



Muuttuva säveltäjä kohti dialogisia käytäntöjä

RIIKKA TALVITIE



EST 73
DocMus Doctoral School

SIBELIUS ACADEMY OF THE UNIVERSITY OF THE ARTS HELSINKI 2023

MUUTTUVA SÄVELTÄJÄ
kohti dialogisia käytäntöjä

MUUTTUVA SÄVELTÄJÄ

kohti dialogisia käytäntöjä

Riikka Talvitie

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA, 2023
DOCMUS-TOHTORIKOULU
EST 73

Taiteellisen tutkielman ohjaaja:
MuT, dosentti Laura Wahlfors

Taiteellisen tutkielman tarkastajat:
FT Mikko Heiniö,
säveltäjä, musiikkitieteen professori emeritus
TaT Lea Kantonen,
professori emerita, Taideyliopiston Kuvataideakatemia tohtoriohjelma

Tarkastustilaisuuden valvoja:
sävellyksen professori Veli-Matti Puumala

Taiteellisen tutkielman esitarkastajat:
FT Mikko Heiniö
TaT Lea Kantonen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma
EST-julkaisusarja 73

© Riikka Talvitie 2023

ISSN 1237-4229 (painettu)
ISSN 2489-7981 (pdf)

ISBN 978-952-329-310-6 (painettu)
ISBN 978-952-329-311-3 (pdf)

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund
Kannen kuva: Tuomas Tenkanen

Kirjapaino: Hansaprint Oy

Helsinki 2023

TIIVISTELMÄ

Riikka Talvitie 2023. Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä. Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. DocMus-tohtorikoulu. EST 73.

Samaan aikaan kun säveltäjän asemaa ja teoskeskeisyyttä länsimaisessa taidemusiikissa on tarkasteltu kriittisesti sekä kulttuurisen musiikintutkimuksen että etnomusikologian alueella, on merkillepantavaa, että säveltämistä ja säveltäjiä ovat tutkineet pääasiassa alan ulkopuoliset tutkijat. Taiteellinen tutkimus mahdollistaa tutkimusasetelman, jossa säveltäjäyttä voidaan havainnoida tekijän näkökulmasta.

Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan säveltäjän vuorovaikutusta muiden toimijoiden kanssa sävellystyön aikana. Vaikka kollaboratiiviset työskentelytavat ovat lisääntyneet merkittävästi monilla aloilla viime vuosina, nykysäveltäjät työskentelevät yhä pääasiassa yksin. Tutkimuksen tavoitteena on toisaalta laajentaa säveltäjän käytäntöjä kohti kollektiivisia, dialogisia sekä yhteisöllisiä työskentelytapoja, ja toisaalta pohtia, kuinka tekijyyden jakaminen muuttaa säveltäjien erityistä asemaa länsimaisen kulttuurin traditiossa.

Kirjan ensimmäisessä osassa pyrin kuvaamaan säveltäjän ammattia, sen historiaa ja muutosta, tavoitteenani määritellä säveltäjien taiteellisen tutkimuksen diskurssia suhteessa taiteen tekemiseen ja musiikkitehteen traditioon. Pyrin tietoisesti irti autonomiaestetiikan vaatimuksista erittelemällä säveltäjän esteettistä valintaa sosiaalisesta ja yhteisöllisestä näkökulmasta. Vähitellen siirryn yksilökeskeisistä työtavoista kohti uudenlaisia neuvottelevia ja kollaboratiivisia käytäntöjä. Tutkimuksessani väitän, että teoksen tai esityksen toteuttaminen dialogisesti tuottaa myös erilaisia esteettisiä valintoja ja on näin kuultavissa musiikin soivassa lopputuloksessa. Tutkimuksen keskeisinä viitteinä toimivat yhteisötaiteen teoriat, erityisesti Grant Kesterin dialogisen estetiikan käsite, joka määrittelee uudelleen esteettistä kokemusta suhteessa modernismin ja avantgardetaiteen tarjoamaan autonomiaestetiikkaan. Ensimmäisen osan lopuksi kuvaan koululaisoopperaa *Kuningattaren kamari* (2015), joka omalla kohdallani toimi tärkeänä esimerkkinä esteettisten ja eettisten kysymysten määrittymisestä uudella tavalla.

Tutkimuksen toinen osa seuraa säveltäjän työnkuvani muutosta erilaisissa yhteistyötilanteissa viidessä taiteellisessa projektissa: videoteoksessa *Omakeuva* (2018), radio-oopperassa *Kylmän maan kuningatar* (2017), multimedia-teoksessa *Heinä* (2018), esityksessä *Mimesis, metafora, mallintaminen* (2022)

sekä dialogisessa projektissa *Aaltoliike – näkökulmia luontoon* (2021). Sen lisäksi, että dokumentoin teosten ja esitysten taiteellisia puitteita ja niihin liittyviä teemoja, analysoin prosesseja ryhmätyön ja jaetun tekijyyden näkökulmasta. Kirjan lopuksi pohdin laajemmin taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksia ja menetelmiä, tutkijan positiota ja tutkimuksessani ilmenneitä ongelmia.

Vaikka oma säveltäjän työkuvani on laajentunut monissa sävellyshankkeissa, tutkimukseni osoittaa kuitenkin, että säveltäjän asema taidemusiikin alalla on erittäin institutionaalinen ja jopa konservatiivinen. Dialogiset työskentelytavat, joiden avulla on mahdollista avata sävellysprosessia ja sen taustalla vaikuttavia esteettisiä valintoja muille työryhmän jäsenille, tarjoavat alustan laajemmalle keskustelulle ajankohtaisista sosiaalisista, poliittisista ja ekologisista kysymyksistä, jotka herättävät kiinnostusta myös nykysäveltäjien keskuudessa. Avoin keskustelu tarjoaa myös uudenlaisia mahdollisuuksia tasa-vertaisen suhteen luomiseen yleisön kanssa.

Asiasanat: säveltäminen, nykymusiikki, kollaboratiivinen, dialoginen esteetiikka, jaettu luovuus

ABSTRACT

Riikka Talvitie 2023. The Composer in Flux: Towards Dialogic Practice. Doctoral thesis.

Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. DocMus program. EST 73.

While the composer's status and work-centricity in Western art music has been critically examined in the fields of cultural musicology and ethnomusicology, it is noteworthy that composing has been studied primarily by scholars outside the field. Artistic research enables composition to be viewed from the composer's point of view itself.

In this research I focus on the composer's interaction with other agents during the compositional process. Although collaborative ways of working have increased significantly in many fields in recent times, contemporary composers still primarily work alone. In this artistic research, the central aim is twofold: first to expand a composer's practice towards collaborative, dialogical and social ways of working, and second to reflect how sharing the authorship may

gradually change composers' particular position in the tradition of Western culture.

In the first part of the thesis, I try to define the profession of the composer, its history and the change, in order to outline the artistic research discourse of composers in relation to musicology. I consciously try to break away from the demands of autonomy aesthetics by defining the composer's aesthetic choice from a social and community point of view. Gradually, I move from individual-oriented working methods towards new types of negotiating and collaborative practices. In my research, I argue that the dialogic execution of a musical work or a performance also produces a variety of aesthetic choices and is thus audible in the end result. Central to the study are theories of community art, particularly Grant Kester's concept of dialogical aesthetics, which redefines the aesthetic experience in relation to the aesthetics of autonomy offered by modernism and avant-garde art. At the end of the first part, I describe the school opera *The Queen's Chamber* (2015), which in my case served as an important example of defining aesthetic and ethical issues in a new way.

The second part of the study follows the change of my compositional practice in different collaborative situations within five artistic projects: the video *Self Portrait* (2018), the radio opera *The Queen of the Cold Land* (2017), the multimedia project *Grass* (2018), the performance *Mimesis, Metaphor, Modelling* (2022), and the co-composition *Wave Motion* (2021) for string quartet and multimedia. In addition to documenting the artistic framework of works and performances, and themes related to them, I analyze processes from the perspective of group work and distributed creativity. At the end of my thesis, I consider in more detail the possibilities of artistic research, the methods, the position of the researcher and the problems that have arisen in my research.

Although the broadening of the composer's practice has taken place on a personal level in many of my composing projects, my research shows that the position of the composer in the field of art music is highly institutionalized and even conservative. The dialogic methods, which make it possible to open up the composition process and the aesthetic choices that underlie it to other members of the working group, also provide a platform for a broader discussion of current social, political and ecological issues that are of interest to contemporary composers as well. Open discussion also offers new opportunities to create an equal relationship with the public.

Keywords: composing, contemporary music, collaborative, dialogic aesthetics, distributed creativity

KIITOKSET

Tutkimukseni aihe — dialogisuus säveltäjän työssä — siivittää kiittämään lukuisia eri henkilöitä ja yhteistyötahoja. Tätä työtä en olisi mitenkään voinut tehdä yksin, ja siksi haluankin lämpimästi kiittää kaikkia, jotka ovat tavalla tai toisella osallistuneet tohtorintutkintoni valmistumiseen.

Eryteisesti haluaisin osoittaa nöyrimmät kiitokseni tutkielman ohjaajalleni Laura Wahlforsille, joka on työn alusta alkaen sallinut minun ajatella isosti ja rönsyillä omissa visioissani vähitellen tutkimustaitoja omaksuen. Kiitokset myös sävellyksen professori Veli-Matti Puumalalle mukana kulkemisesta.

Olen erittäin ilahtunut ja kiitollinen molempien tutkielman tarkastajieni Mikko Heiniön ja Lea Kantosen terävistä huomioista loppumetreillä. Heidän ansiostaan kirjastani tuli huomattavan paljon luettavampi. Lean tutkimustyö yhteisötaiteen alalla on myös ollut minulle tärkeä esimerkki siitä, millaista taiteellinen tutkimus voi olla parhaimmillaan. Parhaat kiitokseni osoitan myös taiteellisen työni lautakunnalle, johon kuuluvat puheenjohtaja Jyrki Linjama, Alex Arteaga, Jüri Reinvere, Helena Tulve ja esitarkastajana toiminut Matthew Whittall. Eryteisesti Jyrkiä kiitän kannustavasta tuesta koko prosessin ajan.

Lämpimät kiitokset ja suuret halaukset kaikille taiteellisiin projekteihin osallistuneille. *Omakeuva*-teoksen kohdalla kiitän taiteilija-tutkijaa Annette Arlanderia keskusteluista videotaiteen parissa. Kiitos myös Kristina Kuusistolle, Minna Leinoselle, Lotta Wennäkoskelle ja Tampere Biennalelle yhteistyöstä ja teoksen kantaesityksestä.

Kiitokset *Kylmän maan kuningar* -työryhmälle, johon kuuluivat kirjailija Tommi Kinnunen, dramaturgi Juha-Pekka Hotinen, ohjaaja Juni Klein, äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo, kapellimestari Ruut Kiiski, ääniteknikko Pentti Männikkö ja tuottaja Pekka Savolainen. Suuret kiitokset laulajille Meeri, Päivi, Aino, Teppo, Petri, Jussi ja Tuukka sekä muusikoille Harri, Sampo, Aleksi ja koko Radion sinfoniaorkesteri tuottajanaan Laura Heikinheimo. Kiitän myös Yle Draamaa ja Radioteatteria tästä valtavasta mahdollisuudesta.

Heinä-projektin myötä lähetän rakkaat kiitokset kirjailija Pipsa Longalle, Tuuli Lindebergille ja kaikille kolmelle klarinetistille, Lauri Salliselle, Mikko Raasakalle ja Maija Anttilalle, jotka ovat esittäneet teosta eri yhteyksissä. Kiitos myös Hiljaisuus-festivaalille ja itse heinälle yhteistyöstä.

Suurin kiitos sävellyskonsertin *Mimesis, metafora, mallintaminen* toteutumisesta kuuluu pianisti Mirka Viitalalle, joka urakoi esityksen läpi jatkuvasti soitinta vaihtaen. Myös Heidi Soidinsalon apu esityksen muotoutumisessa oli korvaamaton. Lisäksi kiitän Estheriä ja raikasta lapsiryhmää, Joel, Silke, En-Li ja Ellen. Taideyliopiston tuotantoa kiitän lämpimästi konsertin toteutuksesta

sekä filosofi Susanna Lindbergiä ja säveltäjä Juhani Nuorvalaa hedelmällisistä keskusteluista.

Aaltoliike-projektissa sydämelliset kiitokset kuuluvat säveltäjä Lauri Supposelle ja musiikintutkija Juha Torviselle ennakkoluulottomasta kokeilunhalusta tuntemattoman äärellä. Kiitän myös Kamus-kvartettia ja Meidän festivaalia yhteistyöstä. Ja suurkiitokset yleisölle!

Kaikkien projektien kohdalla on syytä kiittää myös rahoittajia Suoni ry:tä, Suomen Säveltäjäin Sibelius-rahastoa, Madetoja-säätiötä, Alfred Kordelinin säätiötä ja Taikea.

Kiitokset DocMusin henkilökunnalle ja monille Taideyliopiston opettajille, erityisesti professori Mika Elolle, joka toivotti minut tervetulleeksi osallistumaan Tutken ja Kuvataideakatemiaan opintoihin, sekä Marcus Castrénille, jonka tutkimusseminaarin ansiosta kirjoitusprosessini lähti käyntiin jo varhaisessa vaiheessa.

Kiitos kuuluu myös sävellysseminaarilaisille, Jarkko, Antti, Kimmo, Pasi, Lauri, Minna, Miika, Uljas, Tiina, Jouni, Ville, Jaime ja Matei, kiinnostavista keskusteluista ja kollegiaalisesta tunnelmasta musiikin äärellä. Kiitokset kannustavasta tuesta koko DocMusin tohtorikoulutettavien joukolle ja lukuisille muiden alojen taiteilijoille, joita olen kohdannut erilaisten opintojen aikana.

Suurkiitos professori Heidi Partille kommentteista tutkielmaani liittyen. Kiitän myös Lea Kantosta ja Sari Karttusta siitä, että sain mahdollisuuden kirjoittaa työni kannalta olennaisesta asiasta, dialogisuudesta, yhteisötaiteen etiikkaa käsittelevään julkaisuun. Lisäksi suuret halaukset vanhalle ystävälle Teemu Ikoselle, joka ehkä aivan tietämättään tutkimukseni alkumetreillä kannusti minua toimimaan emansipatorisesti.

Myös rakkaat läheiseni ovat osallistuneet tutkielman loppuun saattamiseen monella tapaa. Kiitokset veljelleni Petelle kommentteista sekä Tiinalle ja Merjalle viimeisestä oikoluvusta. Lämpimimmät kiitokset serkulleni Hannalle taittoavusta sekä todella yksityiskohtaisista korjausehdotuksista loppusuoralla.

Kiitän sydämellisesti vanhempiani, jotka ovat olleet aina tukemassa mitä kummallisimpia hankkeitani. Äitini on omalla toiminnallaan osoittanut, että maailma voisi olla tasa-arvoisempi paikka.

Tämä tutkimukseni ei olisi tällainen ilman lapsiani, Pietaria ja Pihlaa. Heidän nasevien kommenttiansa myötä olen vähitellen alkanut ymmärtää, että nykymusiikki on marginaalissa eikä aina kohtaa yleisöään. Kiitokset kärsivällisyydestä tutkimustyötäni kohtaan. (Ehkä pitäisi kiittää myös Saarioista.)

Ja lopuksi rakkaimmat kiitokseni Ollille, joka on auttanut minua niin monissa työvaiheissa kuin arkisissa pulmissakin. Hänen ansiostaan tutkimuksen teosta tuli lopulta ihan nautinnollista hommaa.

SISÄLLYSLUETTELO

PROLOGI A–B–C.....	14
1 JOHDANTO	21
1.1 TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	23
1.2 TUTKIMUKSEN KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ	27
1.3 TUTKIELMAN KULKU.....	31
OSA I: SÄVELTÄJÄN TYÖN MUUTOS	35
2 SÄVELTÄMINEN AMMATTINA	37
2.1 AMMATIN HISTORIA.....	38
2.2 SÄVELTÄJÄN YHTEISTYÖTAHOT.....	42
2.3 TAIDETYÖN MUUTOS	49
2.4 RADIOESSEE <i>HILJAINEN TIETO</i>	54
3 SÄVELTÄJÄN ESTEETTINEN VALINTA.....	59
3.1 SÄVELTÄMINEN VALINTANA	60
3.2 AUTONOMIAESTETIIKKA JA LAATU	63
3.3 MUSIIKIN VÄLITYMINEN.....	67
Teoskohtainen välittyminen	69
Sosiaalinen välittyminen	70
Historiallinen välittyminen	73
3.4 SÄVELTÄMISEN KRIITTINEN POTENTIAALI.....	75
4 TEOKSEN JA MATERIAALIN AVAAMINEN.....	81
Kuvitteellinen dialogi materiaalin sedimentaatiosta	81
5 KOHTI DIALOGISIA KÄYTÄNTÖJÄ.....	97
5.1 DIALOGI	98
5.2 DIALOGISUUS TAITEESSA JA TAIDEPEDAGOGIIKASSA	99
5.3 DIALOGINEN ESTETIIKKA	103
5.4 DIALOGINEN VUOROVAIKUTUS	108

5.5 DIALOGINEN SÄVELTÄMINEN	112
Intertekstuaalisuus	112
Yhteissäveltäminen – mielikuvittelun jakaminen	115
5.6 YHTEISÖN RAKENTUMINEN ESTEETTISESTI	119
5.7 EETTINEN KÄÄNNE.....	122
Dokumentaatio ja tekijyys	126
Miltä esitykset kuulostivat?	128
5.8 POHDINTA.....	129
OSA II: TAITEELLINEN TYÖ	133
6 OMAKUVA – SELF PORTRAIT	135
6.1 OMAKUVATRADITIO	136
6.2 HENKILÖKOHTAISUUS.....	139
6.3 TEKIJÄ – ESIINTYJÄ.....	141
6.4 HÄPEÄ.....	145
7 KYLMÄN MAAN KUNINGATAR	149
7.1 TYÖRYHMÄ	150
7.2 RADIO-OOPPERAN TAUSTAA	151
7.3 OOPPERA, KUUNNELMA VAI RADIOFONIA?	152
7.4 OOPPERAN TEEMAT	155
7.5 TYÖRYHMÄTYÖSKENTELYSTÄ.....	159
7.6 ÄÄNISUUNNITTELUN JA SÄVELTÄMISEN RAJALLA.....	162
8 MULTIMEDIATEOS HEINÄ.....	169
8.1 OLEMASSAOLON SANATTOMUUDESTA	170
8.2 HEINÄ TYÖRYHMÄN JÄSENEÄ.....	174
8.3 NUOTTIKIRJOITUKSEN MAHDOTTOMUUS.....	178
8.4 OPPIAINERAJAT YLITTÄVÄ TYÖSKENTELY	182
9 MIMESIS, METAPHOR, MODELLING	187
9.1 ESITYKSEN TAITEELLISISTA LÄHTÖKOHDISTA.....	187
9.2 TEOS KÄSIKIRJOITUKSENA – MUSIIKKI ESITYKSENÄ.....	192

9.3 LAAJENTUNUT SÄVELTÄJYYS.....	197
10 AALTOLIIKE – NÄKÖKULMIA LUONTOON.....	203
10.1 MUSIIKKI JA LUONTO	203
10.2 SEITSEMÄN LUONTOSUHDETTA	206
10.3 YLEISÖTYÖPAJAT	208
Aktivismi	208
Kolme metaforaa	214
10.4 JAETTU SÄVELTÄJYYS.....	217
11 TAITEELLISESTA TUTKIMUKSESTA	223
11.1 SÄVELTÄMISEN TUTKIMUS	224
11.2 SÄVELTÄMISEN TAITEELLINEN TUTKIMUS.....	226
11.3 TIEDON TUOTTAMINEN.....	230
11.4 INSTITUTIONAALINEN KRITIIKKI.....	233
11.5 SÄVELTÄJÄ-TUTKIJAN POSITIO	236
11.6 TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN MENETELMÄT	240
11.7 MUSIIKINTEORIA TAITEELLISENA TUTKIMUKSENA.....	243
11.8 TUTKIMUKSEN ONGELMISTA	245
11.9 EHDOTUKSIA TULEVAISUUTEEN	246
12 POHDINTA.....	251
EPILOGI.....	255
LÄHDELUETTELO.....	256
LIITE 1. <i>Omakeuva</i> – käsikirjoitus	277
LIITE 2. Radio-ooppera – synopsis	285
LIITE 3. Radio-ooppera – luettelo viittauksista.....	286
LIITE 4. <i>Mimesis</i> – kirjoitusharjoituksia	290
LIITE 5. <i>Mimesis, metafora, mallintaminen</i> – käsikirjoitus.....	292



Mimesis, metafora, mallintaminen -esitys Musiikkitalon Black Boxissa. Kuva-kaappaus videotallenteelta.

PROLOGIA

Säveltäjän työssäni taianomaisin ja samalla epävarmin hetki on se, kun nuottikirjoitus muuttuu ensimmäistä kertaa musiikiksi, esitykseksi ja läsnäoloksi. Olen valmistellut tuota hetkeä etukäteen, kuvitellut musiikin mielessäni, tapaillut sitä soittimen ääressä, kirjoittanut muistiin ja viime hetkeen asti ollut läsnä harjoituksissa, mutta vasta esitys tuo näkyviin, miten musiikki asettuu ympäröivään maailmaan.

Tuolla hetkellä säveltäjänä itselleni asettamat rajat, teoksen lähtökohdat, musiikillisten ideoiden metaforiset kimmokkeet ja sävellykselliset yksityiskohdat ikään kuin katoavat taka-alalle, ja esityksen synnyttämä musiikki asettuu alttiiksi paljon laajemmalle pohdinnalle taiteen tehtävästä, ymmärtämisestä, sen herättämistä tunteista, arvoista, moraalista, yhteisöistä ja yhteiskunnallisista ulottuvuuksista. Jokainen teos sijoittuu väistämättä musiikin historian pitkälle janelle kaiken muun uuden ja vanhan musiikin rinnalle.

Tämä sai minut vastaamaan yhä uudelleen samaan kysymykseen: miten filosofia on kirjattu, tai, pikemminkin, miten se on kirjautunut tilaan, jota se haluaisi muttei voi hallita, tilaan, joka avautuu toiselle, joka ei edes enää ole *sen* toinen? (Derrida 2003, 311.)

Tuolla hetkellä joudun kohtaamaan tekemäni työn, sen miten olen kirjannut musiikkini, tai vielä yleisemmin, miten musiikki on kirjautunut esitykseen ja samalla tilaan, jota säveltäjänä haluaisin hallita, mutta en voi, koska esityksen ”nyt-hetki” avautuu myös yleisölle – *toiselle*, joka kuuntelee soivaa lopputulosta täysin omasta lähtökohdastaan. Yleisö ei ole enää musiikin esityksen hetkellä toinen, vaan se on olennainen osa tapahtumaa. Esityksen ja yleisön osallistumisen myötä teokselle avautuu aivan uusi ulottuvuus, jossa musiikin kuunteleminen yhdessä muiden kanssa kultoisessakin kontekstissa luo yhteisöllisiä arvoja ja mieltymyksiä.

Pelottavinta tuossa esityksen ja läsnäolon hetkessä on välinpitämättömyys. Mitä jos tekoni, *teoksen säveltäminen tässä muodossaan*, on täysin merkityksetöntä? Mitä jos epäonnistun kerta toisensa jälkeen ajatusteni eteenpäin välittämisessä, eikä musiikkini kohtaa yleisöä? Huoli on varsin yksityinen ja intiimi, ja siksi pyrin tämän lyhyen kantaesityksen hetken ajan päästämään irti säveltäjäkeskeisestä tuntemuksestani ja ajattelemaan taiteen ja yleisön välistä kohtaamista yhteisenä, julkisena ja sosiaalisena asetelmana. Yritän istua yleisön joukossa kuten muutkin, muina miehinä, kuten sanonta kuuluu.

Nyt kappaleeni loppuu. Olen tyytyväinen kuulemaani *teoksen esitykseen tässä muodossaan*. Nousen paikaltani, kävelen lavalle, kiitän esiintyjä ja kumarran yleisölle. Työni päättyy tähän.

PROLOGI B

Toukokuussa 2008 iski lounaiskiinalaisen Sichuanin maakuntaan valtaisa maanjäristys, jossa kuoli noin 90 000 ihmistä. Maanjäristyksessä tuhoutui useita kouluja, ja noin 5 000 koululaista menehtyi. Kiinalainen taiteilija Ai Weiwei lähti selvittämään, miksi monet koulurakennukset sortuivat, vaikka vieressä seisovat hallintorakennukset selvisivät vaurioitta.

Maanjäristyksestä on kulunut kaksikymmentä päivää, eikä kadonneiden lasten nimistä ole vielä kukaan luettelo, eikä myöskään kuolleiden tarkkaa määrää ole ilmoitettu. Julkisesti emme edelleenkään tiedä, keitä nämä poisnukkuneet lapset ovat, ketkä ovat heidän perhettään, ketkä laiminlöivät koulujen rakenteiden vahvistamisen teräksellä ja ketkä sekoittivat huonompilaatuista betonia perustuksiin ja betonitukiin niiden rakennusvaiheessa. (Ai Weiwei 2011, 152.)¹

Kiinan valtion viranomaiset tekivät toistuvasti selväksi, ettei rakennusten laadulla ollut mitään tekemistä maanjäristyksissä romahtaneiden koulujen ja kuolleiden lasten kanssa. Ai käynnisti kansalaistutkimuksen, jonka avulla hän lähti selvittämään kuolleiden lasten henkilötietoja. Hän kokosi tietoja kuolleista blogisivustolleen, jonka viranomaiset sulki 2011.

Poisnukkuneiden muistoksi, osoittaaksemme huolta elämästä, kantaaksemme vastuuta ja eloonjääneiden mahdollisen ilontunteen vuoksi aloitamme ”kansalaistutkimuksen”. Selvitämme kaikkien kuolleiden lapsien nimet ja painamme ne mieleemme. Mitä tulee niihin, joilla on harhakuvitelmia meistä kansalaisista, muistakaa: jokaisena päivänä, jona jaksamme hellittämättä, nämä lapset eivät myöskään katoa. Tämä on yksi tärkeä syy elää, emmekä kiellä sitä.

Ihmiset, jotka ovat kiinnostuneita kansalaistutkimuksesta, olkaa hyvät ja jättäkää yhteystietonne: xuesheng512@gmail.com – Toiminta luo maailmaa. (Ai Weiwei 2011, 209.)

1 Suomenokset kirjoittajan, ellei muuta mainita.

Kansalaistutkimuksen lisäksi Ai Weiwei työsti aihetta vielä veistoksessa *Straight* (2008–2012). Teos koostuu 150 tonnista ruosteista betonirautaa, joka on kerätty maanjäristyksessä romahtaneista koulurakennuksista Sichuanin maakunnasta. Halkaisijaltaan vaihtelevat metallitangot on suoristettu uudelleen ja koottu aaltoilevaksi pinoksi näyttelytilaan. Tämä teoksen veistosmainen osa tuo mieleen niin puuttoman maiseman kuin aution merenpohjan.

Betonirauodoista pinottu teos on itsessään pysähdyttävä ja ainutlaatuinen visuaalinen kokonaisuus, vaikka katsoja ei tietäisi mitään työn taustoista. Teokseen kuuluu kuitenkin olennaisena osana dokumentaarinen video, jossa esitellään, kuinka betoniraudat kerätään, irrotetaan, suoristetaan ja valikoidaan, ja niistä kootaan itse teos. Minulle veistos avautui nimenomaisesti tuon dokumenttivideon avulla. Video osoittaa, kuinka suuritöistä teosta valmistettiin pitkään yhdessä Sichuanin asukkaiden kanssa.



Ai Weiwei: *Straight* (2008–12) (Sheerin 2015).

PROLOGI C

Istun konsertissa, yleisön joukossa, ja kuuntelen kappaleeni kantaesitystä. Pohdin, miten esityksen synnyttämä musiikki asettuu alttiiksi paljon laajemmalle keskustelulle taiteen tehtävästä, ymmärtämisestä, sen herättämistä tunteista, arvoista, moraalista, yhteisöistä ja yhteiskunnallisista ulottuvuuksista.

Tuolla hetkellä joudun kohtaamaan tekemäni työn, sen miten olen kirjannut musiikkini, tai vielä yleisemmin, miten musiikki on kirjautunut esitykseen ja samalla tilaan, jota säveltäjänä haluaisin hallita, mutta en voi, koska esityksen ”nyt-hetki” avautuu myös yleisölle – *toiselle*, joka kuuntelee soivaa lopputulosta täysin omasta lähtökohdastaan. Yleisö ei ole enää musiikin esityksen hetkellä toinen, vaan olennainen osa tapahtumaa. Esityksen ja yleisön osallistumisen myötä teokselle avautuu aivan uusi ulottuvuus, jossa musiikin kuunteleminen yhdessä muiden kanssa kulloisessakin kontekstissa luo yhteisöllisiä arvoja ja mieltymyksiä. Tilanteen hallitsemattomuudesta huolimatta yritän istua yleisön joukossa kuten muut, liikaa miettimättä.

Mutta hetkinen, mitä nyt tapahtuu...? Kesken kantaesityksen konserttitilaan astuu joku *toinen*, sinne kuulumaton ja kutsumaton henkilö. Hän istuu tyhjälle paikalle, ei sano sanaakaan, ei aiheuta häiriötä ja ihmettelee käynnissä olevaa tapahtumaa. Hän tarkastelee meitä, yleisöä, kuuntelemassa esitystä. Hän katsoo ja kuuntelee meitä seuraamassa esitystä, joka etenee moitteettomasti, suorastaan virheettömästi. Mitä hän mahtaa miettiä?

Tarkkailen tätä kutsumatonta henkilöä, unohdan kuunnella ja kadotan oman teokseni ajassa etenevän dramaturgian. Keskitymiseni herpaantuu, nuottikuva katoaa mielestäni ja ajatuksiini kumpuaa kysymyksiä: Voiko hän ymmärtää mitään kuulemastaan? Apua, pitäisikö minun ojentaa hänelle jonkinlainen lukuohje? ”Ei, rakas säveltäjä, liian myöhäistä, sinun olisi pitänyt säveltää tuo ohje teokseen itseensä”, kuulen oman kuiskaukseni.

Konsertin kuunteleminen ja siitä saatava esteettinen kokemus perustuvat ajatukseen musiikin välittömästä läsnäolosta ja hetkellisyydestä. Jotta sävellyksellä olisi jonkinlainen esteettinen vaikutus tähän satunnaiseen kuulijaan, joka juuri on tupsahtanut konserttisaliin, musiikin tulisi täyttää sille asetetut vaatimukset: teoksen tulisi shokeerata ja yllättää kuulijansa välittömästi tuolla esityksen hetkellä. Täysin mahdoton tehtävä.

Henkilö tarkastelee meitä, yksi kerrallaan, vertaa vaatetusamme, ikäämme, ihonväriämme. Hän silmäilee vieruskaverinsa käsiohjelmaa. Hän nostaa katseensa ylöspäin, tutkii tilaa, katon korkeutta, seinälevyjen materiaalia. Koska musiikki välittyy kuulijoille erilaisten musiikkielämän vakiintuneiden rakenteiden välittämänä, myös seinillä on oma historiansa. Satunnainen kuulija havainnoi meitä kuuntelemissa esitystä. Hän katsoo ja kuuntelee meitä seuraamassa esitystä, joka on oikeassa, virheetön ja täydellinen. Hän tarkastelee esitystapahtumaa, minä seuraan häntä ja yhtäkkiä olen mukana hänen kanssaan samassa maailmassa, yhteisessä esitystapahtumassa.

Nyt kappaleeni loppuu. Olen tyystin unohtanut kuunnella esityksen kulkua. Miten edes kiitän esiintyjä? Jos toisaalta olisin seurannut musiikin etenemistä täysin keskittyneesti, olisin mitä luultavimmin ollut tyytyväinen kuulemaani *teoksen esitykseen tässä muodossaan*, mutta nyt vedettynä mukaan tähän odottamattomaan esitystapahtumaan toivoisin jotain muuta, virhettä, jotain inhimillistä ja merkityksellistä. Haluaisin toivottaa tämän konserttiin saapuneen henkilön lämpimästi tervetulleeksi.

Sillä tosiasia ei ole olemassa tietämätöntä, joka ei jo tietäisi kaikenlaisia asioita, joka ei olisi oppinut niitä itsekseen kuuntelemalla ja katselemalla ympärilleen, tarkkailemalla ja toistamalla asioita, olemalla väärässä ja korjaamalla virheitään. Mutta opettajalle tällainen tieto on vain *tietämättömän* tietoa, tietoa jota ei voida järjestää... (Rancière 2016, 15–16.)

Siksi lähden etsimään eettisempää, demokraattisempaa ja dialogisempaa suhdetta yleisöön.

1 JOHDANTO

Olen jo pidemmän aikaa tuntenut uteliaisuutta muita taideoja kohtaan, erityisesti esitys- ja yhteisötaidetta. Uteliaisuuteeni on liittynyt ripaus kateellisuutta siitä, miten eri alojen taiteilijat saavat työskennellä ajankohtaisten kysymysten parissa samalla jatkuvasti peilaten esteettisiä ja eettisiä arvojaan suhteessa ympäröivään maailmaan. Oman säveltäjän ammattini olen kokenut rajoittavaksi, institutionaaliseksi, vanhanaikaiseksi ja monella tapaa elämänarvojeni vastaiseksi, jopa siinä määrin, että olen useasti miettinyt toimintani mielekkyyttä. Tämä kielteinen ja jossain määrin surullinen havainto ammatistani on toiminut tärkeänä kimmokkeena taiteellisen tutkimuksen aloittamisessa.

Toinen yhtä kivulias huomio liittyy säveltäjän ja yleisön väliseen suhteeseen. Kun säveltäjä on tavanomaisessa roolissaan, musiikki välittyy yleisölle esittäjän avulla. Tällöin ei säveltäjä välttämättä ole minkäänlaisessa vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Kokemukseni mukaan yleisö on usein hämillään uusia teoksia kuunnellessaan, ja näin musiikki saattaa jäädä etäiseksi. Niinpä vilpitiön kysymys, missä määrin kuulijat ovat kiinnostuneita uudesta taidemusiikista ja jakavat samoja esteettisiä mieltymyksiä kuin mihin olemme nykymusiikkiyhteisössä tottuneet, on toiminut tärkeänä herätteenä tutkimuskysymyksiä määrittellessäni. Säveltäjän ja yleisön ristiriitaisesta suhteesta, yhtä lailla kuin nykymusiikin rumuudesta, on toki kiistelty läpi 1900-luvun, mutta silti asian käsittely säveltäjäyhteisön sisällä on jäänyt vähäiseksi. Asiasta on ollut helpompi vaieta.¹ Toisaalta juuri taiteellinen tutkimus tarjoaa alustan ja työkaluja pureutua tämänkaltaisiin ristiriitoihin, jotka ovat vaikuttaneet alan toimintatavoissa jo kauan.

Yleisöä koskevat pohdintani ovat olennaisia kysymyksiä myös esitys- ja yhteisötaiteen alueilla. Esitystaiteessa uudenlaiset tavat tarkastella esitystä ovat muuttaneet suhdetta yleisöön, jota ei enää ajatella vain passiivisena vastaanottajana, vaan ainutkertaisena ryhmänä osallistuvia ja tiedostavia kehollisia olentoja, joiden kanssa jaetaan yhteisiä kokemuksia. Samalla käsitys näyttämöstä, moniulotteisena ja monimerkityksellisenä tilana tai kokemuksena, on laajentunut huomattavasti. Esitystaiteeseen kuuluu myös perinteisten ammattiroolien, käsikirjoittajien, ohjaajien ja esiintyjien, välisten rajapintojen häivyttäminen. Yhteisötaiteessa taas mukana olevan yhteisön osallistaminen ja toimijoiden välinen vuorovaikutus johdattaa taiteen kokemuksen uudelle alueelle, jota voisi kutsua eettisen ja esteettisen rajapinnaksi. Taiteen tekeminen

1 Tätä kirjoittaessani ilmestyi Osmo Tapio Räihälän ansiokas kirja *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa* (2021), joka on monelta osin käynnistänyt keskustelua uudestaan.

nähdään sosiaalisena kohtaamisena yksilökeskeisen suorituksen sijaan. Tässä tutkimuksessa olen tietoisesti tuonut näitä erilaisia ajattelutapoja ja työmuotoja muilta taiteenaloilta sävellystyöhöni ja samalla pyrkinyt laajentamaan sävellyksellistä ajatteluaani kuvallisen, performatiivisen ja keskusteleavan taiteellisen ilmaisun suuntaan.

Jatkotutkintoni on taiteellinen tohtorintutkinto, joka koostuu viidestä taiteellisesta osiosta ja tutkielmasta. Tutkimukseni keskeisin tavoite on *laajentaa aktiivisesti säveltäjän työnkuvaa kollektiivisen, dialogisen ja yhteisöllisen työskentelyn keinoin ja samalla pohtia, miten tekijyyden jakaminen muuttaa säveltäjän yksilökeskeistä asemaa länsimaisen taidemusiikin traditiossa*. Lähestyn tätä tutkimuskysymystä sekä oman taiteellisen toimintani että teoreettisen keskustelun pohjalta. Tutkimusprojektini ei rajaudu musiikillisiin tai sävellysteknisiin kysymyksiin, vaan pyrin hahmottamaan säveltäjän työtä laajemmin sosiaalisena ja yhteiskunnallisena toimintana. Tutkimukseni on taiteellista tutkimusta, jonka ymmärrän taiteellisen työskentelyn ja reflektion keinoin tapahtuvaksi tiedon ja taidon tuottamiseksi (Wienin julistus 2020). Kirjoitan taiteellisesta tutkimuksesta laajemmin kirjan lopussa.

Tutkintoon kuuluvat seuraavat itsenäiset teokset:

- 1) Kokeellinen videoteos *Omakeuva – Self Portrait* (2018) käsittelee säveltäjän ja oboistin välistä suhdetta henkilökohtaisiin kokemuksiini pohjautuen. Teoksella pyrin myös määrittelemään tutkimukseni tutkijan positiota.
- 2) Yleisradion tilaama radio-ooppera *Kylmän maan kuningatar – The Queen of the Cold Land* valmistui vuonna 2017 osana Ylen Suomi 100 -ohjelmistoa. Oopperan työryhmä oli laaja, ja tutkimuksessa tarkastelen erityisesti säveltäjän roolia työryhmän keskiössä. Musiikissa tärkeimmäksi teemaksi nousee kansallisuusaate.
- 3) Multimediateoksen *Heinä – aseemisia runoja sävellettyinä ihmisäänelle ja bassoklarinetille* (2018) toteutin yhteistyössä näytelmäkirjailija Pipsa Longan ja sopraano Tuuli Lindebergin kanssa. Esityksessä, joka lähtee liikkeelle heinän piirtämistä tauluista, pohditaan kirjoituksen ja nuottikirjoituksen alkuperää. Tutkimukseni kannalta merkittävää oli taiteellisen työn tekeminen ammattien rajat ylittäen.
- 4) Esitystaidetta hyödyntävän kokonaisuuden *Mimesis, Metaphor, Modelling* kosketinsoittimille, live-elektronikalle ja videolle toteutin yhdessä pianisti Mirka Viitalan, äänisuunnittelija Heidi Soidin-salon, sopraano Meeri Pulakan ja musiikkiteknologian opiskelija

Esther Calderónin kanssa keväällä 2022 Musiikkitalon Black Boxissa. Mukana esityksessä oli lapsiryhmä, joka toteutti äänellisiä kokeiluja jään äänillä. Mukana oli myös nuori pianisti Joel Malmberg, joka esitti kappaleen *Kuuntele jäävuorta*.

5) Tutkimukseni viimeisessä osiossa jaoin sävellystyön toisen säveltäjän, Lauri Supposen, kanssa. Kamus-kvartetti kantaesitti jousi-kvartetille ja multimedialle sävelletyn dialogisen teoksen *Aaltoliike – näkökulmia luontoon* Meidän festivaalilla kesällä 2021. Teoksen työryhmään kuului myös musiikintutkija Juha Torvinen.

Kaikki taiteelliset projektit toteutettiin erilaisissa työryhmissä, tai ne muuten pohtivat jaettua tekijyyttä. Kerätäkseni aineistoa tutkimusongelman hahmottamiseksi olen sekä kirjallisessa että taiteellisessa osiossa asemoinut itseäni uudelleen, mikä käytännössä merkitsee sitä, että olen tietoisesti muuttanut säveltäjän työnkuvaani kunkin projektin yhteydessä välillä heittäytyen yllättäviinkin muuttumisleikkeihin omassa säveltäjäroolissani.

Tutkimukseni on vasta ensimmäinen askel kohti muuttuvia käytäntöjä. Tarkoitukseni ei ole se, että kaikki sävellystoiminta tulevaisuudessa toteutetaisiin ryhmätyönä, vaan olennaista tutkimuskysymyksessäni on, että säveltäjän ylipäänsä sallitaan ajatella uudenlaisia tekijäpositioita suhteessa teokseen, esitykseen ja yleisöön. Säveltäjä ikään kuin vapautetaan historiallisesta painolastista. Näin ollen tutkimuksessani *tiedonintressi on emansipatorinen*, mikä tarkoittaa sitä, että pyrin samalla vaikuttamaan säveltäjän työnkuvan muutokseen taidemusiikin institutionaalisissa puitteissa.

1.1 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Prologeissa A ja B vertaan säveltäjän ja yhteisötaiteilijan käytäntöjä sekä taiteellisen työn lopputuloksia. Asettamani polarisaatio kahden taiteenlajin väliin johdattaa meidät taiteen tekemisen peruskysymysten äärelle. Jos vertaamme Ai Weiwein yhteiskunnallista ja yhteisöllistä prosessia teokseni kantaesitykseen, jota prologissa A kuvaan, voimme leikkimielisesti kysyä, elämmekö samalla vuosisadalla ja jaammeko saman taidekäsityksen. Ai Weiwein teos on voimakkaasti ja avoimesti poliittinen, kun taas kantaesitettävä sävellykseni elää abstraktissa maailmassaan. Toinen selkeä eroavaisuus on teosten esille tuominen. Vaikka teos *Straight* toimii myös itsenäisenä veistoksenomaisena asetelmana, siihen liittyy huomattavan paljon muuta aineistoa, kuten internet-sivusto ja dokumentaarinen videoteos, jotka ovat jatkuvasti yleisön nähtävissä.

Teokseen syventyminen ja siitä saatava kokemus eivät perustu vain hetkelliseen esteettiseen reaktioon näyttelyssä käynnin hetkellä, vaan mielenkiinto ja vaikuttavuus on pitkäkestoisempaa. Teoksen synty on yhteisöllinen prosessi, jonka lopputulosta taiteilija ei ole voinut eikä halunnut ennakoida. Nykymusiikin kontekstissa teokset esitetään usein kerran. Teoksista kuullaan vain lopputulos, mutta sävellysprosessi jää näkymättömäksi.

Tutkimuksessani lähdän teoreettisten käsitteiden ja eri taiteenalojen diskurssien avulla kuromaan tätä ammattikuvien tuottamaa välimatkaa umpeen molemmista suunnista. Yhtäältä lähdän purkamaan säveltäjän yksilökeskeistä asemaa länsimaisen taidemusiikin historiassa ja etsimään uudenlaisia ajattelumalleja suhteessa teokseen, esiintyjiin ja yleisöön, ja toisaalta esittelen sellaisia yhteisö- ja esitystaiteen teorioita sekä toimintatapoja, jotka ovat sovellettavissa säveltäjän työnkuvaan. Kuljetan tutkimukseni läpi näitä kahta maailmaa ja asetan niiden tuomat taidekäsitteet keskustelemaan keskenään.

Kiinnostukseni yhteisötaiteen teorioita kohtaan on lähtenyt liikkeelle Grant Kesterin määrittelemästä dialogisen estetiikan käsitteestä. Kirjassaan *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* (2004) hän analysoi sellaisia osallistavan taiteen projekteja, jotka perustuvat dialogiin yhteisön kanssa. Hänen mukaansa vuoropuhelua voidaan käydä sanallisen keskustelun lisäksi myös esteettisten ilmaisukeinojen avulla. Kester on pyrkinyt luomaan uudenlaista estetiikan teoriaa, joka irtautuu modernismin ja avantgarden shokeeraavista päämääristä siirtäen huomion sosiaaliseen vuorovaikutukseen, jolloin esteettisyys ilmenee ensisijaisesti taiteilijan ja hänen yhteistyökumppaniensa välisissä keskustelusuhteissa. (Kanttonen 2005, 69.) Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja Kuvataideakatemiassa aiemmin toteutetut taiteellisen tutkimuksen väitöskirjat (esim. Kokkonen 2017, Porkola 2014) ja muu tutkimus erityisesti esitys- ja yhteisötaiteen alueelta (esim. Arlander 2010, 2011; Kaitavuori 2020; Kirkkopelto 2012, 2015, 2017) ovat olleet merkittävänä lähdemateriaalina koko tutkimusprosessini ajan. Erityisesti Lea Kantosen tekstit yhteisötaiteen ja taiteellisen tutkimuksen alueella ovat toimineet esimerkkinä siitä, miten kirjoittaa eettisistä kysymyksistä taiteellisen työskentelyn yhteydessä (Kanttonen 2005, 2010; Kanttonen & Karttunen 2021).

Tutkimukseni toisen tärkeän viitekehyksen muodostavat säveltäjien tämänhetkisiä käytäntöjä kuvaavat artikkelit ja tutkimukset. Lähdekirjallisuuden avulla reflektoin säveltäjän työssä tapahtuvaa muutosta kohti uudenlaisia jaettuja toimintatapoja. Jotta tämän muutoksen seuraaminen olisi mahdollista, minun on ensin hahmoteltava taidemusiikin säveltäjän ammattikuva ja nykymusiikin toimintatavat jonkinlaisella yleisellä mutta tunnistettavalla tasolla. Säveltäjänä olen toki kompetentti kuvaamaan monia ammattiin liittyviä yksityiskohtia,

mutta koska ammatinharjoittaminen on säilyttänyt yksilökeskeisen ominaispiirteensä, tuntuu tutkimuksellisesti objektiivisemmalta lähestyä praktiikkaa olemassa olevan tutkimuskirjallisuuden pohjalta. Esimerkiksi Zembylasin ja Niederrauerin tutkimus *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing* (2018), joka esittelee säveltäjän toimintaympäristöä niin haastatteluaineistojen kuin teoreettisen kirjallisuuden pohjalta, antaa hyvin todenmukaisen kuvan säveltäjän ammatinharjoittamisesta nykyään. Vastaavasti myös Osmo Tapio Räihälän teos *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa* (2021) kuvaa nykymusiikin kenttää ajankohtaisella tavalla. Olen lisäksi lähdekirjallisuuden avulla etsinyt aineistoa muun muassa säveltäjän suhteesta yhteiskuntaan (Rutherford-Johnson 2017), yhteistyötahoihin (Hayden & Windsor 2007; Taylor 2016, 2021), musiikilliseen materiaaliin (Mahnkopf 2012) ja taiteilijan aseman muutokseen (Houni & Ansio 2013).

Erityisen haastavaa on ollut löytää teoreettisia työkaluja säveltäjän esteettisen valinnan ja musiikillisen ”laadun” tarkasteluun, jota taidemusiikin alueella pidetään merkittävänä institutionaalista toimintaa ja teosvalintoja ohjaavana kriteerinä. Ulla Pohjannoro (2013) on väitöskirjansa *Sävellyksen synty: tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta* alkuun koonnut ansiokkaan katsauksen siitä, miten säveltämisestä on tutkittu eri näkökulmista. Omassa tutkimuksessaan hän pyrkii lähestymään säveltäjän työtä työprosessin aikana, mutta kuvauksissa keskitytään lähinnä sävellysteknisiin ja musiikillisiin elementteihin. (Pohjannoro 2013.) Tutkimus ei vastaa siihen, miten säveltäjä tekee esteettisiä valintojaan suhteessa sosiaaliseen ympäristöön, nykymusiikkikontekstiin tai taidemusiikin traditioon. Kiinnostukseni esteettisiin valintoihin johdattaa musiikkisosiologisen tutkimustradition ja mediaation käsitteen pariin. Hyödynnän estetiikantutkija Max Paddisonin artikkelissaan ”Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation” (2010) esittämiä välittymisen tasoja säveltäjän perinteisen työnkuvan purkamisessa ja yritän välittymisen prosessin avulla ymmärtää monimutkaista ilmiötä säveltäjän valintojen taustalla. Myös säveltäjä Rebecka Ahvenniemi käsittelee tuoreessa väitöskirjassaan *Musical Composition as Lingering Reflection: Exploring the Critical Potential of Music* (2021) sosiaalisten elementtien ja säveltämisen välistä suhdetta.

Tutkimusmateriaalia nykymusiikin säveltäjän jaetuista työmuodoista on saatavilla vain vähän. Säveltämisen työtapojen muutos yhteisölliseen suuntaan on pääosin tapahtunut musiikkikasvatuksen ja säveltämisen pedagogiikan alueella (ks. Barrett 2006; Partti & Westerlund 2013b). Artikkelissani ”Säveltäminen ja yhteisötaide: esteettisen ja eettisen rajapinnalla” (2021) pyrin analysoimaan säveltäjien erilaisia työmuotoja yhteisöllisyyden näkökulmasta. Olen koonnut esimerkkejä erilaisista yhteisöllisistä projekteista ja analysoinut näitä

suhteessa säveltäjän rooliin työryhmässä. Yritän myös projektien puitteissa vastata kysymyksen, miltä yhteisöllisyys kuulostaa. (Talvitie 2021b.)

Tutkimuksessani en pyri luomaan yhtenäistä teoriaa tai edes uutta teoreettista käsitteistöä vaan pikemminkin kirjoittamaan säveltämisestä suhteessa tutkimukseni kannalta olennaisiin käsitteisiin. Monelta osin käytän menetelmää, jossa peilaan säveltämistä laajasti eri aloilla käytyihin keskusteluihin ja filosofiaan kysymyksiin. Luen tekstejä säveltäjyyden näkökulmasta. Toimintatapaa, jota olen tietoisesti hyödyntänyt koko tutkimuksen ajan, voisi kutsua eräänlaiseksi rinnakkaisluennaksi. Mika Elo on väitöskirjassaan käyttänyt termiä ”teoriakonstellaatio”, jolla hän tarkoittaa toisiinsa palautumattomien diskursioiden rinnakkaisluennaa. Aatehistoriallisten tai filosofisten käsitteellisten yhteyksien osoittamisen sijaan hän pyrkii luomaan toisiaan täydentävien käsitteistöjen artikuloimia asiayhteyksiä. (Elo 2005, 13.) Nykymusiikin ja yhteisötaiteen diskurssit eroavat lähtökohtaisesti toisistaan huomattavasti, ja juuri tämä ero on tutkimukseni ytimessä. Yhteensovittamattomia taiteen teorioita ja käytänteitä pohtiessani olen myös havahtunut siihen, että monet ilmiöt tapahtuvat huomattavan eriaikaisesti eri taidealoilla. Jotkin taidemusiikin käytännöt vaikuttavat varsin konservatiivisilta suhteessa muilla aloilla tapahtuneisiin muutoksiin. Tutkimuksessani viitataan ilmiöihin ja taiteen suuntauksiin, jotka ovat olleet esillä videotaiteen ja teatterin aloilla jo 1970–90-luvulla.

Edellä esitetyt teoreettiset diskurssit osoittavat työni haasteen: tutkimukseni liikkuu usean eri tutkimustradition välimaastossa. Taideyliopistossa aikaisemmin valmistuneet säveltäjien tohtorintutkintojen kirjalliset työt ovat pikemminkin asettuneet musiikkianalyttiseen kuin taidefilosofiseen viitekehykseen, eikä ainakaan vielä ole syntynyt mitään yhtenäistä säveltäjien taiteellisen tutkimuksen diskurssia. Diskurssit, joilla tarkoitetaan puhutun tai kirjoitetun kielenkäytön jaettuja ja sosiaalisia konteksteja, syntyvät vuorovaikutuksen tuloksena, ja niiden syntyyn vaikuttavat monet yhteiskunnalliset ja historialliset rakenteet. Sen lisäksi, että säveltäjien taiteellisen tutkimuksen diskurssin muotoutumiseen tarvitaan useita kirjoittajia, useita eri näkökulmia ja tapoja hahmottaa maailmaa, tarvitaan siihen myös rohkeita yrityksiä määritellä säveltämisen eri ulottuvuuksia tuoreilla ja ajankohtaisilla tavoilla. Tutkimusdiskurssi tarjoaa alalle neutraalin keinon käydä keskustelua ja olla eri mieltä asioista perusteltujen väitteiden avulla.

Tutkimukseni perimmäisenä lähtökohtana on loppujen lopuksi hyvin henkilökohtainen pohdinta ihmisten välisestä tasa-arvosta. Usein minun on vaikea asettua kotoisesti klassisen musiikin tarjoamaan hierarkkiseen sosiaaliseen asetelmaan, joka kaikessa tehokkuudessaan tähtää huippusuorituksen sen kummemmin pohtimatta taiteen tehtävää ja merkitystä

yhteisön rakentumisessa. Klassisen musiikin yhteisö tuntuu voimakkaasti pois-sulkevalta, ei vain sukupuolikysymyksen osalta, vaan kaikenlaisen erilaisuuden suhteen. Tutkimukseni eettisenä ohjenuorana vaikuttaa filosofi Jacques Rancièren (2016) ajatus radikaalista tasavertaisuudesta, jonka mukaan kaikki ihmiset ovat älyllisesti samanarvoisia. Tämä ei tarkoita sitä, että kaikki ihmiset olisivat yhtä kompetentteja tai koulutettuja erilaisiin tehtäviin, vaan se tarkoittaa, että tasa-arvo antaa lähtökohtaisesti meille kaikille samanlaiset oikeudet ajatella ja puhua asioista ilman, että olisimme kyseisen alan ammattilaisia. Tästä lähtöasetelmasta seuraa, ettei tieto enää jakaudu ammattilaisten eriytyneeseen tietoon, kaikenkattavaan totuuteen, ja alan ulkopuolelle jätettyjen tietämättömien tietoon, joka ei yleensä tule edes kuulluksi. Tutkimuksessani olen lähtenyt siitä, että toisten ihmisten, sekä ammattilaisten että harrastajien, ajatukset ja mielipiteet tuovat merkittävää tietoa sävellysprosessin kaikissa vaiheissa. Säveltäjä ei ole enää auktoriteetti, jota tulisi kohdella erityisesti, vaan sen sijaan yhteiskunnassa vaikuttava sosiaalinen toimija, jonka päinvastoin tulisi kuunnella ympäristöään. (Rancièr 2016, 15–18.)

1.2 TUTKIMUKSEN KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ

Seuraavaksi esittelen joitakin tutkimukseni kannalta olennaisia käsitteitä ja selvitan, miten olen rajannut niitä tekstissäni. Koska säveltäjien erilaisia yhteistyösuhteita voi lähestyä useasta eri tutkimustraditiosta käsin, on yhdessä tekemisestä ja säveltämisestä käytetty terminologia vaihtelevaa. Yhtäältä voi pohtia, millaisia vuorovaikutussuhteita säveltäjälle muodostuu ja minkälaista dialogisuutta näissä suhteissa esiintyy. Toisaalta kysymystä on mahdollista tarkastella kollektiivisen luovuuden tai jaetun tekijyyden näkökulmista. Tutkimuksessani yhteistyö sekä säveltäjien ja tutkijoiden että eri alan taiteilijoiden kanssa tapahtuu pääasiassa taiteellisen työskentelyn puitteissa. Tutkimukseni keskeisimmäksi käsitteeksi nousee dialogisuus, johon jo otsikossa viitataan. Käsitteiden dialogisuutta erityisesti dialogisen vuorovaikutuksen ja dialogisen estetiikan käsitteisiin liittyen.

Arkikielessä dialogisuudella viitataan yleensä vuorovaikutukseen, jota luonnehtivat toisten kohtaaminen ja kommunikaation vastavuoroisuus. Dialoginen vuorovaikutus perustuu tasavertaisuuteen keskustelutilanteessa. (OPH 2022.) Dialogi, joka on yksi diskurssin muoto, rakentuu toisten ihmisten näkökulmien aktiiviselle kuuntelulle ja edellyttää osallistujien keskinäistä luottamusta. (Erkilä 2012; Hellström 2018; Holm et al. 2018.) Kasvatusteoreettisessa keskustelussa dialogisuutta lähestytään yhtäältä Buberin dialogisen filosofian pohjalta

ja toisaalta kriittiseen sekä feministiseen pedagogiikkaan pohjaten. Kriittisessä pedagogiikassa korostetaan dialogin ja kriittisen tietoisuuden välistä suhdetta, jossa dialogi voidaan ymmärtää myös pedagogisena menetelmänä. (Anttila 2017.) Dialogisella taiteella tarkoitetaan sellaisia nykyaikaisen taiteen käytäntöjä, jossa erilaiset dialogin ja sosiaalisen vuorovaikutuksen muodot ovat keskeisessä asemassa. Kesterin muotoilemassa dialogisessa estetiikassa dialogi itsessään ymmärretään esteettisenä. (Kantonen 2005; Kester 2004, 2010.) Taideteos tai esitys syntyy taiteilijan ja yhteisön välisestä yhteistyöstä. Dialogia ei tarkastella vain verbaalisena kommunikaationa, vaan se voi olla myös kehollista vuorovaikutusta, joka konkretisoituu taiteen keinoin. (Tuukkanen 2019.)

Kysymystä säveltämisen jakamisesta toisten säveltäjien tai muiden ihmisten kanssa voi tarkastella myös yleisemmin luovuuden tutkimuksen viitekehyksessä. Luova ajattelu musiikin alalla on monialainen tutkimuksen kohde, jossa yhdistyvät musiikkitieteen, musiikkipsykologian, musiikkikasvatuksen sekä musiikin sosiologian ja filosofian aihealueet. Suuri osa varhaisemmasta tutkimuksesta on keskittynyt yksilöiden luovuuteen, mutta vähitellen huomiota on alettu kiinnittää myös niihin piirteisiin, jotka tukevat yhteistoiminnallista luovaa ajattelua ja käytäntöä. (Barrett 2014, 3–9.) Vastaavanlainen muutos on nähtävissä myös musiikin oppimiseen liittyvissä teoreettisissa keskusteluissa. Yksilön tiedon ja taidon omaksumiseen keskittyvien oppimiskäsityksien sijaan on yhä enemmän korostettu oppimista yhteisöllisenä osallistumisena ja verkottuneena toimintana. (Partti et al. 2013a.)

Kun taiteen alalla ajatuksia ja kokemuksia jaetaan päivittäin, puhutaan jaetusta tai kollektiivisesta luovuudesta (engl. *collective creation, collaborative creativity, distributed creativity*) (Barrett et al. 2021; Clark & Doffman 2017; Sawyer & DeZutter, 2009; Syssoyeva 2013). Säveltäjien kohdalla keskityn yhteistyöhön, joka tapahtuu nykymusiikin säveltämisen alueella. Vaikka hyödynnänkin improvisaatiota työtapana useissa taiteellisissa projekteissa, rajaan sekä improvisoidussa musiikissa että muissa kuin nykytaidemusiikin genreissä tapahtuvan kollektiivisen luovuuden työni ulkopuolelle. Jaetun luovuuden keskustelusta olen tekstissäni nostanut esiin erityisesti sellaisia tutkimuksia, jotka suoraan käsittelevät säveltämistä (Hayden & Windsor 2007; Taylor 2016, 2021).

Jaetun luovuuden tutkimus on lähtenyt liikkeelle sosiaalisen vuorovaikutuksen, kommunikaation ja kollaboraation tutkimuksesta, jossa yhteistyön erilaisia muotoja on jaoteltu yksityiskohtaisemmin. Esimerkiksi Vera John-Steiner jakaa tutkimuksessaan *Creative Collaboration* (2000) ryhmätyön tekemisen yhteistoiminnalliseen (engl. *co-operative*) ja kollaboratiiviseen (engl. *collaborative*). Yhteistoiminnallisessa toimintatavassa jokainen toimija

on mukana yksilöllisellä panostuksellaan, mikä tarkoittaa, että niille osallistujille, joiden työpanos on selkeästi suurempi tai luovempi, määräytyy tekijyyssuhteessa toteutettuun lopputulokseen. Kollaboratiivisessa työskentelyssä sen sijaan osallistujat ovat tasavertaisesti mukana projektin etenemisessä ja jakavat myös yhteisen lopputuloksen tekijyyden. Tekijyyden jakautuessa vastuu ja riskit projektin etenemisestä jakautuvat myös tasaisesti toimijoiden kesken. (Barrett et al. 2014, 17–21; John-Steiner 2000, 12–13.) Hayden ja Windsor (2007) ovat tutkimuksessaan määritelleet säveltäjän eri yhteistyömuotoja joko direktiivisiksi, interaktiivisiksi tai kollaboratiivisiksi. Alan Taylor (2016) puolestaan käyttää nelikenttäistä typografiaa, jossa yhteistyön muotoja ovat hierarkkinen, konsultatiivinen, yhteistoiminnallinen ja kollaboratiivinen yhteistyö. Nämä jaottelut ovat olennaisia dialogista säveltämistä hahmotellessani viidennessä luvussa.

Säveltäjän vuorovaikutuksessa kiinnostukseni suuntautuu erityisesti sävellystyön aikaiseen kommunikaatioon. Säveltäjät työskentelevät pääasiassa yksin eivätkä käy dialogia toisten säveltäjien kanssa sävellyksiin liittyvistä yksityiskohdista. Kun kaksi tai useampia säveltäjiä säveltää yhdessä samaa teosta, puhutaan yhteissäveltämisestä. (Taylor 2016.) Yhteissävellyksillä viitataan sellaisiin teoksiin, jotka kaksi tai useampia säveltäjiä ovat säveltäneet yhdessä. Määritelmän ulkopuolelle rajataan kuitenkin teokset, jotka ovat jääneet kesken ja jotka joku toinen säveltäjä on myöhemmin täydentänyt valmiiksi, samoin kuin sovitukset, joissa toinen säveltäjä on myöhemmin muokannut alkuperäisestä teoksesta oman version. (Boyd 2001.) Yhteissäveltäminen on populaarimusiikin puolella laajalle levinnyt toimintatapa, josta käytetään englanninkielisiä termejä ”co-writing” ja ”co-composition” (ks. Bennett 2010; Partti & Ahola 2016, 30). Taidemusiikin alueella toimintatapa on edelleen harvinainen.

Yhteissäveltämistä voi myös tarkastella suhteessa syntyvään tekijyyteen. Tekijällä tarkoitetaan teoksen luoja, kirjan kirjoittajaa tai sävellyksen säveltäjää. Monilla taiteenaloilla yksilökeskeisellä tekijyydellä on romantiikan myötä syntynyt pitkä traditio, jonka ympärille taiteen instituutiot ovat rakentuneet. Näin myös taidemusiikin kohdalla. Tekijyyttä on vahvistettu tekijänoikeudella, jolla tarkoitetaan tekijän lähtökohtaista yksinoikeutta päättää teoksensa käytöstä. Tekijänoikeuslailla suojataan tekijän moraalisia ja taloudellisia oikeuksia. Tekijänoikeus on sidottu teoksen syntyyn ja teoskynnyksen ylittymiseen kyseisen teoksen osalta. Yhteissäveltämisessä tekijyyssuhteet jakautuu; tällöin puhutaan jaetusta tekijyydestä (engl. *shared authorship*), tasavertaisesta tekijyydestä (engl. *equal authorship*), monitekijyydestä tai yhteistekijyydestä. Yhteistä kaikille näille tekijyyden jakautumisen muodoille on se, ettei lopputulosta osoiteta

yksittäisen tekijän luomukseksi, vaan teoksen tekijät sopivat tekijyyden jakautumisesta keskenään sekä moraalisisissa että taloudellisissa kysymyksissä. (Ks. Kuusela 2020 60–65; Setälä 2020, Alén-Savikko et al. 2020.) Mutta vaikka jaettua luovuutta hyödynnetään yhteistyön eri muodoissa, kysymys jaetusta tekijyydestä ei olekaan yhtä yksinkertainen. Esimerkiksi säveltäjän työssä yhteistyö selkeimmin ilmenee säveltäjän ja muusikon välisenä työskentelynä, mutta tällöin kuitenkin tekijyys, moraalisenä ja taloudellisenä oikeutena, jää yksinomaan säveltäjälle. Jaettu luovuus ei siis automaattisesti tarkoita jaettua tekijyyttä (Donin 2017, 85). Tässä tutkimuksessani olen enemmän kiinnostunut tekijyyden jakautumisesta käytännön sävellystyössä, en niinkään sen tekijänoikeudellisista vaikutuksista.

Lisäksi viittaan kirjassani erityisesti kahteen taiteenalaan, nimittäin yhteisö- ja esitystaiteeseen, joilta lainattuja työtapoja hyödynnän kaikissa taiteellisen osion projekteissa. Yhteisötaidetta (engl. *community art*) voidaan tarkastella jonkinlaisena kattokäsitteenä, joka pitää sisällään monenlaisia rinnakkaiskäsitteitä, kuten sosiaalisesti sitoutunut taide (*socially engaged art*), osallistava taide (*participatory arts*), keskustelutaide (*dialogical art*), paikkasidonnainen taide (*site-specific art*) tai soveltava taide (*applied arts*). Laajasti yhteisötaiteen voi määritellä jossakin yhteisössä taiteilijan aloitteesta toteutuvaksi vuorovaikutteiseksi taiteeksi, jossa on jonkinlainen jaettu tekijyys (Jussilainen 2019). Yhteisötaiteessa olennaista on, että se syntyy taiteilijan ja osallistujan välisen vuorovaikutuksen kautta ja että sitä tehdään yhteisön jäsenten kanssa yhdessä heidän ehdoillaan (ks. Kantonen & Karttunen 2021).

Esitystaide on tällä hetkellä erittäin aktiivisesti Suomessa toimiva taiteenala, joka on syntynyt 2000-luvulla nykyteatterin (Numminen 2010, 13–14), performanssin (engl. *performance art*) ja elävän taiteen (engl. *live art*) alueille (Arlander 2009, 7–15). Esitystaide on taidetta, jonka mediumina on esitys. Suomessa esitystaiteen kentällä kohtaavat eri alojen, kuten nykyteatterin, tanssin ja nykysirkuksen, taiteilijat ilman minkään erityisen taiteenalan luomia valmiita käytäntöjä tai ennako-oletuksia. Taiteenlajin keskiössä on esityksen määrittelyn, erilaisten tekijäpositioiden ja uudenlaisten yleisökohtaamisten jatkuva uudistuminen. (Eskus 2022.) 1980-luvulla Englannissa otettiin kokeellisen nykyteatterin alueella käyttöön termi ”devised theatre” tai ”devising theatre”, josta Suomessa käytetään yleensä lyhennettyä muotoa ”devising”. Kyseessä on joukko työtapoja, joiden tavoitteena on toteuttaa prosesseja ryhmässä jaetusti ilman etukäteen kirjoitettua käsikirjoitusta (Koskenniemi 2007, 17). Vaikka devising-työskentely, jonka tavoitteena on laajentaa taiteen tekemistä erilaisiin yhteisöihin, osallistaa näitä yhteisöjä ja käsitellä sitä kautta merkityksellisiä aihepiirejä, onkin tärkeä suunta omassa säveltäjäntyössäni, olen kuitenkin

rajannut sen tutkimukseni ulkopuolelle. Aloittaessani opintoja säveltäjien jatko-tutkinnolle asetetut puitteet eivät kannustaneet prosesseihin, joissa säveltäjällä ei ole mahdollisuutta suunnitella tulevan teoksen lähtökohtia etukäteen itsenäisesti. Myös muut yhteisölliset toimintamuodot olivat yksilökeskeiseen arviointiin tähtäävän tutkimussuunnitelman kannalta hankalasti toteutettavissa, mistä syystä keskityin säveltämisen jakamiseen yhteistyössä toisen ammattisäveltäjän kanssa.

1.3 TUTKIELMAN KULKU

Tutkimukseni jakaantuu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa lähestyn säveltäjän ammattia teoreettisesta näkökulmasta tavoitteenani hahmotella säveltäjien taiteellisen tutkimuksen diskurssia suhteessa musiikkitieteessä käytyyn keskusteluun. Aloitan toisen luvun katsauksella säveltäjän ammatin historiaan, jonka jälkeen hahmotelen säveltäjän tämänhetkistä musiikillista työympäristöä, yhteistyötahoja, nykymusiikin kontekstia ja taiteilijan työssä laajemmin tapahtuneita muutoksia. Päätän luvun kuvaukseen radioesseyestäni *Hiljainen tieto* (2019).

Kirjan kolmannessa luvussa pureudun tarkemmin säveltäjän työn ytimessä oleviin esteettisiin laatukriteereihin. Tarkastelen säveltämistä valintana, joka näyttäytyy yhtä hyvin sosiaalisena kuin traditioon sitoutuneena toimintana. Tämä säveltämisen yhteisöllinen luonne on kuitenkin pyritty siirtämään syrjään autonomiaestetiikan arvoihin vedoten. Pyrin tietoisesti irtaantumaan autonomiaestetiikan vaatimuksista ja etsimään kokonaisvaltaisempaa tapaa lähestyä musiikin tekemistä ja kuuntelemista. Esteettiseen valintaan vaikuttavia tekijöitä analysoidessani hyödynnän mediaation eli välittymisen käsitettä siltä osin kuin se liittyy säveltäjän työhön ja sävelletyn musiikin esittämiseen. Luvun lopussa pohdin, millaista kriittistä potentiaalia säveltämiseen sisältyy, jos sitä ajatellaan lähtökohtaisesti yhteiskunnallisena ja poliittisena toimintana.

Neljäs luku on fiktiivinen ja vapaamuotoinen dialogi säveltäjän ja etnografin välillä siitä, miten säveltäjänä olen yrittänyt avata teosta ja vapauttaa materiaalia historiallisista normatiivisista piirteistä. Yhteisöllistä säveltämistä käsittelevien esimerkkien avulla johdattelen säveltäjän työnkuvaa vähitellen kohti yhteisöllisiä ja keskustelevia käytäntöjä, joissa säveltäjä työskentelee yhdessä muiden toimijoiden kanssa.

Viidennessä luvussa tarkastelen dialogisuuden käsitettä eri näkökulmista, yhtäältä suhteessa yhteisötaiteen määritelmiin ja dialogisen taiteen estetiikkaan

sekä toisaalta suhteessa säveltäjän mahdollisuuteen työskennellä tasavertaisesti ja kollaboratiivisesti yhdessä muusikoiden, muun alojen taiteilijoiden, toisten säveltäjien tai erilaisten yhteisöjen kanssa. Selventämällä intertekstuaalisuuteen ja yhteissäveltämiseen liittyvää käsitteistöä ja pohtimalla mielikuvittelun jakamista pyrin hahmottelemaan, millaista dialoginen säveltäminen voisi olla. Yhteissäveltäminen nostaa esiin laajoja kysymyksiä jaetun yhteisen esteettisen valinnan mahdollisuudesta ja yhteisön rakentumisesta esteettisesti. Ensimmäisen osan lopuksi kuvaan koululaisoopperaa *Kuningattaren kamari* (2015), joka toimi minulle tärkeänä esimerkkinä esteettisten ja eettisten kysymysten määrittämisestä uudella tavalla nykysäveltäjän työssä.

Tutkimuksen toinen osa seuraa säveltäjän työnkuvani muutosta erilaisissa yhteistyötilanteissa viiden taiteellisen projektin puitteissa. Taiteellinen tutkimus on tarjonnut minulle alustan tutkia säveltämistä ja säveltäjän ammattia niin, että voin samalla toteuttaa kirjan alkupuolella ehdottamaani säveltäjän työnkuvan muutosta käytännön taiteellisessa työskentelyssä. Käyn projekteja läpi yhtäältä työryhmien asettamista taiteellisista lähtökohdista käsin ja toisaalta pohdin yleisemmin työryhmätyöskentelyä, jaettua tekijyyttä ja dialogisuuden esiintymistä työprosesseissa. Sävellyksprojektieni kuvaaminen on sekä dokumentoivaa että reflektoivaa suhteessa teosten sisältöihin ja käytäntöihin. Henkilökohtaisen videoteokseni *Omakeuva* avulla pohdin tekijän ja esiintyjän välistä työjakoa. Radio-oopperan *Kylmän maan kuningatar* kohdalla käyn läpi oopperan tekemisen eri vaiheita, teemoja ja radio-oopperaa muotona. Lisäksi pohdin työryhmätyöskentelyä ja erityisesti äänisuunnittelun sekä säveltämisen välistä rajapintaa. Multimediateos *Heinä* johdattelee posthumanististen tutkimuskysymysten äärelle miettimään, voiko heinä olla työryhmän jäsen. Laajennan myös kysymystä aseemisesta kirjoituksesta kohti nuottikirjoituksen problematiikkaa. Esitystä *Mimesis, metafora, mallintaminen* tarkastelen esitystaiteen viitekehyksessä, niin käsikirjoituksen kuin tuottamisen näkökulmasta. Viimeisen projektin, *Aaltoliikkeen* kohdalla käyn läpi musiikin ja luonnon suhdetta teoksen asettamassa tutkimuksellisessa kontekstissa, ja tuon esiin joitakin yksityiskohtia projektin yhteydessä pidetyistä yleisötyöpajoista.

Taiteellisissa projekteissani olen käsitellyt eri työryhmien kanssa laajoja ja ajankohtaisia yhteiskunnallisia teemoja, kuten nationalismin nousua, sukupuolten yhdenvertaisuutta ja ympäristökriisiä. Nämä teemat johdattelevat kysymään, miten säveltäjä voisi huomioida yhteiskunnassa tapahtuvia muutoksia omissa ammatillisissa käytännöissään. Kirjan viimeisessä luvussa tarkennan ajatuksiani taiteellisesta tutkimuksesta, epistemologisista kysymyksistä, tutkijan positioista ja tutkimusmenetelmistä erityisesti säveltäjän tohtorintutkimuksen kohdalla. Pohdin taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksia ja keinoja vaikuttaa

kriittisesti taidealan instituutioihin – ja laajemmin yhteiskunnassa. Lopuksi olen koonnut sekä huomioita tutkimukseni ongelmista että ehdotuksia säveltäjien taiteellisen tohtorintutkinnon kehittämiseksi.

Aloitettuani jatko-opinnot tutkimuskysymys säveltäjän työn dialogisuudesta imaisi minut mukaansa, ja siksi olen järjestelmällisesti pyrkinyt kaikissa sävellyshankkeissani ja työtehtävissäni asettamaan uudenlaisia vuorovaikutteisia tavoitteita ja asettumaan erilaisiin positioihin suhteessa perinteisiin taidemusiikin käytänteisiin. Tästä syystä tutkimukseni aineisto on laajempi kuin vain taiteelliseen osioon rajatut sävellykset. Taiteellisten töiden lisäksi käsittelen tekstissä seuraavia teoksia: *Transfere* kahdelle viululle (2019), radio-essse *Hiljainen tieto* (2019), *Shrieking Nature* es-klarinetille ja multimedialle (2019), *Riimunvarsia* huilulle ja jousikvartetille (2008), *Mies – miekka yöllä* pasuunalle ja puhallinkvartetille (2008), *Välimerkkifantasia* huilulle, harpulle ja elektroniikalle (2010), *Vierge Moderne* huilulle (2017), *Village Party* oboelle ja jousikvartetille (2015), *Golden Cradle* viululle (2017), *Laulu edustajasta* sopraanolle ja kitaralle (2012), kamariooppera *Yksi siemen, yksi suru* (2015), musiikkia näytelmään *Tuohtumus* (2020), koululaisooppera *Kuningattaren kamari* (2015) ja esitys *If All the World Were Paper...* (2017) nokkahuilulle, barokkisellolle ja cembalolle.

I

SÄVELTÄJÄN TYÖN MUUTOS

Säveltäminen on yksilön mielessä tapahtuvaa ajattelua. Se on yhden ihmisen ilmaisua. Se on yhden ihmisen luomaa musiikillista logiikkaa. Vai voisiko sitä tehdä yhdessä? Lähdän tutkimaan tätä kysymystä tavoitteenani, että säveltäjä voisi jakaa ajatuksiaan ja valintojaan työprosessin aikana keskustelemalla niistä muiden toimijoiden kanssa. Sinänsä ajatus säveltäjyyden jakamisesta on sangen yksinkertainen. Mutta vaikka tämänkaltainen ryhmätyön ja yhteistekijyyden korostuminen on lisääntynyt ja arkipäiväistynyt monilla aloilla (Kuusela 2020, 12–13), tuntuu se kuitenkin suurelta askeleelta juuri länsimaisen taidemusiikin kohdalla.

Toisaalta on muistettava, että säveltäjän rooli kaiken keskipisteenä on ollut kritiikin kohteena jo pidemmän aikaa niin kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen kuin etnomusikologian tutkimusaloilla, joilla musiikkia tutkitaan lähtökohtaisesti kulttuurina ja joilla tutkimuksen kohteena on musiikin sisäisten lainalaisuuksien sijaan musiikin säveltäminen, esittäminen ja kuunteleminen sosiaalisessa verkostossa. Moni tässäkin tutkielmassa käytetty musiikkitieteen lähde alkaa johdannolla, jonka avulla kirjoittaja pyrkii osoittamaan säveltäjän erityisen myyttisen aseman taidemusiikin hierarkiassa ja samalla irtaantumaan tuosta traditiosta (ks. Barrett 2014; Clark & Doffman 2017; Partti & Ahola 2016; Taylor 2021). Jossain määrin voisi sanoa, että päämääräni on toteuttaa käytännössä sitä, mistä näillä tutkimusaloilla on puhuttu jo kauan, nimittäin luopua länsimaisen taidemusiikin säveltäjän erityis- asemasta. Säveltäjän työnkuvaan kohdistamani muutos vaikuttaa myös nyky- musiikissa yhä olennaisesti vallalla olevaan käsitykseen teoksesta taiteellisen toiminnan ytimessä. Tutkimuksessani pyrin irtaantumaan autonomiaestetiikan vaatimuksista ja avaamaan suljetun, itseensä kietoutuvan teoksen niin, että se voi sisältää henkilökohtaisia, yhteisöllisiä, yhteiskunnallisia tai poliittisia elementtejä. Aloitan kuitenkin ensin määrittelemällä ammatin perusasioita, historiaa ja yhteistyötahoja, minkä jälkeen siirryn tarkastelemaan esteettistä valintaa ja sen suhdetta musiikkiyhteisöön, ja vasta sitten lähdän visioimaan säveltäjän tulevaisuuden työtapoja.



Riikka Talvitie, Eriikka Maalismaa ja Terhi Paldanius teoksen *Transfere* kantaesityksessä Meidän festivaalilla 2019 Järvenpäässä. Kuva: Maarit Kytöharju.

2 SÄVELTÄMINEN AMMATTINA

Periaatteessa tavoite on aina selkeä, että täytyisi saada aikaiseksi jonkinlainen musiikillinen jatkumo (Virtaperko 2017).

Pohjimmiltaan on kyse materiaalin järjestämisestä mielekkäänä hahmottuvaksi kokonaisuudeksi (Wennäkoski 2011).

Ensikädessä säveltäminen on visioiden luomista ja utopististen ajatusten kanssa elämistä (Lindberg 2017).

Vaikka jokainen säveltäjä kuvaa työtään henkilökohtaisella tavalla, voidaan säveltämistä yleisesti ajatella musiikin tuottamisena ja luomisena. Säveltämisen lopputuloksena syntyy yleensä teos, joka länsimaisen taidemusiikin alueella ilmaistaan useimmiten partituurin muodossa. Teoksen käsitettä on määritelty taidefilosofiassa eri tavoin; esimerkiksi teokselle on ominaista sen erottuvuus omana kokonaisuutenaan muista olemassa olevista teoksista, toistettavuus ja tallennettavuus. Lisäksi säveltäminen erotetaan improvisoinnista, sillä työ tapahtuu pitkäkestoisemmin ja siihen sisältyy mahdollisuus materiaalin työstämiseen ja reflektointiin. (Pohjannoro 2013, 15–18. Ks. myös Ojala ja Väkevä 2013, 10–12.)

Mitä sitten tarkoittaa säveltäminen ammattina? Käytännöllisesti katsoen ammatti määritellään elinkeinoksi, jota henkilö harjoittaa päätyönään saadakseen toimeentuloa. Säveltäjän ammatista puhuttaessa käytetään usein kolmea hyvin samantapaista määrettä, nimittäin säveltäjäkuva, ammattikuva ja työnkuva, joilla on kuitenkin toisistaan poikkeava merkitys. Säveltäjäkuva viittaa romanttisen taiteilijakuvan heijastumiin, ammattikuva taas ammatin käytäntöihin ja ansaintalogiikkaan.¹ Omassa tutkimuksessani olen ammattikuvan sijaan kiinnostunut pikemminkin säveltäjän työnkuvasta ja sen erilaisista ilmentymistä. Tarkastelemani työnkuva voi olla projektikohtainen ja vaihdella huomattavasti erilaisten kokoonpanojen ja yhteistyötahojen mukaan. Työnkuvaan voi olennaisesti kuulua myös kollaboratiivinen yhdessä tekeminen.

1 Heiniö määrittää säveltäjäkuvan suhteessa reseptiohistoriaan. Hänen mukaansa säveltäjäkuva on tutkijan konstruoima synteesi säveltäjän musiikkia ja taiteilijapersoonaa koskevista käsityksistä. Näkemys on kuitenkin yleensä historiallisesti ja kulttuurisesti rajautunut tietyn yhteisön muodostamaksi. Tästä syystä valta kuvien luomisessa on elävienkin säveltäjien kohdalla suurelta osin medialla, kriitikoilla ja journalisteilla. (Heiniö 1992, 8.)

2.1 AMMATIN HISTORIA

Musiikintutkija Richard Taruskin aloittaa kokoelmateoksensa *Oxford History of Western Music* ajanjaksosta yli tuhat vuotta sitten, jolloin länsimaisessa musiikissa siirryttiin suullisesta traditiosta kirjalliseen. Nuottikirjoituksen synty oli tärkeä käännekohta sekä itse musiikin että musiikintutkimuksen näkökulmasta, sillä nuotinnetut käsikirjoitukset tarjoavat meille mahdollisuuden tarkastella alkuperäisiä aineistoja ja seurata eri vuosisadoilla tapahtuneita muutoksia. (Taruskin 2010.) Koska taidemusiikin säveltäjän työ materialisoi- tuu nykyisin pääasiassa nuottikirjoituksen avulla, voidaan ajatella, että ammatin historia kulkee rinta rinnan nuotinnetun musiikin kanssa. Toisaalta on muistettava, että musiikkia on luotu ennen nuotinkirjoitustaitoaakin. Nuottikirjoituksen kehittymisen lisäksi säveltäjän ammatin erilaiset ilmentymät ovat olleet voimakkaasti sidoksissa yleiseen maailmankuvan muuttumiseen eri aika- kausina. Olen koonnut tiivistetyn katsauksen säveltäjän ammatin historiasta toisaalta suhteessa musiikin merkitykseen ja käyttötarkoitukseen sekä toisaalta suhteessa taiteellisen työn auktoriteetteihin ja rahoittajiin. Miksi on sävelletty, ja kenen alaisuudessa ja *kanssa* työtä on tehty?

Antiikin Kreikassa musiikilla oli merkittävä rooli monenlaisissa yhteisöllisissä tapahtumissa. Se kuului osana uskonnollisiin tilaisuuksiin, rituaaleihin ja seremonioihin yhtä hyvin kuin vapaa-ajan viettoon ja rentoutumiseen. Jopa nykypäivän musiikkimaailman voimakasta kilpailuviettä voidaan verrata antiikin Kreikan musiikkikilpailuihin, joita järjestettiin urheilukilpailuiden tapaan jumalten kunniaksi (Heinonen et al. 2012, 293.) Antiikin Kreikassa taiteen merkitys oli ensisijaisesti kasvatuksellinen, ja se ulottui moraalin sekä politiikan alueelle. Musiikkiesityksissä, jotka sisälsivät niin lakeja kuin muita tapoja ja käytäntöjä, oli mahdollista välittää yhteiskunnan arvoja laajemmin. (Goehr 2007, 126.)

Jo tuolloin sävellettiin, mutta sävellyksen käsitteellä ei tarkoitettu vain nuotinnettua teosta vaan yleisesti musiikkikappaleita, jotka välittyivät eteenpäin suullisen tradition avulla eri henkilöiden esittäessä ja varioidessa niitä vapaamuotoisesti. Kirjassa *Music and Musicians in Ancient Greece* (Andersen 1994) puhutaan säveltäjistä, mutta ei niinkään eriytyneenä ammattiryhmänä, vaan säveltäminen oli ennen kaikkea muusikoiden harjoittamaa musiikkilista keksintää. Esityksen osuus musiikin tekemisessä oli huomattava. Kirjassa käytetään termiä runoilija-säveltäjä sellaisista runoilijoista, jotka sävelsivät laulettavaksi tarkoitettuja tekstejä luoden sanojen lisäksi myös melodian ja säestyksen. (Andersen 1994, 51; ks. myös Mathiesen et al. 2001.) Samalla kun musiikki oli taidetta, oli se myös tieteellisen ja filosofisen tutkimuksen kohde.

Musiikin teoria, joka erotettiin käytännöstä, asettui aritmetiikan, astronomian ja geometrian rinnalle matemaattisten tieteiden joukkoon. (Goehr 2007, 130.) Jo 500-luvun alussa Boethius jakoi musiikin harjoittajat kolmeen kategoriaan: alimmalla tasolla olivat käytännön muusikot, seuraavalla lauluntekijät sekä runoilijat ja korkeimmalla muusikot, jotka ymmärsivät myös musiikin teoriaa, tiedettä ja musiikillisia kokonaisuuksia (Murtomäki 2020). Tämä jaottelu heijasteli jo säveltäjän ja esiintyjän ammattikuvien välistä erkaantumista, joka tapahtui varsinaisesti paljon myöhemmin.

Keskiajalla kristillisyyttä määrittänyt myös eurooppalaisten säveltäjien maailmankuva. Monet länsimaisen taidemusiikin piirteet, kuten nuottikirjoitus, kehittyivät kirkon suojissa. Musiikkia sävellettiin käytännön tarpeisiin erilaisiin uskonnollisiin tilaisuuksiin ja teksteihin; myös musiikin opetus tapahtui luostarien yhteydessä. Varhaiskeskiajalla kirkkolaulu oli yksiaänistä ja deklamoivaa, jolloin huomio keskittyi tekstin sisältöön, mistä vähitellen siirryttiin kohti monimutkaisempia polyfonisia tekstuureita. Vaikka musiikki jaettiin selkeästi käyttötarkoituksen mukaan uskonnolliseen ja maalliseen, säveltäjien kannalta oli ilmeistä, että sävellykselliset ideat vuotivat eri musiikinlajeista toiseen, varsinkin maallisesta hengelliseen. Tämä piirre johti myös soitinmusiikin kehittymiseen. (Goehr 2007, 131–135.)

Renessanssin ajan säveltäjät 1400–1600-luvulla olivat muusikoita, käsityöläisiä, jotka työskentelivät lähinnä kirkkojen alaisuudessa. Musiikkia opiskeltiin ammattilaisten ohjauksessa katedraalien yhteydessä toimivissa kouluissa, joissa opetuksen sisältö vaihteli alueen ja uskontokunnan mukaan. (Owens 1998, 12.) Vähitellen ilmapiiri maallistui ihmiskeskeisyyttä korostavan humanismin myötä. Humanistien antiikin Kreikan ja Rooman kulttuurien suuri ihailu heijastui myös musiikissa. Nuottien julkaisuautoiminta käynnistyi 1500-luvun alussa, minkä johdosta sävelletty musiikki lähti aiempaa helpommin leviämään ympäri Eurooppaa. Taidemusiikki sai myös uutta yleisöä ja harrastavia amatöörejä kasvavasta porvaristosta. Musiikin funktio oli yhä kohottaa tekstin merkitystä, mistä syystä soitinmusiikki jäi alisteiseen asemaan vokaalimusiikkiin verrattuna. (Lockwood 2001.)

Säveltämisen yhteys musiikinteoriaan on aina ollut merkittävä. Sen avulla säveltäminen on sidottu yhtäältä tieteelliseen tietoon ja toisaalta sääntöjen noudattamiseen. 1600–1700-luvulla musiikin ollessa edelleen alisteista kirkollisten instituutioiden tarpeille alettiin monissa musiikinteorian oppikirjoissa lähestyä musiikkia uskonnon sijaan matemaattisista ja rationaalisista näkökulmista. Toisaalta esimerkiksi kontrapunktia käsittelevässä teoksessaan *Gradus ad Parnassum* (1725), joka edelleen vaikuttaa nykyajan säveltäjien opetussuunnitelman taustalla, J. J. Fux toteaa sääntöjen pohjautuvan

kirkkosävellajeihin modernien skaalojen sijaan ja kehottaa muusikoita lähtemään liikkeelle Jumalan asettamista lähtökohdista. (Goehr 2007, 139–147.)

Valistusta, 1700-luvun eurooppalaista aatesuuntausta, voidaan luonnehtia emansipaatioprosessiksi, jonka tavoitteista keskeisimpiä olivat vapautuminen tiedollisista auktoriteeteista, erityisesti kirkosta, sekä yhdenvertaisten oikeusperiaatteiden ja demokratian kehittyminen. Jossain määrin nykypäivään asti on säilynyt valistuksen ajalta peräisin oleva ihmiskäsitys, joka korosti rationaalisuutta sekä uskoa ihmisen ja eri kulttuurien kykyyn kehittyä ja edistyä erityisesti koulutuksen, sivistyksen ja tieteen avulla. Valistuksen myötä myös taidekäsityksessä tapahtui selkeä muutos. Taiteen tekemistä oli tuohon asti ajateltu jäljittelynä: luonnon, todellisuuden, ihmisen toiminnan tai vanhojen mestareiden imitointina. Myös barokkimusiikin affektioppi perustui luonnon jäljittelemisen vaatimukseen. 1800-luvulle siirryttäessä taiteilijan tehtävä muuttui: taiteilijaa ei enää velvoitettu kuvaamaan todellisuutta, vaan hänen piti lisätä siihen jotain omaa ja ainutkertaista. (Tiainen 2005, 53.)

1700–1800-luvulla tapahtui myös monia rakenteellisia uudistuksia taiteen piirissä. Konservatoriolaitoksen myötä musiikinalan koulutus alkoi kehittyä. Taideteoreetikot, taidekriitikot ja kustantajat eriytyivät omiksi ammattiryhmikseen, mikä loi taidemusiikin alueelle uusia instituutiota. Vähitellen taiteilijat siirtyivät pois kirkkojen ja hovien suojista, ja heidän piti löytää uusi oikeutus toiminnalleen. Myös säveltäjät vapautuivat itsenäisiksi taiteilijoiksi, joiden toimeentulo riippui yleisöstä ja musiikin markkinoista. (Ibid., 50–56.)

Selvin muutos säveltäjän ammattikuvassa tapahtui romantiikan taidekäsityksen myötä. Ajatus absoluuttisesta musiikista muotoutui vähitellen kattavaksi esteettiseksi paradigmaksi erityisesti saksalaisessa musiikkikulttuurissa 1800-luvulla. Instrumentaalimusiikin arvo puhtaana ulkomaailmasta irtaantuneena rakenteena kohosi, mikä johti autonomiaestetiikan syntyyn. Autonomiaestetiikalla viitataan taiteen riippumattomuuteen ulkopuolisista normeista. (Dahlhaus 1991, 6–8; Wahlfors 2013, 238–240.) Samalla kun musiikki, ja erityisesti ”musiikkiteos”, haluttiin vapauttaa kaikista ulkomusiikillista yhteyksistä, myös säveltäjän sisäinen maailma, ilmaisu ja tunteet, nousivat merkittävään asemaan. Säveltäjän suhde teokseen sen luojana korostui. (Goehr 2007, 162.) Säveltäjiin alettiin liittää ominaisuuksia kuten luovuus, ainutkertaisuus ja riippumattomuus, joilla toisaalta vahvistettiin heidän sosiaalista asemaansa ja toisaalta mystifioitiin luomisprosessia rajaamalla sitä vain harvojen yksinoikeudeksi yhdistämällä työskentelyyn jumalallisia piirteitä. Säveltäjämyytin keskeisimmäksi hahmoksi nostettiin Beethoven. ”Niin aukaisee meille myös Beethovenin soitinmusiikki kauhistuttavan ja mittaamattoman valtakunnan”, kirjoittaa E. T. A Hoffmann (1993, 7) viidennen sinfonian arvostelussaan.

Samalla kun romantiikan ajan säveltäjät olivat kohonneet neron asemaan, oli heistä vähitellen tullut myös oma ammattikuntansa, joka oli irtaantunut niin muusikon kuin teoreetikon ammateista. (Tiainen 2005, 50–56.) Tiaisen mukaan musiikintutkijat ovat tulkinneet säveltäjien työnkuvassa tapahtuneita muutoksia eri näkökulmista. Säveltäjät voidaan nähdä eräänlaisina olosuhteiden uhreina, jolloin heidän oli sopeuduttava musiikkielämän tarjoamaan yksilökeskeiseen ja erakkomaiseen rooliinsa. Toisaalta he myös monella tapaa itse osallistuivat uudenlaisten taiteilijäkäsitysten ja puhetapojen syntyyn ja pyrkivät näin ajamaan omia taloudellisia etujaan sekä kohottamaan ammattinsa arvostusta. (Ibid., 68–69.)

Romantiikan taidekäsitys johti modernismiin, jossa korostuivat järki ja älyllisyys. Modernin ajattelun maailmankuva, sen edistysusko ja tehokkuus, heijastui myös musiikin tekemiseen. Itsenäisen auktoriteeteista vapaan säveltäjän työn merkitys ymmärrettiin yhä suhteessa autonomiaestetiikkaan ja koherenttien musiikkiteosten omalakisuuuteen, mutta lisäksi innovaation osuus korostui. Dodekafonian myötä musiikillisessa kielessä tapahtui merkittäviä muutoksia, ja säveltäjien huomio kiinnittyi erityisesti sävellysteknisiin löydöksiin samalla, kun he sulauttivat tieteellis-teknologisen kehityksen osaksi vakiintuneita käytäntöjään. Säveltäjien innovaatiot johtivat tyylliseen pluralismiin. (Metzer 2009, 3–5.) Tässä mielessä modernismi koetteli esteettisten rakenteiden rajoja. Modernistinen säveltäjä oli tyypillisesti intellektuelli, eräänlainen tutkija, joka

[– –] kehittää teorioita, joista itsestään tulee toiminnan muotoja, taiteen muotoja. Musiikin muuttuessa itsetietoisien älykkääksi – monimutkaiseksi, älylliseksi, predeterminoiduista ideoista syntyneeksi – sitoutuu säveltäjä kaikenlaiseen älylliseen toimintaan filosofiasta sosiologiaan; sävellyksistä tulee ongelmanratkaisun malleja, ikään kuin musiikki olisi muilla keinoin toteutettu ajattelun laji. (Albright 2004, 3–11.)

Toisaalta läpi 1900-luvun kokeellisten avantgarde-säveltäjien tavoitteena oli kyseenalaistaa laajemmin niin taiteen tehtävää kuin vallalla olevia kulttuurin arvoja. Kokeellisten säveltäjien ammattikuva muistutti monelta osin muiden alojen taiteilijoiden työtä sosiaalisine ja käsitteellisine lähtökohtineen.² Ehkä sattuman mukaantulo – säveltäjän täydellisen kontrollin menetys – haastoi eniten traditionaalista säveltäjäkuvaa ja säveltäjän suhdetta teokseen (Albright 2004, 13).

2 Tanja Tiekso (2013, 5–14) käy läpi yksityiskohtaisemmin modernismin, avantgarden ja kokeellisuuden käsitteitä sekä näihin liittyviä säveltäjiä väitöskirjassaan *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*.

Johdannossa vertaan nykymusiikin säveltäjän ja yhteisötaiteilijan ammattikuvia keskenään. Tämänhetkiselällä ammattikuvalla säveltäjä ei voi yhtäkkiä muuttua poliittisen yhteisötaiteen tekijäksi. Etäisyys näiden kahden taidelajin välillä on selvä; niin työprosessit kuin ansaintalogiikka eroavat huomattavasti toisistaan. (Ks. Talvitie 2021b.) Historiallinen tarkastelu tuo kuitenkin esiin sen, miten säveltäjän ammatti on vuosisatojen saatossa muotoutunut ja minkälaisia nykyaikanakin havaittavia piirteitä ammatinharjoittamiseen on sisällynyt erilaisissa yhteiskunnallisissa tilanteissa. Säveltäjien fokuksen kaventuminen ja erikoistuminen yhä teknisempiin yksityiskohtiin on vähitellen muuttanut myös säveltäjän asemaa ja toimenkuvaa laajemmin taidemusiikin rakenteissa. Musiikin sisäisissä lainalaisuuksissa pitäytyminen, mikä modernismin aikana katsottiin voimavaraksi, voidaan nykyisin nähdä jonkinlaisena pakona ja piittaamattomuutena yhteiskunnallisia ilmiöitä kohtaan. Vähitellen säveltäjät ovatkin kadottaneet asemansa laaja-alaisina intellektuelleina ja taidemaailman auktoriteetteina. Vaikka nykymuotoinen säveltäjän ammatti on säilynyt muuttumattomana suhteellisen pitkään, oma kokemukseni kuitenkin on, että myös säveltäjän työnkuvaan kohdistuu huomattavia muospaineita, joista kollektiivinen tekeminen on yksi esimerkki. Ympäröivä yhteiskunta on muuttunut monella tapaa, mutta säveltäjäyys ei ole pysynyt perässä.³

2.2 SÄVELTÄJÄN YHTEISTYÖTAHOT

Edelleen tänä päivänä taidemusiikin säveltäjät työskentelevät pääasiassa yksin ja vastaavat työnsä lopputuloksesta itsenäisesti. Teoksen sävellys- ja harjoitusprosessin aikana säveltäjän työhön liittyy kuitenkin monia vuorovaikutussuhteita, jotka vaikuttavat suorasti tai epäsuorasti lopputulokseen. Säveltäjän yhteistyöverkoston voi jakaa kahteen ryhmään. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat sellaiset ammatilliset kollegat kuten muusikot, kapellimestarit ja muut säveltäjät, jotka edesauttavat teoksen syntyä. Heidän kanssaan säveltäjät jakavat sekä taiteellista että käytännöllistä musiikillista tietoa työprosessin aikana. Tähän ryhmään kuuluvat osittain myös muiden alojen taiteilijat, kuten libretistit, dramaturgit ja ohjaajat, joiden kanssa yhteistyö on tiivistä ja vuorovaikutteista. Toisen ryhmän muodostavat sellaiset henkilöt, jotka eivät suoraan osallistu sävellystyön etenemiseen. Henkilöt voivat olla myös musiikin alan ulkopuolelta. Välillisesti sävellysprosessin kulkuun osallistuvia henkilöitä ovat muun muassa sävellysten tilaajat, musiikkiteknologian ammattilaiset ja kustantajat. Sosiaalista verkostoa voi laajentaa vielä etäämmälle itse varsinaisesta

3 Kuusela (2020, 39–43) kuvaa vastaavaa tekijyyden muutosta kirjallisuuden alalla.

sävellystyöstä, jolloin siihen voidaan ajatella kuuluviksi myös soitinvalmistajat, musiikintuottajat, festivaalinjärjestäjät, musiikkitoimittajat sekä tekijänoikeusorganisaatioiden, rahoittajien ja apurahanäätiöiden edustajat. (Zembylas & Niederauer 2018, 13.) Lisäksi tähän ryhmään kuuluu yleisö, joka osallistuu teoksen esille saattamiseen aktiivisesti kuuntelemalla.

Säveltäjien ja muusikoiden välinen yhteistyö on aina ollut luontevaa suurimmalle osalle säveltäjistä, näin myös tänäkin päivänä. Yhteistyötä voidaan tehdä joko luomisprosessin aikana tai vasta konserttiin valmistavan harjoitusjakson yhteydessä. Jos muusikko osallistuu sävellysprosessiin jo varhaisessa vaiheessa, voi hänen musiikillinen ideointinsa ja keskeneräisten materiaalien kokeilu olla äärimmäisen merkittävässä roolissa teoksen valmistumisessa. Muusikoita voidaan myös ajatella jonkinlaisena ensimmäisenä yleisönä, koe-kuuntelijoina, jotka antavat olennaista palautetta säveltäjälle suhteessa teoksen viimeistelyyn (Zembylas & Niederauer 2018, 27). Tutkimuksessani olen kiinnostunut avaamaan työtapoja ja tekijyyttä erilaisten yhteistyökumppanien kanssa, mutta olen tietoisesti rajannut muusikkoyhteistyön tarkemman kuvaamisen työni ulkopuolelle. Osittain tein tämän rajauksen jo tutkimustyön alkuvaiheessa, sillä oletin, että säveltäjän ja muusikon välisestä yhteistyöstä löytyy runsaasti tutkimusmateriaalia. Työni edetessä olen kuitenkin havainnut, että tutkimusalue on jäänyt yllättävän vähäiselle pohdinnalle. Pianisti Zubin Kanga (2014) on kollaboratiivista yhteistyötä käsittelevässä autoetnografisessa väitöskirjassaan tarkastellut kriittisesti säveltäjän ja esittäjän välisen tutkimuksen pohjalla käytettyä suppeaa lähdetekstien aineistoa, joka hänen mukaansa perustuu traditiosta tehtyihin oletuksiin, eräänlaisiin myytteihin säveltäjyydestä. Tämä tieto, "mytologioiden verkko", joka läpäisee sekä alan ammattilaisten että tutkijoiden työn, suosii perinteisiä ammatillisia malleja ja säveltäjävetoista vuorovaikutusta. Kanga pyrkii tutkimuksessaan muuttamaan yleisiä uskomuksia yhteistyöstä käytännön esimerkkien avulla ja lähestyy asiaa esittäjän näkökulmasta pyrkien purkamaan edellä kuvattuja historiallisia myyttejä. (Kanga 2014, 3.) Muita tärkeitä säveltäjän ja esittäjän välisiä tutkimuksia ovat muun muassa klarinetisti Heather Rothen (2011) ja kitaristi Stefan Östersjön (2008) tutkimusprojektit taiteellisen tutkimuksen alueella.

Muusikon ja säveltäjän välinen yhteistyö asettuu osittain musiikin esittämisen tutkimuksen alueelle, jolloin yhteistyötä ei tarkastella pelkästään suhteessa teokseen ja sen musiikkianalyttisiin tulkintoihin, vaan esityksen ja esiintyjän osuus korostuu havaintoja tehtäessä (Virtanen 2007, 43–52). Musiikin esittämisen tutkimus onkin viime vuosikymmeninä noussut tärkeäksi itsenäiseksi tutkimusalueeksi musiikkitieteen alalla. Suomessa tehdystä säveltäjän ja muusikon yhteistyöhön liittyvästä musiikin esittämisen tutkimuksesta mainittakoon

esimerkkinä Marjaana Virtasen väitöskirja *Musical Works in the Making* (2007), jossa hän kuvaa pianisti Laura Mikkolan ja säveltäjä Einojuhani Rautavaaran välistä yhteistyötä kolmessa pianokonsertossa. Tutkimuksessa tarkastellaan, kuinka musiikkiteokset ja esiintyjän sekä säveltäjän toimijuudet rakentuvat harjoitusten ja esitystilanteen aikana. Tutkimus on lähtökohdiltaan musiikkianalyttinen, mutta se on toteutettu esittämisen näkökulmasta hyödyntäen laajaa tutkimusaineistoa: toisaalta teosten partituureja ja muuta tausta-aineistoa, kuten säveltäjän luentomateriaalia, ja toisaalta etnografisesti kerättyä kenttäaineistoa teosten harjoituksista ja esityksistä.⁴

Muusikoiden ja kapellimestarien lisäksi säveltäjät toimivat laajasti yhteistyössä muiden alojen taiteilijoiden kanssa. Kuoro- ja vokaalimusiikkia sävellettäessä yhteistyökumppaneina ovat elävät runoilijat ja kirjailijat, oopperaa tehdessä taas libretistit, dramaturgit ja ohjaajat.⁵ Myös tanssijoiden kanssa on syntynyt hedelmällisiä kumppanuuksia. Siirryttäessä uudenlaisten yhteistyömuotojen äärelle säveltäjän toimenkuva voi muuttua huomattavasti. Esimerkiksi yhteistyöt äänisuunnittelijoiden, ohjelmistojen kehittäjien ja akustiikan tutkijoiden kanssa ruokkivat teknologista ja matemaattista lähestymistapaa. Monet säveltäjät ovatkin mukana projekteissa, joissa sävellystyötä on pyritty analysoimaan ja mallintamaan tekoälyn avulla. Tällaiset tutkimukselliset lähestymistavat vaativat myös säveltäjältä erilaista osaamista ja kiinnostusta teknologisiin yksityiskohtiin.⁶ Säveltäjän, muusikoiden ja muiden yhteistyökumppanien välistä suhdetta tutkittaessa törmätään väistämättä kysymyksen tekijyydestä ja sitä kautta tekijänoikeudesta, jonka olen tietoisesti rajannut tutkimukseni ulkopuolelle.

Viime aikoina yhä useammat säveltäjät ovat etsineet aktiivisempaa roolia esitysten luomisessa, ei pelkästään muusikkoina vaan myös muulla tavoin äänellisten, visuaalisten ja esityksellisten elementtien toteuttajina. Esiintyvä säveltäjä muodostaa oman erityiskysymyksensä suhteessa säveltäjyyteen ja yhteistekijyyteen. Nykymusiikin alalla keskustelua säveltäjien uudenlaisista

4 Sellisti Anssi Karttunen (1999) kuvaa yhteistyötään säveltäjien kanssa artikkelissa ”Reflections on the Relation between Interpreter, Composer and Audience”. Anneli Arho (2004) käsittelee väitöskirjassaan *Tiellä teokseen* erityisesti muusikon ja nuottikirjoituksen välistä suhdetta. Caterina Stenius (2006) on haastatellut sellisti Anssi Karttusta ja klarinetisti Kari Kriikkaa kirjassa *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*.

5 Mikko Heiniö (2006, 34–41) kertoo työstään libretistin ja ohjaajan kanssa oopperassa *Käärmeen hetki*.

6 Tutkija Mikael Laursonin (1996) väitöskirjaprojekti *Patchwork: A Visual Programming Language and Some Musical Applications* sisälsi yhteistyötä Paavo Heinisen ja Magnus Lindbergin kanssa. Säveltäjä Uljas Pulkkis (2023) tekee parhaillaan taiteellista soveltajakoulutuksen tohtorintutkintoa yhteistyössä Aalto-yliopiston akustiikan laitoksen kanssa. Säveltäjä Miika Hyytiäinen (2022) on kehittänyt lauluäänän analyysimenetelmää *Voice-Map* osana taiteellista soveltajakoulutuksen tohtorintutkintoaan.

työskentelytavoista on herätelty säveltäjä Jennifer Walshe käsitteellään ”new discipline”, jolla hän tarkoittaa teoksia ja esityksiä, joissa yhdistellään musiikkia, tanssia, teatteria, elokuvaa, videota, kuvataidetta, installaatiota, kirjallisuutta ja vaikkapa stand-up-komediaa. Harjoitusvaiheessa säveltäjä toimii vaihtelevissa rooleissa ohjaajana, koreografina tai kirjailijana ratkoessaan uudenlaisia sävellyksellisiä kysymyksiä. Walshen mukaan säveltäjät ovat halukkaita ”likaamaan kätensä, tekemään itse, tekemään välittömästi”. ”New discipline” pyrkii myös tarkastelemaan uudella tavalla yhden tekijän ja kollektiivisen työskentelyn välistä rajankäyntiä. (Walshe 2016.)

Tutkimukseni kannalta olennaisin kysymys on, millaista voisi olla kahden säveltäjän välinen yhteistyö. Toiset säveltäjät mielletään useimmiten kollegoiksi, joiden kanssa vaihdetaan ajatuksia mutta ei varsinaisesti työskennellä yhteisen sävellystyön parissa. Usein säveltäjien välillä saattaa esiintyä voimakasta kilpailuasetelmaa. Epäluottamus toisia säveltäjiä kohtaan käy ilmi Zembylasin ja Niederauerin tutkimuksessa kommentteissa, joissa todetaan, että vain harvat säveltäjät pystyvät antamaan objektiivista palautetta kollegoidensa töistä (Zembylas & Niederauer 2018, 23–24). Säveltäjät toimivat yhteisössä, mutta heidän tärkein motiivinsa on erottua joukosta yksilöinä. Tämä ammattikuvan peruspiirre estää kollektiivisuuden toteutumisen jo lähtötilanteessa (Talvitie 2021b).

Taidemusiikin säveltäjien keskinäistä yhteistyötä on paitsi harjoitettu, myös tutkittu erittäin vähän. Säveltäjä ja tutkija Alan Taylor on keskittynyt taidemusiikin säveltäjän erilaisiin yhteistyömuotoihin. Tutkimuksissaan hän on havainnut, että toimiessaan yhteistyössä muiden taiteilijoiden ja muusikoiden kanssa säveltäjät monesti kuitenkin toteuttavat sävellysvaiheen luovan työn pääasiassa yksin. Taylor on analysoinut tarkemmin säveltäjien jaettuina työmuotoja ja jakanut sävellystyön kahteen erilliseen työvaiheeseen: ideointivaiheeseen, jolloin mielikuvittelu voi tapahtua yhdessä jakaen, ja muokkausvaiheeseen, jolloin päätöksenteko voi olla tasavertaista tai hierarkkista. (Taylor 2016.) Palaan tähän myöhemmin dialogisuutta käsittelevässä viidennessä luvussa.

Tutkimuksessani olen myös kiinnostunut siitä, miten yleisö tai yhteisö voi toimia säveltäjän yhteistyötahona. Zembylasin ja Niederauerin tutkimuksesta käy ilmi, että haastateltujen säveltäjien suhde yleisöön vaihtelee huomattavasti: osa säveltäjistä pitää yleisön mielipidettä yhdentekevänä, kun taas osa huomioi kuulijoitaan jatkuvasti sävellystyön edetessä ja toivoo heiltä emotionaalista palautetta. Tutkimuksessa haastateltavat säveltäjät kuvaavat suhdettaan yleisöön hyvin perinteisellä tavalla, jossa yleisö nähdään passiivisena vastaanottajana, jolle säveltäjä tarjoaa hetkellisen esteettisen elämyksen konserttitilanteessa. (Zembylas & Niederauer 2018, 21–22.) Yhteisö- ja esitystaitteessa

kysymys yleisön ja esityksen tai teoksen välisestä suhteesta on jatkuvasti uudistumisen tilassa. Yleisö nähdään aktiivisena osapuolena taiteen tekemisen prosessissa. Tämä lähestymistapa on vasta rantautumassa nykymusiikin alueelle. Olen muutamissa teoksissani pyrkinyt osallistamaan yleisöä konserttitilanteessa. Teoksessa *Transfere* (2019) kahdelle viululle ja yleisölle ajatuksena on ottaa kuulijat mukaan äänittämällä heiltä muutamia ääniä loopperiin ennen esityksen alkua. Äänet, jotka toimivat siirtyminä osien välissä, ikään kuin vahvistavat yleisön läsnäoloa ja reaktiota musiikin tapahtumiin. Teoksen teemana on transferenssi, tunteensiirto, ja sen osat ovat *Reliance*, *Unfairness*, *Shared Concern* ja *Intertwined Subconscious*. Sävellyksen aikana viulistit soittavat kehollisesti kontaktissa toisiinsa.

Viulistit Eriikka Maalismaa ja Terhi Paldanius esittävät teosta *Transfere* kahdelle viululle ja yleisölle Meidän festivaalilla 2019 Järvenpäässä. Kuva: Maarit Kytöharju.



Nostan säveltäjän työn käytännöistä esiin vielä yhden erityispiirteen, jonka voi nähdä ohjaavan ammatin harjoittamista huomattavasti. Nykymuotoisesta säveltäjän ammatista on vaikea puhua ilman instituution ympärille rakentunutta taloudellista verkostoa, nimittäin teosten tilaajia, jotka voivat olla esimerkiksi yksittäisiä muusikoita, yhtyeitä, musiikkialan instituutioita tai festivaaleja.⁷ Uutta teosta valmisteltaessa tilaajan ja säveltäjän välillä sovitaan yksityiskohtaisista säveltämisestä vaikuttavista asioista, kuten kokoonpanosta, esiintyjistä ja kappaleen kestosta, ja lisäksi keskustellaan monista käytännön kysymyksistä, esimerkiksi tilauksen luonteesta tai tarkoituksesta, sekä kantasityksen paikasta ja ajankohdasta. (Ks. Barrett et al 2014; Rähälä 2021, 215–217.)

Lydia Goehr kuvaa kirjassaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (2007) musiikin käytäntöjä ennen ja jälkeen vuotta 1800. Hänen mukaansa ennen 1700-luvun loppua musiikkiesityksiä toteutettiin julkisilla esityspaikoilla yksittäisten henkilöiden ja instituutioiden ulkomusiikillisesta tarpeesta. Muusikko-säveltäjillä, jotka yleensä työskentelivät näiden henkilöiden, hovien tai kirkon palveluksessa, ei ollut juurikaan päätäntävaltaa esitysten kokoonpanoon, muotoon, pituuteen tai käytettyyn tekstiin. He kunnioittivat työnantajensa toiveita. Musiikin tekijän sijaan korostettiin sitä, kenelle musiikki oli sävelletty. Nykyinen käytäntö, jossa säveltäjä luo ensin teoksen, jota sitten esitetään eri konserttipaikoissa julkisesti, oli erittäin harvinainen. Näin saattoi tapahtua yksityisissä musiikin harjoitteluun suunnatuissa tilanteissa, mutta ei julkisesti. Vastaavasti musiikin omistajuus kuului kirkolle, hoville tai yhä enenevässä määrin kustantamoille. Toisaalta säveltäjät sujuvasti kierrättivät musiikkiaan eri tilanteisiin sopivaksi. (Goehr 2007, 178–180.)

Se, että muusikot eivät omistaneet musiikkiaan ja että musiikki oli funktionaalista, tarkoitti sitä, että kuka tahansa muusikko saattoi käyttää kenen tahansa toisen säveltämää musiikkia (yleensä jotain osaa siitä, mutta joskus myös kokonaisuutta) ilman säveltäjän lupaa, ja joskus jopa ilman omistajan lupaa. (Goehr 2007, 181.)

Sävellystilauskäytäntö syntyi 1800-luvulla vaiheessa, jossa säveltäjät olivat irtautuneet sekä kirkon että hovien suojista ja yrittivät vähitellen löytää paikkaansa itsenäisinä taiteilijoina. Beethoven oli yksi ensimmäisistä, ellei aivan ensimmäinen säveltäjä, joka sai tilauksen musiikin alan organisaatiolta. Tilaa-jana toimi Lontoon filharmoninen yhdistys, joka vuonna 1822 pyysi häneltä uuden sinfonian, säveltäjän yhdeksännen. Tuohon aikaan musiikillisten tilausten

7 Brandon Farnsworth (2022) pohtii nykymusiikkikentän lisääntyneitä kuratointia ja taiteellisten suunnittelijoiden tekijyyttä artikkelissa ”Contemporary Music and the Curatorial Turn: Surveying Curatorial Practices from Curators-as-Authors to Institutional Critique”.

ja julkisten toimeksiantojen varassa eläminen oli vaikeaa. Vielä kehittymättömään yhteiskuntaluokkaan kuuluviin säveltäjiin kohdistui uusia markkina-taloudellisia paineita, joista heillä ei ollut aikaisempaa kokemusta. Koska suurin osa musiikkialan instituutioista, kuten kustantamot ja orkesterilaitos, olivat vasta taipaleensa alkuvaiheessa, ne eivät kyenneet tai halunneet kohdella säveltäjiä oikeudenmukaisella tavalla. Jos asiaa tarkastelee säännöllisen toimeentulon näkökulmasta, musiikkialan organisoituessa uudestaan 1800-luvulla säveltäjät ikään kuin jäivät instituutioiden ulkopuolelle. (Ibid., 210.)

Yhä edelleen tilanne on osittain sama: säveltäjät tekevät työtä sävellystilausten muodossa kertaluontoisina työtehtävinä sen sijaan, että he olisivat pitkäaikaisissa työsuhteissa tilaajiinsa, kuten esimerkiksi orkestereihin. Joissain maissa, kuten Suomessa ja muissa Pohjoismaissa, apurahajärjestelmä on kuitenkin rakentunut kompensoimaan tätä puutetta niin, että se tukee säveltäjien pitkäjänteistä työskentelyä. Merkillepantavaa on, että taidemusiikin alueella sävellysprosessit käynnistyvät lähes aina tilauksesta. Kaikki Zembylasin ja Niederrauerin tutkimuksessa haastatellut säveltäjät vahvistavat, että heille olisi poikkeuksellista säveltää jotain, joka kehittyisi sävellyksellisestä ideasta kohti kokonaista teosta ilman erityistä ulkoista motivaatiota (Zembylas & Niederrauer 2018, 15). Vaikka olemmekin tottuneet pitämään sävellystilauksia merkinä säveltäjän ansioitumisesta alalla, voidaan kysymystä säveltäjän ja tilaajan välisestä suhteesta tarkastella myös vapauden ja riippumattomuuden näkökulmasta. Jos lähes kaikki sävellystyöt lähtevät liikkeelle tilauksesta, onko niin, että säveltäjät tekevät pääasiassa sellaisia teoksia, joita muut ehdottavat? Tähän kysymykseen Rähälä vastaa:

Säveltäjä ei kuitenkaan ole automaatti, joka istuu odottamassa sävellystilausta. Kaikilla tuntemillani säveltäjillä on omia ideoita ja suunnitelmia – tietysti minullakin. Niistähän tarve säveltää saa ylipäänsä alkunsa. Sen vuoksi myös säveltäjä voi olla yhteydessä esittävään musiikkoon tai yhtyeeseen ja tiedustella kiinnostusta lähteä mukaan johonkin hankkeeseen. (Rähälä 2021, 215–216.)

Entä onko tilaajan ja säveltäjän välinen yhteistyö aina jonkinlaisten taloudellisten, tuotannollisten ja sosiaalisten intressien sanelemaa? Ehkä ajatus säveltäjän esteettisestä vapaudesta ja taloudellisesta riippumattomuudesta on vain myytti. Taiteilija Teemu Mäki on teksteissään useaan otteeseen pohtinut taiteen riippumattomuutta, jonka hän yhdistää taiteilijan vapautteen ajatella kriittisesti (Mäki 2018). Meiltä säveltäjiltä harvoin suoraan toivotaan kriittistä ajattelua. Kriittinen äänemme on rajattu esteettiseen valintaan taidemusiikin instituutioiden vakiintuneissa puitteissa. Kriittisen ajattelun tulee tapahtua teoksen sisällä. Viime vuosina taiteilijoiden työnkuvaan on kuitenkin sulautunut monia

tuotannollisia tehtäviä. Tätä kautta myös säveltäjät voivat halutessaan toteuttaa konsertin, oopperan tai muun esityksen ilman musiikki-instituutioiden, festivaalien tai yhtyeiden tukea. Toimiessaan tuottajana ja hakiessaan rahoitusta joko yksin tai yhdessä työryhmän kanssa säveltäjä saa toki huomattavasti enemmän mahdollisuuksia asettaa ideologisia ja kriittisiä lähtökohtia työelleen, mutta käänttöpuolena on usein tuotannollisten resurssien puute.

Kokemukseni mukaan tällä hetkellä muilla taiteenaloilla, kuten esitystaiteen alueella, vapaiden työryhmien toteuttamia monitaiteisia projekteja pyritään toteuttamaan mahdollisimman yhdenvertaisissa puitteissa, jolloin työryhmän jäsenet päättävät keskenään apurahojen hausta ja taloudellisista riskeistä. Taiteilijoita motivoi toisaalta yhteinen temaattinen sisältö ja toisaalta vapaus suhteessa vakiintuneisiin instituutioihin. Säveltäjän työskennellessä tämänkaltaisissa työryhmissä on hänen tarkasteltava rooliaan moniulotteisempana ja tasavertaisempana suhteessa muihin työryhmän jäseniin. Tällöin säveltäjällä ei ole perinteistä teoksen tilaajaa.

2.3 TAIDETYÖN MUUTOS

Säveltäjän ammatin historiallinen tarkastelu osoittaa selkeästi, että taiteilijan asema yhteiskunnassa on vaihdellut suuresti suhteessa ihmiskäsitykseen, luovuuden ymmärtämiseen ja taloudellisiin reunaehtoihin (Houni & Ansio 2013, 18). Tutkimuksessani säveltäjän ammattikuvan muutoksen kannalta on olennaista, missä ajassa elämme nyt, millaisessa ideologisessa ympäristössä toimimme ja miten nyky-yhteiskunnan arvot sekä ihmiskäsitys vaikuttavat säveltäjän työhön parhaillaan. 2000-luvulla säveltäjät ovat uudenlaisten kysymysten edessä. Kirjoitan tätä lukua pandemian neljännen aallon levitessä ympäri maailman ja yritän arvuutella, milloin voisin aikaisintaan järjestää ihan tavallisen yleisölle suunnatun tutkintoon kuuluvan sävellyskonsertin. Musiikkielämässä tapahtuvat globaalit muutokset vaikuttavat myös tapaamme määritellä ja rajata ympärillä olevaa taidetta ja musiikkia. Ehkä juuri nyt on hyvä hetki pysähtyä miettimään omaa toimintaympäristöämme, jossa sävellyksiä esitetään, ja samalla sitä diskurssia, jolla me musiikista puhumme.

Tutkimukseni viitekehyksenä on uusi länsimainen taidemusiikki, jota Suomessa yleisesti kutsutaan nykymusiikiksi. Vaikka nykymusiikki ei ole tarkkarajainen musiikin tyyli, voimme käytännössä jollain perusteella sijoittaa eri lähtökohdista valmistettuja teoksia ja esityksiä samaan kategoriaan.⁸

8 Osmo Tapio Räihälä (2021, 43–48) käy läpi terminologiaa nykymusiikin ympärillä. Vaihtelevasti puhutaan klassisesta musiikista, taidemusiikista, länsimaisesta taidemusiikista, uudesta musiikista – ja toisaalta kevyestä tai vakavasta musiikista.

Musiikkituotannot voivat edustaa vaihtelevia esteettisiä maailmoja, mutta niitä yhdistävät tietyt peruslainsalaisuudet ja yhteinen historia. Kansainvälisesti katsotaan, että nykymusiikin alle kuuluvat konserttimusiikin lisäksi niin kokeellinen musiikki, äänitaide kuin eri taiteenalojen ja musiikinlajien välillä toteutetut monitaiteelliset produktiot. Suomessa nykymusiikin genre rajataan monissa yhteyksissä suhteellisen kapeasti, jolloin kokeellinen musiikki ja äänitaide jäävät ulkopuolelle ja näin ollen toimivat omina alalajeinaan. Tosin yksittäiset säveltäjät voivat toimia hyvinkin aktiivisesti eri musiikinlajien rajapinnoilla. Tätä tohtorintutkintoani varten säveltämäni musiikki pohjautuu tyyliiltään, tekniikoiltaan, materiaaliltaan, kokoonpanoiltaan, esityskäytännöiltään ja myös yleisöltään nykymusiikin traditioon.

Nykymusiikin teokset ovat sävellettyjä tai muuten ennalta määriteltyjä toistettavia kokonaisuuksia, jotka on nuotinnettu esiintyjä ja tulkitsijoita silmällä pitäen. Teokset on pääasiassa tarkoitettu kuunneltaviksi valikoidulle, tiedostavalle ja kriittiselle yleisölle keskittymistä vaativissa olosuhteissa, kuten konserttitilanteessa. (Rutherford-Johnson 2017, 3.) On kuitenkin mainittava, että tämä yleisesti vallalla oleva konserttikäytäntö, jossa yleisön oletetaan olevan hiljaa, on suhteellisen nuori ilmiö, joka vakiintui vasta 1900-luvun alussa. (Lawson 2002, 3.) Myös nykymusiikin yhteydessä on lähdetty etsimään erilaisia akustisia tai elektronisia tiloja sekä sosiaalisia tilanteita kuunnella musiikkia. Nykymusiikkia voi lähestyä varsin institutionaalisenä taiteenlajina, jota harjoitetaan akateemisissa yhteyksissä ja musiikkialan laajasti tuetuissa instituutioissa. Monelta osin nykymusiikki on kuitenkin erittäin marginalisoitunut musiikin tekemisen ja kuuntelemisen alue klassisen musiikin sisällä. Suurin osa säveltäjistä toimii pikemminkin vapaalla kentällä⁹ ”kokeellisen” tai ”avantgardistisen” nykymusiikin alueella, jota voidaan pitää omana alakulttuurina. (Talvitie 2021b, 61.)

Nykymusiikki voidaan liittää kahteen laajempaan traditioon: yhtäältä musiikintyyli on edelleen säilyttänyt suhteen klassisen musiikin perinteeseen, jonka syntyhistoria voidaan jäljittää eurooppalaisiin hoveihin ja kirkkoihin renessanssia edeltävään aikaan. Vaikka nuo hovit ja kirkot ovat nykyisin kulttuurisesti marginaalisia toimijoita, monet musiikilliset piirteet ovat säilyneet tunnistettavina tähän päivään asti. Toisaalta nykymusiikki liittyy läheisesti modernismin perinteeseen, ja sen juuret ajoitetaan toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan vuoteen 1945, josta alkoi johdonmukainen ja reaktiivinen kehityskulku läpi 1900-luvun. Nykymusiikin kertomus pitää sisällään niin

⁹ Vapaan kentän toimintaa on muiden taidelajien osalta määritelty tarkemmin Anu Oinaalan ja Vilja Ruokolaisen tutkimuksessa *Vapaan kentän jäljillä*. Tarkastelun kohteena ovat valtionosuuden ulkopuolella olevat esittävän taiteen toimijat rajattuna teatterin, tanssin, sirkuksen sekä esitys- ja performanssitaiteen toimijoihin. (Oinaala & Ruokolainen, 2013.)

sarjallisuuden, minimalismin kuin kokeellisuudenkin eri vaiheita Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Yhteiskunnallisesti kaaottista sotien jälkeistä aikaa seurasi voimakas jälleenrakentaminen ja teknologistuminen. Myös taiteen eri alueilla lähdettiin etsimään uutta suuntaa epätoivoiseen, raunioituneeseen tilanteeseen. (Rutherford-Johnson 2017, 3–5.)

Voiko 2000-luvun musiikillisia ilmiöitä yhä tarkastella samoin lähtökohdin ja käsittein kuin sotien jälkeisiä esimerkiksi sarjallisia tai minimalistisia teoksia? Rutherford-Johnson tekee rohkean avauksen: ymmärtääkseen paremmin maailmassa tapahtuneiden muutosten vaikutuksia nykyisin sävellettyyn musiikkiin hän käynnistää nykymusiikin kertomuksen uudestaan vuodesta 1989. Tarkkaa vuosilukua voidaan pitää monella tapaa keinotekoisena, ovathan useat yhteiskunnassa tapahtuneet ilmiöt kehittyneet pitkän aikavälin kuluessa. Toisaalta juuri tuohon vuoteen sisältyy tapahtumia, jotka ovat merkittävästi vaikuttaneet tämän hetken poliittiseen, taloudelliseen ja asenteelliseen ilmapiiriin: Berliinin muuri murtui, Taivaallisen rauhan aukion mielenosoitus päättyi verilöylyyn, Neuvostoliitto hajosi ja Baltian sekä muiden Itä-Euroopan maiden itsenäistymispyrkimykset lähtivät käyntiin, ja lisäksi Etelä-Afrikassa käynnistyi apartheid-järjestelmän purkaminen. Tuona vuonna esiteltiin myös ensimmäinen ehdotus maailmanlaajuisesta tietoverkosta, joka virallisesti avattiin vuonna 1991. Sen lisäksi, että Rutherford-Johnson nostaa kirjassaan tärkeimmiksi virstanpylväiksi historialliset yhteiskunnalliset tapahtumat, hän asettaa nykymusiikin kontekstiin, joka on syntynyt globalisaation, digitalisaation ja uusien medioiden myötä. (Ibid., 5–8.)

Tämä ehdotus nykymusiikin kertomuksen uudelleenkäynnistämisestä on mielestäni hedelmällinen ajatusleikki, jolla voisi olla positiivisia vaikutuksia myös taidemusiikin yhteisön toimintaan. Jos säveltäjä ei ole enää sidottu modernismin ideaaleihin, ideologisiin tai esteettisiin, hän vapautuu ajattelemaan uudestaan säveltämisen lähtökohtia – niin käsityötä kuin musiikin merkitystä yhteisössämme. Modernin ajattelun ominaispiirteet yhdistettynä modernismin esteettisiin arvoihin eivät sinänsä ole velvoitteita, joita nykymusiikin säveltäjien täytyisi vaalia ja viedä eteenpäin. Jokainen aika etsii omat vastauksensa. Seuraan Rutherford-Johnsonin ajatusta vuoden 1989 käänneestä musiikinhistoriassa ja annan itselleni vapauden etsiä musiikin kentältä uudenlaisia merkityssuhteita sekä saattaa kuuluviin sellaista tietoa, joka on jäänyt piiloon rakenteiden taakse.

Kysymykseen, onko sävellystyö muuttunut vuosikymmenien varrella, voidaan antaa hyvin erilaisia ja keskenään ristiriitaisia vastauksia. ”Ymmärtääkseni säveltäjyyden tärkein tavoite ei ole vuosisatojen saatossa muuttunut: säveltäjä yleensä pyrkii säveltämään mahdollisimman hyvältä kuulostavaa

musiikkia”, toteaa säveltäjä Sampo Haapamäki (Tiikkaja 2020). Rutherford-Johnson sen sijaan puhuu säveltäjän ammatin uusista ekosysteemeistä, joilla hän viittaa uusliberalismin ja median murroksen mukanaan tuomiin orastaviin yrittäjyyden muotoihin taiteilijoiden keskuudessa. Monet säveltäjät levittävät itse nuottimateriaaliaan ja markkinoivat musiikkiaan. Toiminta tapahtuu lähes poikkeuksetta verkossa, missä sosiaalinen media tarjoaa musiikille paikan ja yleisön. Monet säveltäjät osallistuvat aktiivisesti taiteellisiin ja yhteiskunnallisiin keskusteluihin kirjoittamalla blogitekstejä tai muita kannanottoja. (Rutherford-Johnson 2017, 38.) Ehkä monet asiat itse säveltämisessä ovatkin säilyneet ennallaan, mutta jos kysymystä tarkastelee ammattikuvan muutoksen kautta, on säveltäjienkin arjessa tapahtunut huomattavia muutoksia, joita on mahdoton jättää huomiotta.

Yksi mahdollisuus on tarkastella säveltäjän työn muutosta suhteessa valtion harjoittamaan kulttuuripolitiikkaan. Yhtä lailla Suomessa kuin muissa Pohjoismaissa taiteen asema, ja sitä kautta taiteilijoiden toimeentulo, on voimakkaasti rakentunut valtion julkisen tuen perustalle. Julkisen tuen jakautumista ohjataan poliittisilla päätöksillä, joita voi esimerkiksi tarkastella Opetusministeriön säännöllisin väliajoin laatimasta taide- ja taiteilijapoliittisesta ohjelmasta. Ohjelman avulla pyritään edistämään taiteilijoiden ja taiteen asemaa Suomessa. Taide- ja taiteilijapoliittisen ohjelman avulla valtiovalta aktiivisesti rakentaa tulevaisuutta ja osallistuu sellaisten keskeisten käsitteiden määrittelyyn kuin taide, taiteilijat, yhteiskunta ja luovuus, liittäen ne osaksi laajempaa yhteiskuntapoliittista keskustelua (Kumpulainen 2006).

Suomalaisen kulttuuripolitiikan kehityksen voi tiivistää kolmeen vaiheeseen, jotka vertautuvat säveltäjien ammatinharjoittamisen muutoksiin 1900-luvun aikana. Ensimmäinen vaihe, joka käynnistyi Suomen itsenäistyessä, jatkui aina 1960-luvulle asti. Tuona aikana taiteella oli merkittävä rooli kansallisen identiteetin rakentamisessa, mitä valtio pyrki tukemaan voimakkaasti. (Kumpulainen 2006, 11.) Suomessa moderniin säveltäjäkuvaan liittyy edelleen merkittävänä ominaispiirteenä kansallisromanttinen juonne, mikä tarkoittaa suomalaisen kulttuurin ”edustamista” yhtenä säveltäjän työn tärkeänä tavoitteena. Säveltäjät osallistuvatkin teoksillaan huomattavan paljon erilaisten valtiollisten juhlien ja juhlahpyhien ohjelmaan, ja tällä tavoin säveltäjille tarjottu rooli on hyvin erilainen kuin esimerkiksi kriittisesti omaa aikaansa heijastelevien video-, performanssi- tai esitystaiteilijoiden. Pohdin kansallisuuden teemaa laajemmin myöhemmin radio-oopperaa *Kylmän maan kuningatar* käsittelevässä luvussa.

Toisessa vaiheessa, joka alkoi 1960-luvulta ja kesti 1990-luvulle asti, elettiin voimakasta hyvinvointivaltion rakentamisen aikaa ja taidepolitiikan

lähtökohtana oli erityisesti edistää demokratiaa ja kaikkien mahdollisuutta osallistua taide- ja kulttuurielämään. Suomeen luotiin tehokas julkinen palvelujärjestelmä, joka pyrki tasa-arvon toteuttamiseen sekä kulttuuri-toiminnan tuottamisessa että vastaanottamisessa. Koska valtion harjoittaman kulttuuripolitiikan oli selkeästi erotettava markkinoiden toiminnasta, tuli julkisesti tuetun taiteen osoittaa itsensä taloudellisesti kannattamattomaksi. Säveltäjille tämä toinen vaihe oli työskentelyn kannalta hedelmällistä aikaa, sillä nämä kulttuuripoliittiset tavoitteet tukivat säveltäjien työn erityispiirteitä, ja hitaan tuottamattoman työn tueksi muotoutui vähitellen vankka apurahajärjestelmä, jota ei tarvinnut jatkuvasti perustella. (Kumpulainen 2006, 11.)

Suomalaisen kulttuuripolitiikan kolmatta vaihetta, joka käynnistyi 1990-luvulta lähtien, ovat määrittäneet erityisesti taiteen markkinaistuminen, kansainvälistyminen ja teknologian kehitys. Kumpulaisen mukaan vallitsevana ideologiana on ollut uusliberalismi, jolloin myös suhtautuminen markkinoihin ja niiden toimintaperiaatteisiin on muuttunut. Kulttuurin ja taiteen vaikutuksia on alettu tarkastella talouselämän ja kilpailukyvyn kannalta. Taiteilijoita on verrattu yrittäjiin, ja yhteiskunnan tuottavuutta on pyritty kasvattamaan luovuuden avulla. Säveltäjien kohdalla tämä vaihe on osoittautunut äärimmäisen hankalaksi, sillä työ on luonteeltaan pitkäkestoista ja sidoksissa henkilökohtaiseen panostukseen. Säveltäjät eivät miellä teoksiaan tuotteiksi tai säveltämistä palveluksi. (Ibid., 12.) Vuonna 2009 laaditussa kulttuuripoliittisessa kehittämisstrategiassa on nostettu esiin kulttuurin moninaistuminen ja monikulttuurisuus, kansalaisten arvoissa tapahtuneet muutokset esimerkiksi eettisissä ja ekologisissa kysymyksissä sekä uusien innovaatioiden aiheuttamat muutokset ihmisten vapaa-ajassa, työelämässä ja toimintatavoissa. (Kulttuuripolitiikan strategia 2020.)

Toinen mahdollinen tapa tarkastella säveltäjän työn muuttumista ajassa on verrata sitä muissa taiteilija-ammateissa tapahtuneisiin muutoksiin. Taidetyön muutosta käsitellään tarkemmin Hounin ja Ansion toimittamassa tutkimuksessa *Taiteilijan työ: taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa* (2013). Tutkimuksessa todetaan, että taiteilijan työ on muuttunut ammattimaisemmaksi mutta samalla arkipäiväisemmäksi. Taiteilijuus on etäännytynyt yhä kauemmas 1800-luvulla luodusta romantiikan ajan mielikuvasta. (Houni & Ansio 2013, 234–235.) Tutkimuksessa haastatellut taiteilijat tuovat esiin, että taiteilijoilta vaaditaan uudenlaisia tietoja ja taitoja taiteen tekemisessä tarvittavien käsityötaitojen lisäksi. Taiteilijoilta odotetaan tuotannollista osaamista, verkostoitumista ja manageroinnin taitoja. Tutkimuksessa tuodaan esiin myös luovuuden korostuminen taloudellisesti. Kulttuurialalle on voimakkaasti pyritty juurruttamaan yritystoiminnan muotoja ja käsitteitä. Taiteilijat joutuvatkin usein

perustelemaan olemassaoloa liiketaloudellisin tai hyvinvoinnin lisäämiseen liittyvin termein. Monet yksittäiset taiteilijat ovat kuitenkin taloudellisesti melko haastavassa tilanteessa oman toimeentulonsa kanssa. (Ibid., 20–21.)

Toisaalta kirjassa esitetään myös poleeminen väite: sen sijaan että taiteellinen työ olisi muuttunut, onkin muu työ alkanut vaikuttaa enemmän taiteellisen työn kaltaiselta (Houni & Ansio 2013, 234–235). Taidetyön muuttuminen liitetään yleisesti keskusteluun ”uudesta työstä”, jossa työtä ajatellaan joustavana, monimuotoisena, verkottuneena ja monessa roolissa yhtä aikaa tehtävänä. Lisäksi uuden työn määritelmään liittyy se, että jokaisen tulee saada tehdä itselleen merkityksellistä työtä. (Sitra 2022.) Taiteilijan ammatissa on kuitenkin ominaispiirteitä, joiden vuoksi se eroaa perinteisestä palkkatyöstä ja yrittäjyydestä, samoin kuin niin kutsutusta uudesta työstä. Taiteilijan työ hallitsee hänen elämänsä sängen kokonaisvaltaisesti. Taiteilija panee itsensä likoon, altistuu kilpailulle ja myös vastaa työnsä lopputuloksesta yksin. Toisaalta taiteilijan tehtävä on tulkita maailmaa oman taiteellisen toimintansa avulla, minkä vuoksi työssä piilee myös mahdollisuuksia. ”Taiteen yhdeksi keskeiseksi tehtäväksi voidaan määritellä aikamme ihmisten elämismaailman kipupisteiden tunnistaminen ja niiden näkyväksi tekeminen”, kirjoittaa Antti Kasvio (2013, 30–31).

Perinteisesti taidetyöhön on aina liitetty kutsumus, jolla on tarkoitettu ehdotonta paloa omaa työtä kohtaan – ajankäytöstä tai taloudellisista realiteeteista huolimatta. Nykyisin työn kokonaisvaltaisuus on saanut uusia merkityksiä: toisaalta taiteilijat etsivät paikkaansa yhteiskunnallisina ja eettisinä toimijoina, ja toisaalta kokonaisvaltaisuus tarkoittaa monialaisuutta sekä perinteisen toimenkuvan laajentumista taiteen tekemisen ja käsityötaidon ulkopuolelle. Tässä mielessä taiteen harjoittaminen vapaalla kentällä merkitsee sekä tuotannollisten lainalaisuuksien hyväksymistä että niiden osaamista.

2.4 RADIOESSEE HILJAINEN TIETO

(vapaasti pubuen) Jos ajatellaan, että me elämme nyt jonkinlaista käännekohtaa, väistämätöntä muutoksen hetkeä, jossa ihmisen rooli kaiken keskiössä on kyseenalaistettu, niin millaisiin muutoksiin taiteen tulisi jatkossa sopeutua? Millainen olisi kestävä kehityksen kannalta katsottuna vastuullinen säveltäjä tai muusikko? Vastuu ei enää liity siihen, saako teoksensa tehtyä ajallaan, vaan vastuu on ihan kaikessa valtavuudessaan se, voidaanko tätä koko säveltämistoimintaa jatkaa tulevaisuudessa ja onko tämä relevanttia ei vain ihmisten kannalta vaan myös muiden elollisten toimijoiden kannalta. Tätä sävellystyötä valmistellesani olen lähtenyt siitä, että omat esteettiset ja eettiset arvoni kumpuavat samasta todellisuudesta ja samasta nyt-hetkestä. Ei niin, että estetiikka olisi jotain irrallista ja omalakista,

vaan päinvastoin haluaisin kietoa huoleni ilmaston lämpenemisestä musiikillisen materiaalin sisälle. (Katkelma radioesseeestä *Hiljainen tieto*, lukija Riikka Talvitie.)

Pohdin radioesseeessä *Hiljainen tieto* (Talvitie 2019) omaa suhdettani posthumanistiseen ihmiskäsitykseen. Posthumanismi on käsite, joka aiheuttaa hämmennystä taidekeskustelussa. Joissain yhteyksissä sillä viitataan erilaisiin tulevaisuuden visioihin, joissa ihmistä on teknologian avulla kehitetty ja muokattu eteenpäin yhä täydellisempään suuntaan. Toisaalta hyvin erilaista posthumanistista keskustelua käydään filosofian sekä kulttuuri- ja yhteiskuntatieteiden alueella. Tällöin käsitteellä tarkoitetaan humanismin jälkeistä aikakautta ja tilannetta, jolloin ihmisen suhdetta ei-inhimilliseen ja muihin elollisiin olentoihin halutaan tarkastella uudestaan hyläten vanhat kategorisoinnit. Nämä kaksi posthumanismin alla toimivaa diskurssia, joita on luonnehdittu sanoilla ”populaari” ja ”kriittinen”, ovat monelta osin tavoitteiltaan ristiriitaisia. Siinä missä ihmisen ja koneen yhdistelmät, jalostetut kyborgit, korostavat ihmislajin erityisyyttä ja kehittymistä yhä paremmaksi ja tehokkaammaksi, yhteiskunnallinen ajatus posthumanismista on juuri kyseenalaistanut kehitysuskon ja ihmisen kaikkivoipaisuuden maapallon keskiössä. (Raipola 2016, 35–38.)

Säveltäjät ovat ottaneet voimakkaasti haltuunsa posthumanistisen ajattelun populaarimman, teknologisen suuntauksen. Muusikkoutta on laajennettu kiehtovasti elektroniikan avulla, ja nykymusiikissa käytetyt teknologiset sovellukset ovat jatkuvasti ajan hermolla. Teknologian hyödyntäminen palvelee samaa esteettistä ideaalia absoluuttisesta musiikista, joka modernismin aikana vahvistui. Posthumanismin filosofinen suuntaus sen sijaan vaatii yksityiskohtaisempaa kriittistä tarkastelua säveltäjän työn osalta. Jos ajatella, että juuri modernismin ideologia (usko edistykseen, teknologian korostaminen ja tehokkuuden lisääminen) on johtanut meidät tilanteeseen, jossa luonnon kanto-kyky on ylitetty, niin tulisiko meidän taiteilijoiden ottaa etäisyyttä myös niihin keinoihin, joilla toimimme? Mikä on taiteilijan eettinen vastuu suhteessa ympäristön kestävyyskriisiin? Voisivatko myös säveltäjät tarkastella toimenkuvaansa ja yksilökeskeistä asemaansa kestävästä kehityksen näkökulmasta?

Musiikin soittamisessa ja laulamissa on paljon kysymys juuri hiljaisesta tiedosta. Säveltäjä tekee paljon ratkaisuja intuitiolla, ja tuo intuitio voi olla vuosien työskentelyn tuloksena syntynyttä hiljaista tietoa. Myös muusikon keho oppii asioita, joita on todella vaikea kuvata sanoin tai kirjoittaa nuoteille. Intuitiivinen tai kehollinen musiikillinen tieto on kuitenkin hyvin erilaista hiljaista tietoa kuin mitä tarvitsisimme esimerkiksi ilmaston lämpenemisen pysäyttämiseksi tai lajin monimuotoisuuden säilyttämiseksi. Meidän pitäisi osata istuttaa puita eikä säveltää. Meidän pitäisi elää ja ajatella ja olla toisin. (Katkelma radioesseeestä *Hiljainen tieto*, lukija Riikka Talvitie.)

Tutkimukseni kannalta tärkeä käänne oli vuoden 2018 poikkeuksellisen kuuma kesä, jolloin ihmisten yhteinen huoli ilmaston lämpenemisestä oli käsinkosketeltavaa. Samana kesänä sain erityisen puhelinsoiton. Dramaturgi Outi Rossi kysyi, haluaisinko toteuttaa Yleisradiolle radioeseen, joka tutkisi kestävyyskriisin tuottamia rakenteellisia muutospaineita. Ohjelma, joka sittemmin sai otsikon *Hiljainen tieto*, kuuluu kolmiosaiseen kokonaisuuteen, jossa tarkastellaan muutoksen mahdollisuutta suhteessa yksilöön, tieteeseen ja politiikkaan. Radioessee on itselleni tärkeä esimerkki säveltäjän työnkuvan mahdollisesta laajentumisesta, sillä säveltämisen ja äänisuunnittelun ohella minua pyydettiin toteuttamaan myös ohjelman asiasisältö. Ensimmäistä kertaa työurani aikana minulta kysyttiin, mitä mieltä olen yhteiskunnasta, tieteestä, taiteesta ja ilmaston lämpenemisen pysäyttämiseksi tarvittavasta muutoksesta. Säveltäjänä en ollut törmännyt vastaavanlaiseen työtarjoukseen aiemmin.

Radioesseeessä haastattelin alkuperäiskansatutkija Pirjo Kristiina Virtasta, ja tämä haastattelu punoutui es-klarinetille, elektroniikalle ja luonnonäänille säveltämäni musiikkiin. Virtanen käy esseen aikana läpi tiedon ja vallan välistä suhdetta. Hän pohtii, mikä länsimaaisessa kulttuurissa ja tiedemaailmassa ylipäänsä on hyväksyttävää tietoa ja minkälainen tieto nousee esiin valtarakenteiden alta. Lisäksi hän tiivistää esimerkein valotettuna alkuperäiskansatutkimuksen peruskysymyksiä, kuten suullisen perinteen ja yhteisön merkitystä. Ohjelmassa sivutaan myös alkuperäiskansatutkimuksen ja ilmastonmuutoksen välisiä kysymyksiä.

Radioeseen äänimaailmassa yhdistyy kaksi erilaista maailmankuvaa: viittaukset es-klarinetin tunnettuihin orkesteripaikkoihin, länsimaisen taidemusiikin kaanon sekä toisaalta luonnossa äänitetyt dokumentaariset kamari-musiikilliset hetket klarinetisti Fátima Boix'n ja luonnon välillä. Toteutimme äänitys- ja kuvausession hyvin vapaamuotoisesti valmistelematta:¹⁰

Me ollaan tultu tänne meren rantaan klarinetisti Fátima Boix'n kanssa tarkoituksena äänittää luonnon keskellä ja musisoida yhdessä luonnonääniänsä kanssa. Mä olen säveltäjä Riikka Talvitie ja sävellän teosta es-klarinetille ja elektroniikalle. Parhaillaan te kuulette, kun Fátima improvisoi aaltojen kera. Tavallaan voisi sanoa, että me ollaan sävellyksen sisällä tai vähintäänkin keskellä sävellysprosessia, jota te pääsette seuraamaan radioesseen aikana. Musiikillisena lähtökohtana meillä on etsiä jonkinlaista paluuta alkuperäiseen, ikään kuin ”alkuperäistää” soittotapahtumaa ja vapauttaa samalla pikkoloklarinetti sen totutuista käyttötarkoituksista ja länsimaisen orkesterikirjallisuuden painolastista. (Katkelmä radioesseeestä *Hiljainen tieto*, lukija Riikka Talvitie.)

10 Radioesseen jälkeen kokosin samasta sävelletystä materiaalista teoksen *Shrieking Nature* es-klarinetille ja live-elektroniikalle. Esityskokonaisuus pitää sisällään myös dokumentaarisia videokatkelmia Seurasaaren äänityksistämme sekä videostriimauksena kuvatun tsunamiaallon lähestymisen Japanissa.

Radioesseen aikana kommentoin Virtasen puheenvuoroja pyrkien rinnastamaan länsimaista taidetta ja tiedettä keskenään. Tarjoan ajattelutapaa, jossa länsimainen taide olisi laajemmin länsimaisen kulttuurin tiedostamaton peili: ”Länsimaisen tieteen historia kulkee siinä mielessä käsi kädessä länsimaisen taiteen kanssa, että ne ilmiöt, jotka yhteiskunnassa ovat olleet vallalla kullakin vuosisadalla, ovat heijastuneet myös taiteen puolelle” (Talvitie 2019). Samaa ajatusta olen jatkanut tässä tutkimuksessani pyrkiessäni osoittamaan modernin säveltäjäkuvan asettaman ristiriidan esimerkiksi tämän hetken ilmastoskysymysten kanssa. ”Teatterissa ja kirjallisuudessa nämä heijastumat ovat olleet suoria ja sisällöllisiä; esimerkiksi näytelmäteksteissä on käsitelty ympäröivän yhteisön kannalta tärkeitä teemoja. Musiikissa taas yhteiskunnan muutokset näkyvät toisenlaisina heijastumina, vaikeammin havaittavina. Näissä yhteiskunnallisissa heijastumisissa piilee juuri taiteen voima – mikä on samalla myönteistä ja pelottavaa.” (Ibid.) Viitataan talouden ja vallan piileviin vaikutuksiin taiteen ja musiikin kentällä. Ehkä nykymusiikin kytkös globaaliin maailmantalouteen on tiukempi kuin uskallamme edes myöntää, ja sen purkaminen on lähes mahdotonta absoluuttisen musiikin rajaamin keinoin, kun taas radioesseen kaltaiset ohjelmaformatit tarjoavat mahdollisuuksia analyyttiseen keskusteluun.

Alkuperäiskansatutkimus on nuori tutkimusala, joka on joutunut tarkastelemaan tieteentekemisen puitteita kriittisesti. Tutkimuksen peruslähtökohdat, erilaiset tiedontuottamistavat, suhde aineistoon, tekijänoikeudet tai eettiset kysymykset, ovat asettuneet uudenlaiseen valoon alkuperäiskansojen kohdalla. Vastaavasti taiteen puolella meiltä löytyy yhtä nuori tutkimusalue, joka pohjaa näitä samoja kysymyksiä, nimittäin taiteellinen tutkimus. Taiteellista tutkimusta toteutetaan taiteen keinoin, mutta se eroaa normaalista taiteen tekemisestä siinä, että lopputuloksena syntyy uutta tietoa, joka on jollain tavoin sanallistettua, jota voidaan jakaa ja kriittisesti lähestyä:

Suoritan parhaillaan taiteellista jatkotutkintoa Taideyliopistossa. Oman kokemukseni mukaan tutkimuksen asettamaa haastetta uuden tiedon tuottamisesta ei ole kovinkaan hanakasti otettu vastaan. Tutkinnoissa painotetaan pikemminkin yksilön säveltäjyyden ja muusikkouden kehittymistä. Taitavasti hyödynnettynä taiteellinen tutkimus tarjoaisi tärkeitä työkaluja purkaa näitä vakiintuneita rakenteita ja taiteiden välisiä raja-aitoja. (Katkelmä radioesseeistä *Hiljainen tieto*, lukija Riikka Talvitie.)



Äänitys- ja kuvausessio klarinetisti Fàtima Boix'n kanssa Seurasaarella 2018. Kuva: Riikka Talvite.

3 SÄVELTÄJÄN ESTEETTINEN VALINTA

Tähän asti olen käsitellyt säveltäjän ammatinharjoittamisen puitteita, niin yhteistyötahoja kuin tilauskäytäntöjä, mutta se ei kuitenkaan riitä koko ammattikuvan hahmottamiseksi. Länsimaisen taidemusiikin säveltäjän kohdalla on myös olennaista miettiä, millaista musiikkia syntyy ja miten se asettuu kaiken muun historiallisen ja uuden musiikin rinnalle. Taidemusiikkia arvioidaan esteettisin kriteerein, mikä vaikuttaa myös säveltäjän arkeen ja työskentelyn tavoitteisiin.

Tässä luvussa tarkastelen säveltämistä esteettisten valintojen kautta. Vaikka modernismin aikana vakiintunut autonomiaestetiikkaan perustuva näkemys säveltämisestä on monin tavoin kyseenalaistettu musiikintutkimuksen eri suuntauksissa, pidetään sitä nykymusiikin kohdalla kuitenkin eräänlaisena kirjoittamattomana sääntönä, jota ei ole tietoisesti lähdetty haastamaan alan sisältä käsin. Toisaalta autonomiaestetiikan lähtökohtien muuttuminen jokikin muuksi kuuluu kuitenkin tällä hetkellä tuotetusta musiikista. Monet säveltäjät työskentelevät uudenlaisten musiikillisten ilmiöiden ja materiaalien parissa ja sitä kautta etsivät mielekkyyttä työlleen. Päästäkseni käsiksi näihin uudenlaisiin esteettisiin lähestymistapoihin yritän purkaa säveltämisen tapahtumaa Adornon ajatteluun pohjautuvan mediaation teorian avulla. Samalla pyrin hahmottamaan säveltäjän mahdollisuuksia toimia kriittisesti omassa toimintaympäristössään.

Yksi tärkeimmistä taiteen tehtävistä on heijastella ympäröivää maailmaa. Tässä mielessä taide osallistuu väistämättä filosofiseen, poliittiseen ja yhteiskuntakriittiseen keskusteluun omilla keinoillaan, taiteen avulla. Säveltämistä voidaan tällöin lähestyä kriittisenä toimintana. Tutkimuksessani ymmärrän kriittisyyden säveltäjän valintojen kautta, joko musiikin sisällä tapahtuvina esteettisinä valintoina tai sävellyksellisten käytäntöjen kriittisenä tarkasteluna. En viittaa kriittisyydellä mihinkään historialliseen tai ideologiseen koulukuntaan,¹

1 Termi ”kriittinen säveltäminen” liitetään yleensä vasemmistopoliittiseen tapaan ajatella säveltämistä ja säveltäjän asemaa yhteiskunnassa. Kriittisyyden ei välttämättä tarvitse johtaa aktiiviseen poliittiseen toimintaan, vaan riittää, että siihen sisältyy vakaumus musiikillisen materiaalin kriittisestä käsittelystä. Artikkelikokoelmassa *Critical Composition Today* (Mahnkopf 2006) tarkastellaan sekä kriittisen teorian vaikutusta taiteen tekemiseen että kriittistä säveltämistä historiallisena yhden säveltäjäsukupolven sävellyksellisenä lähestymistapana 1950–60-lukujen taitteessa Länsi-Saksassa (Nonnenmann 2006, 89). Koska tämän sukupolven säveltäjät, kuten Luigi Nono, Helmut Lachenmann ja Nicolaus A. Huber, ovat saavuttaneet huomattavan aseman eurooppalaisella nykymusiikkikentällä, kirjassa pohditaan, onko nuoremmalla sukupolvella 1980-luvun lopusta lähtien tapahtuneiden nopeiden yhteiskunnallisten muutosten myötä enää samanlaisia mahdollisuuksia toimia kriittisesti säveltämällä. Keskustelu saksalaisen modernismin asemasta on myös

vaan pikemminkin päinvastoin etsin sellaisia toimintatapoja, jotka mahdollistaisivat nykyhetkessä tapahtuvan tiedostavan ja itsereflektiivisen ajattelun. Mielestäni jokaisen aikakauden tulisi löytää omat keinonsa suhtautua kriittisesti taiteen tekemisen institutionaalisiin puitteisiin.

3.1 SÄVELTÄMINEN VALINTANA

Säveltäjän arki koostuu monenlaisista valinnoista, joista osa on hyvinkin käytännöllisiä. Säveltäjän tulee päättää teoksen kokoonpanosta ja laatia aikataulu. Osa päätöksistä liittyy laajemmin teoksen lähtökohtiin, taustalla vaikuttaviin referensseihin tai tulevan konsertin kontekstiin. Esimerkiksi tekstin etsiminen kuuluu tällaisiin tehtäviin. Suurin osa valinnoista on kuitenkin hyvin yksityiskohtaisia ja pääasiallisesti musiikin sisäisiin lainalaisuuksiin liittyviä. Näitä valintoja voisi kutsua esteettisiksi. Työ tapahtuu musiikillisen materiaalin parissa – melodiaan, harmoniaan, rytmiin ja sointiväriin liittyvien elementtien yksityiskohtaisena sommitteluna. Säveltäjän taiteelliset ja erityisesti esteettiset näkemykset kuuluvat olennaisena osana sävellysprosessin etenemiseen.

Perinteisessä musiikintutkimuksessa säveltäjän erityyppisiä valintatilanteita tarkastellaan musiikkianalyttisistä lähtökohdista. Erilaisia musiikillisia valintoja, kuten motiiveja, teemoja, joukkoluokkia ja sointurakenteita, tunnistetaan ja ryhmitellään analyttisin työkaluin. Ajatellaan, että säveltäjän valinnat ovat ikään kuin tallentuneet valmiisiin teoksiin. Tutkimuksessaan *Sävellyksen synty* (2013) musiikintutkija Ulla Pohjannoro lähestyy kysymystä selvästi eri näkökulmasta. Hän tarkastelee säveltämistä kognitiivisena toimintana, joka on osittain verrattavissa ongelmanratkaisuun, ja pyrkii saamaan tietoa säveltäjän työnaikaisesta ajattelusta erilaisia valintoja tehtäessä. Tutkimuksen kohteena on suomalainen taidemusiikin säveltäjä, joka valmistaa teosta lyömäsoitinkvartetille. Säveltäjän työhuoneella toteutettujen haastattelujen lisäksi tutkimusaineistona toimivat erilaiset käsikirjoitusmateriaalit.

Pohjannoron mukaan säveltäjän toiminta on omalla tavallaan jatkuvaa valitsemista, vaikka nämä valinnat eivät ilmenekään pelkästään erilaisina valitavina vaihtoehtoina tai ratkaistavina ongelmina. Sävellyksellinen toiminta pitää kauttaaltaan sisällään valitsemisen elementin. ”Alun keskeneräisyyksien salliminen – säveltäjän valinta olla valitsematta – oli tietoista ja määrätietoista, alkuperäisten ideoiden herättämään innostukseen perustuen jopa huoleton-takin”, kuvaa Pohjannoro haastateltavan informantin työskentelyä. Lopulta

Suomen nykymusiikkikentän kannalta kiinnostavaa, sillä erityisesti Lachenmannin vaikutus säveltäjien esteettisissä valinnoissa kuuluu selkeästi akateemisessa musiikkielämässä.

kuitenkin päätösten siirtäminen eteenpäin aiheutti säveltäjälle kriisin, jota tämä ei enää voinut ohittaa:

Tässä tilanteessa säveltäjä tarkasteli työtään vuoroin osien ja kokonaisuuksien, menneen ja vielä olemattoman tulevan näkökulmasta. Hän analysoi, etsi analogisia ratkaisumalleja jo sävelletyistä jaksoista, pyrki hahmottamaan tehtyä uusista näkökulmista ja yritti miettiä käsillä olevia ongelmia 'tulevasta käsin', toisin sanoen niistä sävellyksen seuraavista osista, joita ei vielä ollut olemassa. (Pohjannoro 2013, 55.)

Pohjannoro osoittaa, että sävellysprosessi on lähtökohtaisesti luonteeltaan takaisinkytkettyä ja totalitääristä. Säveltäjän tekemät päätökset ovat yhteydessä yhtä lailla jo tehtyihin kuin vielä tekemättömiin tulevaisuuden valintoihin. (Ibid., 54.)

Pohjannoron tekstissä huomioni kiinnittyy erityisesti hänen tutkimuksensa rajaukseen. Kohdistamalla tutkimuksensa sävellystoiminnan kognitiivisiin prosesseihin Pohjannoro rajaa tutkimuksen ulkopuolelle yhtä lailla taiteellisen toiminnan psykoanalyttisen tarkastelun kuin säveltämiseen liittyvät keholliset ja muut kokemukselliset aspektit. Ulkopuolelle jäävät myös ammatin erilaiset sosiaaliset vuorovaikutussuhteet, kuten yhteistyö muusikkojen, kapellimestarien, teosten tilaajien ja kustantajien kanssa. Säveltämisen esteettinen ulottuvuus tulee tutkimuksessa esiin vain siltä osin kuin se oli hahmotettavissa säveltäjän käytännön toiminnasta, niin kutsutusta käyttäteoriasta käsin. (Ibid., 80–83.) Pohjannoro mieltää säveltäjän esteettiset periaatteet toimintaa ohjaavaksi teoriaksi, joka jakautuu käyttäteoriaan ja julkilausuttuun teoriaan. Käyttäteoria viittaa suurelta osin säveltäjän hiljaiseen tietoon, jota ei yleensä tarvitse sanoin selittää mutta joka vaikuttaa toiminnan taustalla. Käyttäteoria perustuu ammatilliseen oppimiseen, jossa sävellysohjelma omaksuu yhteisön perinteiset toimintatavat. Julkilausuttu teoria on sen sijaan ääneen lausuttua tietoa, joka säveltämisen kohdalla voi ilmetä esimerkiksi erilaisina modernismin kohdistuvina sääntöinä ja normeina. Käyttäteorian ja julkilausutun teorian välillä voi usein esiintyä selkeää ristiriitaa. Julkilausutun esteettisen teorian selvittäminen ei kuulunut Pohjannoron tutkimustehtäviin. Hänen mukaansa se olisi edellyttänyt toisentyypistä haastattelua tai perehtymistä säveltäjän laatimiin erilaisiin esteettisiin periaatteita manifestoiviin teksteihin, kuten esimerkiksi teoskommentteihin. (Ibid., 82.)

Esteettisen käyttäteorian ja julkilausutun teorian välisessä erottelussa piilee tutkimukseni kannalta olennainen kahtiajako. Pohjannoron mukaan säveltäjien jälkikäteen antamat selitykset ovat ”mielenkiintoisia kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneita kertomuksia”, jotka hän rajaa työnaikaisen prosessin ulkopuolelle (ibid., kolmas artikkeli, 7). Suorissa lainauksissa, joita Pohjannoro

käyttää tutkimuksessaan, informantti ei viittaa edesmenneiden säveltäjien sävellyksellisiin ratkaisuihin ja esteettisiin valintoihin tai vaihtoehtoisesti elävien kollegoidensa musiikkiin. Säveltäjä ei vertaa esteettisiä valintojaan erilaisiin mieltymyksiin, koulukuntiin tai tyyliin nykymusiikin kentällä. Pohjannonon mukaan tutkimuksen haastattelupuheessa reaktiivista refleksiivisyyttä esiintyi vain vähän ja osa tällaisesta pohdinnasta suodattui pois haastatteluissa käytetyn menetelmän seurauksena (ibid., 44–45).

Esteettisen käyttöteorian ja julkilausutun modernistisen teorian välisestä ristiriidasta Pohjannonoro nostaa esiin säveltäjän lausahduksen: ”Miksei saa olla liian yksinkertainen? Luontokaan ei ole liian yksinkertainen. Se näyttää yksinkertaiselta, mutta se kuitenkin pakenee määrittelyä” (ibid., 64, 82). Jos oletetaan, että tutkimukseen liitetyt haastattelusitaatit ilmentävät kattavasti säveltäjän työnaikaista puhetta, voidaan ajatella, että lausahdus, jossa säveltäjä ikään kuin viittaa modernismin aikana syntyneeseen kirjoittamattomaan kieltoon liian yksinkertaisesta musiikista, on oikeastaan ainoita kohtia, joissa esteettinen arviointi jollain tavalla pääsee esille informantin puheenvuoroista. Pohjannonoro ei kuitenkaan tutkimusasetelmassaan ota huomioon sitä mahdollisuutta, että vastaavanlaista ajattelua esteettisen asemoinnin suhteen saattaa esiintyä säveltäjällä myös sävellystyön aikana, eikä vasta työn jälkeen tapahtuva reflektointina.

Pohjannonoron haastatteluaineistosta nousseista havainnoista huolimatta väitän, että useimmat säveltäjät jatkuvasti asemoivat itseään esteettisesti työn kaikissa vaiheissa, niin sävellystyön käynnistyessä ja sen edetessä kuin työn päätyttyä. Kysymystä käyttöteorian ja julkilausutun teorian välisestä rajankäynnistä tulisi mielestäni tutkia tarkemmin. Lisäisin väitteeseeni sen, että myös notaation laatu ja tarkkuus ovat tekijöitä, jotka määrittävät säveltäjän esteettistä positiota nykymusiikkikentällä. Säveltäjät ovat jo säveltäessään hyvin tietoisia siitä, että graafinen ulkoasu on yksi esteettisiä valintoja määrittävä seikka tänä päivänä. Myös Rähälä nostaa esiin säveltäjän ”puoliksi tiedostetun valinnan”, joka liittyy säveltäjän esteettisen tyylin arvostukseen muiden säveltäjien, kriitikoiden ja yleisön parissa (Rähälä 2021, 68–69).

Myöhemmin kirjan kymmenennessä luvussa kuvaan yhteissäveltämistä säveltäjä Lauri Supposen kanssa teoksessa *Aaltoliike*. Verrattuna Pohjannonoron tutkimuksen rajaukseen merkillepantavaa yhteistyössämme oli, että säveltämisen aikaisissa keskusteluissamme jatkuvasti viittasimme muiden säveltäjien teoksiin, teosten lähtökohtiin, esteettisiin havaintoihin ja notaatioon yhtä lailla kuin aiempiin omiin kokemuksiimme ja teoksiimme. Pyrimme mahdollisimman paljon konkretisoimaan musiikillisia yksityiskohtia sanallisesti, jotta toinen säveltäjä ymmärtäisi ajatustemme kulkua. Oma kokemukseni näin ollen

on, että säveltäjät pohtivat esteettisiä kysymyksiä myös työnsä aikana, mutta tämä pohdinta on harvoin diskursiivista johtuen työn yksinäisestä luonteesta. Esteettinen valinta ei näin ollen rajaudu vain hiljaisen tiedon alueelle, vaan sitä on mahdollista sanallistaa. Ulkopuolisen tutkijan voi olla vaikea päästä kuulemaan tämänkaltaista esteettistä asemointia, joka sisältää myös yhteisöllisten arvojen pohdintaa. Viitaten Moisanan tutkimuksissaan tekemiin havaintoihin Pohjannoro toteaa, että työstään puhuessaan säveltäjällä saattaa olla selkeitä rajoja, joiden yli tämä ei halua haastattelutilanteessa mennä (Pohjannoro 2013, 40–41). On myös mahdollista, että haastattelutilanteissa me säveltäjät itse mystifioimme tekemistämme. Jätämme kertomatta sen, mikä ei ole ollut taidemusiikin diskurssissa tapana, ja korostamme valinnoissa esteettistä autonomiaa, teoksen sisäistä maailmaa ja loogista ongelmanratkaisuprosessia. Tässä mielessä haastateltavan puhe ei välttämättä vastaa suoraan koko sitä ajatteluprosessia, jota säveltäjä sävellystyön aikana käy läpi.

3.2 AUTONOMIAESTETIIKKA JA LAATU

Pohjannoro on väitöskirjassaan rajannut tutkimuksensa esteettisen viitekehyksen suomalaiseen modernistiseen koulukuntaan. Tämän rajauksen taustalla on tutkimuksen informanttina olleen säveltäjän esteettinen toimintaympäristö ja ajattelutapa:

Käytännössä tämä tarkoittaa sitoutumista modernin projektiin ja julkilausuttuun esteettiseen teoriaan, joissa uutuuden ja hierarkkisen konstruktivisuuden ideaalit toteutuvat tarkoituksellisen rationaliteetin kontekstissa ja jossa [sic] jokainen sävellys luo tiettyyn pisteeseen asti oman sisäisen maailmansa ja etenemisen tapansa. Modernismiin liitetään myös käsitys musiikin autonomisesta merkitysrakenteesta puhtaasti musiikin sisäisinä viittaussuhteina. (Pohjannoro 2013, 82.)

Tämä rajaus, joka on erittäin tunnistettava suomalaisen nykymusiikin akateemisessa kontekstissa, herättää monenlaisia mielipiteitä puolesta ja vastaan. Modernismin ihanteet ja musiikin autonomian korostaminen ovat avanneet keskustelun niin kutsutusta ”esteettisestä laadusta” – käsitteestä, jota ei ole julkisesti tai tutkimuksellisesti määritelty yhtenäisesti (ks. Rähälä 2021, 58–60, 207–2013; Torvinen 2020). Esteettistä laatua voi lähestyä edellä kuvaamani säveltäjän esteettisten valintojen kautta. Vaikka säveltäjät tekevätkin ratkaisujaan usein yksin nuottimateriaalin ääressä, voimme kuitenkin olettaa, että ympäröivä yhteisö ja sen musiikilliset mieltymykset vaikuttavat työn kulkuun ja yksityiskohtaisiin esteettisiin valintoihin huomattavan paljon. Tavallaan

ympäröivän yhteisön arvomaailma on limittynyt moniin henkilökohtaisiin päätöksiin, jotka sellaisinaan saattavat näyttää hyvinkin harmittomilta ja neutraaleilta. Valinnat ikään kuin rajataan jokaisen säveltäjän henkilökohtaisen estetiikan piiriin, ja säveltäjän persoonallinen ”oma ääni” muodostuu näiden esteettisten valintojen seurauksena. Olli Virtaperko on korostanut säveltäjän persoonallisen äänen osuutta säveltäjän identiteetissä toteamalla, että säveltäjän motivaatio kumpuaa juuri taiteellisesta vapaudesta ja maksimaalisesta mahdollisuudesta ilmaista itseään omin ehdoin (Hottinen 2020). Käsitteelin sekä sävellyksellisesti että tutkimuksellisesti säveltäjän identiteettiä, ilmaisua ja oman äänen problematiikkaa konserttikokonaisuudessa *Mimesis, metafora, mallintaminen* (Talvitie 2022a). Sävellystyössä luovuin oman äänen etsinnästä ja keskityin jäljittelemään kokonaisvaltaisesti kaikkea ympärillä olevaa.

Taidemusiikin kentällä vaihtelee jatkuvasti se, millainen estetiikka on muodikasta, mutta kuka siitä sitten päättää, on vaikeampi kysymys. Tietynlainen estetiikka tietystä ympäristössä nauttii yhteisön arvostusta. ”Musiikkimaailma ikään kuin yhdessä ’tietää’, mikä on laadukasta, eikä laatukerhoon päätyneiden laadukkuutta tarvitse enää kerta toisensa jälkeen uudelleen omin korvin arvioida”, kirjoittaa Lotta Wennäkoski (2021) kolumnissaan. Vaikka monessa yhteydessä ajattelemme musiikkiteosten estetiikan toimivan autonomisin kriteerein, emme kuitenkaan voi rajata laajempia kulttuurisia näkökulmia kokonaan pois, ja näin ollen esteettiseen valintaan ja sen arviointiin sisältyy huomattavasti sosiaalisia, historiallisia ja taloudellisia kytköksiä, jotka avaamattomina vahvistavat säveltäjäyteen liittyviä myyttejä ja hierarkkisuutta. Olen havainnut keskusteluissa eri alan opiskelijoiden ja taiteilijoiden kanssa, että esteettiset kriteerit ovat hyvin kontekstisidonnaisia. Sellaiset teokset ja musiikilliset lähtökohdat, jotka herättävät äärimmäistä innostusta nykymusiikkiyhteisön sisällä, saattavat jäädä etäisiksi muiden alojen taiteilijoille. Musiikkialan ulkopuolisten kuulijoiden on vaikea ymmärtää, mihin säveltäjien kriittinen ajattelu kohdistuu. Länsimaisen taidemusiikin tradition kommentointi ei avaudu yleisesti, vaan pikemminkin herättää ihmetystä.

Keskustelu esteettisestä laadusta on noussut Suomessa esille varsinkin ohjelmistovalintojen ja sukupuolten välisestä tasa-arvosta tehtyjen selvitysten yhteydessä (ks. Torvinen 2019; Sirén 2019). Laatu sinänsä on kaikessa ammatinharjoittamisessa tärkeä kriteeri. Taidemusiikin kontekstissa laadulla voidaan tarkoittaa monenlaisia asioita. Laadukas musiikki on yleensä jotain ammattimaista ja traditiotietoista, mikä selkeimmin tulee näkyviin konserttimusiikille vakiinnutetuissa institutionaalisissa puitteissa. Laadukkuus tarkoittaa myös taidemusiikin konventioiden hyväksymistä ja noudattamista, käytännön toimivuutta, kuten mahdollisuutta toteuttaa teos tehokkaasti

harjoitusajan puitteissa ja orkesterin resurssien järkevää hyödyntämistä. Säveltäjältä se vaatii monenlaista sävellysteknistä osaamista: orkestraation tulee olla soivaa tai soittimellista ja nuotinkirjoituksen selkeää. Laatu on vain jossain määrin sidoksissa teosten lähtökohtiin, ehkä pikemminkin laadulla viitataan säveltäjän taitavuuteen toteuttaa omia ideoitaan. ”Laadun tunnistamiseen voi ohjelmistosuunnittelussa kietoutua myös ajatus toteuttamisen vaivattomuudesta. Peruskokoonpanolle sävelletty nykykappale päätynee esitettäväksi todennäköisemmin kuin teos, joka vaatii lisäsoittimia tai edistyksellistä ja räätälöityä live-elektroniikkaa”, Wennäkoski (2021) lisää.

Nämä edellä mainitut kriteerit voidaan eritellä itsenäisinä laatukriteereinä, vastaavasti kuin esteettisiä ominaisuuksia ja mieltymyksiä on mahdollista sanallistaa: musiikki voi puhutella, herättää mielenkiintoa tai vangita kauneudellaan. Eri ihmiset pitävät erilaisista asioista. Mutta kun puhutaan esteettisestä laadusta, tullaan väistämättä kysymykseen, onko jokin esteettinen valinta toista laadukkaampi. Onko jokin ilmaisutapa toista laadukkaampi? Nauttiiko tietynlainen estetiikka tietyssä ympäristössä enemmän yhteisön arvostusta? Eli tarkoitetaanko esteettisellä laadulla itse asiassa kilpailuasetelmaa erilaisen esteettisten valintojen välillä? Saavatko musiikin ”laatua” arvioida kaikki halukkaat kulttuurisista, etnisistä, uskonnollisista ja luokka- ja sukupuoli-identiteeteistä riippumatta (Torvinen 2020)?

Autonomiaestetiikan ylivaltaa on kritisoitu pitkään monelta taholta, kuten kulttuurisen musiikintutkimuksen ja etnomusikologian näkökulmasta (Leppänen & Moisala 2003, 79–81). Säveltäjän meritoitumista käsittelevässä etnomusikologisessa artikkelissa Yara El-Ghadban (2009) käsittelee kahden nuoren sävellyso opiskelijan osallistumista kansainväliseen sävellyskilpailuun ja sitä kautta pohtii, miten säveltäjät voivat saada tunnustusta länsimaisen taidemusiikin kontekstissa. Artikkelin kuvaava hyvin todenmukaisesti niitä valintoja, joita säveltäjä joutuu tekemään luoviessaan taidemusiikin kentällä. Sen lisäksi, että El-Ghadban näkee nykymusiikkikulttuurin äärimmäisen ritualistisena ja institutionaalisenä toimintaympäristönä, hän käsittelee monisyistä kysymystä säveltäjien identiteetistä suhteessa laajaan postkolonialistiseen keskusteluun.

Artikkelissa on mieleenpainuva kohta, jossa El-Ghadban kuvaava nuoren argentiinalaisen säveltäjän musiikkiteoksen sisään piilottamaa koodia: äärimmäisen poliittista tekstiä, joka toimii täysin instrumentaalisen teoksen taustamateriaalina. Musiikki representoi tekstissä kuvattua hierarkkista sosiaalisen väkivallan pyramidia. Säveltäjä kuitenkin hyödyntää tekstiä niin, ettei yleisön ole mahdollista kuulla tai lukea tekstin sisältöä. Kun tutkija kysyy, miksi säveltäjän mielestä oli tärkeää salata tekstin poliittinen viesti yleisöltä, tämä vastaa toivovansa myös poliittisesti eri mieltä olevien kuulijoiden pitävän musiikistaan.

Tutkija muistuttaa, että kyseinen teos on sävelletty sävellyskilpailua varten, jolloin yleisönä on pääasiassa nykymusiikin ”portinvartijoista” koostuva kilpailun arvostelulautakunta ja toiset mukana olevat säveltäjät. Tässä kontekstissa nuori säveltäjä asettaa merkittävämmäksi tavoitteeksi esitellä omia sävellysteknisiä valmiuksiaan kuin taiteellista ideologiaansa ja musiikkimaailmaan kohdistuvaa kritiikkiään. Säveltäjä tekee jatkuvasti esteettisiä valintoja työskennellessään, ja vastaavasti säveltäjien teoksia arvioidaan esteettiseen laatuun vedoten. Artikkelin osoittaa selkeästi, miten esteettiset valinnat kietoutuvat laajempaan sosiaaliseen prosessiin, jossa sävellysohjelmat pyrkiivät saamaan huomiota omilla valinnoillaan. (Ibid., 144–149.)

El-Ghadban pohtii nuorten säveltäjien mahdollisuutta vapaaseen toimijuuteen. Nuorten säveltäjien haastatteluista ja sävellyksellisistä valinnoista voidaan lukea heidän toiveensa pysyä itsenäisinä ja sitoutumattomina toimijoina suhteessa länsimaisen taidemusiikin portinvartijoiden asettamiin esteettisiin vaatimuksiin ja meritoitumisrituaaleihin, joita nämä sävellyskilpailut juuri edustavat. Toisaalta nuoret sävellysohjelmat myös ymmärtävät sen, että ilman tunnustettua asemaa nykymusiikkisyhteisössä heillä ei ole mahdollisuutta vaikuttaa musiikillaan, taiteellaan ja ajatuksillaan laajemmin. Asetelma tuottaa paradoksin: nuoret säveltäjät tarvitsevat sävellyskilpailuja meritoituaakseen, mutta samalla nämä kilpailut pakottavat heidät noudattamaan nykymusiikkisyhteisön tiukkoja normeja. (Ibid., 156.) Kysymystä vapaasta toimijuudesta voi vastavasti lähestyä myös esiintyjien näkökulmasta. Muusikkojen vapaan innovoinnin esteenä eivät ole vain tiukat esiintymiskäytännöt vaan myös säveltäjän intentio, jota usein pidetään ensisijaisena musiikin esittämisen tavoitteena. (Leech-Wilkinson 2020, luku 13.)

Tutkimuksessaan El-Ghadban käsittelee haastatteluaineistoaan identiteettikysymysten kontekstissa, mikä avaa erittäin kiinnostavan mutta vielä kartoittamattoman keskustelun myös nykymusiikin alueelle. Heidi Partin kanssa kirjoittamassani artikkelissa ”Säveltäjäidentiteetin rakentuminen jäljittelyn pedagogiikassa: tapaustutkimus satsiopinnoista” pohdimme, miten jäljittelyyn perustuva säveltämisen oppimisen tapa muokkaa opiskelijoiden tulevaa ammatti-identiteettiä. Aineisto koostuu kolmen säveltämisen pedagogiikan opiskelijan teemahaastatteluista, joissa tarkastellaan erityisesti satsiopin merkitystä säveltämisen näkökulmasta. Haastatteluista käy ilmi, että sävellysohjelmat arvostavat satsiopin tarjoamia taitoja, joita soveltaa omassa sävellystyössään, mutta vastauksista piiryy esiin myös jatkuva ristiriita omien tavoitteiden ja satsiopin kautta välitettävien ammatillisten esteettisten arvojen välillä. Jäljittelyn pedagogiikan kriittisen tarkastelun avulla on mahdollista tarkastella myös alan arvostuksia ja ihanteita. Kysymykset, kuten ketä

jäljittelemme, miten jäljittelemme ja kuka päättää jäljittelyn kohteet, nousevat keskeisiksi. (Talvitie & Partti, tulossa.)

Taidemusiikin ympäristössä käyty esteettinen keskustelu rajautuu usein Pohjannonoron esittämällä tavalla modernismin kontekstiin, jossa jokainen sävellys luo oman maailmansa. Tutkimuksessani pyrin aktiivisesti ulos tästä modernismin esteettisestä rajauksesta. Myöhemmin dialogista estetiikkaa käsittelevässä luvussa vertaan nykymusiikin esteettistä lähestymistapaa yhteisötaiteen erilaisiin esteettisiin teorioihin. Autonomiaestetiikan avautuminen kohti yhteisöllisiä ja jaettuja tiloja on yksi mahdollinen muutos esteettisen kokemuksen tavassa. Koska tällaisen kokemuksen luominen vaatii toteutuakseen myös uudenlaisia sävellyksellisiä keinoja, jatkan seuraavaksi säveltäjän työskentelyn analysoimista tarkemmin sosiaalisesta ja yhteisöllisestä näkökulmasta.

3.3 MUSIIKIN VÄLITTYMINEN

Johdannossa hahmottelin säveltäjän kokemusta kantaesityksen hetkellä. Tekstissäni kuvasin perinteistä säveltäjän, esittäjän ja yleisön välistä asetelmaa: säveltäjä säveltää teoksen, kirjaa sen ylös ja antaa valmiin partituurin eteenpäin esittäjälle, joka harjoittelee teoksen ja tulkitsee sen yleisölle konsertissa. Musiikki välittyy nuottikirjoituksen avulla esiintyjälle, minkä jälkeen musiikki välittyy esiintyjän ja instrumentin avulla yleisölle joko konserttitilanteessa tai tallenteen välityksellä. Myös akustinen tila tai teknologinen laitteisto voi toimia musiikin välittäjänä. Kussakin saumakohdassa tapahtuu jonkinlainen muutos ”olomuodosta” toiseen – musiikki transformoituu ja saa uusia merkityksiä. Koska jokaiseen musiikin välityksen tapahtumaan liittyy myös vuorovaikutusta sekä eri henkilöiden että henkilöiden ja materiaalien välillä, pitää musiikin välittyminen säveltäjältä yleisölle väistämättä sisällään jotain yhteisöllistä ja jaettua. Tästä näkökulmasta katsottuna säveltäminen ei ole puhtaasti musiikin sisäisten lainalaisuuksien kanssa työskentelyä, vaan sitä voidaan tarkastella laajemmin sosiaalisena toimintana. Tutkimusta varten olen etsinyt teoreettista ja samalla havainnollista työkalua, jolla säveltäjän työskentelyä esteettisten valintojen äärellä voisi kuvata säveltäjän näkökulmasta niin, että työn sosiaaliset piirteet tulisivat esille. Tällaisen mallin tulisi jollain tapaa tunnistettavasti lähestyä säveltäjien osin ristiriitaistakin asemaa henkilökohtaisten mieltymysten ja toisaalta nykymusiikkiyhteisössä vaikuttavien esteettisten arvojen välissä. Yksi mahdollinen tapa on lähestyä kysymystä musiikin välittymisen eli mediaation teorian avulla.

Musiikin mediaation tutkimus kuuluu keskeisenä osana kriittisen musiikkiteorian ja kulttuurisen musiikintutkimuksen alueelle. Teoria on lähtenyt liikkeelle Adornon filosofisesti määrittelemästä dialektisesta suhteesta autonomisen musiikin ja musiikkiteollisuuden tuotteistaman musiikillisen kulutushyödykkeen välillä. (Born 2005, 11–15.) Musiikin mediaation uudemmissa tutkimuksissa korostetaan musiikin ja sosiaalisen kanssakäymisen kaksisuuntaista suhdetta. Vastaavasti kuin musiikin merkitykset voidaan yhdistää musiikin ulkopuolisiin asioihin, samanaikaisesti sosiologisesta näkökulmasta katsottuna musiikki toimii erilaisten identiteettien ja yhteisöllisten arvojen välittäjänä. (DeNora 2000, 44.) Musiikillinen maku, siitä saatava mielihyvä ja musiikin tuottama merkitys eivät ole pysyviä määreitä, vaan ne syntyvät juuri mediaation prosessin seurauksena (Hennion 2003, 84). Sana ”mediaatio” tarkoittaa suomen kielellä sekä sovittelua että välitystä. Eri aloilla tätä käsitettä käytetään hieman eri merkityksissä, esimerkiksi ihmisten välisestä kielellisestä kommunikaatiosta puhuttaessa mediaatio määritellään merkitysten välittämisen taidoksi. Mediatutkimuksessa on englanninkielisen termin *mediation* ja sen johdannaisten käännoksinä käytetty myös sanoja ’mediavälitteinen’ tai ’medioituminen’. Musiikintutkimuksessa käsitteillä mediaatio ja medioituminen on eri merkitys. Mediaatiolla viitataan välittymiseen laajemmin ja filosofisemmin (Paddison 2010, 261–264), kun taas medioituminen rajautuu digitaalisen teknologian mukanaan tuomiin mahdollisuuksiin (Mantere 2008, 134).

Seuraavaksi pyrin mediaation käsitteen avulla ymmärtämään, miten sosiaaliset arvot ja ympäristön vaikutus siirtyvät musiikilliseen materiaaliin ja rakenteisiin päätyen lopulta osaksi musiikin sisäistä logiikkaa. Konkreettisesti tasolle, arkipäivän tilanteisiin tuotuna pyrin ymmärtämään toisaalta sitä, miten säveltäjän ja ympäristön välinen vuorovaikutus vaikuttaa säveltäjän tekemisiin ratkaisuihin sävellystyön aikana, ja toisaalta sitä, miten säveltäjän valinnat vaikuttavat yhteisön rakentumiseen esteettisesti. Lisäksi tavoitteeni on pohdita, millaisia kriittisiä ja strategisia mahdollisuuksia säveltäminen toimintana tarjoaa.

Käytän apuna estetiikantutkija Max Paddisonin artikkelia ”Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation” (2010), joka pohjautuu Adornon esittämälle jaottelulle musiikin eri välittymisen tasoista. Artikkelin jakautuu kolmeen osaan, joista ensimmäisessä käsitellään teoksen sisäistä välittymistä ja pohditaan, miten säveltäjä peilaa teoskohtaisia esteettisiä valintojaan suhteessa yleiseen musiikilliseen materiaaliin. Toisessa osassa määritellään musiikin sosiaalinen välittyminen ja tarkastellaan musiikkia tuotteena, joka välittyy esiintyjien avulla yleisölle eli kuluttajille. Artikkelin viimeinen osa pyrkii hahmottelemaan musiikillisen materiaalin historiallista välittymistä länsimaisen taidemusiikin tradition sisällä. Paddisonin (ibid., 266) olennaisin väite

on, että mediaation käsitettä tulisi ymmärtää kaikilla näillä kolmella tasolla samanaikaisesti, mikä tekee välittymisen prosessista äärimmäisen monimutkaisen mutta samalla säveltäjän työn kannalta kiinnostavan. Laajasti katsoen koko taidemusiikin traditio on sosiaalisesti ja historiallisesti välittyntä, yhtä lailla kuin välittyminen koskee musiikin kuuntelun ja vastaanottamisen perinteitä (ibid., 260).

Tämä kolmiosainen jaottelu pohjautuu selvästi ajattelumalliin, jossa säveltäjän työn ytimenä on musiikkiteos. Tarkoitukseni ei niinkään ole esitellä mallia ylläpitääkseni musiikkiteoksen keskeistä asemaa, vaan päinvastoin kuvata säveltäjän roolia ja sävellystyössä vaikuttavia elementtejä siten, että niihin pääsee käsiksi mahdollisimman konkreettisella tavalla. Säveltämistä ja musiikin välittymistä mallintavat apuvälineet voivat tarjota ymmärrystä perinteisestä taidemusiikin asetelmasta ja tuottaa uudenlaisia ajatuksia tulevaisuuden mahdollisiksi maailmoiksi erityisesti käytännön työhön suuntautuvassa taiteellisessa tutkimuksessa.

Teoskohtainen välittyminen

Ensimmäinen mediaation taso käsittelee autonomisen musiikkiteoksen sisällä tapahtuvaa välittymistä. Työstäessään teosta säveltäjä jatkuvasti peilaa tulevan sävellyksen teoskohtaista identiteettiä yleiseen ja laajempaan länsimaisen taidemusiikin traditioon. Tämä sävellystyön vaatima pohdinta tapahtuu säveltäjän mielessä ja konkretisoituu erilaisin luonnoksien, muistiinpanojen ja lopulta valmiina partituurina.

Musiikkiteoksissa kahdentyyppiset musiikilliset materiaalit – yleiset ja teoskohtaiset – kohtaavat toisensa. Yleisellä materiaalilla Paddison viittaa länsimaisen taidemusiikin traditiossa siirtyvään musiikilliseen ja musiikin-teoreettiseen tietoon: erilaisiin musiikintyyliin, muototyyppisiin, tonaalisiin järjestelmiin, esityskäytäntöihin, viritysjärjestelmiin ja sävellystekniikoihin (Paddison 2010, 268). Tämä yleinen tieto, joka on jollain lailla kerrostunut historiallisesti musiikin sisäiseen logikkaan, välittyy pedagogisten käytäntöjen mukana seuraaville säveltäjäpolville. Teoskohtaisella materiaalilla hän sen sijaan viittaa kunkin säveltäjän kutakin teosta varten valitsemiin elementteihin, teoksen rakenteeseen ja materiaalin yksityiskohtiin. Materiaalin ja rakenteen teoskohtainen valinta toimii myös kriittisenä työkaluna, jolla säveltäjä voi ottaa kantaa siihen esteettiseen todellisuuteen, jossa kulloinkin elämme. (Ibid. 2010, 267–268.)

Länsimaisen taidemusiikin traditiossa yleisellä tasolla toimiminen ja materiaalin työstäminen sisältää huomattavan paljon normatiivisia piirteitä. Moniin

musiikinteoreettisiin ja sävellysteknisiin käsityöharjoitteisiin liittyy eritasoisia sääntöjä, joita säveltäjä voi halutessaan noudattaa tai rikkoa. Säveltäjäksi oppiminen on perinteisesti tapahtunut tämäntapaisten jäljittelyyn perustuvien harjoitteiden avulla. Tiettyjä lainalaisuuksia noudattaen opiskelijat vähitellen löytävät itseään kiinnostavia sävellysteknisiä ja esteettisiä työkaluja, joita he voivat kehittää pidemmälle omassa taiteellisessa työssään. Koska sävellyksen opetus tapahtuu osittain yksittäisten säveltäjien tyyliä jäljitellen, voidaan ajatella, että sitä kautta säveltäjät vaikuttavat myös omalta osaltaan taidemusiikin kaanonin muodostumisen. (Talvitie & Partti, tulossa.)

Uskoisin, että useimmat ammatissa toimivat säveltäjät kuitenkin mieltävät, että työn ytimessä on sääntöjen noudattamisen sijaan toimia kriittisellä tasolla, jolloin säveltäjän tavoitteena on ensisijaisesti teoskohtaisen erityisyyden löytäminen. Teoksen erityisyydellä Paddison viittaa yksittäisen musiikkiteoksen selkeästi muista teoksista erottavaan muotoon tai materiaaliin.² Teoksen lähtökohtana voi myös olla yleisten normien tai historiallisen materiaalin uudelleen kontekstualisointi, jolloin normien myötäily tai kieltäminen luo uusia kriittisiä rakenteita. Kussakin musiikkiyhteisössä vaikuttavat normit elävät ajassa, ja näin ollen musiikin sisäisen välittymisen taso, autonomisen teoksen rakenne, toimii myös alustana sekä erilaisten sosiokulttuuristen normien leviämisessä että vastaavasti näiden normien vastustamisessa ja aktiivisessa muuttamisessa. (Paddison 2010, 267–268.)

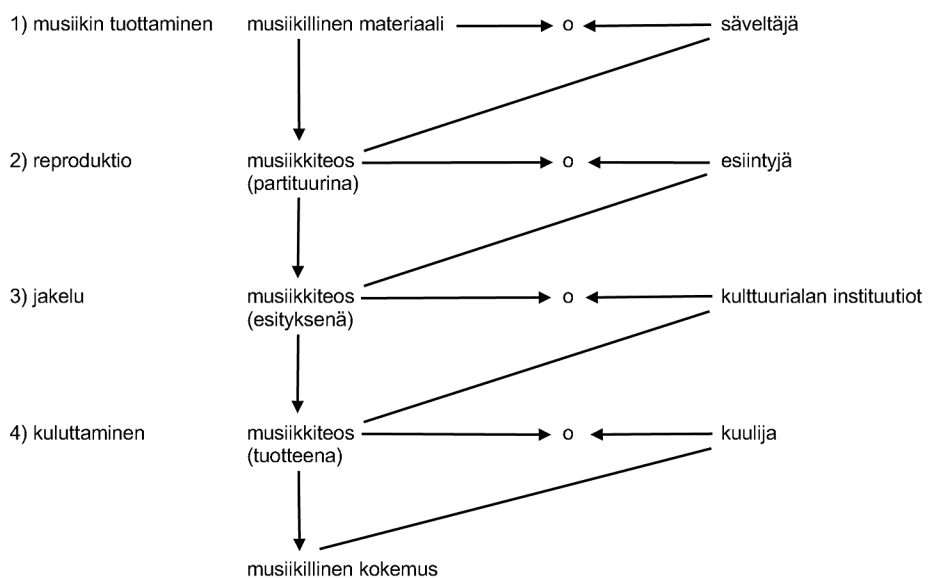
Erilaiset musiikilliset materiaalit – yleiset ja teoskohtaiset – käyvät eräänlaista vuoropuhelua, joka tapahtuu toki säveltäjän aloitteesta, mutta voidaan ajatella, että materiaalien välinen vastakkainasettelu sisältää myös paljon tiedostamattomia ja sanallistamattomia valintaperusteita. Teoskohtainen mediaatio on toisaalta subjektiivisuuden eli säveltäjämienän ja toisaalta objektiivisuuden eli tunnistettavien musiikillisten muotojen vuoropuhelua itsenäisen musiikki-teoksen tai musiikillisen tapahtuman sisällä.

Sosiaalinen välittyminen

Seuraava taso, musiikin sosiaalinen mediaatio, kuvaa välittymisen prosessia musiikin tuottamisen ja kuluttamisen välillä, toisin sanoen musiikin välittymistä säveltäjältä yleisölle. Paddison tarkastelee musiikillista objektia tuotteenä, jonka välittymisen voi jakaa neljään vaiheeseen: musiikin tuottaminen,

2 David Metzger (2009, 9–12) nostaa Adornon määrittelemän musiikillisen materiaalin rinnalle käsitteen sävellyksellinen tila (*compositional state*), jolla hän siirtää huomion materiaalista sävellykselliseen fokukseen. Sävellykselliset tilat, kuten puhtaus, hiljaisuus, fragmentaarisuus tai kompleksisuus, toimivat ideaaleina, jotka vaikuttavat sävellyksellisten menetelmien ja rakenteiden valinnassa. Sävellyksellinen tila määrittää sitä logiikkaa, jolla säveltäjä lähtee työskentelemään.

representaatio, jakelu ja kuluttaminen (Paddison 2010, 271). Olemme tottuneet ajattelemaan musiikin välittymistä yhdensuuntaisena ajallisena prosessina, joka alkaa säveltämisestä ja päättyy kuuntelukokemukseen: mediaation ketju ei palaudu lähtöpisteeseen yleisöltä säveltäjälle vastavuoroisesti. Alla oleva kuva osoittaa selkeästi säveltäjän etäisen paikan sosiaalisen välittymisen tapahtumaketjussa. Säveltäjä ei kohtaa yleisöä suoraan, vaan tarvitsee välittymisen prosessia teostensa ilmenemiseen. Musiikin sosiaalinen mediaatio näyttyy hyvin erilaisena riippuen siitä, kuka on toiminnan subjekti.



Musiikin sosiaalinen välittyminen (vrt. Paddison 2010, 271).

Vastaavasti kuin tässä teoreettisessa mallissa myös säveltäjälle työn keskiössä on yleensä teos, jonka suhteen erilaiset välittymisen prosessit peilautuvat. Musiikki objektina voi kuitenkin tarkoittaa teoksen lisäksi myös muita musiikin olomuotoja: musiikillista materiaalia, esityksiä, teknisiä tallenteita, kokemuksia ja toisaalta myös säveltämiseen liittyviä instituutioita. Mediaation käsitettä voidaan tarkastella kriittisenä työkaluna, jonka avulla on mahdollista päästä käsiksi dynaamiseen ja monikerroksiseen prosessiin erilaisten musiikillisten objektien välillä. Laajemmassa sosiaalisessa verkostossa teoksesta muodostuu jotain enemmän kuin säveltäjän tai esittäjän intentio. Musiikin merkitys syntyy näiden eritasoisten välittymisten leikkauskohdissa. (Ibid., 273–274.)

Loppujen lopuksi kaikki musiikki on syntynyt jostain lähtökohdasta käsin ja sisältää näin ollen oman maailmankatsomuksensa, ideologiansa, tosin usein melko piilevästi. Paddison toteaa, että sosiaalisen välittymisen päämääränä on paljastaa musiikkiteoksen tai tapahtuman ideologia suhteessa sitä ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen, sen tukahdutettu ”sosiaalinen toiseus” (ibid., 266–267). Teoksen tai esityksen väistämätön muuttuminen kulutushyödykkeeksi heti valmistumisensa jälkeen verhoaa kenties jotain olennaista taiteen esteettisestä voimasta. Voiko autonominen teos edes olla olemassa ilman sosiaalista toiseutta, ilman sen ympärille rakentunutta tuotannollista verkostoa?

Mainitsin aiemmin, että säveltämisen pedagogiikkaa voidaan tarkastella mediaation prosessin näkökulmasta, kun musiikin sisäiset lainalaisuudet ja ulkoiset käytännöt välittyvät opetuksen ja teosten kautta seuraaville sukupolville. Säveltäminen on myös monella muulla tavoin välittynyttä. Paddison ei artikkelissaan käsittele mediaation kahta ilmeisintä osa-aluetta, nimittäin säveltäjän työn kannalta merkittävään rooliin noussutta nuottikirjoitusta tai teknologian vaikutusta työnkuvan medioitumiseen. Teknologian kehityksen myötä säveltäjän työkalut ovat uudistuneet, mutta nämä työtä helpottavat tekniset apuvälineet, kuten nuotinkirjoitus- tai äänenmuokkausohjelmat, eivät ole neutraaleja elementtejä, vaan ne osallistuvat välityksen prosessiin ja vaikuttavat sitä kautta olennaisesti säveltämisen tapahtumaan. Mantere on käsitellyt musiikin digitalisoitumista ja internetin kautta syntyneitä uusia mahdollisuuksia artikkelissaan ”Musiikin medioituminen”. Hänen mukaansa musiikkifilosofia ei voi jättää huomiotta medioitumisen aiheuttamia musiikinontologisia seurauksia esimerkiksi teoskäsitelmien ja tekijyyden osalta. (Mantere 2008, 134–136.)

Myös taiteellinen tutkimus voidaan nähdä tekemisen ja toiminnan mediumina, joka muuttaa säveltämisen tapahtumaa. Esa Kirkkopellon mukaan taiteellisessa tutkimuksessa on juuri kysymys taiteellisen mediumin muuttamisesta tutkimuksen mediumiksi (Kirkkopelto 2017, 135–137).³ Vastaavalla tavalla kuin Paddison artikkelissaan operoi mediaation eri tasoilla, myös Kirkkopelto tarkastelee välityksen tapahtumaa laajemmin erilaisten tietämisen tapojen välillä. Tohtorintutkimuksen sävellyskonsertissani hyödynsin tätä taiteellisen tutkimuksen tarjoamaa mahdollisuutta transformoitua mediumista toiseen yhdistäen niin sävellettyä musiikkia, luentoja, videokuvaa kuin esityksellisyyttä. Perinteinen taiteellinen medium, konsertti, muuttui tutkimukselliseksi. (Talvitie 2022a.)

3 Mediumilla Kirkkopelto viittaa käsitteen alkuperäiseen filosofiseen käyttöön, jonka mukaan termi merkitsee sekä väliä että välitystä. Se ei ole vain väline, vaan myös välityksen tapahtuma ja välittäjäaine. Taiteellisen tutkimuksen luonne on lähtökohtaisesti mediaalinen. ”*Taiteellinen* mediumi paitsi mahdollistaa tietyn muutoksen, siirtymän tilasta toiseen, myös *esittää* sen”, hän kirjoittaa (Kirkkopelto 2012, 93; ks. myös Kirkkopelto 2017, 135–137).

Historiallinen välittyminen

Mediaation kolmas taso, musiikillisen materiaalin historiallinen välittyminen, on eräänlainen yhdistelmä aikaisemmista välittymisen tasoista. Välittymisessä palataan musiikin sisäiselle teoskohtaiselle tasolle, mutta prosessia tarkastellaan sosiaalisen välittymisen näkökulmasta. Musiikkiteoksen autonomia nähdään jonkinlaisena säveltämisen ideologisena päämääränä, vaikka teos kuitenkin sijoitetaan moniulotteiseen sosiaaliseen kontekstiin taideinstituutioiden muokkaaman tuotteen muodossa. Autonomisen musiikin ja institutionaalisen tuotteen kohtaamisesta seuraa ratkeamaton ristiriita, joka asettuu musiikin sisään. Tämä konflikti toistaa itseään jatkuvasti taidemusiikin traditiossa olennaisena säveltäjän työn tavoitetta ja merkitystä määrävänä tekijänä. (Paddison 2010, 272–273.)

Konfliktin asettuessa historialliseen perspektiiviin musiikki sisällyttää tietoisuuden itsestään omiin rakenteisiinsa, mitä Adorno kutsuu musiikillisen materiaalin historialliseksi dialektiikaksi. Adornon mukaan prosessia luonnehtii ”aikuistumisen” tapahtuma, jossa tekijät ovat tietoisia siitä, miten musiikilliset normit, omaan aikaan sidotut esteettiset arvot, vähitellen ylevöityvät kulttuurisiksi normeiksi ja samaan aikaan tekijöille tulee tarve horjuttaa näitä normeja sekä luoda uutta kriittistä tietoisuutta. (Ibid., 272–273.)

Vaikka musiikkiteokset ymmärretään autonomisina ja itseriitteinä, samaan aikaan musiikkiteosten väliset erot muuttuvat merkitykselliseksi. Musiikki ikään kuin reflektoi omaa muotoaan, materiaaliaan, sen suhdetta traditioihin, tyylijärjestelmiin, sosiaalisiin odotuksiin tai muihin teoksiin (ibid.). Näkemykseni mukaan tämä reflektio tapahtuu säveltäjän työn kautta, kun säveltäjä peilaa esteettisiä arvojaan suhteessa ympäröivän yhteisön mieltymyksiin. Modernismin perintönä meillä säveltäjillä on jatkuva vaatimus luoda jotain uutta ja persoonallista, mutta esteettisen valinnan ehdot muuttuvat ajassa jatkuvasti. Musiikkiteoksen aitoutta tai omaperäisyyttä arvioidaan suhteessa taidemusiikin traditioon, sosiaalisesti ja historiallisesti välittyneeseen musiikilliseen materiaaliin sekä musiikin sisäisiin rakenteellisiin ratkaisuihin. Omaperäisyys ei ole mahdollista sinänsä, vaan vasta siinä tapauksessa, kun se on kannanotto kaikkea aikaisemmin sävellettyä ja esitettyä taidemusiikkia kohtaan.

Paddisonin mukaan tämä välittymisen kolmas taso on erittäin olennainen työkalu pohdittaessa nykymusiikin tavoitteita ja mahdollisuuksia tänä päivänä. Länsimaisen taidemusiikin institutionaalisissa käytännöissä musiikkiteoksessa muodon yhtenäisyys voidaan saavuttaa vain sillä ehdolla, että tämä musiikin autonomisen luonteen ja kulutushyödykkeen välinen vastakohtaisuus jää

sisäänrakennetuksi konfliktiksi teoksen ytimeen. Kuilu näiden kahden eri suuntiin kurottavan lähtökohdan välillä jää pysyvästi auki. Teokset eivät ilmene sellaisinaan, aistittavana äänenä ja musiikkina, vaan suhteessa sosiohistoriallisesti määrittymiin puitteisiin – toisin sanoen siihen, millaisen arvon teos saa kulutushyödykkeenä. Teoksissa materialisoituu jatkuva itserefleksiivinen ja kriittinen pohdinta suhteessa omaan traditioon. (Paddison 2010, 272–273.)

On todettava, että musiikin esittämisessä ja kuuntelemisessa on usein tavoiteltavaa nimenomaan sen ilmeinen *välittömyys* (engl. *immediacy*) (ibid., 260). Taidemusiikin säveltäjät ja esiintyjät pyrkivät ensisijaisesti luomaan välittömiä kokemuksia nyt-hetkessä akustisessa konserttitilassa. Kun musiikki soi tilassa ja ympäröi kuulijan, emme yhtäältä pääse pakoon tilassa soivaa läpitunkevaa ääntä, mutta toisaalta jokainen meistä tarvitsee välittäjäksi jopa omaa kehoaan, värähtelevää tärykalvoa ja pieniä kuuloluita kuullakseen ylipäänsä yhtään mitään. Musiikkia ei myöskään tule kuuluville ilman välittäviä elementtejä, vähintäänkin laulajan vartaloa tai muusikon instrumenttia. Näin ollen musiikin olemassaoloon liittyy selkeä ristiriita kuuntelukokemukseen liittyvän välittömyyden ja sen tuottamiseen tarvittavan medioitumisen välillä; musiikin välittömyys on illuusio. (Ks. Torvinen 2007, 97–98; Ihde 1976, 44–45.)

Kysymystä välittömän ja välittyneen kuuntelukokemuksen välisestä erosta voi viedä vielä pidemmälle. Paddison (2010, 275) päättää artikkelinsa huomioon:

Merkittävää avantgarde-musiikille ei ole niinkään se, että musiikin materiaali ja rakenteet ovat sosiaalisesti välittyneitä, vaan se, että musiikinlaji omine ilmenemismuotoineen asettaa kriittisen ajattelutavan oman välittömyytensä yläpuolelle.

Miten tämä virke tulisi tulkita? Viittaako Paddison jonkinlaiseen erotteluun välittömän kuuntelukokemuksen ja tiedostetun reflektiivisen esteettisen kuuntelun välillä? Tarkoittaako ajatus yleisön kannalta sitä, että kuulijan ei odoteta kuuntelevan nykymusiikkiteosta vapaasti ja intuitiivisesti, toisin sanoen välittömästi, vailla ennako-oletuksia, vaan hänen toivotaan tarkastelevan musiikkia eräänlaisen kriittisen verhon läpi?

Ennen kuin pohdin tarkemmin, mikä tuo kriittinen verho voisi nyky-musiikin kohdalla olla, tuon esiin esimerkin teatterin alalta vastaavanlaisesta mutta kuitenkin eri tavalla artikuloidusta kysymyksenasettelusta. Eeppisen teatterin yhteydessä Brecht puhuu vieraannuttamisen prosessista, jossa katsojan ei sallita heittäytyä katselukokemukseen kriittikittömästi samaistuen empaattisesti näytelmän hahmoihin, vaan esityksen tapahtumia ja teemoja etäännyttämällä pyritään saamaan katsoja tietoiseksi omasta yhteiskunnallisesta asemastaan. (Ks. Brecht 1957, 69–76; Kester 2004, 84.)

Nykymusiikin kohdalla tiedostamisen verho on toisenlainen. Emme johdattele kuulijaa avoimesti, läpinäkyvästi ja yhteiskuntakriittisesti, vaan uskotlemme niin itsellemme kuin kuulijoillekin, että musiikista ei tarvitse ymmärtää mitään kuuntelun hetkellä. Oletamme, että musiikkia kuuntelee ”ideaali kuulija”, joka heittäytyy kuuntelemaan vain ”musiikkia itseään” (Cusick 1999, 494; Pontara 2007, 79–81). Mutta kuitenkin säveltäjänä rakennamme teoksemme edellä kuvatun historiallisen välittymisen mukaisesti: olemme säveltäessämme tietoisia esteettisten valintojen suhteesta taidemusiikin institutionaaliseen arvostukseen. Tässä mielessä tämä kriittinen verho tarkoittaa jatkuvaa analyyttistä reflektointia, jonka kohteena on yhtä lailla kuunneltavan teoksen esteettinen laatu kuin säveltäjän rooli ja kyky täyttää esteettisten laatuksiteerit. Monelta osin esteettisen laadun kriteerit on määritelty nykymusiikkiyhteisön ja sitä rakentavien institutionaalisten tahojen sisällä ennakoita, ja siksi ei-ammattimaisen kuulijan analyyttistä kompetenssia tulee jatkuvasti johdatella toivot-tavan kuuntelukokemuksen saavuttamiseksi (Pontara 2007, 81–82). Asiaa voi havainnollistaa vertaamalla nykymusiikin käytäntöjä moniin muihin musiikin-lajeihin, kuten ritualistisiin ja meditatiivisiin musiikin kuuntelemisen tapahtu-miin, joissa musiikin ensisijaisena kuuntelutapana on suora vaikuttavuus ja jae-tussa tilassa oleminen. Näen tässä nykysäveltäjien työssä piilevän kierteen siinä, miten heidän täytyy joka kerta varmistaa teosten esteettinen laatu kohdistam-alla huomionsa musiikin kriittiseen näkökulmaan välittömyyden jäädessä toissijaiseksi tavoitteeksi. Tämä vastaa Paddisonin kuvailemaa nykymusiikin sisäänrakennettua konfliktia – musiikin autonomisen luonteen ja kulutushyö-dykkeen välistä ratkeamatonta ristiriitaa.

3.4 SÄVELTÄMISEN KRIITTINEN POTENTIAALI

Edellä esitelty musiikin kolmitasoinen välittymisprosessi perustuu pitkälti 1800-luvun lopulla vakiintuneeseen tilanteeseen, jossa säveltäjän työn ytimessä on abstrakti musiikkiteos. Näkemys vaikuttaa tällä hetkellä jo osittain vanhentuneelta, sillä onhan nykymusiikkikin rikkonut monia raja-aitoja viimeisten vuosikymmenien aikana. Säveltäjän työtä ei tarvitse rajata vain teoksen ympärillä tehtyihin esteettisiin valintoihin, vaan sävellyksellisessä ajattelussa voidaan nähdä laajemmin kriittistä potentiaalia.

Säveltäjä ja filosofi Rebecka Ahvenniemi tarkastelee väitöskirjassaan (2021) musiikin mahdollisuutta toimia kriittisenä äänenä nykypäivän yhteiskunnassa. Tutkimuksen keskiössä on säveltäminen toimintana ja instituutioon valmiiden musiikkiteosten sijaan. Ahvenniemi kutsuu säveltämisen taustalla piilevää

reflektiivistä toimintaa viipyileväksi ajatteluksi (engl. *lingering reflection*). Tällä hän viittaa hitaaseen, pohdiskelemaan työskentelyyn, joka tarjoaa mahdollisuuden luoda dialogia oman historiallisuutensa ja ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Hänen mukaansa juuri tässä säveltämisen piirteessä, joka sisältyy jo sävellyskoulutukseen, on jotain filosofisesti merkityksellistä. (Ahvenniemi 2021, 15–18.)

Ahvenniemen tutkimus ei asetu niinkään perinteisen tieteenalan, musiikki-filosofian, kontekstiin, vaan käsittelee musiikin säveltämisen filosofiaa, joka on vielä uusi ja hahmottomaton diskurssi (ibid., 23–24). Väitöskirjansa ensimmäisessä artikkelissa hän pyrkii vastaamaan jo aiemmin tässä luvussa esitettyyn kysymykseen: miten sosiaalinen konteksti voidaan sisällyttää osaksi reflektioivaa sävellystoimintaa ja musiikillista materiaalia. Ahvenniemi lähtee liikkeelle viittauksella Adornon lauseeseen: ”Jokainen merkittävä taideteos jättää materiaallisissaan ja tekniikassaan jälkiä [– –]” (ibid., 37; Adorno 2006, 89). Ymmärrän tämän lauseen niin, että jokainen sävellys väistämättä reflektoi taidemusiikin traditiota jollain lailla, tietoisesti tai tiedostamattaan. Joissain teoksissa tuo reflektio tulee esiin selvemmin, ja säveltäjä jättää ikään kuin ”jäljen” musiikin historiaan. Ahvenniemen mukaan taidetta ei tulisi pitää pelkästään taiteilijan ilmaisuna tai taiteilijan idean lopputuloksena, vaan se tulisi nähdä muutoksen lähteenä itsessään. Säveltämällä on mahdollisuus vaikuttaa säveltämiseen itseensä, säveltämisessä käytettyihin työkaluihin ja materiaaleihin sekä sitä kautta ympäröivään sosiaaliseen ympäristöön. (Ahvenniemi 2021, 37.) Jokaisen säveltäjän valinnat vaikuttavat näin yhteisön rakentumiseen esteettisesti.

Toisaalta Ahvenniemi nostaa esiin tärkeän epäilyn siitä, onko nyky-musiikilla sangen marginaalisena ja yhteiskunnasta irtaantuneena toimintamuotona mahdollisuutta jättää ylipäänsä mitään jälkiä (ibid., 11). Hän ehdottaa, että juuri viipyilevä ajattelu toimintana on sitä, jonka avulla erilaiset sosiaaliset piirteet voivat tiivistyä osaksi musiikillista muotoa ja materiaalia. Viipyilevä reflektio ei tarkoita vain päänsisäistä ajattelua ja loogista päättelyä, vaan se voi esiintyä myös monenlaisena hiljaisena tietona ja taitona, joka säveltämisen kohdalla ilmenee esimerkiksi erilaisissa esteettis-intuitiivisissa valinnoissa ja käytännön musisoinnissa. Viipyilevä ajattelu hitaana toimintatapana herättää myös kysymyksen taidelajin suhteesta taloudelliseen hyötyyn. Siitä huolimatta, että sävellystoiminta ei tuota välittömiä tuloksia ja taloudellista voittoa, voi se kuitenkin olla yhteiskunnalle arvokasta kaikessa pitkäjänteisyydessään. (Ibid., 59.) Ahvenniemi kiteyttää sävellystoiminnan piilevän merkityksen seuraavasti:

Lopulta se, mitä nimitän viipyileväksi ajatteluksi, jää usein ilman selkeää ääntä, koska tämä ajattelu edustaa sen vastakohtaa, mikä vaikuttaa musiikissa ja kielessä selkeältä

ja välittömästi ilmenevältä. Olemassa olevat ideat, jotka vaikuttavat jyrkeiltä ja yleisesti hyväksyttäviltä, ovat juuri mitä tällä kriittisellä ajattelulla on mahdollisuus kyseenalaistaa. (Ibid., 3.)

Aiemmin mainitsemassani artikkelissa jäljittelyn pedagogiikasta lähdemme siitä, että musiikin säveltämiseen liittyvät työskentelytavat ja materiaalit ovat jo lähtökohtaisesti sosiaalisia ja poliittisia, mikä on myös Ahvenniemen tutkimuksen perusolettama. Kaanonin muodostuminen yhtä lailla kuin menneiden säveltäjien tyyliin perustuva jäljittelyn pedagogiikan toteuttaminen sisältää valintoja, jotka sulkevat niin teoksia kuin ihmisiä tai ihmisryhmiä toiminnan ulkopuolelle. Nämä valinnat heijastavat nykymusiikkiyhteisön arvoja ja ihanteita. (Talvitie & Partti, tulossa.) Ahvenniemi peräänkuuluttaa säveltäjiä, jotka ovat samalla yhteiskunnallisesti tiedostavia taiteilijoita (Ahvenniemi 2021, viides artikkeli, 1). Hänen mukaansa ei ole olemassa ”puhdasta musiikkia”, joka syntyy ensin ja vasta sitten asetetaan johonkin kontekstiin. Sen lisäksi, että taideteos sijoittuu ympäröivään sosiaaliseen tilanteeseen, meidän tulisi kiinnittää huomiota myös siihen, miten yhteiskunta näyttäytyy taideteoksessa (ibid., 12).

Sosiaalisen ilmeneminen musiikkiteoksessa tarkoittaa jatkuvaa dialogia työkalujen, musiikillisen materiaalin ja säveltämisen tradition kanssa. Tässä mielessä myös yksin tapahtuva sävellyksellinen toiminta on jaettava ja yhteisöllistä. Tämä ajatus haastaa romanttisen paradigman itseriittoisesta musiikkiteoksesta, joka syntyy säveltäjän luovan mielikuvituksen seurauksena, säveltäjän sisäisten ajatusten ulkoistettuna ilmaisuna (Ahvenniemi 2021, 8). Ahvenniemen mukaan autenttisen taideteoksen ihannoinnilla voi olla jopa tuhoisia seurauksia siinä tilanteessa, kun pyritään ymmärtämään säveltämistä sosiaalisena käytäntönä. Säveltäjän ”oman äänen” löytäminen tarkoittaa pikemminkin sitoutumista olemassa oleviin musiikillisen ilmaisun tapoihin.⁴ Säveltämisen opiskelu on myös normien ja arvojen oppimista sekä reflektointia. Millaiset tyyli- ja musiikilliset estetiikat ovat vaikuttaneet omaan kehitykseeni säveltäjänä? Ketkä ovat toimineet esikuvinani? Keitä olen jäljitellyt tietoisesti tai tiedostamattani?

4 Oman äänen löytämistä säveltäjän työn tavoitteena on pohtinut esimerkiksi Veli-Matti Puumala (2002, 174–175). RSO:n intendentti Tuula Sarotie toteaa, että orkesterin tilauksissa on tärkeää, että ”teoksessa kuuluu säveltäjän oma ääni” (Isolammi 2019, 19). Lasten ja nuorten Uno Klami sävellyskilpailussa (2022) kannustetaan ”oman musiikillisen äänen esilletuomiseen”. Myös Räihälä (2021, 70) kirjoittaa, että ”kaikki säveltäjän tuntema musiikki muokkaa oman äänen, josta ei ole itseään peittämättä mahdollista täydellisesti poiketa”.

Ammattilaiseksi kasvaminen tarkoittaa sitä, että säveltäjä tulee tietoiseksi tavoista ja asioista, jotka ovat vaikuttaneet häneen ja joilla hän voi vaikuttaa. Säveltäjän yhteiskunnallisen ja kriittisen näkökulman huomiotta jättäminen voi tahattomasti johtaa tiettyjen kulttuuristen käytäntöjen toistamiseen, joka yhtä lailla voidaan nähdä poliittisena toimintana. Oman historiallisuutensa tiedostaminen antaa säveltäjälle myös vapauden vaikuttaa omaan positioonsa. (Ahvenniemi 2021, viides artikkeli, 9; ks. myös Talvitie & Partti, tulossa.) Sävellyskonsertissani jäljittelin tietoisesti monien säveltäjien musiikkia ja sävellyksellisiä prosesseja. Hyödynsin taiteellisen tutkimuksen keinoja avatessani yleisölle näitä imitaatioprosesseja, joita kuvaan tarkemmin kirjan yhdeksännessä luvussa. (Talvitie 2022a.)

Palataan vielä kysymykseen säveltäjän valinnoista. Säveltäjän jokapäiväiset päätökset kohdistuvat eritasoisiin kysymyksiin: teoksen sisäisiin lainalaisuuksiin, kunkin aikakauden tyylillisiin piirteisiin, sosiaaliseen ympäristöön ja taide-elämän realiteetteihin. Vaikka säveltäjä on periaatteessa vapaa tekemään mitä vain, ei hänellä todellisuudessa ole käytössään kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja jokaisella historiallisella hetkellä, koska teos on myös vastaus omaan aikaansa, omaan nykyhetkeensä (Paddison 2010, 274). Yhteiskunnallisesti vallalla olevat arvot ja ympäröivän sosiaalisen kontekstin luomat mieltymykset, jotka näyttäytyvät erilaisina musiikilliseen materiaaliin ja rakenteeseen liittyvinä esteettisinä valintoina sekä omaan aikaan kytkeytyvinä teknisinä oivalluksina, siirtyvät sävellysten sisälle, ikään kuin sedimentoituvat sellaiseksi materiaaliksi, joka vastaavasti välittyy eteenpäin seuraaville säveltäjäpolville (ibid., 268). Säveltäjän valinnat, niin materiaaliset, sävellystekniset kuin rakenteelliset, ovat lähtökohtaisesti sosiohistoriallisesti määrittyneitä. Näin ollen estetiikan piirtyminen teokseen ei ole neutraalia tai arvovapaata.

Paddisonin artikkelin sosiohistoriallista näkökulmaa voi lähestyä myös käänteisesti, nimittäin tulevaisuuden kannalta. Jos kulloisenkin aikakauden yhteiskunnalliset ja sosiaaliset ilmiöt ovat vuosisatojen kuluessa sedimentoituneet musiikillisen materiaalin sisään, ei nykyhetki ole poikkeus. Näin tapahtuu yhä edelleen ja oletettavasti myös tulevaisuudessa. Meidän elinympäristömme, arvomaailmamme ja yhteisölliset tavoitteemme piirtyvät yhtä lailla musiikin sisään ja muuttuvat vähitellen yleiseksi musiikilliseksi materiaaliksi. Yleinen, kaikkien säveltäjien käytössä oleva materiaali ei näin ollen ole jotain pysyvää ja ennalta määriteltyä. Tässä näen nykysäveltäjien kannalta tärkeän mahdollisuuden.



Steppaava oboisti Anna-Kaisa Pippuri kappaleen *Village Party* kantaesityksessä Ritarihuoneella Uusinta-kamariyhtyeen konsertissa. Kuva: Riikka Talvitie.

4 TEOKSEN JA MATERIAALIN AVAAMINEN

Kuvitteellinen dialogi materiaalin sedimentaatiosta

HENKILÖT: Säveltäjä, Etnografi

TAPAHTUMAPAikka: Säveltäjän työhuone

Säveltäjä saapuu työhuoneelle, tyhjentää kirjoituspöydän ja asettuu sen ääreen. Huoneen nurkassa istuu hiljaa huomaamaton tutkija, Etnografi, joka kirjaa tapahtumien kulkua muistivihkoonsa.

SÄVELTÄJÄ

No niin, ryhdyn säveltämään uutta teosta. Asetan valkoisen paperin, näin, ja koskemattoman nuottiviivaston, näin, eteeni työpöydälle. Sinulle tämä saattaa vaikuttaa siltä, että aloitan puhtaalta pöydältä ja kerrassaan keksin kaiken musiikillisen materiaalin itse. Kaiken sen materiaalin, joka näyttäytyy minulle mitä luonnollisimpana, raikkaan välittömänä ja ainutkertaisena. Mutta väisämätön tosiasia kuitenkin on, että lähes kaikki käyttämäni materiaali on hyvin yleistä, kaikkien käytössä ja, sanoisinko jopa, kulttuurisesti väritynyttä, ennen kuin yhtään mikään mielikuvituksellinen sävellystoimintani pääsee edes alkuun. Minä vain jäljittelen ja jäljittelen.

Säveltäjä hakee hyllystä vanhoja partituurejaan ja levittää ne kirjoituspöydälle.

SÄVELTÄJÄ

Niin kuin kaikkien säveltäjien maailmassa, myös minun materiaalin koostuu nuottipampuloista: säveltasosta, harmonioista, rytmeistä ja sointiväreistä. Se koostuu aiemmin säveltämistäni luomistöistä, haudattujen ja elävien kollegoiden arkistoista, erilaista genreistä, tyyleistä, muodoista yhtä hyvin kuin sävellysteknisistä detaljeista, tonaalisista tai atonaalisista rakenteista ja viritysjärjestelmistä. Epävireisistä sävelistä. Lisäksi materiaaliini kuuluvat tai siihen ainakin vaikuttavat erilaiset esityskäytännöt, tuotantoon liittyvät onnekkait tai valitettavat yksityiskohdat, musiikkiteknologian tuoreet innovaatiot, studioteknologia ylipäänsä, tai se, mihin on kussakin produktiossa varaa, erilaiset akustiset ilmiöt, päättymättömät kaiut ja toisaalta esitystila, oli se sitten kaikuisa tai kuiva, sekä paljon muuta. (*tauko*) Kaikki tämä monimuotoisuus voidaan ymmärtää säveltäjän materiaalipankiksi, joka muistuttaa arkeologisia kaivauksia. Se on kuin eräänlainen sedimentoitunut yhteisö. Tai siis – se

on sedimentoitunut yhteisö, johon erilaiset sosiaaliset normit ovat vuosisatojen aikana kerrostuneet ja kovettuneet kiinteäksi materiaaliksi.

Säveltäjä ottaa radio-oopperan Kylmän maan kuningatar partituurin eteensä.

SÄVELTÄJÄ

Viivytäänpä hetki tuossa runsaasti mielikuvia herättävässä metaforassa materiaalin sedimentaatiosta. Latinan sana *sedimentum* tarkoittaa asettumista ja saostumista. Jos olen oikein ymmärtänyt, niin sedimentti on kerrostuvaa maa-ainesta, joka on kulkeutunut omalle paikalleen veden, tuulen tai jäätikön mukana. Sedimenttejä syntyy merien, järvien ja jokien pohjiin, joihin joet ja tulvavedet maa-ainesta kuljettavat. Vesien pohjalla maa-aines on lietettä tai mutaa, kun taas aavikolla tuulen mukana kulkeutuva hienojakoinen pöly muodostaa hiekkadyynejä. Kiinnostavaksi ilmiö muuttuu siinä vaiheessa, kun kerrostunut aines puristuu kokoon. Elementit iskostuvat yhteen. Sedimenteistä syntyy kivilajeja.

Säveltäjä avaa partituurin.

SÄVELTÄJÄ

Musiikillinen materiaali on sedimentoitunut yhteisö. Kaunis metafora – mutta samalla äärimmäisen karmiva. Sosiaaliset tilanteet ja kunkin aikakauden normit ovat siirtyneet säveltäjien työskentelyn ja esteettisten valintojen, myös omien valintojeni, seurauksena historiallisesti kerrostuneeksi materiaaliksi. Tämähän tarkoittaa sitä, että kuninkaallisten hännystely hovissa on kuin mudassa keikarointia ja kirkkojen sekä luostarien laulut ovat kovettuneet karbonaattikiviksi. Se tarkoittaa myös vääristyneen sukupuolisen jakauman kivettyntä olomuotoa. Vaikka sosiaalisia rakenteita ei ehkä ole mahdollista tulkita näin kirjaimellisesti, on kuitenkin ajateltavissa, että eri yhteisöjen arvot ja musiikin merkitys kulloisessakin yhteiskunnallisessa tilanteessa on jättänyt oman jälkensä materiaalin uumeniin. Prosessi on suurelta osin tiedostamatonta. Sedimentoitunut materiaali on kulttuurinen muisti.

Säveltäjä repii alkusoitosta palasen.

SÄVELTÄJÄ

Tunnustan, että olen viime vuodet takonut tuota kivenjärkälettä, sedimentoitunutta mötikkää, päättömästi ja umpimähkää. Olen yrittänyt irrottaa siitä palasia, joita voisin joko heittää pois tai sulattaa uudenlaiseksi kivimassaksi

– tasa-arvoisemmaksi ja suvaitsevammaksi. Olen lainaillut itseltäni ja varastanut toisilta, olen korvannut nuotinpäitä kuvin, sanoin, liikkein ja kansallishymnein. Olen jopa asettanut itseni materiaalin paikalle. Luultavimmin tuloksetta. Sillä sen lisäksi, että käyttämämme materiaali on kovettunut sedimenttiä muistuttavaksi kiviainekseksi, on meillä säveltäjillä toinenkin syvälle hautautunut fossiilinen elementti – nimittäin teos.

Säveltäjän repiminen yltyy.

SÄVELTÄJÄ

Vaikka haluaisin luoda jotain muuta kuin teoksia, se ei ole mahdollista. Meidän arjessamme kaikki tapahtuu tulevaa teosta silmällä pitäen. Teoksia tilataan, niitä kustannetaan, levytetään ja esitetään. Myös tekijänoikeusjärjestelmä perustuu siihen, että teos on oma kokonaisuutensa, jonka voi rekisteröidä ja tunnistaa. Teos on minun, tekijän, itsenäinen ja omaperäinen luomistyön tuote sen tekotavasta ja ilmenemismuodosta riippumatta. Teos olen minä.

Huoneen nurkassa hiljaisesti istuva Etnografi liikahtaa tietoisesti. Säveltäjä huomaa hänet.

ETNOGRAFI

Kukas sanoikaan, että ”taidemaailma pyörii teosten ympärillä”?¹

SÄVELTÄJÄ

En tiedä. Tehtäväsi on havainnoida työtäni, ei keskeyttää.

ETNOGRAFI

Totean vain lyhyesti, että taidefilosofisena olemuksena teosta ei määritellä yhtä pragmaattisesti, vaan sen määritelmäksi löytyy lukuisia eri teorioita, jopa keskenään ristiriitaisia.

SÄVELTÄJÄ

Miksi minun tulisi pohtia eri teoskäsitteitä? Eikö riitä, että joudun valmistamaan niitä?

ETNOGRAFI

Tähän kysymykseen antaa musiikintutkija Lydia Goehr yksiselitteisen vastauksen. Hänen väitteensä on, että nykymuotoinen teoskäsitteitys alkoi säädellä

1 Arho 2010, 264.

musiikin esittämisen ja säveltämisen käytäntöjä 1800-luvun aikana. Tuolloin muotoutunut teoskäsitys määritteli tavan, jolla yhä nykyään hahmotamme musiikkia, mikä kattaa niin säveltämisen, esittämisen, arvioimisen kuin tutkimisen. Ajatuksemme teoksesta kaiken keskiössä vaikuttaa musiikkialan rakenteissa ja käytännöissä ilman, että varsinaisesti ymmärrämme teoksen olemusta ja varsinkaan sen vaikutuksia. Käytännöt siirtyvät eteenpäin itsestään-selvyyksinä.²

SÄVELTÄJÄ

Haluaisinkin eroon koko teoksesta. Kadehdin maataiteilijoita, joiden työt vain yksinkertaisesti hajoavat luonnon prosessien seurauksena. Luonnon annetaan osallistua. Hetkinen, nyt keksin.

Säveltäjä hakee mustepullon, kastaa työpöydällä olevan kasvin ohuen lehden musteeseen ja antaa tämän piirtää nuottipaperille kuvioita.

SÄVELTÄJÄ

Tulevassa sävellyksessäni keskityn johonkin katoavaan, merkityksettömään, nuottikirjoitusta edeltävään.

ETNOGRAFI

Haluaisit siis palata 1960-luvulle, haastaa teoksen, pirstaloida sen. Cagen jalanjäljissä.

SÄVELTÄJÄ

Juuri näin. Mutta nyt harmillisesti sisällä ei tuule, kasvin lehti ei piirrä. Voiko musiikillinen materiaali olla tuulen liikettä paperilla?

ETNOGRAFI

Voisi ajatella, että säveltäjän työn eloonjäämisen kannalta olisi merkityksellistä pohtia sellaista teoskäsitystä, jossa teosta voisi ajatella projektina, prosessin-omaisena, jatkuvasti etenevänä kulttuurisena tapahtumana, joka olisi ontologisesti irrallinen yksittäisen ihmisen toiminnasta.³ Näin säveltäjän ja teoksen symbioosiin tulisi halkeama. Tällaisessa tilanteessa teos ei ole enää yksinomaan säveltäjän projekti, vaan teos muodostaa itse oman projektinsa. Teos ei olisi minun, vaan meidän.

2 Goehr 2007, 89.

3 Torvinen 2007, 163.

Säveltäjä katsoo vierasta ja on hetken hiljaa. Hän asettaa mikrofonin kasvin lähelle ja avaa ikkunan, josta ilmestyy pieni tuulenvire kasvin lehdille.

SÄVELTÄJÄ

Kun merenpohjaa tai maaperää muokataan, vapautuu sedimentistä erilaisia aineita, myös myrkyllisiä. Sedimentin tutkimus on tällä hetkellä olennainen osa erilaisten ympäristövaikutusten arvioinnissa. Uusista tutkimuksista voi lukea, että ruoppaus sedimentit, jotka on aiemmin nähty käyttökeltvottomana jätteenä, ovat laajalti käytössä maarakentamisessa ympäri maailmaa. Niiden käsittely-keinot sekä tutkimus- ja tuotekehittelytyö ovat kehittyneitä ja taloudellinen merkitys suuri.

ETNOGRAFI

Voiko sedimentoituneeseen yhteisöön vaikuttaa jotenkin?

SÄVELTÄJÄ

Kaiketi myös säveltäjien materiaalipankki laajassa merkityksessään muuttuu ajassa. Säveltäjien tänä päivänä käyttämä materiaali ei rajaudu atonaalisen modernismin aikana luotuun sointikuvaan, vaan sävelkieli on vapautunut kattamaan kaikenlaisen äänen ja musiikillisen aineksen. Myös eri musiikin tyyli voi olla nykymusiikkiteoksen materiaalina. Materiaali voi olla myös lainattua ja kierrätettyä esiintyen niin sitaattien kuin tallennettujen ääninäytteiden muodossa. Mutta kaikesta muutoksesta huolimatta musiikillinen materiaali pitää sisällään ”kovan ytimen”, joka on syntynyt pitkän ajan kuluessa ja jota tradition myötä siirretään seuraaville säveltäjäsukupolville.

Säveltäjä kääntää äänenvoimakkuutta kovemmalle ja yrittää saada kuuluviin lehden piirtoa paperilla.

SÄVELTÄJÄ

Itselleni on muodostunut miltei pakkomielteeksi päästä käsiksi tähän kivettyneeseen olomuotoon. Olen yrittänyt ymmärtää, miten säveltämisen logiikka muuttuu, jos musiikkiteoksen sisään tai oheen tuodaan musiikin ulkopuolisia elementtejä, kuten kuvaa, tekstiä, filosofisia käsitteitä, liikettä tai jopa lasten energiaa. Olen yrittänyt mielikuvitella, miltä nykymusiikin materiaali näyttää ulospäin. Mitä se kertoo?

ETNOGRAFI

Sanoit, että kun maaperää muokataan, vapautuu sedimentistä myös myrkyllisiä aineita.

SÄVELTÄJÄ

Myrkyllistä ja kiellettyä. Olen pyrkinyt antamaan abstraktille musiikilliselle materiaalille merkityksiä törmäyttämällä sitä muihin ajassa näkyviin ja kuuluviin ilmiöihin.

ETNOGRAFI

Et ole ainut säveltäjä, joka tätä kysymystä on pohtinut viime vuosina. Muistan lukeneeni nykymusiikin materiaalia käsittelevästä kirjasta muutaman aiheeseen liittyvän kommentin. Säveltäjä Claus-Steffen Mahnkopf kertoo olleensa pitkän aikaa vakuuttunut siitä, ettei vieras materiaali, kuten sitaatit toisilta säveltäjiltä tai lainaukset muista musiikeista, voisi esiintyä hänen teoksissaan. ”Se, että minun tulisi kirjoittaa autonomisia teoksia, joista jokainen on toteutettu omalla materiaalillaan ja muodollaan, oli todellakin velvoittava periaate. En nähnyt mitään tarvetta ulkopuolisen materiaalin käytölle, oli se sitten historiallista, etnistä tai nykypäivän populaarimusiikkia.” Mahnkopfin mukaan 2000-luvulla tilanne kuitenkin muuttui.⁴ Säveltäjä Michael Beil sanoo, että hänelle sävellyksen musiikillisen materiaalin merkitykset ovat tärkeämpiä kuin itse materiaali. Äänet kantavat merkityksiä, ja säveltäjän tehtävä on löytää tapoja rakentaa musiikkiteoksia näistä merkityksistä. Hänen mukaansa fokuksen siirtyminen valitun materiaalin merkityksiin vaatii säveltäjältä ehkä työskentelyä hänen kannaltaan vieraalla materiaalilla, mikä tosin yleisölle voi samalla tarkoittaa tuttua ja tunnistettavaa.⁵

Säveltäjä sulkee mikrofonin, puhdistaa kasvin lehden musteesta ja palaa radio-oopperan partituurin ääreen.

SÄVELTÄJÄ

Myös minulle lainatun materiaalin käyttäminen tuntui aluksi kielletyltä, mutta olen vähitellen tottunut asiaan. Tunnistettavan ja vieraan rajankäynti on alkanut viehättää. Kamarioopperassa *Yksi siemen, yksi suru*, joka kertoo Aino Sibeliuksen tarinaa, käytän katkelmia Sibeliuksen teoksista. Projektissani *Export Finland I–III* perusideana oli viedä suomalaisia, meille liiankin tuttuja kansanlauluja ulkomaille sellaiseen ympäristöön, jossa niitä ei tunnisteta.

4 Mahnkopf 2012, 117.

5 Beil 2012, 9.

Säveltäjä alkaa teippaamaan repimiään eri kansallishymnien palasia takaisin Kylmän maan kuningatar -oopperan partituurin sivuille.

SÄVELTÄJÄ

Radio-ooppera *Kylmän maan kuningatar* alkaa partituurin repimisellä. *Kalevalan* Pohjan akkaa muistuttava hahmo repii kansallisuusaatetta pois partituurin sivuilta. Olen säveltänyt oopperan kokonaisuudessaan erilaisten aineistojen pohjalta. Laajimman aineiston muodostavat eri valtioiden ja kansojen kansallislaulut. Kroatia, Romania, Bulgaria, Malta, Kypros, Puola. Näiden lisäksi paikallisiin musiikkikulttuureihin viitataan esimerkiksi maakunta-, sota-, kehto- ja kansanlaulujen avulla. *Kymmenen virran maa*, *Vaasan marssi*, *Uusmaalaisen laulu*. Aloitin työn käymällä läpi eri maiden kansallishymnejä ja luokittelemalla näitä erilaisiksi teemakokonaisuuksiksi niin maantieteellisen sijainnin kuin melodisen materiaalin mukaan.

ETNOGRAFI

Vaikuttaa tutkijan työltä?

SÄVELTÄJÄ

Juuri näin. Mielsin itseni tutkijaksi, joka kokoaa teoksen kyseisen aineiston pohjalta. En kerro omaa tarinaani, omalla äänelläni, vaan kerron suhteistani kyseiseen aineistoon. Sävellystyötäni aineiston parissa voisi verrata helikopteriin, joka kaarteleo maapallon eri kolkissa. Kaikkialle se ei ennätä, mutta joissain paikoissa se viivähtää pidempään. Kone lentää sen verran lähellä maanpintaa, että ihmiset omissa paikallisissa ympäristöissään erottuvat häivähdyksenomaisesti. Musiikillisten viittausten taso kulkee omana juonteenaan läpi oopperan, ja kutakin kohtausta värittää oma alueensa maailmankartalta. Prologissa sen lisäksi, että käyn läpi kaikkien EU-maiden kansallishymnit, esittelen viittausten musiikillisen logiikan Mauritanian ja Liberian hymnien avulla. Ensimmäisessä kohtauksessa siirrytään jodlaten muihin Euroopan maihin, minkä jälkeen toisessa kohtauksessa käydään kauppaa Karjalasta maakuntalaulujen ja Venäjän lähialueiden kansallishymnien säestämänä. Osan lopussa itsenäistä Suomea juhlistavien kappaleiden tahtiin rakennetaan sampo, mihin sekoittuu ripaus olympia-aatetta. Kolmannessa kohtauksessa Neito aloittaa mustalaimsmusiikin tunnelmissa, mutta matkaakin pikaisesti Etelä-Amerikkaan. Neljäs kohtaus käynnistyy pentatonisella, japanilaisella kalevalaispoljennolla, josta musiikki johdattelee Irlannin ja Skotlannin kautta muihin Brittiläisen kansainyhteisön maihin. Toisen näytöksen alussa viides kohtaus tarkentaa entisen Jugoslavian

alueelle, mistä hypätäänkin kuudennen kohtauksen kuninkaallisiin tunnelmiin häämarskien ja häälaulujen siivittämänä. Seitsemännessä kohtauksessa liikutaan Aasiassa, tosin niin, että loppupuolella kerrostuvat erilaiset historialliset konfliktit. Viimeisessä kohtauksessa mukana esiintyy sellaisten maiden hymnejä, joiden alueella soditaan tällä hetkellä. Nämä sotatunnelmat keskeytyvät kehtolaulujen värittämillä synnytysepisodeilla. Sodan lopuksi soivat Israelin, Yhdistyneiden kansakuntien ja Palestiinan hymnit, sulassa sovussa. Epilogi alkaa soittorasioiden soittaessa joidenkin Afrikan maiden ja näiden siirtomaiden kansallislauluja. Viimeisenä kuulemme viittauksen Enoch Sontongan vuonna 1897 säveltämään lauluun *Nkosi Sikelel' iAfrika (God Bless Africa)*, josta tuli myöhemmin niin Tansanian kuin Etelä-Afrikan kansallislaulu.

ETNOGRAFI

Onko Ukrainan sotaan viitattu?

SÄVELTÄJÄ

Sitä en osannut ennustaa, mutta mukana on hymnejä Ukrainasta, Krimin niemimaalta, Tšetšeniasta ja Georgiasta. Olin etukäteen varautunut poistamaan voimakkaalla äänimerkillä sellaiset hymnit, joiden käyttö osoittautuu mahdottomaksi. Mutta nykymusiikki ei valitettavasti ulotu sellaisille foorumeille, joissa poliittisia päätöksiä tehdään.

D: C# B: | E: F# G# A: |

f

ff 3

(Ukraina) Tuo Au-rin-ko, niin saat ty-tön.

(Tsetseini) Tai Maa-il-man.

(Varsinaissuomalaisten laulu) Au-rin-ko?

arco
pp

Riikka Talvitie: *Kylmän maan kuningatar* -radio-oopperan partituuri (2017).

ETNOGRAFI

Miten musiikillisten viittausten taso heijastuu kuulijalle?

SÄVELTÄJÄ

Itse en osaa vastata siihen. Jo sävellysvaiheessa kadotin mahdollisuuden ohi vilahtavien sitaattien intuitiiviseen vastaanottamiseen. Tuoreiden konnotaatioiden sijaan melodiset viittaukset sulautuivat mielessäni uusiksi melodioiksi. Koska aavistin tämän etukäteen, en ole pyrkinyt hallitsemaan mielikuvien synnyttämää prosessia vaan päinvastoin kiihdyttämään sitä heittelemällä soppaan uusia aineksia täysin häpeilemättä. Sävellystyötä tehdessäni havaitsin, että viittausten tunnistettavuuden ja orkestraation välillä vallitsee selvä yhteys. Suoria sitaatteja voi piilottaa monikudoksisen massan sisälle ja näin häivyttää tunnistettavuutta. Vastaavasti orkesterin avulla on mahdollista nostaa niin melodisia, harmonisia kuin rytmisiäkin elementtejä pintaan ja ohjata mielikuvien syntymistä.

ETNOGRAFI

Musiikissa lainaamisen tapoja on monia, kuten sitaatti, alluusio, kollaasi tai potpuri, ja vastaavasti populaarimusiikin puolella käytetään termejä samplaus, remix ja mash-up. Resonoivatko nämä käsitteet?

SÄVELTÄJÄ

Radio-oopperassa käytän sitaatteja ja alluusioita niin, että näiden välinen raja on häilyvä. Suurin osa käyttämästäni lainauksista on lyhyitä melodisia katkelmia, mutta hyödynnän osittain myös laulujen taustalla olevia sointurakenteita ja rytmisiä aiheita. Suorat sitaatit olen pyrkinyt pitämään mahdollisimman ytimekkäinä, sen sijaan pidemmissä jaksoissa lainauksen tapaa voisi kutsua pikemminkin alluusioksi. Monissa kansallishymneissä, erityisesti samassa maanosassa olevien ja lähekkäin sijoittuvien maiden kohdalla, on tunnistettavasti samankaltaisia rakenteita ja sointukulkuja. Tällaisissa tilanteissa olen kuljettanut melodiaa vuorotellen laulusta toiseen. Olen myös viittausten avulla pyrkinyt tuomaan esiin huumoria sijoittelemalla yllättäviä hymnejä ja muuta lähdeaineistoa peräkkäin. *Kylmän maan kuningatar* käyttää omalla tavallaan kaikkia näitä edellä mainittuja lainaustekniikoita. Koska lainaaminen on totaalista, mikä tarkoittaa kaiken melodisen materiaalin johtamista aikaisemmasta materiaalista, on teoksen kokonaisuus lähimpänä kollaasia tai mash-up'ia. Käyttämäni sitaattien määrä oli laaja, yhteensä 186 viittausta. Aineiston läpikäyminen ja järjestäminen suhteessa oopperan librettoon oli oma erillinen

suhdetta. Tässä oboen soittotekniikka laajentuu tanssiaskeliin. Vertasin käsiohjelmassa oboistia sirkustaiteilijaan, joka harjoittelee erityisiä akrobaattisia taitoja.

Säveltäjä näyttää vieraalle nuottiesimerkkiä.

The image shows a musical score for oboe and woodwind quartet, consisting of three systems of music. The first system includes the instruction "Scuff" and "Stamp". The second system is marked with a box containing the number "52". The third system is marked with a box containing the number "56" and includes the instruction "double trills" with a dashed line above the notes, and "Scuffle forward and back" with the note "(movement gets gradually bigger)" below it. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Riikka Talvitie: *Village Party* oboelle ja jousikvartetille (2015).

ETNOGRAFI

Miten suhtaudut henkilökohtaiseen ja dokumentaariseen materiaaliin?

SÄVELTÄJÄ

Ensimmäisen kerran kokeilin tietoisesti dokumentaarista lähestymistapaa kamarioopperassa *Yksi siemen, yksi suru – keskustelua Aino Sibeliuksen kanssa*. Ooppera sisältää ääninauhalle toteutettuja keskusteluja, joita käyn kuvitteellisesti Ainon kanssa. Keskustelujen ensisijaisena tarkoituksena on heijastella tätä aikaa, jota elämme. Yritin kiteyttää puheenvuoroihin sellaisia asioita, jotka herättivät keskustelua työryhmän sisällä. Ooppera hyödyntää dokumenttiteatterin keinoja sekä näissä puheenvuoroissani että siinä prosessinomaisessa työtavassa, jolla työryhmän jäsenet ovat tuoneet omia elämäntarinoitaan näkyviin lopullisessa esityksessä. Kuka teki mitä, sitä on vaikea

erotella. Kamarioopperan sävellysvaiheessa, oopperaa edeltävänä kesänä, istutin lapseni kanssa erilaisia hyötykasveja kerrostaloasuntomme lasitetulle parvekkeelle Helsingin Munkkivuorella. Seurasimme tomaattien, retiisien ja yrttien kasvua kesän aikana, ja dokumentoin projektia äänittämällä. Yritin kuvata ajankäytön pirstaleisuutta ja arjen hivuttautumista teosten sisään. Luetaanpa tämä dialogi yhdessä!

Säveltäjä aloittaa lukemisen.

SÄVELTÄJÄ

”Täss sanotaan että ’tomaatti ja kurkku, kukintaa kiihottava, kasvua edistävä’. Mut ei ne nyt kyl oo kukkinu.”

ETNOGRAFI

”Meiän tomaatit ei oo vielä kukkinu, mutta ne on ihan tosi hyviä. Ne on kasvanu ihan hirveesti, mutta silti ne ei oo kukkinu.”

SÄVELTÄJÄ

Sitten muutamia kuukausia myöhemmin tomaatteihin ilmestyy pieniä kukintoja. ”Tää on hassua, et tomaatteihin tuli kukkia.”

ETNOGRAFI

”Niin, viimeinkin.”

SÄVELTÄJÄ

”Viimeinkin, ja nyt on jo syyskuu.”

ETNOGRAFI

”Niin, siks noi tuli koska on vähemmän aurinkoa.”

SÄVELTÄJÄ

”Oisko se siitä. Vai oonks mä jotenkin hoitanut huonosti?”

ETNOGRAFI

”Mä kastelen muuten näitä.”

SÄVELTÄJÄ

”Ne on niit retiisejä. Onks niist tullut mitään?”

ETNOGRAFI

”On! Kato!”

SÄVELTÄJÄ

”Niist piti tulla niitä punasia juuria.”

ETNOGRAFI

”Niin onki punasia juuria.”

SÄVELTÄJÄ

”Juuria, eiku noi ei oo juuria. Ne on varsia. Kato, yleensä siinä on semmonen pähkura. Tiedät sä kun retiisis on.”

ETNOGRAFI

”Niin mut nyt siin ei oo. Sä oot avaamas noit yhtii kukkia tuolta... solmusta.”

SÄVELTÄJÄ

”Täss sanotaan et pitää ottaa tällaset kuivat säännöllisesti pois. Meiän pitää kastella tätä. Älä astu sen päälle. Nyt se kaatu tonne se vesi. (*naurua*) Elämä on todella pirstaleista. Ja vakuutan, että se kuuluu sävellyksistä. Ne ei ole mitään hienoja, ehyitä kokonaisuuksia, joita on viilattu vuositolkulla. Mutta itselleen on oltava armollinen. Tällainenkin henkilö saa elää ja säveltää – onhan sekin paljon, vaikkei yleväksi asti ylläkään, ja ehkä sitä kautta elämä on itselle ja ympäristölle hivenen rikkaampaa.”

Säveltäjä nyökkää Etnografille kiitoksen ja vie partituurit takaisin hyllyyn. Sen jälkeen hän asettaa valkoisen paperin eteensä ja on aloittavinaan työn.

ETNOGRAFI

Mitä säveltäjä sitten säveltäisi, jos ei teoksia?

SÄVELTÄJÄ

Miten määrittelitkään tämän aiemmin? Teosta voisi ajatella projektina, jatkuvasti etenevänä kulttuurisena tapahtumana, joka ei rajoitu yksittäisen ihmisen toimintaan.

ETNOGRAFI

Niin sanoin. Tällöin teos muodostaisi itse oman projektinsa.

SÄVELTÄJÄ

Minun puolestani työn lopputulos voisi olla yksinkertaisesti esitys tai tapahtuma tai performanssi tai käsikirjoitus.

ETNOGRAFI

Yhteinen kokoontuminen?

SÄVELTÄJÄ

Näyttely, ääni-installaatio, dokumentti, teksti, esitysohje, sosiaalisessa mediassa tapahtuva viestintä ja paljon muuta.

ETNOGRAFI

Katoava hetki?

SÄVELTÄJÄ

Mutta toiminta olisi edelleen säveltämistä – erilaisten musiikillisten asioiden sommittelua kokonaisuudeksi.

ETNOGRAFI

Sitä ja paljon muuta. Nyt kun pandemia vei esitykset, onneksi teokset säilyivät partituureina. Vai kuinka?

SÄVELTÄJÄ

Vastaan kysymykseen kertomalla vielä yhden esimerkin. Kansallisteatterin *Tuohtumus*-näytelmän harjoitusten oli määrä käynnistyä keväällä 2020, mutta pandemian takia ne siirrettiin seuraavaan syksyyn. Pohtiessamme ohjaajien Kirsi Porkan ja Marina Meinanderin kanssa uudenlaisia turvallisia työtapoja keksin hauskan ajatuksen ja kirjoitin näyttelijöille kirjeen:

Hei kaikki tuohtumuslaiset, toivottavasti olette pysyneet terveinä ja levollisina, vaikka maailma ympärillä onkin murroksessa, ja sitä kautta myös tämä produktio. Ajatus on, että esityksen musiikki lähtee liikkeelle teidän tuottamistanne äänistä. Olimme suunnitelleet tälle keväälle äänityssessiota Vallillaan, jossa kaikki olisivat voineet ”soittaa” tehdastilan akustiikkaa omalla äänellään vapaamuotoisesti. Mutta koska tätä on nyt mahdotonta järjestää, niin ehdottaisin huomattavan paljon kevyempää vaihtoehtoa, jossa jokainen näyttelijä äänittää ääniä kotioloissaan kukin omalla puhelimellaan. Olen laatinut äänistä seuraavat ohjeet, mutta ohjeita voi soveltaa hyvin vapaasti. Ainoa asia, jonka toivoisin teidän

ottavan huomioon, on, että ääni ei menisi äänitettäessä selkeästi rikki. Jos näin käy, niin pyytäisin teitä äänittämään saman asian uudestaan hiukan kauempana mikrofonista.

Sain puhelimeen ääniä – mukavia viestejä. Leikkellessäni niitä keskitin huomioni pieniin konkreettisiin yksityiskohtiin, kuten vinkuviin hengityksiin ja kröhään kurkussa. Koostin katkelmista konemaisia luuppeja. Sain lisäksi näyttelijöiltä yllätyksenä muutamia hyräiltyjä melodianpätkiä, joiden pohjalta sävelsin pidempiä musiikillisia kokonaisuuksia. Äänten leikkaamisen jälkeen lähetin äänitiedostot väljien ohjeiden kera saksofonisti Joakim Berghällille, jolta myös sain mukavia äänilahjoja pitkin kesää. Lopulta ”äänikoneet” jatkoivat vielä muodonmuutostaan äänisuunnittelijoiden toimesta. Ne asettuivat tehdastilaan.

ETNOGRAFI

Esimerkki yhteisöllisestä työprosessista johdattaakin meidät kirjan seuraavaan lukuun, jossa pääsemme pohtimaan säveltäjien uudenlaisia dialogisia työtapoja.

SÄVELTÄJÄ

Toteutetaan siirtymä tällä kertaa äänellisesti. Sinäkin voit kokeilla pitkää vapauttavaa huutoa, joka voi olla minkäläinen vain, korkea tai matala, äänitetty sisällä tai ulkona, läheltä tai kaukaa. Jos löydät ulkoa jonkin mielenkiintoisen paikan, kuten tunnelin, niin aina parempi. Voit kokeilla huutaa myös niin, että samalla juokset kohti puhelimen mikrofonია, tai vaihtoehtoisesti pois päin.

Äänet voi sitten lähettää minulle ihan missä muodossa vain puhelimella tai sähköpostilla. Helpointa on lähettää ääniä yksi kerrallaan, niin emme tuki kaikkia linjoja. Otan niitä talteen mahdollisimman nopeasti.



Kuningattaren kamari -koululaisopperan ensimmäiset harjoitukset Kaisaniemen ala-asteella 2014, opettajana Satu Hakulinen. Kuva: Jorge Raedó.

5 KOHTI DIALOGISIA KÄYTÄNTÖJÄ

Nyt kun olen vapauttanut materiaalin tradition painolastista ja avannut teoksen, jotta sen suojiin olisi mahdollista ujuttaa kaikenlaista eri aistein havaittavaa, on aika keskittyä tutkimukseni ydinkysymykseen: mitä dialogisuus tarkoittaa säveltämisen yhteydessä? Yhteistyötä kuvaavien käsitteiden joukosta olen tietoisesti nostanut juuri dialogisuuden tutkimukseni otsikkoon, vaikka yhtä hyvin voisin tähdätä kohti yhteisöllisiä, osallistavia tai kollaboratiivisia työskentelytapoja. Dialogisuus kuvaa kuitenkin monella tapaa parhaiten niitä tavoitteita, joita olen omalle taiteelliselle työlleni asettanut. Pysin lisäämään dialogia työryhmän jäsenten, muusikoiden, toisten säveltäjien ja yleisön kanssa analysoimalla sitä, millaista tuo keskustelu on. Vuorovaikutus voi tapahtua sekä sanallisesti että muulla tavoin musiikillisen ja taiteellisen materiaalin parissa työskentelemällä.

Siinä missä Ahvenniemi puhuu yhden säveltäjän dialogista suhteessa yhtäältä säveltäjän työkaluihin ja materiaaliin sekä toisaalta säveltämisen traditioon ja ympäröivään yhteiskuntaan (Ahvenniemi 2021, ensimmäinen artikkeli, 1–2), olen tutkimuksessani tulkinnut dialogisuutta konkreettisemmin kahden tai useamman ihmisen välisenä vuorovaikutuksena. Jotta dialogisuus missään muodossa olisi mahdollista sävellyksellisenä työtapana, on hyväksyttävä, että myös musiikkiteos voi pitää sisällään sosiaalisen vuorovaikutuksen synnyttämiä elementtejä. Yksilön mielessä tapahtuva sävellyksellinen ajattelu – mielikuvittelu – avautuu keskustelun avulla vuorovaikutteiseksi toiminnaksi. Pyrkimykseni muuttaa säveltäjän toimintatapoja on kuitenkin suurelta osin myös esteettinen, sillä väitän, että säveltäjän käytäntöjen muuttaminen vaikuttaa myös merkittävästi soivaan lopputulokseen.

Tutkimukseni jännitteenä toimii ihmetys kahden taiteenlajin, säveltämisen ja yhteisötaiteen, välisestä eroavaisuudesta. Tämä etäisyys välittyy selvästi eri alojen taiteilijoiden työtavoissa ja suhteessa yleisöön sekä tekijyyteen, mutta vielä selvemmin se on luettavissa alan tutkimusta käsittelevästä kirjallisuudesta. Yhteisötaiteen teorioissa on pyritty löytämään uudenlaisia tapoja määritellä taiteen estetiikkaa suhteessa muuttuviin taiteen keinoihin, kun taas nykymusiikin puolella on pitäydytty varsin perinteisissä asetelmissa suhteessa tekijyyteen ja säveltäjän ilmaisuun. Haen tutkimuksessani jotain senkaltaista dialogisuutta, joka pystyisi murtamaan perinteisen esteettisen formalismin rajat ja samalla kyseenalaistamaan länsimaisen taidemusiikin alueella vaikuttavia voimakkaita arvoasetelmia. Yhteisötaiteen peruslähtökohdat johdattelevat säveltämisen

uudenlaiselle, ehkä tuntemattomallekin alueelle, jota olen kutsunut esteettisen ja eettisen rajapinnaksi. (Ks. Talvitie 2021b.)

5.1 DIALOGI

Yksinkertaisimmillaan dialogi tarkoittaa keskustelua, joka voi tapahtua kahden tai useamman ihmisen välillä. Etymologisesti käsite juontuu kreikan kielestä sanoista *dia* ('kautta') ja *logos* ('sana'). Vuorovaikutus tapahtuu näin 'sanojen tai ajatusten kautta'. Dialogi on yksi diskurssin muodoista, joita ovat myös monologi, väittely tai neuvottelu. Dialogin erottaa näistä muista vuorovaikutuksen tavoista sen positiivinen perusväre. (Erkkilä 2012, 32–48.) Sitran artikkelisarjassa korostetaan, että myönteisen potentiaalinsa vuoksi dialogisuudesta voidaan puhua laadullisena vuorovaikutuksena, jota voidaan hyödyntää erilaisissa ongelmanratkaisutilanteissa:

Dialogin mahdollisuudet tukea tiedon parempaa käyttöä päätöksenteossa perustuvat dialogin aivan erityiseen tapaan rakentaa tietoa ja ymmärrystä. Dialogi mahdollistaa monilähteyden ja moniulotteisen tiedon tuomisen samaan pöytään sekä ajattelumallien kehittymisen ja ongelmien tarkastelun uudessa viitekehyksessä. Dialogi jo itsessään toimii tilassa, jossa tieto ja asiantuntijuus syntyvät, elävät ja kehittyvät vuorovaikutuksessa. Lisäksi dialogi voi myös tuottaa sellaista tietoa ja ymmärrystä – ja jopa oivalluksia – jota muilla keinoilla on vaikea saavuttaa. (Hellström 2018.)

Filosofian historiassa dialogilla on ollut tärkeä merkitys, sillä jo antiikin Kreikassa monet filosofiset kirjoitukset laadittiin dialogin muotoon – tästä esimerkkinä Platonin tekstit, joissa Sokrates käyttää dialogia ikään kuin opetusmenetelmänä. Länsimaisessa filosofiassa dialogisuudesta ovat kirjoittaneet erityisesti saksalainen filosofi Martin Buber, ranskalainen filosofi Emmanuel Levinas sekä venäläinen filosofi ja kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin, jotka ovat merkittävästi vaikuttaneet dialogisuuden ymmärtämiseen taiteen alueella. Buberin ajattelussa maailma muodostuu kahdesta erillisestä sanaparista: Minä–Sinä ja Minä–Se. Minä–Sinä-suhteessa osapuolet kohtaavat toisensa dialogisesti toista arvostaen ja aidosti toisen puoleen kääntyen. Minän ja Sinän välillä ei ole pyrkimystä, pyydettyä tai ennakkointia. Minä–Se-suhteessa toinen nähdään sen sijaan esineellistettynä objektina. (Erkkilä 2012, 42.) Levinasin filosofian ydin on etiikka, ja hän lähestyy eettistä vuorovaikutusta toiseuden ja toisen kohtaamisen näkökulmasta. Olen tässä tutkimuksessani rajannut toiseuden pohtimisen käsittelyni ulkopuolelle, vaikka tiedän, että se liittyy läheisesti moniin esillä oleviin kysymyksiin ja vaikuttaa ajatteluni taustalla.

Bahtinille dialogisuus ja polyfonia ovat kielen perusominaisuuksia. Ymmärtääksemme paremmin hänen filosofista johdatteluaan todellisen elämän dialogeista kohti dialogista kerrontaa kirjallisuudessa on syytä tutustua käsitteeseen ”heteroglossia”, jolla hän tarkoittaa erilaisten puhetapojen runsautta jokaisessa kielessä. Bahtinin termin mukaan se, mitä yleensä ajattelemme yhtenä yhtenäisenä kielenä, on itse asiassa koostunut monista ”muista kielistä”. Esimerkiksi suomen kielen kohdalla tämä tarkoittaa sekä puhuttua että kirjakieltä, kaikkia eri puolilla maata käytettyjä murteita ja niiden variantteja, suomen kieltä vieraana kielenä puhuvien henkilöiden yhtä lailla kuin eri sukupolvien, ikäryhmien tai ammattikuntien tapoja ilmaista itseään. Kirjallisuudessa kaikki nämä puhetaivat ovat yhtä mahdollisia, ja ne voivat esiintyä dialogisesti suhteessa toisiinsa. Dialogiselle kerronnalle ovat luonteenomaisia keskenään kilpailevat äänet, jotka edustavat erilaisia näkökulmia ja maailmankatsomuksia. Näistä mikään yksilöllinen ääni ei kuitenkaan nouse auktoriteettiasemaan, ei edes tekijän ääni. Tätä ilmiötä Bahtin kutsuu polyfoniaksi. (Mambrol 2018.)

5.2 DIALOGISUUS TAITEESSA JA TAIDEPEDAGOGIIKASSA

Taideyliopiston taiteellisen tutkimuksen alueella dialogisuutta ovat käsitelleet useat taiteilijat. Sen lisäksi, että dialoginen taide on yksi yhteisötaiteen muoto, joka korostaa keskustelun ja vuorovaikutuksen osuutta prosessissa, ovat monet taiteilijat etsineet yleisemmin dialogisia toimintatapoja taiteelliseen ja pedagogiseen työhönsä. Nämä eri näkökulmat tarjoavat potentiaalisia lähestymistapoja myös taidemusiikin alueelle.

Kuvataideakatemian taiteellisen tutkimuksen professori Lea Kantonen on määritellyt dialogista taiteen tekemistä monissa teksteissään (Kantonen 2005, 2010). Yhdessä kuvataiteilija Pekka Kantosen kanssa he ovat toteuttaneet taiteellisia projekteja eri alkuperäiskansojen lasten ja nuorten kanssa niin Meksikossa kuin Suomen Lapissa. Lea Kantosen väitöskirja *Telтта – kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa* (2005) on toiminut minulle tärkeänä vertailukohdantana siitä, miten taiteellisen tutkimuksen alueella kehitetään uudenlaisia taiteellisia käytäntöjä ja miten näitä tuloksia tuodaan esiin tutkimusdiskurssissa. Väitöskirjassa kuvataan yhteisötaiteen menetelmiä, joissa keskustelun avulla rakennetaan taiteellisia esityksiä nuorten identiteettiin liittyvistä kysymyksistä. Projektit valottavat dialogisten käytäntöjen erityislaatua suhteessa perinteiseen taiteen tekemiseen monien kysymysten kohdalla, joista esimerkiksi käyvät taiteilijan ja yhteisön välisen suhteen eettiset pohdinnat.

Pekka Kantonen (2017) viittaa dialogisiin käytäntöihin tohtorintutkinnossaan, jossa hän kuvaa videokuvan sukupolvittelun metodin syntymistä. Menetelmän tavoitteena ei ole saada aikaiseksi valmista dokumenttielokuvaa vaan pikemminkin tutkia, miten yhdessä katsominen muuttaa kuvatun otoksen merkitystä ja miten kuvatalenne performatiivisesti vaikuttaa nykyhetkeen. Metodin ansiosta videoiden katsomisesta tulee yhteisöllinen tapahtuma, jonka Kantonen nimeää jaetuksi katsomisen tilaksi. Ajatuksen jaetusta tilasta, jaetusta kuuntelukokemuksesta, voisi tuoda myös nykymusiikin puolelle sävellyksen pedagogisiin käytäntöihin. Ehkä sävellysopetukseen liittyvässä diskursiivisessa palautteenantotilanteessa olisi mahdollisuus lisätä yhteisen kuuntelun osuutta.

Yksi dialogisen taiteen uranuurtajista, singaporelaisyntyinen Jay Koh (2015) luo väitöskirjassaan osallistuvan taiteen metodologian (*Art-Led Participative Processes*), jossa hän korostaa aktiivisen kuuntelun osuutta. Kohille kuuntelu on muutakin kuin puheen ja sen merkitysten vastaanottamista: kuuntelu laajenee herkkyyteen kehon kielelle (Koh 2015, 114). Säveltämisessä ja säveltämisen pedagogiikassa kuuntelulla on aivan erityinen merkitys, sillä työtä tehdään kuunnellen. Säveltämisen avautumisessa dialogiseksi voisikin olla kysymys juuri kielellisen ja ei-kielellisen dialogin sekoittumisesta musiikin äärellä. Tämä ajatus ei ole uusi, vaan sitä tapahtuu jatkuvasti erilaisten muusikkojen kohdatessa. Yhteisötaiteen kohdalla dialogi laajenee yksilöiden väliltä koskemaan laajempia ryhmiä, joissa ammattilaiset ja ei-ammattilaiset toimivat yhdessä. (Talvitie 2021b, 47.) Myös Eeva Anttila (2003) nostaa esiin kuuntelun ja kohtaamisen merkityksen. Hän tarkastelee dialogisuuden mahdollisuutta tanssipedagogiikassa erityisesti Buberin ajattelun pohjalta. Anttilan mukaan dialogisuuden ymmärtäminen johtaa kriittiseen pedagogiseen ajatteluun, jossa humanistiset ja kriittiset pyrkimykset kietoutuvat yhteen. Dialogisuuden etsimisen kohdalla hän puhuu opettajuuden merkityksen dekonstruktiosta.

Aiemmin käsittelin säveltäjän dialogista suhdetta musiikilliseen materiaaliin, säveltämisen traditioon ja yhteiskuntaan. Mari Martin laajentaa tutkimuksessaan dialogisuutta ihmisen ja ympäristön väliseen suhteeseen. Hän kysyy, voiko kaupunkiympäristön kanssa päästä dialogiseen suhteeseen ja millainen dialogin osapuoli se on. (Martin 2014.) Martin määrittelee taiteellisen dialogin käsitteen, jota hän kuvaa ”taiteelliseen prosessiin sisältyväksi tilanteeksi, jossa ihminen kohtaa toisen ja jossa syntyy yhteinen, ihmiselle uutta ymmärrystä luova tilanne”. Toinen voi olla orgaaninen tai ei-orgaaninen, ihminen tai muunlainen olento. (Martin 2021, 138.) Taideyliopistossa on lisäksi käynnissä useita ajankohtaisia taiteellisia tutkimushankkeita, joissa etenkin ekologiset ja pedagogiset aiheet nousevat esiin. Esimerkiksi Henna Laininen (2023) käsittelee väitöstutkimuksessaan ympäristötunteita ja ilmastotaitoja luovan

kirjoittamisen ja äänitaiteen menetelmin. Tuomas Laitinen (2023) tutkii katsojaa esityksen tekijänä. Minna Heikinaho (2023) pohtii puolestaan tekijyyden muodostumista yhteisötaiteessa. Hän on luopunut tekijän erityisasemasta, samoin tekijänimestään ja jopa teosten dokumentoinnista korostaakseen yhteisöllisten kokemuksen ainutkertaisuutta. Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa säveltäjä Jaime Belmonte tutkii parhaillaan säveltämistä kollaboratiivisessa ympäristössä.

Yhteisötaiteen etiikasta ovat kirjoittaneet taiteilija Johanna Lecklin (2018) ja tutkija Kaija Kaitavuori (2020). Lecklin pohtii muun muassa tekijän ja osallistujien välisiä valtasuhteita osallistavan taiteen projekteissa sekä taiteilija-tutkijan työssään kohtaamiaan eettisiä ongelmakohtia. Hänen taiteellisen työskentelynsä taustalla toimivista eettisistä periaatteista löytyy yhtäläisyyksiä Levinasin ajatteluun toisen kohtaamisesta. Lecklinin työn kohdalla olen kiinnostunut dokumentaarisen ja fiktiivisen materiaalin kohtaamisesta ja tämän rajakohdan tuottamista esteettisistä sekä eettisistä vaikutuksista. Myös Kaitavuori tarkastelee yhteisötaiteen eri muotoja yleisön osallistamisen näkökulmasta. Hän pyrkii antamaan vastauksia kysymyksiin, miten tekijän ja omistajuuden käsitteet muuttuvat suhteessa kollektiivisesti luotuun työhön, millaisia sopimuksia yhteisteoksen käyttöä ja toteutusta varten tulisi laatia ja missä määrin taiteen tekemiseen osallistumista voidaan pitää demokraattisena. Laajemmin yhteisötaiteen etiikasta voi lukea Lea Kantosen ja Sari Karttusen toimittamasta artikkelikokoelmasta *Yhteisötaiteen etiikka: tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle* (2021).

Edellä on esitelty erilaisia dialogisuuden ja osallistavuuden tapoja, jotka vaihtelevat huomattavasti eri taidelajien ja yhteisöllisten tavoitteiden mukaan. Tässä mielessä dialogisuus ei ole niinkään menetelmä vaan asenne, joka tähtää tasavertaiseen vuorovaikutukseen ja toisen osapuolen kuuntelemiseen. Dialogi voi tapahtua taiteen äärellä, eri taidelajien keinoin tai yhtä lailla kaupunkitilan kuin ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Koska dialogi voi olla myös eikielellistä, jolloin se huomioi muunlaiset tekemisen muodot ja tiedon tuottamisen tavat, on myös sävellystoiminta mahdollista avata dialogiseksi. Suomessa taidemusiikin säveltäjien kohdalla dialogisuus ja vuorovaikutuksen laatu ovat nousseet esille viime vuosina erityisesti säveltämisen pedagogiikan yhteydessä, joka oppiaineena aloitettiin Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vasta syksyllä 2019. Tätä ennen säveltämisen opetusta ovat opettaneet ja tutkineet pääasiassa musiikkikasvattajat varhaiskasvatuksen ja ryhmäopetuksen osalta. Tällöin tutkimusten ytimessä ovat olleet kasvatukselliset kysymykset sekä lasten ja nuorten yhdenvertaiset mahdollisuudet osallistua musiikin tekemiseen.

Vuosikymmenen vaihteessa säveltämisen määrittelyssä tapahtui huomattava käänne: säveltäminen haluttiin vapauttaa laajemmin erilaisten toimijoiden, myös lasten, nuorten ja harrastelijoiden ulottuvilla olevaksi musiikilliseksi keksinnäksi (Partti & Ahola 2016, 42). Suomessa tämä muutos konkretisoitui sekä Opetushallituksen laatimissa uusissa perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa, jotka otettiin käyttöön peruskouluissa syksyllä 2016, että vuonna 2017 hyväksytyissä taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa. Molemmissa opetussuunnitelmissa säveltäminen ja improvisaatio nostettiin tärkeiksi toimintamuodoiksi musiikinopetuksessa.¹ Kysymystä, kuka saa ja kuka osaa säveltää, pohditaan laajemmin Heidi Partin ja Anu Aholan kirjassa *Säveltäjyyden jäljillä* (2016). Säveltämisen korostuminen opetussuunnitelmien perusteissa liittyy laajemmin yhteiskunnassamme tapahtuneisiin muutoksiin oppimis- ja ihmiskäsityksissämme. Voimakkaan yksilökeskeinen ihmiskäsitys, joka on painottanut synnynnäisen lahjakkuuden merkitystä musiikin oppimisessa, on vähitellen muuttunut moniulotteisemmaksi, ja tällä hetkellä musiikinopetuksessa pyritään kokonaisvaltaisemmin huomioimaan elinympäristön, ympäröivän kulttuurin ja toisten ihmisten vaikutuksia kunkin oppilaan musiikillisessa kehityksessä. (Partti & Ahola 2016, 116–117; Anttila 2017.)

Opetussuunnitelmien uudistus on herättänyt myös meidät nykysäveltäjät ajattelemaan pedagogista osaamistamme uudesta näkökulmasta. Säveltämisen opetus, joka on tapahtunut pääasiassa yksilöopetuksena, on perinteisesti nähty taidollisten valmiuksien ja esteettisten arvojen siirtämisenä seuraaville sukupolville. Yhtäkkiä olemme tilanteessa, jossa sävellystä opetetaan myös musiikkialan ulkopuolella vaihtelevissa ryhmissä, joissa eri-ikäisillä lapsilla ja nuorilla ei välttämättä ole lainkaan musiikkiopintoja taustalla. Viime vuosina useissa hankkeissa säveltäjiä onkin koulutettu kohtaamaan uudenlaisia tilanteita ja kehittämään työkaluja ryhmäopetukseen soveltuviksi.² Koska ammatillinen koulutus on keskittynyt yksilöopetukseen, ovat myös pedagogisen työskentelyn eettiset kysymykset rajautuneet suppealle alueelle vuorovaikutukseen oppilaan ja opettajan välillä. Säveltämisen avaaminen erilaisille toimijoille ja laajemmille yhteisöille muuttaa myös pedagogisia tavoitteita huomattavasti. Esimerkiksi Kaikkonen ja Laes ymmärtävät säveltämisen pedagogiikan sellaisena erityismusiikkikasvatuksen näkökulmana, joka ”tavoittelee erilaisten

1 Artikkelissa ”Säveltämisen monet mahdollisuudet musiikkikasvatuksessa” (Ervasti et al. 2013) on katsaus siihen, miten säveltäminen on löytänyt 1970-luvulta lähtien tiensä peruskoulujen opetussuunnitelmien perusteisiin. Toiminnan lähtökohtana oli aluksi vapaa luova ilmaisu, josta se vähitellen muuttui musiikilliseksi keksinnäksi ja sitä kautta säveltämiseksi.

2 Suomen Säveltäjät ry on ollut mukana mm. seuraavissa hankkeissa: *Ääneni äärelle* (2017–), Sävellyspedagogiikan aineistopankki *Opus 1, Yhdenvertaisesti säveltäen* (2019–2020), ITU (2013–2015). Metropolia Ammattikorkeakoulussa on toteutettu valtakunnallista SÄPE – Säveltämisen pedagogiikkaa -koulutusta vuodesta 2016.

oppijoiden voimaannuttamista täysivaltaisiksi toimijoiksi musiikin parissa” (Kaikkonen & Laes 2013, 50). Tämä määritelmä on hyvin erilainen kuin mihin yksilökeskeisessä estetiikkaa ja laatua korostavassa taidemusiikin ympäristössä olemme tottuneet.

Dialogisena toimintatapana säveltämisen pedagogiikan alueelta nostaisin esiin *Kuule, minä sävellän!* -projektin, joka on lähtenyt liikkeelle yhteistyöstä New Yorkin filharmonikkojen ja säveltäjä Jon Deakin kanssa. Hän on koulutanut säveltäjiä ja muusikoita toimimaan taiteellisen työskentelyn ohjaajina ja mahdollistajina (engl. *teaching artist*), joiden tehtävänä on avustaa sekä musiikillisten ideoiden nuotinnuksessa että lopullisten teosten esityksessä, kuitenkin niin, että lasten alkuperäiset ideat säilyvät mahdollisimman koskemattomina – arvottomatta ja muokkaamatta. (Taideyliopisto 2022a.) *Kuule, minä sävellän!* -hanke oli itselleni ensimmäinen kohtaaminen uudenlaisen pedagogisen ajattelun kanssa, jossa dialogisuutta oppilaan ja ohjaajan välillä pyritään huomioimaan koko sävellystyön ajan. Artikkelissani ”Säveltäminen ja yhteisötaide: esteettisen ja eettisen rajapinnalla” (2021b) hahmottelen laajemmin säveltämisen pedagogiikan ja dialogisuuden välistä suhdetta erilaisten esimerkkien avulla.

5.3 DIALOGINEN ESTETIIKKA

Säveltäjän esteettistä valintaa käsittelevässä luvussa totesin, että nykymusiikista käydyssä julkisessa keskustelussa olemme yhä voimakkaasti sitoutuneet modernismin aikana syntyneisiin esteettisiin arvoihin. Oletamme, että nykymusiikin teos on omalakinen kokonaisuus, jossa musiikin merkitys syntyy puhtaasti musiikin sisäisten viittaussuhteiden seurauksena. Oletamme myös, että teoksen tekijänä on yksi ammattimaisesti toimiva koulutettu säveltäjä, joka säveltää pääasiassa konserttimusiikkia. Kärjistäen voisi todeta, että säveltäjän suuntautumista muunlaisiin ammatillisiin tehtäviin pidetään hierarkkisesti vähemmän arvokkaana. Tässä mielessä esimerkiksi pedagogista työskentelyä erilaisten ikäryhmien parissa ei nähdä esteettisesti kiinnostavana, vaikka lopputulosta voitaisiin tarkastella yhteisötaiteen tavoin toisenlaisena taiteellisena kokemuksena.

Musiikinhistoriasta voi löytää selviä käännekohtia, joissa esteettinen kokemus on jollain tavoin nyrjähtänyt ja vaihtanut paikkaa. Sekä säveltäjä että kuulija ovat asettuneet eri asemaan suhteessa musiikin lähtökohtiin. Impression vaihtuessa sisäisen ekspression kuvaukseksi kuulija kuulee musiikin taustalla vaikuttavan näkökulman muutoksen lopputuloksesta. Tällainen käännekohta

on harvoin yhden ihmisen, yhden taiteilijan, aikaansaannos, vaan pikemminkin kokonainen sukupolvi on suunnannut yhdessä kohti jotain uutta ja tuntematonta. Tällä hetkellä ekomusikologian alueelta löytyy esimerkkejä taidemuusiikin uudenlaisista rajauksista. Myös nykymusiikkiteoksissa ”musiikin ja luonnon suhde on alkanut soida ympäristöhuolena” (Torvinen & Välimäki 2019, 3). Toinen havainnollinen esimerkki tuoreesta esteettisestä lähestymistavasta on erilaisten historiallisten tutkimusaineistojen tuominen konserttiohjelmistoon.³

Yhteisötaiteessa sekä taiteilijoiden että projektiin osallistuvan yhteisön suhde taiteen kokemiseen on selkeästi toisenlainen kuin 1800-luvulta periytyneessä asetelmassa, jossa taiteen estetiikka heijastelee yksilötaiteilijan mieltymyksiä. Myös yhteisötaiteen lopputulosta havainnoivalle yleisölle taiteen tuottama kokemus näyttäytyy erilaisena. Koska yhteisötaiteen sisällä on muotoutunut erilaisia suuntauksia, taiteen tekemisen tapoja ja asenteita, on yhteisötaidetta käsittelevissä taideteoreettisissa keskusteluissa siirrytty puhumaan pikemminkin erilaisista estetiikoista. Tämä erilaisten esteettisten lähestymistapojen analyttinen erottelu ja yhtäaikaisen olemassaolon salliminen on yksi tutkimukseni keskeisimmistä tavoitteista. Pysin tarjoamaan vaihtoehtoja modernismin ajalta periytyvälle autonomiaestetiikalle.

Kantonen nostaa esiin neljä erilaista yhteisötaiteen esteettistä lähestymistapaa. Taidehistorioitsija Grant Kester viittaa dialogisella estetiikalla sellaiseen yhteisölliseen taiteeseen, joka korostaa lopputuloksen sijasta keskustelua ja pitää keskustelemista sinänsä esteettisesti mielenkiintoisena. Taidehistorioitsija Miwon Kwon tarkastelee estetiikkaa paikan ja sosiaalisen tilan näkökulmasta. Hänen mukaansa taideprojekti voi paikantua yhtä lailla maantieteellisesti kuin jonkin virtuaaliseen tilaan, ihmisryhmän tai aihepiirin perusteella. Toimintana Kwon puhuu kollektiivisista taiteen tekemisen käytännöistä (*collective art praxis*). Ranskalainen kuraattori Nicolas Bourriaud on luonut käsitteen ”relaationaalinen estetiikka”, jonka hän liittää sellaiseen taiteen tekemiseen, joka pyrkii etäännyttämään kapitalistisesta elämys- ja palvelutaloudesta. Hän korostaa sosiaalisia suhteita taiteen taustalla ja kysyy, millaisia sosiaalisia suhteita taideprojektit tuottavat ja miten nämä sosiaaliset verkostot muokkaavat meitä. Englantilainen kuraattori Claire Bishop kiinnittää huomion yhteisötaiteen taustalla piileviin ristiriitoihin, kuten yhteiskuntaluokkien välisiin eroihin. Taiteen kiinnostavuus ja ajankohtaisuus on näin sidottu pikemminkin poliittisiin kuin esteettisiin lähtökohtiin. Kaikissa näissä teorioissa eettiset kysymykset ovat olennaisia, mutta lisäksi on havaittu, että eettisyyden rinnalle tarvitaan uusia

3 Tällaisia musiikintutkijoiden käynnistämää projekteja ovat muun muassa Helsingin kaupungin-orkesterin *Historian unohtamat orkesterimusiikit* -hanke sekä Susanna Välimäen ja Nuppu Koiviston *Sävelten tyttäret* -tietokirjahanke, jonka tiimoilta on esitetty paljon naisten säveltämää musiikkia 1700-luvun lopulta 1900-luvun alkuun.

keinoja ja menetelmiä tuottaa kiinnostavia taiteellisia lopputuloksia. (Kantonen 2010, 74–84.)

Tutkimuksessani olen erityisesti kiinnostunut Kesterin kirjassaan *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art* (2004) määrittelemästä esteettisestä ja teoreettisesta paradigmasta, jota hän kutsuu ”diskursiivisen vaihdon ja neuvottelun paikaksi”. Hahmottelemansa dialogisen estetiikan käsitteen avulla Kester analysoi sellaisia nykyaikaisen prosessilähtöisiä teoksia, jotka ovat jollain tapaa syntyneet ihmisten välisen dialogin luovasta fasilitaatiosta. Yhteisöllisissä projekteissa Kester kiinnittää huomion keskusteluprosessin estetiikkaan visuaalisen lopputuloksen jäädessä sivumalle. Kesterin tavoitteena on ymmärtää dialogista taidetta erityislaatuisena taidetoimintana, joka toisaalta on suhteessa muihin taiteen muotoihin, mutta samalla myös eroaa näistä olennaisesti oman ominaislaatunsa ja vaikutuksensa ansiosta, vastaavasti kuin se eroaa muista aktivismin muodoista. Kester rakentaa teoriaansa hyvin kokonaisvaltaisesti: hän ymmärtää ajattelunsa vaikutukset niin taiteen kritiikkiin kuin esteettis-filosofiseen keskusteluun. (Ibid., 8–12.)

Kesterin käsite dialogisesta estetiikasta on peräisin Bahtinilta, jonka mukaan ”taideteos voidaan nähdä eräänlaisena keskusteluna – erilaisten merkitysten, tulkintojen ja näkökulmien paikkana” (Kester 2004, 10). Tämä metaforiselta vaikuttava määrittely ei sinänsä vielä tarkenna sitä, millä tavoin dialogi teoksessa ilmenee, sillä määrittely mahdollistaa myös dialogisuuden, joka tapahtuu materiaalin ja tradition välityksellä. Kester korostaa kuitenkin myöhemmin tekstissään, että dialogisessa estetiikassa keskeistä on kehollinen, läsnä oleva vuorovaikutus. Ihmisten halukkuus kohdata toisia ihmisiä eettisesti ei perustu abstraktiin velvollisuudentuntoon vaan suoraan jaettuun kokemukseen yhteisellä hetkellä samassa tilassa. Se, että ihmiset konkreettisesti kohtaavat ja käyvät dialogia, muodostuu olennaiseksi. (Ibid., 118–119.)

Analysoidessaan dialogisia sosiaalisen vuorovaikutuksen myötä syntyneitä taideprojekteja suhteessa modernismin ja avantgarden historiaan Kester luo käsitteen ”ortopedinen estetiikka”, jolla hän tarkoittaa avantgardistisen nykyaikaisen taiteilijan pyrkimystä ravistella kuulijaansa ”liikauttaen tämän ontologiselta paikaltaan”. Kester vertaa toisiinsa autonomisen taiteen estetiikkaa, jossa pyritään välttämään viittauksia taiteen ulkopuoliseen todellisuuteen tai katsojan ja taiteilijan yhteiseen viitekehukseen, ja 1900-luvun alun avantgarde-ideologiaa, jossa katsojalle tarjotaan kriittistä näkökulmaa suhteessa omaan yhteiskunnalliseen ja poliittiseen elinympäristöönsä. Näissä molemmissa taidekäsitteissä esteettinen elämys ajatellaan ”välittömäksi, esikielelliseksi ja somaattiseksi kokemukseksi”, eräänlaiseksi shokiksi tai ilmestykseksi. Taide-elämys nähdään myös yksityisenä, jolloin ”emansipoiva esteettinen tieto yhdistyy johonkin

sellaiseen, joka on jaetun kokemuksen ulottumattomissa”. (Kester 2010, 39–46; Kester 2004, 82–89.)

Ortopedisessa estetiikassa taiteilija asettuu kuulijan yläpuolelle ja tietää paremmin, mitä kuulija tarvitsee. Kester kuvaa ortopedisen estetiikan käsitettä seuraavasti:

Se pitää katsojaa jollain tavoin jo alun perin kieroona kasvaneena olentona, jonka havaitsemisen tapaa tulee korjata. Ortopedisessa estetiikassa yhdistyy kaksi oletusta. Ensiksikin se, että katsojan tiedollinen tai epistemologinen suhde maailmaan on jollain tavoin puutteellinen. [–] Samalla ortopedinen estetiikka olettaa, että taiteilija on muita ylempi olento, jolla on kyky repiä rikki hämmentävät ja harhaan johtavat mystifioinnin sumuverhot. Toiseksi oletetaan, että taiteilija ainutlaatuisella ja parhaalla mahdollisella tavalla sopii tunnistamaan ja korjaamaan suhteen puutteita. (Kester 2010, 45.)

Taiteilijan asemaa ortopedisessa estetiikassa voi verrata klassisen musiikin säveltäjien rooliin länsimaisen taidemusiikin traditiossa. Elämme nyky-musiikissa edelleen aikaa, jossa jokainen teos perustelee itsensä esityshetkellä. Esteettinen ilmenee konsertissa esitettävän teoksen sisällä, eikä sitä ole siinä määrin avattu vuorovaikutteiseksi ja performatiiviseksi kuin monilla muilla taidealoilla. Usein myös säveltäjän ja yleisön välinen suhde on yksisuuntainen. Esteettinen kokemus muistuttaa Kesterin (2010, 39–46) esittämää ajatusta esidiskursiivisen shokin kokemuksesta, jonka säveltäjä luo konserttitilannetta silmällä pitäen. Konventionaalisessa mallissa yleisön jäsenen osallistuminen keskusteluun tapahtuu jälkikäteen kertomalla omista kokemuksistaan ja mieltymyksistään teoksen tai esityksen kuultuaan.

Dialogisissa projekteissa esteettinen kokemus syntyy pitkäkestoisemmin ja tasavertaisemmin yhdessä yleisön ja tekijöiden kanssa. Dialogisessa estetiikassa subjekti, joka voi olla taiteilija, osallistuja tai katsoja, muodostuu keskustelun ja vuorovaikutuksen kautta. Tällöin keskustelu ei tarkoita vain väli-nettä, jolla ennalta määritelty taiteilijan tuottama sisältö välitetään katsojille, vaan keskustelu sinänsä muokkaa subjektia prosessin aikana. Jos ajatellaan taiteen arviointikriteerejä ja objektiivisuutta, dialoginen estetiikka ei edellytä minkäänlaista universaalia perustaa. Vuoropuheluissa syntyviä oivalluksia ei tarvitse pitää totuuksina. (Ibid., 64–65.) Elämys voi liittyä paikkaan tai sosiaaliseen tilanteeseen, ja vastaavasti yhteisötaide voi myös saada aikaan muutoksia näissä paikoissa ja yhteisöissä. Yhteisötaiteen aiheuttamat vaikutukset voivat olla äärimmäisen hitaita ja vähittäisiä. (Kantonen 2005, 253–255.) Vaikka monet yhteisötaiteen projektit rakentuvat avantgarde-taiteen tradition varaan, ne tästä poiketen pyrkivät haastamaan pysyviä identiteettejä ja käsityksiä erilaisuudesta. Esidiskursiivisuuden sijaan projekteissa luotetaan yhteisiin

merkitysjärjestelmiin, kuten kieleen. Yhteisön jäsenet voivat puhua, kuunnella ja vastata toisilleen. (Kester 2010, 41–42.)

Musiikintutkimuksen alueella on osittain sivuutettu taidefilosofian alalla käyty keskustelu avantgarden ja modernismin välisestä erottelusta. Avantgarde-tutkimuksen näkökulmasta modernismille ominaista oli suljetun taiteen maailman luominen, kun taas avantgarde-taide pyrki murtamaan taiteen ja arkipäivän välistä raja-aitaa. Tämän tulkinnan mukaan musiikilliset suuntauokset, kuten dodekafonia ja sarjallisuus, ovat musiikin modernismiin kuuluvia ilmiöitä, vaikka monissa musiikinhistorian esityksissä niistä puhutaankin avantgarden ilmiöinä. (Tiekso 2013, 13–14.) Modernismin esteettisten ihanteiden myötä säveltäjät ja yleisö alkoivat vähitellen erkaantua toisistaan, ja säveltäjät pyrkivät miellyttämisen sijaan pikemminkin haastamaan yleisöä monin tavoin. Katsottiin, että yleisöä tulee kouluttaa vastaanottamaan uutta musiikkia. ”Olen täystyöllistetty kehittäessäni yleisöä nykysäveltäjille”, Boulez (1990, 482) toteaa.

Myös historiallisten avantgarde-liikkeiden⁴ taide-esityksissä yleisön ja esiintyjien välinen suhde säilyi muuttumattomana. Kuulijaa, joka jäi passiiviseksi osapuoleksi suhteessa esitykseen, valistettiin ja opastettiin taidemanifestien avulla (Tiekso 2013, 50). Vasta 1950–60-luvun happening- ja performanssitaide, Cagen⁵ ja hänen seuraajiensa perustaman Fluxus-liikkeen myötä, muuttivat selkeästi taideteoksen tekijän ja vastaanottajan välistä raja-aitaa. Dialogisen estetiikan teoriassa olen kiinnostunut juuri paradigman muutoksesta modernismin ja avantgarden estetiikasta kohti pitkäkestoista, kuuntelevaa, ennalta-arvaamatonta – dialogista estetiikkaa, joka nykymusiikin kontekstissa tarkoittaisi vapautumista modernismin myötä tiivistyneestä tiukasta teos- ja säveltäjäkeskeisestä esteettisestä ajattelusta.

4 Historiallisella avantgardella viitataan 1900-luvun alun avantgarde-liikkeisiin, kuten futurismiin, kubismiin tai surrealismiin. Nyky-avantgarde sen sijaan on yleisempi käsite, jolla tarkoitetaan vastakulttuurisuutta ja siihen liittyviä taiteellisia toimintatapoja sekä taiteen alakulttuureita. (Tiekso 2013, 3–4.)

5 Säveltäjä John Cage liittyy monella tapaa ilmiöihin, joita kirjassani kuvaan. En ole kuitenkaan tuonut hänen ajatuksiaan ja sävellyskäytäntöjään tutkimukseni keskiöön, koska juuri dialogisuus ei ollut Cagen toiminnan ytimessä vastaavalla tavalla kuin dialogisissa yhteisötaiteen teorioissa. Cagen ja tanssija-koreografi Merce Cunninghamin välisissä yhteistyöprosesseissa he suunnittelivat ja esittivät omat osuutensa itsenäisesti erillisinä osina ja pidättäytyivät tietoisesti keskustelemasta niistä yhtenäisen lopputuloksen saavuttamiseksi. ”Kieltäydyn yhteistyöstä siinä mielessä, että kaksi ihmistä keskustele jostain saavuttaakseen niin sanotusti demokraattisen taideteoksen”, Cage toteaa. Hunterin mukaan heidän yhteinen työskentelynsä ei tuottanut sellaista teoksen yhtenäisyyttä, joihin termeillä kollaboratiivinen ja kollektiivinen yleensä viitataan. Välillä yhteistyökumppanit jopa kohtasivat toistensa työn ensimmäistä kertaa esityksen hetkellä. (Hunter 2013, 146–148.) Myös Whittall kuvaa artikkelissaan ”Composer-Performer Collaborations in the Long Twentieth Century” Cagen ja pianisti David Tudorin yhteistyötä. Vaikka Tudorin rooli sattumaan perustuvien teosten realisoinnissa oli merkittävä, ei hän kuitenkaan mieltänyt itseään yhteissäveltäjäksi Cagen rinnalle. (Whittall 2017, 31–32.)

Taiteen tekeminen ja siitä nauttiminen on yleisemmin esteettisen etäisyyden ottamista, ei vain yhden säveltäjän ”estetiikkaa”, kuten olemme arkielämässä tottuneet esteettisyydestä puhumaan. Keskustelu ja kokeilu erilaisten esteettisten valintojen äärellä ilman, että valintoja kiinnitetään yksittäisiin säveltäjiin tai koulukuntiin, voi myös olla arvokasta ja taiteellisesti merkityksellistä. Esteettinen ei ole mustavalkoisesti hyvää tai huonoa: esteettiset valinnat tehdään aina jossain sosiaalisessa kontekstissa. Esteettisten arvojen etsiminen ei myöskään ole sosiaaliseen yhteiskuntaluokkaan tai koulutukseen sidottua toimintaa. ”Esteettisen etäisyyden ottaminen ei ole korkeakulttuurin edustajien etuoikeus”, toteaa Lea Kantonen ja muotoilee esteettisyyden avautumista yhdenvertaisesti kaikkien ulottuville:

Kuka tahansa ihminen, joka taiteen keinoin käsittelee omaan elämäänsä liittyviä konkreettisia asioita, joutuu tarkastelemaan elämäänsä etäisyyden päästä, kun hän etsii asiansa esittämiseksi pelkistettyjä ja ilmaisuvoimaisia keinoja. (Kantonen 2005, 57.)

5.4 DIALOGINEN VUOROVAIKUTUS

Palataan vielä hetkeksi taaksepäin pohtimaan käsitteitä ”dialogi” ja ”dialoginen” säveltäjän kannalta. Millaista on säveltäjän vuorovaikutus ympäristönsä kanssa? Onko se dialogista?

Kaikille nykymusiikin säveltäjille seuraava tilanne lienee tuttu. Kantaesitettävän teoksen harjoitusten käynnistyessä säveltäjä kuulee teoksensa ensimmäistä kertaa akustisten instrumenttien soittamana. Muusikot vielä harjoittelevat ja etsivät tapaa esittää musiikkia; äänenvoimakkuudet, balanssit, tempot ja musiikilliset karakterit hakevat muotoaan; myös tila on uusi ja usein myös eri kuin tuleva konserttipaikka. Säveltäjän tulisi kuitenkin vaikuttaa siltä, että hän tuntee teoksensa läpikotaisin. Toimenkuvaamme kuuluu, että sävellystyö ja siihen kuuluvat esteettiset valinnat on tehty etukäteen kuvittelemalla ja eri elementit on kirjattu partituuriin yksityiskohtaisesti. Säveltäjän positio teoksen tekijänä vaikuttaa myös tapaan kommunikoida harjoituksissa. Säveltäjälle esitettävät kysymykset ovat usein muodossa ”miten olet tämän ajatellut” tai ”miten tämän haluaisit”. Hyvin varhaisessa vaiheessa, usein jopa ennen teoksen ensimmäistä kuuntelua, säveltäjältä toivotaan yksityiskohtaisia valintoja soittotekniikoista tai balansseista. Säveltäjä on auktoriteetti suhteessa omiin teoksiinsa.

Monesti tällaisissa tilanteissa mieleni tekisi heittäytyä tietämättömäksi ja vastata kysymyksiin, että ”kuunnellaan ja päätetään sitten yhdessä”, vaikka tämä vastaus vähentää huomattavasti arvovaltaani ja vähintäänkin asettaa

ammatti-identiteettini kyseenalaiseksi. Vastaukseni on kuitenkin siinä mielessä tietoinen, että se pitää sisällään aiemmin käsittelemiäni pohdintoja musiikin välittymisestä. Musiikki väistämättä medioituu, ja soivassa lopputuloksessa kiteytyy monen eri elementin yhteisvaikutus, jota on mahdoton kontrolloida pelkästään graafisen notaation avulla aukottomasti ja kokonaisvaltaisesti. Säveltäjien työtavoissa on toki eroavaisuuksia: siinä missä toiset säveltäjät toivovat enemmän vuorovaikutusta harjoitustilanteisiin, toiset taas kunnioittavat täydellistä uskollisuutta partituurille. Haydenin ja Windsorin (2007) tutkimuksessa todetaan, että kysymys yhteistyöstä on monelta osin säveltäjille problemaattinen. ”Vaikka säveltäjä olisi kuinka motivoitunut yhteistyön aloittamiseen, saattaa hän hiljaisesti tai eksplisiittisesti vastustaa luovan työn hallinnasta luopumista” (ibid., 31). Yhteistyö siirtää huomion sävellyksen lopputuloksesta taiteellisen tekemisen prosessiin, mihin ei ole totuttu säveltäjien harjoittamissa käytännöissä. Monille säveltäjille niin kutsuttu esteettinen laatu ilmenee juuri tarkkaan toteutetussa nuottikuvassa.

Sitran artikkelisarjassa määritellään seuraavia dialogisen vuorovaikutuksen edellytyksiä. Osallistujat ovat dialogitilanteessa tasa-arvoisia. Dialogi rakentuu toisten näkökulmien aktiiviselle ja myötäelävälle kuuntelulle sekä edellyttää keskinäistä luottamusta. Dialogin osallistujien tulee olla valmiita omien taustaoletustensa tarkasteluun ja kyseenalaistamiseen. (Holm et al. 2018.) Jos tarkastellaan säveltäjän erilaisia keskustelutilanteita eri toimijoiden kanssa, voidaan havaita, ettei vuorovaikutus useinkaan täytä kaikkia näitä edellytyksiä. Vaikka säveltäjät ja muusikot yleensä suhtautuvatkin toisiinsa kunnioittavasti ja toisten ammattitaitoa arvostaen, eivät he kuitenkaan monissa harjoitustilanteissa lähesty keskusteltavia asioita tasavertaisina, vaan kommunikaatio pitää sisällään perinteisen asetelman säveltäjän intentiosta ja tekijyydestä. Länsimaiselle taidemusiikille tyypillinen piirre, jossa sävellys ja esitys erotellaan toisistaan selvästi, voi juuri olla olennainen tekijä siinä, miksi yhteistyössä pitäydytään ammattiroolien perinteisissä positioissa. ”[Säveltäjät] ja esiintyjät saattavat käyttäytyä ikään kuin heidän tekninen tietämyksensä olisi niin erikoistunutta, ettei sitä voi kyseenalaistaa, mikä johtaa puolustavaan ja hallitsevaan käyttäytymiseen sen sijaan, että keskityttäisiin molempia osapuolia hyödyttäviin tavoitteisiin” (Hayden & Windsor 2007, 30). Tunnistan vuorovaikutuksessa usein esiintyvän jännitteen. Itselleni levollisinta on, kun pääsen työskentelemään muusikon kanssa tasavertaisesti yhteisen musiikillisen tavoitteen äärellä.

Luovassa yhteistyössä syntyviä erilaisia vuorovaikutussuhteita on jaoteltu useissa eri tutkimuksissa (Barrett 2014; John-Steiner 2000; Sennett 2012). Eriytisesti säveltäjien ja esiintyjien välisestä asetelmasta tutkineet Hayden ja Windsor

löytävät kolme yhteistyösuhteen muotoa. Esimerkkinä näistä kolmesta kategoriasta käytän taiteellista projektiani *Heinä*, joka myös jakautuu kolmeen osaan.

1) *Direktiivinen eli määräävä*: Säveltäjä tarjoaa nuottikirjoituksen avulla muusikoille ohjeet sävellyksen toteuttamiseksi. Perinteinen hierarkkinen asetelma säveltäjän ja esiintyjien välillä säilyy, ja säveltäjän päämääränä on kontrolloida esitystä täysin partituurin välityksellä. Yhteistyö on rajattu toteutusta koskeviin käytännön asioihin.

Heinä-projektin ensimmäisessä osassa bassoklarinetisti esittää modernismin traditioon pohjautuvaa musiikkia, jonka olen nuotintanut yksityiskohtaisesti myös sointivärien osalta [0:00–08:06].

2) *Interaktiivinen eli vuorovaikutteinen*: Säveltäjä osallistuu suoremmin neuvotteluihin muusikoiden ja teknisen henkilökunnan kanssa. Vaikka prosessi on interaktiivisempi, diskursiivisempi ja reflektiovampi kuin direktiivisessä suhteessa, on säveltäjä kuitenkin yhä teoksen tekijä. Esitys voi pitää sisällään osioita, joita ei ole tarkkaan määriteltä partituurissa.

Heinä-projektin toisessa osassa lauluääni tapalee ääniteitä, jotka olen ohjeistanut laatikkoina suhteessa kuvaan. Esityksessä materiaali toteutetaan ääninauhalla, mikä tarkoittaa, että olen kuitenkin määritellyt soivan lopputuloksen etukäteen. Improvisaatio on rajautunut äänitystilanteeseen [08:06–19:16].

3) *Kollaboratiivinen eli yhteistyöhön perustuva*: Musiikin kehittämisen tapahtuu ryhmässä kollektiivisen päätöksentekoprosessin kautta. Prosessi ei sisällä yksittäistä tekijää tai roolien hierarkiaa. Lopputulokset pitävät sisällään teoksia, joita ei ole nuotinnettu lainkaan tai joiden nuotinnus on muuten vapaampaa. Teoksen yksityiskohtat voivat olla myös improvisaation tai tietokonealgoritmien avulla toteutettuja. Tärkeänä elementtinä yhteistyön onnistumisessa ja sujuvuudessa voidaan pitää jaettuja esteettisiä tavoitteita. (Hayden & Windsor 2007, 38.)

Heinä-projektin kolmannessa osassa ”annamme periksi”. Ääninauha koostuu tuulen äänistä, naisäänen tuuli-imitaatioista ja bassoklarinetin improvisaatioon perustuvasta materiaalista, joka sisältää

myös tuulen sekä tuuli-imitaation imitaatiota. Esityksissä olen miksannut materiaaleja tilaan esitystilanteessa [19:16–26:00].

Taylor on tarkentanut tätä jaottelua erityisesti kollaboratiivisen työskentelyn osalta. Hän jakaa sävellystyön kahteen erilliseen työvaiheeseen: toisaalta mielessä tapahtuvaan kuvitteluun eli ideointivaiheeseen ja toisaalta syntyneiden ideoiden muokkaamiseen eli päätöksentekovaiheeseen (Taylor 2021, 40–46; 2016, 7–8). Ideointivaiheessa säveltäjän on mahdollista lähteä liikkeelle monenlaisista lähtökohdista, toisaalta musiikillisista yksityiskohdista, yhtä lailla kuin käsitteellisistä, metaforisista, poeettisista, visuaalisista tai vaikkapa tieteellisistä assosiaatioista.⁶ Päätöksentekovaiheessa säveltäjä muokkaa materiaalia ja tekee erilaisia valintoja, niin käytännöllisiä, taiteellisia kuin esteettisiä, joita olen käsitellyt edellä kirjan kolmannessa luvussa. Jaettuaan ensin sävellystyön kahteen vaiheeseen Taylor pohtii erilaisten yhteistyöhankkeiden kohdalla ensin sitä, esiintyykö projektien suunnitteluvaiheessa tehtävien jakamista vai eriytymistä, ja seuraavaksi sitä, onko päätöksenteko- ja muokkaamisvaiheen toiminta yhdenvertaista vai hierarkkista. Taylor käyttää tätä jaottelua hyväksi luodessaan erilaisten yhteistyömuotojen nelikenttäisen typologian, joka sisältää hierarkkisen, konsultatiivisen, yhteistoiminnallisen ja kollaboratiivisen yhteistyön. Hän ehdottaa, että käsitettä kollaboraatio tulisi käyttää vain silloin, kun kaksi tai useampia henkilöitä työskentelee selvästi saman luovan toiminnan parissa. (Taylor 2016, 4–10.) Esimerkkinä toimivasta kollaboratiivisesta työskentelystä hän tuo esiin popmusiikissa hyödynnetyn co-write-työskentelyn (ibid., 13).

Edellä mainittuja kategorioita on myös mahdollista tarkastella eri musiikinlajien näkökulmasta. Orkesteri on hierarkkisen vuorovaikutuksen kannalta äärimmäinen yhteisö, sillä lähes kaikki kommunikaatio ja kontrolli kulkee kapellimestarin välityksellä, kun taas kamarimusiikissa ja erilaisissa taiteidenvälisissä yhteistyömuodoissa vuorovaikutus on selvästi vapaampaa ja tasavertaisempaa. Musiikki, joka sisältää elektroniikkaa tai multimediaa, vaatii luontaisesti yhteistyötä eri alan toimijoiden kesken. Orkesterilaitosta ja sen toimintaa on tutkittu monesta eri näkökulmasta: kiinnostuksen kohteina ovat niin kapellimestarin työ, johtajuus, hallinnon ja taiteellisen suunnittelun välinen suhde, markkinointi kuin yleisötyökin (Isomöttönen 2013, 5–6). Tutkimuksissa ei kuitenkaan juurikaan sivuta säveltäjän ja orkesterin välistä suhdetta, vaan säveltäjät mielletään orkesteriyhteisön ulkopuolisiksi yhteistyökumppaneiksi.

⁶ Shira Lee Katzin ja Howard Gardnerin (2012) artikkelissa ”Musical Materials or Metaphorical Models? A Psychological Investigation of What Inspires Composers” säveltäjät jaetaan ideointilähtökohtiensa perusteella kahteen ryhmään: ”musiikin-sisäiseen” (Within-Domain) ja ”musiikin-ulkoiseen” (Beyond-Domain). Lisäksi kolmannen ryhmän (Hybrids) muodostavat näiden ideointitapojen leikkauskohdassa olevat säveltäjät.

Ehkä orkesterilaitoksen kuvittelemisen sellaiseksi tulevaisuuden yhteisöksi, jossa teokset ja tekijyydet eivät olisi toiminnan ytimessä, on liian utopistinen ainakin lyhyellä aikavälillä. Vaikka eri kokoiset orkesterit ympäri maailman ovat kyseenalaistaneet johtajan roolin ja luoneet erilaisia ei-hierarkkisia esiintymiskäytäntöjä muusikoiden toimesta, on säveltäjän ja teoksen suhde edelleen pysynyt lähes muuttumattomana. Orkesterien yleisötyö on osittain pystynyt rikkomaan yksilökeskeistä tekijyyttä, mutta tällöin toiminnan tavoite ei ole yksinomaan taiteellinen, vaan yleisötyön taustalla vaikuttavat taloudelliset ja sosiaaliset intressit (Sorjonen & Sivonen 2015, 15–24).

5.5 DIALOGINEN SÄVELTÄMINEN

Millaista dialoginen säveltäminen sitten voisi olla? Dialogisuuden määrittelyt eri taiteenlajeissa haaroittuvat kahteen toisistaan erottuvaan suuntaan: yhtäältä polyfonisuus voidaan nähdä yhden taiteilijan rakentamaksi luomukseksi, jossa moniäänisyys toteutuu erilaisten kontrastoivien ja keskenään ristiriitaisten äänien sekoittuessa toisiinsa. Tätä näkökulmaa luonnehtii Julia Kristevan määrittelemä intertekstuaalisuuden käsite, joka juontaa juurensa Bahtinin ajatukseen dialogisuudesta ja polyfonisuudesta kirjallisuudessa. Toisaalta dialogisuutta voidaan tarkastella konkreettisesti ihmisten välisenä kohtaamisena, jossa kaksi tai useampia henkilöitä osallistuu saman luovan työn toteuttamiseen ja yhteisen mielikuvittelun jakamiseen. Kirjallisuudessa tätä kutsutaan kollaboratiiviseksi kirjoittamiseksi,⁷ kun taas musiikissa puhutaan yhteissäveltämisestä.

Intertekstuaalisuus

Eri musiikit keskustelelevat monella tapaa keskenään. Oikeastaan koko länsimaisen taidemusiikin traditio perustuu ajatukselle, että yhä tänäkin päivänä sävelletty musiikki heijastelee jollain tavoin aiemmin musiikinhistoriassa esiintyneitä ilmiöitä, niin sävellysteknisiä kuin esteettisiäkin. Toisaalta myös teoksen sisällä voi esiintyä erilaisia toistensa lomaan asettuvia tyyllisiä viittauksia, joiden merkitys tulee kuuluvaksi vasta näiden viittausten yhdistyessä toisiinsa.

7 Kuusela (2020) määrittelee kollaboratiivisen kirjallisuuden lajiksi, jonka kirjoittaminen on yhden tekijän sijaan vaatinut useamman kirjoittavan subjektin *tietoista* yhteistyötä. ”Löyhemmin määriteltynä kollaboratiivinen kirjallisuus taas on kirjallisuutta, joka voi rakentua myös tiedostamattomalle yhteistyölle. Näin ymmärrettynä kollaboratiivinen kirjallisuus on kirjallisuutta, joka hyödyntää monien kirjoittajien tuottamia tekstejä, on tietoinen näistä monisubjektisista juuristaan ja myös ilmaisee tämän avoimesti. [– –] Kollaboratiivisen kirjoittamisen rajatapauksia ovat posthumanistiset yhteishankkeet ihmisen ja koneen tai eläimen välillä”, Kuusela (2020, 64) lisää.

Eri musiikkien välistä suhdetta toisiinsa kutsutaan intertekstuaalisuudeksi eli tekstienvälisyydeksi. Taidemusiikissa, jossa teoksia on totuttu ajattelemaan itsenäisinä objekteina, intertekstuaalisuus haastaa tekstin ja kontekstin välistä rajapintaa – sitä, missä yksittäinen sävellys kohtaa ympäröivän maailman (Korsyn 1999, 55).

Intertekstuaalisuuden käsite on alun perin peräisin kielen- ja kirjallisuudentutkija ja psykoanalyttikko Julia Kristevan artikkelista ”Le mot, le dialogue et le roman” (1969), jossa hän tarkastelee Bahtinin ajatusta dialogisuudesta ja erityisesti sitä, miten se ilmenee Dostojevskin tyyliin. Bahtinin mukaan Dostojevski loi uuden romaanin lajin, nimittäin polyfonisen romaanin. Selvimmin kerronnan polyfonisuus ilmenee romaanien dialogeissa, joissa fiktiiviset päähenkilöt keskustelevat itsenäisinä sekä täysipainoisina ihmisinä. Heidän äänensä voivat edustaa eri ideologioita kilpaillen tasaveroisesti teoksen muiden päähenkilöiden ja kirjailijan äänen kanssa, mikä edellyttää kirjailijalta uudenlaista tekijäpositiota suhteessa kuvattaviin ihmisiin (Bahtin 1991, 92). Vastakohtana polyfonisuudelle Bahtin käyttää käsitettä monologinen kerronta, jossa romaanin henkilöt toimivat alisteisina kertojan äänelle, jolloin kerronnan ideologinen sisältö muuttuu yhdenmukaiseksi. Bahtinille Dostojevskin dialogisuus ei kuitenkaan rajoitu vain päähenkilöiden käymiin keskusteluihin, vaan se voi olla myös kielellistä, rakenteellista ja ideologista moniäänisyyttä (ibid., 68–69). Hänen näkemyksensä mukaan jopa yksittäinen sana muodostaa dialogisen vuorovaikutuksen oman objektinsa kanssa, millä hän tarkoittaa sitä, ettei mikään ilmaisu rakennu tyhjiössä, vaan siihen on upotettu useita ristiiriitaisiakin merkitysten kerrostumia. Käyttäessämme sanaa tai ilmaisua meidän on mukauduttava aikaisempiin merkityksiin ja suhteutettava oma ilmaisu-otamme näihin kilpaileviin ääniin. (Mambrol 2018.)

Intertekstuaalisuudessa jokainen ”teksti” ymmärretään lähtökohtaisesti yhden tai useampien ”tekstien” kyllästäväksi. Tämä ajatus poikkeaa varhaisemmasta kirjallisuudentutkimuksesta siinä, että tekstissä esiintyvillä merkityksille ei enää voida osoittaa yhtä viittauskohdetta tai lähettä, vaan tekstin konteksti muuttuu merkittäväällä tavalla moniulotteisemmaksi. (Keskinen 2001, 109.) Alun perin intertekstuaalisuus miellettiin kielen sisällä tapahtuviksi viittaussuhteiksi. Kirjoitettu ”teksti” viittasi näin ollen muihin kirjoitettuun ”teksteihin”. Nykyään intertekstuaalisuuden käsite on laajentunut kaikille kulttuurintutkimuksen alueille ja ”tekstillä” voidaan ymmärtää myös hyvin erilaisia diskursseja. Intertekstuaalisuudella viitataan myös eri mediumien (kuten kuvan, tekstin tai musiikin) välisiin viittauksiin ja toisiinsa kietoutuviin merkityksiin, jolloin yleensä puhutaan intermediaalisuudesta.

Musiikissa intertekstuaalisuus lähtee liikkeelle semiotiikan peruskysymyksistä, kuten mikä on musiikillinen teksti, millaisia merkityksiä se välittää ja miten se viittaa itsensä ulkopuolelle (Monelle 2000, 147–169). Säveltäjälle erilaiset intertekstuaaliset tekniikat suorista lainauksista tyyllisiin viittauksiin ovat tuottaneet uudenlaisia esteettisiä kuulokuvia. Säveltäjät ovat voineet liikkua nykyisyyden ja menneisyyden välissä tietoisesti reflektoiden. Lisäksi teknologian myötä erilaisia samplaus- ja remix-kulttuurin keinoja on hyödynnetty myös nykymusiikin alueella. (Kostka et al. 2021.) Vaikka säveltäjän työn taustalla on väistämättä lukuisia eri suunnista tulevia vaikutteita, voi säveltäjän intention ja vaikutusten jäljittäminen olla kuitenkin äärimmäisen haastavaa. Merkityksen paikallistamisessa on siirryttävä säveltäjän intentiosta kohti musiikin kuuntelemista ja sen herättämiä ajatuksia sekä kokemuksia. Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa korostetaan kuulijan roolia: risteilevien merkitysten kannalta on olennaista, millaisia assosiaatioita kuunneltava musiikki kuulijassa herättää ja millaisia yhteyksiä tämä tunnistaa. (Kostka et al. 2021; Monelle 2000, 150–151.)

Intertekstuaalisuus sisältää myös ajatuksen hallitsemattomasta ja tiedostamattomasta prosessista erilaisten vaikutteiden taustalla. Yhtäältä säveltäjä ei voi kontrolloida sitä, millaisia assosiaatioita musiikki kuulijassa herättää, mutta toisaalta säveltäjä ei myöskään onnistu loppuun asti kontrolloimaan kaikkia niitä tiedostamattomia vaikutteita, joita hänellä itsellään nousee esiin musiikkia säveltäessään. Kristevan psykoanalyttisessa ajattelussa intertekstuaalisuus on yksi subjektin prosessissa olemisen muoto tiedostetun ja tiedostamattoman leikkauspinnalla. Kuvatessaan tätä prosessia Kristeva käyttää termiä ”intiimi kumousliike”, jossa ”koko oleminen on intertekstuaalista, erilaisten tekstien ja diskurssien, oman henkilökohtaisen kokemushistorian ja kollektiivisen historian kudoksessa matkustamista” (Wahlfors 2018, 64–66).⁸ Palaan tähän myöhemmin pyrkiessäni kuvaamaan ideoiden syntyprosessin säveltäjän mielikuvituksessa.

Tutkimukseni neljännessä luvussa esittelin säveltäjän, alter egoni, joka yrittää epätoivoisesti tuoda uusia merkityksiä musiikilliseen materiaaliin. ”Olen lainaillut itseltäni ja varastanut toisilta, olen korvannut nuotinpäitä kuvin, sanoin, liikkein ja kansallishymnein”, kirjoitan. Sävellyksellistä prosessiani, jonka avulla suuntaan kohti dialogisuutta ja yhteisöllisiä työtapoja, voisi luonnehtia juuri intertekstuaaliseksi ja -mediaaliseksi. Koska intertekstuaalisuus ei

8 Myös Susanna Välimäki käsittelee väitöskirjassaan jälkistrukturalistisen psykoanalyttisen semiotiikan viitekehityksessä sitä, miten musiikin subjekti ja musiikilliset merkitykset muodostuvat kuulijan positioista käsin. Subjektiviteetti nähdään tällöin keskeneräisenä ja häilyvänä prosessina, joka on suhteessa sekä kuulijan tietoisuuteen että tiedostamattomaan. (Välimäki 2005.)

käsitteenä kuitenkin ota kantaa siihen, onko kirjoittajia yksi vai useampia, vaan se on pikemminkin tapa analysoida moniäänisyyttä eri taiteenlajeissa, se ei vielä vastaa tutkimuskysymykseeni siitä, miten kaksi tai useampi säveltäjää voisi työskennellä yhdessä yhteisen lopputuloksen saavuttamiseksi.

Ennen kuin siirrymme vielä yhden askeleen eteenpäin kohti yhteis-säveltämistä, viivähtäisin hetken valkovenäläisen kirjailijan Svetlana Aleksijevitšin dokumentaaristen yhteisöromaanien *Sodalla ei ole naisen kasvoja* (2017), *Tšernobylista nousee rukous* (2015) ja *Neuvostoihmisen loppu* (2018) parissa. Aleksijevitšin teoksissa puhujia on useita. Jokaista teosta varten hän on haastatellut 500–700 henkilöä samasta temasta, kuten sodasta, Tšernobylin ydinkatastrofista tai Neuvostoliiton hajoamisesta. (Aleksijevitš 2022.) Vaikka hän hyödyntääkin kirjallisuuden keinoja teoksia koostaessaan, on hän kuitenkin pyrkinyt säilyttämään haastattelut mahdollisimman autenttisina. Suurimaksi osaksi kirjailija on häivyttänyt itsensä taka-alalle välillä johdatellen kertontaa lyhyillä päiväkirjamerkinnoillään ja huomioillaan. Haastateltavat ovat toisiinsa nähden tasavertaisia ja itsenäisiä, ja toisinaan he saattavatkin kuvata samaa tapahtumaa ristiriitaisista näkökulmista. (Sand 2020.) Mielestäni kiehtovinta teksteissä on juuri tämä erimielisyys, josta syntyy moniäänisyyden vaikutelma. Dialogisessa säveltämisessä tavoittelen jotain tämän kaltaista kokemusta musiikin alueella.

Yhteissäveltäminen – mielikuvittelun jakaminen

Dialogisessa taiteessa ja estetiikassa keskustelu sekä vuorovaikutus ovat siirtyneet työn keskiöön, mikä nykymusiikin kohdalla voisi vastaavasti tarkoittaa sävellystyön jakamista ja avaamista keskustelulle. Dialogisen säveltämisen käsitettä ei sellaisenaan esiinny tutkimuskirjallisuudessa, vaan lähimpänä toimintatapana musiikin alueella voi pitää yhteissäveltämistä. Taidemusiikin puolella yhteissäveltäminen on kuitenkin erittäin harvinaista ja aiheeseen liittyvä tutkimus vähäistä. Siitä, miten jaettu tekijyys vaikuttaa esteettisiin valintoihin, ei löydy tutkimusmateriaalia.

Länsimaisen taidemusiikin traditiossa säveltämistä on pidetty monella tapaa erityisenä kognitiivisena toimintana, johon tarvitaan paljon opiskelua vaativaa osaamista. Jos säveltäjän työn ympäriltä riisutaan kaikki neromyyttiä korostavat piirteet, jää työhön silti jäljelle muutamia ominaispiirteitä, joiden vuoksi sävellystyötä on vaikea jakaa. Nuottikirjoitus on yksi tällaisista. Säveltäminen tapahtuu pitkälti säveltäjän mielessä, jolloin työ pitää ensin havainnollistaa tai sanallistaa, jotta siitä voi kommunikoida. Taylor on lähestynyt taidemusiikin säveltäjän yhteistyötilanteita muusikoiden, muiden taiteilijoiden ja

toisten säveltäjien kanssa ja pyrkinyt analysoimaan, miksi säveltäminen toisten ihmisten läsnä ollessa mielletään vaikeaksi. (Taylor 2021, 6–8.)

Taidemusiikin alueella molemmat työvaiheet, sekä ideointi että muokkaaminen, ovat työn jakamisen kannalta haastavia. Taylor kiinnittää huomion yhteistyökumppanien välisessä kommunikaatiossa käytetyn diskursiivisen kielen ja sävellysprosessin aikana enimmäkseen käytetyn ei-verbaalisen kielen väliseen eroon. Tämä kommunikointitapojen välinen ero vaikuttaa myös siihen, minkälaiseksi yhteistyö eri toimijoiden välillä muodostuu. Hän on tutkimuksissaan kohdannut vain harvoja säveltäjiä, jotka olisivat jakaneet musiikin nuotinnusprosessin muiden kanssa (Taylor 2016, 10). Koska sävellystyö tehdään enimmäkseen musiikin ja nuottien ”kielellä”, näyttää siltä, että sävellysvaiheessa säveltäjät työskentelevät yksin myös silloin, kun he ovat mukana yhteistyöprojekteissa:

Ehkä siis kollaboraatio tässä määritellyssä mielessä ei ole mahdollista sävellyksessä. Kokonaisen partituurin nuotinnus ei kuitenkaan ole prosessin ainoa vaihe. Säveltäjät käyttävät aikaa myös teoksen kokonaiskonseptin kehittämiseen ja erityisen musiikillisen materiaalin luomiseen. Usein he toteuttavat nämä työvaiheet ennen valmiin partituurin kirjoittamista. Koska ideointityötä ja päätöksentekoa voi olla vaikea jakaa yksityiskohtaisen nuotinnusprosessin aikana, voi olla helpompi jakaa jompikumpi tai molemmat näistä säveltämisen valmisteluvaiheissa. (Ibid.)

Musiikkiteknologia on tuonut myös säveltäjille uusia mahdollisuuksia käytäntöjen jakamiseen reaaliajassa. Työskennellessäni Lauri Supposen kanssa teoksen *Aaltoliike* parissa ahersimme usein yhteisen nuottitiedoston tai ääneneditointiohjelman äärellä. Meidän oli mahdollista kuulla ja muokata musiikkia niin, että valinnat tapahtuivat säveltämällä yhdessä. Toisinaan työstimme partituuria yhdessä ja toisinaan pallottelimme tiedostoa toisillemme sähköpostilla, mikä mahdollisti myös eriaikaisen työskentelyn. Oman ajatuksen havainnollistaminen toiselle vaatii kuitenkin aina jonkinlaista kommunikaatiota ja idean muotoilemista joko sanallisesti, graafisesti, auditiivisesti tai nuottikirjoituksen muodossa. Mielikuvitusta ei sellaisenaan voi jakaa.

Tutustutaan seuraavaksi tarkemmin siihen, mitä Taylor tarkoittaa sävellystyön ideointivaiheen jakamisella kahden tai useamman ihmisen kesken. Kirjassaan *The Imagination of Experiences – Musical Invention, Collaboration, and the Making of Meanings* (2021) hän pohtii mielikuvituksen roolia laajemmin musiikissa ja tarjoaa säveltäjämyytille vaihtoehtoisen tavan tarkastella ideoiden syntyä. Hänen mukaansa ihmisen mielikuviutus toimii aina ulkopuolisten vaikutteiden pohjalta. Monimutkainen ja osin sekavakin mielikuvituksen prosessi on näin sidottu omaan ympäristöömme ja yhteisöömme. Ideat syntyvät

tiedostamattoman ja tietoisien ajattelun välisestä prosessista, joka aktivoituu, kun osallistumme ympäröivän maailman tapahtumiin. Ideat eivät näin ollen ole koskaan vain meidän omiamme. (Taylor 2021, 25.)

Taylor (2021) pyrkii monialaisen tutkimuksen avulla etsimään vastausta kysymykseen, miten mielikuvitus itse asiassa toimii. Monet säveltäjät ovat kuvanneet säveltämisprosessiin liittyvien ideoiden ilmestymistä varoittamatta yllättävissäkin tilanteissa (Taylor 2021, 33–38). Usein meistä tuntuu siltä, että ideat vain yhtäkkiä putkahtavat tyhjästä mieleemme. Taylor viittaa neurotieteelliseen tutkimukseen, jossa Kounios ja Beeman ovat tarkastelleet aivojen aktivoitumista juuri ennen ja sillä hetkellä, kun ideat ilmestyvät henkilön tietoisuuteen. Aivojen kuvantamistutkimus osoittaa, että ideat ilmestyvät ensin henkilön tiedostamattomaan, jolloin tiedostamattomaan liittyvät aivoalueet aktivoituvat. Tietoiseen ajatteluun liittyvät alueet aktivoituvat vasta juuri sillä hetkellä, kun henkilö tulee niistä tietoiseksi. Ennen kuin henkilö tulee tietoiseksi kysisestä ajatuksesta, on se voinut kehittyä tiedostamattomassa jo pidemmän aikaa. (Ibid., 18–19.)

Yhteissäveltämisen kohdalla kiinnostavaksi kysymykseksi nousee, mitä yhden säveltäjän osin tiedostamattomalle sävellykselliselle logiikalle tapahtuu dialogisessa jaetussa kontekstissa. Tapahtuma, jossa ideat syntyvät yhden ihmisen mielikuvituksessa, voidaan erottaa tapahtumasta, jossa useampi henkilö ruokkii ideoillaan toistensa mielikuvitusta. Tutkimuksellinen tarkastelu siirtyy tällöin yksilön mielikuvituksesta jaetun luovuuden (engl. *distributed creativity*) alueelle (ibid., 10–11). Yhteissäveltämisen luovana potentiaalina voidaankin pitää nimenomaan ideoiden syntyprosessin aktivointia.⁹

Kollaboratiivisen työskentelyn yhtenä olennaisena päämääränä on pidetty moniäänisyyden ja moniarvoisuuden ilmenemistä lopputuloksessa. Kollaboratiivista kirjallisuutta tutkinut Kuusela suhtautuu tavoitteeseen erittäin kriittisesti ja pyrkiikin todistamaan, että yhteistekemisen lisääntymisen taustalla on yhteisöllisyyden sijaan pikemminkin nykytalouden tarpeisiin alistuva uusi kulttuurinen muoto, jonka vaikutus voi olla päinvastainen kuin oletamme (Kuusela 2020, 13–15.) ”Moniäänisyyden poetiikan voi ajatella kuvaavan jopa realistisesti tai mimeettisesti nykytodellisuuden kaoottisuutta, mutta on

9 Kollektiivisen luovuuden yhtä lailla kuin improvisaation ja leikin tutkimus avaavat kiinnostavia suuntia yhteissäveltämisen tarkasteluun ja tuoreiden työskentelymenetelmien kehittämiseen. Kirjassaan *Group Creativity: Music, Theatre, Collaboration* (2003) Sawyer soveltaa jazz-yhtyeiden ja improvisaatioteatterien toimintamalleja arkielämän luoviin tilanteisiin, kuten koululuokkien ryhmäoppimiseen ja organisaatioiden ryhmätöihin. Hän vertailee luovuutta, joka tapahtuu esityksen tai improvisaation hetkellä, sellaiseen luovuuteen, joka tähtää taiteelliseen lopputulokseen, tuotteeseen, kuten taideteokseen, tekstiin tai partituuriin. Leikkiä Sawyer on tutkinut teoksessa *Pretend Play as Improvisation* (1997), missä hän vertaa 3–5-vuotiaiden lasten sosiaalisia mielikuvitusleikkejä teatterissa ja musiikissa toteutettuun improvisaatioon.

epäselvää, esittääkö se samaiselle todellisuudelle minkäänlaista haastetta”, hän kirjoittaa (ibid., 207). Kuusela ei myöskään näe kollaboratiivisen kirjallisuuden lopputuloksia tutkimuksellisesti arvokkaina, koska ”tutkittavana ei ole niinkään kirjallisuus ymmärrettynä kirjalliseksi tekstiksi vaan ennemminkin kaikki se, mikä oleilee kirjallisen tekstin ulkopuolella tai edeltää sitä” (ibid., 65). Hänen mukaansa ”kollaboratiivisuutta ei siis pysty uuttamaan ulos kirjallisesta tekstistä, sillä pelkkä teksti ei paljasta taustallaan olevaa yhteistyötä” (ibid., 67). Mitä musiikkiin tulee, olen Kuuselan kanssa eri mieltä. Mielestäni esimerkiksi Suomen Kansallisoopperassa toteutetussa neljäntoista nuoren yhteisessä *Aikalisa*-oopperassa kuuntelukokemus oli poikkeuksellisen moniääninen (Talvitie 2021b, 58). Teos kuulosti yhtenäiseltä kokonaisuudelta, vaikka musiikki muutti selvästi tyyliä ja harmonista kieltä kohtauksesta toiseen säveltäjän vaihtuessa. Tästä syystä Jon Deak (2016) on kuvannut kyseistä oopperaa jopa ”uudeksi taidemuodoksi”. ”Monet meistä kokivat tämän kontrastin ikään kuin juoni ja hahmot olisivat kolmiulotteinen veistos, jota tarkastellaan vastakmaisista kulmista”, hän kirjoittaa.

Kuusela näkee yhdessä kirjoitetun kirjallisuuden tärkeimmän merkityksen piilevän siinä, että se tuottaa kirjallisuuden keinovaroihin ja kirjallisiin ratkaisuihin liittyviä poettisia uudistuksia (Kuusela 2020, 185). Nykymusiikin kohdalla vastaavasti kollaboratiivisten käytäntöjen voidaan ajatella laajentavan säveltämisessä käytettävien keinojen varastoa. Tällöin voidaan pureutua esimerkiksi monitaiteiseen ja monikulttuuriseen vuorovaikutukseen (Hottinen 2020). Koska dialogi tuo monia kysymyksiä näkyviksi, on yhteissäveltämisen avulla mahdollista lähestyä esteettiseen valintaan liittyviä kysymyksiä laajemmin myös suhteessa yleisöön.

Suomessa yhteissäveltämistä ovat harjoittaneet säveltäjät Sanna Ahvenjärvi ja Tapio Lappalainen. Heidän yhteissävellyksiään ovat muun muassa kamarisyhtyeen *Ikirouta* (2020) ja sinfoniaorkesterille sävelletty teos *Water* (2019–20), joka sai kantaesityksensä Tampere Biennalessa 2022. Taideyliopiston Aikamme musiikin luentosarjassa syksyllä 2021 säveltäjät kertoivat yksityiskohtaisesti sävellystyön rutiineista yhteissäveltämisen hetkellä. Säännöllisten yhteisten tapaamisten avulla he pyrkivät varmistamaan, että molemmat etenevät teoksessa samaan suuntaan. He ovat myös kehitelleet työskentelytapoja, joissa molempien ideat tulevat kuulluiksi ja kehitellyiksi tasapuolisesti. Esimerkiksi heillä on sääntö, ettei toisen ideaa saa heti teilata, vaan sitä tulee prosessoida ensin. Toisen ideaa voi myös muuttaa, varioida ja kehitellä eteenpäin. Säveltäjät kuitenkin toteavat, että toisinaan vastuu jonkin osan etenemisestä tai säveltämisestä on enemmän toisella. Siitä huolimatta heidän tavoitteenaan on, että kummankin säveltäjän ideat ja osallistuminen vaikuttavat läpi teoksen kaikissa

jaksoissa ja tekstuureissa. Luennolla he myös vertaavat toisen säveltäjän roolia kustannustoimittajan työhön kirjallisuuden alalla. Toinen säveltäjä voi huomioillaan merkittävästi auttaa prosessia eteenpäin ja näin parantaa musiikillista lopputulosta. (Ahvenjärvi & Lappalainen 2021.)

Se, mikä monissa muissa musiikinlajeissa ja kulttuureissa tuntuu luontealta yhteisölliseltä toiminnalta yhteisten esteettisten ja taiteellisten päämäärien saavuttamiseksi, on historiallisista syistä länsimaisen taidemusiikin alueella rajautunut yhden säveltäjän henkilökohtaiseksi ilmaisuksi ja tekijyydeksi. Kahden säveltäjän välinen yhteistyö on ensiaskel kohti kollaboratiivisia ja dialogisia käytäntöjä, jotta voidaan ajatella esteettistä valintaa laajemmassa yhteisöllisessä kontekstissa. Kysymys säveltämisen jakamisesta saa vielä uuden ulottuvuuden, kun toiminta nähdään yhteisöllisenä, yhteisöä muokkaavana ja määrittävänä toimintamuotona.

5.6 YHTEISÖN RAKENTUMINEN ESTEETTISESTI

Edellä pyrin mediaation käsitteen avulla analysoimaan monitasoista prosessia, jossa sosiaalinen ympäristö ja yhteisön esteettiset arvot siirtyvät musiikilliseen materiaaliin ja rakenteisiin päätyen lopulta osaksi musiikin sisäistä logiikkaa. Tavoitteeni oli ymmärtää yhtäältä, miten säveltäjän ja ympäristön välinen vuorovaikutus vaikuttaa säveltäjän tekemiin ratkaisuihin sävellystyön aikana, ja toisaalta, miten säveltäjän valinnat vaikuttavat yhteisön rakentumiseen esteettisesti.

Yksilön ja yhteisön välinen suhde näyttäytyy hyvin erilaisena eri musiikinlajeissa, ja vastaava musiikinlajien välinen ero on ollut havaittavissa myös musiikintutkimuksen puolella. Länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa on perinteisesti keskitytty musiikin sisäisten lainalaisuuksien analysoimiseen nuotitetun materiaalin pohjalta sosiaalisen ympäristön jäädessä sivummalle. Etnomusikologian ja populaarimusiikin tutkimuksen alueella musiikin sosiaalista ulottuvuutta on sitä vastoin pidetty tutkimuksen lähtökohtana, ja vähitellen tällainen ajatus on saanut sijaa myös länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa (nk. kriittinen musiikkitiede ja kulttuurinen musiikintutkimus). Identiteettitutkimus on yksi sosiologian tutkimustraditioon pohjautuva tutkimushaara, jonka tavoitteena on ymmärtää, kuinka ihmiset kiinnittyvät omaan sosiaaliseen ympäristöönsä musiikin kuuntelun ja tekemisen avulla (Suutari 2013, 271–272). Populaarimusiikin tutkija Simon Frithin mukaan tärkein syy siihen, miksi nautimme musiikista, liittyy juuri kysymykseen identiteetistä: kuuntelemme tietynlaista musiikkia määritelläksemme itseämme suhteessa muihin ja

etsiessämme paikkaamme yhteiskunnassa. Musiikin sosiaalisella funktiolla on myös esteettisiä vaikutuksia:

Popmusiikin tuottama nautinto on samaistumisen iloa – niin musiikkiin, josta pidämme, sen esittäjiin kuin muihin ihmisiin, jotka pitävät siitä. Ja on tärkeä huomata, että identiteetin tuottaminen on myös ei-identiteetin tuottamista – se on mukaan ottamisen ja pois sulkemisen prosessi. Tämä on yksi musiikillisen maun merkittävimmistä puolista. Ihmiset eivät vain tiedä, mistä he pitävät, vaan heillä on myös erittäin selkeä käsitys siitä, mistä he eivät pidä [–]. (Frith 1996, 140.)

Säveltämisen ja identiteetin välinen suhde voidaan osittain tarkentaa säveltämisen hetkeen eli siihen, kun esteettiset ja sosiaaliset arvot kietoutuvat toisiinsa musiikkia luotaessa. Se ilmenee musiikillisissa päätöksissä, joita teemme. Se ilmenee soittaessa ja kuunnellessa, mikä kuulostaa ”oikealta” (ibid., 110). Esteettisten valintojen tekeminen on säveltäjien tapa osallistua yhteiseen toimintaan ja yhteisen identiteetin luomiseen. Esteettinen ilmenee jatkumona yksilön ja yhteisön välillä. Frith ei tarkoita sitä, että sosiaaliset yhteisöt sopisivat arvoista, jotka sitten ilmenevät heidän musiikin tekemisessään homologisina oletuksina, vaan sitä, että nämä ryhmät muodostuessaan tunnistavat itsensä yhteisöiksi vasta kulttuurisen toiminnan ja esteettisen valinnan kautta. Musiikin tekeminen ei tällöin ole tapa ilmaista ajatuksia, vaan se on tapa elää niitä. Sosiaalisen muotoutumisen lisäksi yhteisöt rakentuvat näin ollen myös esteettisesti, mikä tarkoittaa kollektiivista reflektointia, jatkuvaa dynaamista prosessia siitä, millainen musiikki voi edustaa ”meitä”, meidän yhteisöämme. (Ibid., 110–111.) Musiikki on yksi tapa, jolla erilaiset sosiaaliset ryhmät voivat saada äänensä kuuluville.

Nykymusiikkia ei tavallisesti ymmärretä musiikillisena tyylinä, vaikka se usein kuulostaakin omanlaiseltaan. Myös nykymusiikin esteettiset valinnat heijastelevat sitä sosiaalista kontekstia, jota se edustaa ja jota voisi luonnehtia vakavaksi musiikiksi. (Ahvenniemi 2021, viides artikkeli, 5.) Tässä mielessä myös nykymusiikkia voidaan lähestyä yhtenä fragmentoituneena alakulttuurin lajina, jossa ihmisiä yhdistää toisiinsa yhteinen kulttuurinen lähtökohta, kuten etninen tausta, asuinpaikka, yhteiskuntaluokka, ihonväri tai seksuaalinen identiteetti. Tutkija-säveltäjä Martin Iddon tarkastelee kiinnostavasti nykymusiikkiyhteisöä nykyisen alakulttuuriteorian valossa suhteessa muihin musiikinlajeihin:

[H]avaitsin "goottien spottaamisessa" samankaltaisuutta muistikuvani kanssa siitä, kun olin matkalla Darmstadtin (sekä muuten myös kävelystä Huddersfieldin keskustassa festivaalin aikana). Darmstadtissa niin junassa, linja-autossa kuin raitiovaunussakin katsoin jatkuvasti vieruskavereitani yrittääkseni varmistua, olivatko he ”yksi meistä”. Ehkä hieman

yllättäen olin usein oikeassa arvauksissani, ja vain harvoin huomiota herättävien soitinkoteloiden vuoksi. (Iddon 2014, 62.)

Sitä, tunnistiko Iddon vieruskaverinsa rennosti mustasta puvuntakista vai huomiota herättämättömästä nörttimäisestä olemuksesta, ei artikkelissa kerrota. Toisaalta yhtenäisen pukeutumisen ja sosiaalisen habituksen lisäksi hän esittää, että nykymusiikin harjoittaminen muistuttaa myös muilta osin eri alakulttuurien toimintatapoja. Monet alakulttuurit syntyvät ruohonjuuritason toiminnasta eli siitä, kun innokkaat harrastajat tekevät musiikkia yhtä innokkaille kuulijoille. Ammattilaisten näkyvät ja taloudellisesti kannattavat julkiset festivaalit ja konsertit ovat vain yksi osa alakulttuurin toimintaa. Nykymusiikin kentällä tämä on erittäin yleinen trendi: yhä uusia pienimuotoisia, usein säveltäjävetoisia yhtyeitä syntyy ympäri maailmaa, mikä samalla pitää nykymusiikkiyhteisöä aktiivisena ja elinvoimaisena. (Ibid., 63.) Nykymusiikki ikään kuin häilyy alakulttuureihin verrattavan vapaan kentän ja etabloituneen klassisen musiikin instituution välissä. Monien säveltäjien positio on hyvinkin kaksijakoinen. Kokemukseni mukaan säveltäjät varovat tuomasta esiin kriittistä ja vastakulttuurista asennettaan, jotta he mahdollistaisivat toimintansa myös institutionaalisissa puitteissa. Laajemmassa institutionaalisessa viitekehyksessä säveltäjältä ei odoteta ideologisia tai poliittisia kannanottoja (Talvitie 2021b, 49). Pohdintaa säveltäjän asemasta poliittisena toimijana voidaan viedä pidemmälle yhteiskunnassa vaikuttavien taloudellisten rakenteiden suuntaan: ”Ihanteellinen uusliberaali yksilö on apoliittinen ja tunnistaa yksilöllisyytensä suhteessa muihin yksilöihin, ei sosiaalisen vastuun, demokraattisen toiminnan tai yhteisön hyvinvoinnin kannalta, vaan pikemminkin transaktionaalilla ja opportunistisilla tavoilla ilmaistuna” (Ritchey 2019, 64).

Vastakulttuurisista ja marginaalisista piirteistään huolimatta nykymusiikki näyttäytyy yleisölle usein varsin akateemisena ja institutionaalisenä musiikinlajina klassisen musiikin kyljessä, mistä syystä se ei vastaavalla tavalla tavoita yhteiskunnan eri sosiaalisia luokkia kuin monet muut musiikinlajit. Musiikin estetiikka koetaan usein etäiseksi ja vieraaksi. Tästä syystä taidemusiikin säveltäjien osallistuminen yhteisöllisiin projekteihin vaatii kriittistä pohdintaa dialogisen taiteen tekemisen päämääristä. Pohdinta siitä, miten nykymusiikkiyhteisö on rakentunut esteettisesti ja miten sosiaaliset arvot ilmenevät musiikin tekemisessä, muuttuu huomattavasti, jos säveltäminen avataan yhteisölle. (Talvitie 2021b, 61.) Yhteisötaiteessa kysymys yhteisöstä on erittäin olennainen. Se voi olla johonkin paikkaan, ideologiaan tai yhteiskuntarakenteeseen liittyvä valmiiksi muotoutunut ihmisryhmä, yhtä hyvin kuin se voi muotoutua vasta taiteen tekemisen aikana (Kanttonen 2005, 49–50). Yhteisö voi rakentua

myös musiikin tekemisen ympärille. Kenen esteettistä valintaa yhteisöllisissä projekteissa seurataan? Sallitaanko yhteisen esteettisen ilmaisun syntyä kollektiivisesti vai tapahtuuko se jonkin musiikin genren lainalaisuuksien sisällä? Voiko nykymusiikki tarjota erilaisille taidemusiikin ulkopuolisille yhteisöille alustaa, joka voisi vahvistaa ryhmien identiteettiä esteettisten valintojen avulla? (Talvitie 2021b, 61.)

Nykymusiikkiyhteisössä kritisoidaan usein, että säveltämisen valintojen avaaminen useamman henkilön väliselle keskustelulle johtaa taiteelliseen kompromissiin. Yhteisötaiteessa asia nähdään kuitenkin toisin. Yhteisötaiteilijat pitävät estetiikan muotoutumista neuvottelun seurauksena positiivisena piirteenä, vaikka joutuvatkin yhteistyön aikana useasti tarkistamaan käsitystään sekä omasta asemastaan projektissa että valmisteilla olevasta teoksesta. ”Parhaimpana ja kauneimpana keskustelutaiteena pidetään sellaista taidetta, jossa vuorovaikutus näkyy lopputuloksessa tai jossa taideteos itsessään on vuorovaikutusta. Vuorovaikutuksen estetiikka ja etiikka eivät enää ole erotettavissa toisistaan”, kirjoittaa Lea Kantonen (2005, 269). Kun säveltäjä sitten asettuu selvästi uuteen rooliin, jossa hän esimerkiksi mahdollistajana tukee yhteisöä yhteisten musiikillisten ideoiden ja ryhmää yhdistävien identiteetikysymysten käsittelyssä, on väistämätöntä, että esteettiset ihanteet ja konkreettiset sävellykselliset valinnat asettuvat myös yhteisesti jaettaviksi. Tällöin kaikilla yhteisön jäsenillä on oikeus ajatella ja sanoa musiikista asioita, joita he siinä kokevat ja siihen liittävät. (Talvitie 2021b, 62–63.)

Yhteisöllisten työtapojen laajentuessa taidemusiikin alueelle esiin nousee kysymys: miten esteettinen ja eettinen lähestymistapa kohtaavat toisensa sävellystyössä? Yhteisöllisissä projekteissa säveltäjä joutuu väistämättä astumaan ulos perinteisestä roolistaan ja kohtaamaan niin toisia ihmisiä kuin erilaisia ajatuksia, mieltymyksiä ja mielipiteitä. Esteettisten kysymysten käsittely yhdessä yleisön ja kulloisenkin yhteisön kanssa tarjoaa mahdollisuuden lähestyä laajempia kysymyksiä erilaisten ihmisten ja ihmisryhmien identiteetistä. Millainen musiikki voi edustaa ”meitä”, meidän yhteisöämme?

5.7 EETTINEN KÄÄNNE

Dialogisia työtapoja käsittelevän luvun loppuksi haluan vielä kuvata yhtä tutkimukseni kannalta haasteellisinta mutta samalla olennaisinta kokemusta, nimitäin eroa, joka liittyy koululaisoopperan *Kuningattaren kamari* kahden eri version sävellykseen ja toteutukseen. Olen kutsunut tuota oivalluksen hetkeä eettiseksi käänneksi, jolloin esteettisen ja eettisen välinen rajakohta taiteellisessa

työskentelyssäni hämärtyi. Käänne on siinä mielessä tärkeä, etten voi enää palata ajattelussani taaksepäin.

ALKUPERÄINEN SYNOPSIS (Kaisaniemen koulu): On aivan tavallinen päivä muurahaiskeolla. Työläiset rakentavat ja hoivaavat jälkeläisiä, kuhnurit kuorsaavat. Äkkiä joudutaan pelastustoimiin, kun työläiset huomaavat, että kuningattaren kamari on kadonnut. Mikä pahinta, kuningatar prinsessoineen on kadoksissa. Kuningatar on väsynyt ainaiseen munimiseen. Ulkomaailma houkuttelee. Olisiko siellä tarjolla mukavampaa elämää? Kuinka keon käy? Saavatko alamaiset kuningattaren takaisin? Pystyykö muurahaisyhteisö yhdessä rakentamaan paremman tulevaisuuden?

SYNOPSIS (Siuntion koulut): On tavallinen päivä muurahaiskeolla. Työläiset tekevät töitään, kuhnurit laiskottelevat ja lapset leikkivät lastenkamarissa. Muurahaiskeon hallitus kokoontuu ja kokouksessa käy ilmi, että kuningattaren hovi on täysin kyllästynyt asumaan keossa. Erityisesti kuningatar on väsynyt toistamaan samoja rutineita päivästä toiseen. Myös olosuhteet ovat huonot ja itse asiassa ulkomaailma kiehtoo. Kaikki haluaisivat olla vapaita, niinpä sekä hallitus että hovi päättävät lähteä karkumatkalle. Työläiset huomaavat



Kuningattaren kamari -koululaisoopperan esitys Annantalolla 2015. Kuva: Jorge Raedó.

hallituksen ja hovin kadonneen. He lähtevät etsimään kadonneita ympäri kekoa. Seuraa kaaos. Lapset ja hoitajat yrittävät saada kuningattarta palaamaan houkuttelemalla häntä lempeästi. Lopulta koko keko anoo nöyrästi kuningattaren hovia ja hallitusta palaamaan. Hovi ja hallitus suostuvat pyyntöön ja palaavat takaisin. Järjestys palautuu muurahaiskekkoon ja elämä jatkuu kuten ennenkin.

Kuningattaren kamari syntyi Rakennetaan kaupunki! -yhdistyksen aloitteesta vuonna 2015. Läpisävelletyn puolituntisen oopperan libreton kirjoitti Marjo Heiskanen, ja oopperan kantaesitti Annantalolla Kaisaniemen ala-asteen musiikkiluokka.¹⁰ Koululaisoopperan toinen versio toteutettiin marraskuussa 2015 Lux Musicae -festivaalilla yhdessä kaikkien Siuntion kuudesluokkalaisten kanssa.¹¹ Molemmat esitykset toteutettiin yleisölle. Oma roolini muuttui prosessin aikana: muutuin säveltäjästä mahdollistajaksi. Kaisaniemen musiikkiluokan kanssa työskennellessä olin säveltäjä, joka ilmaisi asiansa nuottikirjoituksen avulla, kun taas Siuntiossa neuvottelin erilaisista ratkaisuksista yhdessä työryhmän, koulujen opettajien ja oppilaiden kanssa. (Ks. Talvitie 2021b, 52–54.) Myös musiikki muutti muotoaan työskentelyn edetessä. Koska projekteihin osallistuneiden nuorten musiikilliset valmiudet olivat hyvin vaihtelevia, myös musiikki oli erilaista eri versioissa. Kaisaniemessä partituuri toteutettiin sellaisenaan niin kuin sen olin kirjoittanut. Teos oli vaativa, mutta toisaalta se tuki musiikkiluokan tavoitteita. Siuntiossa sen sijaan sovitin lauluja eri luokille ja musiikin ryhmille sopiviksi.

Kaisaniemen produktiota tehdessä ohjaaja Jorge Raedón ja musiikinopettaja Satu Hakulisen toiveena oli, että kaikki esiintyjät ovat lavalla koko ajan, jotta harjoituksia on mahdollista toteuttaa koulutuntien puitteissa.

10 Taidekasvatusprojektin Rakennetaan kaupunki! keskeisenä ajatuksena oli arkkitehtuurin, klassisen musiikin ja esitystaiteen yhdistäminen oopperaesitysten ja työpajojen avulla. Hankkeen käynnistivät vuonna 2008 suomalainen arkkitehti Maria Nordin ja itävaltalainen kapellimestarituottaja Anna Rombach. Kolumbialainen ohjaaja-taidekasvattaja Jorge Raedó (2015) toimi projektin taiteellisenä johtajana vuosina 2011–15. Koululaisoopperassa Kaisaniemen ala-asteelta yhteistyöhön lähti mukaan 6C-musiikkiluokan silloinen opettaja Satu Hakulinen. Annantalolla koululaisooppera esitettiin kymmenen kertaa, ja jokaisen esityksen yhteydessä järjestettiin kaksi työpajaa yleisöksi saapuneille päiväkotijäsenille ja koululaisryhmille. Toisessa työpajoista, jota olin vetämässä, teimme nukketatteriin liittyviä harjoituksia, joihin lapset saivat keksiä ääniä mikrofoniin avulla. Toisessa työpajassa sen sijaan keskityttiin arkkitehtuuriin.

11 Siuntiossa -festivaalin taiteellisen johtajan Kimmo Hakolan tavoitteena oli lisätä yhteistyötä kuntalaisten kanssa ja toteuttaa avoin tapahtuma, joka koskettaisi mahdollisimman laajaa yleisöä. Esityksessä olivat mukana kaikki Siuntion kuudesluokkalaisten kolmesta eri koulusta, joissa luokkia oli yhteensä viisi ja kuudesluokkalaista oppilaita noin 90. Tämän lisäksi laulujen säestyksistä vastasi Aleksis Kiven koulun 8.-luokkalaisten musiikin valinnaisryhmä. Kahdessa koululaisesityksessä vierailivat kaikki Siuntion ala-asteiden oppilaat, yhteensä noin 600 oppilasta, ja lisäksi järjestettiin yksi esitys vanhemmille ja festivaaliyleisölle. Ruotsinkielisen käännöksen toteutti runoilija Henrik Ringbom.

Oopperassa kaikki roolit toteutettiin pienryhminä: niin kuningattaria kuin kuhnureita oli useita. Laajin kokoonpano, esivanhempien kuoro, lauloi ja soitti boomwhackers-putkilla ulkoa opeteltuja jaksoja. Olin läsnä koulussa koko harjoitusprosessin ajan, sillä minua kiinnosti, miten oopperaesityksen rakentuminen tasavertaisessa koululaisryhmässä tapahtuu. Ymmärrykseni koulupäivän rakenteesta lisääntyikin huomattavasti projektin edetessä.

Lisäksi Annantalolla toteutettu esitys piti sisällään osallistavia elementtejä. Esityksissä vierailevien koulujen opettajille lähetettiin etukäteen kaksi tehtävää: toinen tehtävistä oli yhdellä sävelellä laulettavan tunnusmusiikin opettelu. Tunnusmusiikki toistui useita kertoja esityksen aikana. Oopperan juonen ratkaisu piti sisällään toisen koululuokkia osallistavan elementin. Yleisöksi saapuneet koululaiset maalasivat etukäteen kuvia omista lempipaikoistaan. Näistä kuvista muurahaiskeon kuningatar valitsi mieleisensä esityksen lopussa.

Siuntiossa toteutin produktion yhdessä teatteriohjaaja Emmi Komlosin kanssa. Teimme alkuperäisen libreton pohjalta uuden käsikirjoituksen, josta jätimme pois muutamien kohtauksien tekstejä. Näitä kohtauksia koululaiset pääsivät itse kirjoittamaan uusiksi työpajoissa. Ennen esitystä toteutimme työpajoja kolmessa koulussa. Eri luokille sovittiin omat vastuualueensa esityksen toteutuksessa. Kaksi ruotsinkielistä luokkaa kirjoitti dialogia libretosta poistettujen kohtausten paikalle. Yksi suomenkielinen luokka kirjoitti dialogitekstiä ja maalasi kuvia esityksen lavastukseksi, ja toinen puolestaan vastasi musiikin säestyksistä. Ohjasin Päivärinteen koulun kuudetta luokkaa, jonka tehtävänä oli säveltää boomwhackers-putkille oopperan tunnusmusiikki ja esittää se lopullisessa konsertissa. Jaoin luokan oppilaat viiteen ryhmään. Jokaisella oppilaalla oli kaksi putkea, yksi kummassakin kädessä. Neljä ryhmää työskenteli C-duuriasteikon parissa ja viidennellä ryhmällä käytössä olivat pentatonisen asteikon sävelet eli jäljelle jääneet alennetut sävelet. Jokainen ryhmä loi yhdessä lyhyen sävellyksen, joista lopuksi koottiin yhtenäinen tunnusmusiikki.

Siuntion version musiikillinen materiaali oli tiivistelmä alkuperäisestä partituurista. Pyrin sovittamaan lyhyitä lauluja alkuperäisen läpisävelletyn kertovan materiaalin sijaan. Useat näistä lauluista toimivat kaanonissa. Musiikinopettaja Mirva Saunamäen kanssa haarukoimme erilaisia soitinmahdollisuuksia sekä kuudesluokkalaisten että kahdeksannen luokan valinnaisen musiikin ryhmän soitettavaksi. Kuudesluokkalaiset säestivät laattasoittimin, kun taas kahdeksasluokkalaisilla oli räätälöity yhtye käytössään. Monet lapsista soittivat ensimmäistä kertaa yhtyeessä. Työpajojen jälkeen kaikki oppilaat koottiin yhteisiin harjoituksiin Siuntion Aleksis Kiven koulun saliin. Musiikinopettaja johti sadan hengen kuoroa, ja minun tehtäväkseni jäi näyttää soittajille sisääntuloja. Oppilaiden maalauksia heijastettiin lavastuksena esitystilan



Kuningattaren kamari -koululaisoopperan esitys Annantalolla 2015. Kuva: Jorge Raedó.

seinälle. Puvustuksena jokaiselle luokalle annettiin oma väri, jonka puitteissa lapset saivat pukeutua vapaasti. Esitys toteutettiin kaksikielisenä niin, että tekstiä joko laulettiin vuorotellen eri kielisinä säkeistöinä tai vaihtoehtoisesti kaanonissa, jolloin suomen- ja ruotsinkieliset sanat etenivät päällekkäin.

Dokumentaatio ja tekijyys

Kuningattaren kamari -koululaisooppera on kulkenut mukana omana juonteenaan koko tohtorintutkintoni ajan, vaikka projekti ei sisälly taiteelliseen portfoliooni. Projekti on haastanut minua pohtimaan kahta olennaista tutkimuseettistä kysymystä, nimittäin dokumentaatiota ja tekijyyttä. Taiteellisessa tutkimuksessani jaan tekijyyttä monenlaisten työryhmien kanssa, mutta tutkimusprojekti jää osittain puolitiehen, sillä en jaa tekijyyttä yhteisön kanssa. Tämä johtuu suurelta osin haasteista, joita kohtasin säveltäjien taiteellisen tutkinnon alkuvaiheissa suhteessa tekijyyteen ja teoksen määrittelyyn.

Tutkimuseettisestä näkökulmasta katsottuna ero näiden kahden koululaisoopperan esityksen välillä oli merkittävä. Kaisaniemen musiikkiluokan kanssa loimme esityksen, joka perustui sellaisenaan säveltämäni partituuriin.

Kaisaniemen musiikkiluokat ovat tottuneet tekemään taideproduktioita, joita esitetään säännöllisesti yleisölle. Kaikki osapuolet tiesivät, mihin he lupautuivat. Esityksistä on kuvattu hyvälaatuinen videotallenne ja valokuvamateriaalia on runsaasti. Siuntiossa tilanne oli merkittävästi toinen. Lavalla oli sata lasta kolmesta eri koulusta, joissa kaikissa oli erilainen tunnelma ja erilaiset käytännöt. Tuohon sadan oppilaan joukkoon mahtui useitakin lapsia, joiden kuvaaminen oli lähtökohtaisesti kiellettyä. Esityksestä otettiin videotallenne, jonka sain vain tutkimuskäyttöön. Esitys sisälsi myös nuorten yhdessä säveltämää ja kirjoittamaa materiaalia. En voi käyttää esityksen materiaalia uuden kokonaisuuden, esimerkiksi dokumentin luomisessa, vaikka pyrkisin kertomaan mahdollisimman totuudenmukaisesti esityksen synnystä. Eettiset kysymykset sitovat minua koko aineiston suhteen. Koska esitysten tallenteet eivät ole julkisesti nähtävillä, on tutkimuksen kohde pikemminkin katoava mielikuva.

Projektin dokumentaation eettiseen tarkasteluun vaikuttaa selvästi se, onko kyseessä taide- vai tutkimusprojekti. Jos lapset osallistuvat normaalisti tieteelliseen tutkimusprojektiin, tutkimuseettisesti on tärkeää, että heidän henkilöllisyytensä anonymisoidaan. Taiteellisen tutkimuksen tai tavallisten taideprojektien kohdalla asia on toisin. Tutkimukseen osallistuvat lapset eivät ole vain tutkimuskohteita, vaan he ovat konkreettisesti mukana tuottamassa jotakin uutta. Usein lopputuloksena toteutettu esitys myös dokumentoidaan. Taiteellisessa tutkimuksessa liikutaan taiteen ja tieteen rajapinnalla. Jos lapsille ja nuorille suunnattua taideprojektia tarkastellaan vain taiteen tekemisen kontekstissa, on tärkeää, että lapset ja nuoret huomioidaan teoksen tekijöinä. Eettinen arviointi muuttuu sen mukaan, katsotaanko kysymystä taiteen vai tieteen käytännöistä käsin. Taiteen kontekstissa myös tekijänoikeudellisesta näkökulmasta katsottuna on tärkeää, että kaikki mukana olleet tekijät mainitaan ja että heillä säilyy moraalinen oikeus teoksen tai esityksen syntyyn.

Millaisia tekijänoikeudellisia kysymyksiä yhteisöllisestä säveltämisestä nousee esiin? Perinteisessä mallissa, jossa säveltäjä yksin valmistaa teoksen, hänellä säilyy tekijänoikeus koko teokseensa. Tekijänoikeuskysymyksestä tulee heti monimutkaisempi, kun tekijöitä on useita. Ammattilaisten kanssa työskentely on monelta osin selkeämpää, sillä kukin työryhmään osallistuva tuntee ammattikuntansa käytänteet ja velvoitteet. Ammatillaiset ovat tottuneet sopimaan tekijänoikeuteen liittyviä kysymyksiä oman alansa toimintamallien puitteissa. Myös pedagogisissa projekteissa luvista on yleensä huolehdittu. Yhteisöllisten teosten kohdalla tilanne on mutkikkaampi. Miten ajatella tekijyyttä esimerkiksi silloin, kun koululuokka osallistuu ammattisäveltäjien kanssa yhteiseen sävellysprosessiin? Yhteisöllinen säveltäminen on työtapana uusi. Sopimuksia siitä, miten tekijänoikeudelliset kysymykset ryhmän kesken

jakautuvat, ei ole yleisesti saatavilla. Sopimuskäytäntö pitäisi luoda projekti-kohtaisesti itse, ja sopimuksessa tulisi huomioida kaikki osapuolet. (Ks. Talvitie 2021b; Kaitavuori 2017; Kaitavuori 2021.)

Miltä esitykset kuulostivat?

Artikkelissa ”Säveltäminen ja yhteisötaide” (Talvitie 2021b) yritän sanallistaa sitä, miltä yhteisöllisyys musiikissa kuulostaa. Kuvaan kuulemaani sanoilla ”moniääninen”, ”henkilökohtainen” ja ”salliva”. Lisäksi valitsemistani yhteisöllisistä projekteista heijastuu ajankohtaisen ja kollektiivisen teon merkitys mukana olevalle yhteisölle. Tätä lukua kirjoittaessani kuuntelin pitkästä ajasta molempien *Kuningattaren kamari* -esitysten tallenteet. Halusin kirjata havainnot siitä, miten nämä eri versiot eroavat kuulokuviltaan toisistaan. Miten erilainen yhteisöllisyys tulee esiin musiikillisessa lopputuloksessa?

Alkuperäinen musiikkini muodostaa ehyen kokonaisuuden – teoksen. Materiaalini on rajattua ja se kulkee loogisesti. Tapahtumat soljuvat eteenpäin osien rajakohtiin pysähtymättä. Tekstin dramaturgian olen kirjoittanut musiikkiin. Monissa kohdissa esitys kuulostaa suorastaan virtuoosiselta, esimerkiksi yksinkertaisen yhdellä sävelellä laulettun tunnusmusiikin yhdistyessä boomwhackers-putkien kromaattiseen helminauhaan. Toisaalta musiikin toteutus ei kuitenkaan vaikuta samalla tavalla huolitellulta kuin konserttimusiikissa, vaan esitystapahtumat, liikkeet ja muut näyttämölliset äänet ovat merkittävässä roolissa myös kuulokuvassa. Esityksen moniäänisyyden olen toteuttanut sävellyksellisin keinoin. Kaikki lapset ovat koko ajan näyttämöllä, laulavat rooleja pienryhmissä, ja kaanonissa tai muuten äänissä laulettu kudos luo yhteisöllisen vaikutelman.

Siuntion esityksen muoto eroaa selvästi alkuperäisestä. Läpikävelletty nykymusiikki muuttuu lauluiksi. En ole säveltänyt tarinan dramaturgiaa vastaavalla tavalla musiikkiin kuin alkuperäisessä versiossa, vaan esitys jakautuu yksittäisiksi kohtauksiksi. Yhtenäisen tarinan kertomiseksi olisin ehkä voinut miettiä jonkinlaista kertojan ääntä, joka johdattelisi kohtauksesta toiseen. Esi- vanhempien kuoron viittaus antiikin kuoroon nousee tässä esityksessä merkittävämpään rooliin kuin Kaisaniemessä. Kohtausten siirtymät vievät paljon aikaa, mutta samalla ne myös saavat aikaan näyttävän tunnelman, ikään kuin muurahaisia olisi paljon liikkeellä. Puhekohtaukset ovat herkullisia. Niissä mikrofoni liikkuu nuorelta toiselle pienessä ryhmässä. Uusien puheosuuksien myötä esitys reflektoi vapauden teemaa jollain tapaa pidemmälle kuin alkuperäinen oopperan libretto. ”Jos mä oisin vapaa, pelaisin salibandya”, yksi nuorista toteaa. Nyt tuntuu siltä, että säveltämäni materiaali kuulostaa osittain

liian vaikealta näin suuren kuoron toteutettavaksi. Toisaalta lyhyet kaanonit toimivat yllättävän hyvin ja kuulostavat koulun ”laulumereltä”, joka velloo eri puolilla salia. Kaanonien kaksikielisyys luo hauskan efektin. Myös tässä esityksessä boomwhackereillä soitettu tunnusmusiikki toimii veikeästi. Nuorten esiintyminen on todella rohkeaa ja aktiivista. Ilmaisua on jollain lailla vakavaa ja humoristista yhtäaikaan.

Yhteisöllisesti toteutettu esitys todellakin kuulostaa erilaiselta kuin läpi-sävelletyn materiaalin tarkka toteutus. Samaan tapaan amatöörien esitys kuulostaa erilaiselta kuin ammattilaisten toteuttama, tai lasten musisointi kuulostaa erilaiselta kuin aikuisten. Olen aiemmin käyttänyt tästä kuulokuvassa tapahtuvasta muutoksesta ilmaisua ”yhteisötaiteen toisenlainen estetiikka”, koska se paikantuu nykymusiikin estetiikan ulkopuolelle (Kantonen & Karttunen 2021, 31–32). Myös tässä tutkimuksessani minulle on tuntunut luontevimmalta erottaa taiteen tekemisessä ilmenneitä esteettisiä ja eettisiä näkökulmia toisistaan, koska eettiset kysymykset ovat nykysäveltäjien kohdalla monella tapaa uusia ja artikuloimattomia. Säveltäjän esteettisiin valintoihin sisältyy paljon arvoja ja mystisyyttä, jotka estävät sosiaalisten ja eettisten aspektien havaitsemisen.

Erottelun sijaan toinen vaihtoehto olisi kytkeä esteettinen ja eettinen toisiinsa erottamattomaksi taiteen tekemisen praktiikaksi. Vaikka tämä ei vielä vastaa nykymusiikin käytäntöjä, ilokseni näin tapahtuu monissa muissa musiikin lajeissa. Ehdotan, että käytte kuuntelemassa esteettis-eettistä yhdistelmää – bahtinilaista polyfoniaa – Duvteatterin tallenteelta *I det stora landskapet* (2022). Tällaisen yhteisöllisesti soivan lopputuloksen aikaansaaminen edellyttää tuoreita ja kekseliäitä dialogisia työtapoja, jotka eivät monelta osin ole enää säveltäjän hallinnassa.

5.8 POHDINTA

Musiikkiteoksen autonomia vastaavasti kuin säveltäjän auktoriteettiasema suhteessa esiintyjään on kyseenalaistettu musiikintutkimuksessa jo pidemmän aikaa. Kirjan alkupuolella olen jatkanut tätä kriittistä keskustelua ja lähtenyt etsimään vaihtoehtoisia esteettisiä tapoja ajatella musiikkia ja säveltämistä erityisesti sosiaalisena ja yhteisöllisenä käytäntönä. Heti kun säveltäminen astuu ulos autonomiaestetiikan rajaamista konserttimusiikin puitteista, se kohtaa elämän ja tutkimuksen muita osa-alueita, kuten eettisen, sosiaalisen, yhteiskunnallisen, poliittisen, pedagogisen tai ekologisen. Näissä törmäyksissä myös säveltämisen esteettiset lainalaisuudet muuttuvat. Yhtä lailla kuin säveltäjän valinnat asettuvat uudenlaiseen kontekstiin, muuttuu kuulijan esteettinen

kokemus, taiteen arviointi ja taiteen ympärillä tehtävä tutkimus. Mielestäni tässä muutoksessa on nykymusiikin kannalta jotain olennaista.

Säveltäjän työnkuva taidemusiikin instituutioissa on säilynyt ennallaan jo pidemmän aikaa. Yhtä lailla kuin muihin taiteilija-ammatteihin, myös säveltäjän toimenkuvaan kohdistuu huomattavia muutospaineita. Tutkimukseni olen keskittänyt säveltäjän työn muutokseen erityisesti dialogisen vuorovaikutuksen seurauksena. Kun säveltäjän esteettiset ja käytännölliset valinnat, jotka yleensä tapahtuvat yhden henkilön mielikuvituksessa työprosessin aikana, avataan keskustelulle, muuttaa tämä väistämättä sekä näitä valintoja itseään että soivaa musiikkia. Keskustelu tuo näkyviin ja sanoittaa niitä perusteluja, joita säveltäjä tekee työstäessään musiikillista materiaalia. Vuorovaikutus voi toki tapahtua myös ei-kielellisesti.

Olen tutkimukseni teoreettisessa osuudessa tuonut esiin joitain mahdollisuuksia tuoda dialogisia käytäntöjä säveltämisen alueelle. Keskustelun tuominen taiteellisen prosessin keskiöön nostaa eettisen vuorovaikutuksen esteettisen rinnalle. Myös säveltämistä on mahdollista jakaa. Esteettisistä valinnoista voi keskustella yhdessä muiden säveltäjien, toisten taiteilijoiden ja laajemmin yleisöjen tai yhteisöjen kanssa. Olen verrannut säveltäjän ja yhteisötaiteilijan työnkuvia keskenään. Tämä on kuitenkin vain yksi mahdollinen tapa teoretisoida asiaa ja tuoda vaihtoehtoja uudentalaiselle ajattelulle. Työn avaaminen keskustelulle tarjoaa paljon myös muunlaista potentiaalia ammatin kriittiseen tarkasteluun.

Kirjan toisessa osassa siirryn taiteellisen työn pariin etsimään, miten säveltäjä voisi toimia toisin suhteessa konventionaaliseen yksilökeskeiseen rooliinsa. Hyödynnän taiteellisen tutkimuksen tarjoamaa aktiivista ja osallistuvaa tutkijan positiota asemoimalla itseäni eri tavoin suhteessa taiteellisten projektien työryhmiin.

II

TAITEELLINEN TYÖ

Tutkimukseni alkupuolella esittelin säveltäjän ammattia, sen historiaa ja erilaisia yhteistyötahoja. Lisäksi käsittelin taidetyön muutosta ja erityisesti säveltäjän työnkuvan aktiivista muuttamista kohti dialogisia ja kollaboratiivisia työskentelytapoja. Tämä pohdintani tapahtui teoreettisella tasolla, mutta se ei olisi ollut mahdollista ilman kaikkea sitä pedagogista ja taiteellista työtä, jota olen pitkään harjoittanut säveltäjän ammatissani. Tästä syystä taiteellinen tutkimus, johon kuuluu sisäänrakennettuna käytännönläheinen taiteellinen työ, onkin tarjonnut olennaisen alustan tutkimustyöni konkretisoimiseksi ja säveltäjän työnkuvan muutoksen seuraamiseksi.

Esittelen seuraavaksi viisi tohtorintutkintoon kuuluvaa taiteellista projektiani. Kuvaan ensin kutakin projektia yleisesti, minkä jälkeen pyrin erittelemään teosten taiteelliset lähtökohdat ja taiteellisen tutkimuksen tavoitteet toisistaan. Nostan esiin havaintoja erityisesti ryhmätyön, jaetun tekijyyden ja dialogisuuden näkökulmista. Lähdän liikkeelle kokeellisesta videoteoksesta *Oma-kuva*, jonka työstäminen on merkittävästi vaikuttanut ajatuksiini taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksista. Säveltämistä ovat perinteisesti tutkineet pääasiassa ulkopuoliset tutkijat. Teoksessa *Oma-kuva* kysyn, miten minä säveltäjäpositiostani käsin voin tutkia säveltämistä ja miten tuo tieto eroaa ulkopuolisen tutkijan tuottamasta tiedosta.

Tutkielmani toisen osan muoto on perinteiseen tutkimustekstiin nähden käänteinen: en määrittele taiteellista tutkimusta kirjan johdannossa, vaan tuon pohdinnat esiin vasta taiteellisen osion jälkeen. Koska näkemykseni taiteellisesta tutkimuksesta on määrittynyt vasta työprosessin aikana, käsittelen monia taiteellisen tutkimuksen aihepiirejä tulevaisuuteen kurkottavina ehdotuksina siitä, millaista säveltäjien taiteellinen tutkimus voisi olla. Taiteellisissa projekteissa nousseiden havaintojen pohjalta tuon esiin ajatuksiani yleisesti taiteellisesta tutkimuksesta, käyttämistäni menetelmistä, tutkijan positiosta ja tutkimuksessani esiintyneistä ongelmista.



Riikka Talvitie, Minna Leinonen ja Kristina Kuusisto Tampere Biennalessa 2018. Kuva: Maarit Kytöharju.

6 OMAKUVA – SELF PORTRAIT

Omakeuva on 19-minuuttinen videoteos, jonka olen käsikirjoittanut, kuvannut, äänittänyt ja leikannut yksin. Esiinnyn videolla oman soittimeni oboen kanssa. Teos pohtii tekijän ja esiintyjän välistä hierarkkista asetelmaa sekä avaa samalla säveltämistä näkyville videokuvan keinoin. Teos esitettiin ensimmäisen kerran Tampere Biennalessa konsertissa, jonka työryhmään kuuluivat bandoneonisti Kristina Kuusisto ja säveltäjät Minna Leinonen sekä Lotta Wennäkoski. Säveltäjän ja esiintyjän välinen suhde oli myös laajemmin yksi konsertin tärkeistä teemoista. Olimme lavalla koko konsertin ajan, lavastimme olohuoneen kaltaisen tilan näyttämölle, istuimme nojatuoleissa, osallistuimme esineiden siirtelyyn, ja omalta osaltani vastasin video- ja äänitekniikasta. Kappaleiden välissä heijastimme valkokankaalle esitettäviin teoksiin liittyviä tekstejä, joissa käsiteltiin säveltäjän ja esiintyjän välisen suhteen lisäksi soittotapahtuman kehollisuutta.

Videoteos on ollut esillä muutamissa gallerioissa (Lamont Gallery 2020; UNM Tampere 2020) ja avoimesti Vimeo-palvelussa FMQ:ssa julkaistun artikkelin yhteydessä (Ahola 2018). Teos on myös toiminut kokeellisena projektina suhteessa tekijyyteen, tekijänoikeuteen ja avoimuuteen. Koska olen tehnyt teoksen kaikki osiot itse, on minulla myös lupa sen avoimeen esittämiseen.

Videoteoksessa taiteellisena kimmokkeena oli tutustua kuvataiteessa esiintyvään omakuvatraditioon ja sitä kautta pohtia henkilökohtaisuuden ilmenemistä musiikkiteoksessa. Omakuvatraditioon tutustuminen sekä tutkimuskirjallisuuden että käytännön videokuvaamisen kautta nosti esiin kysymyksiä tekijän ja esiintyjän välisestä työnjaosta. Kirjoitin kysymyksen säveltäjän valasta ja perinteisen työnjaon hierarkkisuudesta teoksen käsikirjoitukseen (ks. Liitettä 1). Koska kysymyksen käsittely absoluuttisen musiikin keinoin on miltei jotakuinkin mahdotonta, hyödynsin sen avaamiseen visuaalisia ja dramaturgisia keinoja. Pyrin irtautumaan perinteisen musiikkiteoksen muodosta ja esittämään keskeneräisen prosessin sellaisenaan yleisölle. Videoteoksen lopputulos on eräänlainen dokumentaarinen esitys säveltämisestä.¹

1 Sain ensimmäisen kerran idean säveltämisen ja oboensoiton tuomisesta esityksen keskiöön seuratessani Kristian Smedsin ohjaamaa esitystä *Veistäjät* (2014), jossa kaksi kuvanveistäjää esittää itseään näyttämöllä. Esitys koostuu kuvanveiston lisäksi vuoropuhelusta, musiikista ja performansista, jossa hyödynnetään intiaanin ja lännenmiehen hahmoja. Kiinnostava esimerkki sävellysprosessin avaamisesta yleisölle on Pasi Lyytikäisen livesävellysmetodi, jossa säveltäminen otetaan osaksi yleisötapahtumaa (Tiikkaja 2015). Lisäksi samaan pohdintaan liittyy valokuvaaja Hans Namuthin (1951) kuvaama videodokumentti *Jackson Pollock 51*, joka esittelee yhdysvaltalaisen taidemaalarin roiskemaalaustekniikkaa omintakeisesta kuvakulmasta. Otaksun, että kuvataiteilijoille esimerkki on jo kliseinen ja moneen kertaan käsitelty, mutta säveltäjälle uusi. Pohdin, miten säveltämisen voisi saada samalla lailla näkyväksi.

6.1 OMAKUVATRADITIO

Omakuva on taiteilijan tekemä muotokuva itsestään. Omakuvataiteen pitkän historian aikana monet taiteilijat ovat maalanneet, piirtäneet sekä valo- ja videokuvanneet itseään vaihtelevin tekniikoin ja välinein. Myös näkökulma on vaihdellut huomattavasti. Nykymusiikin kontekstissa tästä ilmiöstä saa oivallisen esimerkin asettamalla hakukoneeseen hakusanat ”schönberg self portrait”.

Kiinnostukseni omakuva-ajatukseen heräsi katsoessani videoteoksia, joissa taiteilijat olivat käyttäneet itseään ja omaa kehoaan teoksensa materiaalina (esim. Brotherus 2001; Brotherus 2010; Saarikoski 2013; Arlander 2002–2014). Näihin teoksiin tutustuessani toisaalta pohdin omaelämäkerrallisten lähtötilanteiden asettamista teosten taustalle ja toisaalta kadehdin videoteoksista huokuvaa tuotannollista vapautta verrattuna säveltäjään, joka on lähes aina riippuvainen esiintyjistä saadakseen musiikkiaan kuuluville. Monet katsomistani videoteoksista vaikuttivat tuotannollisilta rakenteiltaan niin joustavilta ja keveiltä, että ne olisivat toteutettavissa ilman institutionaalista koneistoa.

Videoteokseni *Omakuva* koostuu neljästä erilaisesta materiaalista, jotka vuorottelevat selkein leikkauksin. HUMORISTI-episodeissa fiktiiviset hahmot, säveltäjä ja oboisti, keskustelevat keskenään suhteensa hierarkkisuudesta. Esitän molempia rooleja yhtä aikaa niin, että kuvatut videot on asetettu päällekkäin samaan kuvaan. IMPRO-kohtauksissa etsin haparoiden oboella erilaisia fyysisiä toimintoja ja soittotapoja, joiden ensisijaisena lähtökohtana ei ole äänellinen tai sävellyksellinen ilmiö vaan muusikon keho. Improvisoidessani kokeilin esimerkiksi, millaisia ääniä sisäänhengityksillä voi tuottaa, millaista on soiton ja lauluäänen välinen vuorottelu tai miten pitkään voin soittaa hengittämättä. Kuvatessani kohtauksia pyrin joka kerta suhtautumaan keholliseen tapahtumaan ainutkertaisena, ei-sävellettynä äänitapahtumana, ikään kuin keksisin sen siinä hetkessä. Vaikka en suunnitellut improvisoitua materiaalia ennalta, kehittyi se kuitenkin videokuvausten myötä siinä mielessä sävellykselliseen suuntaan, että monet elementit alkoivat rytmisesti ja melodisesti vakiintua oboen tiettyihin rekistereihin. Videon kaksi jaksoa, JAETTU I ja II, korostavat kuvallisesti henkilökohtaista intiimiä näkökulmaani ja tekijän alastomuutta. Näissä jaksoissa tuon esiin ajatuksiani tekijyyden jakamisesta. Lisäksi neljässä TEOS-episodissa esitän konserttitilassa improvisoidun materiaalin pohjalta säveltämäni ”mahdollista teosta”, jota ei ole olemassa. Näissä katkelmissa rakensin pidempiä rytmitettyjä fraaseja improvisoimistani eleistä. Perinteiseen säveltämiseen verrattuna jätin kuitenkin lopputuloksen avoimeksi ja notaation keskeneräiseksi. Videoteoksesta ei ole partituuria vaan käsikirjoitus (Liite 1).

Videoteoksessani toimin säveltäjän ja muusikon lisäksi teoksen käsikirjoittajana, ohjaajana, kuvaajana ja leikkaajana. Lähdin liikkeelle käsikirjoituksen luonnostelusta ja koekuvauksista. Kuvauspaikkana oli pääasiassa olohuoneen valkoinen seinä. Rajasin kuvakulman, painoin äänityksen päälle ja kokeilin erilaisia versioita ajatusteni pohjalta. Käsikirjoitus muuttui koko ajan, sillä kuvausvaiheessa pyrin tietoisesti sanomaan asioita toisin ja puhekielisemmin. Joissain kohdin sijoitin nuottitelineelle kyseisen tekstikatkelman muistin tueksi, koska havaitsin, että vuorosanojen opettelu tuntui minusta epäluontevalta. Hyvin varhaisessa vaiheessa luovuin minkäänlaisista ohjauksellisista tai ajoituksellisista tavoitteista, sillä en selvästikään suostunut itseni ohjattavaksi. Liikkeeni ja katseeni suunnat olivat sattumanvaraisia.



Kuvassa Riikka Talvitie sekä säveltäjän että oboistin roolissa. Kuvakaappaus teoksesta *Omakeuva*.

Lopputuloksessa oli myös paljon muunlaista sattumaa. Muutamassa otossa tarkastelin omaa sijaintiani suhteessa kameran kuvauskulmaan ja katsoin tällöin vahingossa kameraan eli yleisöön. Päätin hyödyntää tuota katsetta käsikirjoittamalla säveltäjän ja oboistin rinnalle kolmannen toimijan: kuvan ulkopuolelle asettuvan kuvaajan. Lisäsin kuvaajalle muutaman repliikin käsikirjoitukseen. Myös videoteoksen loppupuolella naamaani ilmestynyt perunajauho oli jonkinlaisen hallitsemattoman ajatusketjun tulos. Yhtenä päivänä kuvatessani mielsin itseni eri näköiseksi kuin aiemmissa kuvaustilanteissa. Pohdin kärsimättömänä, lähdenkö maskeeraamaan kasvojani tasaisen lopputuloksen saamiseksi. Ajattelin kuitenkin, että maskeeraus olisi johtanut puvustukseen, puvustus lavastukseen, lavastus valaistukseen ja niin edelleen, mikä olisi

johtanut siihen, että olisin tarvinnut lisää henkilökuntaa. Näin päädyin leikkimään perunajauholla, mikä näin jälkikäteen tuntuu todella koomiselta eleeltä.

Esiintymiseni videolla vuorottelee dokumentaarisen ja fiktiivisen toiminnan välillä. Kuvatessani en kuitenkaan ollut valmistautunut esittämisen tapaa koskeviin kysymyksiin ennakolta. Toteuttamani muutokset esiintymisen ja näyttelemisen välisellä jatkumolla olivat intuitiivisia, ja usein havaitsin ne vasta videokuvasta jälkikäteen.² Michael Kirby pohtii esiintymisen ja näyttelemisen välistä suhdetta tekstissään ”On Acting and Not-acting” (2002). Kirby luo näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välille skaalan, jonka toisessa päässä taiteilija toimii roolissa ja toteuttaa monitahoista jäljittelyä, kun taas toisessa päässä taiteilija esiintyy omana itsenään, luonnollisena henkilönä (Arlander 2010, 88–92):

Näytteleminen tarkoittaa teeskentelyä, simulointia, representointia, imitointia. Kuten *Happenings*-esitykset osoittivat, kaikki esiintyminen ei ole näyttelemistä. Vaikka näyttelemistä toisinaan hyödynnettiin, *Happenings*-esitysten³ esiintyjillä oli yleisesti taipumus ”olla” ei kukaan tai ei mikään muu kuin oma itsensä; eivätkä he edustaneet tai teeskennelleet olevansa ajassa tai paikassa, joka eroaa katsojan ajasta tai paikasta. He kävelivät, juoksivat, sanoivat sanoja, lauloivat, pesivät astioita, pyyhkivät, käyttivät koneita ja näyttämölaitteita ja niin edelleen, mutta he eivät teeskennelleet tai jäljittelleet. (Kirby 2002, 40.)

Pauliina Hulkko jatkaa väitöskirjassaan tätä rajankäyntiä ja kuvaa kiinnostavasti erilaisia esiintyjä esityksessä *Amoralia*. Siinä ammattinäyttelijä, kuvataiteilija ja muusikko hyödyntävät erilaisia esittämisen tapoja saman teoksen sisällä. Hulkko kuvaa Jussi Lehtosen ammattitaitoa ja leikkittelyä, Teemu Mäen haluttomuutta näytellä ja Sanna Salmenkallion kohdalla sitä, kuinka hänestä tiedostamatta alkoi muodostua ohjaajan oma kuva, esityksen ainoa naiskupuolen edustaja (Hulkko 2013, 123–130).

Se, että *Omakeuwa*-teoksessa kuvasin videomateriaalia yksin, mahdollisti minulle erilaisia kokeiluja esiintymisen tavoissa. Harjoittelin sitä, miten olla luonnollisesti kameran edessä. Pyrin siihen, että olen esiintyjä mutta en näyttelijä. Poikkeuksen muodostivat säveltäjän ja oboistin väliset dialogit, joissa

2 Yhteisötaiteilija Johanna Lecklin on projektissaan *Story Café* työskennellyt dokumentaarisen ja fiktiivisen materiaalin rajapinnalla. Projektin ensimmäisessä vaiheessa Lecklin kutsui yleisöä osallistamaan kahvilaan, jossa hän nauhoitti osallistujien kertomuksia videolle. Tämän jälkeen hän toteutti näiden tarinoiden pohjalta fiktiivisiä dramatisointeja liikkuvan kuvan teoksiin. ”[P]yrim performatiivisuuden avulla kiinnittämään huomioni käsitteellisiin halkeamiin, kuten tarinankertomistilanteeseen ja tarinoista valmistamieni dramatisointien eroon esittämällä molemmat rinnakkain näyttelytilanteessa”, Lecklin (2018, 178) kirjoittaa. Hän on väitöskirjassaan pohtinut myös eettisiä ja tekijänoikeudellisia kysymyksiä *Story Café* -teoksen yhteydessä.

3 Yksityiskohtaisia kuvauksia varhaisista happening-esityksistä voi lukea Michael Kirbyn kuvitetusta antologiasta *Happenings* (1965).

hyväksyin itselleni eräänlaisen näyttölemisen tavan. En kuitenkaan rakentanut näitä tilanteita ohjauksellisesti, vaan kuvasin kohtauksia riittävän monta kertaa kiinnostavan ajoituksen löytämiseksi. Vaikka työskentelyni videoteoksen parissa oli erittäin kömpelöä ja epäammattimaista, en usko, että olisin pystynyt luomaan samanlaisia olosuhteita ulkopuolisten ihmisten läsnä ollessa. Se, että tein videoteoksen yksin, on toisaalta ristiriidassa tutkimuskysymykseni dialogisuuden kanssa, mutta ehkä juuri siksi sainkin näkyviin jotain henkilökohtaisia suhteistani musiikin tekemiseen.

6.2 HENKILÖKOHTAISUUS

Artikkelissaan ”Is Performance Art Self-Portraiture – Me or Other People as Medium” (2011) taiteilija-tutkija Annette Arlander käsittelee videoteostensa suhdetta omakuvataiteeseen ja autobiografisiin lähtökohtiin. Hänen mukaansa useimmat performanssitaiteilijat eivät ensisijaisesti tee omakuvataidetta, vaan käyttävät kokemuksiaan materiaalina ja lähtökohtana esityksissään. Koska he tarvitsevat esiintyjää tai esiintyjä teoksiinsa, on monesti käytännöllisintä ja luontevinta kuvata itseään. He lähestyvät yhteisesti jaettavia kokemuksia henkilökohtaisista lähtökohdista käsin. Usein käy niin, että taiteilijan tarkentaessa huomionsa johonkin itselleen tärkeään ilmiöön syntyy sivutuotteena eräänlainen omakuva tai jopa omaelämäkerta. Tällaisesta tilanteesta Arlander käyttää esimerkkinä omia teoksiaan, joissa hän pyrkii tutkimaan ympäristöä ja maiseman muutosta ajallisena prosessina. (Ibid., 8–10.) Hän kuvaa rooliaan seuraavasti:

Omassa praktiikassani videokuvaamalla itseäni samassa paikassa kerran viikossa vuoden ajan tuotan eräänlaisen omakuvan ja omaelämäkerran, vaikka päätänkin istua selin kameran tai piiloutua melkein näkymättömäksi maisemaan. [–] Tietysti paljastan identiteettini ja jossain mielessä jopa intiimit kokemukseni katsojalle. En tee sitä omakuvana; pikemminkin käytän itseäni esiintyjänä, jonka avulla voin näyttää ajan kulumisen ja maiseman muutokset. Tietyissä mielessä siis jaan itseni kahtia, tekijäksi ja esiintyjäksi. (Ibid., 9–10.)

Performanssitaide on omakuvataiteen näkökulmasta katsottuna erityinen taiteenlaji, sillä performanssitaiteilijat eivät esitä muiden teoksia vaan toimivat taiteilijoina, joiden teoksia performanssit ovat. Esiintyjät käyttävät lähtökohtaisesti itseään, omaa kehoaan ja identiteettiään materiaalina. Arlander toteaaakin, että ”performanssitaide on ennen kaikkea identiteetin taidetta”. (Ibid., 10–11.)

Säveltäjän ja oboistin välistä dialogia hahmotellessani nostin esiin henkilökohtaisen kysymyksen, joka on harmittanut minua useasti. Miksi lopetin oboen soittamisen? Monilla säveltäjillä on taustalla pitkä muusikon ura, joka on kuitenkin jäänyt sivummalle sävellystyön lisääntyessä. Voisin vastata kysymykseen, että soitin ja opetin oboensoittoa lähes päivittäin vuoteen 2004 asti, kunnes sain ensimmäisen lapseni. Myöhemmin lasten jo varttuessa kouluikään päätin monesti aloittaa säännöllisen harjoittelun uudestaan, mutta soittaminen jäi kuitenkin projektikohtaiseksi harrastukseksi. Videoteosta tehdessäni pohdin paljon inhimillisiä asioita, kuten vanhenemista, muistia ja suorituskapasiteetin heikkenemistä. Henkilökohtaisten ominaisuuksien tai tapahtumien käsitteleminen taidemusiikin alueella ei ole kovinkaan yleistä, ehkä jopa jossain määrin kiellettyä, mikä lisäsi omaa uteliaisuuttani videotaiteesta lainattua praktiikkaa kohtaan. Teoksen taustalla näkyy myös yleisemmin nykysäveltäjien suhde oboeen soittimena. Tosiasiassa oboen ominaisuudet ovat melko rajallisia nykymusiikin näkökulmasta: oboen soittaminen on fyysisesti rankkaa, ulos- ja sisäänhengitykset on suunniteltava tarkkaan etukäteen, yksinkertaisen hiljaisen äänen tuottaminen on epävarmaa ja dynaaminen skaala suppea. Ehkä juuri tästä syystä säveltäjät ovat kirjoittaneet oboelle varsin niukasti uutta ohjelmistoa.

Nyt videoteoksessa aloitan soittamisen uudelleen, ”mutta eri tavalla kuin ennen”. Käynnistään kameran kuvaamaan tyhjää valkoista seinää, minkä jälkeen kävelen kuvattavaksi. Välillä rajaukseni epäonnistuu täydellisesti ja automaattitarkennus pumppaa edestakaisin itseksensä tarkentumatta. Jokaisen oton jälkeen katson lopputuloksen, aina yhtä odottavissa tunnelmissa, ja kysyn avoimesti: mitä näen.

Halusin tuoda näkyville omia ajatuksiani muusikkoudesta, korostaa soitto- tapahtuman fyysisyyttä ja asettaa kyseenalaiseksi vaatimuksen virheettömyydestä. Koska nämä tavoitteeni eivät rajautuneet abstrakteihin lainalaisuuksiin musiikin sisällä, avasin näkökulmaa dokumentaarisuuden suuntaan. Videoruudun katsominen oli eräänlaista yksityisen ja julkisen tilan välistä rajankäyntiä, mitä en ole aikaisemmin työssäni joutunut kohtaamaan. Ennen kuin sävelsin tai edes mielikuvittelin musiikillista materiaalia soitettavakseni, tutkin videoruudulta, miltä keholliset oboeimprovisaationi näyttävät ja kuulostavat. Annoin itselleni fyysisiä tehtäviä, joissa sävellyksellisen kontrollin asettaminen oli mahdotonta. Taidemusiikissa soitto- tapahtuman kehollisuus on pääasiassa rajattu palvelemaan auditiivista lopputulosta. Kehoa hyödynnetään niin, että se luo mielikuvan tasapainoisesta ja virheettömästä musiikkiesityksestä. Toisin kuin kehotaitteessa säveltäjien ohjeet harvoin sisältävät mitään ruumiillisesti äärimmäistä tai rajoja rikkovaa. Konserttimusiikin traditiossa ei ole katsottu

tarpeelliseksi murtaa musiikin autonomisuuden lumoa ja sitä kautta tuoda esiin esimerkiksi sukupuolta tai laajemmin identiteettiä koskevia kysymyksenasetteluja.

Videoteoksessani liikkuvan kuvan tuominen musiikkiteoksen sisälle johdattelee teoksen viittaussuhteet uuteen, konserttitilanteesta poikkeavaan kontekstiin. Kuvamateriaali viittaa selkeästi video- ja performanssitaiteen historiaan sekä feministisen taiteen juurille 1960–70-lukujen taitteeseen (Horsfield 2006). En kuitenkaan sijoita visuaalista kerrontaa mihinkään kuvataiteen esteettiseen keskusteluun, vaan käytän sitä tarkoitushakuisesti sävellyksellisenä työkaluna. Oletettavasti yleisö lukee kuvaamaani materiaalia täysin eri perspektiivistä kuin olen ajatellut, ja näin mukaan valitut kuvat suhteutuvat myös kaikkiin pois jätettyihin kuviin.

Vaikka viittaus feministiseen taiteeseen on ilmeinen, en kuitenkaan osannut tai halunnut asettaa etukäteen minkäänlaista feminististä tavoitetta toiminnalleni, vaan käytännön työskentely pohjautui havainnointiin ja toisin tekemiseen. Feministinen ajattelu on kuitenkin noussut esiin tutkimusta tehdessäni useaan otteeseen. Feministisestä lähdekirjallisuudesta olen löytänyt monia merkittäviä asiakokonaisuuksia, toimintatapoja ja tiedostavia huomiota, jotka ovat auttaneet minua tutkimuksessani eteenpäin.⁴ Kun taiteellisessa tutkimuksessa taiteilija tutkii ilmiötä omasta taiteilijapositionaan käsin, voidaan ajatella, että feministinen näkemys seuraa luonnostaan taiteellisen tutkimuksen henkilökohtaisesta painotuksesta. Näin tutkimusongelma kietoutuu kunkin säveltäjän omaan elämäntilanteeseen ja työnkuvaan. Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä voidaan ajatella, että tutkija paikantuu tiedon tuottamisen prosessissa. Pilvi Porkola käy väitöskirjassaan läpi tarkemmin feministisen tietoteorian suhdetta taiteelliseen tutkimukseen. (Porkola 2014, 42–46.) Tutkimukseni viimeisessä luvussa palaan olennaiseen kysymykseen säveltäjän tutkijan positionista.

6.3 TEKIJÄ - ESIINTYJÄ

Taidemusiikin esitys konserttikontekstissa nähdään yhä edelleen taidonnäytteenä, suorituksena, jossa esiintyjä toteuttaa säveltäjän ennakolta luoman teoksen. Äärimmäisessä tapauksessa säveltäjä valmistaa teoksen itsenäisesti, nuotintaa ja antaa sen soitettavaksi muusikoille, laulajille, yhtyeelle tai orkesterille ilman vuorovaikutusta eri osapuolien välillä. Tämänkaltainen asetelma

⁴ Sitä, miksi feminismin aallot eivät ole vaikuttaneet samalla lailla taidemusiikin alueella kuin muilla taiteenaloilla, pohdin *Musiikki*-lehden puheenvuorossa ”Produktiivinen mimesis – miten sukupuoli piiryy säveltäjän materiaaliin” (Talvitie 2021a).

on kuitenkin nykypäivänä harvinainen. Olen käsitellyt säveltäjän ja muusikon välistä suhdetta edellä kirjan toisessa luvussa. Klassisen musiikin työnjakoa voisi verrata ohjaajan, käsikirjoittajan ja näyttelijän väliseen hierarkiaan, jota on viime vuosikymmeninä voimakkaasti purettu nykyteatterin ja esitystaiteen aloilla. Työprosessin vallanjakoa on lähestytty kahdesta näkökulmasta: yhtäältä on kritisoitu ohjaajan asemaa suhteessa teatterin muuhun työryhmään, kuten näyttelijöihin, valo-, ääni- ja pukusuunnittelijoihin sekä lavastajiin. Esitys on pyritty vapauttamaan ohjaajan vallasta. Toisaalta on laajemmin pohdittu esityksen ja tekstin välistä suhdetta. (Hotinen 2002, 189–190.) Nykyteatterin ja esitystaiteen alueella onkin tällä hetkellä käytössä monenlaisia prosessi- ja ryhmälähtöisiä työtapoja, jotka ovat muuttaneet alan perinteisiä roolijakoja. (Ks. ”kollektiivinen työskentely”, Numminen et al. 2018, 217–218.)

Mutta vaikka kollektiiviset työtavat ovat lisääntyneet voimakkaasti, Arlanderin mukaan tekijän ja esiintyjän välinen työnjakoa on kuitenkin yhä yksi suurimmista esteistä teatterin uudistumiselle. Hänen mukaansa este ei ole työnjaon hierarkia, vaan työnjakoa itsessään. Tekijyyden määrittely korostuu tekijänoikeuksista sovittaessa. ”Onko esiintyminen ongelma vain siinä tapauksessa, että se erotetaan erilliseksi tehtäväksi tai ammatiksi, esiintymiseksi jonkun puolesta tai tilalla?” Arlander kysyy kärjistäen artikkelissaan ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä” (2010, 86–87). Artikkelissa Arlander analysoi Kirbyn skaalaa näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välillä, kehittää sitä pidemmälle ja tuo mukaan tekijän. Hän hahmottelee erilaisia tekijän ja esiintyjän välisiä positioita muodostaen näistä jatkumon ei-tekijyydestä tekijyyteen. (Ibid., 92–98.) Vertaan seuraavaksi Arlanderin jaottelua säveltäjän ja muusikon väliseen työnjakoon (ks. Arlander 2010, 86–100):

1) Muut ihmiset mediumina – tekijän ohjeita toteuttava esiintyjä

Arlander viittaa puhtaasti tekijän ohjeita noudattavilla esiintyjillä esimerkiksi elokuvan joukkokohtausten avustajiin. He toteuttavat ohjaajan ohjeistusta tuntematta tulevan teoksen kokonaisuutta sen tarkemmin. Säveltäjä voi käyttää muita ihmisiä mediuminaan esimerkiksi tilanteissa, joissa hän pyytää yleisöä osallistumaan esityksen kulkuun jonkinlaisia ohjeita noudattamalla, tosin nykymusiikkiesityksissä tämä ei ole kovinkaan yleistä. Esimerkiksi oma teokseni *Transfere* sisältää yleisön ääniä, jotka on äänitetty looperiin juuri ennen teoksen esittämistä.

2) Esittäjä tekijän tulkkina

Tähän kategoriaan Arlander liittää esittäjät, kuten tanssijat, näyttelijät ja muusikot, jotka tulkitsevat toisten henkilöiden luomia teoksia. Klassiseen musiikkiin erikoistuneet muusikot toimivat ensisijaisesti tässä roolissa tulkiten säveltäjien teoksia konserttitilanteessa. Orkesterissa tämä tulkinta tapahtuu kapellimestarin välityksellä.

3) Tekijälle materiaalia tuottava esiintyjä

Arlanderin mukaan esitykseen materiaalia tuottava esiintyjä on yleinen rooli erityisesti nykyteatterin ja nykytanssin alueella. Esiintyjä kehittää hänelle annettuja tehtäviä ja materiaalia yhtenä työryhmän jäsenenä. Teoksen varsinainen tekijä, joka voi olla esimerkiksi ohjaaja tai koreografi, luo kuitenkin lopulta materiaaleista esitettävän kokonaisuuden. Muusikko, jolle tarjotaan vähäinen luova panos teoksen sisällä, esimerkiksi teosten sisään kirjoitetuissa vapaissa improvisaatiojaksoissa, toimii materiaalia tuottavana esiintyjänä. Tällaisessa tapauksessa muusikkoa ei kuitenkaan mainita tekijän teostietojen yhteydessä.

4) Kollektiivinen tekijä – esiintyjä tekijäryhmän jäsenenä

Kollektiivisessä tekijyydessä kaikki toimijat ovat samanarvoisia suhteessa tekijyyteen, vaikka usein työryhmän jäsenille muodostuuakin erilaisia rooleja ja osaamisalueita. Kollektiivinen muusikkous tapahtuu yleensä yhteen nimissä, mutta sen sijaan on harvinaista, että säveltäjä ja muusikko jakaisivat tekijyyden samaan teokseen.

5) Esiintyvä taiteilija – suunnittelusta ja toteutuksesta vastaava esiintyvä tekijä

Tähän kategoriaan kuuluvat säveltäjät, joka esiintyvät muusikkoina ja soittavat omaa musiikkiaan. Arlanderin mukaan esiintyvä taiteilija on ”tavallaan kollektiivisen tekijän kääntöpuoli”. Hän vastaa sekä esityksestään että tuotannostaan.

6) Taiteilijan oma ruumis mediumina

Arlander erottelee toisistaan esiintyvän taiteilijan ja toisaalta taiteilijan, joka käyttää omaa kehoaan taiteen välineenä. Muusikot käyttävät toki kehoaan huomattavassa määrin esiintymisen välineenä, mutta he eivät samalla tavalla rakenna teoksiaan ruumiinsa pohjalle. Tässä kategoriassa siirrytään osittain performanssitaiteen alueelle.

Jaottelusta voidaan havaita, että muusikoiden ja säveltäjien rooli suhteessa esitykseen on monella tapaa kapeampi kuin performanssi- ja esitystaiteessa. Muusikot toimivat lähinnä kolmessa kategoriassa: säveltäjän tulkkina, materiaalia tuottavina esiintyjinä tai omaa musiikkiaan soittavina esiintyvinä taiteilijoina. Esitys- ja performanssitaiteilijat sen sijaan ovat laajentaneet taiteen mediumia oman kehonsa lisäksi myös yleisön suuntaan. Muusikot ja säveltäjät, jotka toimivat myös muiden taiteiden alueella, ovatkin joutuneet omaksumaankollektiivisiä työtapoja ja kohtaamaan uudenlaisia tilanteita suhteessa omaan koulutukseensa.

Tekijän ja esittäjän rajankäynnin pohtiminen sisältää myös eettisiä näkökulmia. Kysymys, mitä toiselta voi pyytää, kääntyi videoteoksessani muotoon, mitä itse suostun tekemään. Siirryin performanssitaiteen alueelle leikittelemään sillä, miten pitkälle itse oman kehoni kanssa voin mennä.⁵ Säveltämisen laajentaminen muiden taidealojen suuntaan tarkoittaa samalla altistumista uudenlaisille toimintatavoille, joiden tuominen klassisen musiikin toimintaympäristöön saattaa herättää suurtakin vastustusta. Klassisen musiikin konserttirituaalia on kritisoitu alan sisältä ja toimintakulttuuri onkin monin tavoin muuttunut erilaisissa kokeellisissa esityskäytännöissä, mutta silti esiintymisen rajat tulevat vastaan nopeasti performanssi- ja esitystaiteeseen verrattuna (Richardson et al. 2014, 47–48). Kokemukseni mukaan liiallinen henkilökohtaisuus konserttitilanteessa on yksi tällainen kirjoittamaton rajapyykki.

5 Äärimmäinen esimerkki performanssitaiteen puolelta on Marina Abramovićin vuonna 1974 esittämä teos *Rhythm 0*, jossa taiteilija seisoo liikahtamatta keskellä näyttelytilaa samalla, kun yleisöllä on lupa tehdä mitä vain 72:lla pöydälle asetetulla objektilla. Abramović on myöhemmin todennut kuusi tuntia kestävästä esityksestään: ”Jos jätät vastuun tilanteesta yleisölle, he voivat tappa sinut.” (Abramović 1974.) Tämä esimerkki kuvaa selkeästi eri taidelajien välisiä eroja taiteilijan kehon käyttämisessä teoksen materiaalina.

6.4 HÄPEÄ

Videoteosta kuvatessani asetuin tietoisesti oman mukavuusalueeni ulkopuolelle. Esiinnyn videolla alasti. Taiteessa fyysinen alastomuus on yksi henkilökohtaisuuden ilmentymä, joka voidaan nähdä äärimmäisenä provokaationa ja kriittikkinä vallitsevia olosuhteita kohtaan, tai vaihtoehtoisesti sen avulla voidaan osoittaa ihmisen suojattomuutta ja heikkoutta suhteessa ympäröivään maailmaan (Kiasma 2022). *Omakuvaa* tehdessäni keskityin intiimin ja yksityisen näkökulman esille tuomiseen. En kokenut olevani aktivisti tai provokaattori.

Pilvi Porkola kuvaa väitöskirjassaan omia kokemuksiaan alastomuudesta esityssarjan *As if* osasta #10 – *Johtopäätöksiä*. Siinä Kiasman teatteritilassa järjestettiin luentomainen keskustelu, joka käsitteli erilaisia esityksellisyyden muotoja. Porkolan kuvauksesta voi havaita, miten suhde alastomuuteen on kontekstisidonnaista ja voi muuttua hyvin pienieleisesti:

Samalla tulimme käsitelleeksi ruumiillisuutta; yhtäältä näyttelijän (Johnsson) ruumista, joka luentotilanteessakin on aina valmis hakemaan asioille myös fyysisen ulottuvuuden, tanssimaan, laulamaan ja liikkumaan tilaa ottaen, toisaalta ”ohjaajan ruumista”, jota minä edustin, ja joka enimmäkseen istuu ja puhuu, välillä toppuuttelee innostuvaa näyttelijää. Puolessa välissä esitystä riisuimme vaatteet ja aloimme maalata itseämme kultamaalilla. Meistä tuli ”performanssin ruumiita”. Esityksen fokus siirtyi konkreettisesti performanssiin, tekemiseen ja sen prosessiin. Maalaaminen kesti lähes esityksen loppuun saakka, samalla keskustelimme näkemistämme esityksistä, tekemisen prosessista yleensä ja teoksen teoksellisuudesta. Esityksen lopussa olimme ”kullattuja patsaita”, jotka pohtivat millaisessa asennossa he patsaina haluaisivat olla ja missä paikassa patsaan elämänsä viettää. (Porkola 2014, 186.)

Sen lisäksi, että olin alasti, tein monenlaisia asioita, joihin minulla ei ollut vähäisintäkään koulutusta. Toimin omana työnjohtajanani itserefleksiivisesti. Samalla, kun annoin itselleni palautetta videokuvaamisen välityksellä, koin jatkuvan itsereflektion vieraan asian parissa uuvuttavana. Tutkimuskysymykseni kannalta uupumuksen tunne oli merkittävä perusoivallus. Havaitsin, että jos esiintyjä pannaan tekemään jotain itselleen vaikeaa tai tuntematonta, siihen saattaa liittyä huomattavan paljon pelkoa ja häpeää, jolloin asian hyväksyminen sekä oppiminen vie aikaa. Näyttelijöiden, tanssijoiden ja performanssitaiteilijoiden koulutuksessa opiskelijoita ohjataan vapaaehtoisesti ylittämään omia henkisiä ja fyysisiä rajojaan. Tiina Pirhonen (2018, 33–34) on kuvannut näyttelijöiden koulutuksen laaja-alaisuutta ja työskentelyä häpeän tunteen kanssa. Hänen mukaansa elävän ilmaisun saavuttamiseksi näyttelijän on harjoiteltava toimimista omalla epämukavuusalueellaan. Epämukavuusaluetta



Kuvassa säveltäjä ja oboisti keskusteleivat. Kuvakaappaus teoksesta *Omakuva*.

lähestytään tutkien, mikä voi tarkoittaa kontrollista luopumisen taitoa, kesken­eräisyyden sietoa sekä kykyä sitoutua epävalmiiseen ideaan.

Myös muusikot kokevat häpeää. Päivi Arjas on väitöskirjassaan *Muusikoiden esiintymisjännitys* (2002) pyrkinyt syventämään ymmärrystä klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä. Muusikoiden esiintymis­jännitys ja -pelko kohdistuu erityisesti suorituksen onnistumiseen harjoitus- ja konserttitilanteessa. Klassisen musiikin alueella muusikoilta ei yleensä vaadita ammatin työnkuvasta poikkeavia suorituksia, ja siksi koulutuksessa on pitkään tukeuduttu perinteiseen tapaan tehdä musiikkia, mikä tarkoittaa samalla myös pitäytymistä vakiintuneissa työnjaoissa tekijyyden ja esiintymisen suhteen. Viime vuosina on kuitenkin tapahtunut merkittäviä muutoksia suhteessa musiikin improvisointiin ja eri tyylien sekoittumiseen. Tämä näkyy erityisesti myös sävellyksen pedagogiikan alueella, jossa säveltämisen opetusta on laajennettu ryhmäopetustilanteisiin sopiviksi. Luottamuksellisen ilmapiirin luominen ja erilaisten rajojen rikkominen ovat nousseet tärkeiksi pedagogisiksi tavoitteiksi myös taidemusiikin alalla.

Lopulta videoteosta tehdessäni niin häpeän tunteen käsittely kuin itse­refleksiivinen ja prosessinomainen työtapana sai minut muuttamaan mieltäni. Episodeissa TEOS I–IV ensisijainen ajatukseni oli säveltää valmis nuotinnettu kappale, jonka viimeistelen esityskuntoon sekä sävellyksen että esityksen osalta. Tässä kohden omat resurssini lopuivat kesken suhteessa kokonaistuotantoon:

en pystynyt enää toimimaan äänittäjänä, kuvaajana ja esiintyjänä samanaikaisesti. Tuohon kohtaan päästyäni en myöskään enää tuntenut tarvetta esiintyä virheettömästi muusikkona, olinhan jo jollain lailla kyseenalaistanut suorituskeskeisyyden videon sisällössä.

Videoteos *Omakuva* lähti liikkeelle uteliaisuudesta kuvataiteen omakuva-traditiota kohtaan. Videokuvauksen avulla loin tutkimuksellisen praktiikan, jossa keräsin aineistoa sekä musiikillisesti että diskursiivisesti ilmenevistä henkilökohtaisista ajatuksistani tekijyyden ja esiintymisen välissä. Videokuvaus toimi eräänlaisena päiväkirjana materiaalin keräämisessä. Katsoin itselleni jokapäiväisiä asioita, säveltämistä ja oboensoittoa, monessakin suhteessa uudesta näkökulmasta visuaalisen kuvamateriaalin kautta. Videoteoksen voi nähdä jonkinlaisena säveltäjän ammattikuvan purkamisena, dekonstruktiona, jota käsittelen tarkemmin tutkimusmenetelmien yhteydessä. Lisäksi tavoitteenani oli tuoda säveltäminen näkyväksi yleisölle; videoteos esittää säveltämistä sisältäen musiikkiteoksen säveltämisprosessissa syntynyttä luonnostelua, improvisointia sekä säveltäjän ajattelua teoksen taustalla.



Riikka Talvitie *Kylmän maan kuningatar* -radio-oopperan promokuvauksissa 2017. Kuva: Pekka Savolainen.

7 KYLMÄN MAAN KUNINGATAR

– radio-ooppera kahdessa näytöksessä

Kylmän maan kuningatar on episodimaisesti pyörteen lailla etenevä teos, joka ei pysähdy yhteen aikaan tai paikkaan. Kymmenet kansallishymnit, kalevalaiset myytit, erilaiset normit ja yritykset vapautua niistä sekoittuvat tarinaksi, jossa jokainen yrittää saada oman äänensä kuuluviin. (Juusela 2018.)

Radio-ooppera *Kylmän maan kuningatar* oli Yleisradion Radioteatterin tilaus-teos Suomen itsenäisyyden 100-vuotisjuhlan kunniaksi. Radio-oopperan *Kalevala*-aiheisen libreton kirjoitti kirjailija Tommi Kinnunen, ohjaajana toimi Juni Klein ja äänisuunnittelusta vastasi Heidi Soidinsalo. Radio-oopperan koko työryhmä on esitelty seuraavalla sivulla. Taiteellisen työryhmän erityisenä haasteena oli ratkaista, miten kolme erityyppistä traditiota – *Kalevalan*, oopperan ja radiofonian diskurssit – sulatetaan yhdeksi yhtenäiseksi teokseksi. Sisällöllisistä teemoista nousivat ensisijaisesti esille sukupuoli, nimeäminen ja kansallisvaltio.

Myös tässä projektissa tutkimuksellinen tavoitteeni kiinnittyi työryhmätyöskentelyn ja jaetun tekijyyden näkökulmaan. Oopperan tekemiseen osallistuneiden henkilöiden määrä oli suuri, ja siksi eri työvaiheissa jakauduimmekin pienempiin työryhmiin. Yhdessä Yleisradion tuottajan Pekka Savolaisen kanssa kannoin vastuun aikataulutuksesta ja työprosessin etenemisestä. Oopperan lopputuloksen kannalta ehkä tärkein vaihe oli äänitetyn materiaalin valinta ja lopullinen editointi. Olen tekstissäni keskittynyt erityisesti äänisuunnittelun ja säveltämisen väliseen rajakohtaan.

Samalla kun teos toimi malliesimerkkinä tyypillisestä sävellystilauksesta juhlavine virallisine puitteineen, edusti se myös täysin ainutlaatuista tilaisuutta kokeilla jo miltei haudattua sävellyksen muotoa, nimittäin radio-oopperaa. Yleisradio päätti tuottaa radio-oopperan 70 vuoden tauon jälkeen. Aiemmat varta vasten radioon toteutetut oopperat ovat Ahti Sonnisen vuonna 1949 säveltämä *Merenkuningankaan tytär* ja Tauno Pylkkäsen *Sudenmorsian* vuodelta 1950. *Kylmän maan kuningatar* vastasi juhlavaan haasteeseen, kun se palkittiin kansainvälisellä radio- ja televisioalan Prix Italia -festivaalilla vuonna 2018.

7.1 TYÖRYHMÄ

Libretto: Tommi Kinnunen ja Riikka Talvitie

Dramaturgi: Juha-Pekka Hotinen

Sävellys: Riikka Talvitie

Ohjaus: Juni Klein

Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo

Kapellimestari: Ruut Kiiski

Ääniteknikko: Pentti Männikkö

Tuottaja: Pekka Savolainen, Yle Drama / Radioteatteri

Laulajat:

Tytär - Meeri Pulakka

Pohjolan emäntä - Päivi Nisula

Miniä - Teppo Lampela

Saarelainen - Petri Bäckström

Vanha mies - Tuukka Haapaniemi

Takoja - Jussi Lehtipuu

Neito - Aino Venna

Muusikot: Sampo Lassila, Harri Kuusijärvi ja Alekski Trygg

Radion sinfoniaorkesteri

Tuottaja: Laura Heikinheimo / RSO

Kantaesitys Yle Radio 1:ssä oli 2.12.2017. Oopperan väliajalla nationalismista keskustelivat toimittaja Jakke Holvaksen johdolla Helsingin Sanomien toimittaja, tietokirjailija Heikki Aittokoski, Tukholman yliopiston mediatutkimuksen professori Anu Koivunen sekä Helsingin yliopiston dosentti, historioitsija Tuomas Tepora. (Ks. Liitettä 2 Synopsis.)

7.2 RADIO-OOPPERAN TAUSTAA

Kylmän maan kuningatar pohjautuu Tommi Kinnusen ja Hanna Toivosen kirjoittamaan näytelmään *aino@kalevala.fi eli Kalevala toisin sanoen* (2003), jossa kalevalaiset alkuperäistarinat häivähtelevät taustalla letkeän ja tapahtumarikkaan kertomuksen edessä. Teksti on eräänlainen *Kalevalan* uudelleenkirjoitus, nykypäiväinen versio abstrakteista perustilanteista. Näytelmäteksti lähti liikkeelle Kinnusen havainnosta, että *Kalevalassa* naiset esiintyvät pääasiassa yleisnimillä, kuten emäntä, tyttö, akka tai neito, mutta miehet saavat nimen. Kieleltään humoristisessa ja monitulkintaisessa näytelmässä kailta roolihenkilöiltä on jätetty erisnimet pois, millä on pyritty häivyttämään henkilöhahmojen erityisyyttä, taustoja ja sukulaissuhteita. Lisäksi muutkin konkreettiset viittaukset *Kalevalaan* esimerkiksi paikannimistä on tietoisesti piilotettu.

Muokkaustyö näytelmästä libretoksi oli alkanut ennen kuin lähdin projektiin mukaan, mutta työ käynnistettiin uudestaan työryhmän kokoonpanon vakiintuessa. Alkuperäinen teksti vaati muokkausta kahdesta syystä: näytelmä oli sellaisenaan liian pitkä oopperan libretoksi, ja se sisälsi visuaalisia elementtejä, joiden toteuttaminen radiossa olisi ollut haastavaa, esimerkiksi saman näyttelijän esiintyminen useissa eri rooleissa. Työryhmän tapaamisissa pyrimme löytämään yhteisen näkökulman ja logiikan, jolla kiteyttäisimme näytelmätekstistä olennaisia asioita librettoon musiikillisen kerronnan rinnalle. Lähestyimme tulevaa teosta sekä sisällön että esityskontekstin näkökulmasta. Avasimme alkuperäisen näytelmän tarjoamia teemoja, tarkensimme näitä ja esitimme uusia kysymyksiä. Toisaalta yritimme määrittää radiossa esitettävän oopperateoksen lajia: olimmeko tekemässä ensisijaisesti oopperaa, kuunnelmaa vai radiofonista teosta.

Rakenteellisesti radio-ooppera eroaa selvästi alkuperäisestä näytelmäversiosta. Tekstin muokkausvaiheen päätteeksi päädyimme kokeilemaan episodirakennetta, jossa kukin oopperan henkilöhahmoista saa äänensä kuuluville. Episodirakenne muutti kerronnan luonnetta olennaisesti juonellisesta näytelmästä kohti fragmentaarista kuvaelmaa. Samalla se vapautti pohtimaan laajemmin musiikin ja teemojen välistä suhdetta. Musiikillinen logiikka sai fantasiaomaisen luonteen.

Radio-oopperan läpi kulkee koko ajan jonkinlainen tiedostava metataso, joka esitellään heti prologissa. Oopperan naishahmot aloittavat vuoropuhelun ihmettelemällä, missä he ovat. Vähitellen he tajuavat olevansa sellaisen oopperan sisällä, jossa soi eri maiden kansallishymnejä. Tähän tilanteeseen palataan lopun epilogissa, ja naishahmot kysyvät edelleen ihmetellen, mitä tapahtui.

Prologissa metatason tavoitteena on ohjeistaa kuulijalle radio-oopperan musiikillista lukutapaa. Ooppera etenee musiikillisesti kansallishymnisitaattien johdattelemana. Sävellysprosessiani kansallishymniaineiston parissa kuvaan edellä teoksen avaamista käsittelevässä luvussa neljä (ks. Liitettä 3). Olen kutsunut työtappaa aineistopohjaiseksi säveltämiseksi.

Kansallishymniaineiston lisäksi metataso toimii työkaluna *Kalevalan* uudelleen kirjoittamisessa. Oopperan ensimmäisessä kohtauksessa naiset pöhtivät saunassa Lönnrotin osuutta *Kalevalan* toimitustyössä. He päätyvät siihen, että olennaisia kokemuksia niin naisten kuin muiden identiteettiään etsivien ihmisten elämästä on jätetty pois. Tästä syystä *Kalevala* tulisi koota uudelleen ja kertomuksia tulisi kerätä lisää. Tämän kohtauksen jälkeen käynnistyy tarina, joka viittaa alkuperäisen *Kalevalan* tapahtumiin mutta joka sisältää juuri sellaisia nykypäivän kokemuksia, joita naiset olivat saunassa kuvitelleet: tarinoita tämän päivän ihmisistä, kansallisuuksien sekoittumisesta, sukupuolten moninaisuudesta, sukupuoliroolien muotoutumisesta uudelleen, vapaasta liikkuvuudesta ja globaalista ajattelusta. Librettoon on tuotu myös muutamia *Kalevalasta* pois jätettyjä runoja. Nämä lemmenoitsut ja masentuneiden naisten kuvaukset toimivat siltana kalevalaisen runokielen ja vapaamuotoisen kerronnan välillä:

Pillu koreana kunniasa istu linnan ackunalla valkiat sukat jalassa. Läxi tästä kulkomahan: nosti pappi lackiahan, kuningas kypärähänsä, talon pojat polvillehen. (SKVR XV 414.)

Tiedostavan metatason myötä libretosta muodostui eräänlainen moniaineksinen kompromissi. Se sisältää tunnistettavasti tekstiä, henkilöitä ja tapahtumia alkuperäisestä näytelmätekstistä, mutta tekstin näkökulma ja rakenne on päivitetty uuteen kokonaisuuteen, jossa itse asiassa limittyvät niin oopperan, kuunnelman kuin radiofonian omat kontekstit, jotka välillä toimivat hyvinkin vastakohtaisilla logiikoilla.

7.3 OOPPERA, KUUNNELMA VAI RADIOFONIA?

Mikä on radio-ooppera? Radiofoninen musiikki voidaan määritellä nauhamusiikiksi, joka on sävelletty radiolähetystä varten. Toteutuksessa on olennaista, että kaikki materiaali on äänitetty mikrofoniin välityksellä, eikä mikään tapahdu ilman tätä mediumia. (Kuljuntausta 2008, 69.) Radio-ooppera vastaa vasti tarkoittaa sellaista oopperan lajia, joka on tehty erityisesti radiossa esitettäväksi. Näyttämöllisestä oopperasta tehty radiotallenne ei näin ollen kuulu

radio-oopperan genren alle. Jos tarkastellaan suomalaisen radio-oopperan historiaa, tämä määritelmä ei kuitenkaan ole aivan selkeä.¹

Kansainvälisesti radio-oopperaa on tutkittu erittäin vähän. Kattavin tutkimus on Andrew Osterin väitöskirja *Radio, rubble, and reconstruction* (2010), jossa tutkimuskohteeksi on rajattu radio-oopperan genre (saks. *Funkoper*) sodanjälkeisessä miehityksessä Saksassa ja Saksan liittotasavallassa 1946–1957. Toisen maailmansodan aikana useat Saksan oopperataloista joutuivat pommitusten kohteeksi. Kun sodanjälkeistä taidemusiikkielämää alettiin elvyttää, oli radio avainasemassa oopperatoiminnan uudelleen käynnistämisessä myös näyttämöllisen oopperarepertuaarin osalta. Tutkimukseen rajattuna ajanjaksona liittovaltion radioasemat tilasivat ja esittivät satoja uusia radiolle toteutettuja musiikkiteoksia: melodraamoja, musiikinäytelmiä, oratorioita, operetteja ja oopperoita. (Oster 2010, 2–3.)

1800-luvun aikana, erityisesti Richard Wagnerin kokonaistaideteoksen idean myötä, oopperaesitykset olivat laajentuneet monumentaaliksi kokonaistaideteoksiksi, joissa musiikki, draama ja visuaaliset taiteet kohtasivat moniaistisena esityksenä. Oster tuo tutkimuksessaan esiin, kuinka ensimmäisten radiolähetysten myötä ooppera menetti yhden tärkeimmistä ominaispiirteistään, nimittäin visuaalisuuden. Toisaalta radio myös vapautti musiikinlajin kaikesta siitä juhllisuudesta, jota kansallissosialistit olivat hyödyntäneet poliittisiin tarkoituksiin. Tärkeimmäksi eroksi näyttämöllisen oopperan ja radio-oopperan välillä nousevatkin juuri eri aistien väliset erityispiirteet. Oster (ibid., 14.) kuvaa tätä eroa seuraavasti:

Ooppera radiossa ei ole monumentaalinen vaan intiimi; ei yhteisöllinen vaan yksityinen – taidemuoto, joka koetaan yksin omassa olohuoneessa. Radio-ooppera ei tarjoa lepoa tai rentoutumista, vaan vaatii kuuntelijan tarkkaa keskittymistä.

Osterin mukaan kaikille radio-oopperoille on yhteistä se, että niissä käytetään niin kutsuttuja diegeettisiä ääniä, mikä tarkoittaa kerronnalliseen tilaan

1 Ahti Sonnisen säveltämä *Merenkuninginnan tytär* Leo Apon tekstiin sisältää soitinmusiikkia, johon on lisätty äänitehosteita, kuten tuulen, lokkien, moottorin ja törmäyksen ääntä. Kuljuntaustan (2002, 506–507) mukaan ”tuulikonetta lukuun ottamatta tehosteet on todennäköisesti valmistettu tallenteelle, tallentavalle äänilevyille, joilta ne on myös esityksessä soitettu”. Tämä tarkoittaa sitä, että ooppera on pikemminkin ollut konsertti- tai studioesitys, joka on lähetetty radiosta joko suorana tai tallenteena. Tauno Pyllkäsen säveltämä *Sudenmorsian* Aino Kallaksen librettoon sisältää myös puheosuuksia, erityisesti tärkeän kertojan roolin (Kuljuntausta 2002, 507). Teoksen yhteydessä mainitaan, että siitä on kaksi Yleisradion taltiointia vuosilta 1950 ja 1952, ja lisäksi partituurin kerrotaan valmistuneen lopullisesti lentokoneessa matkalla Italiaan, mikä myös viittaa siihen, että radiossa kuultu teos on tallenne esityksestä. *Sudenmorsianta* on myöhemmin esitetty näyttämöversiona useita kertoja; jo vuonna 1956 siitä esitettiin näyttämöllinen sovitus Suomen Kansallisoopperassa (Salmenhaara 1996, 550–551).

kuuluvaa tunnistettavaa äänimaailmaa. Yleensä radio-oopperoissa leikitellään mikrofonien asettelulla, erilaisilla tilakaiuilla ja muilla äänitysteknisillä parametreilla, minkä avulla kuulijan tilallisuuden kokemusta saadaan muokattua. Lisäksi useimmat radio-oopperat sisältävät kertojan, joka esittelee juonen, henkilöhahmot ja tapahtumapaikan. (Ibid.)

Kylmän maan kuningattaren oopperallisuutta ilmentävät läpisävelletyn oopperamusiikin perinteeseen kuuluvat elementit, kuten klassisen äänenmuodostuksen omaavat koulutetut laulajat, orkesterisäestys ja draamallinen toiminta. Laulajien kohtaukset ovat myös määriteltävissä resitatiiveiksi, aarioiksi, duetoiksi ja ensemblekohtauksiksi. Myös instrumentaalimusiikin ja lauluäänen välinen suhde viittaa perinteiseen oopperakirjallisuuteen. Mukana on seitsemän henkilöhahmoa, jotka on roolitettu erilaisin lauluäänin. Laulajien valinnassa työryhmä pohti ensisijaisesti radioformaattia ja sitä, millainen karaktääri olisi kuultavissa radiosta, ilman että kuulija näkee esiintyjän lavalla. Etsimme laulajia, jotka hallitsevat erilaisia laulutekniikoita ja äärimmäisiä rekistereitä luodaksemme karikatyyrimäisiä hahmoja, jotka vahvistavat oopperan tärkeitä sukupuolen ja nimeämisen teemoja, joita käsittelem myöhemmin.²

Kylmän maan kuningattaren kohdalla erityisen tärkeäksi radio-oopperan lajityypin määrittelyksi nousi äänitystapa. Suurin osa laulajien äänityksistä toteutettiin äänitysstudioissa ennalta äänitettyjen soitinpohjien päälle, ja vain muutama jakso äänitettiin yhdessä orkesterin kanssa. Lopputuloksessa lauluääntä ei kuunnella etäältä konserttilavalta, konserttitilan kautta, vaan se on tuotu kuulokuvassa eteen, mikä perinteiseen oopperatallenteeseen verrattuna saattaa kuulostaa hyvinkin raa'alta ja käsittelemättömältä. Radiofonisuuden osuus korostuu äänisuunnittelussa, jonka avulla paetaan niin oopperatallenteiden ideaalia kuin draamallisten kohtausten realismisuutta.

Kuunnelman ja tekstilähtöisen draaman perinteestä lainasimme kuitenkin ymmärrettävyyden. Halusimme, että radiokuuntelija saa selvää lauletuista vuorosanoista ja pystyy näin seuraamaan tarinan etenemistä ilman apuvälineitä. Kuunnellisuus ilmenee myös kielessä: teosta on ajateltu kuunneltavaksi suomen kielellä.

2 Neidon roolin esittää laulaja ja lauluntekijä Aino Venna, jonka äänialaa voisi luonnehtia kontra-altoksi, Vanhan miehen roolissa on Tuukka Haapaniemi, erittäin matala basso, ja Miniän roolin laulaa kontratenori Teppo Lampela.

JEN ENOTTOJA 1. (NRADIO)	5. LIMBOSSA / KANSALLISGALLERIA / FANTASIA TILA	6. MIESTEN YHTEYDENOTTO I	7. RADIOTRAJOUKSEKKA / STUDIO OSA	8. MIESTEN YHTEYDENOTTO II (SÄVELLÄMÄ)	9. M. YHT.
> Väinö	EMÄNTÄ MINIA ÄITI NETTO TYTÖ	RADIOÄÄNI (♀/♂?) MIES POTKA TAKKA	RADIOÄÄNI EMÄNTÄ MINIA ÄITI NETTO, TYTÖ	RADIOÄÄNI POTKA MINIA	MU TAI P
10 RADIO	FANTASIA- TILA	RADIO- STUDIO (SÄVELRADIO) / MIESTEN KUONE	RADIO- STUDIO	RADIO- STUDIO (SÄVELLÄMÄ) → MISSÄ MINIA ON?	2P
MIES RADIOON KRIITISEN EEN ISTÄ STA	NAISET IHMETTELEVÄT MISSÄ HE OVAT JA KETTÄ HE OVAT. TUNNISAVAT KANSALLISYHÄNEJÄ KANSALLISUUSARTE HEERÄ, PARTIUURI REVIIÄN	Puhelimen kanssa radiohämmäykseen on auki, mutta miehet keskustelevat keskenään. Äiti on herättänyt pojan henken vanha mies kosii tytöitä takojalle	NAISET KOKEILEVAT KALEVALASTA POIS JÄTETTYJÄ RUNOJA JA KOMMENTOIVAT LIIHROTIN VÄLIMÖJÄ EIVÄT TIEDÄ KEMÄ OVAT	POTKA SOTTAA SÄVELLÄMÄN TOIVAKSEEN HEVÄ. KERTOO SUHTEESTAAN NAISET, NAISEN KUULLEE. SÄVELLÄMÄN RAKENTANE VÄRÄ	1 1

Libretton työstämisyvaihe yhteistyössä työryhmän kanssa. Kuva: Riikka Talvitie.

7.4 OPPERAN TEEMAT

Alkuperäisestä näytelmätekstistä nousi esiin useita teemoja, joista selkeimpiä olivat *sukupuoli* ja *nimeäminen*. Sukupuolen tematiikka, joka lähti liikkeelle Kinnusen havainnosta *Kalevalan* naisten yleisnimitystä, perustui melko perinteiselle ajatukselle naisten ja miesten välisestä roolijaosta. Halusimme työryhmässä viedä sukupuolitematiikkaa pidemmälle, kysymyksiin, jotka ovat tällä hetkellä ajankohtaisia. Tekstin henkilöhahmojen vuorosanoista löytyi useita monitulkintaisia kokemuksia ja toiveita, joita lähdimme laajentamaan perinteisten sukupuolikategorioiden tuolle puolen, ja näin sukupuoli-identiteetistä, joka ei ole yksiselitteisesti miehen tai naisen, nousi kantava teema oopperan lopulliseen librettoon. Käsittelemme sukupuolikysymystä erityisesti identiteetin etsimisen näkökulmasta. Oopperan historia itse asiassa pitää sisällään useitakin esimerkkejä häivytytyistä sukupuolirooleista niin kastraattilaulajien kuin housuroolien muodossa (ks. Budden 2001; Jander & Harris 2001). Sosiaalisen sukupuolen ja lauluäänien rekisterin välisestä jännitteestä avautuu säveltäjälle kiehtovia musiikillisia mahdollisuuksia luoda erilaisia odotuksista poikkeavia sointivärejä.

Oopperan toinen teema, nimeäminen, nousee libretossa esiin monella eri tapaa. Olennainen kysymys on, kuka saa nimen ja ketkä jäävät nimettömiksi. Libretossa tarkastellaan erityisesti nimeämisen kokemuksellista puolta: millaista on elää nimettynä, julkisena sankarina ja toisaalta millaisia ajatuksia nimettömyydestä syntyy. *Kalevalan* henkilöhahmoista on esitetty lukuisia erilaisia tulkintoja, jotka ovat osittain myös ristiriitaisia keskenään. Tässä mielessä on mahdotonta yksiselitteisesti vastata siihen, kuka tai ketkä ovat *Kalevalan* sankareita. Knuutila kirjoittaa, että todellisuudessa *Kalevala* on sitä, miksi se on käsitetty ja miten sitä on käytetty. Hänen mukaansa *Kalevalan* henkilöhahmot ja toisaalta heidän tulkitsijansa toimivat yhteisessä kontekstissa, jossa sankaruus syntyy. Sankari on kalevalaisen epiikan subjekti, joka vaatii toteutuakseen sopivan vastustajan sekä tilanteen ja motiivin. Vasta nämä elementit yhdessä johtavat sankarillisiin tekoihin, joille tutkijat tai muut vastaanottajat antavat erilaisia merkityksiä. (Knuutila 1999, 12.) Knuutilan ajatusta yhteisestä kontekstista voidaan laajentaa tutkimuksen viitekehystä myös *Kalevalan* ja taiteen väliseen suhteeseen, sillä vastaavasti eri alojen taiteilijat antavat merkityksiä eepoksen henkilöille. Taiteen avulla osa *Kalevalan* hahmoista on kohonnut kansallisten symbolien asemaan, millä voidaan nähdä yhtymäkohtia myös itse taiteilijoiden ihannointiin. Taiteen kultakauden säveltäjät, taidemaalarit ja kirjailijat on nostettu voimakkaasti jalustalle kansakunnan ikoneina. Ylipäätään on vaikeaa, ehkä mahdotonta, erottaa *Kalevalaa* sen kansallisromanttisesta kuvastosta ja suomalaisen taiteen kanonisoiduista merkkiteoksista.

Toin työryhmälle hyvin varhaisessa vaiheessa esiin oman huoleni siitä painolastista, joka vallitsee nimenomaisesti *Kalevala*-eepoksen ja suomalaisen oopperatradition välillä.³ Minulle henkilökohtaisesti oli tärkeää, että yleisö tulisi radio-oopperaa kuunnellessa tietoiseksi, miksi teemme yhden *Kalevala*-aiheisen oopperan lisää tänä päivänä. Tämän lisäksi kuulijoiden tulisi mielestäni olla tietoisia, miten ja miksi *Kalevalaa* ollaan kirjoittamassa uudestaan oopperan kuluessa. Tämä kysymys liittyi olennaisesti oopperan metatasoon, jolla oopperan naiset pohtivat, minkälaisia kertomuksia *Kalevalasta* on jätetty pois ja minkälaisia tulisi kirjoittaa lisää. Ilmaisoin huoleni suomalaisen oopperan traditiosta huokaamalla, että ”yleensä suomalaisessa oopperassa kaikki on totta”. Näin jälkikäteen ajatellen tarkoitin toteamuksellani sitä, että suomalaisessa oopperaperinteessä tarinoita ja tekstejä on totuttu katsomaan fiktiivisinä suljetuina maailmoina, ilman että niitä kyseenalaistetaan esityskäytäntöjen avulla. Tästä on toki myös poikkeuksia (ks. Hautsalo 2018b, Hautsalo 2018c, Jaakkola 2021). Jotta eepokseen lähtökohtaisesti sisältyvän monitulkintaisuuden

3 Suomalaisia *Kalevala*-aiheisia oopperoita ja musiikkiteoksia on koottu Kalevalaseuran (2019) verkkosivustolle *Kalevalan kulttuurihistoria*.

saisi avattua yleisölle, tarvittaisiin sellaisia draaman keinoja, joiden avulla oopperan fiktiivisen tarinan sisältä ”päästään ulos” katselemaan kriittisesti näitä tulkintojen mahdollisuuksia. En halunnut vahvistaa *Kalevala*-traditiota ilman, että otan huomioon yhteiskunnassa tapahtuneita merkittäviä muutoksia suhteessa *Kalevalan* kokoamisajankohtaan. Väestörakenne Suomessa on muuttunut huomattavasti, kansat ovat sekoittuneet, eikä suomalaisuus ole yksiselitteisesti määriteltävissä. Lisäksi naisten asema on tänä päivänä tasavertaisempi ja itsenäisempi kuin 1800-luvulla, naisten tarinat ovat toisenlaisia, ja myös sukupuolen käsite on muuttunut monimuotoisemmaksi. Jos ajatellaan, että *Kalevala* on pikemminkin sitä, miten sitä käytetään ja tulkitaan, kuin pysyvä yksitulkintainen kertomus (Knuutila 1999, 12), radio-oopperan kohdalla tuntui tarpeetomalta esittää pelkkää tarinaa ilman tulkinnallista kontekstia.

Liisamaija Hautsalon mukaan *Kalevalasta*, *Raamatusta* ja kansallisesta historiasta poimitut aiheet ovat suomalaisen oopperan ikuisia suosikkeja. ”Kansallisia tapahtumia juhliitaan (vielä) oopperalla”, hän toteaa. (Hautsalo 2018b.) Oopperan ja *Kalevalan* monisyinen suhde, tradition painolasti, lienee edelleen perua 1800-luvun lopun taiteen kehityskulusta. Suomalainen säveltaide on hyvin nuorta verrattuna moniin muihin Keski-Euroopan maihin. Sävelletty taidemusiikki varttui yhtä aikaa runonkeruumatkojen ja yhteiskunnallisen liikehdinnän rinnalla 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. *Kalevala* ikään kuin kirjoitautui osaksi suomalaisen musiikin historiaa.⁴ Oma tavoitteeni radio-oopperaprojektissa oli ryhmätyön avulla purkaa tätä kansallisromantiikan luomaa sankaruuden asetelmaa ja löytää sellainen kriittinen näkökulma sekä tekstiin että sävellystyöhön, jonka avulla niin kalevalaiset henkilöahmot kuin työryhmän jäsenet vapautuisivat kulttuuriheerosten varjosta.

Kansallisromanttisen asetelman tunnistamisen myötä esiin nousi kolmas teema, nimittäin nationalismi ja kysymys *kansallisvaltioista*. *Kalevalan* rooli kansallisvaltion syntyprosessissa oli ilmeinen (ks. Karkama 2008, 124; Anttonen & Kuusi 1999, 74–75). Lönnrotin tavoitteena ei ainoastaan ollut merkitä runoja muistiin ja toimittaa niistä yhtenäinen kirjallinen epos, vaan ”tavoitteet ulottuivat sivistyneistön yhdessä ajamaan kansalliseen ajatukseen luoda yhteinen kuva suomalaisten menneisyydestä, tavoista ja kulttuurista” (Hämäläinen 2012, 30). Merkittävää on havaita, että tuolloin vallalla olleet kysymykset kansakunnan yhteisestä identiteetistä ja menneisyydestä ovat edelleen

4 Väitöskirjassaan *Kohti Kalevala-sarjaa* Helena Tyrväinen (2013) pohtii kansanmusiikin ja erityisesti kalevalaisen runonlaulun asemaa suomalaisen säveltaiteen identiteettisymbolina. Paciuksen merkityksestä suomalaisen taidemusiikin syntyyn voi lukea Pentti Savolaisen (1999) väitöskirjasta *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana*. Hänen mukaansa ”ensimmäisen kerran kansallista kulttuuri-identiteettiä oopperataiteen avulla merkittävästi kohottanut tapahtuma oli Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästys, Kung Karls jakt* vuonna 1852”.

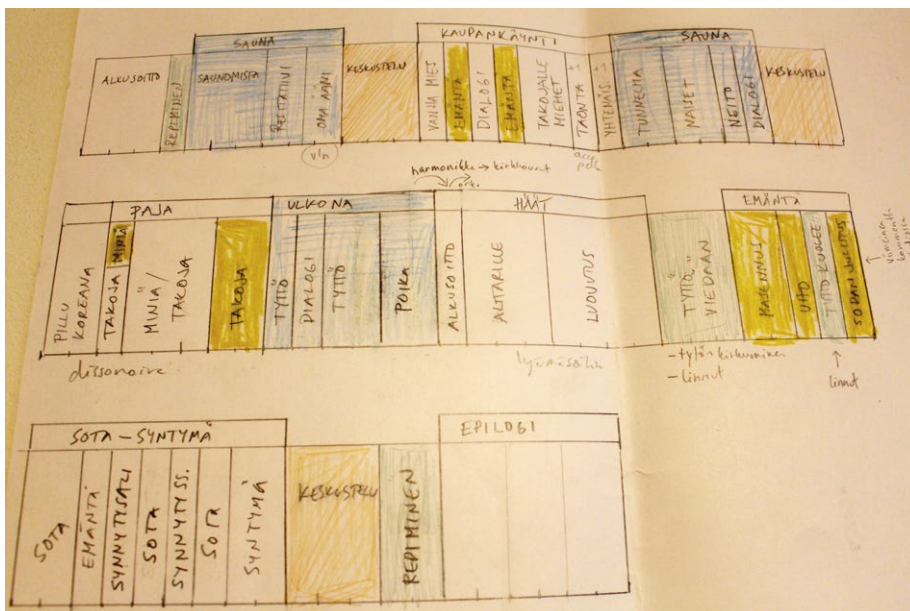
ajankohtaisia, vaikka suhteemme kansallisvaltioihin on erilainen. Kansallismielisyys on herännyt voimakkaasti eri puolilla Eurooppaa, mikä toisaalta on avannut keskustelua nationalismin eri muodoista ja kansallisvaltioiden merkityksestä nykypäivänä. Ovatko kansallisvaltiot tulleet tiensä päähän? Mitä tapahtuu kansallisvaltioiden jälkeen? Ketkä nykyään kuuluvat kansakuntaan?

Säveltäjänä nostaisin radio-oopperan pääteemaksi juuri nationalismin ja kansallisvaltion, vaikka teemaa kuljetetaankin ensisijaisesti vain musiikillisissa ratkaisuisissa. Kierrän maapalloa ympäri lainaten materiaalia niin itsenäisiltä valtioilta kuin pienemmiltä paikallisilta yhteisöiltä. Musiikki ei pysähdy yhteen paikkaan tai aikaan. Alkusoitossa yhdistelen kaikkia EU-jäsenvaltiota siinä järjestyksessä kuin ne ovat liittyneet yhteisön jäseniksi. Lisäksi alkusoiton keskellä soi *Oodi ilolle*, EU:n tunnusmusiikki. Alkusoiton logiikka perustuu lyhyisiin sitaatteihin, jotka liittyvät toisiinsa saumattomasti muodostaen uusia melodisia kokonaisuuksia. Ensimmäisessä kohtauksessa viittaa sellaisiin Euroopan maihin, jotka eivät kuulu Euroopan unioniin. Naiset saunoessaan hieman humalassa siirtyvät sulavasti Sveitsin kansallishymnistä sveitsiläiseen kansanmusiikkiin ja jodlaukseen.

Lisäksi kansallisvaltiokeskustelun myötä oopperassa valmistuva sampo saa uusia omalle ajallemme ominaisia tunnuspiirteitä. Pohjolan emäntä toivoi nykyaikaista konetta, internetin kaltaista, jonka avulla hän voisi globaalisti olla kaikkialla maailmassa yhtä aikaa. Mutta miehet rakentavatkin hänelle vanhanaikaisen vempaimen, yhtenäiskulttuurin, joka säilyttää kaiken ennallaan.⁵ Yhtenäiskulttuurin taonta toteutetaan mieskuoron voimalla. Musiikki alkaa *Nälkämaan laulun* sointurakenteella, joka etenee vapaassa tempossa. Kolme mieslaulajaa käy dialogia ja resitoi vuorotellen sointujen sävelillä. Sen jälkeen alkaa kollaasi, jonka olen koonnut Suomen itsenäisyyden kannalta merkittävistä musiikkiteoksista, erityisesti mieskuoromusiikin helmistä. Mukana on viittauksia niin *Porilaisten marssiin*, *Finlandia-hymniin*, kuoroteokseen *Oi, kallis Suomenmaa* kuin juomalauluun *Helan går*.

Jälkikäteen ajatellen oopperassa oli monta teemaa – ehkä liian monta, mikä kuvaa sekä tehtävämme haasteellisuutta *Kalevalan*, ooppera ja radiofonian leikkauspisteessä että työryhmämme monialaisuutta. Eri taiteenlajien parista tulevat tekijät suhtautuivat hyvin eri lailla erityisesti keskusteluihin sukupuolesta ja sen representaatiosta esityksissä ja teoksissa. Myös nationalismin ja kansallisvaltion synnyn käsittely taiteen keinoin jakoi mielipiteitä työryhmän sisällä.

5 Sammosta on esitetty lukuisia kosmologisia, historiallisia ja abstrakteja tulkintoja, mikä osoittaa, ettei sammon arvoitusta voi kiteyttää yhteen ainoaan selitykseen. Sampo on kullekin ajalle sitä, minkä kuvitellaan tuottavan onnea ja rikkautta, ja tämä ikuinen hyvinvointi saavutetaan anastamalla ihmekapine. (Anttonen & Kuusi 1999, 116–117.)



Suunnitelma radio-oopperan kokonaisuudeksi ennen sävellystyötä. Kuva: Riikka Talvitie.

7.5 TYÖRYHMÄTYÖSKENTELESTÄ

Radio-oopperan koko työryhmä oli huomattavan laaja. Se käsitti niin taiteellisen työryhmän (libretistin, säveltäjän, dramaturgin, ohjaajan, äänisuunnittelijan ja ääniteknikon) kuin kapellimestarin, laulajat, soitinyhtyeen, orkesterin ja tuotannollisen henkilökunnan tuottaja Pekka Savolaisen johdolla. Ryhmätöön kannalta prosessi jakautui useampiin pienempiin työryhmiin. Librettoa työstettiin yhdessä kirjailija Tommi Kinnusen kanssa. Laajemmalla taiteellisella työryhmällä pyrimme ratkaisemaan toteutukseen, roolitukseen ja radio-oopperan formaattiin liittyviä kysymyksiä. Sävellystyön valmistuttua oopperan äänityksiä toteutettiin eri kokoisissa laulajista ja muusikoista koostuvissa ryhmissä, ja lopuksi palasimme editointivaiheessa pienempään kokoonpanoon.

Yhteistyö Tommi Kinnusen kanssa muotoutui käytännön lainalaisuuksien seurauksena. Tapasin Tommia pääasiassa Turussa hänen päivätyönsä lomassa, kun taas muu työryhmä työskenteli Helsingissä. Laajemman työryhmän kokoaminen ja liikuttaminen Turkuun oli haasteellista ja työn etenemisen kannalta hidasta. Yhteistyö libretton parissa tapahtui paljolti internetin välityksellä. Tekstin suhteen toivoin kahta perusasiaa, tekstin lyhennystä ja lauseiden kiteytystä, jotka lienevät ikuisuuskyymyksiä sävellettävän tekstin kohdalla. Näitä asioita työstimme Tommin kanssa yhdessä. Lyhyeltäkin tuntuvat

lauseet näytelmätekstissä venyvät sävellettynä vähintään kaksinkertaisiksi. Vuorosanoja pitäisi pystyä lyhentämään niin, että kerronta yhä säilyttää jäntevyytensä ja musiikki ikään kuin korvaa tai täydentää sanallista informaatiota. Usein oopperan libretto saa lopullisen muotonsa vasta sävellyksen valmistuttua. Niin kävi tämänkin oopperan kohdalla.

Ensimmäisessä taiteellisen työryhmän yhteisessä tapaamisessa heittelimme ilmaan ideoita siitä, miten oopperan, *Kalevalan* ja radioilmaisun eri traditiot voisivat kohdata tuoreella tavalla. Keskusteluista kävi ilmi, että taidealat ovat selkeästi hyvin erilaisessa vaiheessa suhteessa kansallisromanttiseen taiteilijakuvaan ja yleisesti traditioon. Näkemykset ajankohtaisuudesta vaihtelivat suuresti. Teatterialan kokeellinen suuntaus on jo pidemmän aikaa etsinyt uusia näköaloja esitykseen ja ilmaisuun. Hans-Thies Lehmannin kirja *Draaman jälkeinen teatteri* (2009) kuvaa 1900-luvun aikana tapahtunutta murrosta, jolloin tekstilähtöisestä teatterin tekemisestä siirryttiin kuvan ja äänen hallitsemaan media-aikaan. Nykyteatterissa tekijät ovat myös opetelleet uudenlaisia ryhmä- ja prosessilähtöisiä työtapoja, joissa tasavertainen keskustelu sisältyy olennaisena osana prosessin etenemiseen ja esityksen syntyyn. Sitä vastoin ooppera, nykymusiikki ja kirjallisuus taidelajeina painiskelevat vielä perinteisen työnjaon ja yksilökeskeisyyden parissa totutuin keinoin ja työjärjestyksin.

E erityisen haastavaa työryhmätyöskentelyn kannalta oli päästä käsiksi radiofonisen ilmaisun ytimeen. Yritimme yhdessä hahmottaa, mitä radioooppera meille tarkoittaisi erilaisten esimerkkien valossa. Koska radiooopperoita on sävelletty suhteellisen vähän, yritimme tarkentaa näkemyksiämme ja toiveitamme muiden radiossa esitettyjen ohjelmien ja teosten avulla. Koska Yleisradion aiemmin toteuttamat radiooopperat olivat pikemminkin oopperatallenteita, jotka voisi myös toteuttaa konserttisalissa, etsimme lähtökohtaisesti ideoita, jotka tähtäävät nimenomaisesti radiolle toteutettuun teokseen. Näkemyksemme kokeellisesta radiotaiteesta vaihtelivat huomattavasti eri alojen välillä.

Oopperan valmistuttua kävin läpi libreton eri versioita ja työryhmän kesken käymäämme viestienvaihtoa. Jälkeenpäin voin itsekriittisesti todeta, etten ollut tarpeeksi selkeä lähettämässäni viesteissä ja kommenteissa. Lähdin mylläämään Suomen taiteen kultakautta ja säveltäjien suhdetta tuohon aikaan, mutta en osannut määritellä pyrkimyksiäni muulle työryhmälle riittävän selvästi. Uskoisin, että prosessini näytti ulospäin jonkin verran kaottiselta. Lisäksi kansallishymneihin pohjaava aineistolähtöinen sävellysmetodini tuotti ennalta-arvaamattoman lopputuloksen, joka oli kokonaisuudessaan esiteltävissä muulle työryhmälle vasta äänitysprosessin käynnistyttyä.

Tuotannon kannalta olennaisin kysymys oli aikataulu, joka piti laatia hyvissä ajoin ennen libreton ja sävellystyön valmistumista. Tämä tarkoitti selkeitä päätöksiä äänitystavan, kokoonpanojen ja käytössä olevien tilojen suhteen. Päätökset olivat siinä mielessä hankalia, että mitään radio-oopperan toteutukseen liittyviä vakiintuneita toimintatapoja tai hiljaista tietoa ei ollut tarjolla. Otin vastuun äänitysten aikatauluttamisesta ja nuottimateriaalin jakamisesta muusikoille ja laulajille.

Mukana orkesteriäänityksissä oli kaksi laulajaa, sopraano Päivi Nisula ja baritoni Jussi Lehtipuu. Sävellyksellisenä ajatuksenani oli, että laulajat kahdessa ”aariamaisessa” jaksossa sulautuvat orkesterin sointiin ja sitä kautta äänimaailmasta tulee perinteisen oopperaesityksen kaltainen. Myöhemmin tämä ratkaisu osoittautui haasteelliseksi, sillä orkesterin ääniraitoihin sidottua lauluääntä oli vaikea muokata itsenäisesti editointivaiheessa. Laulajien mukanaolo orkesteriäänityksissä olisi ehkä ollut perustellumpaa, jos harjoitussali Paavon sijaan olisimme toteuttaneet äänityksiä akustiikassa, joka olisi sellaisenaan tullut kuuluville radio-oopperan lopullisessa versiossa. Laulajien läsnäolo orkesterin äänityksissä oli kuitenkin erittäin kiinnostavaa ja tärkeää, sillä jouduimme heidän kohdallaan lopullisemmin miettimään henkilöhahmojen ohjausta ja kuhunkin kohtaukseen sopivaa äänitystapaa. Ennen äänityksiä olimme yhdessä kapellimestarin ja ohjaajan kanssa tavanneet laulajia ja suunnitelleet kohtausten tunnelmaa. Henkilöohjaus on kuitenkin asia, joka konkretisoituu vasta toteutusvaiheessa. Äänitettäessä laulajien tuli olla tietoisia roolihahmojen laajemmasta kehityksestä koko oopperan kuluessa ja kunkin äänitettävän kohtauksen luonteesta. Laulajien mukanaolo hidasti äänityksiä myönteisellä tavalla.

Oopperan muotoon liittyi myös käytännöllinen haaste: miten järjestää ja nuotintaa sävelletty materiaali niin, että kokonaisuutuon liittyvät kysymykset säilyvät avoimina ja muokattavina loppuun asti. Säveltämäni partituuri sisältää ylimääräisiä fermaatteja ja taukoja siltä varalta, että lopulliseen dramaturgiaan olisi mahdollista vielä vaikuttaa myöhemmin. Lisäksi avasin joitain orkestraatiokerroksia niin, että ne äänitettiin itsenäisesti peräkkäin ja asetettiin toistensa päälle vasta leikkausvaiheessa. Yritimme myös tarkentaa kuulokuvaa joihinkin orkesterin yksityiskohtiin mikrofoniaasettelun avulla saadaksemme epäluonnollisen lopputuloksen. Työskentely haastoi perinteisen tavan tehdä oopperaa, missä edetään ajallisesti libreton kirjoitusvaiheesta kohti säveltämistä ja sitä kautta kohti näyttämöllistä toteutusta. Radio-oopperaa viimeistellämme teimme vielä lukuisia kokonaisuutuon liittyviä muutoksia leikkauspöydällä.



Radio-oopperan työryhmä: säveltäjä Riikka Talvitie, kapellimestari Ruut Kiiski, ääniteknikko Pentti Männikkö, äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo ja ohjaaja Juni Klein. Kuva: Ilmari Fabritius.

7.6 ÄÄNISUUNNITTELUN JA SÄVELTÄMISEN RAJALLA

Hei, nukut varmaan jo, mutta mä mietin kuumeisesti sitä, että musta me ei nyt tehdä päätöksiä ihan oikealla tavalla. Tai siis: onko kyseessä draaman, radiofonian vai oopperan logiikka. Mua surettaa kun musiikkia leikataan niin kovasti. Ehkä ajattelen, että oopperan genressä pitäisi mennä enemmän musa edellä? Ehkä pidetään aamulla pieni palaveri ennen kuin tehdään mitään? (Heidi Soidinsalo, tekstiviesti, 8/2017.)

Työryhmätyöskentelyn kannalta antoisin vaihe oli materiaalin editointi lopulliseen muotoonsa ArtLab-studiolla Vallilassa. Editoinnin teimme pääasiassa työryhmällä ohjaaja Juni Klein, äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo ja minä. Lisäksi ääniteknikko Pentti Männikkö auttoi meitä monessa työvaiheessa. Koska erilaisissa kokoonpanoissa äänitettyä materiaalia oli huomattavan paljon, jo

tiedoston järjestely ja ottojen valinta vei runsaasti aikaa. Erityisesti pohdimme sitä, missä vaiheessa orkesteri tulisi miksata lopulliseen muotoonsa, jotta voimme käsitellä sitä yhtenä elementtinä muiden äänten joukossa. Päädyimme tekemään työn melko varhain pitäen mielessä sen, että voimme aina palata hakemaan alkuperäisestä äänitystiedostosta erilaisen version tarpeen vaatiessa. Orkesterimiksausta tehdessämme tiesimme, että tulemme käyttämään materiaalia monessa kohdin epäluonnollisesti ja virtuaalisiin tiloihin sijoittaen. Tästä syystä emme miksatessa pitäytyneet perinteisen orkesterin soinnissa, vaan nostimme esiin kiinnostavia ja outoja yksityiskohtia.

Vietettyämme studiossa kuusi viikkoa keväällä 2017 saimme leikattua radio-oopperasta ensimmäisen version, mutta työ ei ollut vielä lähestulkoonkaan valmis. Ymmärsimme, että säännöllinen työryhmytyöskentely oli liian hidasta työtapa editoinnin viimeistelyyn, ja näin ollen ooppera siirtyi Heidin työpöydälle. Tuleville radio-oopperaprojekteille tiedoksi, että äänisuunnittelijan työ oli huomattavan paljon laajempi kuin osasimme ennakoita. Heidi työskenteli oopperan parissa koko kesän, ja sitten syksyllä kokoontuimme taas yhteen miettimään viimeistä masterointivaihetta. Tuossa vaiheessa teimme vielä suuria kokonaisuutuuksiin liittyviä muutoksia. Masteroinnissa keskityimme erityisesti tekstin ymmärtämiseen ja laulajien osuuksien tasalaatuisuuteen. Kuuntelimme jatkuvasti oopperan eri versioita myös huonolaatuisilla kaiuttimilla, autoradiosta ja erilaisilla kuulokkeilla.

Tekstiviestissään Heidi kiteyttää editoinnin ydinkysymyksen: millä logiikalla teos etenee – draaman, musiikin vai radiofonian. Läpisävelletyn musiikin logiikka on äärimmäisen poissulkeva. Se lukitsee monia dramaturgian ja kohtauksen rytmin kannalta tärkeitä elementtejä. Ennalta sävelletty musiikki määrittää sitä, mitä kohtauksia tai jaksoja on mahdollista siirtää tai poistaa. Musiikki, joka alkaa keskeltä tai katkeaa kesken, on kummallista ja epäsovinnasta. Myös yksittäisten repliikkien kohdalla tarkasti rytmitetty nuotinos ohjaa henkilöhahmojen kehittymistä. Jos olisimme toimineet ensisijaisesti draaman ehdoilla, niin monia yksittäisiä repliikkejä olisi voinut muokata huomattavan paljon joustavammin ja kokeilevammin.

Kirjassa *Ääneen ajateltua* (2014) äänisuunnittelija Mikael Eriksson käy läpi äänisuunnittelun ja musiikin välistä eroa. Päästäkseen käsiksi äänisuunnittelun määritelmään Eriksson määrittää ensin musiikin ääneksi, joka on organisoitu suhteessa itseensä. Tällä hän viittaa siihen, missä suhteessa yksittäisen musiikkiteoksen äänet ovat toisiinsa. Tämä määritelmä on säveltäjälle hyvin tuttu käytännön työn kautta. Pyrimme säveltäessämme järjestelemään säveliä niin, että ne muodostavat ehyen kokonaisuuden ja modernismin oppien

mukaan viittaavat toisiinsa loogisessa suhteessa. Ihanteena on sävellys, josta ei voi vaihtaa tai poistaa nuottiakaan. Eriksson jatkaa:

Äänisuunnittelu on näkemykseni mukaan ääntä organisoituna suhteessa itseensä ja suhteessa johonkin muuhun. Huomaamme siis, että molemmille määritelmilleni oleellista on suhde johonkin: musiikissa tärkeintä ovat äänten keskinäiset suhteet, kun taas äänisuunnittelussa nousee rinnalle suhde johonkin muuhun. Äänisuunnittelussa tärkeä järjestyksen perustelu äänelle on jokin äänistä riippumaton asia; tämä on se jokin muu. (Eriksson 2014, 45–46.)

Siinä vaiheessa, kun saimme orkesterin miksattua yhdelle stereoraidalle, tasa-vertaiseksi elementiksi laulajien repliikkien ja muiden äänten kanssa, musiikki muuttui äänisuunnitteluksi. Olisimme voineet toteuttaa radio-oopperan niin, että sävellän teoksen, joka tallennetaan, mutta koska halusimme tehdä oopperan erityisesti juuri radioon, äänisuunnittelun rooli nousi keskeiseksi. Äänisuunnittelu toimi ikään kuin sidoksena kaikkien elementtien välissä. Sen avulla pyrimme toisaalta selkeyttämään draaman kaaroksia sekä nostamaan sisällöllisiä teemoja ja toisaalta vapauttamaan musiikin, jotta radiofoninen ilmaisu pääsisi valloilleen. Itse asiassa äänisuunnittelun ja musiikin välistä rajapintaa etsittäessä voidaan palata jopa sävellysvaiheeseen. Jo teoksen orkestrointi voidaan nähdä jonkinlaisena äänisuunnitteluna, koska kaikkea materiaalia voidaan myöhemmin muokata, yhdistellä ja korostaa suhteessa johonkin toiseen. Tämän tapaista ajatusta orkestraatiosta pääsee kuitenkin harvemmin kokeilemaan konserttimusiikin kohdalla.

Toinen Heidin tärkeä havainto radio-oopperasta ja erityisesti radiofonisesta ilmaisusta oli se, ettei äänen tulisi kuvittaa jotain mielikuvaa, joka on visuaalinen. Heidi muistutti meitä tästä kysymyksestä säännöllisin väliajoin. Tämä on keskustelu, joka nousee esille radiotaiteen historiaa ja estetiikkaa käsittelevissä teksteissä. Jotta radiota voisi tarkastella omana esteettisenä välineenä, ilman että sitä verrataan johonkin jo olemassa olevaan, sen täytyy tarjota oma esteettinen kontekstinsa. Olennaista radioilmaisussa on sen näkymättömyys. (Oster 2010, 83.) Pyrimme huomioimaan radion ainutlaatuisuuden välineenä tiloja ja kohtauspaiikkoja luodessamme. Rakensimme tiloja, kuten meren ranta, sauna tai sotatanner, joissa emme pyrkineetkään autenttiseen dokumentoivaan kuulokuvaan, vaan kaikki tapahtumat olivat yhtä aikaa myös musiikin kontekstissa. Käyttämällä ensisijaisesti soittimellisiä efektejä, jotka oli luotu muusikoiden ja laulajien äänityksissä, pääsimme sujuvasti siirtymään sävelletystä materiaalista erilaisiin äänimaailmihin, jotka olivat kerronnan kannalta selventäviä. Monessa kohtauksessa äänimaailma koostuu soittimellisten efektien ja äänitettyjen luonnonmukaisten efektien (kuten meri, tuuli, linnut) välisistä

yhdistelmistä. Oopperan lopputulos ei sisältänyt puhtaan diegeettisiä tiloja, joissa olisimme pyrkineet simuloimaan tapahtumapaikan ääniä mahdollisimman autenttisesti. Pysyimme koko ajan sävellyksellisen muodon ja materiaalin sisällä.

Editointivaiheessa pyrimme siihen, että dramaturgisia ratkaisuja olisi mahdollista jossain määrin tehdä vielä viime hetkeen asti. Erityisesti tämä kysymys koski teoksen prologin metatasoa, jolla laulajat, *Kalevalan* naiset, tulevat tietoiseksi olostaan oopperan sisällä ja ympärillä kuuluvista kansallishymneistä.

Ehkä isompana kysymyksenä mulle tuli mieleen dramaturgiasta lopun ja alun palat. Onko lopussa jotain, mitä voisi ottaa pois? Vaihtoehtoisesti, jos sopii, haluaisin testata, voisiko sieltä siirtää jotain ihan alkuun. Mietin vaihtoehtoa, että voisiko ton alla olevan palan (tai alkupuolen siitä) siirtää esityksen ihan alkuun? Voin tehdä siitä myös ihan kuunneltavan ehdotuksen, jota voi olla helpompi kommentoida, mutta kertokaa jos tulee joku intuitio. Tätä olis musta mahdollinen tapa saada alkuun jotain alle, joka kertoo enemmän teoksen tyyllilajista kuin RSolla isosti tykittäminen, ja se auttaisi monen lopun ongelmaan. Jotenkin ajattelen, että teos voisi loppua replaan ”minä taisin menettää kruununi” [– –] (Heidi Soidinsalo, tekstiviesti, 8/2017.)

Alku ja loppu lienee suurin puute. Muut osat toimivat hyvin. Jos lopusta ottaa jotain alkuun alkusoitoksi, niin pitäisikö alkuperäinen alkusoitto pilkkoa osien väliin esim kolmeksi palaseksi, jossa Päivi repii kansallisuusaatetta. Repimistä ei ehkä ymmärrä, jos se ei toistu useammin. (Riikka Talvitie, tekstiviesti, 8/2017.)

Lopulta erilaisten kokeilujen jälkeen päädyimme siirtämään palasia kappaleen lopusta alkusoittoon. Alkuperäinen alkusoitto oli melko pitkä, mahtipontinen ja kehittyi vähitellen. Olin rakentanut alkusoiton sävellyksellisesti niin, että siinä käydään lyhyin viittauksin läpi kaikki EU-maiden kansallishymnit. Tätä rakennetta Emäntä repii epätoivoisesti rikki. Siirsimme lopusta jakson, jossa naiset yrittävät tunnistaa kuulemiaan hymnejä. Yritimme tällä tavoin antaa lukuohjetta kuulijoille ja viitata metatasoon, jolla laulajat yhtäkkiä tajuvat olevansa teoksen sisällä. Palojen siirtely osoitti musiikin erityisyyden äänisuunnittelussa: yhdellä logiikalla sävelletty musiikki ei niin vain uppoa toisenlaiseen tapaan edetä. Päädyimme ratkaisuun, jossa alkusoiton muoto määrittää osan rakenteen, mutta joitain kohtia vain korvataan tai revitään pois. Teoksen loppu sen sijaan jäi huomattavan paljon lyhyemmäksi kuin alkuperäisessä partituurissa olin kirjoittanut. Lopetamme siihen, kun draama päättyy, ilman mitään loppusoittoa tai loppusanoja. Lopetus jättää tulevaisuuden avoimeksi; emme tarjoa ratkaisua kysymykseen, mitä kansallisvaltioiden jälkeen.

On myös hyvä korostaa sitä, että emme olleet aina päätöksissä yksimielisiä. Tuon esiin kaksi esimerkkiä, joista keskustelimme useaan otteeseen ja lopulta

päädyimme molemmissa jonkinlaiseen kompromissiin erilaisten näkemysten välillä:

Edelleen mietin että onko pillu-laulu 7. kohtauksen alussa jotenkin dramaturgisesti ”liikaa”. Mutta sen voi musta antaa olla siinä ja miettiä tätä vielä yhdessä koska senhän saa helposti pois jos tarpeen. Jos se jää, se kesäjuhla-tyyppinen aloitus oli musta hyvä. (Juni Klein, sähköpostiviesti, 7/2017.)

Neljännän kohtauksen alussa on hilpeä jakso, jossa naiset ja Takoja laulavat kuorossa vanhaan *Kalevalasta* pois leikattuun tekstiin moniäänistä materiaalia. Säveltäessä ajatukseni oli, että oopperan henkilöhahmot osoittavat olevansa paikalla ryhmänä, yhteisönä, Kalevalan väkenä. Myös musiikillisesti moniäänisyys tuo raikasta vaihtelua. Juni oli moneen otteeseen sitä mieltä, että kuorokohtaus on dramaturgian kannalta oudossa paikassa. Sävellyksellisesti muutaman minuutin kuorojakson siirtäminen johonkin toiseen kohtaan ei kuitenkaan tapahdu ihan helposti. Materiaali, joka kehittyy osan aikana, menettää yhtäkkiä merkityksensä sellaisena kokonaisuutena kuin olemme klassisen musiikin traditiossa tottuneet. Kohtaus olisi alkanut keskeltä. Lopputuloksena säilytimme kuorokohtauksen ja korostimme tunnelmaa, kesäyön juhlintaa kylän raitilla.

Toinen tärkeä keskustelu käytiin siitä, millaisia yhteiskunnallisia valtarakenteita haluamme esittää, toistaa ja vahvistaa. Teatterin alalla on avautunut viime vuosina monia laajoja kysymyksiä, joista tekijät ovat hyvin tietoisia. Yksi tällaisista kysymyksistä on kulttuurinen omiminen. Tämä keskustelu on vasta heräämässä oopperan alueella. Poistimme libretosta muutamia sellaisia kohtia ja repliikkejä, jotka olivat toiseuttamisen kannalta kyseenalaisia. Nämä kohdat ikään kuin korostuivat kokonaisuuden hahmottuessa. Oma herkkyyteni tämän kaltaisille asioille on vielä iduillaan.

Taiteellisen tutkimuksen ja taiteellisen tiedontuotannon kannalta on vielä kiinnostavaa pohtia sitä, miten konkreettisesti työskentelimme studiossa. Useimmiten Heidi istui tietokoneen ääressä, kuuntelimme sovitun jakson ja yritimme tehdä päätöksiä editointitilanteessa. Käytännössä Junin kanssa ”pommitimme” Heidiä ideoillamme, mikä osoittautui haastavaksi, koska editointityön vaatima käsityötaito on hyvin erilaista kuin diskursiivinen puhe, jonka avulla esitimme mahdollisia vaihtoehtoja. Välillä kokeilimme sellaista työtapaa, että siirryin tietokoneen ääreen näyttämään ajatukseni editoimalla verbaalisen ilmaisuuden sijaan. Olimme ikään kuin kahden ammattikunnan välisen hiljaisen tiedon rajamailla. Tämä työtapa toimi monelta osin paremmin. Editointityö oli myös erittäin hidasta, ja siksi meidän olikin aika ajoitin annettava Heidille työrauha.

Säveltäjillä on keskenään melko erilaisia työnkuvia, kuten aiemmin on käynyt ilmi. Monet pitävät teknologian kanssa työskentelystä ja sitä kautta ajautuvat äänisuunnittelun pariin. Toiset taas tietoisesti rajaavat oman osaamisensa perinteisen akustisen musiikin alueelle. Tässä projektissa antoisinta oli törmäyttää säveltäjän ja äänisuunnittelun osaamisalueita, mikä vaati myös säveltäjän työn avautumista laajemmin teoksen muiden elementtien suhteen. Jos ajatellaan, että äänisuunnittelijan työ on suhteessa ”itseensä ja suhteessa johonkin muuhun teoksen elementtiin”, tällöin työ ei rajaudu vain abstraktin äänen manipulointiin, vaan se sisältää myös draamallisia, sisällöllisiä ja yhteiskunnallisia keskusteluita ja niin edelleen. Kysymys ”miksi” on hyvin voimakkaasti läsnä äänisuunnittelijan työssä, ja valintoja tehdään jatkuvasti suhteessa esityksen kokonaismuotoon. Kaikki tämä vaati tiivistä yhteistyötä äänisuunnittelijan ja ohjaajan kanssa, mikä olikin tutkimusprojektini kannalta äärimmäisen hedelmällistä.

Aiemmin tekstissä totesin, että oma tavoitteeni oli ryhmätyön avulla purkaa kansallisromantiikan luomaa sankaruuden asetelmaa ja löytää sellainen kriittinen näkökulma tekstiin ja sävellystyöhön, jonka avulla yhtä lailla kalevalaiset henkilöhaamot kuin työryhmän jäsenet vapautuisivat kulttuuriheerosten varjosta. Onnistuimmeko karistamaan kalevalaiset sankarihahmot harteiltamme? Jälkikäteen ajateltuna tuntuu siltä, että työryhmän jäsenten edustamien taiteenalojen suhde Suomen taiteen kultakauteen on sen verran erilainen, että emme löytäneet yhteistä ratkaisua nationalismiin ja taiteen väliseen suhteeseen. Omalta kohdaltani olen tyytyväinen ja kiitollinen, että sain myllätä juuri tätä teemaa, sillä säveltäjille asia on edelleen ajankohtainen. Vähintäänkin purin omaa suhdettani suomalaisen musiikin syntyjuuriin ja asetin itselleni erilaisen paikan ryhmätyön ytimessä.



Heinä-teoksen kantaesitys. Hiljaisuus-festivaali 2018. Kuva: Jouni Ihalainen.

8 MULTIMEDIATEOS HEINÄ

- aseemisia runoja sävellettyinä ihmisäänelle ja bassoklarinetille

Heinä on esitys, joka sisältää erilaisia ääniä, ihmisääntä, maalauksia, dokumentaarista videota, puhetta ja nykymusiikkia soitettuna bassoklarinetilla. *Heinä* sai alkunsa säveltäjien ja dramaturgien yhteisessä työpajassa näytelmäkirjailija Pipsa Longan esitellessä minulle heinän kirjoittamia runoja, joita voi myös kutsua heinän piirtämiksi tauluiksi. Lähdimme työstämään teosta, jonka keskiössä olisi heinän kirjoitus. Lopputuloksena syntyi esitys, joka esitettiin ensimmäisen kerran Hiljaisuus-festivaalilla Kaukosen kylässä kesällä 2018. Esitys tapahtui pienessä tuvassa, jonka tulipesän olimme saaneet savuttamaan juuri ennen esitystä. Tuvassa äänteli tunnelmallisesti levollinen koira. Yleisön edessä roikkui taulun valkoinen pohjakangas, johon heijastimme videokuvaa. Bassoklarinetisti Lauri Sallinen soitti yhdessä nurkassa yleisön takana, ja minä puolestani miksasin ääniä tuvan toisessa nurkkauksessa. Lisäksi esitykseen kuului laulaja Tuuli Lindebergin ennalta äänitettyjä vokaaliosuuksia sekä dramaturgi Pipsa Longan dokumentaarista puhetta, joita soitettiin kaiuttimista eri puolilta huonetta. Kantaesityksen jälkeen teosta ovat esittäneet myös bassoklarinetistit Mikko Raasakka ja Maija Anttila. Myöhemmissä esityksissä olen kokeillut sekä monikanavaista äänentoistoa, live-elektronikkaa että kehittelemääni kuvanuottiajatusta.

26 minuuttia kestävä esitys jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa esitellään neljä heinän musteella kirjoittamaa aseemista runoa, jotka on valokuvattu taulujen kaltaisiksi kuviksi. Kuvan ja musiikin välinen suhde on samalla asetelmallinen ja modernistinen, kun bassoklarinetti esittää jokaiselle taululle sävelletyn pienimuotoisen karakterikappaleen. Taidelajien välillä vallitsee jonkinlainen mimeettinen yhteys: musiikki pyrkii kuulostamaan siltä, miltä tuulen ja heinän liike kuvassa näyttää. Toisessa osassa yritämme tulkita heinän kirjoitusta, videolla näemme heinän piirtämisen konkreettisenä tapahtumana ja kuulemme dokumentaarista puhetta hiljaisesta kirjoituksesta. Taustalla lauluääni luo arkaaista tunnelmaa laskevine glissandoineen. Tämän jälkeen vokaaliääni yrittää sanoittaa heinän kirjoitusta lukien yksittäisiä merkkejä kuin kirjaimia ja tavuja eri tavoin äännellen. Kuvamateriaali koostuu kirjoitettujen sanojen lisäksi yhden taulun yksityiskohtaisemmasta tarkastelusta editoinnin ja liikkuvan kuvan avulla. Toisen osan lopussa tapahtuu dramaturginen käänne, jossa tajuaamme, että on täysin hyödytöntä yrittää ymmärtää tai hallita heinän kirjoittamia koukeroita:

...hitsi, eihän niinku tästä oo yhtään kysymys, siis oikeesti, ku täs on ihan muust kysymys, että siis just täst ihmisen ja meidän ihmisten hallinnan tarpeen laittamisesta sivuun, eihän täs nyt oo yhtään kysymys siit mist piti, tää meni nyt ihan mettään tässä taas, et me vaan luetaan väkisin ja runnetaan sinne niit merkityksiä ja astutaan väliin, kun täs oli tarkotus vaan ihmetellä ja antaa olla, antaa sen hiljaisuuden ilmetä, nythän me vaan luetaan väkisin sitä ja metelöidään, eihän tää nyt, ei tänne, ei tätä, ei taas näit sanoja, näit meitin sanoja, ei täs nyt oo taas yhtään siitä kyse... (Katkelma Heinä-videolta, puhujana Pipsa Lonka.)

Esityksen kolmannessa osassa näytämme heinän dokumentaarista piirtämistä buddha boardille, alustalle, josta piirtämiseen käytetty vesi haihtuu vähitellen pois. Viimeisen osan rujo äänimaailma koostuu ryöpsähtelevistä tuulen äänistä, naisäänen ennalta äänitetyistä voimakkaiden tuulen äänien imitaatioista ja lisäksi bassoklarinetistin improvisaatio-osuudesta, jossa hän jäljittelee sekä oikeaa tuulen ääntä että naisäänen tuuli-imitaatiota. Esityksissä olen miksannut eri äänilähteitä villisti ja ennakoimattomasti livetilanteessa. Vähitellen kirjoitus katoaa, äänimaailma hiljenee ja teos päättyy.

Olen nuotintanut teoksen partituurin muotoon. Nuottikuva muistuttaa modernismin traditioon pohjautuvaa nykymusiikin kirjoitustapaa, joka on huolellisesti viimeistely nuotinkirjoitusohjelman avulla. Yksityiskohtaisesti nuotintettu partituuri on voimakkaasti ristiriidassa projektin lähtökohdan kanssa: se ei vastaa heinän sattumanvaraista piirtojalkeä tuulessa. Tutkimusprojektissani olenkin yrittänyt ratkoa ristiriitaa monella tapaa.

8.1 OLEMASSAOLON SANATTOMUUDESTA

– käsiohjelmateksti

Kun tuulee, heinä liikkuu.

Muutamana tuulisena päivänä olen mennyt ulos, ja etsinyt joutomailta ja rannoilta heiniä, joiden tähkät ovat kuin siveltimiä. Olen valinnut heinistä yhden, kastanut sen tähkän veteen tai akvarelliväriin ja asettanut heinän eteen paperia. Ja kun tuuli on heinää liikuttanut, on se piirtänyt paperille viivoja – kuin kirjoitusta.

Kutsun näitä heinän piirtoja aseemiksi runoiksi: kielen takaiseksi kirjoitukseksi, joka ei palaudu merkkeihin, tietoon ja ymmärrykseen. Aseeminen runo näyttää kirjoitukselta, mutta sitä ei voi lukea. Sen merkit ovat vailla sovittua ja tunnettua sisältöä. Kiinalaisen legendan mukaan ihminen on keksinyt kirjoituksen katselemalla puunkuoren pintaa, eläinten jälkiä ja merkkejä nahassa. Mutta jo ennen kirjoitustaitoa on muinainen ihminen piirrellyt tikulla tai sormella kuvioita hiekkaan, ehkä matkien näkemiään merkkejä, välillä leikkien ja välillä ilmaisten jotakin. Ja samaa juurta ovat nykyihmisen paperin laitaan tuherretut koukerot, joiden tarkoitus on ehkä vain saada mustekynä toimimaan tai kuluttaa aikaa puhelimen jonotusmusiikkia kuunnellessa. Näissä toimissa on aseemisen kirjoituksen juuret.

”Lue mitä ei ole koskaan kirjoitettu”, kehottaa Walter Benjamin (1989). Hän puhuu ihmiskunnan vanhimmasta lukutapahtumasta: sisälmyksistä ja tähdistä lukemisesta. Heinän liike tuulessa on tällaista sanatonta kirjoitusta, jonka lukeminen vie tietämättömyyden alueelle. Piirrot tuntuvat merkitsevän jotakin, ne aiheuttavat ajatusten ja tunteiden liikettä, mutta merkityksiksi ne eivät asetu. Ne ovat hiljaa, ja tuo hiljaisuus sekä häiritsee että vapauttaa.

Heinien runot häiritsevät tietoista mieltä, joka ei saa otettua haltuun merkkijärjestelmää, luotua mieltä näihin piirtoihin. Mutta kun tästä haltuunottamisen tarpeesta hellittää, voi näiden runojen antaa olla ja kuunnella niiden hiljaista kieltä. Ehkä ne ilmaisevat jotakin olemassaolon sanattomuudesta, ”heinä” olemisesta?

Pipsa Lonka, 6.4.2018. Linnunlaulu, Helsinki.

Tihkusadetta, +3°, tuulennopeus 8m/s.

Kun puhuu, ilma virtaa.

Entä puhe? Jos uskomme kiinalaista legenda, että kirjoituksen alkuperä johtaa tietämättömyyden alueelle, niin missä ovat puheen juuret? Myös puheessa palataan äänteisiin, jotka eivät sinänsä tarkoita mitään. Ihmiset ovat vasta myöhemmin antaneet merkityksiä näille hullunkurisille ilmapirtauksiksille kurkunpäässä – ääntöelimissä, mutta yhä ymmärryksemme huojuu.

Vain musiikki on säilyttänyt kosketuksensa tuohon alkuperään. Se ei suostu tähän merkitysten leikkiin, joka maailmaa pyörittää. Se voi tarkoittaa monta asiaa yhtä aikaa tai kerrassaan ei mitään. Mutta myös musiikkia kirjoitetaan ja piirretään graafisiksi merkeiksi. Näiden nuottikuvien, partituurien, perusteella asetetaan hierarkioita, tehdään valintoja ja jaetaan jopa palkintoja. Musiikkia yritetään hallita kirjoituksella.

Kuvitelkaahan mielessänne kieli, jota kukaan ei puhu: heinän kieli. Kuulette kielellä laulun, toisteisen, heinän laulaman. Miten paljon kompromisseja tarvitsemme, kun yritämme kirjoittaa tuon hetken muistiin ja toistaa virheettömästi toisaalla? Ajaudumme väärinymmärrysten ja huolimattomuuksien ketjuun, jossa äänet, äänneet, tunnelmat, esitysohjeet, rytmiset vapaudet ja kaikki muut olennaiset seikat kirjoitetaan ylös. Tämä kaikki siksi, että haluamme tallentaa musiikin paperille kielellä, jota ei ole. Eikö olisi helpointa antaa vain heinän kirjoittaa? Ei, sillä kirjoitus on meissä, emme pääse siitä eroon.

Riikka Talvitie, 15.4.2018. Meilahti, Helsinki.

Puolipilvistä, +12°, tuulenoisuus 2m/s.



Heinän musteella piirtämä taulu. Toteutus: Pipsa Lonka. Kuva: Riikka Talvitie.

8.2 HEINÄ TYÖRYHMÄN JÄSENEÄ

Heinä-projekti alkoi heinän vapaasta kirjoituksesta, toiminnasta, johon emme pyrkineet vaikuttamaan. Heinän kirjoitukseen vaikuttavia tekijöitä olivat pikemminkin tuulen nopeus, tuulen suunta, tähkän etäisyys paperista ja musteen määrä. Piirtämiskokeiden taustalla oli Tuula Närhisen kehittänyt tekniikka teoksessa *Tuulipiirturit* (2000). Kuvataiteen tohtorin opinnäytteessään Närhinen kertoo, miten hänen kiinnostuksensa liikettä tallentaviin kuviin sai alkunsa ranskalaisen fysiologin Étienne-Jules Mareyn 1800-luvun lopulla suorittamista tieteellisistä kokeista, joissa piirturit sekä kronofotografiset valokuvat kykenivät kuvaamaan mitä erilaisimpia liikkeitä ja luonnonilmiöitä, kuten lintujen lentoa, hevosten laukkaa, sydämen sykettä tai veden ja ilman virtauksia. Piirturien tekniikka on mekaanista; se pohjaa luonnontieteelliseen ajatteluun. Kun kuvat tuodaan taiteen kontekstiin, niitä luetaan eri tavalla: luonnonelementit ikään kuin muuttuvat itsenäisiksi toimijoiksi. ”Vaikka laitteiden toimintaperiaate on täsmälleen sama ja kuvalliset tulokset ovat sinänsä vertailukelpoisia, taiteen piiriin tuotu luonto ymmärretään jo lähtökohtaisesti sisäisenä ja henkisenä – vastakohtana luonnontieteiden ’ulkoiselle’ tai materiaalisreduktiiviselle luontokäsitykselle, joka pyrkii selittämään kaiken aineen olomuotoina”, kirjoittaa Närhinen (2016, 260–265).

Heinä-teoksessa käsitelimme piirroksia aseemisina runoina mekaanisten mallinnusten sijaan Närhisen ehdotuksen mukaisesti. Kuten käsiohjelma-tekstissä kuvataan, aseeminen kirjoitus on visuaalista esitystä, joka muistuttaa kirjoitusta, mutta jota ei voi lukea. Kirjoitus, jolla ei ole määriteltyä semanttista sisältöä, voi olla yhtä lailla keksittyä kieltä kuin muinaisia luolapiirroksia. Aseeminen kirjoitus voidaan jakaa kahteen lajiin, todelliseen ja suhteelliseen. Todellista aseemista kirjoitusta kukaan ei pysty lukemaan. Suhteellisen kirjoituksen logiikan, kuten salakielen tai keksityn kielen, voivat toiset hallita, mutta eivät kaikki. (Ala-Hakula 2016.) Koska aseeminen runo ei kommunikoi perinteisellä kielellä, sen tulee osoittaa merkityksensä toisella tapaa, esimerkiksi visuaalisesti. Heinän kirjoituksen kohdalla on ilmeistä, että emme onnistu lukemaan kirjoitusta sellaisella tavalla, että se vastaisi ihmisen ajattelua. Olenaiseksi kysymykseksi nousee, jääkö heinän piirtämä kuva vain pelkäksi piirustukseksi tai kuvarunoksi vai voiko se sisältää merkityksiä, jotka viittaavat sen ulkopuolelle. Toisaalta Ala-Hakolan mukaan aseeminen runo voi myös liittyä vahvaan materiaaliseen tai keholliseen ilmaisuun (ibid., 2016). Heinä piirtää materiaalilla materiaalille, musteella paperille, ja heinän keho, tähkä, liikkuu tuulen avustuksella. Heinän piirtämisen teko tuo merkityksiä, tuo näkyville liikkeen luonnossa, tuulen liikkeen kaikessa monimuotoisuudessaan.

Leikittelimme projektin ajan ajatuksella, että heinä on yksi työryhmän jäsenistä. Peilasimme ajatuksiamme ”olevaan”, joka ei käyttänyt samaa kieltä kuin me, mutta samalla varoimme laittamasta liikaa ajatuksia heinän suuhun. Heinä oli meille elollinen, läsnä oleva subjekti, sen sijaan että olisimme kohdelleet sitä elottomana taiteellisen työskentelyn objektina. Kaikki tuo mimeettinen heijastus heinän ja meidän välissä oli toki virtuaalista, mutta se piti yllä prosessia, joka muutti meidän työskentelyämme.¹ Sinänsä ei-inhimillisten toimijoiden, kuten puiden, lintujen tai kivien, huomioiminen ihmisyyshorisontissa ei ole mikään uusi keksintö. Monille alkuperäiskansoille on luontevaa, että heidän yhteisöihinsä kuuluu myös muita ympäristön ei-inhimillisiä toimijoita, kuten kaloja, kasveja, puita tai kiviä (Virtanen 2017, 95–98).

Väitöskirjassaan *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta* (2017) Tuija Kokkonen tarjoaa työkaluja heinän roolin paikantamiseksi esityksessämme. Tällaisia käsitteitä ovat muun muassa ”ei-inhimillinen kanssatoimija” ja ”heikko toimijuus”. Hän tarkastelee ei-inhimillisen toimijan kanssa työskentelyä posthumanistisesta näkökulmasta, mikä merkitsee ihmisen kategorian ja aseman kyseenalaistamista sekä uudelleenarviointia. Ei-inhimillisellä kanssatoimijalla hän tarkoittaa kaikkia niitä kanssaeläjiämme, eläimiä ja kasveja, ja toimintaamme vaikuttavia ”luonnon” prosesseja, kuten sääilmiöitä, joita emme ole suunnitelleet ja rakentaneet ihmisvoimin. (Kokkonen 2017, 20–23.) Kokkonen lähestyy ei-inhimillistä toimijuutta esityksessä kanssatoimijuutena, jonka havaitsemisen ja esiin tulemisen edellytyksenä on ihmisen heikko toimijuus. Meille heinä oli ei-inhimillinen kanssatoimija, mutta vasta oma aktiivinen toimintamme, heikko toimijuus, mahdollisti piirrosten talteen ottamisen ja taiteellisen lopputuloksen eli esityksen rakentumisen. Kokkonen on kehittänyt ajatusta lajienvälisestä esityksestä ”ottamalla vakavasti sekä ei-ihmisten tarjoamat vastaukset että yhteisen työskentelyn edellyttämän ja avaaman eettisen horisontin”. Hänen mukaansa heikkojen toimijoiden ja ei-inhimillisten toimijoiden kanssakäyminen ja vieraanvaraisuuden etiikka mahdollistavat uudenlaisen yhteisön synnyn. (Ibid., 12.)

Toisen kiinnostavan tutkimuksellisen näkökulman projektiimme tarjoaa kirjallisuudentutkija Karoliina Lummaa väitöskirjassaan *Poliittinen siivekäs: lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa* (2010), jossa hän tarkastelee ekokriittisiä ja posthumanistisia teorioita hyödyntäen lintukuvauksia suomalaisessa runoudessa. Tutkimuksen mukaan luontoaiheisen runouden lintukuvaukset ovat muuttuneet yhä konkreettisemmiksi.

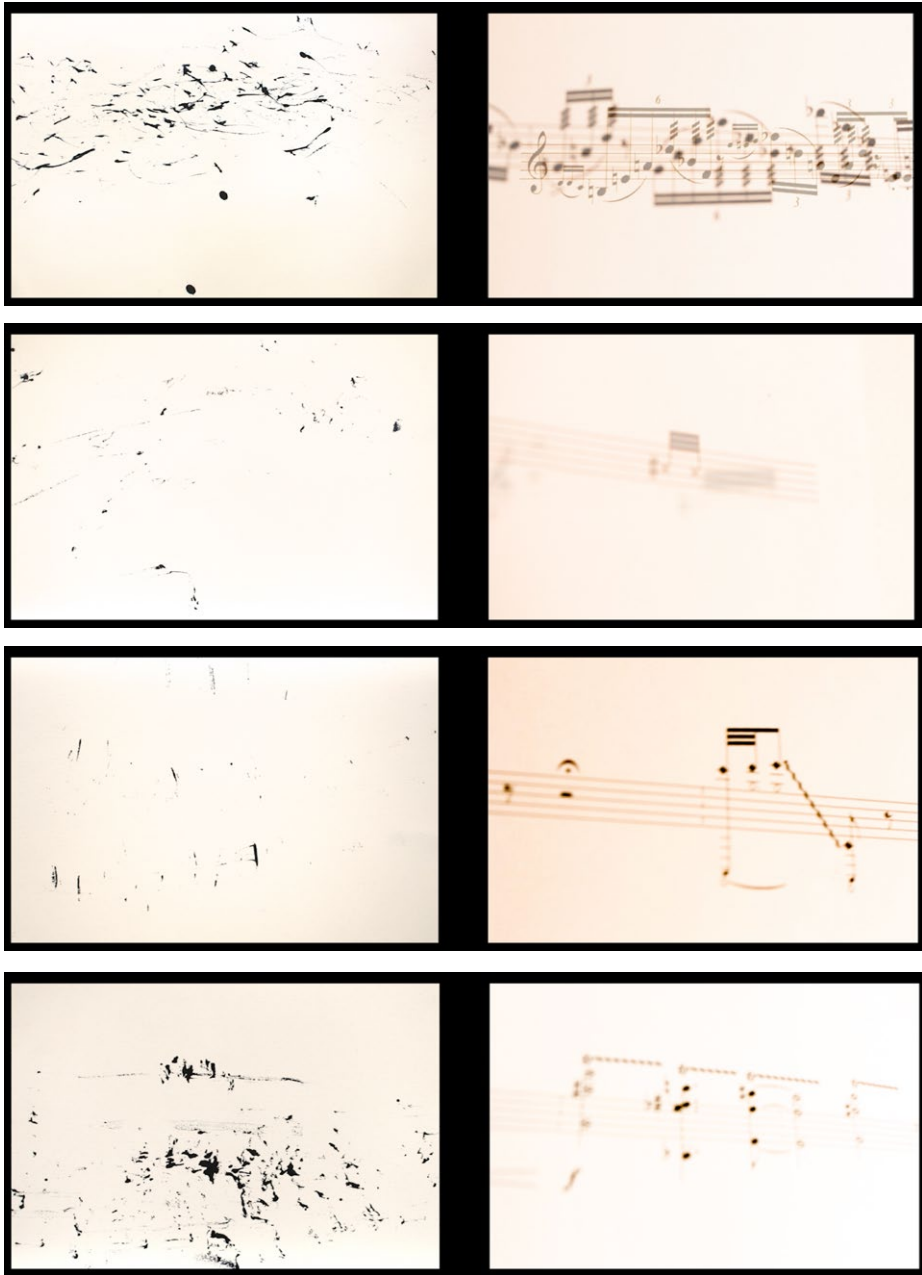
1 Tähti Oksanen (2020) käsittelee *Heinä*-projektia opinnäytteessään, jota varten olen vastannut haastattelukysymyksiin.

Linnut eivät enää ole vain ihmiskulttuurin eri osa-alueita edustavia symboleita, vaan niihin liittyy yhteys todellisiin eläimiin. Useat suomalaiset runoilijat 1970-luvulla keskittyivät lintujen ominaispiirteisiin ja lajityypilliseen elämään sekä linnuille ympäristömuutoksista aiheutuviin ongelmiin. ”Lintujen tunteminen, lintuihin liitettyjen merkitysten pohtiminen sekä kysymykset lintujen oikeuksista ja ihmisen mahdollisuuksista kohdata linnut inhimillistämättä niitä ovat aiheita, joiden käsittelemiseksi lintuja on kuvattava eläiminä, konkreettisesti”, Lummaa kirjoittaa. (Lummaa 2010, 12–14.)

Lummaan tarjoama näkökulman vaihdos suhteessa lintuihin kuvaa hyvin kokemustani heinän kanssa työskentelystä. Kun heinälle tarjoaa itseisarvon heinänä, ei vertauskuvana tai symbolisena luonnon edustajana, siirrymme erilaiselle kommunikoinnin ja valinnan tasolle, jossa olennaista ei enää ole vain esteettisten päämäärien saavuttaminen, vaan yhtä lailla eettiset kysymykset nousevat keskeisiksi (vrt. Lummaa 2014, 14). Kokkonen on ekologisessa ajattelussaan erityisesti korostanut suhteiden osuutta: ”kyse on koko ajan erilaisen eliöiden/entiteettien ja ympäristöjen suhteista, yhdistymisistä, liitoksista, verkostoista, vuorovaikutuksista ja riippuvaisuuksista” (Kokkonen 2017, 47). Vaikka heinän avaamat kysymykset kirjoittamisesta ja merkitysten ymmärtämisestä ovatkin laajoja ja ratkaisemattomia, värittää niitä kuitenkin jonkinlainen huoli ja pelko ympäristön tilasta. Heinä sellaisenaan, tekemättä mitään, edustaa luontoa ja sitä kautta tuo luonnossa tapahtuvan ajankohtaisen kriisin meille konkreettisemmaksi.

Vaikuttiko heinän läsnäolo meidän työskentelyymme? Yhteistyö projektissa oli monelta osin erilaista kuin mihin olen säveltäjänä tottunut. Teimme asioita, joita emme varsinaisesti osanneet, kuvasimme ja editoimme dokumentaarista videota ja rakensimme monimediaalista esitystä. Uusista työtavoista huolimatta veimme kumpikin Pipsan kanssa projektia eteenpäin säännöllisesti ja näimme huomattavan paljon vaivaa materiaalia työstäessämme. Näin meille kertyi ylimääräistä tekstiä ja kuvaa, joka ei jollain lailla sopinut heinän kanssa samaan esitykseen. Hiljainen työryhmän jäsen vaikutti olemassaolollaan:

...no siis tavallaan että liukuu kohti sitä heinän olemassaolon käsittämistä, sitä sen liikettä, sen olemassaoloa ja sen sanattomuutta, että millä tavalla se just tässä heinässä ilmenee, ja tavallaan sitä sitten liu’uttaa sitä heinää kohti tätä meidän ihmiskulttuuria, kun siltä pyytää tai ottaa haltuun tällaista kirjoitusta, jos nyt haluu kategorisoida niin ehkä tätä vois nyt kutsua vaikka sitten... (Katkelma *Heinä*-videolta, puhujana Pipsa Lonka.)



Ehdotus videolla toteutettavaksi *Heinä*-teoksen kuvanuotiksi bassoklarinetille. Kuvien muokkaus: Riikka Talvitie.

8.3 NUOTTIKIRJOITUKSEN MAHDOTTOMUUS

Lähes koko työskentelyn ajan olimme käsitelleet kirjoituksen alkuperää, olemassaoloa ja merkityksen muodostumista siinä, kunnes projektin loppupuolella yllätyksekseni huomasin, että olimme päätyneet nuottikirjoituksen alueelle pohtimaan yleisesti merkin ja musiikin välistä suhdetta. Nuottikirjoitus on syntynyt muistiin merkitsemisen tarpeesta ja laajentunut yksityiskohtaiseksi soivan kuulokuvan representaatioksi. Mutta miten nuotintaa jotain sellaista toimintaa, joka huojuu tuulessa epämääräisesti ja joka ei ikinä kuulosta samalta kuin edellisellä kerralla? *Heinä*-projekti on tässä mielessä vielä keskeneräinen, sillä en ole löytänyt vastaavanlaista tapaa kirjoittaa nuoteille yhtä päämäärätömästi kuin heinän piirtäminen.

Kantaesityksen jälkeen olen yrittänyt muutamaan otteeseen ratkoa tätä nuottikirjoituksen ongelmaa eri keinoin. Olen kokeillut käsin kirjoittamista, eri muotoisia nuottilehdyköitä ja viimeisenä kuvanuottiajatusta, mikä tarkoittaa videolle kuvattua, ajassa etenevää, tulkinnanvaraista ja epäselvää nuottiviivaston jatkumoa. Kuvasin bassoklarinetille sävellettyä partituuria videokameralla ja annoin tarkennuksen sekä valotuksen muuttua sattumanvaraisesti nuottikuvaa sumentaen. Tarjosin tätä versiota bassoklarinetistille tavallisen nuotin sijaan, vaihtoehtoisesti niin, että yleisöllä on mahdollista nähdä sumea nuotti alkuperäisen videon rinnalla tai niin, että kuvanuotti ilmestyy vain soittajan nuottitelineelle. Vaikka toteutin eriasteisia sumennuksia, idea hapuilusta ei kuitenkaan toivotulla tavalla toteutunut harjoituksissa. Jo olemassa olevasta sävellyksestä on vaikea irtaantua ja heittäytyä epäselvään mutta samalla ennalta-arvaamattomaan visuaaliseen maailmaan. Uskoisin, että vapaa improvisaatio kuvien pohjalta tuottaisi muusikon kannalta antoisamman kokemuksen. Tarkoitukseni on jatkaa etsimistä tulevissa sävellystyöissä.

Nuottikirjoituksen lisäksi *Heinän* sävellystyön ytimessä oli toinenkin ristiriita: heinän piirtämisen hiljaisuuden suhde länsimaisen musiikin traditioon. ”Nythän me vaan luetaan väkisin sitä ja metelöidään”, kuten Pipsa asiaa kuvaa. Kokkonen pohtii vastaavaa jännitettä ei-inhimillisen kanssatoimijan kanssa työskentelyn ja esitysten ihmiskeskeisyyden välillä. Ihmiskeskeisyys on monelta osin ollut jopa poissulkevaa:

Sekä teatteri, nykyteatteri että esitystaide ovat pitkään olleet ihmiskeskeisiä taiteenlajeja hyvin erityisellä tavalla: niiden ilmiasu on koostunut keskeisesti ihmisruumiista, sisältö on koskenut lähinnä ihmisten välisiä suhteita ja ne liikkuvat sosiaalisella ja yhteiskunnallisen alueella, joka on ymmärretty vain ihmisille kuuluvaksi (Kokkonen 2017, 21).

Kokkosen mukaan jako inhimilliseen ja ei-inhimilliseen toimijuuteen muistuttaa meitä jatkuvasti siitä ”kuilusta, jonka olemme rakentaneet ihmisten ja muiden täällä eläjien, sosiaalis-kulttuurisen alueen ja niin sanotun luonnon ei-inhimilliseksi mielletyn alueen välille” (ibid.).

Tämä pohdinta luonnon ja kulttuurin välisestä erottelusta konkretisoitui sävellystyössä teoksen ensimmäisen osan kohdalla. Teoksen alku koostuu neljästä heinän musteella kirjoittamasta asemisesta runosta, joita jäljitellen bassoklarinetti esittää neljä säveltämäni pienimuotoista osaa. Musiikkini, joka pyrkii kuulostamaan heinän ja tuulen liikkeeltä, edustaa sävellystyylinä modernistista ilmaisua. Se sisältää tarkkaan nuotinnettuja atonaalisia eleitä, jotka eivät asetu metriseen kontekstiin, mutta jotka kuitenkin kuulostavat rytmisesti uloskirjoitetuilta. Monelta osin villisti ja ryöpsähtelevästi etenevää klarinettiosuutta olen värittänyt laajennettujen soittotekniikoiden, flutterien, ilmaäänien, glissandojen ja multifonien avulla. Itse en osaa arvioida, miten heinän tuulessa piirtämät viivat ja modernistinen, jollain tapaa jopa konservatiivinen, ilmaisu toimivat rinnakkain, mutta Tähti Oksanen kuvaa kuuntelukokemustaan seuraavasti:

Musiikki auttaa minua kuvittelemaan heinän liikkeen kolmiulotteisuutta. Kolmiulotteisuus tuntuu tosin aika yksioikoiselta sanalta jollekin, joka liikkuu jokaiseen suuntaan ja kovin monilla eri tavoilla. Mielessäni musiikki ja runot kuvastavat heinän ja tuulen yhteiseloä, musiikissa kuulen tuulen heinässä. (Oksanen 2020, 33–34.)

Olisin kuitenkin voinut toteuttaa sävellystyön aivan toisin ilman taidemusiikin sitovaa traditiota ja lähestyä heinää äänitaiteen näkökulmasta. Olisin esimerkiksi voinut mikittää heinän hiljaista piirtämistä ja jollain valitsemallani tavalla sovittaa tuon auditiivisen lopputuloksen musiikilliseen muotoon. Tällainen tieteellisen kokeen kaltainen asetelma olisi vastannut Närhisen alkuperäistä ajatusta ranskalaisen tiedemiehen piirtureista. Esityksen logiikka toimii kuitenkin toisin. Tuuditan yleisön perinteiseen konserttiasetelmaan, jossa musiikin ja kuvan suhde on tunnistettava klassisen musiikin kuulijoiden kannalta. Tästä asetelmasta sitten rimpuihen vähitellen yli, ja viimeisessä jaksossa kaikki kolme elementtiä imitoivat toisiaan ehkä jopa modernismin eleitä parodioiden.

Palataan vielä kysymykseen alkuperästä. Derrida (esim. 2003) on filosofiassaan asettanut kyseenalaiseksi puheen ja kirjoituksen välisen suhteen länsimaisen ajattelun perinteessä. Hänen mukaansa puhe on yleensä nähty kielen ensisijaisena ja autenttisena muotona, eräänlaisena totuutena, koska puhuvan subjektin ajatellaan olevan läsnä, toisin kuin kirjoittavan subjektin, joka jättäytyy pois kirjoitetusta tekstistä. Puhe on myös yhdistetty järkeen ja järjelliseen. Kirjoitusta on pidetty puheen toissijaisena laajenuksena, joka toimii myös

teknisenä apuvälineenä ja muistiin merkitsemisen tapana. Suhteessa puheeseen kirjoitus edustaa keinotekoisuutta ja vieraantumista. Kun kirjoitus irrotetaan puheesta ja sen annetaan elää itsenäisesti, kuten tutkimuksessa on tavallista, alkaa kirjoitus tuottaa asioita, joita ei voi enää tulkita suhteessa puheeseen tai ylipäänsä yhden ihmisen ilmaisuun ja läsnäoloon. Kirjoitus, eli lausumisensa hetkestä irrotettu puhe, mahdollistaa universaalien ajattelun, mutta samalla siihen sisältyy vaara, että kirjoittaja ei enää hallitse tuottamaansa merkitystä, vaan kirjoitus alkaa elää omaa elämäänsä, irtautuu alkuperäisestä kontekstistaan ja ottaa vaikutteita kaikista muista teksteistä ympärillään. (Derrida 2003, 284–285; Johnson 1997, 8–9; Korhonen 2016.)

Voisiko vastaavan erottelun, eräänlaisen dekonstruktiivisen luennan, tehdä musiikin ja nuottikirjoituksen välisestä suhteesta? Tai soivan äänen ja merkin välisestä suhteesta? Ensimmäiset nuotit 800-luvun puolivälissä eivät olleet täydellisiä kuvia soivasta äänestä tai äänen ideasta, vaan ne sisälsivät olennaista tietoa, kuoronjohtajien käsimerkkejä, muistin tueksi. Nuottikirjoituksen kehittymisen historiallinen tarkastelu asettaa soivan musiikin alkuperäisemmäksi olemukseksi suhteessa nuotintettuun ja muistiin merkittyyn. (Murtomäki 2020.) Nykyään nuotti on teoksen mitta. Nuotit viimeistellään, niitä kustannetaan ja myydään. Nuotit toimivat välineinä markkinoinnissa, erilaisissa valinnoissa, sisäänpääsyissä ja karsinnoissa. Nuotinnuksen tavat vaihtelevat täysin kontrolloiduista ja viimeistellyistä graafisista esityksistä vapaata improvisaatiota innoittaviin mielikuviiin sekä kirjallisiin ohjeisiin. Nuottikirjoitus on syntynyt muistiin merkitsemisen tarpeesta, mutta vähitellen sen rooli on laajentunut itsenäiseksi diskurssiksi, joka määrittää nykymusiikin kenttää ehkä enemmän kuin esteettiset valinnat sinänsä. Voiko nuotin kirjoittamisen erottaa itsenäiseksi soivasta äänestä eriyväksi tapahtumaksi – nuottikirjoituksen taiteeksi, joka kasvaa ja kehittyy omana rihmastonaan kirjoitetun tekstin lailla?

Myös Ahvenniemi (2021) pohtii väitöskirjassaan erilaisten standardisointikäytäntöjen, kuten nuottikirjoituksen ja musiikinteoreettisten sääntöjen, vaikutusta musiikin luomiseen. Samalla kun keskitämme huomiomme näihin musiikillista käytäntöä yhtenäistäviin tekijöihin, kuten säveliin, harmonioihin ja eleisiin, musiikkiteoksen lähtökohtina, estää se kenties meitä näkemästä kaikkea sitä potentiaalia, jota musiikki kantaa sisällään. Uloskirjoitetut musiikinteoreettiset säännöt luovat helposti ympärilleen autoritäärisen kehyyksen, joka alkaa määrittää musiikissa hyväksyttäviä normeja. Ahvenniemen mukaan nuottikirjoituksen standardisoimisella on vastaavanlaisia taipumuksia: ”Tapa, jolla nuottikirjoitus representoi näitä tekijöitä, lujittaa niitä saaden ne näyttämään yleismaailmallisilta pikemminkin kuin joltakin sellaiselta, joka on jatkuvassa muutoksessa ja kietoutunut historialliseen sekä

kulttuuriseen kehitykseen”, hän kirjoittaa (Ahvenniemi 2021, ensimmäinen artikkeli, 5). Yhtäältä nuottikirjoituksen tapa standardisoida soivaa musiikkia vahvistaa joitakin musiikillisia komponentteja, jotka ovat nuotinnuksen kannalta idiomaattisia, samalla kun se poissulkee toisenlaista ajattelua. Toisaalta nuottikirjoitus voi itsessään luoda uudenlaisia mahdollisuuksia, mikä tuo esiin nuottikirjoituksen historiallisen näkökulman. (Ibid., 5–8.) Länsimaisen taidemusiikin historiaa voi näin ollen tarkastella myös nuottikirjoituksen kehityksen kaaroksena. Nuottikirjoituksen historiallinen dekonstruktio on yksi säveltäjän työn tutkimattomia osa-alueita.



Yhden taulun yksityiskohtainen luenta. *Heinä*-video [13:02]. Esitysohjeena: [r] --> [ro], [r] -->[rö] kurkku-r, joka vie vokaaliin, melodiset sävelet eri rekistereissä.



Yhden taulun yksityiskohtainen luenta. *Heinä*-video [16:15]. Esitysohjeena: ohutta tuulen suhinaa, ei soinnillisuutta, kuin vihellys, voi loppua ylöspäiseen pieneen glissandoon [syi], voimakas suhina-äänteinen [schyi].

8.4 OPPIAINERAJAT YLITTÄVÄ TYÖSKENTELY

Tämän teoksen kohdalla tutkimuskysymykseni säveltäjän työnkuvan muuttumisesta toimi kokeellisissa puitteissa. Vaikka käytännössä Pipsa kirjoitti ja minä sävelsin, monia työvaiheita teimme yhdessä itsellemme vieraiden työskentelytapojen parissa. Työskentelimme videoruudun ääressä ja kokeilimme eri vaihtoehtoja keskeneräisten materiaalien pohjalta. Luotimme omiin havaintoihimme. Koska emme asettaneet mitään selkeitä taiteellisia, rakenteellisia tai välineellisiä päämääriä työskentelyn alussa, tapahtui asioiden tutkiminen ja yhteinen keskustelu eri taiteenlajien välimaastossa. Työskentelymme oli irrallaan mistään tuntemastamme taiteentekemisen kontekstista, mikä johdattaa Jacques Rancièren ajatukseen ”indisiplinäärisestä” työskentelystä, millä hän tarkoittaa oppiaineiden rajat hylkäävää ja murtavaa tieteen- tai taiteentekemistä (Rancièrè 2006; 2008; Tuomikoski 2017, 14).

Rancièrè erottelee toisistaan käsitteet monitieteinen (eng. *interdisciplinary*) ja oppialarajat pois pyyhkivä (eng. *indisciplinary*).² Hänen mukaansa monitieteisessä työskentelyssä säilytetään eri alojen eriytynyt ammattitaito ja samalla vahvistetaan ajatusta siitä, että jokainen oppiala määrittelee sekä erityisen pätevyyden että epöpätevyyden, mikä käytännössä tarkoittaa kieltoa lausua näkemyksiään vaikkapa filosofisista, sosiologisista tai taideteoreettisista kysymyksistä. ”Indisiplinääri” voidaan kääntää kurittomaksi, ”oppialajaot ykskantaan ohittavaksi tai romuttavaksi” työtavaksi (Tuomikoski 2017, 8). Indisiplinäärinen työskentely tarkoittaa käytännössä ymmärrystä oppiaineiden rajoista, mutta samalla heittäytymistä täysin tietämättömäksi näiden rajojen olemassaolosta ja vaikutuksista.

Indisiplinäärisesten käytäntöjen luomiseksi Rancièrè ehdottaa alojen välisen hierarkian korvaamista rajattomalla tilalla, joka tarkoittaa samalla myös tasa-arvon tilaa erilaisten älykkyyksien ja tietämisen tapojen välillä (Rancièrè 2006, 9–10; 2016, 15–18). Esimerkkinä indisiplinäärisestä ajattelusta Rancièrè käyttää väitöskirjatutkimustaan *La nuit des prolétaires* (1981), jossa hän ajautui työläisten kokemusten kautta pohtimaan emansipaatiota laajemmin. Hänen mukaansa olennaisimmaksi filosofiseksi ja poliittiseksi kysymykseksi tutkimuksessa muotoutui lopulta erottelu akateemiseen maailmaan, jossa tutkimus toteutettiin, ja työläisten sosiaaliseen elämään, jonka oli tarkoitus olla tutkimuksen kohteena. Sen sijaan että Rancièrè olisi koonnut historiallista materiaalia

2 Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä monialaisesta työskentelystä on myös käytetty nimitystä transdisiplinaarinen. Kokkonen erottaa väitöskirjassaan transdisiplinaarisen työskentelyn monitieteisyydestä (multidisiplinaarisuus) tai tieteidenvälisyydestä (interdisiplinaarisuus), koska rinnastamisen sijaan transdisiplinaarisuus edellyttää yhtenäisemmän intellektuaalisen kehyyksen ja kysymyksen kehittämistä. (Kokkonen 2017, 37–38.)



Heinä-teoksen työryhmä: Pipsa Lonka, Tuuli Lindeberg, Riikka Talvitie ja Lauri Sallinen. Hiljaisuus-festivaali 2018. Kuva: Jouni Ihalainen.

filosofisen tutkimuksensa aineistoksi, asetelma saikin hänet katsomaan asiaa eri näkökulmasta. Miten erotella filosofiset, poliittiset, sosiaaliset tai esteettiset kysymykset toisistaan? Jos emansipaatiolla tarkoitetaan oikeutta ajatella ja toimia kaikista yhteiskunnallisista positioista käsin – jokaisen oikeutta ajatella –, siitä seuraa, ettei ajattelulla ole mitään luonnollista oppiaineiden välistä jakautumaa, vaan se tapahtuu kaikilla näillä osa-alueilla yhtäaikaaisesti. (Rancière 2008; Korhonen 2017, 40–68.)

Taidetta käsitellessään Rancière on kirjoittanut dokumentaarisen ja fiktiivisen esityksen välisestä rajankäynnistä sekä ammattilaisten ja amatöörien yhteistyöstä.³ Taiteessa oppialojen rajat ylittävä ajattelu voi käytännössä tarkoittaa sitä, että kieltäydytään kutakin taidealaa kahlitsevista esteettisistä normeista ja suhtaudutaan avoimesti uudenlaisiin lopputuloksiin ja esittämisen tapoihin. Se tarkoittaa yhteisestä konsensuksesta luopumista ja jatkuvaa kyseenalaistamista. Emmehän itse asiassa pysty tarkasti sanomaan, milloin

³ Esimerkiksi Rancière on kirjoittanut portugalilaisen ohjaaja Pedro Costan elokuvista, jotka on kuvattu Lissabonissa Kap Verdestä tulleiden siirtolaisten kanssa. Elokuvat eivät ole dokumentaarisia, vaikka näyttelijöinä toimiikin useita asuinalueen alkuperäisiä henkilöitä. (Rancière 2012.)

musiikki loppuu ja kuvataide alkaa tai milloin siirrymme filosofian tai ekologian alueelle (vrt. Tuomikoski 2017, 14; Rancière 2020, 353–365). Nykymusiikkiyhteisön kohdalla tämä ajatus on kenties vielä radikaalimpi kuin muilla taiteenaloilla, sillä taidemusiikin säveltäjät toimivat suurimmaksi osaksi hyvin eriytyneessä ammatillisessa ympäristössä, jossa musiikkia arvioidaan suhteessa muihin nykymusiikkiteoksiin. Musiikinlaji ei myöskään lähtökohtaisesti pyri tasavertaisuuteen ammattilaisten ja harrastajien, esiintyjien ja yleisön tai säveltäjien ja esiintyjien välillä. Loppujen lopuksi indisciplinäärinen työskentely perustuu vapaaehtoisuuteen. Jotta säveltäjänä voin astua totutun työnkuvan ulkopuolelle, on minun ensin tiedostettava ammattini rajat ja omaehtoisesti hakeuduttava näiden rajojen äärelle.⁴

Taiteellinen tutkimus tarjoaa yhden mahdollisuuden tällaiseen institutioiden ja oppiaineiden rajat hylkäävään työskentelyyn, jossa taiteilija ei asetu perinteiseen rooliinsa taiteilijana, vaan hän voi tutkimuksen avulla kohdentaa ajatteluaan toisin prosessin edetessä. Taiteilija-tutkija Maiju Loukola ehdottaa indisciplinääristä työskentelyä eräänlaiseksi taiteellisen tutkimuksen menetelmäksi, jonka avulla voi haastaa vallitsevia normeja ja alan sisäisiä ohjeistoja. Loukola kannustaa tarkoituksellisten epäortodoksisten lainauksien tekemiseen väärältä taiteen- tai tieteenalalta. Tämä ehdotus avaakin taiteen kentälle valtisan ja kutkuttavan tutkimattoman maaperän. (Loukola 2017, 188–189.)

Indisciplinäärisyyden ajatuksessa minua kiinnostaa säveltäjän toimijuuden avaamisen lisäksi siksi se, miten taiteen ja musiikin tekemisessä käytetty materiaali voi toimia monialaisesti ja aistien rajat törmäyttävästi. Miten musiikista tulee ääntä, miten ääni muuttuu liikkeeksi, kuvaksi, tekstuuriksi, väriksi, materiaaksi? Tai miten taidealoilta siirrytään erilaisen tiedon piiriin ja käsitteet muuttuvat ääneksi, yhtä hyvin kuin tiede ja luonto saa äänellisen olemuksen? Mitä tarkoittaa dokumentaarisuus äänessä, ääni dokumentaarisena elementtinä, tai miten emansipatoriset tavoitteet tasa-arvosta tai ekologisesta tietämyksestä voivat kuulua äänessä? Tai miten tutkimukseni lähtökohdat, säveltäjän kannalta tuntemattomat alueet, muutokset säveltämisen käytännöissä, muuttuvat kuultaviksi, miten dialogisuus, kollektiivisuus tai yhteisöllisyys soi?

4 Osallistuin keväällä 2019 Taideyliopistossa järjestetylle kurssille *Indisciplinary Symphony* (HIAP 2019), jolla tarkastelimme akateemista eriytymistä eri aloihin ja asiantuntijuuksiin.



9 MIMESIS, METAPHOR, MODELLING

– *what a composer expresses when composing*

Mimesis, metafora, mallintaminen oli jatkotutkintooni kuuluva sävellyskonsertti, joka toteutui 21.4.2022 Musiikkitalon Black Boxissa. Pianisteina konsertissa soittivat Mirka Viitala ja nuori 9-vuotias Joel Malmberg. Sopraano Meeri Pulakka lauloi esityksessä videon välityksellä. Työryhmään kuuluivat myös dramaturgisessa suunnittelussa avustanut äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo ja musiikkiteknologian opiskelija Esther Calderón Morales. Lisäksi jäiden ääniä esityksessä tuotti kolmihenkinen lapsiryhmä, Silke Hietala, En-Li Lin ja Ellen Swanljung, Länsi-Helsingin musiikkiopistosta. (Talvitie 2022a.)

Esitys koostui kuudesta kosketinsoittimille sävelletystä osasta, joista jokainen on eräänlainen tutkielma mimesiksestä: *A Lecture on the Principle of Symmetry* (pianolle ja live-elektroniikalle), *Imitation I* (kahdelle syntetisaattorille), *Aspects of Expression* (pianolle, ääninauhalle ja videolle), *Imitation II* (syntetisaattorille), *As if...* (pianolle ja ääninauhalle), *Imitation III* (lilupianolle ja bassorummulle), *Experiment Lab: Listen to the Iceberg* (kahdelle pianolle ja jään äänille) ja *Shared Space* (neljälle e-bow:lle ja siniäänille).

Pikemminkin esitystaiteen kuin konsertin viitekehykseen asettava kokonaisuus sisälsi musiikkia, live-elektroniikkaa, videota, puhetta ja kokeellista laborioriotyöskentelyä. Tavoitteeni oli avata erilaisia musiikillisiä ilmiöitä yleisölle performatiivisia ja visuaalisia keinoja hyödyntäen. Esityksen rakentaminen tapahtui tutkimuksellisen työskentelyn rinnalla, ja hyödynsin monessa kohdoin käsikirjoitusta dramaturgisena työkaluna. Sen sijaan, että olisin kätkenyt sävellyksellisen ajattelun partituurin sisään, halusin kertoa erilaisten esitystapojen avulla yleisölle, miten sävellän ja ajattelen.

9.1 ESITYKSEN TAITEELLISISTA LÄHTÖKOHDISTA

Teoskokonaisuudessa *Mimesis, metafora, mallintaminen* lähdin etsimään vastausta kysymykseen: mitä itse asiassa ilmaisen – tai luulen ilmaisevani – säveltäessäni? En rehellisesti sanottuna tiedä, voiko omaa ilmaisuaan asettaa tutkimuksen kohteeksi; ainakaan asetelma ei ole erityisen objektiivinen. Mutta

Pianisti Mirka Viitala *Imitation III* -teoksen harjoituksissa lilupianon ääressä. Kuva: Riikka Talvitie.

toisaalta teollani oli myös provokatiivinen ulottuvuus, nimittäin hylkäsin länsimaisen modernismin asettaman elementaarisen tavoitteen, jossa säveltäjä tuo sisäisen äänensä kaikkien kuultaville esteettiseen huntuun verhoutuneena. Sen sijaan väitän, että ilmaisu voi olla yksi muuttuva elementti muiden tuntemiemme parametrien, melodian, rytmin, harmonian ja sointiväriin, rinnalla.

Antiikintutkija Stephen Halliwellin mukaan musiikillisen ilmaisun (engl. *expression*) käsitteelle löytyy kolme erilaista tulkintaa. Näistä ensimmäistä kutsutaan transitiiviseksi, jolla viitataan tunteiden herättämiseen kuulijassa. Tämän erityisesti niin kutsutussa affektiopissa 1600–1700-luvulla vallalla olleen ajatuksen mukaan katsottiin, että tiettyjen musiikillisten keinojen, kuten eri sävellajien, käyttö saa kuulijassa aikaan toivotun vaikutuksen. Toinen käsitteen mahdollinen tulkinta, intransitiivinen ilmaisu, viittaa musiikin objektiivisiin ominaisuuksiin. Esimerkiksi musiikkikriitikot voivat kuvailla piirteitä, joita musiikki ilmentää ilman, että samalla viitataan esiintyjien välittävään rooliin esiintymistilanteessa. Teos voi olla riehakas, vaikka soittaja ei olisi. Teoksen ilmaisu on kuulijan havaittavissa, mutta teos ei sinänsä välitä suoraan mitään säveltäjän ennalta määrittelmiä tunteita, näkemyksiä tai ajatuksia. (Halliwell 2002, 247–248.)

Kolmas ilmaisun diskurssi liittyy läheisesti säveltäjiin, ja tätä tulkintaa olenkin tarjonnut konsertin alaotsikossa: ilmaisu on tällöin säveltäjän itseilmaisua. Halliwellin mukaan ajatus ilmaisun käsitteen laajentamisesta itseilmaisuun on yleistajuinen ja laajalle levinnyt, mutta filosofisesti epäsuosittu. Hän toteaa, että ilmaisusta säveltäjän itseilmaisuna ei ole Aristoteleella jälkeäkään ja ylipäänsä hyvin vähän viittauksia tätä varhaisemmissa mimesis-käsityksissä. Niissä ei lähtökohtaisesti olla kiinnostuneita taiteilijan henkilökohtaisesta näkökulmasta, sisäisestä maailmasta puhumattakaan, vaan pikemminkin teosten ja esitysten herättämistä kokemuksista, joita yleisössä saadaan aikaan. (Ibid.) Tätä kolmatta vaihtoehtoa – 1800-luvulla syntynyttä ajatusta itseään ilmaisevasta yksilöstä, jolle olemme rakentaneet koko korttitalomme – ei siis antiikin Kreikassa tunnettu lainkaan.

Esityksessä leikittelin perustavilla taiteen käsitteillä: mimesis, metafora ja mallintaminen. Filosofinen käsite mimesis pitää sisällään monenlaisia merkityksiä, kuten imitaation ja representaation sekä mimiikan eri muotoja. Antiikin Kreikassa mimesiksellä tarkoitettiin todellisuuden jäljittelyä tai esittämistä taiteen keinoin. Suhde mimesiksen käsitteeseen on kuitenkin muuttunut vuosisatojen aikana. 1900-luvulla filosofit, kuten Benjamin, Adorno, Girard ja Derrida, tarkastelivat mimeettisyyttä ihmisten välisiin käytäntöihin, esimerkiksi kielen oppimiseen, liittyvänä sosiaalisena toimintana. Ihmisellä on mimeettinen suhde maailmaan – havaintomme ja tapamme aistia ovat usein

samankaltaisia toisten ihmisten kanssa. Mimeettistä toimintaamme määrittävät aistiminen, esittäminen ja ilmaiseminen. (Ks. Halliwell 2002, 15–22; Mikkonen & Salminen 2017, 4–8; CSMT 2022.)

Metafora, joka tulee alun perin kielen ja kirjallisuuden puolelta, on keskeinen poeettisen kielen keino. Se on epäsuora ja monimerkityksinen kuvailmaisuus, joka on määritelty vertaukseksi ilman kuin-sanaa. Metaforasta esimerkkinä voisi olla ilmaus JUMALA ON SADE. Metafora tarkoittaa merkityksen siirtoa, jossa kielellinen ilmaus siirretään tavanomaisesta merkitysyhteydestään ja asetetaan uuden kohteen paikalle. (Ks. Kantokorpi 2003, 73–85.) Myös musiikissa metaforisuus liitetään usein sanoihin eli siihen, miten musiikista puhutaan tai kirjoitetaan esimerkiksi musiikintutkimuksen tai musiikkikritiikin yhteydessä (ks. Antović 2014). Sen sijaan säveltäjän työssä, musiikillisia tekstuureita luottaessa, metafora lähestyy usein analogiaa, samankaltaisuutta ja vertaavuutta muun kuin musiikin alueelta. Säveltäjä ottaa vaikutteita erilaisista ilmiöistä ja mielikuvista, jotka voivat olla niin äänellisiä, visuaalisia, käsitteellisiä kuin kielellisiä. Analogian ja metaforan välillä on kuitenkin selvä ero: analogia perustuu kahden näennäisesti erilaisen esineen tai ilmiön samankaltaisuuksiin, kun taas metafora on prosessi, jossa metaforan kohdetta kuvataan lähdealueen avulla uuden merkityksen luomiseksi. (Zbikowski 2017.) Vuonna 1980 ilmestyneessä kirjassa *Metaphors We Live By* kielentutkija George Lakoff ja filosofi Mark Johnson (1980) laajensivat ajatusta metaforasta kielen ulkopuolelle. Heidän mukaansa ihmisen ajattelu on kauttaaltaan metaforista. Tämä metaforakäsityksen muutos on avannut uusia näkymiä myös musiikintutkimuksen alueelle.

Mallintamisella sen sijaan tarkoitetaan todellisen ilmiön tai systeemin esittämistä jollain toisella tavalla kuin itsellään, esimerkiksi pienoismallin, matemaattisen mallin, algoritmin tai vaikkapa kartan avulla. Esityksessä palataan mallintamisen juurille tarkastelemaan matemaattisten mallien ja fyysikan ilmiöiden sekä musiikin välistä suhdetta. Teknologian kehittyessä säveltäjät ovat päässeet ”äänen sisään” analysoimaan sen eri parametreja. Näiden analyysitulosten mallintaminen ja simuloiminen erilaisin musiikillisin keinoin on merkittävä nykymusiikin suuntaus tällä hetkellä. Kepeä perusoletukseni on, että nimenomaan mallintaminen on säveltäjän keino luonnon jäljittelylle tänä päivänä. Se tarjoaa mahdollisuuden käsitellä vaikeita ja moniulotteisia kysymyksiä, jotka laajenevat esteettisten valintojen ulkopuolelle, kuten ekologiisiin teemoihin.¹

1 Kepeän oletukseni rinnalle suosittelen lukemaan James O’Callaghanin (2018) artikkelin ”Spectral Music and the Appeal to Nature”, jossa pohditaan, kuinka erilaiset ”luonnolle” annetut merkitykset ilmenevät joskus harhaanjohtavastikin spektrimusiikin käsitteissä ja tekniikoissa.

Esitys koostui kuudesta kosketinsoittimille sävelletystä osasta, joista jokainen on eräänlainen tutkielma mimesiksestä. Pyrin käsikirjoittamaan ja säveltämään kokonaisuuden, jossa oma ilmaisuni vaihtuu esityksen edetessä suhteessa jäljiteltävään kohteeseen. Otin vapaaseen käyttöön eri vuosisatoina esitettyjä taideteoreettisia näkemyksiä taiteen tehtävästä ja musiikillisesta ilmaisusta. Luovuin niin kutsutusta omasta äänestäni tai ainakin intentiosta oman äänen löytymiseen ja sen sijaan asetuin kokonaisvaltaisesti imitoimaan kaikkea ympärilläni olevaa – niin luontoa, fyysikaalisia ilmiöitä, toisia säveltäjiä kuin sosiaalisia rakenteitakin.

A Lecture on the Principle of Symmetry on luentokonsertti, jossa kertojaääni valaisee symmetrian eri ominaisuuksia samalla kun nämä ilmiöt toteutuvat musiikissa. Teksti luo musiikin dramaturgian.

Dear audience, you are warmly welcome to this concert titled *Mimesis, Metaphor, Modelling*. During the performance we will try to consider in more detail the mysterious question of what the composer expresses when composing. We will begin with a lecture on the principle of symmetry, a phenomenon that has been utilized in all art forms throughout history. (Katkelma teoksen alusta, lukija Heidi Soidinsalo.)

Imitaatioiden I–III taustalla on filosofi Philippe Lacoue-Labarthen dramatisointia muistuttava mimeettinen kirjoitustapa, joka lähestyy teatteriohjaajan työtä. Hän asettelee kirjoituksen näyttämölle historian tai nykypäivän keskeisiä henkilöitä, figuureja, ja saa aikaan dialogia heidän välillään. (Lindberg 1998, 22–24.) Imitaatio-osissa kuulemme kolme erilaista musiikinhistoriallista kohtausta, joissa valitsemani figuurit käyvät vuoropuhelua imitoinnista – mimesiksen yhdestä ulottuvuudesta, joka on musiikissa myös tärkeä sävellystekninen työkalu (Cusick 2001). Näiden imitaatioiden avulla asetan eri säveltäjiä, eläviä ja kuolleita, keskustelemaan konserttitilaan, ja esityksen ohjaajana otan valtuudet luoda heidän kontrastoivien sävelkieltensä välille uudenlaista logiikkaa ja jännitettä. Loppujen lopuksi konsertin kokonaisuuden kannalta näissä *Imitaatioissa* ei ole olennaista se, ketä jäljittelen, vaan pikemminkin se tosiseikka, että me säveltäjät jäljittelemme koko ajan. Yleensä emme paljasta jäljittelyn kohteita, vaan esitämme, että olemme keksineet kaiken itse. Esitämme, että säveltämämme materiaali on kokonaisuudessaan syntynyt oman äänemme kautta.

Aspects of Expression sisältää erilaisia näkökulmia sateeseen. Seuraavat osat liukuvat toisiinsa vähitellen: Rain, As Rain, Alban Berg: ”Regen”, Model of Rain ja Rain is a Metaphor. Kirjan lopuksi voitte lukea kirjoitusharjoituksiani

Tekstissä käydään läpi erilaisia metaforisia ja mimeettisiä suhteita luontoon, jotka liittyvät harmoniseen spektriin ja sen soittimelliseen synteisiin.

samasta aiheesta (Liite 4). Osan taustalla on video, jolla sopraano Meeri Pulakka muun muassa esittää Alban Bergin laulun nousevassa kaatosateessa. Kuvasimme videon Roihuvuoren rannassa Helsingissä.

As if... on musiikillinen metafora musiikin ja teoksen lähtöideoiden välillä. Osien otsikot (I Chords as gas, as liquid, as solid; II Like Phase Transitions) viittaavat olomuodon muutoksiin kaasun, nesteen ja kiinteän aineen välillä. Kuulijan ei kuitenkaan tarvitse noudattaa tätä kuunteluohjetta, vaan metaforan voi tulkita monella tapaa. Teos sisältää myös sävellyksellisen siemenen ”laajennetusta pianosta”, josta koko konsertti on lähtenyt liikkeelle.

Osa *Experiment Lab* rakentuu vuonna 2021 Tapiolan pianokilpailun nuorimpien sarjaan säveltämäni pakollisen teoksen *Kuuntele jäävuorta* pohjalle. Teoksessa pianisti voi itse päättää musiikin tulkinnasta, esitysohjeista ja temposta. Nyt teos on upotettu esitystaiteen kehykseen ja jään sulaminen on tuotu kuuluville konserttitilaan. Olen laajentanut pianokappaleen kahden pianon duetoksi, ja lisäksi kolme Länsi-Helsingin musiikkiopiston nuorta muusikkoa tekevät äänellisiä kokeita jääpaloilla.

Viimeinen osa *Shared Space* viittaa viime aikoina musiikin esitys- ja kuuntelukäytännöissä tapahtuneeseen muutokseen, jossa konserttitila muuttaa muotoaan immersiviseksi yhteiseksi kokemukseksi. Soiva tila ”ei ole paikka, johon subjekti astuu tehdäkseen itsensä kuulluksi”, vaan päinvastoin ”se on paikka, josta tulee subjekti, silloin kun ääni soi siellä” (Nancy 2007, 17). Myös säveltäjä, konsertin perinteinen subjekti, asettuu taka-alalle osallistuen yhteiseen tapahtumaan. Olennaista ei enää ole se, mitä jäljitellään tai esitetään, eikä se, mikä on lopputulos, vaan mimesis merkitsee jatkuvaa prosessia meidän kaikkien välillä.²

Subjekti on jatkuvasti mimeettisessä suhteessa toisiin. Subjekti on itsessään tyhjä, mutta herää eloon heijastellessaan toisten ääniä. Lacoue-Labarthe onkin poeettisesti kutsunut tätä tapahtumaa ”subjektin kaiuksi”. Vertaus on sangen kaunis, ja sen tekee vielä kauniimmaksi ajatus siitä, että tyhjiön keskiössä voi olla kuka tahansa meistä. (Lindberg 1998, 26–27.) Suuressa kuvassa olemme kaikki mimeettisessä suhteessa toisiimme, toiseuden verkostossa.

Ajatus on myös helpottava. Säveltäjänä tarjoan teille säveliä ja ääniä, joita esiintyjä peilaa omalla tavallaan. Nämä äänet sitten heijastuvat teistä kuulijoista monin tavoin, ja minä puolestani jatkan niin maailman tutkailua kuin sävellysten muotoilemista tuon heijastuksen seurauksena. Tämä kaiku on loputon kehä. (Teksti pohjaa esityksen käsiohjelmatekstiin.)

2 Siinä missä Lacoue-Labarthe tarkastelee yhteistä ja jaettua kokemusta mimesiksen käsitteen avulla, Jean-Luc Nancy ajattelee musiikin osallistavaa tapahtumista metheksiksen prosessina. Nancyin mukaan visuaalisuudelle on ominaista sen mimeettisyys, kun taas äänellisyys edustaa pikemminkin osallistumista, jakamista ja rajojen ylittämistä (Wahlfors 2015, 67).

9.2 TEOS KÄSIKIRJOITUKSENA – MUSIIKKI ESITYKSENÄ

Mimesis, metaphor, modelling -esityksessä lähestyin konserttia dramaturgisen kokonaisuutena, jonka suunnittelu tapahtui sekä ennen sävellystyötä ja sen aikana että toteutusvaiheessa. Tavoitteeni oli esitellä sävellyksellistä ajattelua yleisölle mahdollisimman havainnollisesti sen sijaan, että kätkinsin ajatukseni vain partituurin sisään. Esitysdramaturgia syntyi prosessin kuluessa erilaisia esitystapoja hyödyntäen. Tässä luvussa keskityn kuvaamaan käsikirjoitusta säveltäjän työkaluna. Käsikirjoituksella tarkoitan tässä yhteydessä jollain tavoin ylöskirjattua dokumenttia tai suunnitelmaa, joka auttoi minua ja muuta työryhmää kommunikoimaan keskenään, organisoimaan dramaturgisia elementtejä ja rakentamaan esitystä. Käsikirjoituksessa voi olla monenlaista tietoa – niin sanallista, kuvallista kuin äänellistä – tai siinä voi olla ehdotuksia, jotka ovat vain virtuaalisia ilman konkreettista ajatusta tulevasta toteutuksesta. Hyödynsin erilaisia käsikirjoituksen muotoja eri osia säveltäessäni. Kokonaisuutta sen sijaan hahmotelimme yhdessä Heidi Soidinsalon kanssa visuaalisessa verkkoympäristössä. Tässä projektissa pyrin käsikirjoittamisen avulla yhdistämään tutkimuskysymykseni mimesiksestä, metaforasta ja mallintamisesta konkreettisesti kulloiseenkin musiikilliseen materiaaliin.

Olen aiemmin kokeillut vastaavanlaista käsikirjoittamista projektissa *If all the world were paper...* (2017), jonka toteutin yhteistyössä barokkiyhtye Cornucopian kanssa.³ Konserttiohjelma koostui 1600-luvun englantilaisesta barokkimusiikista yhdistettynä säveltämiini kymmeneen pieneen miniatyyriin. Teoskokonaisuus oli otsikoiden leikki, joka alkoi yksinkertaisista arkipäivän havainnoista, kuten sanomalehtien otsikoista tai selfieistä – ja päättyi perustavanlaatuisiin kysymyksiin olemisesta ja ympäristön tilasta. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa, jonka loin ennen sävellysprosessia yhtyeen jäsenten avustuksella, käytin melko vapaasti kuvia, videolinkkejä ja tekstejä. Raikainta tämänkaltaisessa työskentelytavassa oli se, miten materiaalit risteilivät osista toisiin ja kokonaisuus syntyi osien välisten intertekstuaalisten konnotaatioiden seurauksena. Säveltäessäni minun oli mahdollista sekoittaa barokkimusiikin materiaalia työn alla oleviin miniatyyreihini ja samalla hyödyntää eri musiikillisia parametreja seuraavaan osaan siirryttäessä. (Ks. Cornucopia 2019.)

Sävellyskonsertissa *Mimesis, Metaphor, Modelling* ilmeisin käsikirjoitettu osa oli alun luento symmetriasta. Yritin hahmotella jonkinlaista luento-konsertin muotoa (engl. *lecture concert, lecture performance*). Taiteellisessa

3 Yhtyeessä soittavat Pekka Silén, nokkahuilu, Louna Hosia, viola da gamba ja Marianna Henriksson, cembalo. Olin mukana esityksessä piirtoheittimen äärellä.

tutkimuksessaluentoperformanssi on melko yleinen esittämisen tapa, teorian ja käytännön välinen solmukohta, jossa tutkimuksellinen tieto yhdistyy taiteeseen. Usein taiteilija-tutkijat muutenkin hyödyntävät esityksissään monenlaisia keinoja, kuten puhetta, diaesityksiä sekä video- ja audiomateriaalia. (Hübner 2016.) Symmetrialuennon idea oli luentopuheen avulla kuvata erilaisia matemaattisia ja visuaalisia symmetrioita, joita sitten toteutin samanaikaisesti pianolla musiikillisina vastineina. Vaikeinta työskentelytavassa oli sovittaa yhteen kaksi erilaista dramaturgista logiikkaa, nimittäin tekstillinen ja musiikillinen. Pohdin jatkuvasti, onko luennon sisällön muodostama dramaturginen kaarros riittävä vai tarvitseeko sävellys kuitenkin ensisijaisesti jonkinlaisen kokemuksellisen musiikillisen muodon seurattavakseen.

Luento-osuutta säveltäessäni otin vaikutteita yhdysvaltalaisen säveltäjän Tom Johnsonin teoksista, joissa hän yhdistää sekä matemaattisia että esitystaiteen elementtejä. Esimerkiksi teos *Narayana's Cows* (1989) pohjautuu 1300-luvulla eläneen intialaisen matemaatikon esittämään ongelmaan, jossa lasketaan lehmän synnyttämää jälkeläisiä 20 vuoden päästä. Teos on sävelletty kolmelle tarkemmin määrittelemättömälle instrumentille ja kertojalle. Verrattuna Johnsonin numeraalisiin ja matemaattisiin lähtökohtiin halusin, että symmetrialuentoni sisällölliset viittaukset laajenevat sosiaalisiin ja erityisesti dialogisiin kysymyksiin. ”Symmetria voidaan nähdä vastavuoroisena tekona jokapäiväisessä sosiaalisessa vuorovaikutuksessamme. Empatia, anteeksi-pyyntö, dialogi, kunnioitus, oikeudenmukaisuus tai jopa kosto”, tiivistin käsi-kirjoitukseen (Liite 5). Tekstin avautuminen matemaattisen eksaktin tieteen ulkopuolelle oli olennainen taso koko esityksen rakennetta silmällä pitäen.

Symmetrialuennon muoto rakentuu ennalta määritellyistä symmetrisistä aikarakenteista, joiden lomaan englanninkielinen teksti asettuu. Kysymyksen siitä, milloin symmetria on onnistunut, olen sisällyttänyt teoksen käsi-kirjoitukseen. Kysyn, onko symmetria toimiva silloin, kun matemaattinen rakenne on täydellinen, vai silloin, kun musiikki soljuu kiinnostavalla tavalla. Todellisesta ajasta irrotettu matemaattinen symmetriarakenne tuottaa väistämättä erilaisen lopputuloksen kuin havaintoon perustuva reaaliaikainen esitys. Toki voidaan ajatella, että säveltäjän tehtävä on työstää materiaaliaan niin kauan, että nämä kaksi ominaisuutta yhdistyvät ja hioutuvat ”timantiksi”, mutta tällöin voidaan kysyä, onko säveltäjällä mahdollisuus jäädä hiomaan yhden teoksen symmetriaa loputtomasti – vai siirrymmekö tällöin reaali-maailman ongelmien ääreen pohtimaan säveltäjän toimeentuloa ja työskentelyolosuhteita. Suhtaudun itse säveltämiseen melko pragmaattisesti: jossain vaiheessa lopputulos on riittävä.

A Lecture on the Principle of Symmetry -teoksen ensimmäinen nuotintettu versio oli ohje esityksen toteuttamiseksi. Työryhmän yhteisten harjoitusten aikana tarkensimme nuottimateriaalin ja tekstin välistä suhdetta vähitellen, ja vasta konserttitilassa saimme muokattua teoksen viimeisteltyyn muotoon. Teoksen prosessimaisuuden vuoksi olenkin kiinnittänyt tässä tutkimuksessa huomion käsikirjoitukseen partituurin sijaan. Nicholas Cook puhuu artikkelissaan ”Between Process and Product: Music and/as Performance” (2001) teoksesta käsikirjoituksena. Hän lähtee siitä, että musiikki voidaan ymmärtää sekä tuotteena että prosessina, ja että näiden välinen suhde määrittelee ”musiikkiesityksen” länsimaisen taidemusiikin traditiossa. Tuotteella hän viittaa musiikkiteokseen partituurina eli ”tekstinä” ja prosessilla sen sijaan musiikkiin esityksenä. Musiikkiteosta ei näin ollen voi redusoida pelkäksi ”tekstiksi”, vaan sen performatiivinen merkitys on ymmärrettävä moniulotteisena sosiaalisena prosessina, jossa yksittäisellä teoksella on lukuisia samanarvoisia ilmentymiä. Jos sen sijaan tarkastelemme musiikkiteosta ”käsikirjoituksena”, voimme nähdä sen reaaliaikaisena vuorovaikutusten ketjuna eri toimijoiden välillä. (Cook 2001.) Cook ei varsinaisesti ota kantaa säveltäjän työn muutokseen siinä tapauksessa, että musiikkiesityksen kohdalla huomio siirtyy partituurista itse prosessiin, vaan hän tarkastelee kysymystä esityksen ja esittäjien näkökulmasta. Näkisin kuitenkin, että säveltäjän työssä tämänkaltainen työn tavoitteiden ja merkitysten uudelleen arviointi tuottaa huomattavan erilaisen lopputuloksen. Esityksen säveltäminen on erilainen prosessi kuin teoksen säveltäminen.

Groth jatkaa Cookin ajatusta musiikkiteoksen huomion siirtymisestä partituurista esitykseen. Hän analysoi erityisesti sellaisia esityksiä, joissa säveltäjä on mukana näyttämöllä esitystilanteessa, mutta joiden taustalla on kuitenkin partituuri, niin kuin nykymusiikissa lähes aina on tapana. Perinteisen teoskeskeisen näkemyksen mukaan soiva musiikki on kirjoitetun partituurin representaatiota. Tämän voimakkaasti romanttiseen taiteilijamyyytiin liittyvän reproduktion ajatuksen mukaan säveltäjän ääni ilmenee juuri selkeimmin partituurin muodossa. Kun säveltäjä astuu ulos perinteisestä roolistaan ja toimii myös esiintyjänä, niin ”säveltäjä kehollistaa representaation”, kuten Groth asian ilmaisee. Tällöin musiikin, partituurin ja esityksen uudelleenmäärittely tapahtuu lavalla reaaliajassa, jolloin presentaatio ja representaatio ovat läsnä samassa esityksessä. (Groth 2016, 690–691.) Voidaan ajatella, että osallistuessaan esitykseen säveltäjä purkaa samaa dilemmaa romanttisesta säveltäjähahmosta kuin olen useaan otteeseen tässä tutkimuksessa tuonut esille. Esiintyjän positiostaan huolimatta säveltäjän on kuitenkin vaikea irtaantua roolistaan teoksen tekijänä (ibid., 703).

Valmistellessani teoskokonaisuutta *Mimesis, Metaphor, Modelling* sävelsin ensisijaisesti esitystä, en irrallisia teoksia, ja tästä syystä pelkkä partituuri ei ollut riittävä työkalu kokonaisuuden monimediaalisuutta rakennettaessa. Ensimmäisen symmetrialuennon lisäksi esitys sisälsi myös muita käsikirjoitettuja osioita, kuten *Experiment Lab: Listen to the Iceberg* -osassa tapahtuva lapsiryhmän osuus, jonka olen dokumentoinut tutkielmani epilogiin: ”Kesken kantaesityksen konserttitilaan astuu joku toinen – ei, vaan tilaan astelee kokonainen lapsiryhmä sinne kuulumattomia ja kutsumattomia henkilöitä. Lapsiryhmä kävelee sisään kolistellen välittämättä siitä, että konsertti on käynnissä.” Kirjan prologin sijaan toimi dramaturgisena käsikirjoituksen osana esitystä työstettäessä. Pohdimme työryhmän kesken, mikä ihmis- tai eläinryhmä voisi edustaa sel-laista toiseutta, jota emme pääsääntöisesti tapaa nykymusiikkikonserteissa. Niinpä päädyimme kysymään mukaan lapsia. (Ks. Talvitie 2022b.)

Vastaavanlainen käsikirjoitusprosessi liittyy *Imitaatio (I–III)* -osiin, joissa työstin ensin Lacoue-Labarthen ajatuksia dramatisoinnista sekä subjektin kaiusta ja vasta sen jälkeen siirryin valitsemaan imitaation kohteita sekä säveltämään itse musiikkia. Ensimmäisessä kohtauksessa *Imitaatio I* näyttämölle astuvat säveltäjät Helvi Leiviskä, Harri Vuori ja Erkki Kurenniemi. Leiviskä aloittaa keskustelun teemalla oman kolmannen sinfoniansa toisesta osasta *Fuga pastoralis* (1970–71). Teemaa, joka tunnistettavasti viittaa suomalaiseen sinfoniaperinteeseen, voidaan kuvata omaperäiseksi, atonaaliseksi ja liike-suunnaltaan laskevaksi. Vuori tunnetaan jäljittelevistä orkesteritekstuureistaan. Olen matkinut hänen tapaansa imitoida. Erityisesti olen tutkinut hänen teoksiaan *The Mandelbrot Echos* (1995) ja konsertto saksofonille ja orkesterille (2004). Vuoren käsiala on kuultavissa mikrotasolla: kuinka melodiset linjat risteävät ja luovat eloisuutta sekä liikettä. Tämän jälkeen olen yrittänyt kuvitella, miten Kurenniemi suhtautuisi tähän imitaatiokeskusteluun, jos hän saisi materiaalit editoitavakseen. Otin mallia DIMI-A-syntetisaattorille säveltystä kappaleesta *Invention-Outventio* (1970), joka on transkriptio Bachin a-molli-inventiosta.

Toisessa kohtauksessa *Imitaatio II* keskustelijoina ovat Arnold Schönberg, Antonio Carlos Jobim ja Thomas Tallis. Avaan sävellyksen suoralla viittauksella Schönbergin *Pierrot lunaire* -teoksen kahdeksanteen osaan ”Nacht”, jossa esitellään pienen ja suuren terssin muodostama motiivi (e-g-es). Sama solu on löydettävissä Jobimin tunnetun jazzstandardin *Desafinano* ensimmäisen fraasin lopusta. Siirryttäessä Schönbergistä Jobimiin myös syntetisaattorin ääni vaihtuu tavallisen pianon äänestä *Rhodes*-pianoon, josta lopulta siirrytään kirkkourkujen sointiin. Viimeisenä jäljittelyn kohteena on 1500-luvulla vaikuttanut englantilainen urkuri ja säveltäjä Thomas Tallis ja erityisesti hänen

käyttämänsä niin kutsuttu englantilainen kadenssi, jossa asteikon alennettu seitsemäs sävel esiintyy yhtä aikaa dominanttiseptimisoinnun kanssa. *Imitatio III* rakentuu Johann Pachelbelin kaanonin pohjalle, josta keskustelevat niin Brian Eno, Ralph McTell kuin Village People -yhtye. Pachelbelin kaanonin sointukulku löytyy monien populaarimusiikin kappaleiden taustalta joko sellaisenaan tai hieman muunneltuna. Tutkin tätä ideaa ja sävelsin eräänlaisen kollaasin.

Käsikirjoitus ja sen avulla saavutettu dramaturginen hyöty auttoi minua materialisoimaan intertekstuaalisia ideoita, jotka asettuvat eri medioiden leikkauspinnoille. Erilaiset havainnointitavat helpottivat myös työryhmää kommunikoimaan sellaisista kysymyksistä, jotka olivat yhtä lailla musiikin sisäisiä kuin eri taiteenlajien välisiä. Käsikirjoituksen avulla on näin ollen mahdollista luoda erilaisia intertekstuaalisia merkityksiä kuin mihin partituuri yltää. Myös luonnoksella on jotain samankaltaisuutta käsikirjoituksen kanssa. Hannu Pohjannoro (2009, 20–21) on kuvannut luonnoksiksi sellaisia uuden teoksen musiikillista sisältöä koskevia dokumentteja, joissa ei ole kaikkea valmiin teoksen, sen osan ja katkelman sisältämää informaatiota. Hän kuitenkin mieltää luonnokset vain henkilökohtaiseen käyttöön tarkoitetuiksi muistiinpanoiksi. Käsikirjoitus sen sijaan on olennainen työkalu juuri yhteistyötä ajatellen, sillä sen avulla on mahdollista paljastaa yhden ihmisen mielikuvituksessa tapahtuvaa sävellysprosessia ja sitä kautta selittää monia partituuriin piilotettuja teknisiä ja esteettisiä asioita. Toisaalta käsikirjoitus voi toimia myös performatiivisena työkaluna, erityisesti luentoperformanssin kohdalla. Esitystä voidaan ajatella ”aktina”, joka keskeyttää vakiintuneen todellisuuden refleктоimalla teon merkitystä itsessään (Blumenstein 2022). Tässä osoittelevuudessa piilee luentoperformanssin voima.

Kun ajattelemme musiikkia esityksenä partituurin sijaan, meidän on hyväksyttävä se tosiseikka, että esitykset ovat usein katoavaa taidetta. Säveltäjän ammatin rakenteissa tämä tuottaa jonkin verran vaikeuksia, sillä ala toimii pääsääntöisesti teosvalintojen kautta. Kun työn fokus siirtyy partituurista esitykseen, tarvitsee säveltäjä monenlaista osaamista dokumentoidakseen näitä eri tavoin toteutettuja tapahtumia luodakseen projekteille tulevia esityksiä. Tätä problematiikkaa maa-, ympäristö-, yhteisö- ja performanssitaiteessa on käsitelty jo pitkään. Projekteja on totuttu taltioimaan ja tuomaan dokumentin muodossa myös näyttelytilaan. (Niemelä 2013.)

Edellä kirjan kolmannessa luvussa pohdin säveltäjän paikkaa musiikin sosiaalisessa mediaatiossa. Harmittelin sitä, ettei säveltäjä kohtaa yleisöä juuri lainkaan. Työskennellessäni käsikirjoituksen parissa mielsin, että uudenlainen toimintatapa voi tuoda säveltäjää ja yleisöä lähemmäksi toisiaan myös nykymusiikin kontekstissa. Jos tuotteen sijaan sävelletään esitys, se poistaa yhden

mediaation tason yleisön ja säveltäjän väliltä. Säveltäjä voi kommunikoida suoraan yleisölle.

9.3 LAAJENTUNUT SÄVELTÄJYYS

Tutkimuksessani olen aktiivisesti laajentanut säveltäjän toimenkuvaa, mutta mitä se tarkoittaa käytännössä – mihin kaikkeen säveltäjän tulee venyä? Seuraavaksi käyn läpi projektin vaiheita tuotannollisista ja työnjaollisista lähtökohdista käsin. Analysoin yhtäältä, millaisia taitoja tarvitsin projektin toteuttamisessa, ja toisaalta, millaista ulkopuolista apua sain tuotannon eri vaiheissa. Pohdintani taustalla on pedagoginen tavoite ymmärtää, millaisia opintoja tulevaisuuden säveltäjänuoret tarvitsisivat. Reflektoin myös institutionaalisia puitteita suhteessa kokeellisiin taideprojekteihin.

Projekti lähti liikkeelle mimesiksen, metaforan ja mallintamisen käsitteisiin liittyvästä intuitiivisesta ideasta, jonka sain vuosia sitten, jo ennen jatkokutkintoprojektia. Konsertin ensimmäinen runko oli selkeästi matemaattinen, ja pyrin ratkomaan jäljittelyä eksaktien vastaavuuksien avulla. Koska puhtaan laskennallinen lähestymistapa ei kuitenkaan tuottanut tavoittelemaani musiikillista lopputulosta, tarkensin usean vuoden ajan ymmärrystäni kyseisistä käsitteistä esteettisistä ja filosofisista diskursseista käsin. Kirjoitin käsitteistä useissa eri yhteyksissä, niin taidefilosofian opinnoissa, muutamissa seminaari-esitelmissä, julkisissa kolumneissa kuin luovan kirjoittamisen kurssilla. Kirjoitettua aineistoa on olemassa huomattavasti paljon enemmän kuin esityksen yhteydessä tuli esille.

Hyvin aikaisessa vaiheessa lähdin tuottamaan esitystä. Hain rahoitusta omalle sävellys- ja kirjoitustyölleni sekä koko työryhmälle. Koronaepidemia vaikutti toteutusaikatauluun huomattavasti, ja sen vuoksi jossain vaiheessa siirsin myönnettyä apurahaa myöhemmäksi. Käytännössä työryhmämme työskentely alkoi konkretisoitua vasta sitten, kun saimme haarukoitua konsertille päivämäärän Taideyliopiston konserttikalenteriin. Sovimme myös Sibelius-Akatemian tuottajan kanssa työnjaosta tulevan esityksen suhteen. Sibelius-Akatemian konserttituotanto oli vastuussa salin esitystekniikasta harjoitus- ja esityspäivänä, konsertin valosuunnittelusta, viestinnästä ja esiintyjien palkkioista joiltain osin. Myös esityksen striimaus toteutui talon puolesta. Minä puolestani kysyin muusikot ja muut esiintyjät, vastasin harjoitusaikataulusta, lavastuksesta ja käsiohjelmateksteistä sekä hoidin loput rahoituksesta.

Syksyllä 2021, kun aloitimme yhteiset työryhmätapaamiset, sovimme harjoituksia muutamaiin Sibelius-Akatemian luokkiin, mutta emme itse

asiassa onnistuneet pystyttämään sellaisia olosuhteita äänentoistolle ja live-elektroniikalle, että olisimme päässeet eteenpäin teoksen eri osien musiikillisissa kysymyksissä. Tästä syystä olin yhteydessä musiikkiteknologian osastoon ja pyysin apua. Sovimme, että työryhmäämme tulee mukaan musiikkiteknologian opiskelija Esther Calderón Morales, joka auttoi meitä järjestämään harjoituksia studiotiloissa ja kokoamaan tarvittavat laitteet. Lisäksi hän toimi assistenttina muutamissa konsertin live-elektroniikkaan liittyvissä kysymyksissä, kuten viimeisen osan immerstiivisen siniäänikentän toteutuksessa. Vaikka tekninen puite ei kokonaisuudessaan ollut vaikea, oli se kuitenkin moniulotteinen. Jouduimme miettimään, millä ohjelmilla ja laitteilla saisimme aikaan toivotun lopputuloksen. Verrattuna tavalliseen sävellystyöhön tässä projektissa oli paljon sellaisia monimediaalisia elementtejä, joita oli vaikea todentaa ilman kokeilemista. Tarvitsimme yhteisiä harjoituksia – havainnointitilanteita, joissa säveltämäni materiaali tuli kuultavaksi ja nähtäväksi.

Esityksen *Aspects of Expression* -osassa oli video, joka koostui meren pintaan iskostuvista sadepisaroista, Meeri Pulakan laulamasta Alban Bergin ”Regen”-laulusta, lumihiutaleita mallintavasta katkelmasta ja erilaisista väripinnoista. Esityksen videomateriaalin kuvasin itse. Seurasimme Meerin kanssa sääennustetta ja sovimme tapaamisen Roihuvuoren rantaan sateisena päivänä.

Sopraano Meeri Pulakka Alban Bergin ”Regen”-laulun kuvauksissa. Kuva: Riikka Talvitie.



Ensin harjoittelimme ottoa muutaman kerran poutasäässä ja lopulta kuvasimme laulun kaksi kertaa nousevassa sadekuurossa. Videoin kohtauksen järjestelmäkameralla samalla, kun Meeri piti kädessään zoom-äänityslaitetta. Äänitys säröytyi jonkin verran tuulen noustessa, minkä vuoksi tarvitsin ulkopuolista apua ääniraidan siistimiseksi. Meerillä oli korvillaan mahdollisimman huomaamattomasti asetetut nappikuulokkeet, joista hän kuunteli Mirka Viitalan etukäteen äänittämää piano-osuutta. Samassa videossa olevat muut kuvamateriaalit, kuten Boids-mallinnusta hyödyntävän ”lumihiutale”-osion toteutin Max/Msp:n ja videoeditointiohjelman avulla. Video-osuudet valmistuivat sääolosuhteiden vuoksi itse asiassa aivan viime hetkellä.

Eniten apua tarvitsin kokonaisuuden dramaturgisessa suunnittelussa. Juuri tästä syystä pyysin Heidi Soidinsalon mukaan työryhmään. Hän auttoi minua kirkastamaan käsitteiden taustalla piileviä ajatuksiani ja tuomaan näitä esitykselliseen formaattiin. Lisäksi Heidi auttoi muokkaamaan symmetrialuennon ja käsiohjelman tekstiä sekä englanninkielistä käännöstä. Nykymusiikkialan ulkopuolisena henkilönä hän myös oivallisesti reflektoi alamme sisäisiä konventioita ja sanoitti näitä ääneen. Nykyteatterin ja esitystaiteen käytännöt ovat siinä mielessä täysin erilaiset kuin musiikin alalla, että esityksen rakentumiselle tilassa pyritään järjestämään riittävästi aikaa, jotta kokonaisuuden eri elementtejä voidaan rauhassa tarkastella myös kuulijan ja katsojan positiosta käsin. Taidemusiikin käytännöissä konserttitilassa ollaan vain hetken aikaa juuri ennen konserttia, jolloin kaikkien elementtien on jo oltava valmiina.

Ajatus lapsiryhmän mukaantulosta kehkeytyi vähitellen. Kysyin konserttiin mukaan tulleita lapsia oman asuinalueeni musiikkiopistosta. Tunsin ennestään nuoren pianistin Joelin, joka oli soittanut *Kuuntele jäävuorta* -teosta Tapiolan pianokilpailussa. Muut kolme lasta olivat samanikäisiä lapsia Joelin teoriaryhmästä. Koska esityksessä soitettiin sangen haasteellista instrumenttia, nimittäin jääpaloja, en onnistunut järjestämään harjoituksia musiikkiopistolle. Jääpaloja soitettiin voimakkaasti vahvistettuna erilaisissa lasisissa kulhoissa. Kenraaliharjoitusta ja esitystä varten saimme jääpaloja Musiikkitalon ravintolasta, mutta ylimääräisiä harjoituksia varten minun olisi pitänyt jäädyttää jääpaloja erikseen. Minun oli luotettava, että edellisenä päivänä salissa toteutetut harjoitukset riittävät valmistautumiseen. Kirjoitin lapsille jonkinlaisen ”partituurin”, johon listasin erilaisia kokeiltavia asioita aikajärjestyksessä, mutta käytännössä esitys muotoutui harjoitushetkellä. Toimin ikään kuin sävellyspedagogina, tehtävässä, joka on itselleni sangen tuttu. Työryhmän kesken sovimme, että olen lavalla tuon kokeellisen kohtauksen ajan. Ei siksi, että toimintaani erityisesti tarvittaisiin jää-äänien osalta, vaan siksi, että lapsilla olisi turvallinen olo kokeiluja tehdessään. Myös siltä varalta, että jotain yllättävää

tapahtuisi jäämateriaalin kanssa, oli hyvä, että olin varmistamassa asiaa. Esityksen kannalta ei niinkään ollut olennaista, mitä tai miten lapset oman osuutensa suorittavat, vaan se, että he keskeyttävät konsertin kulun ja ottavat kaikessa energisyydessään tilan haltuun.

Esityksen rakentuessa käytimme Heidn kanssa huomattavan paljon pohdintaa siihen, millä ohjelmalla tiedostot ajetaan esityksessä ja kuka sen tekee. Esimerkiksi ensimmäisen osan partituuriin sidotut iskut oli selkeintä toteuttaa niin, että seurasin partituuria ja käynnistin tietokoneelta äänitiedostoja ja tapahtumia oikealla hetkellä. Sen sijaan live-miksausta vaativat tehtävät jäivät Heidn ja Estherin tehtäväksi. Myös yllättävä freelancer-työskentelyn piirre nousi esiin suhteessa institutionaalisiin mahdollisuuksiin. Vapaalla kentällä olen tottunut siihen, että teen kaiken itse ja etsin mahdolliset ratkaisut kysymyksiin. Hyödynsimme osittain Taideyliopiston tarjoamia teknisiä resursseja, mutta miten toimia institutionaalisisissa puitteissa, jos kaikki tarvittavat toiminnot eivät kuitenkaan ole sitä kautta mahdollisia? Päädyimme monilta osin käyttämään minun tietokonettani ja omia ohjelmistolisenssejäni.

Pääsimme saliin edellisenä päivänä iltapäivällä, pystyimme ensin tarvittavat soittimet ja laitteet, ja vasta sitten oli mahdollista aloittaa harjoitukset. Lapsiryhmän harjoitukset veivät suurimman osan ensimmäisen päivän harjoitusaikataulusta. Seuraavana päivänä jatkoimme harjoituksia aamusta alkaen. Harjoitusaikaa oli selvästi hyvin vähän suhteessa konsertin monimedialaiseen lähtökohtaan. Konsertin palautekeskustelussa nousikin esiin kiinnostava huomio: olisiko Stockhausenilla ollut mahdollista toteuttaa tilaan rakennettavia teoksiaan tällä harjoitusajalla?

Toivoimme konserttitilaksi Musiikkitalon Black Boxia, koska ensisijainen ajatuksemme oli esityksen lopussa kietoa yleisö immersiiivisesti äänen sisään. Ajattelimme, että salin tasalattia tarjoaisi meille mahdollisuuden asetella yleisöä flyygelin ympärille tai ainakin sen lähelle. Vähitellen meille kuitenkin selvisi, että salissa on pysyvä äänentoistojärjestelmä, joka suosii katsomon nousevaa rakennetta. Jotta olisimme saaneet vastaavan äänenlaadun tasalattiatoteutukseen, meidän olisi pitänyt rakentaa äänentoisto alusta lähtien uudestaan. Harjoitusaika tuntui kuitenkin liian vähäiseltä suhteessa tähän työmäärään. Tilaratkaisu oli jonkinlainen kompromissi erilaisten musiikillisten tavoitteiden suhteen. Miten tällainen immersiiivinen kokemus sitten olisi mahdollista toteuttaa Taideyliopiston tiloissa, ja missä tilanteessa harjoitusaikaa olisi mahdollista saada riittävästi? Tulisiko yleisön erilaisia kuuntelukokemuksia miettiä myös Taideyliopistossa toteutettavien konserttien yhteydessä? Tulisiko institutionaalisen taiteentekemisen asettamia rajoitteita pohtia suhteessa taiteellisen tutkimuksen innovatiivisiin päämääriin?

Kyseessä ei siis ollut vain sävellys, vaan pidempi esityksen rakentamisen prosessi, joka sisälsi erilaisia tuotannollisia vaiheita. Tarvittavat osaamisalueet olivat muun muassa seuraavat: tutkimus, taidefilosofia, luova kirjoittaminen, dramaturgia, säveltäminen, tuottaminen, musiikin teknologia, ohjelmointi, videokuvaus, videoeditointi, pedagogia ja lavastus. Lisäksi esityksen hetkellä olin mukana monessa roolissa sekä näyttämöllä lasten kanssa että yleisön takana yhtenä esitystekniikan toteuttajana. Sain apua useissa eri tuotannon vaiheissa, mutta ehkä tärkeintä esityksen rakentumisen kannalta oli työryhmän kanssa käytetty yhteinen aika, havainnoinnin aika, jolloin pohdimme, miltä äänet ja säveltämäni musiikki kuulostaa, mihin suuntaan kannattaisi lähteä, miten ajatuksen tulisivat ymmärrettäviksi yleisölle. Tämänkaltaiselle pohdinnalle on harvoin aikaa taidemusiikin tuotannoissa. Konserttitilanteessa yritin myös havainnoida esitystä perinteisestä säveltäjän roolista käsin, konsertin seuraajana, mutta sitä tällainen toimijuus ei valitettavasti mahdollistanut.

Säveltäjän työn laajentuminen eri osa-alueille, myös esityksen visuaalisia ja esityksellisiä elementtejä koskeviin päätöksiin, on erittäin yleistä nykyisin. Groth (2016) kutsuu tämänkaltaista esityksellistä säveltäjän käytäntöä termillä ”the new discipline” Jennifer Walshea (2016) seuraten. Walshen termi, ”uusi oppiala” tai ”uusi taiteenala”, kääntyy suomeksi kömpelösti, eikä sellaisenaan ole käyttökelpoinen käsite nykymusiikkikentälle. Lisäksi termi, joka juontaa juurensa yhden säveltäjän praktiikasta, on hankala tällaisessa yhteydessä, jossa juuri säveltäjyyden yksilökeskeisyyttä pyritään kyseenalaistamaan. Säveltäjä Mauricio Kagelin kohdalla puhutaan musiikkiteatterista tai yleisemmin nykyteatterista. Myöhemmin hänen viitoittamastaan traditiosta on alettu käyttää termiä ”sävelletty teatteri” (engl. *composed theatre*), jolla tarkoitetaan näyttämön ja teatterillisten ilmaisukeinojen hyödyntämistä musiikillisena materiaalina. Ääntä, eleitä, liikettä, valoja tai kuvia järjestellään erilaisin sävellysteknisin työkaluin ja musiikillisin lainalaisuuksin. Toisaalta sävelletty teatteri kaikessa monitaiteisuudessaan käy myös jatkuvaa dialogia sen ympärillä olevien diskurssien kanssa. Keskustelu ei rajaudu vain musiikin sisälle. (Roesner & Rebstock 2012, 9–10.)

Omassa työssäni olen sävelletyn teatterin sijaan pikemminkin lähtenyt liikkeelle esitystaiteesta käsin, koska olen tietoisesti halunnut korostaa eri taiteenlajien välissä olemista. Sen sijaan, että ehdottomasti haluaisin musiikillistaa kaiken ”ei-musiikillisen” esityksellisen materiaalin, haluan mieluummin työskennellä laajempien tutkimuksellisten prosessien parissa toivoen, että uudella esityksellisillä asetelmilla, tekijäpositioilla ja tavoilla kohdata yleisöä on vaikutusta myös säveltämisen käytäntöihin. Toimin siis tietoisesti esitystaiteen kontekstissa.



Aaltoliikkeen ensimmäisen yleisötapaamisen jälkitunnelmissa säveltäjä Lauri Supponen, musiikintutkija Juha Torvinen ja säveltäjä Riikka Talvitie keväällä 2021.

10 AALTOLIIKE – NÄKÖKULMIA LUONTOON

– multimedialle ja jousikvartetille

Dialoginen teos *Aaltoliike* on ryhmätyön tulos. Se on syntynyt säveltäjä Lauri Supposen, musiikintutkija Juha Torvisen ja minun yhteisten keskustelujen seurauksena. Teos sai alkunsa toisaalta siitä, että Tutkimusyhdistys Suoni ry etsi yhteistyökumppaniksi säveltäjää yhteiskunnallisesti aktivistiseen musiikilliseen toimintaan, ja toisaalta siitä, että olin kirjoittanut tutkimussuunnitelmani aiheen dialogisesta teoksesta, jossa jaan tekijyyttä toisen säveltäjän eli Lauri Supposen kanssa. Kysyimme yhteistyöhön mukaan Kamus-kvartettia ja Meidän festivaalia, sillä olennainen tavoitteemme oli järjestää yleisötyöpajoja sävellystyön aikana. Puolituntinen teos sai kantaesityksensä Meidän festivaalilla Kallio-Kuninkalan Leonora-salissa kesällä 2021. Esitys sisälsi musiikkia jousikvartetille, ääntä, live-elektroniikkaa, videokuvaa, puhetta, tekstiä ja viola da gamban soittoa merilevällä.

Suoni ry on musiikintutkijoiden itsenäinen tutkimusinstituutti, jonka tarkoituksena on yhteiskunnallisesti aktivistisen musiikintutkimuksen ja musiikillisen toiminnan edistäminen. Yhteistyömme yhdistyksen kanssa liittyi lähemmin tutkimushankkeeseen *Musiikintutkijat yhteiskunnassa: aktivistinen musiikintutkimus yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden edistäjänä* (ks. Suoni ry 2022). Juha Torvinen tutkii osaprojektissaan musiikin suhdetta luontoon ja musiikillisten käytäntöjen roolia ympäristöongelmien yhteiskunnallisessa käsittelyssä. Tämä sävellys kuului hänen osahankkeeseensa.

Taiteellisenä lähtökohtana oli laajasti määritellen musiikin ja luonnon välinen suhde, joka erityisesti konkretisoitui keskusteluissamme Itämeren tilasta. Lähdimme liikkeelle ihmisten erilaisista luontosuhteista, jotka vähitellen muuttuivat musiikiksi. Tutkimuksellisesti tekijyyden jakaminen toisen säveltäjän kanssa oli koko jatkotutkintoni kannalta yksi merkittävimmistä kysymyksistä, eräänlainen maali.

10.1 MUSIIKKI JA LUONTO

Koska kysymystä luonnon ja musiikin välisestä suhteesta voi lähestyä monelta eri kantilta, aloitimme yhteisen työskentelymme kokoamalla materiaali-pankkia, johon kaikki kirjasivat ajatuksiaan, referenssittektestejä ja -teoksia sekä ehdotuksia työskentelytavoiksi. Sävellysprojektimme työnimenä oli pitkään ”Itämeri”. Materiaalipankista löytyi monia meriaiheisia teoksia, kuten Claude

Debussyn *La Mer* (1903–05), Jean Sibeliuksen *Myrsky* (1925–26) ja Benjamin Brittenin *Sea Interludes* oopperasta *Peter Grimes* (1945). Samalla kun lähdimme kiertämään Itämerä musiikillisesti, pohdimme laajasti meren tilaa ja erityisesti kasvavaa mikromuoviongelmaa, kuuntelimme katkelmia venäläis-säveltäjä Nikolai Rimski-Korsakovin *Scheherazadesta* (1888), eestiläisen Heino Ellerin sinfonisesta runosta *Koiv* (1918), Andrejs Jurjānsin *Latvialaisten tanssien* neljänestä osasta ”Acikops” (1884), liettualaisen säveltäjän Mikolajus Konstantinas Čiurlionisin teoksesta *Jūra* (1903–07, engl. *The Sea*) ja saksalaisen Felix Mendelssohnin konserttialkusoitosta *Hebridit* (1830). Suomalaisena meriaiheisena ”arkkityyppinä” havainnoimme Uuno Klamin orkesterisarjaa *Merikuvia* (1930–32). Monet esimerkkiteoksista olivat orkesterisävellyksiä 1800-luvun lopulta tai 1900-luvun alkupuolelta, jolloin orkesterit kasvoivat kooltaan ja romanttiselta ilmaisuvoimaltaan huippuunsa, ja ehkä teoksista on kuultavissa myös ripaus kolonialismia sekä merimatkailun nostalgiaa.

Siirtyessämme 2000-luvun esimerkkeihin pysähdyimme pidemmäksi aikaa yhdysvaltalaisen säveltäjän John Luther Adamsin *Become Ocean* (2013) -teoksen kohdalle. Adamsin teoksessa vaikuttavinta on sen immersiiivisyys. Hän harjoittaa säveltäessään kuuntelua, joka tapahtuu jonkin sisällä, pitkäkestoisesti. ”Kun jokainen aalto hyökyy yli – kumisten, kohisten, muristen, sihisten – kuuntelen sen ääntä: sen nousun ja laskun ainutlaatuisia muotoja, sen yksittäisiä crescendoja ja diminuendoja”, Adams (2015) kuvaa sävellystyötään. Mediatutkimuksessa immersiiivisyydellä kuvataan yleensä sukeltamista virtuaalidodellisuuteen, vaihtoehtoiseen tilaan, joka ympäröi katsojan tai kuulijan. Musiikillisella immersioilla voidaan vastaavasti kuvata uppoutumista musiikkiin. Ääni voidaan jo lähtökohtaisesti ajatella immersioiseksi mediaksi, koska se ympäröi tilan ja ajan. Kuulija ei pääse sitä pakoon. Musiikillisella immersioilla voidaan myös fyysisen äänen lisäksi tarkoittaa sitä tilaa, johon musiikki kuulijan johdattaa, musiikillista maailmaa. (Holzmüller 2020, 220.) Adamsin orkesteriteoksessa kuulija viedään valtameren sisään. Kysymykseen, kertooko sävellys merestä, Adams vastaa:

Kyllä. No, tavallaan... mutta itse asiassa toivon, että tämä musiikki on itsessään oma valtamerensä, hetytmätön äänen meri, joka voi viedä kuulijan merelliseen mielentilaan. (Adams 2015.)

Kyseessä on siis eräänlainen meren analogia.

Sävellettyjen orkesteriteosten lisäksi etsimme myös resonanssipintaa äänitaiteen ja installaatioiden maailmasta, sillä emme olleet vielä materiaalia kerätessämme päättäneet teoksen lopullista muotoa. Tutustuimme keraamisiin kulhoihin Céleste Boursier-Mougenot’n ääni-installaatiossa *clinamen* (2012) ja

Kroatian Zadarissa oleviin meriurkuihin (Sea Organ 2021). EMMAssa esillä ollutta installatiota *Restless Horizon* (Grönlund & Nisunen 2016) kommentoin seuraavasti:

Sain sellaisen idean, että voisimme estetisoida ei-niin-miellyttäviä asioita. Jos esimerkiksi tässä laittamassani linkissä, teos ei olisikaan pelkästään moderni veistos, vaan öljyn pinnalla seikkailisi hampurilaispakkaus, tai kuollut eläin, tai terveysvide. Tai ehkä tässä tapauksessa joku josta lähtevä ääni on mielekäs. (Riikka Talvitie, keväällä 2020.)

Yksi paljon pohdituttanut kysymys oli, miten yhdistää Itämeren muoviongelma ja jousisoittimien puu elementteinä toisiinsa. Myös levä materiaalina kiinnosti meitä erityisesti (vrt. Lohmann 2022). Tutkimme soitinrakentamisen mahdollisuuksia projektin puitteissa, mutta valitettavasti korona-aika tyypisti nämä suunnitelmat.

Myös siitä, miten musiikin ja luonnon suhde ilmenee musiikintutkimuksessa tällä hetkellä, keskustelimme paljon. Kysymys luonnon ja musiikin välisestä suhteesta on vuosisatojen aikana muuttanut selkeästi muotoaan. 1900-luvun alun orkesteriteokset kuvaavat aivan erilaista luontoa kuin nykymaailmassa, jossa ihmisen luontosuhdetta värittää tietoisuus laajamittaisista ekologisista ongelmista. Ekomusikologiaksi kutsuttu tutkimusala voidaankin määritellä musiikin, äänen, kulttuurin ja luonnon tutkimiseksi ympäristökriisin aikakaudella. Myös vastakohtapari ihminen–luonto on kyseenalaistettu monissa tutkimusdiskursseissa. Kattava katsaus siihen, mitä ekomusikologia voi tällä hetkellä tarkoittaa, löytyy *Musiikki ja luonto* -kirjan johdannosta (Torvinen & Välimäki 2019).

Miten tutkijan mukanaolo työryhmässä muutti sävellystyötämme? Sen lisäksi, että monet ekokriittisen musiikintutkimuksen kysymykset olivat läsnä keskusteluissamme jatkuvasti, tutkija työryhmässä oli myös eräänlainen peili. Peilasimme, miten hän suhtautuu spontaaneihin ja rönsyileviin ideoihimme, mitä hän esimerkeistämme kuulee ja mitä assosiaatioita niistä hänelle nousee. Ehkä säveltäjinä meidän ajatuksemme kiertyivät enemmän materiaalin ja konkretian ympärille, kun taas tutkija tarkasteli keskusteltavia ideoita laajemmin. Kysymykseen Juhan roolista työryhmässä tarjoamme kukin aivan erilaisen vastauksen Meidän festivaalin haastattelussa. Lauri ja minä korostamme Juhan osuutta erityisesti siksi, että hän loi teoksemme lähtökohdan, kun taas Juha itse vähättelee vaikutustaan. (Meidän festivaali 2021.)

Säännöllisten tapaamisten ja sävellystyön käynnistyessä syksyllä 2020 päätimme kohdistaa tutkimuksemme erilaisiin luontosuhteisiin. Juha muotoili meille joka viikko yhden mahdollisen ihmisen luontosuhteen, johon me sitten Laurin kanssa reagoimme. Teimme nopeita intuitiivisia musiikillisia tai

esityksellisiä vastineita, joita olimme toteuttaneet audiovisuaalisten materiaalien, kuten videokatkelmien, avulla. Lisäksi kirjoitimme jokaisen luontosuhteen kohdalla muutaman sanan siitä, miten mielestämme transformoimme luontosuhteen musiikilliseen muotoon. Demoja tehdessämme vapautimme itsemme nuottikirjoituksen rajatusta maailmasta: olimme yleisemmän ymmärryksen alueella. Viikoittaiset luonnoksemme olivat käsitteellisiä, spontaaneja ja liioittelevia. Musiikillisesti ne edustivat hyvin vaihtelevia tyylejä. ”Mulla on iso pahvi, joka kuulostaa uroshaahkan soidinhuudolta – ääni, jonka yhdistän saumattomasti Itämeressä olemiseen, melontareissuilla”, Lauri visioi. Osan näytteistä työstimme musiikilliseen muotoon Kamus-kvartetille, joka videoi demot esitettäväksi yleisötyöpajoissa huhtikuussa 2021.¹

10.2 SEITSEMÄN LUONTOSUHDETTA

Teksti: Juha Torvinen

Runsaudensarvimainen luontosuhde: Meidän on mahdollista suhtautua luontoon runsaudensarvena, joka tarjoaa loputtomasti varantoja ihmisen käyttöön: energiaa, materiaaleja, ravintoa ja elämyksiä. Ihmisen luontosuhteessa ei ole tämän näkökulman mukaan mitään ylittämättömiä haasteita. Kaikki ongelmalliselta vaikuttava on vain väärinymmärrystä tai merkitykseltään liioiteltua. Luonto korjaa kyllä itsensä. Voi olla niinkin, että kaikki oleva noudattaa suurempien voimien ylläpitämää järjestystä, jonka perimmäistä luonnetta emme edes ymmärrä. Tätä luontosuhdetta voi kutsua kornukopismiksi (lat. *cornucopia* = runsaudensarvi).

Denialistinen luontosuhde: Denialistiseksi tässä kutsuttava luontosuhde liittyy läheisesti edelliseen, luontoa runsaudensarvena pitävään asenteeseen, mutta on sen kielteisempi versio. Denialistin mukaan esimerkiksi ilmastonmuutos on suuri väärinymmärrys tai poliitikkojen meille syöttämä valhe, jonka tarkoituksena on kaventaa yksilön vapautta. On myös mahdollista, että kaikessa on kyse vain suuryritysten juonesta: keksimällä ilmastonmuutos saadaan uusia tuotteita kaupaksi. Denialisti kieltää enemmistön ja asiantuntijoiden mielipiteen, jos se on ristiriidassa omien tarpeiden kanssa. Radikaaleimmat uskovat kansainvälisiin salaliittoihin, jotka tarkoituksellisesti ruokkivat väitteitä ympäristöongelmista.

Romanttinen luontosuhde: Romanttisessa luontosuhteessa luonto näytetään ihmeenä. Se on ihmisen ulkopuolella oleva kauneuden, täydellisyyden ja

¹ Demoihin voi tutustua tarkemmin Meidän festivaalin sivuilla (2021).

ihanteellisuuden alue. Ihminen voi tarkkailla luontoa etäältä ja pyrkiä ymmärtämään sen saloja. Luonto on kaikkienensa jotain *ylevää* eli subliimia. Luonto on loputon mysteeri. Se on täynnä piileviä voimia ja mekanismeja, joita jäljittelemällä ihminen voi yrittää täydellistyä itsekin. Asioiden perimmäinen luonne on kulttuurin ulkopuolella. Vain luonto on aitoa ja alkuperäistä.

Ympäristötietoinen luontosuhde: Ympäristötietoisien luontosuhteen omaava ihminen on useimmiten koulutettu ja hyvinvoiva kaupunkilainen. Hän lajittelee jätteensä, antaa rahaa WWF:lle, ostaa sähköauton, kertoo pitävänsä luonnossa kulkemisesta, tekee ostoksilla ”vihreitä” valintoja ja on aidosti huolissaan ilmastonmuutoksen vaikutuksista. Hänellä on huomattava tietoisuus ympäristön uhkakuvista, joista hän mielellään lukee ja keskustelee. Samalla hän kuitenkin noudattaa tavanomaista länsimaista elämäntapaa, johon kuuluu suuri energian ja materiaalien kulutus. Valintatilanteessa oma ja läheisten hyvinvointi asettuu useimmiten ympäristöarvojen edelle.

Irrallinen luontosuhde: Moni suurkaupunkiympäristössä asuva ihminen saattaa olla olosuhteiden vuoksi hyvinkin tietämätön siitä, mitä perinteisesti kutsutaan luonnoksi. Teknologiset mukavuudet, joukkoliikennevälineet, urbaanit asumismuodot ja jatkuvasti käytetty enemmän tai vähemmän esivalmistettu ravinto pitävät ihmisen perustavalla tavalla erillään ei-rakennetuista, ihmisen ulkopuolisista luonnonympäristöistä. Luonto on matkailuesitteiden, satukirjojen ja isovanhempien kuvailema kaukainen todellisuus. Se saattaa olla hetkittäisten elämysten lähde muttei mitään, johon ihmisellä olisi jokapäiväisen toiminnan tasolla yhteyttä.

Aktivistinen luontosuhde: Musertavat ympäristöongelmat ajavat monet aktivistiseen toimintaan. Luonnon pelastamiseksi on käytettävä kaikkia mahdollisia keinoja, sillä kyseessä on kaiken elollisen olemassaolon ehto. Kunhan ihmisille tai muille eliöille ei aiheuteta kärsimystä, ovat käytännössä kaikki kulloiseenkin tilanteeseen sopivat keinot sallittuja suuremman yhteisen hyvän tavoittelemiseksi. Hakkerointi, talojen ja työkonoiden valtaukset, mielenosoitukset, jatkuva mielipidevaikuttaminen (sosiaalisessa) mediassa, itsensä kaatouhan alla oleviin puihin sitominen ja niin edelleen. Nämä ovat hyväksytyjä toimintatapoja aktivistille, jos niiden katsotaan edistävän luonnon kokonaisuuden hyvinvointia.

Teknologiauskoinen luontosuhde: Ihmisen ja luonnon suhteessa on ongelmia. Tieteellisen tutkimuksen mukaan luonto ei kestä nykyisen kaltaista elämänmuotoamme. Teknologiauskoinen ajattelee kuitenkin, että innovatiivisen teknologian avulla kykenemme ennen pitkää korjaamaan nämä ongelmat. Kehitämme uusiutuvia energianlähteitä, rakennamme merien ja ilman puhdistamiseen laitteita, löydämme saastuttamattomia matkailumuotoja ja niin

edelleen. Hätäily on turhaa. Tutkimus ja sitä ruokkiva talous pitävät huolen siitä, että nykyisistä ekologisista haasteista selvitään.

10.3 YLEISÖTYÖPAJAT

Yhteiskunnallinen keskustelu ympäristön tilasta ja ympäristöaktiivisuuden musiikillisista mahdollisuuksista osoitettiin myös yleisölle, jolle tarjottiin tilaisuutta osallistua keskeneräisen sävellyksen etenemiseen. Ennen teoksen lopullista muotoutumista keväällä 2021 järjestimme Meidän festivaalin kanssa neljä yleisötyöpajaa etäyhteyden välityksellä. Työpajoissa oli läsnä työryhmän lisäksi kolmesta kuuteen osallistujaa, jotka oli kutsuttu festivaalin uutiskirjeiden välityksellä. Valitsimme kutakin työpajaa varten kaksi luontosuhdetta, joihin paneuduimme tarkemmin. Jokaisen työpajan aluksi Juha esitteli projektimme lähtökohdat ja ajatuksen ihmisen erilaisista luontosuhteista, ja sen jälkeen kerroimme Laurin kanssa yhteissäveltämisen etenemisestä. Kuuntelimme demoja ja keskustelimme luontosuhteiden herättämistä ajatuksista ja mielipiteistä. Työpajojen keskustelut nauhoitettiin tutkimusmateriaaliksi.

Keskusteluissa nousi esiin erilaisia teemoja. Puhuimme ympäristön aiheuttamasta huolesta, ilmastoahdistuksesta, luonnossa liikkumisesta, teknologiasta, soittorakennuksen eettisistä ongelmista, romanttisen luonnon täydellisyydestä, ylevästä, anarkiasta, työstä kansalaisjärjestöissä, sukupolvien erosta, sosiaalisesta mediasta, kuvista, muistikuvista. Pohdimme myös kuuntelukokemusta, analyttistä kuuntelua, konserttikuuntelua ja konsertista nauttimista sekä säveltämisen perinnettä, josta kuulija tavallisesti kuulee vain lopputuloksen ja jonka prosessia ei paljasteta yleisölle. Olen valinnut tähän tekstiin kaksi erityyppistä teemaa – joista toinen liittyy aktivismiin sekä haluun vaikuttaa ja toinen musiikillisen kokemuksen kuvaamiseen, eräänlaisen metaforan syntyyn. Näitä teemoja hyödynnettiin myös lopullisessa esityksessä.

Aktivismi

Työskennellessämme Laurin kanssa palasimme jatkuvasti samaan dilemmaan: voiko säveltäjä olla aktivisti ammattinsa ohella – tai ehkä vielä ytimekkäämmin – ammatissaan? Kysymys on moniulotteinen. Ensimmäiseksi lähdimme purkamaan säveltäjän ammatinharjoittamisen ekologisuutta ja hiilijalanjälkeä. Sitten pohdimme, tulisiko meidän työryhmänä osallistua aktivistiseen toimintaan, esimerkiksi Elokapinan mielenosoitusten kautta, ja löytää yhteys säveltämisen sekä suoran toiminnan välille, vai hyväksymmekö sen, että taidemusiikki on



Keskustelutilaisuus yleisölle ennen *Aaltoliike*-teoksen kantaesitystä Kallio-Kuninkalassa. Mukana Riikka Talvitie, Juha Torvinen ja Lauri Supponen. Kuva: Maarit Kytöharju.

aina etäännytettyä ja toimii esteettisen ymmärryksen alueella. Toiminta riippuu siitä, mitä teolla haluamme saada aikaan.

Aiemmin täyspäiväisenä ympäristöaktivistina toiminut John Luther Adams kysyy, voiko musiikki olla sidoksissa ajankohtaisiin tapahtumiin mutta samalla irrottautua niistä. ”Voiko musiikki resonoida ympärillämme olevan maailman kanssa ja silti luoda oman maailmansa?” (Adams 2015.) Erottaessaan säveltäjän työn ja aktivismin selvästi toisistaan Adams korostaa, että aikanaan hänen oli valittava aktivismin ja taiteilijuuden välillä. Toisaalta hän kuitenkin toteaa, että hänen on mahdotonta pitää elämänsä säveltäjänä erillisenä elämästään ajateltavana ihmisenä ja maapallon asukkaana. Vaikka Adams tekstissään sanoutuu irti poliittisen musiikintekijän positioista, on kuitenkin muistettava, että hänellä on taustalla henkilökohtainen tieto ja ymmärrys ympäristöaktivismin toimintatavoista. Tutkimukseni ”indisiplinäärisessä” viitekehyksessä juuri tuo ymmärrys, aktivismin hiljainen tieto, on sitä, joka käsitykseni mukaan kumpuaa sävellystyöhön tietoisista valinnoista huolimatta. Adamsin ammatillinen asema säveltäjyyden ja aktivismin välissä on säveltäjäyhteisössä melko harvinaisen, ja ehkä juuri siksi hän on onnistunut luomaan erityisen näkökulman musiikin ja luonnon välille. Tämän ajatuksen valossa Adams voisi myös yhtä

hyvin kannustaa nuoria säveltäjiä osallistumaan, hankkimaan kokemusta itselleen tärkeiltä elämän alueilta ja säveltämään kaiken sen musiikkiinsa, sen sijaan että hän kategorisesti asettaa aktivismin säveltäjän työn ulkopuolelle.

Aktivismi on aina sidoksissa aikaan ja paikkaan, ja se nousee ihmisten jokapäiväisessä elämässä kokemista epäkohdista ympäristössään. Pyrimme löytämään ratkaisua epätasapainossa oleviin asioihin, joita me ympärillämme näemme ja käsittelemme. (Lappalainen 2022.) Monissa yhteiskunnallisissa kysymyksissä aktivismi on ollut se keino, jolla asiat ovat lähteneet muuttumaan. Jos valtavirrassa oleva enemmistö ja yhteiskunnallisen toiminnan ulkopuolelle jäävä vähemmistö eivät ole voineet toimia samoilla ehdoilla, on tarvittu selkeitä ja demonstratiivisia ilmaisutapoja osoittaa tuota epäsuhtaa yhteisössä. Sama pätee myös taiteen alueella. Jos vähemmistöllä ei ole yhtäläisiä mahdollisuuksia ilmaista itseään taiteen keinoin, tarvitaan esteettisistä lainalaisuuksista poikkeavia keinoja esittää vallitsevissa olosuhteissa piilevää ongelmaa eri ihmisryhmien välillä. Kysymys muuttuu vielä moniulotteisemmaksi, kun vastakkain asetetaan ihminen ja ei-inhimillinen luonto. Tässä mielessä aktivismi ja säveltäminen eivät voi olla toisiaan poissulkevia toimintoja. Aktivismia ei voi vaientaa, sillä se sanoutuu irti kulttuuristen konventioiden noudattamisesta (Lappalainen 2022). (Ks. Mononen & Välimäki 2018.)

Palataksemme ympäristöongelmiin monet musiikkialan instituutiot, kuten musiikkifestivaalit, ovat muuttaneet omaa toimintaansa ekologisesti kestävämmäksi. Myös Meidän festivaali huomioi kaikessa tekemisessään ympäristön ja vastuullisuuden, onhan festivaalin tavoitteena olla hiilineutraali vuonna 2025 (Meidän festivaali 2022). Myös useat säveltäjät ja muusikot etsivät ekologisesti kestävämpiä toimintamalleja työlleen. Noora Vikman (2019) on kirjoittanut kulttuurin marginaaleissa toimivien omaehtoisten artistien toimintakulttuurista ja ympäristösuhteesta. Joillekin muusikoille ja musiikin harrastajille kestävän elämäntavan etsiminen on tietoinen keino kääntyä pois ahtaiksi koetuista valtavirroista. Vikmanin mukaan ”artistien ilmaisemat arvot, ihanteet ja arvostukset sijoittuvat monen eri vakiintuneen arvokategorian alueelle” (ibid. 188). Tällöin musiikin kokeellisuus ja tekeminen valtavirrasta poikkeavalla tavalla tarjoaa myös tavan käsitellä näitä arvoja yhteisöllisesti. Toisaalta omakohtaisen elämän kestävyys ja kulutuksen kohtuullisuus ovat keinoja vaikuttaa vallitsevaan todellisuuteen. ”Ajatus musiikista performatiivisena eli sosiaalista todellisuutta tuottavana toimintana auttaa tutkimaan, miten musiikin tekemisen muodot osallistuvat omaehtoiseen identiteetin rakentamiseen”, Vikman toteaa (ibid., 172).

Kirjoitin vuonna 2018 hellekesän jälkeen kolumnin, jossa mietin, miten työelämän ”menestyksen mittarit” voisi alistaa tarkastelulle ekologista – ja

sosiaalisen – kestävyuden näkökulmasta. Myös säveltäjän meritoitumiseen liittyy kansainvälistyminen ja matkustaminen. Pohdin tuolloin muutosta, joka tapahtuisi, jos taiteilijat kieltäytyisivät lentämästä:

Käytännössä muutos tarkoittaisi sitä, että luopuisimme turhista ulkomaanmatkoista ja alkaisimme liikkua lentämisen sijaan muilla, vähäpäästöisemmällä kulkuvälineillä. Jokaisen projektin kohdalla mieltisimme, onko osallistumisemme välttämätöntä tai voisiko yhteistyötä tehdä ilman fyysistä läsnäoloa. Monissa tilanteissa voisi jopa kysyä, voisiko osuutemme tehdä joku paikallinen asiantuntija. (Talvitie 2018.)

Paikallisuus onkin yksi tärkeimmistä piirteistä, joka on noussut esiin ihmisen ympäristösuhdetta määrittävänä tekijänä (Torvinen & Välimäki 2019, 15–16). Tämä näkyy myös nykymusiikin alueella esimerkiksi paikkasidonnaisten teosten lisääntymisenä. Säveltäjä Ville Raasakan tohtorintutkimuksen ajatuksena on tutkia sitä, miten kenttänuhoituksia voi tuoda konserttitilaan ja miten ne toimivat sävellysten pohjana. Kamariorkesteriteos *The Harvest* perustuu Raasakan nauhoittamiin hakkuukoneiden äänimaisemiin, jotka hän on nuotintanut kamariorkesterin soittimille. (Taideyliopisto 2022b.) Adams on toteuttanut useita teoksia, jotka on alun alkaen tarkoitettu kuultaviksi ulkona. Hänen mukaansa musiikin säveltäminen ulkotilaan synnyttää erilaista tietoisuutta, jota hän kutsuu ”ekologiseksi kuunteluksi”. Teoksessa *Inuksuit* muusikot ovat levittäytyneet laajalle avoimelle alueelle. Kapellimestaria ei ole, vaan jokainen muusikko seuraa omaa ainutlaatuista polkuaan kappaleen läpi. (Adams 2015.) *Tuusulanjärvi*-teoksen työpäiväkirjassaan säveltäjä Tytti Arola kuvaa, miten järvi muuttuu uuden teoksen toiseksi esittäjäksi. Säveltäjä kertoo, kuinka sai esitysviikolla tiedon, että Tuusulanjärven huonon sinilevätilanteen vuoksi teokseen liittyvässä installaatio-osuudessa ei voi käyttää järvestä otettua vettä. Järven herkkyyks konkretisoitui harmillisella tavalla ja osoitti samalla myös paikkasidonnaisen teoksen haavoittuvuuden (Meidän festivaali 2021).

Juhan esitellessä meille aktivistista luontosuhdetta muokkasin näytteen, jonka ytimessä oli Elokapinan (2020) Fortum-kampanjan laulu *Fortum tapatko mut?*. Editoin laulun katkelmaa vaihe vaiheelta niin, että se vähitellen muuttui tunnistamattomaksi tekstuurimatoksi. Hidastin sitä useita kertoja, soitin väärinpäin ja lisäsin erilaisia efektejä. Sen jälkeen käänsin tämän prosessin ympäri ja liitin palat toisiinsa niin, että hidas etäännytetty materiaali oli ensimmäisenä, ja vähitellen puhdistin materiaalia kohti alkuperäistä tallennetta. Pysin musiikillisesti rakentamaan tiivistyvän jännitteen, joka ennakoiki jonkinlaista purkautumista. Myöhemmin tein tästä kokeilusta vielä uuden version, jossa jousikvartetti myötäili kasvavaa musiikillista jännitettä.

Yleisötyöpajoissa esittelimme tämän aktivistiseen luontosuhteeseen liittyvän näytteen kahdesti. Ensimmäisessä työpajassa soitimme version, jossa alkuperäinen kampanjalaulu ilmestyy lopussa sellaisenaan lyhyen hetken. Jännite ikään kuin purkautuu lähtötilanteeseen. Toisella esittelykerralla jätimme alkuperäisen kappaleen pois, eikä aktivismi näyttäytynyt paljaana ja tunnistettavana kuulijalle. Molemmissa työpajoissa tämä rajakohta herätti huomattavan paljon keskustelua. Konsertissa lisäsimme juuri tuohon samaiseen rajakohtaan ääninauhan, jossa lyhyistä yleisön kommentteista on leikattu soljuva puhevirta, joka käsittelee kuunneltua näytettä ja aktivismiin liittyviä kysymyksiä:

A: [Mun on] vähän vaikea ikään kuin hyväksyä sitä musiikkia, koska se on liian konkreettista, ja sitten mä huomaan, että mulla lyö liinat kiinni

B: Hirvittää noi aktivistit, kun ne semmosen valtavan laivan siellä potkurin vieressä ui, mä sain niinku kehooni sen tunteen

C: Mun niinku työkenttä on kansalaisjärjestöt, ja sit ne tahtoo edistää kestäviä elämäntapoja

A: Jo aikaisemmin pohdin tätä erikoista rahan suhdetta ja siellä lopussa jäätiin rahahanat auki

B: Ei ymmärretä, just tää ”Let us try to decode this message”, että selkeästikin kaksi tahoa ei ymmärrä toisiaan

E: Tää on täysin kahtiajakoinen tää juttu, et mä istun joko metrossa tai junassa, ja mä en oo yhtään osallisena tohon, mitä tapahtuu tossa

B: Keskivaiheen jälkeen koin niinku semmoisen helpotuksen

E: Vähän niinku mun ulkopuolella, että vähän semmonen fiilis, että aivan sama

B: Tää aktivisti pysty sillä omalla niinku kehollisella likoonlaittamisella pysäyttämään, säästämään tämän yhden puun

E: Vaikka siinä on joku semmoinen tahtotila ratkaista ehkä jotakin, niin mä koin, että siinä oli joku semmoinen epäonnistuminen

D: Et se niinku häviää ja sitten oikein vyöryy yli

E: Mun oli vähän vaikea kestää sitä itse

F: Tuli se sellainen denialistinen näkökulma siinä mielessä et tavallaan, jos sä oot ihan sillee et sä et halua nähdä mitään sit jostain koetetaan niinku

E: Että kun se on niin voimakas se ahdistus, niin sitten tulee joku defensi, että antaa palaa vaan että mennään porukalla päin seiniä tässä, tää viulisti ei saanut asiaa niin kuin haltuun

F: Sillai tavallaan tuupata sitä et hei nyt sun pitäis jotain nähdä ja sit samalla kun sä enemmän blokkat sitä sit se vaan voimallisemmin yrittää tulla läpi sieltä

D: Pakko tulla jotain esiin, se on niin totaalista se ylivyöryminen ja peittyminen

C: On kiire

F: Me ollaan täällä et sä huomaa, mitä sä oot tekemässä

A: Kommunikaatiöväyliä niinku sitä pääomaa tai rahaa hallitseviin ihmisiin, koska ne kuitenkin tukee tätä toimintaa, että tässä nyt istuu porukka zoomissa

F: Se on siis mun mielestä sellainen asia mihin kannattaa luottaa, oikeesti, vaikka ei niin kun loppuun asti kielellisesti kerro mikä se asia on, niin se välittyy musiikin kautta

C: Nyt ne on sitten niinku typistänyt paljon järjestöissä kaikenlaisen vapaaehtoisten koulutuksen siihen tiedolliseen että tää on ainakin pakko tietää ja sit siit on ehkä tullu vähemmän ehkä elämyksellistä

A: Mutta mistä se raha on tullut, niin se on luultavasti tullut niistä samoista hanoista

F: Luontohan ei hirveesti välitä siitä, minkälainen suhde mulla siihen on, tavallaan, kunhan niinkun en mä sitä hirveesti tuhoo, niin luontohan elelee

A: Epämiellyttävää että se mainittu muuten niin sellaisessa tekstuurisessa teoksessa

C: Vaikka tunteista puhumista, joka on tärkeä osa siinä oppimisessa niinku mukaan, pitää koskettaaki

A: Kai mun pitikin tuntea siinä epämukavuutta

Loppujen lopuksi aktivismi kuuluu *Aaltoliikkeen* lopputuloksessa yllättävän vähän. Aktivistisen katkelman poliittiset eleet sekoittuvat muihin luontosuhteisiin ja etäännyvät suoran toiminnan kuvauksista. Taidemusiikissa, erityisesti soitinmusiikissa, jossa ei ole sanoja, musiikin esteettisyys ikään kuin asettuu aktivismin tielle. Aktivistinen viesti yhtä lailla kuin säveltäjän poliittinen mielipide muuttuu tunnistamattomaksi samalla, kun se vaihtaa ”mediumiaan”. *Aaltoliike*-projektissa syntyneen kokemuksen myötä tuntuu siltä, että asioiden yhteinen reflektointi ei kuitenkaan ole hyödytöntä, vaan jotain näistä keskusteluista on tallentunut sävellettyyn teokseen omassa verhotussa muodossaan.

Kolme metaforaa

Toinen esityksen kannalta olennainen teema yleisökeskusteluissa liittyi musiikista puhumiseen ja kuuntelukokemuksen kuvaamiseen. Säveltäjän ja yleisön välinen vuorovaikutus rajautuu yleensä säveltäjähaastatteluihin, joissa säveltäjä kertoo omista lähtökohdistaan, mutta muuten vuorovaikutus jää yksipuoliseksi. *Aaltoliike*-työpajojen yleisökeskusteluissa pyrimme kääntämään asetelman toisinpäin ja kuuntelemaan mahdollisimman tarkasti yleisön jäsenten mielipiteitä, havaintoja ja kuvauksia erilaisista tavoista hahmottaa musiikkia.

I

*ikkunan välissä räpyttelevä perhonen
soittimen ääni kuuluu ikkunan takaa
olen perhosen tilassa*

II

*puuveneet ovat ajaneet karille
maitohapot
neljä soutajaa rinnakkain
tanssia suurin piirtein*

III

*kokonainen maailmanhistoria
aika
alkoi kukkia
huohottaa
alkoi kukkia ja jalostua
huohottaa ja kuivua
ja yhä enemmän oltiin menossa kohti ekokatastrofia, ja sieltä
tuli tää irrottautuminen ilmastopöytäkirjasta ja pieni peruutus siihen ja sitten
se kuitenkin meni siihen, että kaikki kuivui pois*

hädän ja avunpyynnön liike

Yleisön kuvausten pohjalta kirjoitettu runo, jota on käytetty *Aaltoliikkeen* esityksessä.

Saimme kuulla avoimia kuvauksia siitä, miltä musiikki kuulostaa. Monet kuvauksista olivat visuaalisia ja konkreettisia vertauksia todellisiin tilanteisiin ja paikkoihin.

Valitsimme lopulliseen esitykseen kolme eri henkilöiden kuvausta siitä, miten he kuulivat esittelemiämme näytteitä. Ensimmäinen katkelma liittyy ääneen, jossa merilevälevyllä soitetaan voimakkaasti vahvistettua viola da gambaa. Kyseessä oli ympäristötietoinen luontosuhde, jota alustin seuraavasti: ”Tälle luontosuhteelle, johon suuressa määrin samastun, on silmiinpistävää tarttumisen ensimmäisiin ja helpohkoihin ideoihin. Niinpä marssin kauppaan ja ostin sushirulliin tarkoitetun leväpaketin. Ja sitten äänitin gamban soittoa levälevyllä.”

C: Mult tuli täs tosi semmosia aika vahvoja mielikuvia siitä, että mä oon tilassa, jossa on esimerkiksi ikkunan väliin jääny perhonen, joka räpyttelee, sit se soittimen ääni, kun välillä kuulu säveliä, et ne kuuluu sielt ikkunan takaa, itte oon nyt siinä perhosen tilassa, ja sielt kuuluu jotain, sit se alkaa vähitellen, mä niinku mietin, että sitte ku se, ikään kuin siipien havina voimistui loppua kohti, onks tässä niinku kuolinkamppailu, mitä sieltä kuuluu, huomaako se soittaja sitä perhosta siellä, vaik se räpytys on tosi epätoivoista, että mitä se sanoo sitten luontosuhteesta, että kyl se varmaan, havaitseeko se sitä, mä tarinallistin tän näytteen jotenkin tosi vahvasti...

Ainakin itselleni tämänkaltainen musiikin tarinallistaminen oli tuore ja voimakas havainto. Itse asiassa ensimmäistä kertaa kuulin toisen ihmisen sanallistavan kokemustaan säveltämästäni musiikista tällä tavoin vertauskuvallisessa muodossa. Keskustelu loi toisaalta uskoa siihen, että kuulijalla on merkittävä rooli dialogisena kumppanina nykymusiikin konsertti-instituutiossa ja toisaalta se osoitti, että toisen ihmisen mielikuvitusta ei voi hallita. Olen usein tutkielmaa kirjoittaessani palannut tähän metaforan syntyprosessiin ja mielikuvaan perhostesta. Musiikin muuttuessa visuaaliseksi ja todenkaltaiseksi mielikuvaksi metaforan voi ajatella olevan multimodaalinen.²

Toinen denialistiseen luontosuhteeseen liittyvä näyte oli Laurin tekemä video otsikolla ”Taloukasvu”. Videolla Lauri soittaa toisteisesti samaa yksinkertaista asteikkoa niin, että jousen liikerata vähitellen siirtyy yhä ylemmäs ja lopulta viritystappien yläpuolelle. Lauri kuvaa tekstissään, kuinka ”jousi nousee vääjäämättömästi soittimen yli, toisaalta tavanomaisessa kontaktissa soittimen kanssa, toisaalta siitä piittaamatta”. Asteikko toimii valheenpaljastajana, sillä jousen noustessa otelautaa ylös alkaa varsinaisesti soitettavan kielen alas painautumisen myötä soida useampi kieli. Sitten jousi osuu soittimen reunoihin,

2 Kirjassa *Multimodal Metaphor* pohditaan, miten metafora voi ilmentyä multimodaalisesti kirjoitetun ja puhutun kielen, visuaalisuuden, äänen, musiikin, eleiden, hajujen tai kosketuksen välillä (Forceville & Urios-Aparisi 2009).

soittajan käsiin ja lopulta kasvoihin ja hiuksiin. ”Tavallaan asteikko sulaa pois kuin KC Greenin meemin knallipäinen, antropomorfinen koira kahvikuppinsa ääressä, huoneen tullessa liekkien syömäksi”, Lauri kirjoittaa (Plante 2016).

Saimme yleisöltä kaksi erilaista kuvausta näytteen kuunneltuamme. On todettava, että tässä yhteydessä keskustelijat kannustivat toisiaan vuolaisiin kuvauksiin:

G: Mulle tuli hyvin voimakkaasti, nyt anteeks todella paljon, tuli niin voimakkaasti Sulkan soudut mieleen, siis useasti sen Partalan saaren kiertäneenä ja Tuusulanjärvellä harjoitelleena, tää oli niinku aivan, mä kuuntelin ensin silmät kiinni tätä ja sit mä rupesin miettimään mitä hittiä siellä tapahtuu, mitä tapahtuu, et missä työntöjousi ja vetojousi, missä siellä nyt mennään, oli pakko avata silmät ja sittenhän siellä tapahtui niinku vaikka mitä siinä ruudulla, ja jotenkin dramaturginen kaari tässä, koko tää draaman kaari, sit yhtäkkiä siellä on soittaja, siis soutujoukkue joka ajanut karille ja heiluttelee siellä käsiään, jotenkin ihan niinku uskomaton, jossain vaiheessa kun tulee toinen ääni mukaan, niin siinä tuli niinku maitohapot, voi mitä niin suurta mielikuvaa täällä, mä nautin täysin siemauksin, mä näin ne puuveneet, merellähän siis aalokkohan aiheuttaa haasteita soutamiseen, meni vaik mitä, aivan ihana, aivan loistava, sit mul tuli mieleen jossakin vaiheessa, miten tää nuotin-, miten tässä teoksessa tää kaikki nuottinns tapahtuu jos tällaisessa teoksessa olisi vaikk viisi soittajaa rinnakkain, niin mitä se tarkoittais, sehän ois tanssia jo suurinpiirtein...

H: Siis täs ilmeisesti oli joku tämmöinen työkalu tai tämmönen no siis vene tai pokasaha tai joku, mull nimittäin tuli tästä hirveen voimakas tämmönen ajan, kokonainen maailmanhistoria, ensin jumala loi taivaan ja maan ja eläimet, ihmisen, oli tämmöiset perusasiat, tää oktaaviateikko joka meni niinku haitari levis tällä tavalla, ja tai niinku aika, alkoi kukkia, ja siitä sitten vähitellen niinku jalostu yhä enemmän ja enemmän, ja se sai tämmösiä rikkaita hirveen syviä sointuja ja sit se alkoi huohottaa ja kuivua ja yhä enemmän niinku oltiin menossa kohti ekokatastrofia, ja sieltä tuli tää Trumpin irrottautuminen ilmastopimuksesta ja pieni Bidenin peruutus siihen ja sitten se kuitenkin meni siihen, että kaikki kuivi pois, ja tää hädän ja avunpyynnön liike tässä oli todella puhutteleva, että mä olin ihan eri sfääreissä...

Sen jälkeen, kun olimme kirjoittaneet kuvaukset ylös sanatarkasti, tiivistimme ne runomaisiksi säkeiksi, jotka ilmestyivät esityksen aikana vähäeleisinä parafraseina videonäytölle. Ensimmäisen kuvauksen taustalla ollut merileväajatus laajeni esityksessä kokonaiseksi musiikilliseksi jaksoksi, jossa sellisti siirtyy vahvistetun viola da gamban ääreen ja pyyhkii villisti kieliä merilevälevyillä. Ääni on sekä vahvistettu että siihen on liitetty meren ääntä live-elektronikan avulla. Koko jakson ajan mielessämme oli kuvaus perhosesta ikkunan välissä. Toinen katkelma ”Talouskasvu” siirtyi esityksemme loppuun lähes sellaisenaan. Koko kvartetti jää huitomaan ilmaa jousella esityksen viimeisissä tahdeissa ja hakee samalla katsekontaktia yleisön jäsenten kanssa. Taustalla näytämme yleisön jäsenen kiteyttämän metaforan ”hädän ja avunpyynnön liikkeestä”.



Lauri Supponen esittää videolla *Talouskasvu* näkemyksensä denialistisesta luontosuhteesta.

Työryhmämme mielestä yleisötyöpajat onnistuivat paremmin kuin osasimme kukaan odottaakaan. Teemojen moninaisuus ja osallistujien aktiivisuus sekä avoimuus vaikuttivat ratkaisevasti sävellysprojektin etenemiseen. Saimme vastauksiksi myös eriäviä tulkintoja ja toisistaan poikkeavia näkökulmia. Yhdyn Juhan kiteytykseen työpajojen annista:

Oli mielenkiintoista havaita, kuinka ihmisille oli tärkeää, että luontoon liittyvät viestit olisivat mukana teoksessa mutta eivät liian osoittelevina. Kuulija haluaa olla aktiivinen ja täydentää merkityksiä itse. Tämä on mielestäni erittäin hyvä tiivistys siitä miksi musiikkia (ja muita taitteita) tarvitaan niinkin isojen kysymysten kuin ympäristöongelmat käsittelyssä: tiedämme kyllä, että luontosuhteemme on kriisissä. Taideteokset voivat liittää tähän tietoon kokemuksellisia tasoja, jotka saavat meidät omakohtaisesti ja aktiivisesti pohtimaan luontosuhdettamme. (Meidän festivaali 2021b.)

10.4 JAETTU SÄVELTÄJYYS

Tutkimuskysymykseni säveltäjän työn dialogisuudesta tulee selvimmän esille juuri tässä taiteellisessa osiossa, jossa jaoin säveltämistä toisen säveltäjän kanssa. Aiemmin yhteissäveltämistä käsittelevässä luvussa pohdin, mitä yhden säveltäjän sävellykselliselle logiikalle tapahtuu dialogisessa jaetussa kontekstissa.

Erityisen kiinnostavaksi kysymyksen tekee se tosiseikka, että kunkin säveltäjän oma sävellyksellinen logiikka on suurelta osin ei-diskursiivista ja osittain myös tiedostamatonta. Projektin yhtenä tavoitteena oli kehitellä erilaisia työskentelymetodeja, joilla kaksi säveltäjää voisi vaikuttaa toisiinsa. He ikään kuin kyseenalaistavat perinteisen ajatuksen yhden säveltäjän rakentamasta musiikin sisäisestä logiikasta asettamalla kaksi eri tiedostamatonta kiistelemään keskenään. Tutkimukseni alkupuoli – säveltäjän työn muutos kohti dialogisia käytäntöjä – tulee *Aaltoliikkeen* sävellysprosessissa näkyville kaikessa kaotisuudessaan.

Kokoamastamme materiaalipankista löytyi teosviitteiden lisäksi erilaisia työtapaan liittyviä ehdotuksia. Pohdimme, miten kahden säveltäjän musiikillista ajattelua voisi törmäyttää toisiinsa ja miten materiaalia saisi kierrätettyä meidän välillämme. Kiehtovalta tuntui ajatus tehdä samasta lähtöideasta useita eri versioita, joita olisi mahdollista hyödyntää yhtäaikaisesti tai erikseen. Ylipäänsä etsimme uusiomateriaalia kaikenlaisista lähteistä. Koska teoksen lähtökohtana olivat erilaiset luontosuhteet, tutkimme sitä, millaisin sävellysteknisin keinoin saisimme moninaiset näkökulmat kuuluville ja keskustelemaan keskenään. Päätimme, että emme rajaa mitään ilmaisukeinoa pois emmekä pyri vain musiikin sisäiseen ilmaisuun, vaan päinvastoin hyödynsimme jatkuvasti erilaisia visuaalisia tai esityksellisiä tapoja esittää asioita muille työryhmän jäsenille sekä lopulta yleisölle. Mietimme myös, miten osallistaa yleisöä ja miten voimme tarkastella musiikin emotionaalista potentiaalia yhdessä yleisön kanssa. Tavoittemme oli jollain tavoin saada tietoa siitä, miten asioiden tiedostaminen muuttaa kuuntelua esimerkiksi silloin, kun yleisölle tarjotaan kirjallista tai kuvallista informaatiota ennen soivaa tilannetta.

Sävellysvaiheessa, kun monenlaista musiikillista ja esityksellistä materiaalia oli jo työpöydällä, lähdimme tarkentamaan käsityömme fokusta kohti aallon tematiikkaa. Tutkimme yksityiskohtaisesti, miten aaltoja on musiikinhistoriassa hyödynnetty eri teoksissa ja miten aallon käsite on vaihdellut raivopäisen meren romanttisista eleistä kohti kehollista toisteista liikettä. Fokus Itämerestä muuttui vähitellen aaltoliikkeen tutkielmaksi. Ensimmäinen kokeilumme lähti liikkeelle Debussyn *La Merin* ykkösviulun aaltomaisesta kuviosta. Leikittelimme materiaalilla ja asettelimme kyseistä aaltoa eri tyyllilajeihin sekä musiikillisiin yhteyksiin.



Claude Debussy: La Mer 1. "De l'aube à midi sur la mer", tahti 105.

Tutustuimme myös *Become Ocean* -teoksen rakenteen limittyviin aaltoihin, laajaan palindromimaiseen muotoon ja pitkiin orkestraalisiin crescendoihin (Ross 2013). Emme kuitenkaan valmistelleet sävellystä orkesterille vaan jousikvartetille, mistä syystä kaksi aaltomaista esimerkkiä nousi ylitse muiden, nimittäin Gerald Griseyn kamarimusiikkiteos *Vortex temporum* (1995) ja Per Nørgårdin lyömäsoitinteos *Waves* (1969). Teoksessaan Grisey luo soittomallisia versioita visuaalisista ääniaalloista, kuten siniaalto, kanttiaalto, saha-aalto sekä näiden mahdolliset kombinaatiot ja interferenssit. Nørgårdin teoksessa aallot syntyvät lyömäsoittajan kehossa polyrytmien ja vaiheistettujen rytmien seurauksena. Lyömäsoittaja toteuttaa rinnakkain asetettuja aaltomaisia prosesseja yhtäaikaaisesti. *Aaltoliike*-teoksessa pyrimme luomaan vastaavanlaisia aaltojen kehollisia ilmentymiä, jotka tässä tapauksessa syntyvät eri kielten välisestä jousen tasapainoilusta. Jousella soitetaan pariääniä kahdella tai kolmella kielellä niin, että jousen paine vaihtelee eri kielten välillä. Kannustamme soittajia kokeilemaan ja etsimään henkilökohtaista kehollista tapaa tuottaa kuvailemaamme aaltoliikettä.

Aaltoliikkeen parissa työskentely johdattaa tärkeään havaintoon yhteisäveltämisen etenemisestä. Emme työskennelleet järjestelmällisesti ja metodisesti tuottaessamme materiaalia, vaan sävellystyö eteni harppauksittain eteenpäin silloin, kun jommallakummalla meistä oli selkeä musiikillinen idea ja sävellyksellinen tavoite sen toteuttamiseksi. Työskentely käynnistyi aina tekemisen motiivista, impulssista, joka usein syttyi yhteisten keskustelujen tuloksena. Esimerkiksi Laurin ajatus aaltoliikkeen kehollisuudesta toimi itselleni tärkeänä sykäyksenä. Innostuin ajatuksesta, jota en ollut aikaisemmin tutkinut. Toinen vastaavanlainen kimmoke olivat Laurin toteuttamat nuotinnukset, transkriptiot, joistain demomateriaaliemme ääninauhaosuuksista. Materiaalien hyödyntäminen ristiin eri sävellysideoiden ja toisaalta luontosuhteiden kanssa oli äärimmäisen kiehtova työtapana, mikä varmasti kuuluu soivasta lopputuloksesta jonkinlaisena rönsyilevyytenä ja yllätyksellisyytenä. Olisimme toki voineet työstää materiaalia metodisesti, ikään kuin sävellysharjoituksia tehden. Tällöin olisimme toteuttaneet erilaisia sävellysteknisiä operaatioita ja järjestelmällisesti koonneet aineistoa teoksen pohjaksi. Konventionaalinen työtapana ei kuitenkaan tuntunut luonteelta tässä yhteydessä monimuotoisen luontoaineiston rinnalla.

Projektissa meillä ei varsinaisesti ollut yhteisiä työpajapäiviä, jolloin olisimme työskennelleet samassa tilassa saman musiikillisen kysymyksen äärellä. Tämä johtui suurelta osin koronapandemian aiheuttamista käytännön haasteista. Sen sijaan tapasimme viikoittain etäyhteyden välityksellä ja jaoimme nuottimateriaalia tietokoneen ruudulla. Rakensimme kappaleen kokonaismuotoa vähitellen erilaisten luontosuhteiden asettautuessa toistensa lomaan. Emme

itse asiassa juurikaan puuttuneet toistemme työhön siinä vaiheessa, kun jonkin jakson sävellystyö oli käynnissä, sillä säveltäjän on usein helpointa seurata intuitiotaan ja tehdä kokonaisuus valmiiksi valittua sävellyksellistä logiikkaa hyödyntäen. Sen sijaan kunkin jakson valmistuttua lainailimme ja työstimme toisen säveltämää materiaalia joko kyseisessä kohdassa tai vaihtoehtoisesti jossain muissa teoksen osissa.

Esityksen viimeistelyvaihe tapahtui touko-kesäkuussa 2021 muutama kuukausi ennen konserttia. Oikeastaan työvaiheen suurin hankaluus olivat käyttämämme eri nuotinkirjoitusohjelmat, minkä vuoksi jouduimme editoimaan nuottikuvaa normaalia enemmän. Tulevaisuudessa siirtyisinkin ehdottomasti yhteiselle työalustalle. Henkilökohtaiset tapamme viimeistellä notaatiota poikkesivat myös joiltain osin toisistaan. Oma tapani ilmaista musiikillisia esitysohjeita soittajalle on selvästi riisutumpaa kuin Laurilla. Lopuksi kävimme partituurin yksityiskohtaisesti läpi yhden kvartetin jäsenen kanssa ja teimme muutamia muutoksia. Lähetettyämme soitettavan materiaalin muusikoille aloitimme audio- ja videomateriaalin työstämisen. Kävimme kuvaamassa etäännytettyjä aaltoja meren rannassa, koostimme valkokankaalle heijastettavaa materiaalia, valmistimme ääninauhan, joka pyöri tilassa yleisön saapuessa sisään, ja muokkasimme yleisön jäsenten puheenvuoroista ja metaforisista kuvauksista ääniraidan esitykseen. Kokonaisuuden kannalta olisi ehdottomasti ollut eduksi, jos työryhmäämme olisi kuulunut henkilö, jolla on visuaalista ammattitaitoa.

Aaltoliikkeen sävellysprosessi oli vain pieni kurkistus niihin mahdollisuuksiin, joita yhteissäveltämisellä on nykymusiikin kentällä. Kahden ihmisen välille jaettu tekijyys on vielä hallittavissa oleva sävellystyön muuttuva elementti. Kun työskentelytavan laajentaa yhteisölliseksi, voidaankin puhua pikemminkin verkostoista kahden tai kolmen hengen välisten suhteiden sijaan. Dialogisuuden merkitys kasvaa, mitä enemmän toimijoita verkostossa on. Tämän teoksen yhteydessä dialogisuus oli työtapana siinä mielessä toimiva, että erilaiset luontosuhteet ja ympäristökriisi ilmenevät juuri yhteisöllisenä huolena. Samalla kun yhteinen keskustelu ympäristön tilasta loi mielekkään pohjan sävellystyölle, musiikilliset esimerkit tarjosivat materiaalia erilaisten ajatusten ja ilmiöiden analysoimiseksi sekä nimeämiseksi. Sävellystyö eteni tutkimuksellisista lähtökohdista ja Juha Torvisen tarjoamista ideoista kohti säveltäjän käsityötaitoon liittyviä yksityiskohtia. Taiteelliset ja tutkimukselliset näkökulmat täydensivät toisiaan jatkuvasti projektin edetessä.

Sellisti Petja Kainulainen soittaa viola da gamba -sooloa merilevälevyillä *Aaltoliikkeen* kantaesityksen Kallio-Kuninkalan Leonora-salissa. Esiintyjänä Kamus-kvartetti. Kuva: Maarit Kytöharju.



11 TAITEELLISESTA TUTKIMUKSESTA

– suunnattu säveltäjille yhteisen diskurssin luomiseksi

Koko tohtorintutkintoprosessiani on värittänyt epätietoisuus siitä, mitä taiteellinen tutkimus itse asiassa on. Erityisesti säveltäjien kohdalla tämä hämmennys on ollut käsinkosketeltavaa, mikä onkin johtanut erilaisiin tulkintoihin ja mielipiteisiin taiteellisen tutkimuksen merkityksestä. Myös Taideyliopiston sisälle on muotoutunut erilaisia tapoja määritellä tutkimusala sekä sen tavoitteita.

Koska tutkimukseni asettuu taiteenlajien välimaastoon, olen opintojeni aikana tietoisesti tutustunut eri akatemioiden ja tohtorikoulujen opetustarjontaan. Tutkimustyön edetessä muotoutunut käsitykseni taiteellisen tutkinnon tehtävästä ja merkityksestä juontaa juurensa tutkimusongelmani monitaiteiseen lähtökohtaan. Tutkintoni rakenne, niin kirjallisen kuin taiteellisen työn osalta, vastaa Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun säveltäjille asettamia vaatimuksia, mutta sen sijaan tutkimukseni kysymyksenasettelu ja kriittinen tavoite vertautuu pikemminkin Teatterikorkeakoulussa ja Kuvataideakatemiassa toteutettuihin väitöskirjoihin. Säveltäjän työn muutosta pohtiessani olen joutunut väistämättä ottamaan kantaa taiteelliselle tutkimukselle asetettuihin eriäviin päämääriin, ja ikään kuin sivutuotteena tutkielmani on laajentunut pohdinnaksi taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksista nykymusiikin alueella.

Taiteellinen tutkimus on muotoutunut itsenäiseksi tutkimusalakseen viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana. Prosessin taustalla on toisaalta kansainvälinen ilmiö käytäntölähtöisen tutkimuksen (*practice-based research*, *practice-led research*) heräämisestä yliopistojen tutkimuskentällä ja toisaalta monissa Euroopan maissa 1970–80-luvuilla käynnistynyt kansallinen prosessi, jossa yksityiset taide- ja musiikkioppilaitokset vähitellen muutettiin taideyliopistoiksi, mikä on tarkoittanut sekä taiteellisen että tutkimuksellisen koulutuksen kehittämistä korkeakoulutasolla. Esimerkiksi Sibelius-Akatemia valtiollistettiin vuonna 1980 ja muutettiin yliopistoksi vuonna 1998, jolloin tutkimus nousi tärkeäksi toimintamuodoksi opetuksen rinnalle. Euroopassa käynnistettiin vuonna 1999 niin kutsuttu Bolognan prosessi, jonka tavoitteena on yhtenäistää eurooppalaisten korkeakoulujen akateemisia tutkintovaatimuksia ja saattaa laatukriteerit vertailukelpoisiksi. Prosessin merkitys taiteellisen tutkimuksen kehittymiselle on ollut huomattava. (Ks. Kälvmärk 2010, 3–10.)

Taideyliopiston neljässä eri tutkijakoulussa tehdään sekä taiteen tutkimusta että taiteellista tutkimusta. Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulusta valmistuneista taiteen tohtoreista osa mieltää tutkimuksensa taiteelliseksi tutkimukseksi ja osa tekee tutkimustaan muista lähtökohdista, kuten historiallisista,

pedagogisista, muusikkokeskeisistä tai musiikinteoreettisista, käsin. DocMus-tohtorikoulun aktiivisesta roolista tutkimusalan alkutaipaleella ja suhteesta taiteellisen tutkimuksen käsitteeseen voi lukea Kari Kurkelan (2021) artikkelista, jossa hän kuvaa tohtorikoulutuksen kehittymistä Sibelius-Akatemiassa 1980-luvun lopulta nykypäivään. Tällä hetkellä Taideyliopisto sitoutuu monien eurooppalaisten taiteellista tutkimusta tekevien organisaatioiden yhteiseen Wienin julistukseen (2020), jossa taiteellinen tutkimus määritellään korkeatasoisten taiteellisten ja tutkimuksellisten käytäntöjen avulla tapahtuvaksi episoteemiseksi tutkimukseksi, joka pyrkii lisäämään tietoa, näkemystä, ymmärrystä ja taitoja. Tavoitteena on, että taiteellisista käytännöistä nousevien aiheiden ja ongelmien kautta taiteellinen tutkimus käsittelee myös kysymyksiä, joilla on laajempaa kulttuurista, sosiaalista ja taloudellista merkitystä.¹

11.1 SÄVELTÄMISEN TUTKIMUS

Ennen kuin pääsen käsittelemään säveltämisen taiteellista tutkimusta, käyn läpi sitä, miten säveltämistä on tutkittu ja miten säveltäjät ovat osallistuneet tähän keskusteluun. Säveltäjät ovat kautta historian kirjoittaneet paljon sävellyksistään ja yleisesti sävellysprosessista, mutta säveltäjien oma kirjoitus on ollut usein luonteeltaan erilaista kuin tieteellistä tutkimusta varten tuotettu tieto. Monien säveltäjien tekstit ovat esseemuotoista ajattelua niin taiteesta, yhteiskunnasta kuin sävellyksellisistä yksityiskohdista.² Suomalaisen nykymusiikin piirissä löytyy myös traditio, jossa eri ikäpolvien säveltäjät ovat kirjoittaneet omasta sävellystyöstään kokoelmateoksiin.³ Näissä antologioissa säveltäjät pohtivat yksittäisten teosten syntyprosesseja, esittävät poleemisia kannanottoja ja kertovat omaelämäkerrallisesti suhteestaan sävellystyöhön. Tekstit ovat ennen kaikkea kiinnostavia ajankuvia, sillä niistä on luettavissa kokonaisten sukupolvien näkemyksiä musiikista ja kulttuurin tilasta, mutta ne eivät sellaisinaan edusta tutkimuksellista tekstiä.

Yleisimmin säveltäjien pohdintoja on luettavissa ohjelmateksteistä, jotka ovat pienimuotoisia kuulijoille suunnattuja johdatuksia tulevien teosten maailmaan. Koska ohjelmatekstin laatiminen tavallisimmin tapahtuu suhteellisen

1 Myös Ulla Pohjannoro (2022) *Trio*-lehden pääkirjoituksessaan tuo esiin tärkeää tietoa taiteellisen tutkimuksen tämänhetkisestä asemasta kansainvälisesti.

2 Esimerkkinä voidaan mainita Kalevi Ahon (1992, 1997), Eero Hämeenniemen (1993, 2007, 2014) tai Osmo Tapio Räihälän (2021) esseekokelmat.

3 Tämä perinne alkoi Erkki Salmenhaaran kokoamalla teoksella *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976). Tämän jälkeen ovat ilmestyneet kokoelmat *Ammatti: säveltäjä* (1981), *Ammatti: säveltäjä* (2006) ja *Minä, säveltäjä 1–2* (2002).

pian sävellystyön päätyttyä mutta kuitenkin ennen teoksen kantaesitystä, kertoo teksti enemmän säveltäjän lähtökohdista kuin valmiin esitetyn teoksen herättämistä tunnelmista tai kriittisistä havainnoista. Ohjelmateksteissä lause-tasolla usein sekoittuvat sävellystekniset yksityiskohdat ja musiikin metaforinen kuvaus vastaavasti kuin mennyt, nyt-hetki ja tuleva. Monet säveltäjät osallistu-vat myös muihin musiikkialan tehtäviin kirjoittamalla. Tällaisia tehtäviä ovat esimerkiksi erilaiset toimitukselliset työt kuten radio-ohjelmien laatiminen, festivaali- ja konserttiohjelmien toimittaminen tai taidekriitikkona toimiminen. Nykypäivän kirjoittamisen tavoista mainittakoon kolumnit ja blogitekstit.

Tieteellistä tekstiä kirjoittavien säveltäjien ryhmän muodostavat sellaiset säveltäjät, jotka ovat toimineet myös tutkijoina sävellystyön ohella. Tällöin säveltäjien tieteellinen tutkimus on kohdistunut lähinnä muihin aiheisiin kuin heidän omaan tuotantoonsa. Esimerkkinä voidaan mainita Erkki Salmenhaaran (1969), Mikko Heiniön (1984) ja Juha Ojalan (2009) väitöskirjat musiikkitieteen alalta. Salmenhaara ja Heiniö ovat myös osallistuneet säveltäjän ammatin kehittämiseen Suomen Säveltäjien ry:n puheenjohtajina toimiessaan. Säveltäjän ammattia on lähdetty tutkimaan Suomessa 1990-luvulta alkaen. Ammatin tutkimukseen liittyy toisaalta uuden musiikin asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa, mikä osaltaan heijastaa myös säveltäjien työoloja ja työ-mahdollisuuksia, ja toisaalta säveltäjien ammatillinen asemaa ansiotyöläisenä, jolloin keskeiseksi kysymykseksi nousee sävellystyön ja muun työn välinen suhde. (Nironen 1991, 28.)

Artikkeliinsa ”Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana” (2013) Ojala ja Väkevä ovat koonneet erilaisia näkökulmia, miten säveltämistä on tutkittu Suomessa ja kansainvälisesti. Musiikkitieteessä säveltämistä on tutkittu yleisimmin teosten kautta sekä perinteisen musiikkianalyysin että sävel-täjien tuotantoihin kohdistuvan tutkimuksen avulla. Erityisesti länsimaisen taidemusiikin piirissä säveltämistä pidetään ammattimaisena toimintana, joka tähtää sävellysten eli musiikkiteosten toteuttamiseen. Vähitellen 1900-luvun loppupuolella tutkimuskohteet ovat laajentuneet musiikin tuottamiseen liitty-viin kognitiivisiin prosesseihin. Pedagogisessa säveltämistutkimuksessa on toi-saalta tarkasteltu säveltämistä opettamisen metodologian kannalta ja toisaalta luovuuden näkökulmasta, mikä antaa työkaluja myös yleisesti sävellysprosessin hahmottamiseen. (Ojala & Väkevä 2013, 11–13.) Myös tutkija Ulla Pohjan-noro käy väitöskirjansa johdannossa läpi erilaisia tapoja ymmärtää säveltä-mistä. Hänen mukaansa kokonaisten sävellysprosessien tutkimus on empiiri-sen tutkimuksen sijaan yleensä keskittynyt taiteilijahaastatteluihin ja luonnos-materiaalin tai muun dokumenttiaineiston tutkimukseen (Pohjannoro 2013,

38). Pohjannonon tutkimus asettuu kognitiivisen psykologian ja päätöksentekotutkimuksen alueelle. (Ibid., 20–27.)

Lähtiessäni etsimään teoreettista diskurssia työlleni havaitsin, että säveltämisen tutkimuksen taustalla on ensisijaisesti ulkopuolisten tutkijoiden tekemä musiikkitieteellinen tutkimus, mikä on vähitellen luonut instituution, jossa säveltäjät ovat tutkimuksen kohteita. Taiteellisessa tutkimuksessa tämä asetus murtaa, mikä tarkoittaa sitä, että säveltäjä asettuu erilaiseen positioon suhteessa tutkittavaan kohteeseen, oli se sitten musiikillinen ilmiö tai sävellyksellinen käytäntö. Tieto, jota säveltäjä tällöin tuottaa, on väistämättä erilaista kuin ulkopuolisen havainnoitsijan tuottama tieto. Samalla kun säveltäjä asettaa itsensä aktiivisempaan rooliin tutkimustiedon ja -kysymysten esittäjänä, on hänen mahdollista tarkastella kriittisesti myös omaa rooliaan taiteen kentällä. (Ks. Impett 2017a, 9.) Ojalan ja Väkevän mukaan perinteiset sävellysteoriat eivät ole kyenneet täysin selittämään sävellysprosessia, koska ne ovat jättäneet huomiotta musiikin vuorovaikutteisen luonteen. Sen lisäksi, että säveltämisessä tutkitaan musiikkiin liittyviä merkityksiä, siinä myös pyritään jakamaan näitä merkityksiä muiden kanssa. ”Musiikkikasvatukseen liittyvä tutkimus voi osaltaan avata tätä yhteisöllisen merkityksenmuodostuksen aluetta. Tarvitaan kuitenkin jokin laajempi teoreettinen viitekehys, joka liittyy yhteen kaksi merkityksenmuodostuksen ulottuvuutta – yksilöllisen ja yhteisöllisen.” (Ojala & Väkevä 2013, 13.) Tutkimuksessani olen tarttunut juuri tähän kysymykseen taiteellisen tutkimuksen viitekehyksessä.

11.2 SÄVELTÄMISEN TAITEELLINEN TUTKIMUS

Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa nykymusiikin säveltäjien taiteellinen tutkimus on ollut vähäistä. Tällä hetkellä säveltäjien taiteellisia tohtorintutkintoja on valmistunut viisi, mutta ne eivät eksplisiittisesti edusta taiteellista tutkimusta, vaan tutkintojen kirjalliset osuudet vertautuvat pikemminkin musiikinteoreettisiin esityksiin. Säveltäjät Jyrki Linjama (2003) ja Matthew Whittall (2014) käsittelevät kirjallisissa töissään muiden säveltäjien musiikkia. Linjaman tekstin, joka tarkastelee Mozartin musiikkia (erityisesti konserttoja K 218 ja 466), päämääränä on yhdistää topostutkimuksen näköaloja Schenker-analyysiin, ja Whittall puolestaan tekee monitahoisen semioottis-narratiivisen analyysin Mahlerin laulusta ”Der Abschied”. Antti Auvinen (2022) tarkastelee aiheitaan tekstuurien muutoksesta musiikinteoreettisessa viitekehyksessä analysoiden ensin Ligetin ja Murail’n teoksia ja sen jälkeen vokaaliteostaan *on, -ne, -ni*. Tapio Tuomelan kolmesta artikkelista koostuva kokonaisuus

Musical Interaction in Concertante Situations (2014) on luonteeltaan musiikki-analyyttistä pohdintaa säveltäjän omien teosten pohjalta. Tuomela mainitsee kirjallisessa työssään ohimennen taiteellisen tutkimuksen, mutta ei positioi itseään tarkemmin tähän diskurssiin. Näistä viidestä säveltäjästä vain Hannu Pohjanoro (2009) avaa tarkemmin kysymystä säveltäjän tohtorintutkinnon tavoitteista pohtimalla kirjallisen työnsä alussa perinteisen musiikintutkimuksen ja säveltäjän kirjoittaman tekstin välistä eroa. Hän luonnehtii kirjallista työtään säveltäjän näkökulmasta tapahtuvaksi musiikkianalyttis-esteettiseksi reflektioksi, säveltäjäpoetiikaksi, mutta ei kuitenkaan määrittele tutkimustaan taiteelliseksi tutkimukseksi. Tämän aineiston pohjalta voisi todeta, ettei Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ole vielä määrittynyt säveltäjien taiteellisen tutkimuksen diskurssia, vaan pikemminkin säveltäjien jatko-opinnot ovat rakentuneet maisterintutkinnon pohjalta (Kurkela 2021, 14–15).⁴

Tutkimukseni poikkeaa edellä mainituista tutkinnoista juuri tutkimusorientaation osalta, sillä tätä tutkielmaa kirjoittaessani olen selkeästi mieltänyt tekeväni taiteellista tutkimusta säveltäjänä. Sen lisäksi, että olen pyrkinyt kietomaan taiteelliset ja tutkimukselliset tavoitteet toisiaan täydentäväksi kokonaisuudeksi, katson, että minun on akateemisen tutkimusperinteen mukaisesti tuotava avoimesti esiin nämä taiteellisen tutkimukseni lähtökohdat. Seuraavaksi käyn läpi ajatuksiani siitä, miten tällä hetkellä ymmärrän taiteellisen tutkimuksen erityislaadun. Ymmärrykseni pohjautuu yhtäältä taiteellisiin projekteihini sekä niitä tehdessä asettamiini tutkimuksellisiin tavoitteisiin ja toisaalta taiteellisesta tutkimuksesta käytyyn keskusteluun.

1) Päällimmäisenä ajatuksenani on, että taiteellisen tutkimuksen tulee erottua taiteellisesta työskentelystä (vrt. Borgdorff 2012, 143–149; Hannula et al 2014, xi; Kirkkopelto 2015, 50). Tämä tarkoittaa sitä, että taiteellisissa projekteissa asetetut yksittäiset sävellykselliset tai esteettiset lähtökohdat eivät sellaisenaan riitä taiteellisen tutkimuksen tavoitteiksi, vaan tutkimuskysymyksen tulisi joko laajemmin nivoa yhteen näitä yksittäisiä teoksia sekä esityksiä tai vaihtoehtoisesti tähdätä kokonaisvaltaisempaan kysymyksenasetteluun, jossa taiteen tekeminen voidaan ylipäänsä nähdä tutkimuksen metodologisena välineenä (Borgdorff 2012, 147; Coessens 2021, 51–52).

2) Vastaavasti taiteellisen tutkimuksen tulee erottua taiteentutkimuksesta. Taiteentutkimuksessa taide määrittyy jollain tavalla

4 Monet säveltäjät ovat tehneet tohtorintutkintonsa Yhdysvalloissa, jolloin tutkinnon rakenne ja tavoitteet ovat erilaiset kuin eurooppalaisen taiteellisen tutkinnon kohdalla (Borgdorff 2012, 34).

tutkimuksen kohteeksi, kun taas taiteellisessa tutkimuksessa taide voi tarjota tutkimuksen tekemiselle motiivin, kontekstin ja uusia menetelmiä (Elo 2021, 269).⁵ Tätä eroa voi lähestyä ontologisesta, epistemologisesta ja metodologisesta näkökulmasta (Borgdorff 2012, 44–53) – tai erityisesti suhteessa musiikintutkimuksen traditioon (Born 2021, 35–50). Borgdorff (2012, 37–41) käy läpi terminologiaa käytäntöpohjaisen taiteellisen tutkimuksen ympärillä.

3) Myös säveltäjien taiteellisesta tutkimuksesta voidaan erotella erilaisia tutkimuksen intressejä. Säveltäjä-tutkijan tavoitteena voi olla taiteen uudistaminen, oman sävellystyön artikuloiminen ja sen teoretisointi. Säveltäjä voi myös tuottaa filosofista ajattelua taiteesta tai suhtautua kriittisesti jo olemassa olevaan tietoon tai julkiseen keskusteluun. Myös alan kehittäminen taiteellisen tutkimuksen puitteissa monella tapaa on mahdollista, esimerkiksi pedagogisena prosessina. (Porkola 2014, 22.) Mielestäni säveltäjien kohdalla erityisesti tutkimusintressien kirkastaminen ja tunnistaminen vaatisi tarkennusta. Erilaiset tutkimuksen intressit eivät ole kategorisia tai toisiaan poissulkevia, pikemminkin niiden puute vaikeuttaa alan sisäisen diskurssin kehittymistä. (Tohtorintutkinnon suorittaminen meritoivana tapahtumana ei lukeudu tutkimusintressien piiriin.)

4) Monissa taiteellista tutkimusta käsittelevissä teksteissä korostetaan, että taiteellinen tutkimus tuottaa uutta tietoa (Borgdorff 2012, 142–173; Impett 2017b, 221–222) tai jotain ennennäkemätöntä suhteessa aiempiin toiminnan muotoihin (Kirkkopelto 2012, 94). Uusi tieto voi ilmetä monella alueella – esimerkiksi taiteellisella, kehollisella tai diskursiivisella (Östersjö 2021, 89–94).

5) Taiteellisen tutkimuksen tulee tapahtua jossain kontekstissa, jossa tutkimuksen avulla tuotettu uusi tieto tulee ymmärretyksi ja sitä voidaan kritisoida. Tiedon tulee olla julkista ja jaettava sekä sen tulee kommunikoida laajemmin myös säveltäjäyhteisön ulkopuolella. (Ks. Borgdorff 2012 166–168; Kirkkopelto 2012, 90; Impett 2017b, 223; 232–233.)

6) Taiteellisen tutkimuksen tulee myös suhtautua itsekritiittisesti omaan instituutioonsa, koska sen avulla on myös mahdollista muuttaa

5 Mika Elo (2021, 268) tarjoaa taiteentutkimukselle ja taiteelliselle tutkimukselle yhteistä kattotermiä taidetutkimus, jonka avulla voitaisiin välttää liiallista vastakkainasettelua. Taide-tutkimuksessa voidaan liikkua vapaasti molempien tutkimusalojen alueella useita menetelmiä hyödyntäen.

instituutioita tai niissä harjoitettuja käytäntöjä (Kirkkopelto 2012; 2015; 2017).

7) Erityisesti taiteellisen tutkimuksen viitekehyksessä säveltäjän tulisi tarkastella kriittisesti tutkijan positiotaan. Musiikintutkimuksen traditiossa säveltäjä on usein tutkimuksen kohde joko suoraan tai välillisesti teosten välityksellä. Taiteellisessa tutkimuksessa säveltäjä voi asemoida itseään aktiivisesti ja osallistuvasti suhteessa tutkittavaan kohteeseen. (Ks. Hannula et al. 2014, 60–65; Kokkonen 2017, 85; Porkola 2014, 42–46.)

8) Myös taiteellisessa tutkimuksessa on mahdollista pyrkiä menetelmällisyyteen. Taiteellisen tutkimuksen menetelmät eroavat usein taiteentutkimuksen menetelmistä. (Hannula et al. 2014; Kokkonen 2017, 84–90; Lehtonen 2015, 40–54; Porkola 2014, 36–39.)

9) Säveltäjien tulevaisuuden tutkimusprojektit taiteellisen tutkimuksen alueella voivat asettua erilaisiin monialaisiin puitteisiin. Eri käytäntöjen ja tutkimusalojen leikkauskohdissa voi nousta esiin sekä erilaista osaamista että sen puutetta. Tutkimusasetelmiin liittyviä eettiset ja yhteisölliset kysymykset ovat yksi tällainen osa-alue. Koska taiteen ja tieteen tekemisessä eettiset normit voivat joltain osin poiketa toisistaan, tulisi kysymys tunnistaa jo ennen tutkimuksen aloittamista. (Kantonen 2005, 62–65.) Tiedeyhteisöissä on etiikan osalta sitouduttu yhteisiin ohjeistuksiin, kun taas taideyhteisössä vastaavia toimintamalleja vasta luodaan (ks. TENK 2019; Karttunen 2020).

Säveltäjien taiteellisessa tutkimuksessa olisi olennaista saada esiin juuri sellaista tietoa, jota erityisesti säveltäjä voi tuottaa sekä säveltämällä että työtään sanallistamalla. Lukiessani Elon (2021, 277) tuoretta artikkelia, jossa hän ”haastaa siirtämään taiteellisen tutkimuksen keskustelujen painopistettä ontologisoivista määritelmistä käytänteiden ja suhteiden alueelle” pohdin taidealojen erilaisia näkymiä suhteessa traditioon. Siinä missä säveltäjien keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta ei ole vielä edes käynnistynyt, muilla taidealoilla on ennätetty jo pohtimaan seuraavia askelia taiteen ja tutkimuksen välisessä maastossa. Jotta saavuttaisimme vastaavan herkkyyden filosofisessa ymmärryksessä, meidän säveltäjien tulisi repäistä itsemme irti sangen mahdottomasta positiosta klassisen musiikin ytimessä. Taiteellista tutkimusta tehdessään säveltäjä ei ole tutkimuksen kohde vaan aktiivinen toimija.

11.3 TIEDON TUOTTAMINEN

Yleisesti taiteellista tutkimusta käsittelevissä kirjoituksissa pidetään tärkeänä, että sen puitteissa syntyy uutta tietoa, mutta se, millaista tuo tieto on, on moniulotteisempi kysymys (Varto 2014). Taiteen ja tieteen – taidon ja tiedon – sekä erityisesti käytännön ja teorian välimaastossa tapahtuva työskentely ja havainnointi on monella tapaa rajapinnalla (Borgdorff 2014, 17–21, 47–49). Taiteellisen tutkimuksen avulla pyritään välittämään ja kommunikoimaan sisältöjä, jotka ilmenevät taiteellisissa tuotteissa, tulevat esille luovissa käytännöissä ja ovat verhoutuneita esteettisiin kokemuksiin (Borgdorff 2012, 144). Säveltäjien kohdalla taiteellisissa tuotteissa, lopputuloksissa, ilmenevä tieto on selkeästi paikannettavissa: säveltäjä valmistaa pääasiassa teoksia tai esityksiä, joiden analysoimisessa on taiteentutkimuksen puolella pitkä traditio.

Sen sijaan säveltäjien luovissa käytännöissä esiin nouseva tieto on jo vaihtelevampaa, ja siihen on vaikeampi päästä käsiksi. Säveltäjän työ liitetään usein ensisijaisesti musiikinteoreettisiin lähestymistapoihin, vaikka monissa tilanteissa säveltäjän työ kuitenkin vertautuu pikemminkin soittajien työskentelytapoihin: musiikillisten ideoiden etsiminen vastaa muusikkouden harjoittamista soittimen ääressä. Toisinaan taas säveltäjät ovat lähempänä muita luovien alojen taiteilijoita pyrkiessään heijastelemaan ympärillä tapahtuvia ilmiöitä ja etsiessään taiteentekemiselle uusia mahdollisia maailmoja. Lisäksi säveltäjä mielikuvittelee: hän yhdistää visionsa soivista aiheista tai tulevan teoksen muodosta omaan tekniseen käsityötaitoonsa. Säveltäjä voi hyödyntää eri soittimia ja teknisiä apuvälineitä ja sitä kautta muokata materiaalia kohti lopullista muotoa. Lopulta tieto tulee näkyväksi sekä graafisessa nuotinetussa muodossa että soivana lopputuloksena. Sen lisäksi, että säveltäjän luovat käytännöt vaihtelevat projektien ja työn eri vaiheiden mukaan, liittyy säveltäjän työhön olennaisesti esteettinen valinta, joka tapahtuu esteettisiin kokemuksiin verhoutuneen säveltäjän tiedon avulla. Tämä tieto on intuitiivista käsityötaitoa, joka on osittain opiskeltua ja osittain kokemuksen myötä kertynyttä. Toisaalta se on myös soittajan tai kuulijan positiosta käsin tehtyjä havaintoja ja mieltymyksiä. Säveltäjän esteettinen tieto on myös osittain jaettua ja institutionaalista.

Östersjö (2017) ehdottaa, että epistemologisesti taiteellisessa tutkimuksessa syntynyt tieto sijoittuu kolmelle alueelle: taiteelliselle, keholliselle ja diskursiiviselle. Kehollisuudella hän viittaa taiteilijan hiljaiseen tietoon, joka ilmenee erilaisissa taiteellisissa käytännöissä. Taiteellinen ja kehollinen tieto liittyvät miltei erottamattomasti toisiinsa, sillä ”taiteellisen tiedon alueelle on ominaista sen materiaalisuus, joka ilmentyy luovaan prosessiin osallistuvan taiteilijan kehollisen tiedon kautta” (Östersjö 2017, 90). Östersjö tarkentaa tätä

jaottelua viittaamalla taidemaalariin, joka ikään kuin lainaa kehoaan toteuttaakseen maalauksen. Syntyvä teos on kuitenkin taiteilijan kehosta erillinen ja itsenäinen objekti. Lisäksi kumpikaan näistä elementeistä, taiteilijan keho tai teos, eivät Östersjön mukaan ole olemukseltaan diskursiivisia. Diskursiivisella tiedon alueella hän tarkoittaa kognitiivisessa kontekstissa tapahtuvaa tutkimuksellista tiedon tuottamista, joka voi olla kunkin alan sisällä tapahtuvaa tai vaihtoehtoisesti monialaista. Diskursiivinen tieto esitetään yleensä kirjallisessa muodossa, ja se sisältää tutkimustradition mukanaan tuomia loogisen argumentaation periaatteita. Jotta teorian ja käytännön välistä tietoa voidaan koota yhteen ja saada keskustelemaan keskenään, myös taiteellisen tutkimuksen alueella tarvitaan monialaisia menetelmiä tämän toteuttamiseksi. (Ibid., 89–91.) Taiteellisen tutkimuksen voidaan katsoa laajentavan perinteistä näkemystämme tutkimuksesta, kun taiteellinen käytäntö, kokemuksellisuus ja teoreettinen reflektio yhdistyvät uudella tavalla. Tämän kaltainen hybridiajattelu mahdollistaa uudenlaisia tiedollisten prosessien havainnoinnin, todentamisen ja jakamisen tapoja. (Seppä 2015.)

Säveltämisen taiteellisen tutkimuksen kohdalla tätä jaottelua voisi karkeasti yleistäen kuvailla sanoilla sävellys, säveltäjän hiljainen tieto ja reflektioiva kirjallinen teksti. Näiden kolmen tiedon tuottamisen alueen – taiteellisen, kehollisen ja diskursiivisen – ei kuitenkaan tarvitse säilyä erillisinä. Jo esiintyvä muusikko yhdistää väistämättä taiteellista ja kehollista toimintaa luontevalla tavalla. Myös säveltäjien kohdalla alueet voivat leikata toisiaan monella eri tapaa, esimerkiksi sävellykset voivat sisältää reflektioivaa diskurssia.

Millaista sitten on säveltäjän kehollinen tieto? Onko sävellystyö edes vastaavalla tavalla kehollista kuin esimerkiksi muusikon tai kuvataiteilijan työ? Anttilan (2017) mukaan kehollisuus tuottaa ihmiselle lähtökohdan ja perspektiivin, josta käsin hän havaitsee maailmaa. Näin ollen emme voi havaita ja ajatella mitä tahansa, vaan käsitteet ja ajattelu ovat sidoksissa kehollisuuden antamiin mahdollisuuksiin. Säveltäjän musisointia työskentelyn aikana voi luonnehtia keholliseksi, mutta mitä ajatella sisäisestä mielikuvittelusta tai nuottien kirjoittamisesta? Tulisiko kehollisuus käsitteenä rajata sellaisiin säveltäjän työn muotoihin, joissa ääntä tuotetaan tai kuunnellaan konkreettisesti kehon välityksellä? Ehkä kehollisen tiedon sijaan olisikin luontevampi puhua säveltäjien hiljaisesta tiedosta, joka jakaantuu improvisoidun musisoinnin, mielessä tapahtuvan kuvittelun ja teknis-tiedollisen graafisen työskentelyn välille. Myös säveltämisen puitteet ja tekniset apuvälineet muovaavat hiljaisen tiedon luonnetta sävellysprosessissa. Kiinnostava näkökulman säveltäjän kehollisuuteen kommunikaatiotutkimuksen alueelta tuo Geringer (2017, 9–11) tarkastellessaan, kuinka säveltäjät käyttävät omia kehollisia kokemuksiaan

rakentaakseen kehollisia kokemuksia muille. Hän vertaa tutkielmassaan musiikin tekemistä esikielelliseen viestintään, jota kielen evoluutiota tutkittaessa on kuvattu samoin käsittein kuin musiikillisia elementtejä (esim. rytmi, nopeus, intensiteetti ja sävelkorkeus).⁶ Usein sanotaan, että musiikilla on mahdollisuus vaikuttaa kuulijaan suoraan ilman verbaalista viestintää. Nykymusiikin kohdalla välittymistä kuitenkin monimutkaistaa säveltäjän operoiminen nuottikirjoituksen, musiikin representaation, välityksellä.

Taiteellisessa tutkimuksessa tuotettu uusi tieto asettuu akateemiseen tutkimustraditioon yleisimmin diskursiivisessa muodossa, esimerkiksi akateemisina opinnäytteinä tai artikkeleina. Borgdorff (2012) on luonnehtinut erilaisia taiteellisen tutkimuksen diskursiivisen kirjoituksen tapoja sanoilla dokumentoiva, tulkitseva ja täydentävä. Monet taiteilija-tutkijat painottavat tutkimusprosessin rationaalista puolta kirjoittaessaan ulos sen, miten teokset on tehty. He rekonstruoivat työnsä dokumentin muotoon. Toiset taiteilija-tutkijat hyödyntävät kieltä ja kirjoittamisprosessia samalla tulkiten taiteellista lopputulostaan tai prosessiaan. He tulkitsevat työtään usein erilaisin tutkimuksellisin menetelmin. Kolmas mahdollisuus on kietoa taiteellinen ja diskursiivinen osuus yhteen toisiaan täydentäväksi kokonaisuudeksi. Tällöin erilaiset käsitteet, taiteen tekemiseen liittyvät ajatukset ja tekstit ympäröivät taideteoksen niin, että ”teos alkaa puhua”. Toisin kuin taiteellisen prosessin dokumentointiin tai tulkintaan, täydentävään kirjoitustapaan sisältyy jonkinlainen taiteen ei-diskursiivisen sisällön sanallinen jäljittely.⁷ Vaikka taiteellisen ilmaisun ja sanallisen määrittelyn välissä vallitseekin jonkinlainen ylitsepääsemätön este, toimii kieli siitä huolimatta tärkeänä täydentämisen ja tarkentamisen välineenä tutkimuskontekstissa. (Borgdorff 2012, 167–168.)

Ymmärryksen mukaan Taideyliopistossa säveltäjien tohtorintutkinnon kohdalla on korostettu taiteilijuuden syventämistä ja kunkin säveltäjän oman sävellyspraktiikan tarkentumista. Säveltäjien keskuudessa on melko suppeasti ajateltu, että tutkimuksessa tuotettu diskursiivinen tieto liittyy ensisijaisesti sävellettyihin teoksiin ja rajautuu musiikin sisäisiin lainalaisuuksiin. Uusi tieto muistuttaa dokumentoivia projektikuvauksia tai tulkitsevia teosanalysejä. Täydentävän kirjoitustavan potentiaalia ei ole vielä hyödynnetty.

Jos tarkastellaan laajemmin diskursiivisen tiedon muotoja DocMus-tohtorikoulun taiteellisissa tohtorintutkinnoissa, valmistuneista kirjallisista

6 Säveltäjä Jarkko Hartikainen tekee parhaillaan taiteellista tohtorintutkintoaan Taideyliopiston DocMus-tohtorikoulussa pohtien kehollisuutta säveltäjän ja muusikon työssä sekä sen ilmenemistä musiikillisessa materiaalissa, esimerkiksi teossarjassaan *Embodied* (Hartikainen 2022).

7 Taiteellisessa tutkimuksessa on myös hyödynnetty erilaisia monimediaalisia esittämistapoja, kuten taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisussa *Ruukku*. Myös taiteellisen tutkimuksen alueella yleistyneet luentoperformanssit ja -konsertit edustavat tämänkaltaista täydentävää kirjoitustapaa.

töistä löytyy erilaisia tapoja tuottaa uutta tietoa. Tutkielmien joukossa on useita soitinoppaita (esim. Kujala 2013, Viisma 2019), soittimien historiallisia katsauksia (Kuikka 2009) sekä soittimen ohjelmistoa kokoavia ja tarkastelevia tutkimuksia (Piirainen 2021). Monet tohtorintutkielmista käsittelevät jonkin aikakauden, genren tai säveltäjän musiikkia joko musiikkianalyttisestä (Järvi 2011) tai historiallisesta näkökulmasta (Karttunen 2006). Monissa tutkielmissa on pyritty sanallistamaan muusikon kokemuksellista hiljaista tietoa (Parko 2016, Vehviläinen 2003), jolloin lähestymistapa on voinut olla myös fenomenologinen (Mali 2004). Myös instrumenttien pedagogiikkaan (Pokki 2016, Åström-Tiula 2016) ja yleisötyöhön (Toivonen 2014) liittyvää tutkimusta on tehty. Kuten aiemmin mainitsin, säveltäjien tuottama tieto on ollut yleisimmin musiikkianalyttistä. Tohtorintutkinnon kirjallisessa osiossa on myös mahdollista kirjoittaa perinteistä tutkimuskäytäntöä vapaammin taiteelliseen työhön olennaisesti kietoutuvista asioista, esimerkkinä mainittakoon Juho Laitisen (2013) manifestin muotoon kirjoitettu opinnäyte. Monet valmistuneista taiteilija-tutkijoista ovat syventäneet ymmärrystään muusikon tiedosta myöhemmissä tutkimuksissaan; esimerkiksi Vehviläinen (2020) pohtii artikkelissaan kognitiivisen ja kehollisen tiedon eroa soittotapahtumassa autoetnografisen menetelmän avulla.

11.4 INSTITUTIONAALINEN KRITIIKKI

Kirkkopelto (2012) tuo epistemologisten pohdintojen rinnalle toisen näkökulman lähestyä taiteellisen tutkimuksen erityislaatua. Hän kysyy, miten taiteellinen tutkimus voisi perustella olemassaolonsa institutionaalisenä toimintana. Koska taiteellista tutkimusta arvioidaan sekä taiteellisessa että akateemisissa kontekstissa, täytyy sen niin ikään tulla hyväksytyksi molemmissa toimintaympäristöissä. Kirkkopellon mukaan taiteellinen tutkimus tarkoittaa taideinstituutioissa, kuten Taideyliopistossa, tehtävää tutkimusta. Pääasiassa taiteellista tutkimusta harjoitetaan taidelaitoksissa, mutta myös yksittäiset taiteilijat voivat toteuttaa taiteellista tutkimusta suhteessa taiteen vakiintuneisiin käytäntöihin. Jokainen taiteenala on omanlainen instituutiossa, joka pitää sisällään yleisesti hyväksytyjä toimintatapoja, esteettisiä mieltymyksiä ja ammattinimikkeiden välisiä hierarkioita, jotka usein jäävät kyseenalaistamatta taidetyön viedessä suurimman huomion. (Kirkkopelto 2012, 90.) Kirkkopelto vie ajatustaan pidemmälle ja esittää, että ”taiteellinen tutkimus ei vain tapahdu instituutioiden sisällä, vaan sen tulisi myös tutkia niitä, ottaa instituutiot tutkimuskohteikseen”. Tässä yhteydessä Kirkkopelto tarkoittaa instituutioita

laajassa merkityksessä vallitsevista esteettisistä normeista erilaisiin poliittisiin instituutioihin. (Kirkkopelto 2015, 52.)

Mielestäni Kirkkopellon esittämä vaatimus taiteellisen tutkimuksen institutionaalista kritiikistä on tämän hetken kulttuuripoliittisessa tilanteessa erittäin olennainen. Sen sijaan että ajattelisimme säveltämistä millään muotoa institutionaalisenä toimintana, keskitymme usein yksilöihin ja heidän tuotantonsa. Moni nuori säveltäjänalku kuitenkin aloittaa opintonsa musiikkiopistossa, jatkaa ammattiopintoihin, valmistuu, työskentelee yhteistyössä orkesterien, kuorojen, yhtyeiden, festivaalien, yhdistysten ja muiden taidealan organisaatioiden kanssa. Sen lisäksi, että säveltäjän ympärillä on monenlaisia instituutioita, voi myös yksittäinen säveltäjä kanonisoituna kertomuksena muodostaa instituutiossa. Koska taiteellista tutkimusta tehdessä jokainen säveltäjä tavallaan edustaa ”omaa” instituutiotaan, olennaiseksi kysymykseksi nousee, miten säveltäjien harjoittama tutkimus voisi kriittisesti tutkia tätä erilaisten instituutioiden verkostoa.

Tutkimuksessani olen lähtenyt purkamaan säveltäjän ammatinharjoittamisen puitteita ja työympäristöä ymmärtääkseni paremmin niitä valintoja, joita me säveltäessämme teemme. En ole niinkään kiinnostunut omasta sävellyspraktiikastani tai yksittäisistä teoksistani, vaan laajemmin siitä, millaisia mahdollisuuksia säveltäjällä on toimia kriittisesti tämänhetkisisä institutionaalisisissa puitteissa. Olen lähtökohtaisesti todennut tutkimukseni pohjaavan emansipatoriseen tiedonintressiin, mikä tarkoittaa sitä, että pyrin samalla vaikuttamaan säveltäjän työnkuvan muutokseen taidemusiikin instituutioissa. Tähtään siihen, että säveltäjän olisi tulevaisuudessa mahdollista asemoida itseään uudestaan suhteessa tekijyyteen ja teokseen. Tiedonintressini velvoittaa minua myös artikuloimaan emansipatoriset muutokset tähtäävät tavoitteeni yleisesti ymmärrettävällä tavalla. Taiteellisen tutkimukseni tuottama tieto, oli se sitten taiteellista, kehollista tai diskursiivista, muuttuu epäolennaiseksi, jos se ei pysty vastaamaan emansipatorisen tutkimusintressini asettamaan haasteeseen muutoksesta. Tästä syystä olen pohdinnoissani korostanut kysymystä ”miksi” monella eri tasolla, millä tarkoitan yhtä lailla paikallisia kysymyksiä jokaisen käytännöllisen tai esteettisen valinnan kohdalla kuin laajempia pohdintoja koko taiteellisen tohtorintutkimuksen mielekkyydestä.

Kirkkopellon mukaan taiteelliset tutkimusprojektit sisältävät usein ajatuksen muutoksesta. Tämä transformaatio tapahtuu, kun taiteilija muuttaa oman taiteellisen käytäntönsä tutkimuksen mediumiksi. Taiteellisen mediumin muuttuessa tutkimuksen mediumiksi taiteen havaitsemiseen liittyvät kokemukset muuttuvat tiedoksi, jonka voi artikuloida ja jakaa muun

tutkimusyhteisön kanssa. Taiteellisen tutkimuksen ytimessä on näin ollen muutos tiedontuottamistapojen välillä:

Toisin kuin taideteoksen taiteellisen tutkimuksen lopputuloksen täytyy perustella olemassaolonsa, toisin sanoen vakiinnuttaa itsensä diskursiivisesti suhteessa toisiin jo-olemassa-oleviin toimintatapoihin ja keskusteluihin, jotka tukevat näitä. Siksi kriittinen huomio pitäisi kohdentaa siihen tapaan, jolla asioiden tilaa muutetaan suhteessa annettuihin institutionaalisiin asetelmiin eli toisin sanoen ”uutuuden” laatuun. (Kirkkopelto 2015, 49–50.)

Kirkkopelto tarjoaa taiteellista tutkimusta itsereflektioivaksi työkaluksi kaikille niille instituutioille, joiden alueella tai rajapinnalla toimimme. Sen lisäksi, että taiteen keinot uudistuvat jatkuvasti, voivat institutionaaliset muutokset olla myös eettisiä, poliittisia tai pedagogisia (Kirkkopelto 2015, 50).

Taiteellinen tutkimus johdattaa taiteilijoita syventämään omia taitojaan ja tietämystään. Säveltäjiä ja muusikoita kehoitetaan rajaamaan tutkimuskysymystä ja erikoistumaan asiantuntijuudessaan kapea-alaisesti, mikä voi johtaa myös musiikin alalla yhä useampien raja-aitojen asettamiseen ja vastakkainasettelujen lisäämiseen niin musiikinlajien kuin eri ammattiryhmien toimenkuvien välille. Perinteisesti tällaisia raja-aitoja ovat olleet esittävän ja luovan toiminnan erottelun lisäksi eri genrejen väliset esteettiset kysymykset. Impett (2017b) esittää huolensa musiikkialan fragmentoitumisesta. Liian hajanaisena ja yksilökeskeisenä taideala ”kadottaa potentiaalisen yhteisöllisen energiansa” ja menettää näin vaikutusvaltansa (Impett 2017b, 232). Asiantuntijuuden kaventaminen ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen suunta: taiteilija voi myös avartaa omaa osaamistaan sekä työnkuvaansa ja asettua näin toimijaksi laajempaan kulttuuriseen toimintaympäristöön. Impett (2017b, 223) suosittelee, että olisimme pikemminkin tietoisia laajemmasta kulttuurisesta, taloudellisesta, poliittisesta ja eettisestä kontekstista, joka meitä ympäröi ja johon meidän taiteellisen tutkimuksen harjoittajina on luotava läheinen ja vuorovaikutteinen suhde.

Palataan Kirkkopellon ajatukseen taiteellisesta tutkimuksesta kriittisenä institutionaalisenä toimintana. Taiteellinen tutkimus voi tarjota myös mahdollisuuksia ajatella instituutioita toisin, sillä taide antaa mielikuvitukselle mahdollisuuden ja sallii fiktiivisten todellisuuksien tarkastelun (Kirkkopelto 2017, 146):

Lisäksi kulttuurimme tulevaisuus, saati planeettamme, voi riippua kyvystämme saada aikaan merkittäviä muutoksia näissä perusrakenteissa. Taiteilija-tutkijat ovat tässä suhteessa uudenlaisia asiantuntijoita, jotka eivät vain kritisoi ja dekonstruoi institutionaalisten asioiden tilaa vaan jotka myös voivat löytää uudenlaisia ratkaisuja. (Ibid., 144.)

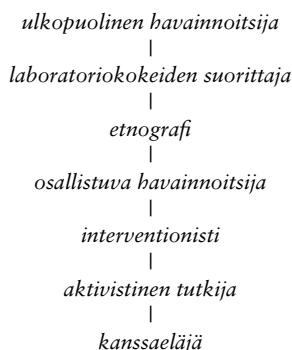
Norjalainen taiteilija ja elokuvaohjaaja Ane Hjort Guttu esittelee fiktiivisessä dokumenttielokuvassaan *Manifest* (2020) utopistisen pienen taideakatemian, joka on sulautunut valtavaan yliopistoon yhtenä monista instituuteista arvostetussa uudisrakennuksessa ja jonka on noudatettava kaikkia yliopiston hallintomenettelyjä. Mutta salaa opiskelijat ja henkilökunta päättävät itse organisoitua itsenäiseksi taidekouluksi. He luovat omat kurssinsa, ohjelmansa ja johtamistapansa muun yliopiston tietämättä. (Guttu 2020.) Lyhytelokuvaa katsoessani luulin pitkään, että kyseessä oli dokumentti, mutta vähitellen minulle alkoi paljastua, että katsoinkin fiktiivistä ja äärimmäisen kriittistä kannanottoa taideakatemioiden nykyhetkestä.

11.5 SÄVELTÄJÄ-TUTKIJAN POSITIO

Taiteen tekemistä ajatellaan lähtökohtaisesti subjektiivisena toimintana. Taiteilijalla on henkilökohtainen suhde työstettävään materiaaliin ja tulevaan teokseen. Taide tulee näkyville ja konkretisoituu materiaalin työstämisen kautta. Vaikka eri taiteenlajeissa taiteen tekemisen tapa vaihtelee suuresti, liittyy kaikkiin taidemuotoihin loppujen lopuksi jonkinlainen henkilökohtainen, materiaallinen ja kehollinen taso, jonka seurauksena lopputuloksesta tulee tekijänsä näköistä. Säveltämisessä tämä käsityötaito on musiikillisen materiaalin työstämistä sekä soivassa että nuottikirjoituksen muodossa. Kun taiteilijasta tulee tutkija, muuttuu tämä asetelma huomattavasti. Taiteilijan tulee uudessa roolissaan tiedostaa oma positionsa suhteessa tutkimuskysymykseen ja tutkimuksen tuloksena syntyvään diskursiiviseen tietoon. Tutkijan positiolla tarkoitetaan tutkijan subjektin suhdetta tutkimusongelmaan, aineistoihin ja menetelmiin. Taiteellisessa tutkimuksessa säveltäjän asettama tutkimuskysymys voi olla monitahoinen: se voi toisaalta olla musiikin sisäinen, musiikillisiin lainalaisuuksiin liittyvä, tai vaihtoehtoisesti se voi liittyä laajemmin taiteen tekemiseen, säveltäjäyteen, säveltämisen pedagogiikkaan, musiikin teknologiaan, sosiaaliseen ympäristöön tai yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Myös säveltäjien kohdalla voidaan löytää erilaisia tutkimusasetelmia, joissa tekijän suhdetta tutkimusongelmaan tulisi arvioida kriittisesti.

Tarkastelen seuraavaksi tutkimukseni taiteellisia projekteja tutkijan position näkökulmasta. Käytän apuna kirjassa *Artistic Research Methodology* (Hannula et al. 2014, 62) esiteltyä jatkumoa eri tutkijan positioista, joita taiteilija-tutkija voi ottaa erilaisten tutkimusmenetelmien kautta. Siirryttäessä janalla ylhäältä alaspäin tutkijan samaistuminen ja sitoutuminen tutkimuskysymykseen kasvaa. Jatkumon yhtä ääripäätä edustaa ulkopuolinen

havainnoitsija, joka tarkastelee tutkimuskohdetta minimoiden osallistumisensa tapahtumien kulkuun. Toisessa päässä tutkija sen sijaan sulautuu tutkimuskohteeseensa. Samalla kun hän toimii tutkijana, on hän myös tutkimuksensa kohde. Tätä positiota on kutsuttu termillä ”kanssaeläjä”.⁸ (Ibid., 60–65.)



Tutkijan position jatkumo (vrt. Hannula et al. 2014, 63).

Videoteoksessa *Omakehuva* (2018) nostin työn keskiöön pohdinnan tutkijan suhteesta tutkittavaan kohteeseen. Videoteos määrittää ei-kielellisellä tavalla tutkimukseni tutkijan positiota, samalla kun se avaa kysymyksen säveltäjän positiosta suhteessa esiintyjään. Erityisesti halusin kokeilla, mitä käytännössä tarkoittaa, kun taiteilija käyttää itseään teoksensa materiaalina. Olen teoksen tutkija ja tutkittava samanaikaisesti ja sulaudun tutkimuskohteeseeni. Koska toteutan koko projektin yksin, on termi kanssaeläjä kuitenkin jossain määrin harhaanjohtava. Pikemminkin elän tutkimuskysymykseni kanssa, mutta suljen muut osallistujat tutkimukseni ulkopuolelle.

Radio-oopperaa (2017) tehtäessä pyrin havainnoimaan yhteistyöprosessia yhtenä työryhmän jäsenenä. Positioni on osallistuva havainnoitsija, joka toimii erilaisissa rooleissa tilanteen mukaan.

Heinä-projektissa (2018) minulla ei ollut taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta erityistä aktiivista ja ennalta asetettua tutkimuskohdetta, vaan työskentely sinänsä johdatteli alueelle, jota oli vaikea ymmärtää. Vasta jälkikäteen olen asettanut projektissa nousseita sisällöllisiä kysymyksiä eri tutkimusdiskursseihin. Heinän läsnäolo työryhmässä muutti selvästi työryhmän asetelmaa. Taiteilijana asetuin ikään kuin heikon toimijan rooliin:

⁸ Kirjassa käytetään Heideggerin käyttämää termiä *Mit-Sein* (engl. being-with), jolla kuvataan olemista muiden ihmisten kanssa (Hannula et al. 2014, 63).

Heikko toiminta on eettinen ja ajallinen asenne, jolla voi kuunnella heikkoja ääniä ja signaaleja (ympäristössä ja itsessä), ja esitysjattelua seuraamalla antaa ajan kuluessa signaaleille mahdollisuuden muodostua esitystapahtumiksi. Nuo tapahtumat syntyvät erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten olentojen, elementtien ja praktiikoiden suhteissa; ne pyrkivät olemaan avoimia ilman keskustaa ja reunoja. (Kokkonen 2017, 84–85.)

Tämä Kokkosen kuvaus muistuttaa myös *Heinä*-projektin syntyä. Esityksen rakentuminen oli hapuilevaa ja kuuntelevaa. Kokkonen pohtii väitöskirjassaan tutkijan positiota suhteessa heikkoon toimijuuteen. Hän suhtautuu kirjoittavaan minään toimijana, joka koostuu suhteista inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden verkossa. (Kokkonen 2017, 30–33.) *Heinä*-projektissa asetuin vuoroin osallistuvan havainnoitsijan ja vuoroin kanssaeläjän positioihin.

Kaikista projekteistani taiteellinen tutkimus on ollut näkyvimmin esillä esityksessä *Mimesis, metafora, mallintaminen* (2022). Teoskokonaisuutta toteuttaessani otin tietoisesti erilaisia positioita suhteessa säveltämiseen, teokseen ja esitykseen tutkiakseni konsertin otsikossa esiintyvien käsitteiden ilmenemistä säveltäjän ilmaisussa. Tutkijan positiota tekee näkyväksi myös taiteellisen ja tutkimuksellisen työn ajallinen suhde. Olennaista projektissa oli se, että tutkimukselliset ja sävellykselliset tavoitteet toteutuivat samanaikaisesti. Tutkimustyö tuotti uusia työkaluja ja tarkentunutta ajattelua sävellystyöhön, ja samalla asetuin säveltämisen keinoin tarkastelemaan kriittisesti suhdetta länsimaisen musiikin traditioon. Tutkijan positioni oli jatkuvasti muutoksessa, mikä onkin taiteellisen tutkimuksen kannalta kiinnostava ja hedelmällinen asetelma.

Siinä missä interventionisti-tutkija haluaa vaikuttaa läsnäolollaan ja muuttaa maailmaa, aktivistinen tutkimus astuu vielä yhden askeleen eteenpäin. Sen menetelmiin kuuluu, että tutkimusta tehdään sellaisten ihmisten toimesta, joiden elämää tutkitaan. Tämä tutkijan positio voi esimerkiksi olla ajankohtainen itse aktivismia tutkivissa hankkeissa tai alkuperäiskansatutkimuksessa tilanteissa, joissa alkuperäiskansojen edustajat toimivat itse tutkijoina. (Hannula et al. 2014, 61–63.) Teoksessa *Aaltoliike* (2021) lähdimme suuntaamaan toimintaamme kohti aktivistista musiikintekemistä, olihan taustalla Suoniyhdistyksen tarjoama aktivistisen musiikintutkimuksen tavoite.⁹ Kysymys, millä tavoin säveltäjä voi olla aktivisti, oli läsnä monissa keskusteluissa, esimerkeissä ja yleisötyöpajan aiheena. Emme kuitenkaan työryhmänä ottaneet ratkaisevaa yhteistä askelta aktivismin suuntaan, vaan taidemusiikille ominaisesti omistimme kappaleen Elokapinalle ja kesäkuussa 2021 käynnissä olleille mielenosoituksille. Mainittakoon, että työryhmän jäsen Lauri Supponen nukui yönsä Mannerheimintiellä.

⁹ Tutkimusyhdistys Suoni ry:n manifestissa *Musiikki muutosvoimana* esitellään aktivistisen musiikintutkimuksen lähtökohtia (Mononen & Välimäki 2018).

Tutkimuksessani asetuin erilaisiin positioihin suhteessa tutkittavaan kohteeseen, mutta kuitenkin niin, että henkilökohtainen osallistumiseni ja sitoutumiseni oli enemmän tai vähemmän merkittävässä roolissa kaikissa projekteissa. Millaisia tutkimuksellisia näkökulmia jatkumon jäljelle jääneet tutkijan positiot, etnografi, laboratoriokokeiden suorittaja ja ulkopuolinen havainnoitsija, tarjoavat säveltäjälle? Etnografi osallistuu yhteisön tai muun tutkimuskohteen elämään ja toimintaan, mutta pyrkii pysyttelemään taka-alalla. Tosin jo ulkopuolisen henkilön läsnäololla on todettu olevan selviä vaikutuksia tutkimustuloksiin; siksi kokeellisia laboratorio-olosuhteita luotaessa pyritäänkin pitämään ulkopuoliset vaikutukset mahdollisimman vähäisinä. Laborantin positioista käsin säveltäjä voi esimerkiksi kehittää säveltämiseen suunnattuja tietokonesovelluksia tai tehdä matemaattis-fysikaalisia mallinnuksia valitsemastaan aineistosta. Ulkopuolisen havainnoitsijan position säveltäjä voi ottaa esimerkiksi tehdessään musiikkianalyttistä tulkintaa toisten säveltäjien teoksista tai kuvatessaan sävellyksellisiä ilmiöitä muiden kuin omien musiikki-esimerkkiensä avulla.

Tutkimustyössä, erityisesti luonnontieteissä, on perinteisesti pidetty ihanneena mahdollisimman laajaa objektiivisuutta suhteessa tutkimuskohteeseen. Näin tutkimustulokset pysyvät tutkimuskohteen ulkopuolella. Tämä ihanteellinen tila on pyritty saavuttamaan menetelmällisesti niin, etteivät tutkijan henkilökohtaiset mieltymykset häiritse tutkimuksen toteuttamista. Tällöin tutkija on vastuussa tutkimuksen suorittamisesta, ei tutkimuskohteesta. (Hannula, Suoranta & Vadén 2014, 61–63.) Objektiivisuus ymmärretään kuitenkin eri tavalla eri tutkimusaloilla. Humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä objektiivisuuden ihanne on kyseenalaistettu jo pidemmän aikaa. Esimerkiksi feministisen tutkimuksen alueella lähtökohtaisesti ajatellaan, että kaikki tuotettu tieto on aina poliittista ja arvosidonnaista. Taiteellisessa tutkimuksessa useimpien tutkimuskysymysten kohdalla vastaavanlainen objektiivisuuden tavoite ei myöskään tunnu tarkoituksenmukaiselta.

Säveltäjä on yleensä vastuussa myös tutkimuskohteestaan – säveltämästään musiikista. Säveltäjän taiteellisessa tutkimuksessa asettamat tavoitteet asettuvat usein janan alimpaan ääripäähän, asetelmaan, jossa tutkija ja tutkimuksen kohde sulautuvat toisiinsa. Taiteellisen tutkimuksen kohdalla onkin usein käytetty ilmaisua ”taiteilija tutkii taiteellaan”. Kuten edellä kuvatuista esimerkeistä voi todeta, tämä ei ole kuitenkaan ainoa mahdollinen positio, vaan myös säveltäjä voi tehdä tutkimusta tietoisesti eri positioista käsin:

Tutkivan taiteilijan näkökulmasta taide ei jäsenny pelkästään tutkimuskohteeksi tai käsitteelliseksi haasteeksi vaan se voi tarjota tutkimukselle myös itseriittoisen kontekstin, uusia menetelmiä ja erityisiä tavoitteita. Taide voi siis olla tutkimuskohteen (kuten

taiteentutkimuksessa) ja intellektuaalisen kirvokeen (kuten estetiikassa ja taidefilosofiassa) ohella myös tutkimuksen tekemisen motiivi, keino ja maasto. (Elo 2021, 269.)

11.6 TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN MENETELMÄT

Tieteessä tutkimusmenetelmillä on vahva rooli. Eri aloille on kehittynyt vakiintuneita tapoja ohjata tutkimuksen johdonmukaista etenemistä menetelmien avulla. Myös taiteellisen tutkimuksen kohdalla kriittistä keskustelua on käyty yhteisen metodologisen määritelmän löytämiseksi. Erilaisten tutkimusmenetelmien tunnistaminen ja kirkastaminen on kuitenkin osoittautunut haastavaksi, koska taiteellista työtä tehtäessä liikutaan monenlaisten tiedontuottamistapojen alueella usein epäjohdonmukaisesti ja ennakoimattomasti. (Hannula et al. 2014, 52–53.) Tutkimusmenetelmiä valittaessa olennaiseksi kysymykseksi nousee, miten tutkimuskohteesta on mahdollista saada uutta tietoa.

Jos vertaan viittä taiteellista projektiani tutkimuksen ulkopuolella säveltämiini teoksiin, on taiteellisessa tutkimuksessani selvästi havaittavissa menetelmällisyyttä. Projekteissani olen tietoisesti purkanut säveltäjän työtä ja kyseenalaistanut säveltämisen vakiintuneita työtapoja. Kaikissa projekteissa yhteisenä piirteenä on sävellysprosessin avaaminen muilta taiteenaloilta lainatuin keinoin, kuten keskustelun, videokuvan tai esitystaiteen avulla. Purkaessani säveltämisen käytäntöjä tulen purkaneeksi myös esitettävän teoksen, jolloin lopputulos ei ole enää itsestään selvästi autonomisena kokonaisuutena hahmottuva musiikki-teos. Olen kutsunut lähestymistapaani dekonstruktiiiviseksi. Dekonstruktiota ei filosofisessa diskurssissa yleensä kutsuta menetelmäksi, koska sen tarkoitus ei varsinaisesti ole tuottaa uutta tietoa vaan pikemminkin kyseenalaistaa tutkittavia rakenteita; näin ollen kyse on pikemminkin toimintatavasta kuin metodista (Schwab 2008).

Käsitellessään dekonstruktiota taiteellisen tutkimuksen tapana Michael Schwab (2008) lähtee liikkeelle Derridan määrittelemästä ristiriidasta puheen ja kirjoitetun tekstin välillä. Näiden kahden erilaisen kielen käyttötavan välistä suhteesta Derrida käyttää monitulkintaista ilmaisua ”suplementti”. Vastaavaa ajatusta voi soveltaa taiteellisessa tutkimuksessa käytännön ja teorian väliseen suhteeseen. Suplementti voidaan toisaalta ymmärtää lisäykseksi jo valmiiseen asiaan, tai toisaalta sitä voidaan ajatella täydentämiseksi, jota tarvitaan kyseisen asian loppuun saattamiseksi. Taiteellisen tutkimuksen diskursiivista osuutta voidaan näin ollen joko ajatella taiteellista työtä tukevana lisäyksenä – tai vaihtoehtoisesti näitä kahta, taiteellista ja diskursiivista osuutta yhdessä, voidaan pitää toisiaan täydentävinä elementteinä, jotka ovat riippuvaisia toisistaan. (Schwab 2008.)

Taiteellisessa tutkimuksessani tämä teorian ja käytännön toisiaan täydentävä suhde on ollut yksi tärkeimmistä lähtökohdistani. Jotta olen voinut työstää merkityksellisiä kriittisiä kysymyksiä suhteessa taidemusiikin traditioon, olen tarvinnut apuvälineeksi tutkimuksellisia, diskursiivisia, äänellisiä ja visuaalisia esittämisen tapoja. Sävellysprosessin avaaminen on taiteellisissa töissäni tapahtunut monin eri tavoin, mutta tutkimusmenetelmien käyttö on sinänsä ollut intuitiivista ja havainnoivaa. Osittain nämä käyttämäni menetelmät ovat teoreettisesti artikuloitavissa, mutta niiden sovittaminen sävellyspraktiikkaan on tapahtunut käytännön työskentelyn kautta. Haluan kuitenkin kuvata hyödyntämiäni menetelmiä joiltain osin, jotta mahdolliset orastavat ideani voisivat olla avuksi seuraaville taiteellista tohtorintutkimintoa valmisteleville säveltäjille. Näitä työskentelytapoja voisi ehkä jatkossa ajatella menetelminä, mutta ne vaativat kirkkastamista, analyttistä tarkastelua ja useampia toistoja hioutuakseen.

Videoteoksessa *Omakuva* videokuvaus toimii päiväkirjamaisena työtapana kerätä materiaalia henkilökohtaisten kokemusteni pohjalta asetetuista kysymyksistä, kuten oboistin kehollisuudesta sekä säveltäjän ja muusikon välisestä suhteesta. Sanat, kuvat ja äänet täydentävät sitä, mitä en pysty musiikki-teoksen kontekstissa käsittelemään. Videointi toimii reflektion välineenä, jonka avulla voin palata pohtimaan eri elementtien osuutta kokonaisuudessa. Dekonstruktion voi nähdä myös jonkinlaisena sävellystyön välivaiheena, joka jättää jälkensä työstettävään materiaaliin. Videoteoksen myötä ymmärsin purkavani jotain sellaista, mitä on vaikea sanallistaa ja erityisen vaikea nuotintaa. Kirjassa *Tutkiva mielikuviutus* hahmotellaan visuaalisia menetelmiä, joiden avulla on mahdollista tutkia ”vaikeasti sanallistettavia, vaiettuja ja jopa tiedostamattomia arki ajattelun sisältöjä” (Hakoköngäs & 2021, 82–83, 98–99):

Sosiaalisesti representaation näkökulmasta kuvia ei ymmärretäkään vain sosiaalisen representaation ilmaisijoiksi, vaan ajatellaan, että havainnoidessaan ja tuottaessaan kuvia tai kommunikoidessaan kuvien avulla ihmiset samalla rakentavat arkikäsitteitä. Arki-ajattelun luonnetta voidaan kuvata dialogisuudeksi, jossa yksilö ja ryhmä ovat toisistaan riippuvaisia. Visuaaliset aineistot toimivat tässä dialogisuuden puheenvuoroina, joilla sosiaalisen todellisuuden luonteesta neuvotellaan. (Hakoköngäs 2021, 86–87.)

Omakuva-videoteosta kuvatessani tämä näkökulman vaihdos oli huomattava. Katsoin itselleni arkipäiväistä asiaa monessakin suhteessa uudesta perspektiivistä. Sävellystyön tutkiminen laajemmin monimuotoisen visuaalisen aineiston avulla voisi auttaa meitä tiedostamaan toiminnan yhteisöllistä ja sosiaalista luonnetta, jota olen kuvannut edellä luvussa ”Yhteisön rakentuminen esteettisesti”. *Omakuva* esittää keskeneräistä prosessia, josta on koostettu yksi

mahdollinen lopputulos videoteoksen muotoon, mutta yhtä hyvin materiaalista olisi voinut tehdä aivan erimuotoisen esityksen tai sävellyksen.

Radio-oopperassa *Kylmän maan kuningatar* aineiston kerääminen tapahtui selvästi toisenlaisista lähtökohdista käsin, nimittäin sävellyksellisenä työskentelymenetelmänä kehitin tekniikkaa, jota kutsun aineistolähtöiseksi säveltämiseksi. Aineistoni koostui eri maiden kansallishymneistä. Kierrätetyn materiaalin avulla työstin kysymystä nationalismista ja kansallisvaltiosta musiikillisena elementtinä. Havainnot radio-oopperan työryhmätyöskentelystä pohjautuvat muistiinpanoihini työprosessin ajalta ja ovat tässä mielessä autoetnografisia. Erityisesti kirjasin ylös huomioitani musiikin ja äänisuunnittelun välissä tapahtuvasta prosessista ja työtavoista. Monissa taiteellisissa tohtorintutkinnoissa on päädytty käyttämään autoetnografista menetelmää, jossa tutkijan omat kokemukset ja muistiinpanot muodostavat tutkimuksen keskeisen aineiston (esim. Oksala 2018, 15–17; Järviö 2011, 94–97). En ole kuitenkaan kokonaisuudessaan lähtenyt määrittelemään tutkielmaani autoetnografiseksi.

Multimediatyöskentelyn *Heinä* materiaali oli hyvin monimuotoista ja keskenään yhteismitatonta. Työskennellessämme itsellemme vieraiden tekniikoiden ja elementtien parissa saimme näkyville kysymyksiä, jotka yhden alan sisällä olisivat varmasti jääneet varjoon. *Heinä*-projektin yhteydessä käsittelin jo Rancièren ajatusta indisciplinäärisestä, oppiainerajat rikkovasta, työskentelystä. Eri taiteen keinot (musiikilliset, visuaaliset, sanalliset) toimivat ikään kuin toistensa menetelminä saada jotain sellaista tietoa näkyviin, jota emme olisi taidelajien sisällä onnistuneet välittämään. Prosessissa oli kysymys myös välittymisestä, taiteellisten ja tutkimuksellisten ajatusten muutoksista eri mediumien välillä.

Pianosarjassa *Mimesis, metafora, mallintaminen* kokeilin uudenlaisia dramaturgisia työkaluja, kuten käsikirjoittamista ja luentokonsertin muotoa. Sävellystyö sisälsi myös paljon ennakkoon tehtyä tutkimuksellista kehittelyä, joka siirtyi sävellystyöhön niin yksityiskohtaisten materiaalien kuin rakenteiden tasolla. Tavoitteeni ei niinkään ollut saada tietoa omasta säveltämisestäni, vaan tuoda jäseneltyä tietoa sävellystyön pohjaksi. Ajatus taiteellisesta tutkimuksesta toimi ikään kuin päinvastaiseen suuntaan: tutkimuksellisesta tiedosta kohti sävellyksellistä toimintaa.

Tutkimusmenetelmien kannalta pisimmälle viety prosessi oli Supposen ja Torvisen kanssa toteutettu teos *Aaltoliike*. Siinä työskentely tapahtui kaikilta osin työryhmän yhteisten palaverien seurauksena. Yhteisissä tapaamisissa käsitelimme niin sisällöllisiä, tutkimuksellisia, taiteellisia, sävellyksellisiä kuin tuotannollisia kysymyksiä sujuvasti toistensa lomassa. Ajallisesti työskentely osui pandemian etätyövaiheeseen, joten käytännössä tapasimme

videopalaverialustalla näyttöä ja äänitiedostoja jakaen. Tutkimuksellisuus ilmeni suurelta osin pyrkimyksissämme jakaa tietoa ja ajatuksia sekä diskursiivisesti että muilla havainnollisilla välineillä. Lisäksi järjestimme neljä yleisötyöpajaa, joissa keskustelimme erilaisista luontosuhteista valmistamiemme esimerkkien pohjalta. Yleisötyöpajat nauhoitettiin tutkimusmateriaaliksi.

Kaikkien viiden projektin menetelmällisyyttä yhdistää Kirkkopellon (2017, 135–137) kuvaama muutos eri mediumien välillä. Teoksen tai esityksen tekeminen eri välineillä yhtäaikaaisesti tuottaa uudenlaista ymmärrystä niin itse säveltämisestä, sitä ympäröivästä kontekstista kuin erilaisista sisällöllisistä teemoista. Tutkimukseni viitekehyksessä menetelmällisyys tarkoittaa lähtökohtaisesti musiikin autonomisen luonteen hylkäämistä ja säveltämisen tarkastelua tuoreista näkökulmista. Lisäksi menetelmällisyys korostuu selkeästi niissä taiteellisissa projekteissani, joissa olen pyrkinyt analysoimaan sitä tietoisesti ja diskursiivisesti etukäteen.

11.7 MUSIIKINTEORIA TAITEELLISENA TUTKIMUKSENA

Musiikintutkimuksen perinne tarjoaa vaivihkaa myös taiteellista tutkimusta tekeville säveltäjille musiikinteoreettista tutkimusotetta, jossa säveltäjä esittelee teoksensa yksityiskohtia tai rakennetta musiikkianalyttisiä menetelmiä hyödyntäen. Tutkimuksen fokuksessa on tällöin musiikkiteos. Hannu Pohjannoro on kirjallisen työnsä johdannossa pohtinut kriittisesti tätä lähestymistapaa:

Analyttikolle teos on analyttisen toiminnan kohde, valmis ja kokonaisena läsnäoleva objekti, mutta säveltäjän lähtökohta on olennaisesti toinen. Uusi teos ei ole toiminnan lähtökohta, vaan päämäärä, eikä uusi teos ensisijaisesti näyttäydy tekijälleen objektina, vaan prosessina. (Pohjannoro 2009, 8.)

Näkemykseni mukaan se, mikä erottaa selkeästi taiteellisen tutkimuksen musiikkianalyttisestä tutkimuksesta, on suunta. Taiteellisessa tutkimuksessa säveltäjä pyrkii tuottamaan tietoa tehdäkseen jotain tulevaa, ei analysoidakseen itseään takautuvasti. Säveltäjä voi toki toteuttaa joitain asioita hyvinkin intuitiivisesti ja myöhemmin palata näihin tutkimuksellisella otteella kirkastaakseen itselleen, mitä tuli tehtyä. Tämä on kuitenkin suhteellisen tavallinen toimintatapa sävellyspraktiikassa ilman, että toimintaan liittyy varsinaista tutkimuksellista otetta. Tutkimuspositio, jossa säveltäjä ensin työskentelee intuitiivisesti musiikillisen materiaalin parissa, valmistaa teoksen ja sen jälkeen tekee samasta teoksesta musiikkianalyttisen tulkinnan, on musiikintutkimuksen näkökulmasta omintakeinen. ”Teoksen tarkastelu itsenäisenä objektina

syntyhistoriastaan irrallaan on vaikeaa, jollei mahdotonta”, Pohjannoro (ibid.) toteaa. Säveltäjä voi pyrkiä esittelemään lähtökohtiaan ja arvioida näiden toteutumista soivassa lopputuloksessa, mutta se, missä määrin säveltäjä voi havainnoida sävellyksellisiä valintojaan, riippuu käytetyistä tutkimusmenetelmistä. Säveltäjän intention ja ulkopuolisen kuulijan havainnon välillä on monesti huomattavia tulkintaeroja.

Pohjannoron mukaan säveltämisen ja analyysin välisessä suhteessa ei ole kysymys ”vain toiminnan ajallisesta perättäisyydestä, vaan monisyisemmästä näkökulmaerosta” (ibid.). Musiikinteoreettiset työkalut voidaan jakaa niin kutsuttuihin sävellysteorioihin ja analyttisiin teorioihin. Aleatorisista algoritmiin ulottuvien sävellysteorioiden ensisijaisena tarkoituksena on tuottaa materiaalia tai musiikillisia rakenteita sävellystyötä varten (Scotto 2000, 170–172), kun taas analyttiset teoriat pyrkivät selittämään teosta tai sen osia vastaamalla kysymykseen, kuinka musiikki toimii tässä kohdassa. Pohjannoron mukaan musiikinteoreettisiin teksteihin avautuu kaksi toisistaan poikkeavaa ja toisiaan täydentävää näkökulmaa, analyttinen näkökulma ja säveltäjän näkökulma. Oman kirjallisen työnsä hän (2009, 7) määrittelee säveltäjäpoetiikaksi eli säveltäjän puheeksi omasta säveltämisestään. Myös Auvinen (2022, 1) korostaa tekstinsä säveltäjän näkökulmaa. Mielestäni säveltäjän näkökulma vaatisi tarkempaa määrittelyä suhteessa musiikinteorian ja musiikkianalyysin käsitteisiin. Musiikkianalyysi ei rajaudu vain yhdeksi musiikinteorian alalajiksi, vaan analyttiset toimintatavat voidaan ulottaa myös esityskäytäntöihin ja tulkintoihin; näin ollen musiikkianalyttisiä menetelmiä voidaan hyödyntää myös esimerkiksi psykoanalyttisessa tai feministisessä musiikintutkimuksessa (Bent 2001, Barry & Solkema 2014).

Määritellessään taiteellisen tutkimuksen tiedontuotantoa nykymusiikin alueella Impett (2017b) suhtautuu kriittisesti taiteellisen tutkimuksen ja musiikinteorian väliseen vahvaan sidokseen. Hänen mukaansa ”tietyissä kohdissa humanismi–valistus–modernismi-kehityskaarella jotkin musiikilliset toiminnat – erityisesti teorialietoinen säveltäminen – on implisiittisesti ymmärretty tutkimukseksi” (Impett 2017b, 224). Myös feministinen musiikintutkimus on kritisoinut musiikin ja rationaalisen, objektiivisen musiikkitieteen välistä suhdetta (Cusick 1999, 478–480). Ehdotan, että tarkastelisimme tätä huomiota laajemmin säveltäjien taiteellisen tutkimuksen puitteissa. Taiteellinen tutkimus musiikinteoreettisessa kontekstissa tarjoaa toki mahdollisuuden hyvin erilaisiin diskursiivisiin tavoitteisiin musiikkianalyttisen näkökulman lisäksi, mutta säveltäjän ei myöskään tutkimusta tehdessään tarvitse pitäytyä musiikinteoreettisessa tavassa lähestyä tutkittavia kysymyksiään, vaan yhtä

lailla säveltäjän tieto voi ilmetä muilla tutkimusaloilla, kuten taiteenfilosofian, estetiikan, sosiologian, luonnontieteiden, tietotekniikan tai vaikkapa ekologian alueella.

11.8 TUTKIMUKSEN ONGELMISTA

Lopuksi vielä tärkeä havainto siitä, mikä tutkimuksessani jäi toteutumatta. Jatkotutkintoni taiteellisen työskentelyn ytimessä on säveltämisen jakaminen muiden ihmisten kanssa, mikä on suurimmaksi osaksi tapahtunut erilaisten työryhmien muodossa. Vastaavan kysymyksen oli määrä olla myös tutkimukseni ytimessä. Tavoitteeni oli koota aineistoa kustakin yhteistyöprosessista ja sen avulla analysoida jaetun tekijyyden mahdollisuuksia ja ongelma-kohtia erityisesti säveltäjän työnkuvan kannalta. Taiteilijoina olemme tottuneet siihen, että jokainen taiteellinen prosessi toteutuu yksilöllisesti ja välillä myös ristiriitaisissa tunnelmissa. Kullakin projektilla on toisaalta oma arvomaailmansa ja esteettis-eettinen näkökulmansa, ja toisaalta jokaiselle työryhmälle muodostuu omanlainen dynamiikka ryhmän jäsenten kesken. On myös mahdollista, että tekijöiden arvomaailmat eivät kohtaa, ja tämä näkyy ristiriitoina prosessin aikana. Pohdin kysymyksiä, miten taiteellinen ja sävellyksellinen työ jakautuu, miten tekijyys määrittyy erilaisissa työryhmissä, kuka kantaa vastuun aika-tilasta ja projektin etenemisestä tai millaisia kompromisseja työryhmässä tehdään.

Tutkimusaineiston kerääminen taiteellisen työn ohella osoittautui kuitenkin varsin pian liian haastavaksi ja työlääksi toimintatavaksi, sillä en osannut etukäteen valmistautua kaikkiin kysymyksenasettelun mukanaan tuomiin tutkimuksellisiin vaatimuksiin. Vastaan tulivat perustavanlaatuiset kysymykset tutkimusmenetelmistä, tutkimuksen eettisistä periaatteista ja aineiston käsittelystä. Osittain tämä ongelma johtui kokemattomuudestani tutkimuksen kentällä, mutta suurempana ristiriitana näen taiteellisen tutkimuksen asettaman raamin suhteessa tutkimuskysymykseen. Jotta ryhmätyön lainalaisuuksia voisi tutkia taiteellisen tutkimuksen osana, tulisi prosessin täyttää myös tutkimukselliset perusvaatimukset. Säveltäjien Taideyliopistossa toteuttama taiteellinen tutkimus ei kuitenkaan tutkimukseni alkuvaiheessa kannustanut sellaisiin tutkimuksellisiin asetelmiin, joissa tutkittavat ilmiöt eivät ole puhtaasti taiteellisia tai musiikin sisäisiä. Tutkinnon päämääränä olivat pikemminkin lopputulokset, musiikkiteokset, ei säveltämisen praktiikan tutkiminen.

Viime kädessä luovuin työryhmätyöskentelyn tarkemmasta analysoinnista tutkimukseni yhteydessä kohdatessani eettisen, sillä hetkellä ratkeamattoman

ongelman: miten kirjoittaa työryhmätyöskentelystä, jos yhteistyö ei toimi? Olin mukana projektissa, jonka oli tarkoitus olla osana taiteellista tohtorintutkintoani. Projekti muutti kuitenkin muotoaan useaan otteeseen, eikä se lopulta omalta kohdaltani vastannut suunniteltuja taiteellisia tavoitteita. Jatkoin kuitenkin työryhmässä esityksen loppuun asti. Puhtaasti sävellyksellisestä näkökulmasta katsottuna projektin liittäminen opinnäytteeseeni oli arveluttavaa, koska en onnistunut sävellystyön osalta tekemään parastani ja lopputuloksen dokumentointi jäi suppeaksi. Lopulta päädyin siihen, että vaihdoin kyseisen esityksen toiseen yhteistyöprojektiin. Projektin ongelmien käsitteleminen tutkimuksellisesti olisi vaatinut tutkimusaineistoa, esimerkiksi työryhmän jäsenten haastatteluja, jotka olisi kerätty tutkimuseettisesti kestäväällä tavalla.

Projektin ongelmat liittyvät laajempaan keskusteluun eettisistä toimintatavoista taiteen alalla. Viime vuosina vallan väärinkäytöstä ja yhdenvertaisuuden toteutumisesta taideoilla on tehty useita selvityksiä, joissa on pyritty kartoittamaan epäasiallisia ja epäeettisiä toimintatapoja (esim. Helavuori & Karvonen 2019; Paanetoja 2019; Inklusiiv 2022). Vuonna 2019 osallistuin julkiseen keskusteluun aiheesta yhdessä tanssin alan toimijoiden kanssa. Kirjoitimme *Liitos*-lehteen kannanoton, jossa kerroimme omista kokemuksistamme ongelmallisissa yhteistyöprojekteissa (Eiskonen et al. 2019).¹⁰

Tämä esimerkki ryhmätyön ongelmien tarkastelemisesta taiteellisen tutkimuksen osana osoittaa, millaisella rajapinnalla taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen välissä liikumme. Kun taiteelliset ja tieteelliset käytännöt leikkaavat toisiaan, ajaudumme helposti niin kutsutulle harmaalle alueelle, jossa joudumme tarkastelemaan tutkimustyön perusasioita, esimerkiksi eettisiä ohjeituksia, uudella tavalla. Halusin dokumentoida tämän kysymyksen tutkielmaani, jotta tämänkaltaisiin ristiriitatilanteisiin osattaisiin varautua jatkossa myös säveltäjien taiteellisen tutkimuksen kohdalla.

11.9 EHDOTUKSIA TULEVAISUUTEEN

Olen koonnut muutamia ajatuksia siitä, miten taiteellista tutkimusta voisi ajatella tulevaisuudessa. Ehdotukseni liittyvät sekä tohtoriopintojen rakenteeseen että laajemmin taiteellisen tutkimuksen harjoittamiseen erityisesti säveltäjien kohdalla. Tällä hetkellä säveltäjien jatkotutkinto on käytännössä muotoutunut niin, että suunnitellut projektit ovat osa säveltäjän muuta ammatillista toimintaa

10 Myöhemmin *Suomen kuvalehdessä* ilmestyi artikkeli samasta aiheesta (Helin 2022). Lisäksi tanssija-tutkija Kirsi Törmi (2021) on käsitellyt eettisiä kysymyksiä laajemmin artikkelissaan ”Kehotietoisuus eettisen osaamisen perustana”.

Taideyliopiston ulkopuolella. Säveltäjät eivät näin ollen suunnittele projekteja toteutettavaksi vain tutkimuksen tavoitteita ajatellen. Ulkopuoliset sävellystyöt pitävät sisällään muita sidonnaisuuksia, kuten tilaajien ja muusikoiden toiveita sekä aikatauluja, jotka ovat vaikeasti yhteensovittavissa tutkimuksellisten lähtökohtien kanssa. Jokainen projekti pitää myös tuottaa erikseen.

Ideaalitilanteessa myös sävellyksen tohtorintutkimuksen tutkimussuunnitelman voisi rakentaa niin, että kussakin taiteellisessa osiossa on pysyviä elementtejä, joiden pohjalta on mahdollista koota vertailukelpoista aineistoa tutkimuskysymyksen analysoimiseksi. Esimerkiksi tässä tutkimuksessani olisin voinut toteuttaa viisi kertaa samankaltaisen dialogisen sävellysprosessin, joka olisi kehittynyt jokaisella toteutuskerralla. Lisäksi olisin voinut miettiä toimivia tiedonkeruumenetelmiä dialogisten työtapojen analysoimiseksi. Tällöin minun olisi ollut mahdollista vertailla taiteellisia prosesseja ja seurata dialogisen työtavan etenemistä tutkimuksellisesti hedelmällisellä tavalla. Toiston ajatuksesta kiinnostavana esimerkkinä toimii Jussi Lehtosen väitöskirja *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön* (2015). Tutkimuksessa hyödynnetään toimintatutkimuksen menetelmää, ja tavoitteena on muodostaa eräänlainen itsereflektiivinen spiraali, jossa kehittämistoiminnan tulokset asetetaan aina uudestaan arvioitaviksi. Reflektion pohjalta laaditaan joka kierroksella uusi muokattu suunnitelma seuraavaa toimintasykliä varten. (Lehtonen 2015, 40–44.)

Nykyisellään säveltäjien jatkotutkimuksen rakenne on määrittynyt pitkälti perinteisen ammattikuvan mukaisesti. Säveltäjät säveltävät yksittäisiä teoksia, joita arvioidaan kunkin lautakunnan jäsenen esteettisten mieltymysten pohjalta. Ammattiyhteisön vaalimia toimintatapoja ei ole juurikaan kyseenalaistettu. Tämä havainto liittyy säveltämisen jatkotutkimuksen laajempaan keskusteluun säveltämisen pedagogiikasta. Säveltämisen opetus, joka on vuosisatojen ajan tapahtunut pääasiassa yksilöopetuksena, on perinteisesti nähty taidollisten valmiuksien ja esteettisten arvojen siirtämisenä seuraaville sukupolville. Tätä opetuksen muotoa on taidealalla totuttu kutsumaan mestari–kisälli-oppimiseksi, ja koko ammattiyhteisöä kuvatessa puhutaan kiltamallista. (Ks. Anttila 2017.)¹¹

Taiteellisen tutkimuksen kohdalla on tärkeää verrata taiteen opetuksessa käytettyä kiltamallia vakiintuneisiin tiedeyhteisöjen kuten humanististen tieteiden, yhteiskuntatieteiden ja luonnontieteiden tapoihin välittää taitoja, asiantuntemusta ja tietoa seuraaville sukupolville. Kun taidemaailmassa alalle suuntaavia henkilöitä sitoutetaan kiltamallin avulla yhteiseen ymmärrykseen

11 Leech-Wilkinson (2020, 7.5) kuvaa vakiintuneita klassisen musiikin instrumenttiopintoja konservatoriojärjestelmässä, jossa mestari–kisälli-asetelma tuottaa vahvojen pedagogien ympärille syntyneitä virtuoosiluokkia. Gaunt (2017) pohtii, miten yksilöopetusta voisi kehittää niin, että se tarjoaisi opiskelijalle kriittisiä ja luovia taitoja reproduktiivisen oppimisen sijaan.

tradition ja ammattikunnan säilymisestä, on tiedeyhteisössä sen sijaan keskitytty metodologisiin kysymyksiin. Tieteellisten menetelmien avulla asioita voidaan kritisoida, muuttaa ja korjata. Nämä sisäänrakennetut ja samalla läpinäkyvät mekanismit erottavat tieteen tekemisen monista muista elämän osa-alueista, kuten uskonnosta ja taiteesta. Tämänkaltainen metodologinen periaate tekee tieteen argumentoinnista avointa ja julkista, kun kiltamalli sen sijaan on tutkimuksellisesta näkökulmasta katsottuna suljettu. Kuka tahansa ei pääse killan jäseneksi, eikä sen valintakriteereistä voida avoimesti keskustella. Ammattikiltojen tarkoituksena on osittain pitää tietyt asiat vain jäsenten tiedossa – toisin kuin avoimuuteen tähtäävässä tutkimuksessa. (Hannula, Suoranta & Vadén 2014, 55–61.)¹²

Säveltämisen pedagogiikka ammattiopinnoissa on vielä tutkimaton alue (Talvitie & Partti, tulossa). Suurelta osin tämä varmasti johtuu alan kiltamaisuudesta, suljetusta yhteisöstä, jota ulkopuoliset havainnoitsijat eivät ole päässeet tutkimaan. Sävellys- ja satsiopetus tapahtuu pitkälti yksilöopetuksena ilman yhteistä ja julkista pedagogista reflektointia toimijoiden kesken. Oppiaineiden sisällöistä ei ole tutkimusaineistoa, joka olisi kansainvälisesti vertailukelpoista ja jonka pohjalta voisi käydä julkista keskustelua. Tutkimustiedon pohjalta olisi mahdollista purkaa säveltäjäyhteisön sisäisiä toimintatapoja esimerkiksi tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden näkökulmasta sekä liittää pedagogista keskustelua laajemmin yhteiskunnassamme tapahtuneisiin muutoksiin oppimis- ja ihmiskäsityksissä. (Ks. Partti & Ahola 2016, 116–117; Partti et al. 2013a; Anttila 2017.) Tämä pedagoginen pohdinta tulisi ulottaa myös tohtorintutkimuksen alueelle.

Jokaisen tutkimuskysymyksen kohdalla on myös mahdollista leikitellä tutkijan positiolla. On ilmeistä, että tutkimuskysymyksen lähtökohta muuttuu eri positiosta katsoen. Jos esimerkiksi tutkimuskysymystäni muuttuvasta säveltäjästä tarkastelisi ulkopuolisen havainnoitsijan näkökulmasta, olisi tutkimus monelta osin erilainen kuin ammatin sisältä käsin toteutettu taiteellinen tutkimus. Ulkopuolinen havainnoitsija voi ehdottaa ratkaisuja säveltäjän dialogisten toimintatapojen lisäämiseksi, mutta vasta säveltäjän aktiivinen käytännön työ törmäyttää tutkimuskysymyksen moninaisten rakenteellisten haasteiden kanssa. Dialogisen käytännön kohdalla tällaisia haasteita ovat sekä institutionaaliset ja taloudelliset että sosiaaliset esteet, jotka yhdistyvät nykymusiikkiyhteisön esteettisiin mieltymyksiin. Eri tavoin tuotettu uusi tieto, yhtä lailla taiteellinen kuin diskursiivinen, tuo näkyväksi näitä mahdottomuuksia

12 Leech-Wilkinson (2020, 10) kritisoi taidemusiikin yhteisössä vallitsevia kyseenalaistamattomia normeja ja mekanismeja, joilla ihmiset sitoutuvat perinteisiin ideologioihin hyväksytyistä toimintatavoista ja esteettisistä arvoista.

tai kirjoittamattomia sääntöjä. Molemmat näkökulmat ovat kuitenkin tutkimuskysymyksen kannalta tärkeitä ja toisiaan täydentäviä.

Haluaisin tulevia tutkimuksia silmällä pitäen tuoda esiin tärkeän vision: mitä jos säveltäjien taiteellista tutkimusta voisi jatkossa tehdä myös kollektiivisesti? Tällöin yhteistä tutkimuskysymystä tarkastelisi työryhmä, joka koostuisi eri alan ammattilaisista, tutkijoista ja taiteilijoista. Myös muusikon ja säveltäjän muodostama työryhmä yhteisen tutkimuskysymyksen ympärille olisi tällöin mahdollinen. Tietoisesti eri tutkijan positiosta tehdyt havainnot pohtisivat samoja kysymyksiä eri valaistuksissa yksilösuoritusten sijaan. Olennaista toki olisi, että taiteellinen tutkimus sisältäisi myös taiteellista praktiikkaa. Dialogiset työtavat voisivat lisätä taiteen kentän avoimuutta ja edesauttaa läpinäkyvän keskustelukulttuurin syntymistä, kuten tutkimuksessani edellä olen osoittanut. Työn merkityksellisyys voisi tulla esiin juuri sen indisiplinäärisessä luonteessa. Tämä ehdotukseni muuttaisi olennaisesti Taideyliopistossa toteutettavien säveltäjien tohtorintutkintojen rakennetta ja arviointia, millä voisi olla kauaskantoisia vaikutuksia taidemusiikin tulevaisuuden instituutioihin.

12 POHDINTA

Kirjan päätteeksi on syytä pysähtyä miettimään kahta asiaa: toisaalta sitä, miten säveltäjäyteni on muuttunut tutkimusprosessin myötä – ja toisaalta sitä, olenko onnistunut vaikuttamaan taidemusiikin instituutioihin niin, että dialogiset ja yhteisölliset käytännöt olisivat säveltäjälle mahdollisia toimintamuotoja jatkossa.

Muutos säveltäjän työnkuvassani on huomattava. Se ei ole rajautunut vain tutkimukseen valikoituneisiin teoksiin ja esityksiin, vaan olen yleisesti laajentanut työtapojani kaikessa toiminnassani säveltäjänä ja taiteilijana. Vaikka olenkin koko työurani ajan tehnyt sävellystyön ohella erilaisia muita taiteeseen ja musiikkiin liittyviä töitä, aloitettuani jatko-opinnot työskentelyni muuttui selvästi yhä monitaiteisemmaksi ja monimediaalisemmaksi. Yhteistyössä tehtävien projektien myötä olen tutustunut uusiin taiteen keinoihin, kuten performanssi-, esitys- ja yhteisötaiteessa hyödynnettyihin ryhmä- ja prosessilähtöisiin työtapoihin. Lisäksi olen opetellut uusia taitoja, kuten videokuvausta ja -editointia, luovaa kirjoittamista, erilaisia esiintymisen muotoja, neuvottelemisen käytäntöjä, yhteiskunnallista vaikuttamista ja jopa aktivismia. Viime aikoina lähes kaikkiin säveltämiini teoksiin on liittynyt jonkinlaista yhteiskehittelyä tai tutkimuksellista otetta yhdessä muun työryhmän kanssa. Olen myös tietoisesti lisännyt osuuttani esitysten ja konserttien valmistelussa sekä aktiivista roolia näyttämöllä.

Tutkimukseni kirjallinen osuus on edennyt rinnakkain taiteellisen työskentelyn kanssa: samalla kun olen työssäni etsinyt mielekkyyttä ja aihepiirejä sävellystyölleni, olen tutustunut erilaisiin teoreettisiin lähtökohtiin musiikin ja taiteen merkityksestä. Vaikka tutkimusprosessini aikana olen monesti uhmannut perinteistä taidemusiikin traditiota, olen kuitenkin saanut huomattavan paljon kannustusta muilta taidealoilta tutkimustyöni edetessä, sillä tavoittelemani tasavertaiset ja dialogiset toimintatavat ovat yleisesti keskustelun kohteena sekä taiteellisen tutkimuksen alueella että laajemmin filosofian ja kulttuurintutkimuksen kentällä. Virta on ikään kuin imaissut minut mennessään, ja olen sujuvasti sulautunut monitaiteeseen ja -tieteeseen työympäristöön.

Taiteellisessa osiossa on noussut esiin runsaasti sisällöllisiä teemoja, joita olen taiteellisen tutkimuksen avulla käsitellyt myös musiikillisin ja sävellyksellisin keinoin. Tällaisia teemoja ovat muun muassa ekologisuus, musiikin ja luonnon välinen suhde, posthumanismi ja ihmiskeskeisyydestä luopuminen, eettisyys ja toiseus, yhdenvertaisuus ja diversiteetti, sukupuoli, representaatio ja jäljittely, nationalismi ja suomalaisen musiikin synty sekä kriittinen taide

ja aktivismi. Tämä erilaisten ajankohtaisten ja polttavien teemojen kirjo on laaja verrattuna tutkimusprosessini lähtötilanteeseen, jossa kadehdin muiden alojen taiteilijoiden työtä ajankohtaisten kysymysten parissa. Tutkimukseni on osoittanut, että vastaava sisällöllinen, temaattinen ja rakenteellinen työskentely on mahdollista myös taidemusiikin säveltäjille. Nämä teemat ovat monitulkintaisia, eikä niiden musiikilliseen käsittelyyn löydy yhtä oikeaa vastausta. Näkemykseni mukaan olennaista taiteellisen tutkimuksen diskurssin muotoutumisessa juuri on, että kukin säveltäjä tarkastelee kysymyksiä omasta perspektiivistään ja tuo näin merkittävää tietoa yhteiseen keskusteluun.

Tutkimusprosessi on auttanut minua tiedostamaan positiotani musiikin kentällä suhteessa monenlaisiin henkilökohtaisiin kysymyksiin, kuten sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan, koulutustaustaan ja perhetilanteeseen. Merkittävä tutkimusalue, joka on korostunut tutkimukseni edetessä, on feministinen tutkimus. Tämä tiedostaminen on vahvistanut omaa tekijyyttäni ja auttanut minua ymmärtämään musiikin monimuotoisuuden merkitystä laajemmin. Omalta kohdaltani olennaisimpana lopputuloksena voisin pitää havaintoa siitä, ettei toimintani yksityishenkilönä ja ammatinharjoittajana tarvitse erota toisistaan arvoiltaan ja eettisiltä päämääriltään, vaan voin sisällyttää itselleni tärkeät eettiset ja ideologiset arvot myös omaan taiteilijuuteeni. Laajentaessani säveltäjän toimenkuvaa olen etsinyt työskentelytapoja, joissa säveltäjä lähtökohtaisesti häivyttää itsensä taustalle ja pyrkii mahdollistamaan erilaisten musiikillisten, taiteellisten tai sosiaalisten asioiden esilletuloa yhteisissä jaetuissa tilanteissa. Samalla kun olen pyrkinyt karistamaan säveltäjän työhön liittyvää mystifiointia, monet tavalliset asiat, kuten kommunikaation laatu tai käsityön tekemisen intuitiivisuus, ovat nousseet merkityksellisiksi. Aivan kirjoitustyöni viime metreillä luin Suzanne Cusickin artikkelin ”Gender, Musicology, and Feminism” (1999), jossa hän kuvaa ”naisen työtä” vähemmän arvostettujen taidemusiikin työtehtävien parissa – opetustyön, kuoromusiikin ja käyttömusiikin alueella. Hän kuvaa työtä, joka on ollut aina olemassa musiikin tekemisen ytimessä. Työtä, joka ei rajaudu absoluuttisen musiikkiteoksen sisälle. Siitähän tässä koko tutkimusprosessissani onkin juuri ollut kyse. Jos nyt aloittaisin taiteellisen tohtorintutkimuksen alusta, en vähättelisi feministisen tutkimuksen osuutta tutkimuksen teoreettisena viitekehystenä.

Mutta palataanpa hetkeksi tutkimuskysymykseeni ja tutkimukseni emansipatoriseen lähtökohtaan. Tutkimuskysymykseni ei kohdistunut vain omaan taiteelliseen työskentelyyni, vaan asetin säveltäjän työn muutoksen laajemmin yhdeksi nykymusiikin kentän tulevaisuuden tavoitteeksi. Olenko onnistunut vaikuttamaan johonkin tai joihinkin taidemusiikin instituutioihin niin, että kollaboratiiviset ja dialogiset työtavat nähtäisiin säveltäjille mahdollisina

toimintamuotoina yksilöllisen sävellystyön rinnalla tulevaisuudessa? Tähän kysymykseen yksiselitteinen vastaukseni on: en.

En ole onnistunut tavoitteessani, sillä monessa kohdin tutkimusprosessiani en edes päässyt alkuun dialogisia ja tasavertaisia puitteita luodessani. En toteuttanut yhtään projektia *devising*-menetelmällä. En lähtenyt tuottamaan dialogista teosta orkesterille, kuten alkuperäisessä suunnitelmassa lupailin. En onnistunut keräämään tietoa toimimattomasta yhteistyöprojektista. Enkä myöskään toteuttanut yhtään teosta yhdessä laajemman yhteisön kanssa. Tutkimukseni on monelta osin osoittanut, että säveltämisen institutionaaliset puitteet asettavat työskentelylle reunaehdot, jotka liittyvät alan rakenteisiin ja arvoihin. Vastaavat rajoitukset ovat siirtyneet kyseenalaistamatta säveltämisen taiteellisen tutkimuksen alueelle. Taidemusiikin säveltäjän ammattiin liittyvä kertomus säveltäjästä – kertomus, jossa teos ja tekijyys korostuu. Ehkä säveltäjän työnkuvan laajentaminen tässä muodossaan ja tällä hetkellä oli institutionaalisesti mahdotonta, mutta toisaalta toivon, että tutkimukseni voi saattaa ajatuksia vireille tulevaisuuteen.



EPILOGI

Mutta hetkinen, mitä nyt tapahtuu...? Kesken kantaesityksen konserttitilaan astuu joku *toinen* – ei, vaan tilaan astelee kokonainen lapsiryhmä sinne kuulumattomia ja kutsumattomia henkilöitä. Lapsiryhmä kävelee sisään kolistellen välittämättä siitä, että konsertti on käynnissä. Yksi ryhmän jäsenistä asettuu flyygelin ääreen ja muut kolme pystyttävät kokeellisen laboratorion lavan keskelle. Yksi lapsista avaa poreilevan vesipullon ja kaataa vettä mikrofonin päälle. Kaksi muuta lasta saavat aikaan hälyä jääpaloilla. Sitten yksi lapsista vilkuttaa äidilleen, toinen puhalttaa pillillä veteen ja kolmas heittelee jääpaloja metalliselle tarjottimelle. Partituurit rypistyvät jääpalakulhoon.

Mutta kaiken kummallisuuden keskellä musiikki etenee. Nuorempi pianisti vie määrätietoisesti sävellystäni eteenpäin, ottaa vapauksia ja saa vanhemman pianistin yhtymään leikkiin. Minut vedetään mukaan tähän odottamattomaan esitystapahtumaan, jonka säveltäjäksi minua harhaanjohtavasti kutsutaan. Onnistumme yhdessä luomaan musiikillisen tuokion, joka irtautuu autonomiaestetiikan kahleista. Onnistumme hetkellisesti osoittamaan kriittistä ajattelua esteettisin keinoin. Ihmetykseni on suuri. Nyt kappale loppuu. Kävelen lavan reunalle, kiitän esiintyjä ja kiitän heidän kanssaan yleisöä. Lapsiryhmä jää makoilemaan tyyneille konsertin viimeisen teoksen ajaksi.¹

Mimesis, metafora, mallintaminen Musiikkitalon Black Boxissa. Kuvassa alhaalla Silke Hietala, Mirka Viitala, Ellen Swanljung, Joel Malmberg ja En-Li Lin. Kuvakaappauksia videotallenteelta.

1 Epilogin pohjalla on kirjoittamani kolumni ”On my Music and Beyond: Opening up Enclosed Compositions in an Enclosed Space” (Talvitie 2022b).

LÄHDELUETTELO

- Abramović, Marina. 1974. *Rhythm 0*. Performanssi. Tark. 18.5.2022.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>
<https://vimeo.com/71952791>
- Adams, John Luther. 2015. "Making Music in the Anthropocene: How Should Artists Engage with Times of Crisis?" *Slate*. Tark. 18.6.2022.
<https://slate.com/culture/2015/02/john-luther-adams-grammy-winner-for-become-ocean-discusses-politics-and-his-composition-process.html>
- Adorno, Theodor W. 2006. *Esteettinen teoria*. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Aho, Kalevi. 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aho, Kalevi. 1997. *Taide ja todellisuus*. Helsinki: WSOY.
- Ahola, Anu. 2018. "A Composer at Work – a Critical Self-Portrait." *Finnish Music Quarterly* 1.6.2018. Tark. 18.5.2022. <https://fmq.fi/articles/composer-at-work-a-critical-self-portrait>
- Ahvenjärvi, Sanna & Tapio Lappalainen. 2021. "Yhteissäveltäminen." Aikamme musiikin luentosarja. 18.11.2021. Tark. 12.8.2022.
<https://www.facebook.com/276390072416977/videos/926066011652141>
- Ahvenniemi, Rebecka. 2021. *Musical Composition as Lingering Reflection: Exploring the Critical Potential of Music*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Ai, Weiwei. 2011. *Ai Weiwei's Blog*. Cambridge, US: MIT Press.
- Ala-Hakula, Riikka. 2016. "Aseeminen kirjoitus." Tark. 18.5.2022.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/kirjoittamisen-tutkimus/retoriikka-poetiikka-ja-kieli/aseeminen-kirjoitus/view>
- Albright, Daniel. 2004. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Aleksijevitš, Svetlana. 2022. "Voices from Big Utopia." Tark. 20.6.2022.
<http://alexievich.info/en/>
- Alén-Savikko, Anette, Vehka Kurjenmiekka, Sanna Nyqvist & Outi Oja, toim. 2020. *Muuttuva tekijyys. Kirjoituksia tekijänoikeudesta ja taiteesta*. Helsingin yliopisto.
- Anderson, Warren D. 1994. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Antović, Mihailo. 2014. "Metaphor in Music or Metaphor about Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology." [Metafora o muzici ili metafora u muzici: jedan prilog za saradnju kognitivne lingvistike i kognitivne muzikologije]. Teoksessa *Metaphors We Study*, toim. Mateusz-Milan Stanojević, 233–254. Zagreb: Srednja Europa.
- Anttila, Eeva. 2003. *A Dream Journey to the Unknown: Searching for Dialogue in Dance Education*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 14. Teatterikorkeakoulu.

- Anttila, Eeva. 2017. *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Tark. 2.7.2021.
<https://disco.teak.fi/anttila/6-3-kehollinen-tieto/>
<https://disco.teak.fi/anttila/2-2-mallioppiminen/>
<https://disco.teak.fi/anttila/5-4-dialogisuus/>
- Anttonen, Pertti & Matti Kuusi. 1999. *Kalevala-lipas*. Helsinki: SKS.
- Arho, Anneli. 2004. *Tiellä teokseen: fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin subteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia.
- Arjas, Päivi. 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys: tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiotiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksia*. Väitöskirja. Jyväskylän Yliopisto.
- Arlander, Annette. 2002–2014. *Animal Years*. Sarja videoteoksia. Tark. 18.5.2022.
<https://annettearlander.com/current-projects/animal-years-the-years/>
- Arlander, Annette, toim. 2009. *Esseitä performansista ja esitystaiteesta*. Episodi 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette. 2010. ”Esiintyjä tekijänä – tekijä esiintyjänä.” Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen, 86–100. Helsinki: Like.
- Arlander, Annette. 2011. ”Is Performance Art Self-portraiture – Me or Other People as Medium”. Teoksessa *Converging Perspectives: Writings on Performance Art*, toim. Annette Arlander, 8–25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Aslan, Jessica & Emma Lloyd. 2016. ”Breaking Boundaries of Role and Hierarchy in Collaborative Music-Making.” *Contemporary Music Review*, 35(6), 630–647.
<https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1282610>
- Auvinen, Antti. 2022. *Tekstuuri, muutos ja tiheneminen: muotoyksiköiden vuorottelu ja lyheneminen teoksessani on, -ne, -ni*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 59. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Bahtin, Mikhail. 1991 [1963]. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Barrett, Margaret S. 2006. ”Creative Collaboration: an 'Eminence' Study of Teaching and Learning in Music Composition.” *Psychology of Music* 34(2), 195–218.
- Barrett, Margaret S. 2014. ”Collaborative Creativity and Creative Collaboration: Troubling the Creative Imaginary.” Teoksessa *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, toim. Margaret S. Barrett, 3–14. Farnham: Ashgate.
- Barrett, Margaret S., Andrew Ford, Patrick Murphy, Patricia Pollett, Elizabeth Sellars & Liam Vinet. 2014. ”The Scattering of Light: Shared Insights into the Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work.” Teoksessa *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, toim. Margaret S. Barrett, 17–31. Farnham: Ashgate.
- Barrett, Margaret S., Andrea Creech & Katie Zhukov. 2021. ”Creative Collaboration and Collaborative Creativity: A Systematic Literature Review.” *Frontiers in Psychology*. Tark 12.6.2022.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713445>

- Beil, Michael. 2012. "Material Shift." Teoksessa *Musical Material Today*, toim. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox & Wolfram Schurig, 9–20. New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol. 8. Hofheim: Wolke Verlag.
- Benjamin, Walter. 1989. *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bennett, Joe. 2010. "Collaborative Songwriting – the Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice." *Journal on the Art of Record Production*. Tark. 27.1.2023.
<https://www.arjournal.com/asarpwp/collaborative-songwriting---the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/>
- Bent, Ian D. (rev. Anthony Pople). 2001. "Analysis." *Grove Music Online*. Tark. 10.6.2022.
- Berry, David Carson & Solkema, Sherman Van. 2013. "Theory." *Grove Music Online*. Tark. 10.6.2022.
- Blumenstein, Ellen. 2022. "What is Lecture Performance? An Introduction to an Extended Investigation." *Artmap*. Tark. 30.6.2022.
<https://artmap.com/ellenblumenstein/text/what-is-lecture-performance-an-introduction-to-an-extended-investigation->
- Borgdorff, Henk. 2011. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1), 7–36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Born, Georgina. 2021. "Artistic Research and Music Research: Epistemological Status, Interdisciplinary Forms, and Institutional Conditions." Teoksessa *Knowing in Performing Artistic Research in Music and the Performing Arts*, toim. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder & Tasos Zembylas, 35–50. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Boulez, Pierre. 1990. *Orientalisms: Collected Writings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boursier-Mougenot, Céleste. 2012. "Clinamen." Tark. 18.6.2022.
<https://www.sfmoma.org/read/celeste-boursier-mougenot/>
- Boyd, Malcolm. 2001. "Collaborative Compositions." *Grove Music Online*. Tark. 12.6.2022.
- Brotherus, Elina. 2001. *Miroir*. Videoteos. Tark. 18.5.2022.
<http://www.elinabrotherus.com/video#/new-gallery-1/>
- Brotherus, Elina. 2010. *Artists at Work*. Videoteos. Tark. 18.5.2022.
<http://www.elinabrotherus.com/video#/artists-at-work-2010/>
- Budden, Julian (rev. Ellen T. Harris). 2001. "Travesty." *Grove Music Online*. Tark. 7.6.2022.
- Burkholder, J. Peter. 2001. "Intertextuality." *Grove Music Online*. Tark. 17.6.2022.
- Clarke, Eric F. & Mark Doffman, toim. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.

Cook, Nicolas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *A Journal of the Society for Music Theory* 7(2). Tark. 20.6.2022.
<https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

Cook, Nicolas. 2014. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.

Cornucopia. 2019. *If All the World Were Paper...* Traileri. Tark. 29.6.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=wj2iOg0jc6k>

CSMT. 2022. "Keywords: Mimesis (1), Mimesis (2)." The Chicago School of Media Theory. <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/mimesis/>

Cusick, Suzanne G., 2001. "Imitation." *Grove Music Online*. Tark. 12.6.2022.

Cusick, Suzanne G., 1999. "Gender, Musicology, and Feminism." Teoksessa *Rethinking Music*, toim. Nicholas Cook & Mark Everist, 471–498. New York: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl. 1991 [1978]. *The Idea of Absolute Music*. Käänt. Roger Lustig. Chicago & London: Chicago University Press.

Deak, Jon. 2016. "Aikalisa, an Opera, a New Art Form?" Tark. 16.3.2021.
<https://fisme.fi/kuukauden-kolumnit/komunit2016/aikalisa/>

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Derrida, Jacques. 2003. "Allekirjoitus tapahtuma konteksti" ja "Välimerkkejä: väitöksen aika". Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Suom. Antti Kauppinen & Marko Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.

Donin, Nicholas. 2017. "Domesticating Gesture: The Collaborative Creative Process of Florence Baschet's StreicherKreis for 'Augmented' String Quartet (2006–08)." Teoksessa *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, toim. Eric F. Clarke & Mark Doffman, 70–92. New York: Oxford University Press.

Eiskonen, Jonna, Henrietta Ikonen, Juusi Joutsio, Maija Karhunen, Jenni Koistinen, Laura Koistinen, Aku Korhonen, Kaisa Launis, Lilja Lehmuskallio, Anna Martikainen, Satu Rekola, Inna Schwanck, Katri Soini, Riikka Talvitie, Panu Varstala, Nina Viitamäki, Aino Voutilainen & Jenni Ylinalto. 2019. Puheenvuoro. *Liitos* 4/2019, 14–15.

El-Ghadban, Yara. 2009. "Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music." *American Ethnologist*, vol. 36(1), 140–160.

Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Elo, Mika. 2021. "Isabelle Stengersin kosmopolitiikka ja taiteellisen tutkimuksen tiedolliset sitoumukset." *Tiede & Edistys* 2021/4, 266–284.

Elokapina. 2020. "Fortum tapatko mut?" – Elokapina Fortum kampanja. Tark 27.6.2022.
https://www.youtube.com/watch?v=r9ji4_WzT4

Eriksson, Mikael. 2014. "Väistävä äänisuunnittelu ja pieni ääni." Teoksessa *Ääneen ajateltua: kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*, toim. Heidi Soidinsalo, 45–56. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 44. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Erkkilä, Paula. 2012. *Hetki lyö. Dialogi ja sen syntyminen johtoryhmien kokoustyöskentelyssä*. Acta Wasaensia 274. Vaasan yliopisto.

Eskus. 2022. "Mitä on esitystaide?" Tark. 18.5.2022. <https://www.eskus.fi/esitystaide/>

Ervasti, Marja, Sari Muhonen & Riitta Tikkanen. 2013. "Säveltämisen monet mahdollisuudet musiikkikasvatuksessa." Teoksessa *Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä*, toim. Marja-Leena Juntunen, Hanna M. Nikkanen & Heidi Westerlund, 246–291. Jyväskylä: PS.

Farnsworth, Brandon. 2022. "Contemporary Music and the Curatorial Turn: Surveying Curatorial Practices from Curators-as-Authors to Institutional Critique." Teoksessa *Institutionalization in Music History*, toim. Saijaleena Rantanen & Derek B. Scott, 127–145. Helsinki: DocMus Research Publications 19.

Forceville, Charles J. & Eduardo Urios-Aparisi. 2009. *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Frith, Simon. 1996. "Music and Identity." Teoksessa *Question of Cultural Identity*, toim. Stuart Hall & Paul Du Gay, 108–127. London: Sage Publications.

Gaunt, Helena. 2017. "Apprenticeship and Empowerment: The Role of One-to-One Lessons." Teoksessa *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, toim. John Rink, Helena Gaunt & Aaron Williamon, 28–56. New York: Oxford University Press.

Geringer, Aaron B. 2017. "Embodied Composition: The Creation of Enriched Interactional Experiences Through Music Composition." Maisteritutkielma. Minnesota State University, Mankato. Tark. 10.6.2022. <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/678/>

Goehr, Lydia. 2007 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.

Groth, Sanne Krogh. 2016. "Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance." *Contemporary Music Review*, vol. 35(6), 686–705.

Grönlund, Tommi & Petteri Nisunen. 2016. "Restless Horizon." Tark. 18.6.2022. <https://vimeo.com/153359988>

Guttu, Ane Hjort. 2020. *Manifest*. Traileri. Tark. 8.6.2022. <http://anehjortguttu.net/filter/film/Manifest-2020>

Hako, Pekka & Risto Nieminen, toim. 1981. *Ammatti, säveltäjä*. Helsinki: Synkooppi ry.

Hako, Pekka & Risto Nieminen, toim. 2006. *Ammatti, säveltäjä 2006. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista*. Helsinki: Like.

Hako, Pekka, toim. 2002. *Minä, säveltäjä 1*. Helsinki: Summa.

Hakoköngäs, Eemeli & Jari Martikainen. 2021. "Visuaaliset menetelmät arkiajattelun tutkimuksessa". Teoksessa *Tutkiva mielikuviutus. Luovat, osallistavat ja toiminnalliset tutkimusmenetelmät yhteiskuntatieteissä*, toim. Sanna Ryyänen & Anni Rannikko, 82–99. Helsinki: Gaudeamus.

Halliwell, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press.

- Hannula, Mika, Juha Suoranta & Tere Vadén. 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power, and the Public*. Critical Qualitative Research, no. 15. New York: Peter Lang.
- Hartikainen, Jarkko. 2022. Kotisivu. Tark. 10.6.2022. <https://jarkkohartikainen.net>
- Hautsalo, Liisamaija. 2018a. ”Snäppejä ja selfieitä.” Taideyliopisto. Tark. 5.9.2022. <https://blogit.uniarts.fi/post/snäppeja-ja-selfeita/>
- Hautsalo, Liisamaija. 2018b. ”Gene Technology, Local Heroes and Pipe and Drain Renovations – Finland is Producing New Operas Like Never Before.” *Finnish Music Quarterly* 22.6.2018. Tark. 5.9.2022. <https://fmq.fi/articles/gene-technology-local-heroes-and-pipe-and-drain-renovations>
- Hautsalo, Liisamaija. 2018c. ”Utopia paljastuu dystopiaksi Miika Hyytiäisen kokeellisessa uutuusoopperassa, jota esitetään Münchenin biennaalissa.” *Helsingin Sanomat* 6.6.2018. Tark. 5.9.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005708914.html>
- Hayden, Sam & Luke Windsor. 2007. ”Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century.” *Tempo* vol. 61, no. 240, 28–39.
- Heikinaho, Minna. 2023. ”ArtsEqual-esittelyssä Minna Heikinaho.” Tark. 29.1.2023. <https://www.artsequal.fi/fi/-/artsequal-esittelyssa-minna-heikinaho/1.4>
- Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 14. Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko. 1988. *Lasten kamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. *Musiikki* 1–2/1988.
- Heiniö, Mikko. 1992. ”Säveltäjäkuva.” *Musiikki* 4 (22. vsk), 1–24.
- Heiniö, Mikko. 2006. ”Ooppera jatkuu. – Se on totuus.” Teoksessa *Ammatti: Säveltäjä. Yhden-toista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista*, toim. Pekka Hako & Risto Nieminen, 24–41. Helsinki: Like.
- Heinonen, Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala. 2012. *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Helavuori, Hanna & Mikko Karvinen. 2019. *Valta, vastuu, vinoumat. Tasa-arvo ja yhdenvertaisuus esittävässä taiteissa*. Helsinki: TINFO Teatterin tiedotuskeskus. Tark. 3.6.2022. https://www.tinfo.fi/documents/valtavastuu2019_raportti.pdf
- Helin, Vaula. 2022. ”Tanssia ilman rajoja.” *Suomen Kuvalehti* 7.4.2022.
- Hellström, Eeva. 2018. ”Dialogi tiedon ja ymmärryksen välineenä kompleksisessa maailmassa.” Artikkelisarjassa *Dialogi tietoa tulkitsevassa päätöksenteossa*. Suomen itsenäisyyden juhlarahasto Sitra. Tark. 16.8.2021. <https://www.sitra.fi/artikkelit/dialogi-tiedon-ja-ymmärryksen-valineena-kompleksisessa-maailmassa/>
- Hennion, Antoine. 2003. ”Music and Mediation.” Teoksessa *The Cultural Study of Music*, toim. Martin Clayton et al., 80–91. London: Routledge.
- HIAP. 2019. *Indisciplinary Symphony*. Tark. 7.6.2022. <https://www.hiap.fi/collaboration/indisciplinary-symphony/>

- Hoffmann, E. T. A. 1993 [1810]. ”Beethovenin sinfonia nro 5, c-molli [arvostelu].” Suom. Veijo Murtomäki. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/1993, 6–19.
- Holm, Ruurik, Petro Poutanen & Pirjo Stähle. 2018. ”Mikä tekee dialogin: Dialogisen vuorovaikutuksen tunnuspiirteet ja edellytykset.” Artikkelisarjassa *Dialogi tietoa tulkitsevassa päätöksenteossa*. Suomen itsenäisyyden juhlarahasto Sitra. Tark. 16.8.2021. <https://www.sitra.fi/artikkelit/mika-tekee-dialogin-dialogisen-vuorovaikutuksen-tunnuspiirteet-ja-edellytykset/>
- Holzmüller, Anne. 2020. ”Between Things and Souls: Sacred Atmospheres and Immersive Listening in Late Eighteenth-Century Sentimentalism.” Teoksessa *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds*, toim. Friedlind Riedel & Juha Torvinen, 218–237. New York: Routledge.
- Horsfield, Kate. 2006. ”Busting the Tube: A Brief History of Video Art.” Video Data Bank. Tark. 18.5.2022. <https://www.vdb.org/node/10172>
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. ”Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta?” Teoksessa *Tekstuaalista Häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*, 184–196. Jyväskylä: Like Kustannus.
- Hottinen, Merja. 2020. ”Composers in Collaboration.” Käännös Jaakko Mäntyjärvi. *Finnish Music Quarterly* 26.3.2020. Tark. 16.3.2021. <https://fmq.fi/articles/composers-collaboration>
- Houni, Pia & Heli Ansio, toim. 2013. *Taiteilijan työ: taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*. Työterveyslaitos.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Väitöskirja. Acta Scenica 32. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
- Hunter, Michael. 2013. ”Something Queer at the Heart of It: Collaboration between John Cage and Merce Cunningham.” Teoksessa *A History of Collective Creation*, toim. Kathryn Mederos & Scott Proudfit, 145–155. New York: Palgrave Macmillan.
- Hübner, Falk. 2016. ”Hard Times. Lecture Performance as Gestural Approach to Develop Artistic Work-in-Progress.” *Ruukku* 5. Tark. 29.6.2022. <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045>
- Hyytiäinen, Miika. 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-Singer Communication*. EST-julkaisusarja 64. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hämeenniemi, Eero. 1993. *Tekopalmun alla*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hämeenniemi, Eero. 2007. *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books.
- Hämeenniemi, Eero. 2014. *Vapaa säveltäjä*. Helsinki: Basam Books.
- Hämäläinen, Niina. 2012. *Yhteinen perhe, jaetut tunteet. Lyyrisen kansanrunon tekstualisoinnin ja artikuloinnin tapoja Kalevalassa*. Annales Universitatis Turkuensis C 349. Turun yliopisto.
- I det stora landskapet* (2022). DuvTeatern, Svenska Teatern, Resonaarigroup & Wegelius Kamarijouset. Tark. 17.6.2022. <https://open.spotify.com/album/28NCV7AwixzRuLS4bysBWg>
- Iddon, Martin. 2014. ”What Becomes of the Avant-Guarded? New Music as Subculture.” *Circuit* 24(3), 51–68. Tark. 12.8.2022. <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2014-v24-n3-circuit01610/1027610ar.pdf>
- Ihde, Don. 1976. *Listening and Voice*. Athens: Ohio University Press.

Impett, Jonathan. 2017a. Johdanto teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, 9–12. Orpheus Institute. Leuven University Press.

Impett, Jonathan. 2017b. ”The Contemporary Musician and the Production of Knowledge: Practice, Research, and Responsibility.” Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, 221–238. Orpheus Institute. Leuven University Press.

Inklusiiv. 2022. Kysely yhdenvertaisuudesta musiikkialalla -raportti. Musiikkialan järjestöt. Tark. 3.6.2022. <https://composers.fi/wp-content/uploads/raportti-kysely-yhdenvertaisuudesta-musiikkialalla.pdf>

Isolammi, Hanna. 2019. ”Nyky musiikin asialla.” *Suomen Säveltäjien lehti Kompositio 2/2019*. Tark. 7.6.2022. https://composers.fi/wp-content/uploads/kompositio_2_2019.pdf

Isomöttönen, Nikke. 2013. ”Johtajuusroolit intendentin työkentässä.” Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Jaakkola, Inkeri. 2021. ”Läsnä- ja poissaolon hämärtyminen Michel van der Aan multimediaalisessa oopperassa *Blank Out*.” *Musiikin suunta 2/2021*. Tark. 30.8.2022. <http://musiikinsuunta.fi/2021/10/30/lasna-ja-poissaolon-hamarlyminen-michel-van-der-aan-multi-mediaalisessa-oopperassa-blank-out/>

Jander, Owen & Ellen T. Harris. 2001. ”Breeches part.” *Grove Music Online*. Tark. 7.6.2022.

Johnson, Christopher. 1997. *Derrida – kirjoituksen näyttämö*. Helsinki: Otava.

John-Steiner, Vera. 2000. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.

Jussilainen, Anna. 2019. *Yhteisötaide: historiaa, määrittelyä ja käytäntöjä*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 72. Tark. 16.3.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/yhteisotaide-historiaa-maarittelya-ja-kaytantoja/>

Juusela, Tuire. 2018. ”Prix Italia 2018 -palkittu Kylmän maan kuningatar on ainutlaatuinen radiota varten tehty ooppera.” Yleisradio. Tark. 18.5.2022. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/15/prix-italia-2018-palkittu-kylman-maan-kuningatar-on-ainutlaatuinen-radiota>

Järvi, Elisa. 2011. *Kääntyvä kaleidoskooppi: näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 Fém*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.

Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Väitöskirja. DocMus. Acta Musicologica Fennica 29. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kaikkonen, Markku & Tuulikki Laes. 2013. ”Säveltämisen työtapoja erityismusiikkikasvatuksessa.” Teoksessa *Säveltäjäksi kasvaminen: Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*, toim. Juha Ojala & Lauri Väkevä, 50–64. Tampere: Opetushallitus.

Kaitavuori, Kaija. 2020. *The Participant in Contemporary Art: Art and Social Relationships*. Lontoo: Bloomsbury Visual Arts.

- Kalevalaseura. 2019. *Kalevalan kulttuurihistoria*. Verkkosivusto, jonka perustana on *Kalevalan kulttuurihistoria* 2008, toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS. Tark. 5.9.2022. <https://kaku.kalevalaseura.fi/lahteet/>
- Kanga, Zubin. 2014. "Inside the Collaborative Process: Releasing New Works for Solo Piano." Julkaisematon väitöskirja. Royal Academy of Music.
- Kantokorpi, Mervi. 2003. "Proosan runousoppia." Teoksessa *Runousopin perusteet*, toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari. Helsinki: Gaudeamus.
- Kantonen, Lea. 2005. *Telttä: Kobtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 54. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Kantonen, Lea. 2010. "Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä." Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 74–84. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kantonen, Lea & Sari Karttunen, toim. 2021. *Yhteisötaiteen etiikka: tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*. Helsinki: Taideyliopisto.
- Kantonen, Pekka. 2017. *Generational Filming: A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Väitöskirja. Taideyliopiston kuvataideakatemia.
- Karkama, Pertti. 2008. "Kalevala ja kansallisuusaaite." Teoksessa: *Kalevalan kulttuurihistoria*, toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS.
- Karttunen, Anssi. 1999. "Reflections on the Relation Between Interpreter, Composer and Audience." *Finnish Music Quarterly* 2/1999. Tark. 18.5.2022. <http://www.karttunen.org/article.htm>
- Karttunen, Assi. 2006. *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 15. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Karttunen, Sari. 2020. "Yhteisötaiteen mikroetiikka – tietoisuutta arjen eettisistä valinnoista ja niiden seurauksista." *Taidetutka* 2020. Tark. 6.6.2022. <https://taidetutka.fi/2020/yhteisotaiteen-mikroetiikka-tietoisuutta-arjen-eettisista-valinnoista-ja-niiden-seurauksista/>
- Kasvio, Antti. 2013. "Taidetyö murtuvan työn maailmassa." Teoksessa *Taiteilijan työ: Taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*, toim. Pia Houni & Heli Ansio, 25–31. Työterveyslaitos.
- Katz, Shira Lee & Howard Gardner. 2012. "Musical Materials or Metaphorical Models? A Psychological Investigation of What Inspires Composers." Teoksessa *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, toim. David Hargreaves, Dorothy Miell & Raymond MacDonald, 107–123. Oxford: Oxford University Press.
- Keskinen, Mikko. 2001. "Teksti ja konteksti." Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Tiina Käkälä-Puumala & Outi Alanko-Kahiluoto. Helsinki: SKS.
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kester, Grant H. 2010. "Dialoginen estetiikka." Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 39–73. Suom. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.

- Kiasma. 2022. ”Nykytaiteen sanasto: alastomuus.” Tark. 18.5.2022. <https://kiasma.fi/nykytaiteen-sanasto/>
- Kinnunen, Tommi & Hanna Toivonen. 2003. *aino@kalevala.fi eli Kalevala toisin sanoen*. Näytelmä. Ensi-Ilta: Turun yliopilasteatteri 2003.
- Kirby, Michael, toim. 1965. *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Kirby, Michael. 2002 [1972]. ”On Acting and Not-acting.” Teoksessa *Acting (Re)Considered*, toim. Philip Zarrilli, 40–52. London: Routledge.
- Kirkkopelto, Esa. 2012. ”Inventiot ja instituutiot: taiteellisen tutkimuksen kritiikistä.” *Synteesi* 3/2012, 89–96.
- Kirkkopelto, Esa. 2015. ”Artistic Research as Institutional Practice.” Teoksessa *From Arts College to University. Artistic Research Yearbook 2015*, toim. Torbjörn Lind, 49–53. Stockholm: Swedish Research Council. Tark. 5.6.2022. https://www.vr.se/download/18.f1bedda-162d16aa53a700e/1529480535174/Artistic-Research-YearbookS+E_VR_2015.pdf
- Kirkkopelto, Esa. 2017. ”Searching for Depth in the Flat World: Art, Research, and Institutions.” Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, 134–148. Orpheus Institute. Leuven University Press.
- Knuutila, Seppo. 1999. ”Sankarien varjot.” Teoksessa *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila & Tarja Kupiainen, 10–24. Helsinki: SKS.
- Koh, Jay. 2015. *Art Led Participatory Processes: Subject to Subject Communication within Performances in the Everyday*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Kokkonen, Tuija. 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – subde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 48. Taideyliopiston Teaterikorkeakoulu.
- Korhonen, Ari. 2016. ”Derrida, Jacques.” *Filosofia.fi*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tark. 20.5.2022. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/derrida-jacques>
- Korhonen, Ari. 2017. ”Filosofi ja hänen köyhänsä: Rancièren käsitys emansipaatiosta.” Teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*, toim. Anna Tuomikoski, 40–68. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri. Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus kansalaisfoorumi.
- Kostka, Violetta, Paolo F. de Castro & William A. Everett. 2021. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. London: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1969. ”Le mot, le dialogue et le roman.” Teoksessa *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kuikka, Markus. 2009. *Myötävärähtelyä: barytonin historia*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kujala, Susanne. 2013. *Käsikirja uruista säveltäjille*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Kuljuntausta, Petri. 2002. *ON/OFF – Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like & Kiasma.
- Kuljuntausta, Petri. 2008. *First Wave: A Microhistory of Early Finnish Electronic Music*. Jyväskylä: Like.
- Kulttuuripolitiikan strategia*. Opetusministeriön julkaisuja 2009:12. Tark. 18.5.2022. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/75641>
- Kumpulainen, Kaisu. 2006. ”Taide- ja taiteilijapoliittinen ohjelma: poliittinen ohjelma taiteen ja taiteilijoiden aseman edistämiseksi.” Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Kurkela, Kari. 2021. ”In Search of an Identity.” Teoksessa *Musical Performance in Context: A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*, toim. Lauri Suurpää & Juha Ojala, 13–30. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu.
- Kuusela, Hanna. 2020. *Kollaboraatio – yhteistekijyys nykykirjallisuudessa ja taiteessa*. Tampere: Vastapaino.
- Källemark, Torsten. 2010. ”University Politics and Practise-based Research.” Teoksessa *The Routledge Companion to Research in the Arts*, toim. Michael Biggs & Henrik Karlsson, 3–23. London: Routledge.
- Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laininen, Henna. 2023. Kotisivut. Tark. 29.1.2023. <http://hennalaininen.net>
- Laitinen, Juh. 2013. *Soivuuden manifesti*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Laitinen, Tuomas. 2023. Kotisivut. Tark. 29.1.2023. <https://tuo.ms/katsoja-esityksen-tekijana/>
- Lamont Gallery. 2020. *Being & Feeling (Alone, Together)*. Näyttely. Tark. 18.5.2022. <https://www.exeter.edu/arts-exeter/lamont-gallery/being-feeling-alone-together>
- Lappalainen, Pertti. 2022. ”Kansalaisaktivismi.” Jyväskylän yliopisto. Tark. 29.6.2022. <http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/kansalaisaktivismi>
- Laurson, Mikael. 1996. *Patchwork: A Visual Programming Language and Some Musical Applications*. Väitöskirja. Studia Musica 6. Sibelius-Akatemia.
- Lawson, Colin. 2002. ”Performing Through History.” Teoksessa *Musical Performance: A Guide to Understanding*, toim. John Rink, 3–16. London: Cambridge University Press.
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta: osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Kuvataiteen tohtorin opinnäyte. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2020. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 2.13. Tark. 1.6.2022. <https://challengingperformance.com/the-book-7-5/>
<https://challengingperformance.com/the-book-13/>
- Lehmann, Hans-Thies. 2009 [1999]. *Draaman jälkeinen teatteri*, suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.

Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Väitöskirja. Acta Scenica 42. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Leppänen, Taru & Pirkko Moisala. 2003. ”Kulttuurinen musiikintutkimus.” Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala, 71–86. Acta Musicologica Fennica 24. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Lindberg, Magnus. 2017. ”Säveltäminen on visioiden luomista ja utopististen ajatusten kanssa elämistä.” SäV.San.Sov.-podcast. Teosto. Tark. 22.5.2022. <https://www.teosto.fi/podcastit/magnus-lindberg-saveltaminen-on-visioiden-luomista-ja-utopististen-ajatusten-kanssa-elamista/>

Lindberg, Susanna. 1998. *Filosofien ystävyys*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Linjama, Jyrki. 2003. *Topiikan juhla: näkökulmia topoksen ja rakenteen suhteeseen*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.

Lockwood, Lewis. 2001. ”Renaissance.” *Grove Music Online*. Tark. 22.5.2022.

Loukola, Maiju. 2017. ”Eripuran tiloissa.” Teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*, toim. Anna Tuomikoski, 183–197. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lummaa, Karoliina. 2010. *Poliittinen siivekäs: lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Mahnkopf, Claus-Steffen, toim. 2006. *Critical Composition Today*. New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol. 5. Hofheim: Wolke Verlag.

Mahnkopf, Claus-Steffen. 2012. ”The Inclusion of the Non-Own: On Five Works with Foreign Material.” Teoksessa *Musical Material Today*, toim. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox & Wolfgang Schurig, 117–138. New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol. 8. Hofheim: Wolke Verlag.

Mali, Tuomas. 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.

Mambrol, Nasrullah. 2018. ”Key Theories of Mikhail Bakhtin.” *Literary Theory and Criticism* 2018(5). Tark. 14.6.2022. <https://literariness.org/2018/01/24/key-theories-of-mikhail-bakhtin/>

Mantere, Markus. 2008. ”Musiikin medioituminen.” Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*, toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen, 131–176. Tampere: Vastapaino.

Martin, Mari. 2014. ”Taiteellista dialogia kaupunkiympäristössä.” Taiteellinen tutkimus 2014–2021. Tark. 25.5.2022. <https://www.uniarts.fi/projektit/taiteellista-dialogia-kaupunkiymparistossa/>

Martin, Mari. 2021. ”Aina uudesti syntyvä hetkellinen yhteisö: Taiteilija-tutkijan tempoilua institutionaalisessa tutkimuskehityksessä.” Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka: tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*, toim. Lea Kantonen & Sari Karttunen, 129–160. Helsinki: Taideyliopisto.

Mathiesen, Thomas L, Dimitri Conomos, George Leotsakos, Sotirios Chianis & Rudolph M. Brandl. 2001. ”Greece.” *Grove Music Online*. Tark. 22.5.2022.

Meidän festivaali. 2021a. ”Säveltäjän päiväkirja osat 1–3.” Tark. 29.6.2022. <https://meidanfestivaali.fi/2020/12/saveltajan-paivakirja-osa-1/>
<https://meidanfestivaali.fi/2021/06/saveltajan-paivakirja-osa-2/>

- <https://meidanfestivaali.fi/2021/07/saveltajajan-paivakirja-osa-3/>
Meidän festivaali. 2021b. ”Kaksi säveltäjää, tutkija ja festariyleisö menivät Zoomiin...” Tark. 29.6.2022. <https://meidanfestivaali.fi/2021/12/kaksi-saveltajaa-tutkija-ja-festariyleiso-menivat-zoomiin/>
- Meidän festivaali. 2022. ”Vastuullisuus.” Tark. 27.6.2022. <https://meidanfestivaali.fi/yhteystiedot/vastuullisuus/>
- Metzer, David. 2009. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge University Press.
- Mikkonen, Jukka & Antti Salminen, toim. 2017. *Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta*. Jyväskylä: SoPhi. Tark. 15.5.2020. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/yfi/tutkimus/sophi/126-150/sophi136>
- Mononen, Sini & Susanna Välimäki, toim. 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Tutkimusyhdistys Suomi ry.
- Murtomäki, Veijo. 2020. ”Musiikinteoriaa ennen Ars Antiquaa.” Sivulla *Musiikin historiaa*. Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Tark. 18.5.2022. https://muhi.uniarts.fi/kesk_franko3/
- Mäki, Teemu. 2018. ”Miksi valtion pitäisi tukea taidetta? Avoin kirje taideneuvostolle ja valtion taidepolitiikkaa suunnittelevalle työryhmälle.” *Taiteilija-lehti*. Julkaistu 20.8.2022. Tark. 11.8.2021. <https://taiteilijalehti.fi/miksi-valtion-pitaisi-tukea-taidetta/>
- Namuth, Hans. 1951. *Jackson Pollock 51*. Videoteos.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening [À l'écoute, 2002]*. Käänt. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press.
- Niemelä, Riikka. 2013. ”Performanssi, genre ja teknologia – Tallentamisen ja toiston haasteita.” *Tahiti* 04/2013. Tark. 2.7.2022. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85508/44458>
- Nironen, Terhi. 1991. *Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva: tutkimus taidemusiikin säveltäjien ammatti-identiteetistä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto.
- Nonnenmann, Rainer. 2006. ”The Dead End as a Way Out. Critical Composition: a Historical Phenomenon?” Teoksessa *Critical Composition Today*, toim. Claus-Steffen Mahnkopf, 88–109. *New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol. 5*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Numminen, Katariina. 2010. Johdanto teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- Numminen, Katariina, Maria Kilpi & Mari Hyrkkänen, toim. 2018. *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Närhinen, Tuula. 2000. *Tuulipiirturit*. Tark. 18.5.2022. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/391527>
- Närhinen, Tuula. 2016. *Kuvatiede ja luonnontaide: tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta*. Kuvataiteen tohtorin opinnäyte. Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- O’Callaghan, James. 2018. ”Spectral Music and the Appeal to Nature.” *Twentieth-Century Music* 15(1), 57–73.

Oinaala, Anu & Vilja Ruokolainen. 2013. *Vapaan kentän jäljillä: tutkimus teatterin, tanssin, sirkuksen sekä performanssi- ja esitystaiteen vapaasta kentästä*. Cuporen verkkojulkaisuja 20. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö.

Ojala, Juha. 2009. *Space in Musical Semiosis: An Abductive Theory of the Musical Composition Process*. Väitöskirja. Acta Semiotica Fennica. Helsingin yliopisto.

Ojala, Juha & Lauri Väkevä. 2013. "Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana." Teoksessa *Säveltäjäksi kasvaminen: pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*, toim. Juha Ojala & Lauri Väkevä, 10–22. Tampere: Opetushallitus.

Oksala, Eeva. 2018. *Kohtaamispisteessä: kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 39. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Oksanen, Tähti. 2020. "Musiikkia elossa: miten musiikissa kohdataan luontoa." Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu.

OPH 2022. "Dialogi ja dialogisuus." Tark. 12.6.2022. <https://www.oph.fi/fi/opettajat-ja-kasvattajat/dialogi-ja-dialogisuus>

Oster, Andrew. 2010. *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of "Funkoper" in Postwar Occupied Germany and the German Federal Republic, 1946–1957*. Väitöskirja. Princeton University.

Owens, Jessie Ann. 1998. *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*. New York: Oxford University Press.

Paanetoja, Jaana. 2018. *Häirintä ja muu epäasiallinen kohtelu elokuva- ja teatterialalla*. Selvitysraportti. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2018:31. Tark. 3.6.2022. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/161024>

Paddison, Max. 2010. "Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation." Teoksessa *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, toim. Max Paddison & Irène Deliège, 259–277. Farnham: Ashgate.

Parko, Maija. 2016. *Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Partti, Heidi, Heidi Westerlund & Cecilia Björk. 2013a. "Oppimiskäsitteet reflektiivisen musiikkikasvattajan toiminnan ohjaajina." Teoksessa *Musiikkikasvattaja: Kohti reflektiivistä käytäntöä*, toim. Marja-Leena Juntunen & Hanna M. Nikkanen & Heidi Westerlund, 54–70. Jyväskylä: PS.

Partti, Heidi & Heidi Westerlund. 2013b. "Envisioning Collaborative Composing in Music Education: Learning and Negotiation of Meaning in Operabyou.com." *British Journal of Music Education* 30(2), 207–222. <https://doi.org/10.1017/S0265051713000119>

Partti, Heidi & Anu Ahola. 2016. *Säveltäjyyden jäljillä. Musiikintekijät tulevaisuuden koulussa*. Helsinki: Sibelius-Akatemian julkaisuja 15.

Piirainen, Anne. 2021. *Clarinet Music from Russia and the Soviet Union 1917–1991: Discovering an Unexplored Side of the Clarinet Repertoire*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 56. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Pirhonen, Tiina. 2018. ”Kolmesataakuusikymmentä astetta kohti näyttelijäntaiteen sydäntä.” Teoksessa *Kesken: näyttelijäkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana*, toim. Malla Kuuranen-Autelo & Seppo Kumpulainen. Teatterikoulun julkaisusarja 66. Helsinki: Taideyliopisto.
- Plante, Chris. 2016. ”This Is Fine Creator Explains the Timelessness of his Meme.” *The Verge*. Tark. 28.6.2022. <https://www.theverge.com/2016/5/5/11592622/this-is-fine-meme-comic>
- Pohjannoro, Hannu. 2009. *Aika, ääni ja ajatus – estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.
- Pohjannoro, Ulla. 2013. *Sävellyksen synty. Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Väitöskirja. Studia Musica 53. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pohjannoro, Ulla. 2022. ”Taiteellisen tutkimuksen arkihuolia.” *Trio* Vol 11 Nro 1–2, 3–10.
- Pokki, Niklas. 2016. *Prima vista -soiton harjoittelu ja opettaminen. Pedagoginen näkökulma pianistien prima vista -taitojen kehittämiseen*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 30. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pontara, Tobias. 2007. ”Constructing the Relevant Listener: Power, Knowledge and the Construction of Identity in the Discourse of Musical Autonomy.” Teoksessa *Music and Identity: Transformation and Negotiation*, toim. Eric Akrofi, Maria Smit & Stig-Magnus Thorsén, 69–85. Stellenbosch: AFRICAN SUN MeDIA.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Väitöskirja. Acta Scenica 40. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
- Puumala, Veli-Matti. 2002. ”Veli-Matti Puumala.” Teoksessa *Minä, säveltäjä: 1*, toim. Pekka Hako, 173–193. Helsinki: Summa.
- Raedó, Jorge. 2015. ”*The Queen’s Chamber* New Opera (Helsinki).” Tark. 30.5.2022. <http://osamenor10.blogspot.com/2015/04/the-queens-chamber-new-opera-helsinki.html>
- Raipola, Juha. 2016. ”Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet.” Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola, 35–56. Turku: Eetos ry.
- Rancière, Jacques. 2006. ”Thinking between Disciplines: An Aesthetics of Knowledge.” Käännös Jon Roffe. *Parrhesia* 2006(1), 1–12. Tark. 20.5.2022. https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf
- Rancière, Jacques. 2008. ”Jacques Rancière and Indisciplinarity.” Käännös Gregory Elliott. Tark. 20.5.2022. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrnterview.html>
- Rancière, Jacques. 2012. ”The Politics of Pedro Costa.” *Diagonal Thoughts*. Tark. 20.5.2022. <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1546>
- Rancière, Jacques. 2016. *Vapautunut katsoja*. Suom. Anna Tuomikoski & Janne Porttikivi. [Alkuteos *Le spectateur émancipé*, 2008.] Helsinki: Tutkijaliitto
- Rancière, Jacques. 2020. ”Afterword: A Distant Sound.” Teoksessa *Rancière and Music*, toim. João Pedro Cachopo, Patrick Nickleson & Chris Stover, 353–365. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Richardson, John, Susanna Välimäki, Yrjö Heinonen, Riitta Jytilä, Hanna Meretoja & Juha Torvinen. 2014. "Ääni." Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, toim. Yrjö Heinonen, 21–76. Utukirjat 6. Turun yliopisto.
- Ritchey, Marianna. 2019. *Composing Capital: Classical Music in the Neoliberal Era*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Roche, Heather. 2011. *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*. Väitöskirja. University of Huddersfield. Tark. 18.5.2022. <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17512/>
- Roesner, David & Matthias Rebstock, toim. 2012. *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- Ross, Alex. 2013. "John Luther Adams's *Become Ocean: Water Music*." The Rest Is Noise. Tark. 20.6.2022. <https://www.therestisnoise.com/2013/07/jlas-become-ocean.html>
<https://www.therestisnoise.com/.a/6a00d83451cb2869e201901e108177970b>
- Rutherford-Johnson, Tim. 2017. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*. Oakland: University of California Press.
- Räihälä, Osmo Tapio. 2021. *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa*. Jyväskylä: Atena.
- Saarikoski, Hanna. 2003. *Eyeliners*. Videoteos. <http://www.hannasaarikoski.com/eyeliner/>
- Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Käännös Helke Sander. Väitöskirja. Acta musicologica Fennica 2. Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia: 3, Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Sand, Hannele. 2020. "Keittiökeskusteluja Tšernobylistä. Polyfoninen kerronta Svetlana Aleksijevitšin teoksessa Чернобыльская молитва." Kandidaatintutkielma. Tampereen yliopisto.
- Savolainen, Pentti. 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Sawyer, Keith. 1997. *Pretend Play as Improvisation*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Sawyer, Keith. 2003. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. London: Routledge.
- Sawyer, Keith & DeZutter, Stacy. 2009. "Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge from Collaboration." *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 3, 81–92. <http://dx.doi.org/10.1037/a0013282>
- Schwab, Michael. 2008. "The Power of Deconstruction in Artistic Research." Working Papers in Art and Design 5. Tark. 2.7.2021. https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0017/12428/WPIAAD_vol5_schwab.pdf
- Scotto, Ciro. 2000. "A Hybrid Compositional System: Pitch-class Composition with Tonal Syntax". *Perspectives of New Music* 38/1, 169–222.

- Sea Organ. 2021. "Sea Organ." Tark. 18.6.2022 https://en.wikipedia.org/wiki/Sea_organ
- Sennett, Richard. 2012. *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Seppä, Anita. 2015. "Mitä on taiteellinen tutkimus ja miten puhua siitä yliopiston ulkopuolella?" Powerpoint-esitys. Tark. 10.6.2022. <https://www.slideshare.net/UniartsHelsinki/tiedotuspaivat-49214340>
- Setälä, Päivi. 2020. "Halu tekijyyteen – Jaetun tekijyyden mahdollisuudet." Kulttuurilehti *Mustekala*. Tark. 10.6.2022. <https://mustekala.info/sivusilma/halu-tekijyyteen-jaetun-tekijyyden-mahdollisuudet/>
- Sheerin, Mark. 2015. "Ai Weiwei, Straight (2008-12)." Tark. 24.2.2023. <https://criticismism.com/ai-weiwei-straight-2008-12/>
- Sirén, Vesa. 2019. "Suomen klassisen musiikin festivaaleilla vain viisi prosenttia säveltäjistä on naisia, mutta Pekka Kuusisto päätti koota all female -festivaalin ja se oli yllättävän helppoa." *Helsingin Sanomat* 9.9.2019. Tark. 16.3.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006232076.html>
- Sitra. 2022. "Uusi työ." Tark. 20.6.2022. <https://www.sitra.fi/aiheet/uusi-tyo/>
- SKVR XV 414. [Pielisjärvi.] Elias Lönnrot. *Lönnrotiana* 17:143. [1828.]
- Sorjonen, Hilppa & Outi Sivonen. 2015. *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus*. Cuporen verkkojulkaisuja 27. Tark. 16.3.2021. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/hilppa-sorjonen-ja-outi-sivonen-taide-ja-kulttuurilaitosten-yleisotyön-muodot-laajuus-ja-tuloksellisuus>
- Stenius, Caterina. 2006. *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Suom. Kaj Westerberg. Helsinki: WSOY.
- Suoni ry. 2022. "Musiikintutkijat yhteiskunnassa. Aktivistinen musiikintutkimus yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden edistäjänä." Tark. 17.6.2022. <https://www.suoni.fi/musiikintutkijat-yhteiskunnassa>
- Suutari, Pekka. 2013. "Moni-identisyys ja etnisten vähemmistöjen musiikki." Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala & Elina Seye, 257–276. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Syssoyeva, Kathryn Mederos. 2013. *A History of Collective Creation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Taideyliopisto. 2022a. "Kuule, minä sävellän!" Tark. 25.5.2022. <https://www.kuuleminasavellan.fi>
- Taideyliopisto. 2022b. "Tutustu taiteilijaan: Ville Raasakka ottaa sävellyksellään kantaa Suomen metsähakkuisiin." Tark. 29.6.2022. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/haastattelut/ville-raasakan-tuore-savellys-ottaa-kantaa-suomen-metsahakkuisiin/>
- Talvitie, Riikka. 2018. "Taiteilija kieltäytyi lentämästä." Kolumni. Taideyliopisto. Tark. 27.6.2022. <https://blogit.uniarts.fi/post/kolumni-taiteilija-kieltaytyi-lentamasta/>
- Talvitie, Riikka. 2019. *Hiljainen tieto*. Radioessee. Riikka Talvitie, käsikirjoitus, ohjaus ja sävellys, Pirjo Kristiina Virtanen, asiantuntija, Fátima Boix, es-klarineti Outi Rossi, kuratointi ja Juha-Pekka Hotinen, tuottaja. Radiogalleria. Tark. 12.8.2022. <https://areena.yle.fi/audio/1-50106374>

- Talvitie, Riikka. 2021a. ”Produktiivinen mimesis: miten sukupuoli piiryy säveltäjän materiaaliin.” *Musiikki* 51(2), 153–161. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110853>
- Talvitie, Riikka. 2021b. ”Säveltäminen ja yhteisötaide: esteettien ja eettisen rajapinnalla.” Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka: tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*, toim. Lea Kantonen & Sari Karttunen, 42–69. Helsinki: Taideyliopisto.
- Talvitie, Riikka. 2022a. *Mimesis, Metaphor, Modelling*. Konserttitalenne. Äänitetty 21.4.2022 Musiikkitalon Black Boxissa. Tark. 30.5.2022. https://www.youtube.com/watch?v=BtM1_iMLNDA
- Talvitie, Riikka. 2022b. ”On my Music and Beyond: Opening up Enclosed Compositions in an Enclosed Space.” Kolumni. *Finnish Music Quarterly*. Tark. 1.7.2022. <https://fmq.fi/articles/opening-up-enclosed-compositions-in-an-enclosed-space>
- Talvitie, Riikka & Heidi Partti (tulossa). ”Säveltäjäidentiteetin rakentuminen jäljittelyn pedagogiikassa: tapaustutkimus satsipinnoista”. Teoksessa *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*, toim. Päivi Järviö, Nappu Koivisto, Anu Lampela & Saijaleena Rantanen. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Suoni ry.
- Taruskin, Richard. 2010. ”Chapter 1 The Curtain Goes Up.” Teoksessa *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, Alan. 2016. ”Collaboration in Contemporary Music: A Theoretical View.” *Contemporary Music Review* 35(6), 562–578.
- Taylor, Alan. 2021. *The Imagination of Experiences – Musical Invention, Collaboration, and the Making of Meanings*. London: Routledge.
- TENK. 2019. *Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen arviointi Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 3/2019. Helsinki.
- Tiainen, Milla. 2005. *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylän yliopisto.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Tiikkaja, Samuli. 2020. ”Säveltäjänä on hankalaa tulla toimeen, mutta Suomessa se on sentään mahdollista – ulkomaiset kollegat ihmettelevät, miten täällä on varaa perheen perustamiseen.” *Helsingin Sanomat* 2.10.2020. Tark. 18.5.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006654965.html>
- Tiikkaja, Samuli. 2015. ”Säveltäjä hakeutuu hälinään.” *Helsingin Sanomat* 2.10.2015. Tark. 6.9.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002856612.html>
- Toivonen, Tero. 2014. *Pitkä matka lähelle: orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Torvinen, Juha & Petri Tuovinen, toim. 2002. *Minä, säveltäjä 2*. Helsinki: Summa.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 26. Suomen musiikkiteollinen seura.

- Torvinen, Juha. 2019. ”Klassisen musiikin pitää kohdata sortohistoriansa.” *Helsingin Sanomat* 19.10.2019. Tark. 16.3.2021. <https://www.hs.fi/paivanlehti/19102019/art-2000006278022.html>
- Torvinen, Juha. 2020. ”Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria.” Suoni ry. Julkaistu 29.10.2020. Tark. 26.5.2022. <https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aariajattelun-uhka>
- Torvinen, Juha & Susanna Välimäki, toim. 2019. *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Turku: Utukirjat. Tark. 15.5.2020. <https://www.utupub.fi/handle/10024/148673>
- Tuomela, Tapio. 2014. *Musical Interaction in Concertante Situations*. Tohtorintutkimon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Tuomikoski, Anna. 2017. Johdanto teoksessa *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*, toim. Anna Tuomikoski, 7–39. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Tuukkanen, Johanna. 2019. ”Osallistumisesta dialogiin: taiteen, taiteilijakäsityksen sekä osallistumisen tunnistamisesta dialogisessa estetiikassa.” Teatterikoulun julkaisusarja 72. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Tark. 18.5.2022. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/3-osallistumisesta-dialogiin-taiteen-taiteilijakäsityksen-sekä-osallistumisen-tunnistamisesta-dialogisessa-estetiikassa/>
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Törmi, Kirsi. 2021. ”Kehotietoisuus eettisen osaamisen perustana.” Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka: Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*, toim. Lea Kantonen & Sari Karttunen, 452–476. Helsinki: Taideyliopisto.
- UNM Tampere. 2020. Tark. 18.5.2022. <https://unmfestival.fi/online-gallery/>
- Uno Klami -sävellyskilpailu. 2022. Tark 12.8.2022. <https://klamicompetition.fi>
- Varto, Juha. 2014. Esipuhe teoksessa *Artistic Research Methodology: Narrative, Power, and the Public*. Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén, vii–x. New York: Peter Lang.
- Vehviläinen, Anu. 2003. *Heittäydy: kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 17. Sibelius-Akatemia.
- Vehviläinen, Anu. 2020. ”Kohti kehoa: taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa.” *Musiikki*, 50(1–2), 157–189.
- Veistäjät*. Teksti: Tapani Kokko, Juha Menna, Kristian Smeds. Ohjaus Kristian Smeds. Esiintyjät Tapani Kokko, Juha Menna ja Kristian Smeds. Ensi-ilta Suomen Kansallisteatterin Omapohja-näytämöllä 14.3.2014.
- Viisma, Hedi. 2019. *Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä: käsikirja säveltäjille*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 46. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Vikman, Noora. 2019. ”Ekomusiikillisia eleitä ja ilmeitä. Omaehtoisten artistien ympäristösuhteen tarkastelua.” Teoksessa *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: Utukirjat.

- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Virtanen, Pirjo K. 2017. "The Death of the Chief of Peccaries: The Apurinã and the Scarcity of Forest Resources in Brazilian Amazonia." Teoksessa *Hunter-Gatherers in a Changing World*, toim. Victoria Reyes-García & Aili Pyhälä, 91–105. Springer.
- Virtaperko, Olli. 2017. "Säveltämisen ydin on olemassa olevien mahdollisuuksien karsinta." Säv. San.Sov.-podcast. Teosto. Tark. 22.5.2022. <https://www.teosto.fi/podcastit/olli-virtaperko/>
- Välimäki, Susanna. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Wahlfors, Laura. 2015. "Äänen kutsu. Mitä Jean-Luc Nancyn kuuntelemisen filosofia antaa musii-
kintutkijalle." *niin & näin* 3/2015, 67–74.
- Wahlfors, Laura. 2018. "Sävelten siivin ja kissan käpälin. Musiikillis-kirjallinen intertekstuaalisuus Robert Schumannin Kreislerianan soittamisessa." Teoksessa *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*, toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby & Susanna Välimäki, 63–97. Helsinki: SKS.
- Walshe, Jennifer. 2016. "The New Discipline: A Compositional Manifesto." *Borealis*. Tark. 22.5.2022. <https://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>
- Wennäkoski, Lotta. 2011. "Patsaat." Kolumni. *Rondo* 8/2021. Tark. 10.6.2022. <https://lottawennakoski.com/patsaat/>
- Wennäkoski, Lotta. 2021. "Laatu lainehilla." Kolumni. *Rondo* 8.10.2021. Tark. 19.5.2022. https://rondo.fi/kolumnit/lotta_wennakoski/laatu-lainehilla/
- Whittall, Arnold. 2017. "Composer-Performer Collaborations in the Long Twentieth Century." Teoksessa *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, toim. Eric F. Clarke & Mark Doffman, 21–36. New York: Oxford University Press.
- Whittall, Matthew. 2013. *What Nature Tells me: Semiosis, Narrative, Death and Nature in Gustav Mahler's "Der Abschied"*. Tohtorintutkimon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Wienin julistus. 2020. "Vienna Declaration on Artistic Research." Tark. 3.6.2022. <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research/>
- Zbikowski, Lawrence M. 2017. "Music, Analogy, and Metaphor." Teoksessa *The Routledge Companion to Music Cognition*, 501–512. New York: Routledge.
- Zembylas, Tasos & Martin Niederauer. 2018. *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*. Käännös Tom Genrich. London: Routledge.
- Åström-Tiula, Annemarie. 2016. *Viulunsoiton alkeisopetuksen menetelmät: toimintatutkimus Colourstrings- ja Suzuki-metodien sekä venäläisen viulukoulun soveltuvuudesta eri temperamentteihin*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Östersjö, Stefan. 2008. *SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work*. Väitöskirja. Malmö Academy of Music.

Östersjö, Stefan. 2017. "Thinking-through-Music: On Knowledge Production, Materiality, Embodiment, and Subjectivity in Artistic Research." Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, 88–107. Orpheus Institute. Leuven University Press.

LIITE 1. OMAKUVA - KÄSIKIRJOITUS

Kohtaus 1: OMAKUVA / SELF-PORTRAIT

Kuva: musta
Ääni: puhallusilmaa suukappaleen läpi

Tekstitys: OBOISTI / Oboist
SÄVELTÄJÄ / Composer



Kohtaus 2: HUMORISTI I / Humorist I

Kuva: säveltäjä ja oboisti keskustelevat vierekkäin
Ääni: puhuttu dialogi

Säveltäjä: Miks sä lopetit soittamisen?
Oboisti: (hiljaisuus)
Säveltäjä: Sä et ajatellut sun uraa?
Oboisti: Just sitä mä ajattelin.
Säveltäjä: Oliko sun tarkoitus aloittaa uudestaan?
Oboisti: Oli.
Säveltäjä: Mut et alottanut?
Oboisti: (hiljaisuus)
Säveltäjä: Kai sitä voi vieläkin.
Oboisti: Nyt mä olen ajatellut aloittaa.
Mutta ihan eri tavalla kuin ennen.
Säveltäjä: Miten?
Oboisti: Vähän kokonaisvaltaisemmin.
Säveltäjä: Vähän kokonaisvaltaisemmin.
Oboisti: (hymähdys)

Tekstitys: Composer: Why did you stop playing?
Oboist: (silence)
Composer: You did not think about your career?
Oboist: That is exactly what I was thinking.
Composer: Was your intention to start again?
Oboist: It was.
Composer: But you did not.
Oboist: (silence)
Composer: You can still do it.

Oboist: Now I think to start.
But in a different way.
Composer: How?
Oboist: More comprehensively.
Composer: More comprehensively.
Oboist: (humming)

Kohtaus 3: IMPRO I / Improvisation I

Kuva: oboisti lähikuva edestä
Ääni: oboisti kokeilee soittamisen ja laulamisen välistä vuorottelua

Kohtaus 4: HUMORISTI II / Humorist II

Kuva: säveltäjä ja oboisti keskustelevat vierekkäin
Ääni: puhuttu dialogi

Oboisti: Oliko kokonaisvaltaisempaa?
Säveltäjä: Oli. Oisko tarkoitus että
myös mä soittaisin ton?
Oboisti: (hiljaisuus)
Säveltäjä: Mä en ehkä suostu soittamaan.
Oboisti: Kumpi meistä sun mielestä on ensisijainen?
Säveltäjä: Säveltäjä vai oboisti?
Oboisti: Niin.
Säveltäjä: Mä.

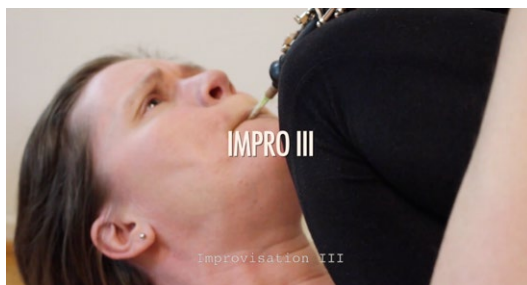
Tekstitys: Oboist: Was is more comprehensive?
Composer: It was. Is the intention that
I would play that too.
Oboist: (silence)
Composer: I may not agree to play.
Oboist: Which of us do you think is the primary?
Composer: A Composer or an oboist?
Oboist: Yes.
Composer: It is me.

Kohtaus 5: IMPRO II / Improvisation II

Kuva: oboisti ylävartalo sivuttain
Ääni: oboella hengityksen ja imemisen ääntä

Kohtaus 6: IMPRO III / Improvisation III

Kuva: oboisti selällään maassa jalat koukussa
Ääni: hitaasti syttyvä multifoni



Kohtaus 7: JAETTU I / Shared I

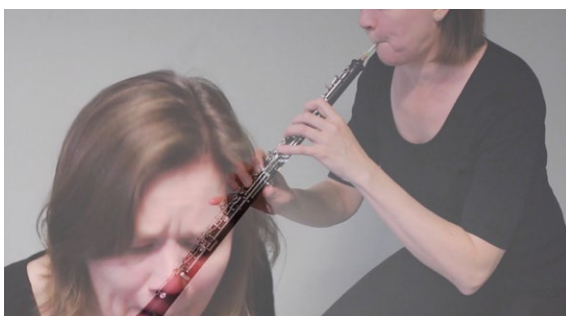
Kuva: oboisti ja säveltäjä selin
Ääni: hiljaisuus

Kohtaus 8: TEOS I / Composition I

Kuva: tyhjä konserttisali
Ääni: konserttitilassa äänitettyä oboesoittoa

Kohtaus 9: IMPRO IV / Improvisation IV

Kuva: kaksi kuvaa päällekkäinen; toisessa oboisti soittaa kiertoilmahengitystä niin pitkään kuin jaksaa; toisessa ylipuhallettua matalaa ääntä, molemmissa hankala soittoasento
Ääni: pakahtumaisillaan olevaa matalaa ääntä



Kohtaus 10: TEOS II / Composition II

Kuva: konserttitilassa esitetty kappale
Ääni: konserttitilassa äänitettyä oboesoittoa, esitetty nuoteista

Kohtaus 11: JAETTU II / Shared II

Kuva: oboisti ja säveltäjä istuvat selin
Ääni: säveltäjän puhetta läheltä äänitettynä,
lisäksi suokappaleiden valmistuksen ääntä

Meidän pitäis päästä jonkinlaiseen sopimukseen... näistä rooleista... tai ei-rooleista... vähintäänkin kummankin pitäisi tuntea olonsa jotenkin kotoisaks... niinku tarpeelliseksi... niin... miten näitä neuvotteluja käydään... äänestetään... yks vastaan yks... no, mikä sitten on pahinta... huono esitys... niinku virhe... särö... häpeä... oboeen liittyy valtava häpeä... en mä oikeastaan halua enää... esiintymään... nyt aletaan lähestyä kiinnostavia asioita... niin, ehkä meidän pitäis työskennellä juuri epäonnistumisen kanssa... niinku sillä hilkulla... mitä siellä lavallakaan oikein halutaan nähdä... esitys taituruudesta... vai... oisko se kuitenkin merkityksellistä, jos yleisö pääsis kurkistamaan jotain mikä on salattua... niin, miten luoda niin luottamuksellinen ilmapiiri että jotain sieltä tiedostamattomasta tihkuu... niin ja totta tässä tapauksessa pitäis tihkua meidän molempien tiedostamattomasta...

We should reach some sort of agreement... about these roles... or non-roles... at we both have to feel somehow homely... and needed... so... how do we run these negotiations... by voting... one against one... well, what then is worst... a bad performance... like a mistake... a distortion... a shame... there is a huge shame related to an oboe... I really do not want... to perform again... now we are approaching interesting things... so, maybe we should work with failure... like almost failing all the time... what do we want to hear on a stage... a representation of virtuosity... or... would it be meaningful, however, if the public was able to see something hidden... how to create such a confidential atmosphere that there is something oozing out of the unconscious... so in this case, something must be oozed from both of our minds...



Kohtaus 12: TEOS III / Composition III
Kuva: konserttitilassa kuvattua oboensoittoa synkronoituna äänen kanssa
Ääni: konserttitilassa äänitettyä oboensoittoa

Kohtaus 13: HUMORISTI III / Humorist III
Kuva: säveltäjä ja oboisti keskustelevat vierekkäin
Ääni: puhuttu dialogi

	Oboisti:	Haluaisikrä säveltää mulle kappaleen?
	Säveltäjä:	En kyllä voi.
	Oboisti:	Mikset?
	Säveltäjä:	Mä pyydän mahdottomia ja se ei tasa-arvoista.
	Oboisti:	(hiljaisuus)
	Säveltäjä:	Voin antaa sulle vapaata tilaa, jos haluat?
	Oboisti:	Tilaa mille?
	Säveltäjä:	Sun ajatuksille.
	Oboisti:	(hiljaisuus)
	Säveltäjä:	Eiks sulla ole ajatuksia?
	Oboisti:	Ei.
	Säveltäjä:	Mulla taas ei ole taitoa ja rohkeutta.
Tekstitys:	Oboist:	Would you like to compose a piece for me?
	Composer:	No, I can not.
	Oboist:	Why not?
	Composer:	I ask impossible and it is not equal.
	Oboist:	(silence)
	Composer:	I can give you free space if you want?
	Oboist:	Space for what?
	Composer:	For your thoughts.
	Oboist:	(silence)
	Composer:	So you have no thoughts?
	Oboist:	No.
	Composer:	I do not have the ability and the courage.

Kohtaus 14: HUMORISTI IV / Humorist IV
 Kuva: säveltäjä ja oboisti keskustelevalt vierekkäin, kuva etääntyy, molemmilla puhujilla on perunajauhoa naamassa.

Säveltäjä:	Mä sanon mitä sä teet, jotta sä voit sanoa mitä mun pitää tehdä.
Oboisti:	Jotta sä voit taas sanoa mitä mun pitää tehdä.
Composer:	I tell you what to do so that you can tell me what I should do.
Oboist:	So that you can say again what I should do.

Kohtaus 15: HUMORISTI V / Humorist V
 Kuva: säveltäjä ja oboisti keskustelevalt vierekkäin perunajauho lisääntyy

Kuvaaja:	Hei, kattokaa tänne.
Oboisti:	Ai näin?
Säveltäjä:	Jotta sä (kuvaajalle) voit taas sanoa, mitä mun pitää tehdä.
Oboisti:	Jotta sä (kuvaajalle) voit kertoa, mitä meidän pitää tehdä.
Kuvaaja:	Jotta te voisitte taas kertoa, mitä mun pitää tehdä.

Camera: Hi, look here!
 Oboist: Like this?
 Composer: So that you can tell me once again what to do.
 Oboist: So that you can say what we should do.
 Camera: So that you both can tell what I have to do...



Kohtaus 16:
 Kuva:

HUMORISTI VI / Humorist VI
 säveltäjä ja oboisti keskustelevat vierekkäin
 perunajauho lisäätty

Oboisti: ...jotta sä voit kertoa mitä mun pitää tehdä...
 ...jotta sä voit sanoa mitä mun nyt pitää tehdä...
 ...jotta sä voit taas sanoa mitä mä voisin tehdä...
 ...jotta sä voisit kertoa mitä tehdään...
 ...jotta sä voisit taas sanoa mitä mun pitäisi yrittää tehdä...
 ...jotta sä voisit kertoa mitä mä ehkä voisin tehdä nyt...
 ...jotta sä voisit kertoa mitä mä voisin...
 ...tai mitä me voitais

Säveltäjä: ...jotta voit taas sanoa mitä mä voisin tehdä...
 ...jotta sä voit kertoa mitä mun lopulta pitäisi tehdä...
 ...jotta voitais kertoa mitä mun pitäis tehdä...
 ...jotta sä voit taas sanoa mitä nyt pitää tehdä...
 ...jotta sä voisit lopulta kertoa mitä tehdään...
 ...jotta voit taas sanoa mitä mä voin nyt tehdä...
 ...jotta sä voisit kertoa...
 ...jotta mä voisin tehdä...
 ...että mä voisin kertoa sulle mitä voitais tehdä...

Oboist: ...so that you can tell me what to do...
 ...so that you can say what I must do now...
 ...so that you can again say what I could do...
 ...so you can tell what to do...
 ...so that you could say what I should try to do...
 ...so that you can tell me what I could possibly do now...
 ...so that you could tell me what I could...
 ...or what could we do...

Composer: ...so that you can say what I could do...
 ...so that you can tell what I should do in the end...

...so that you can tell me what to do...
...so that you can again say what to do now...
...so that you can finally tell what to do...
...so that you can say what I can do now...
...so that you could tell...
...so that I could do...
...so that I can tell you what to do...

Kohtaus 17:

Kuva:

Ääni:

HUMORISTI VII / Humorist VII
säveltäjä ja oboisti keskustelevat vierekkäin
perunajauho lisääntyy
oboen ääni kiertoilmahengityksellä

Kohtaus 18:

Kuva:

Ääni:

TEOS IV
oboisti makaa konserttisalin lattialla
oboen ääni kiertoilmahengityksellä



LIITE 2. RADIO-OOPPERA - SYNOPSIS

I NÄYTÖS: PROLOGI

1. NAISTEN SAUNA
2. KAUPANKÄYNTI
3. NEIDON TARINA
4. TAKOJAN PAJA

II NÄYTÖS: 5. KIRKON PIHA

6. HÄÄT
 7. EMÄNNÄN ITKUVIRSI
 8. SOTA JA SYNTYMÄ
- EPILOGI

I NÄYTÖS. Prologissa naiset kuulevat, kuinka kansallisuusaate herää jälleen henkiin. Pohjolan emäntä yrittää repiä sen pois. Ensimmäisessä kohtauksessa naiset saunovat ja haaveilevat siitä, minkälaisia runoja Elias Lönnrot olisi voinut kerätä Kalevalaan. Toisessa kohtauksessa Vanha mies kosii Pohjolan emännän tytärtä puolisoiksi Takojalle, jonka seksuaalista suuntautumista on kylillä alettu epäillä. Vastalahjaksi Emännälle luvataan Sampo, kone jonka avulla hän voisi olla läsnä yhtä aikaa kaikkialla maailmassa ja tulla onnelliseksi. Kolmas kohtaus. Saunan edustalla käy ilmi, että Neito on hankkiutunut raskaaksi keinohedelmöityksen avulla. Muut naiset epäilevät hänen ratkaisuaan. Kun Vanha Mies tuomitsee jyrkästi Neidon aikeet, muut naiset asettuvat puolustamaan Neitoa. Neljännessä kohtauksessa Takoja ja Miniä uskoutuvat toisilleen. Takoja kertoo Miniälle yksinäisestä, mutta onnellisesta elämästään työnsä parissa. Miniä kertoo Takojalle entisestä miehestään, Saarelaisesta, joka lähti, sillä ei kestänyt Miniän itsenäisyyttä. Takoja päättää näyttää kaikille epäilijöille ja mennä naimisiin.

II NÄYTÖS. Viidennessä kohtauksessa Pohjolan tytär odottaa kirkon pihalla häidensä alkua. Saarelainen saapuu lohduttamaan häntä. Kuudes kohtaus, häät alkavat. Alttarilla Emännälle paljastuu, ettei Sampo ollutkaan sellainen kuin hän toivoi. Miehet vievät Pohjolan Tyttären mennessään. Seitsemännessä kohtauksessa Pohjolan Emäntä suree kosken rannalla, jonne hänen tyttärensä on hukuttautunut. Emäntä päättää kostaa tyttärensä kuoleman ja julistaa sodan. Kahdeksas kohtaus. Sodan melskeen keskellä Neito synnyttää uuden lapsen, joka nimetään Kylmän maan kuningattareksi.

LIITE 3. RADIO-OOPPERA - LUETTELO VIITTAUKSISTA

I Näytös:

PROLOGI

1. Kroatia
2. Romania
3. Bulgaria
4. Malta
5. Kypros
6. Puola
7. Viro
8. Gambia
9. Mauritania
10. Liberia
11. Latvia
12. Liettua
13. Unkari
14. Tšekki
15. Slovakia
16. Slovenia
17. EU: Oodi ilolle
18. Ruotsi
19. Itävalta
20. Suomi
21. Portugali
22. Kreikka
23. Espanja
24. Yhdistynyt Kuningaskunta
25. Tanska
26. Irlanti
27. Luxemburg
28. Alankomaat
29. Belgia
30. Italia
31. Saksa
32. Ranska
33. Algeria
34. Tunisia

1. NAISTEN SAUNA

35. Albania
36. Sveitsi
37. Sveitsiläinen kansanlaulu: Jodlaus
38. Monaco
39. Sveitsiläinen kansanlaulu: Käki
40. Andorra
41. Sveitsiläinen kansanlaulu: Tirolin käkönen
42. San Marino
43. Kyrie Eleison
44. Vatikaani
45. Norja
46. Islantilainen kansanlaulu: Islanti, kotimaa

47. Islanti
48. Islantilainen kansanlaulu

2. KAUPANKÄYNTI

49. Karjalaisten laulu
50. Suomalainen kansanlaulu: Jo Karjalan kunnilla
51. Suomalainen kansanlaulu: Matalan torpan balladi
52. Suomalainen kansanlaulu: Tuoll' on mun kultani
53. Suomalainen kansanlaulu: Kotimaani ompi Suomi
54. Kansainvälinen
55. Venäläinen kansanlaulu: Kulkukauppias
56. K. Savelevich: Rakastan elämää
57. L. Knipper: Kasakkapartio
58. Kymmenen virran maa
59. Vaasan marssi
60. Krimin niemimaa
61. Kymenlaakson laulu
62. Ukraina
63. Varsinaissuomalaisten laulu
64. Tšetšenia
65. Uusmaalaisten laulu
66. Georgia
67. Hämmäläisten laulu
68. Karjalan tasavallan hymni
69. Itkuvirsi
70. Karjalais-suomalaisen sosialistisen neuvostotasavallan hymni
71. Venäjä
72. Venäjän patrioottinen laulu
73. Suomen laulu
74. Nälkämaan laulu
75. H. Klemetti: Oi, kallis Suomenmaa
76. Porilaisten marssi
77. Runeberg: Maamme-laulu
78. Valalaulu
79. Kilpinen: Lippulaulu
80. Jos täytätte mun lasini
81. Helan går
82. Jos eukkosi kieltää sua
83. F. Pacius: Laps' Suomen
84. Gaudeamus Igitur
85. J. Sibelius: Finlandia-hymni
86. DDR
87. Samaras: Olympia-hymni
88. A. Merikanto: Olympiafanfaari
89. J. Linjama: Olympiahymni
90. R. Strauss: Olympiahymni
91. Charpentier: Te Deum (Eurovision)

3. NEIDON TARINA

92. Romanian kansallislaulu: Gelem, gelem
93. Unkarilainen kansanlaulu: Lähtekäämme maailmalle
94. A. Villoldo: El Choclo -tang
95. Argentiina
96. Puerto Rico
97. Venezuela

- 98. Chile
- 99. Meksiko
- 100. Brasilia
- 101. Monti: Csárdás
- 102. Armenianlainen kansanlaulu
- 103. Azerbaidzan
- 104. Vuoristo-Karabah
- 105. Armenia
- 106. Armenianlainen kansanlaulu

4. TAKOJAN PAJA

- 107. Japani
- 108. Tiibet
- 109. Lapinjoiku: Tule, suuri juhla
- 110. Saamelaiden hymni
- 111. Ahvenanmaa
- 112. Skotlanti
- 113. Pohjois-Irlanti
- 114. Wales
- 115. Cookinsaaret
- 116. Norfolkien saaret
- 117. Tonga
- 118. Yhdistynyt Kuningaskunta
- 119. Jerusalem
- 120. Virolainen kansanlaulu: Äidin sydän
- 121. Uusi-Seelanti
- 122. Kanada
- 123. Australia

II Näytös

5. KIRKON PIHA

- 124. Luxemburgin kuninkaallinen hymni: De Wilhelmus
- 125. Montenegro
- 126. Klezmer: Fun Tachlach
- 127. Jugoslavia
- 128. Bosnia ja Hezegovina
- 129. Makedonia
- 130. Makedonialainen kansanlaulu
- 131. Kosovo
- 132. Serbia

6. HÄÄT

- 133. Ruotsin kuninkaallinen hymni: Kungsången
- 134. Thaimaan kuninkaallinen hymni
- 135. Tanskan kuninkaallinen hymni: Kong Christian stod ved hojen mast
- 136. Gustaf Skål: Kuninkaan hymni
- 138. C. M. Bellmann: Häämatka
- 139. R. Wagner: Häämarssi oopperasta Lohengrin
- 140. T. Kuula: Häämarssi
- 141. Aaltoila: Akselin ja Elinan häävalssi
- 142. E. Melartin: Prinsessa Ruusunen
- 143. F. Mendelssohn: Häämarssi
- 144. E. Elgar: Land of Hope and Glory

7. EMÄNNÄN ITKUVIRSI

145. Intia
146. Nepalilainen kansalaulu: Resham firiri
147. Nepal
148. Bangladesh
149. Pohjois-Korea
150. Etelä-Korea
151. Isänmaallinen U.S. Army Leaflet 8194
152. Kiina
153. Taiwan
154. Song of Kamaraderie North Korean Cold War propaganda leaflet coded 0-0583
155. Lili Marlene
156. Vietnam
157. Kuuba
158. Yhdysvallat

8. SOTA JA SYNTYMÄ

159. Jemen
160. Syyria
161. Libanon
162. Arabialainen melodia: Bashraf rast
163. J. Brahms: Kehtolaulu
164. M. Ravel: Berceuse
165. Maan korvessa kulkevi
166. A. Järnefelt: Kehtolaulu
167. Saudi-Arabia
168. Persialainen onnittelulaulu: Tawaalodet mobaraak
169. Syyrialainen kehtolaulu: Yalla tnam
170. Irak
171. Egypti
172. Iran
173. Pakistan
174. Afganistan
175. Israel
176. Yhdistyneet kansakunnat
177. Palestiina

EPILOGI

178. Portugali
179. Yhdysvallat
180. Belgia
181. Ranska
182. Gambia
183. Sudan
184. Tansania: God Bless Africa

LIITE 4. MIMESIS – KIRJOITUSHARJOITUKSIA

SADE

Sade on taivaalta tippuvaa vettä, joskus lumena, räntänä tai rakeina. Suomen oloissa syntyy rintamasadetta lämpimän ja kylmän ilmamassan kohdatessa. Kylmä ilma painuu alas ja pakottaa näin lämpimän ilman vastaavasti kohoamaan ylöspäin. Lämmin ilmamassa tiivistyy noustessaan pilveksi ja sataa lopulta alas.

KUIN SADE

Lähdin töistä myöhässä ja saavuin hikisenä päiväkodin portille. Näin lapsen luhistuneena, yksin, ämpärin päällä. Itkuiset kasvot vedenpaisumuksen jäljiltä. Kyynelten ryöppy valui solkenaan kohti hiekkalaatikon reunaan kaiverrettua tunnelia, josta mieleni teki kadota maapallon toiselle puolelle – pisteeseen, jota kutsutaan antipodiksi. Mutta samalla hetkellä taivas aukeni ja kaatoi ylleni kaiken mahdollisen. Oikeutetusti. Katsoin ylös ja näin, miten lokkien räväkkä armeija pyyhälsi ylitseni. Sadesuihku kesken poutaisen kesäpäivän pirstoi valkoharmaata kakkaa suurina pisaroina ylleni jättäen jälkiä tummansiniseen poplariini.

SATEEN MALLI

”Torstaina matalapaine sateineen liikkuu Suomen yli itään.” Sääennuste on yksi sateen malli, tietokonepelin sää on toinen. Vaikka monissa peleissä sään muutoksia simuloidaankin graafisesti varsin onnistuneesti, niillä ei kuitenkaan usein ole vaikutusta päähenkilöiden toimintaan tai pelin etenemiseen. Peli-hahmo voi seistä kovassa rankkasateessa kastumatta. Ehkä tehosteiden tarkempi käyttö tekisi peleistä sekä realistisempia että ekologisesti tiedostavampia.

SADE ON METAFORA

Halusin luoda vastakohtaparin, joka puhuttelee enemmän kuin mikään sävellykseni otsikko on koskaan puhutellut. Löysin YK:n kehitysohjelman verkkosivustolta dokumenttielokuvan Turkanajärven kuivumisesta Keniassa. JUMALA ON SADE. En lopulta koskaan antanut sävellykselleni tätä nimeä, joka on laajempi ja monikerroksisempi kuin mihin taidemusiikin koulutuksessaani saama käsityötaito ylittää. En tiennyt mitä tehdä otsikolla, joka ylittää konserttialin rajat. (<https://vimeo.com/52232411>)

ALBAN BERG: REGEN

Die Jugendlieder -kokoelmaan kuuluvan laulun tekstin on kirjoittanut saksalainen kirjailija Johannes Schlaf (1862–1941), jonka tuotanto liitetään 1800-luvun lopulla Ranskassa syntyneeseen naturalistiseen kirjallisuuden suuntaukseen. Naturalistit ajattelivat, että kaikki olemassa oleva oli osa luontoa ja selitettävissä luonnonlakien avulla. Myös ihminen nähtiin luonnon ja sitä kautta perimän määrittämänä. Jo ennen ensimmäistä maailmansotaa Schlafin geosentrisissä kirjoituksissa esiintyi rodullistavia piirteitä, ja myöhemmin hän tunnusti avoimesti kansallissosialistista aatetta aina kuolemaansa asti. Alban Berg ei luultavimmin tuntenut runoilijaa henkilökohtaisesti.

Kulkee harmaa mies
läpi hiljaisen metsän
laulaen harmaata säveltä.
Pikkulinnut vaikenivat oitis.
Kuuset työntyvät esiin mykkinä ja painostavina
kera raskaiden ryteikköisten oksien.
Kaukana syvyydessä
murtuu ääni. –

Aloitetaan tulkitsemalla runoa niin, että harmaa mies on oikea ihminen, joka vaeltaa metsän läpi. Runo vaikuttaa tällöin yksinkertaisesti kulkijan kokemuksen tarkastelulta.

Toinen vaihtoehto on lukea runoa sateen metaforana, jolloin harmaan miehen paikalle voi kuvitella tumman sadepilven. Tällöin runo toimii ikään kuin ulkoapäin katsottuna luontokuvauksena, impressiona, ja teksti etenee itse asiassa sangen loogisesti. Sadepilvi siirtyy tasaisesti mutta suhteellisen nopeasti havumetsän ylle, ja linnut lopettavat laulunsa sateen tullessa. Koska sääolot vaikuttavat siihen, miten linnun ääni kantaa, ei sateessa kannata laulaa. Havupuut sen sijaan eivät juurikaan sateesta hetkahda. Lopuksi sadepilven siirtyessä taka-alalle syvältä puiden siimeksestä kuuluu etäinen ukkosen jyrinä. Metafora osuu kohdalleen.

Kolmantena mahdollisuutena on tarkastella harmaata miestä nykypäivän näkökulmasta symbolina esimerkiksi surulle, vallalle tai poliittiselle ideologialle. Tällöin irrotamme runon alkuperäisestä kontekstista ja sovellamme siihen kaikkia niitä yhtäaikaista mutta samalla yhteensovittamattomia diskursseja, joiden ympäröiminä tällä hetkellä toimimme ja ajattelemme. Jos vertaamme sadepilveä natsi-Saksan synkkään menneisyyteen, näemme mielikuvissamme, miten voimakas aate etenee vääjäämättömästi Euroopan ylle. Ihmiset hiljenevät joko siksi, että he kuuluvat ei-toivottuihin osattomiin, tai siksi, että hyväksytyinäkin he ovat pakotettuja vaikenemaan. Tällöinhän Johannes Schlaf olisi kirjoittanut itselleen ansan.

LIITE 5. MIMESIS, METAFORA, MALLINTAMINEN – KÄSIKIRJOITUS

Lecture on the Principle of Symmetry

Dear audience, you are warmly welcome to this concert titled Mimesis, Metaphor, Modelling. During the performance we will try to consider in more detail the mysterious question of what the composer expresses when composing. We will begin with a lecture on the principle of symmetry, a phenomenon that has been utilized in all art forms throughout history.

Herman Weyl opens his famous book published in 1952 with this thought: "If I am not mistaken the word symmetry is used in our everyday language in two meanings. In the one sense symmetric means something like well-proportioned, well-balanced, and symmetry denotes that sort of concordance of several parts by which they integrate into the whole." By that he refers that symmetry is not only a visual and spatial idea, but more synonym to harmony which also leads us to acoustic and musical issues. "Beauty is bound up with symmetry", Weyl adds.

By the way, this is a symmetry axis: 330 Hz, the pitch E.

And now we turn time around...

The second meaning of symmetry is more exact and mathematical. By symmetry we refer to an object that remains unchanged in some transformations: like reflection, translation, rotation or scaling.

In this musical example symmetry is used in different layers: the structure of the work is symmetrical, composed durations are set symmetrically in relation to the beginning and the end, and all the pitches are mirrored beyond the symmetry axis. This kind of reflection of symmetry is reminiscent of playing with palindromes, playing a game with the laws of one specific art form. "Madam, I am Adam" or "Never odd or even". Madam, I am Adam. Never odd or even.

If we shift the symmetry axis slightly...

In nature, most of the living creatures are bilaterally symmetrical. We have two ears, two eyes, a pair of hands and legs. Our left side resembles our right one. The pianist is symmetrical in their movements. Even the keyboard is mirror-like in respect to black and white keys.

But what happens to the music if we perform symmetry with frequencies instead of pitches or keys? Here, we transform an arithmetic series to a logarithmic one. We go inside the harmonic spectrum and in this case the symmetry axis is set on the 17th overtone.

And now we turn time around again...

Let us next examine other types of symmetries, for example translation or rotation. Translational symmetry which we see in patterns either in nature or in man-made objects occurs when an object is shifted in a specified direction without any rotation or reflection. Either right or left, up or down. Or a combination of these two. The only thing that changes is its location. The size and shape of the figure will remain the same.

Rotation means that the pattern turns suddenly upside down or at an angle. The object can also rotate in a spiral moving like a circle. Think about spring coils, drill bits and screws. This is called helical symmetry.

Moreover, composers can scale, reduce and enlarge these musical objects, in space and time. But can time behave symmetrically? I have made a presumption that it can, but Weyl says something important: "...the role, which past and future play in our consciousness, would indicate their intrinsic difference – the past knowable, and unchangeable, the future unknown, and still alterable by decisions taken now..."

We have two different conceptions of time: yours, as listeners, and mine, as a composer. Your time, dear audience, that time you are listening to, goes on. You know the past, but you cannot compare it with the unknown future. On the contrary, the act of composing does not happen in time. I can easily create symmetrical structures and turn time around within my own world.

This leads us to a very fundamental question in Western art music. When is the composed symmetry successful? Is it when the structure is mathematically perfect? Or when the music sounds fascinating? Are these aspects related? Am I acting unethically if I break my compositional symmetry?

Ethics. Ethics and equality. Symmetry can be seen as a reciprocal act in our everyday social interaction. Empathy, apology, dialogue, respect, fairness, or even revenge. But there are always some exceptions. Certain things are privileged. Sometimes, the symmetry breaks.

Teksti: Riikka Talvitie

Käännös: Heidi Soidinsalo



”Ympäröivä yhteiskunta on muuttunut monella tapaa, mutta säveltäjäys ei ole pysynyt perässä.”

Kirjassa *Muuttuva säveltäjä* karistetaan säveltäjän työhön liittyvää mystifointia ja laajennetaan säveltämisen käytäntöjä kollektiivisiksi ja dialogisiksi. Kahteen osaan jakautuvan kirjan alkupuolella tarkastellaan säveltäjän ammattia, sen historiaa ja työnkuvan muutosta suhteessa säveltämisen tutkimukseen laajemmin. Säveltäjän työn muutos johdattelee teeman käsittelyä kohti yhteisö- ja esitystaiteen dialogisia käytäntöjä. Kirjan toisessa osassa käydään läpi viisi tutkimukseen sisältyvää taiteellista projektia, *Omakehuva* (2018), *Kylmän maan kuningatar* (2017), *Heinä* (2018), *Mimesis, metafora, mallintaminen* (2022) ja *Aaltoliike – näkökulmia luontoon* (2021), joissa kokeillaan erilaisia kollektiivisiä työtapoja käytännön sävellystyössä.

”Olennaisimpana lopputuloksena voisin pitää havaintoa siitä, että voin sisällyttää itselleni tärkeät eettiset ja ideologiset arvot myös omaan taiteilijuuteeni.”

EST 73

PAINETTU

ISBN 978-952-329-310-6

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-311-3

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu