



Säveltäjänä rajapinnoilla

Hälyisyydestä sävelisyyteen kokeellisen
musiikkiteatterin kontekstissa



PASI LYTYIKÄINEN



EST 87
DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2025

Säveltäjänä rajapinnoilla

Hälyisyydestä sävelisyyteen kokeellisen musiikkiteatterin kontekstissa

Säveltäjänä rajapinnoilla

Hälyisyydestä sävelisyyteen kokeellisen musiikkiteatterin kontekstissa

Pasi Lyytikäinen

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA, 2025

DOCMUS-TOHTORIKOULU

EST 87

Opinnoista vastaava ohjaaja: lehtori, MuT Riikka Talvitie

Tutkielman ohjaaja: professori, MuT Tuire Kuusi

Taiteellisen työn ohjaaja: sävellyksen professori, MuM Veli-Matti Puumala

Tarkastustilaisuuden valvoja: sävellyksen lehtori, MuT Riikka Talvitie

Taiteellisen opinnäytteen tarkastajat:

säveltäjä, dosentti Eero Hämeenniemi, puheenjohtaja

säveltäjä, MuM Markus Fagerudd

säveltäjä, MuM Olli Kortekangas

säveltäjä, akateemikko Kaija Saariaho †

säveltäjä, sävellyksen professori emeritus, Paavo Heininen †

Tutkielman tarkastaja: säveltäjä, MuT Miika Hyytiäinen

Tutkielman esitarkastajat:

säveltäjä, MuT Miika Hyytiäinen

säveltäjä, PhD Juhani Vesikkala

Taiteellisen opinnäytteen esitarkastaja: sävellyksen lehtori, MuT Hannu Pohjannoro

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

EST-julkaisusarja 87

© Pasi Lyytikäinen 2025

ISSN 1237-4229 (painettu)

ISSN 2489-7981 (pdf)

ISBN 978-952-329-383-0 (painettu)

ISBN 978-952-329-384-7 (pdf)

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund

Kannen kuva: Reetta Ristimäki nimiroolissa Pasi Lyytikäisen monologioopperan *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* loppukohtauksessa Aleksanterin teatterissa vuonna 2021, skenografia

Reeta Tuoresmäki

Kuvaaja: Markku Pihlaja

Kirjapaino: Hansaprint Oy

Helsinki 2025

† edesmennyt

Tiivistelmä

Pasi Lyytikäinen 2025: Säveltäjänä rajapinnoilla. Hälyisyydestä sävelisyyteen kokeellisen musiikkiteatterin kontekstissa.

Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. DocMus-tohtorikoulu. EST 87

Taiteellisessa tohtorintutkinnossani tarkastelen ja kokeilen hälyisyyden asteen säätelyä, paikkasidonnaisen teoskonseptin mahdollisuuksia, monityylisyyden luomia rajapintoja sekä todellisuuden ja esityksen välisen rajan murtamista. Tutkielmassani tarkastelen hälyisyyden asteen säätelyn ja esityspaikan ääniympäristön huomioimisen keinoja kokeellisen musiikkiteatterin kontekstissa. Tarkastelen erilaisten rajapintojen funktioita säveltämisen näkökulmasta erityisesti kokeellisen musiikkiteatterin kontekstissa. Pyrin löytämään ja käsitteellistämään erilaisia rajapintoja omassa musiikissani säveltäjän käytännön työn näkökulmasta. Työni koostuukin pääasiassa omien sävellysteni analyysistä sekä omien sävellysprosessieni reflektoinnista ja dokumentoinnista. Lisäksi olen analysoinut referenssiteoksia vakiintunein partituurianalyysin menetelmin. Tutkimusmenetelmät asettuvat toisaalta musiikinteorian ja toisaalta taiteellisen tutkimuksen traditioon.

Tutkintoni koostuu useista teoksista, joissa käytän erilaisia laajennettuja soitto- ja laulutekniikoita sekä harmoniassa toteutettua hälyisyyden asteen säätelyä osana musiikillista ilmaisuani. Näitä teoksia ovat *Mitä meille* harmonikalle ja sekakuorolle Arto Mellerin tekstiin (2007), *La Spada del Sole* joussikvartetille (2008), *Lauluja – Sönger* sopraanolle ja pianolle (2009) sekä *Pariton* barytontriolle (2011). Kokeellisissa *Oopperaa arjessa* -musiikkiteatteriteoksissa laajennan hälyisyyden asteen säätelyn ajatuksen koskemaan myös ennakoimattoman kaupunkimelun ja sävelletyn välistä suhdetta. *Oopperaa arjessa* -trilogia sisältää teokset *Le Saxophone...* bassosaksofonille, sekakuorolle ja kaupakeskuksen äänille (2010), *Kohtaus kadulla* sopraanolle, lyömäsoittajalle, näyttelijälle ja kaupunkitilan äänille (2011) sekä *Tori* kansanlaulajalle, baritonille, harmonikalle ja Kuopion torin ihmisille sekä äänille (2014). Erityisesti Torissa käyttämäni katusoittajalle sävelletyt tyyliä olivat musiikillisena sysäyksenä tohtorintutkintoni viimeiselle teokselle, *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* (2020–2021). Se on sopraanolle ja kamariyhtyeelle sävelletty monologiooppera, joka esitettiin perinteisessä teatteritilassa. Monologioopperassa sävellystyön fokus siirtyi hälyisyyden asteen säätelystä saman kulttuurialueen erilaisista tyyleistä luotuihin jännitteisiin.

Tämän tutkielman merkitys on näyttämömusiikin erityispiirteiden hahmottamisessa yleisesti ja hälyisyyden asteen säätelyn ja erilaisten rajapintojen tarkastelussa erityisesti. Johtopäätöksenä esitän, että hälyisyyden asteen säätelyä ja erilaisia rajapintoja voidaan hyödyntää tietoisesti kokeellisessa musiikkiteatterissa merkitsemään esimerkiksi muotokokonaisuuksia, päällekkäisiä tapahtumia, draaman rakentamista tai purkamista sekä paikkaerityisissä teoksissa esityspaikan vaikutusta ja esittäjien funktioita. Tutkielmani tarkoituksena on sanallistaa säveltäjälähtöistä tietoa tästä aiheesta.

Asiasanat: säveltäminen, rajapinta, hälyisyyden asteen säätely, häly, nykymusiikki, kokeellinen musiikkiteatteri, ooppera, esitystaide

Abstract

Pasi Lyytikäinen 2025: On the Thresholds of a Composer. From Noisiness to Toniness in the Context of Experimental Music Theatre.

Artistic Doctoral Thesis

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy. DocMus Doctoral School. EST 87

In my artistic doctoral thesis, I examine and experiment with the regulation of the degree of noise, the possibilities of site-specific art concepts, the boundaries created by stylistic diversity, and the blurring of the line between reality and performance. In my study, I explore methods for regulating the degree of noise and considering the acoustic environment of the performance space within the context of experimental music theatre. I also investigate the functions of various boundaries from a compositional perspective, particularly within the context of experimental music theatre. My aim is to identify and conceptualize different boundaries in my own music from the perspective of the composer's practical work. The dissertation primarily consists of analyses of my own compositions, as well as reflections and documentation of my compositional processes. Additionally, I have analyzed reference works using established methods of score analysis. The research methods thus align with both music theory and artistic research traditions.

My thesis consists of several works in which I employ various extended instrumental and vocal techniques, as well as harmonic regulation of the degree of noise, as part of my musical expression. These works include *Mitä meille* for accordion and mixed choir to a text by Arto Melleri (2007), *La Spada del Sole* for string quartet (2008), *Lauluja – Sångers* for soprano and piano (2009), and *Pariton* for baritone trio (2011). In the experimental music theatre works *Oopperaa arjessa* (*Opera in Everyday Life*), I expand the concept of regulating the degree of noise to also encompass the relationship between unpredictable urban noise and composed sound. The *Oopperaa arjessa* trilogy includes the works *Le Saxophone...* for bass saxophone, mixed choir, and mall sounds (2010), *Kohtaus kadulla* (*Act on the Street*) for soprano, percussionist, actor, and sounds of urban space (2011), and *Tori* (*Market*) for folk singer, baritone, accordion, and the people and sounds of the market square in Kuopio (2014). Particularly in *Tori*, the stylistic pastiches composed for the street musician served as a musical impulse for the final work of my doctoral thesis, *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* (2020–2021). This is a monologue opera for soprano and chamber ensemble, performed in a traditional theater space. In the monologue opera, the focus of the composition shifted from the regulation of the degree of noise to tensions created by different styles within the same cultural area.

The significance of this dissertation lies in outlining the specific features of stage music in general, and in particular, in exploring the regulation of the degree of noise and various boundaries. In conclusion, I propose that the regulation of the degree of noise and various boundaries can be consciously employed in experimental music theatre to signify, for example, formal structures, overlapping events, the construction or deconstruction of drama, as well as the impact of the performance space and the roles of the performers in site-specific works. The purpose of my thesis is to verbalize composer-centered knowledge on this subject.

Keywords: composing, boundary, regulation of noise degree, noise, contemporary music, experimental music theatre, opera, performance art

Esipuhe

Tohtoriopinnot Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ovat antaneet minulle erinomaisen mahdollisuuden keskittyä näyttämö- ja vokaalimusiikin erityiskysymyksiin taiteilija-tutkijana. Olen tehnyt tohtoriopintojani lähes 18 vuoden aikana. Esteettiset mielenkiinnon kohteeni säveltäjänä ovat tuossa ajassa ehtineet vaihdella monta kertaa. Tämän seikan, tuotannollisten haasteiden ja elämän tarjoamien yllätysten vuoksi suunnitelmani välillä muuttuivat, mutta tutkintoni päälinja pysyi alusta loppuun saakka samana.

Tämä tutkielma käsittelee rajapintoja musiikissa. Olen säveltäjänä eräänlainen kameleonttihahmo. Luovuin yhdestä tunnistettavasta persoonatyylisestä säveltäjänä jo varhain. Eräs keskeinen, tosin tästä tutkimuksesta ulos rajattu rajapinta löytyykin sisältäni. Olen liikkunut säveltäjänä portaattomasti ja ennakkoluulottomasti eri suuntausten välillä. Olen säveltänyt näiden vuosien aikana avantgardistisia, esitystaidetta lähestyviä teoksia. Tuotantoni toisesta laidasta löytyy sekä modernistisia että tonaalisia konserttimusiikkiteoksia. Olen säveltänyt käyttömusiikkia esimerkiksi häihin, harrastajakuoroille, musiikkiopiston oppilaille, hautajaisiin ja liturgiseen käyttöön. Toisaalta olen ollut mukana esitystaiteen ryhmässä ja minua on raahattu jaloista pitkin Kiasman lattiaa osana kosketukseen perustuvaa teosta. Tämä hyvin erityyppisten säveltäjätoimintojen harjoittaminen tohtoriopintojeni aikana on suuresti vaikuttanut työskentelyyni taiteilijana.

Tohtoriprojektiani ovat olleet mahdollistamassa kymmenet, ellei peräti sadat ihmiset ja instituutiot. Nimeltä voin mainita teistä ainoastaan murto-osan.

Kiitän taiteellisen osuuteni ohjaajaa Veli-Matti Puumalaa lukuisista syvällisistä keskusteluista ohjaustunneillamme, niin kannustuksesta kuin rakentavasta kritiikistäkin. Valtaiset kiitokset tutkielmani ohjaajalle Tuire Kuuselle perusteellisesta työstä ja monenlaisesta tuesta ja avusta tohtoriopintojeni kuluessa, erityisesti tutkielman loppurutistuksen aikana. Ilman opinnoista vastaavaa ohjaajani Riikka Talvitietä tämä tutkinto ei olisi koskaan valmistunut. Riikka sai minut innostumaan jälleen tohtoriopinnoista, ja tutkinnon loppuvaihe helmikuusta toukokuuhun keväällä 2024 oli tohtoriopintojeni intensiivisin. Suuri kiitos! Kiitos myös DocMus-tohtorikoulun kaikille opettajille, erityisesti Margit Rahkoselle ja Marcus Castrénille sekä edesmenneelle Timo Kaitarolle.

Kiitän Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelman ohjausryhmää kiinnostavista ja tärkeistä keskusteluista ja seminaareista. Kiitos Annette Arlander, Jan Kaila, Esa Kirkkopelto, Anita Seppä, Mika Elo ja Teemu Mäki.

Kiitän tohtoriopiskelijatovereitani sävellyksen jatkotutkintoseminaareissa, DocMusin kirjoituspaikoissa, taiteellisissa projekteissa ja Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelman TAHTO:ssa. Kiitos Sirkka Kosonen, Kirill Kozlovski, Tero Nauha, Itay Ziv, Dirk Hoyer, Elina Lifländer, Henna-Riikka Halonen, Minna Leinonen, Ville Raasakka, Jarkko Hartikainen, Kimmo Hakola, Tapio Tuomela, Antti Auvinen ja Tiina Myllärinen.

Kiitos tohtoriopintojeni yhteisistä taiteellisista hankkeista ja tutkimusprojekteista Johanna Oksanen, Eija Räisänen, Nils Schweckendiek, Minna Vainikainen, Olli-Pekka Tuomisalo, Aki Virtanen, Anders Pohjola, Kari Paajanen, Saila Susiluoto, Mia Mäkelä, Oskari Nokso-Koivisto, Harri Kuusi-järvi, Mari-Anni Hilander, Lumit-taidelukion opiskelijat, Maritza Nuñez, Ville Saukkonen, Reetta

Ristimäki, Tero Jartti, Emilia Hoving, James Kahane, Alisa Javits, Reeta Tuoresmäki, Petteri Pietäinen, Niko Kumpuvaara, Saara Aittakumpu, Markus Kuikka, Markus Sarantola, Michael Tausig, Jussi Seppänen, Susanna Laine, Elisa Pirskanen, Tuuli Talvitie, Rolf Haas, David Medine ja Hannah Collins.

Kiitos Suomalainen kamariooppera ry, Greta Productions, Suomalainen barytontrio, Sibelius-Akatemian vokaaliyhtye ja Santa Fe Chamber Music Festival.

Kiitos tohtoriopintojani tukeneille tahoille Suomen Akatemialle, Sibelius-Akatemian tukisäätiölle, Suomen kulttuurirahastolle, Taiteen edistämiskeskukselle, Pro Musicalle, Sibelius-Akatemian kehittämiskeskukselle, Jenny ja Antti Wihurin rahastolle, Teoston sävellystilaustoimikunnalle, Pegasos-rahastolle, Suomen Säveltäjain Sibelius-rahastolle, Madetoja-säätiölle, Genelec Oy:lle, Helsinki Steinway Gallerylle ja Fennica Gehrman Oy:lle.

Kiitos Helsingin, Kuopion ja Iisalmen kaupungit, Lapinlahden kunta, Kansalliskirjasto ja Kampin keskus.

Kiitos Taideyliopiston Sibelius-Akatemialle assistentin virasta ja sittemmin tohtorikoulutettavan toimesta, joiden aikana tein valtaosan tutkinnostani.

Valtavat kiitokset rakkailleni: vaimolleni Karoliinalle sekä Muumitalon nuorille Venlalle, Johannek-selle, Avalle ja Vennylle ja Billie-koiralle. Te olette elämäni suurin tuki ja ilo. Olette kukin mahdollistaneet tämän viimeisen vaiheen kukin omalla tavallanne, ehkä välillä tietämättänne. Olen siitä syvästi ja ikuisesti kiitollinen.

Kiitos jatkotutkintolautakuntani jäsenille Eero Hämeenniemielle (pj.), Marcus Fageruddille ja Olli Kortekankaalle sekä edesmenneille jäsenille Kaija Saariaholle ja Paavo Heiniselle kannustavasta ja monipuolisesta palautteesta, opetuksesta ja lukuisista keskusteluista.

Kiitos myös kaikille ystäväilleni ja tukijoilleni, erityisesti edesmenneille Juuso Kalliselle ja Mauno Kososelle.

Matka pienestä laulajapojasta yläsavolaisesta Nerכון kylästä musiikin tohtoriksi on ollut pitkä ja värikäs. Ilman vanhempieni Alpon ja Railin tukea ja vilpittönnä kannustusta minusta ei olisi koskaan tullut säveltäjää. Ilolla ja kaipauksella kiitän heitä kaikesta ja omistan tämän tutkinnon heidän muistolleen.

Helsingissä 20. tammikuuta 2025

Pasi Lyytikäinen

Sisällysluettelo

OSA I HÄLYISYYDEN ASTEEN SÄÄTELY JA MUUT RAJAPINNAT TUTKIMUSKOHTENA . 12

1 Johdanto.....	13
1.1 Säveltäjän taiteellinen tohtorintutkinto.....	13
1.2 Tohtoriprojektini kulku ja sisältö.....	15
1.3 Tutkintoni teokset ja kantaesitysten esitystiedot	18
1.5 Tutkielman rakenne	21
2 Tutkimuksesta	22
2.1 Tutkimuksen tavoitteet ja viitekehys.....	22
2.2 Käsitteitä.....	24
2.3 Häly musiikissa.....	25
2.3.1 Hälyisyyden asteen säätely.....	25
2.3.2 Hälyn metaforia	26
2.3.3 Hälyn historiaa	28
Futurismi ja hälyn emansipaatio.....	29
Edgar Varèse ja futurismin perintö.....	32
John Cagen visio hälyn funktiosta tulevaisuudessa.....	35
Elektronisen musiikin varhaisvaiheista	35
2.4 Menetelmä.....	36
2.4.1 Huomioita Kaija Saariahon teoksesta <i>Château de l'âme</i>	38

OSA II SÄVELLYSTEN TARKASTELU

3 Hälyn ja sävelen rajapinta teoksessa <i>Lauluja – Sångar</i> Tua Forsströmin runoihin	43
3.1 Tekstien valinta	43
3.2 Tekstianalyysia runon sisällöistä.....	44
3.3 Runon kielikuvat	44
3.4 Muodon hahmottelua.....	45
3.5 I osa: <i>Jag vet</i>	46
3.6 II osa: <i>On puutarhoja sateessa</i>	49
3.7 III osa: <i>Illa tilltygat hjärta</i>	50
3.8 IV osa: <i>Ja minä sanoin sitä uneksi</i>	53
3.9 V osa: <i>Pahasti rusikoitu sydän</i>	54
3.10 VI. osa: <i>Hohde pimeässä</i>	57
4 Esityksen ja todellisuuden rajapinta <i>Oopperaa arjessa</i> -trilogiassa.....	61
4.1 <i>Le Saxophone</i>	61
4.2 <i>Kohtaus kadulla</i>	69
4.3 <i>Tori</i>	71
5 Tyylien rajapinnat teoksessa <i>Der unveröffentlichte Film der Eva Braun</i>	76
5.1 Oopperatuotannon tausta.....	76
5.2 Libretto	76
5.3 Sävellystyö.....	78
5.4 ”Kaksitoistatyylijärjestelmä” eli musiikilliset ratkaisut <i>Eva Braunissa</i>	79

OSA III YHTEENVETO	84
6 Käyttämäni hälyisyyden säätelyn tapoja <i>Oopperaa ajassa</i> -trilogiassa	85
6.1 Teoskonsepti	85
6.2 Äänierityinen esityspaikka	85
6.3 Tapahtumien sattumanvaraisuus	86
6.4 Yleisön ja esittäjien välisen rajan murtaminen	86
6.5 Improvisaatio	87
7 Johtopäätökset	89
7.1 Hälyisyyden asteen säätelyllä voi olla useita tehtäviä	89
7.2 Hälyn yleisen tason funktioita	90
7.3 Monityylinen ja rajapinnat monologioopperassa <i>Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun</i>	91
7.4 Lopuksi – eettisillä rajapinnoilla	92
Lähdeluettelo	95

OSA I

HÄLYISYYDEN ASTEEN SÄÄTELY JA MUUT RAJAPINNAT TUTKIMUSKOHTEENA

1 Johdanto

1.1 Säveltäjän taiteellinen tohtorintutkinto

Lavan takaa kuuluu harmonikalla riuhtaistu epämääräinen sointu ja pari säveltä. Ovi aukeaa ja solisti astuu lavalle. Yleisö taputtaa, solisti yhtyy taputuksiin ja alkaa pian taputtaa palkeita. (Lyytikäinen 2007a, 2.)

Kuopion torilla esittäjien seuraan on tullut istumaan kuopiolaismiehiä polttelemaan piippua, soitelemaan mukana huuliharppua ja huutelemaan välikommentteja. Välillä esitys tuntuu katkeavan, vai katkeaako se sittenkään? (Lyytikäinen 2014b.)

Tuulipukukankaiden suhina yhdistyy laulajien erilaisiin s-äänteisiin. Kauppakeskuksessa täytyy pinnistellä kuuloa, että voi kuulla musiikin. Vai onko taustahäly sittenkin osa teosta? (Lyytikäinen 2011, 33.)

Tohtorintutkinnossani, jossa pääaineeni on sävellys, tarkastelen musiikkiteatterin erityiskysymyksiä erilaisten rajapintoja muodostavien kvaliteettien näkökulmasta. Fokuksessani ovat erityisesti hälyisyyden asteen säätelyyn sekä esityksen ja todellisuuden limittymiseen liittyvät seikat. Kokonaisuus on portfolio, ja siihen sisältyy tämän tutkielman lisäksi joukko sävellyksiä: monologiooppera *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun*, arkea ja esitystä yhdistelevä kolmiosainen *Oopperaa arjessa* -teoskokonaisuus, konsertoiva teos solistille ja kuorolle, laulusarja sekä kaksi kamarimusiikkiteosta. Tutkinnon teokset on sävelletty vuosien 2007–2020 välisenä aikana.

Musiikkiin liittyy aina runsaasti erityiskysymyksiä, kun sitä yhdistetään vaikkapa tekstiin, kuvaan tai näyttämötoimintaan. Valjastaessani musiikkia dialogiin niin juonen, tunnetilojen, atmosfäärien kuin muiden ulkomusiikkilisten seikkojen kanssa minun täytyi ottaa huomioon paljon muuttujia, sillä ajauduin perinteisen konserttimusiikin kannalta tuntemattomille alueille. Projektin päätavoitteena onkin ollut laajentaa taiteellista ilmaisuani erityisesti esitystaiteen ja uuden taiteellisen toimijuuden kentälle ja toisaalta tuottaa tietoa tähän liittyvistä seikoista.

Tutkielma tarkastelee näyttämömusiikin erityiskysymyksiä keskittyen musiikissani ilmeneviin erilaisiin rajapintoihin. Tutkimus ja sävellystyö nivoutuvat toisiinsa kahdella tavalla. Toisaalta tarkastelen ja määrittelen musiikkiani taiteilija-tutkijan positiosta. Fokusoin siinä ensinnäkin paikkalähtöisyyden, esitystaiteen, arkitodellisuuden ja näyttämömusiikin välisiin mahdollisuuksiin, toiseksi hälyn ja sävelen väliseen rajapintaan ja kolmanneksi hälyisyyden asteen säätelyyn ja sen eräisiin metaforiin. Toisaalta olen säveltäjänä ammentanut teoksiini innoitusta edellä mainituista ilmiöistä. Olen kirjoittanut tutkielmaani lähes koko tohtoriopintojeni ajan. Teksti on muuttanut matkan varrella muotoaan, mutta jo projektin alkuvaiheessa tutkielmalle asettamani tavoitteet ovat säilyneet kautta projektin.

Aluksi lienee paikallaan kertoa, miksi halusin antaa tohtorintutkinnolleni otsikoksi Säveltäjänä rajapinnoilla. Se kuvaa parhaiten tutkimukseni keskeisintä kvaliteettia: työskentelyä erilaisten asioiden välimaastossa. Olen toiminut säveltäjänä todellisuuden ja esityksen välisellä rajapinnalla, kuten alun esimerkeistä voi havaita. Olen asemoinut itseni myös säveltäjän ja esittäjän roolien väliin. Tästä

voin mainita esimerkkinä vaikkapa oman roolini *Kohtaus kadulla* -teoksen Työmiehenä. Yhteistä työskentelyä rajapinnoilla antoisimmassa muodossaan oli *Torin* kollaboratiivinen työ esittäjien kanssa, kun rakensimme yhdessä teoksen kokonaismuodon. Rajapinnoilla olen operoinut myös tyyllisesti: *Eva Braun* -monologioopperan monityylisyys käsittää valikoiman saksalaisen musiikkitradition tyy-
lejä peräkkäin, päällekkäin ja toisiinsa sulautuen (Lyytikäinen 2021). *Eva Braunissa* koin myös ase-
moituvani säveltäjänä soveliaan ja ei-soveliaan välimaastoon sekä oopperan ja kabareen välimaas-
toon.

Eräs käytännöllinen syy hakeutumiseselleni tohtoriopintojen pariin oli perusopintojen jälkeinen tai-
teellinen kriisi. Olin säveltänyt siihen mennessä neljä hyvin erilaista näyttämöteosta sekä orkesteri-
ja kamarimusiikkia. Kriisi tuntui liittyvän ilmaisun vaikeuteen erityisesti musiikkiteatterisävellyksis-
säni ja toisaalta havaintoon siitä, että omat musiikilliset ratkaisuni alkoivat kiertää kehää. Kriisin
ratkaisu tuntui löytyvän nimenomaan sen avulla, että syvennyin yhä enemmän musiikkiteatterin
erityiskysymyksiin ja erityisesti kokeellisiin oopperaprojekteihin.

Sävellyksellinen kriisini tuntui tarvitsevan isoa esteettistä irtiottoa aiemmasta tuotannostani. Tämän
vuoksi suuntasin kiinnostukseni toisen maailmansodan jälkeiseen kokeelliseen musiikkiteatteriin.
John Cage totesi vuonna 1957 musiikin menevän teatteria kohti (Cage 1957, 12). Siinä missä Luigi
Russolo ja Edgard Varèse toivat musiikin piiriin hälyn ja arjen innoittamat säveltasottomat äänet,
Cage laajensi säveltämistä, ei pelkästään ääneen, vaan esimerkiksi aikaan, tilaan ja toisiin taidemu-
otoihin (Rebstock 2012, 34). Näin ollen 1960-luvun kokeellinen musiikkiteatteri on historiallisesti jat-
kumoa 1900-luvun alkupuolen hälyn emansipaatiolle. Näkemykseni mukaan monia musiikkiteatte-
rin erityiskysymyksiä onkin mielekästä tarkastella tämän jatkumon kautta. Hälyn historiaa käsitte-
len tutkielmani luvussa 2.

Tohtoriopintojeni toinen tärkeä juonne on ollut paikkasidonnaisuus. Se tuntui sopivalta näkökul-
malta hälyyn; ovathan kaupunkien äänimaisemat täynnä hälyelementtejä. Minua kiehtoivat myös
paikkasidonnaisessa taiteessa modernistisen perinteen murtuminen ja murtaminen, josta koko tai-
demuoto 1960-luvulla alkoi muotoutua (Johansson & Kokkonen 2010, 235). Paikkasidonnaisuuden
määrittelen tämän työn osalta luvussa 2.3.

Ennen tohtoriprojektiani olin tehnyt vähittäistä siirtymää tonaalisuuden, atonaalisuuden, muodon,
melodian, rytmin ja joukkoteorian tarjoamista mahdollisuuksista kohti hälyisyyden asteen säätelyä.
Olin kiinnittänyt huomiota hälyn erilaisiin funktioihin musiikissa. Sitä, mitä sävelsin ja havaitsin, oli
kuitenkin hankala sanallistaa. Puhuin musiikin jännitteistä, sointiväreistä ja tihentymistä. Vuonna
2006 aloin etsiä yhteistä nimittäjää näille usein hyvin erityyppisille musiikillisille ilmiöille. Annoin
niille lopulta kattokäsitteen hälyisyyden asteen säätely. Ilmiön keskiössä ovat sävelen ja hälyn väliset
siirtymät ja niiden erilaiset musiikilliset merkitykset. Hälyn säätely on työskentelyä rajapinnoilla.

Lähtötilanteissa hälyn ja niin sanottujen musiikillisten äänten välillä tulee olemaan
samanlainen jännite-ero kuin menneisyydessä oli dissonanssilla ja konsonanssilla. (John
Cage 1937, 24. [sitautin suom. Anni Jääskeläinen])¹

¹ The point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate fu-
ture, between noise and so-called musical sounds.

Edellä olevan John Cagen maalaaman tulevaisuuskuvan toteutumista kuulija voi pohtia kuunnellessaan vaikkapa säveltäjä Kaija Saariahon musiikkia, jossa hälyn ja sävelen välillä operoiminen on keskeinen osa musiikillista ilmaisua. (Cornelius-Bates 2020, 7; Hautsalo 2008, 182.)

Cagen motto innoittaa minua, mutta täytyy muistaa, että tämä sitaatti on vain yksi tuona aikana maalatuista tulevaisuuden musiikin kuvista. Oli näkemyksiä, joiden mukaan modernit virtaukset musiikissa ylipäättään ovat vain väliaikainen ilmiö. Lähes kaikkia näitä näkemyksiä yhdisti eräs tekijä: Niiden taustalla oli ajatus, että taidemusiikin tyylikehitys etenee johdonmukaisesti kronologiseen tapaan ja että musiikissa säilyy ainakin jonkinasteinen yhtenäiskulttuuri. Jo 1910-luvulta alkaen oli kuitenkin nähtävissä erilaisia samanaikaisia musiikillisia suuntauksia, jotka tyypillisesti pitivät itseään hyvin merkityksellisinä. Muun muassa Arnold Schönberg oli kaksitoistasäveljärjestelmän kehitettyään varma, että tekniikka takaisi hegemonian saksalaiselle musiikille ainakin sadoiksi vuosiksi, ellei pidemmäksikin aikaa (Dudeque 2005, 30).

2000-luvulle tultaessa taidemusiikin kirjo on jatkanut laajentumistaan. Musiikin kenttään on syntynyt lukuisia alakulttuureja, ja säveltäjälle asemoituminen tuohon pirstaloituneeseen maailmaan on vaativaa. Hegemoniaa musiikissa ei ole saanut kukaan tai mikään, mutta toisaalta mikään musiikillinen suuntaus ei ole pyyhkiytynyt kokonaan unohduksiinkaan, vaikka monen tyyli-suuntauksen hautajaisia onkin yritetty viettää. Kaikki 1900-luvulla kehittyneet esteettiset virtaukset ja sävellystekniikat ovat edelleenkin jossakin määrin musiikkielämän, säveltäjien, tutkijoiden, esittäjien ja yleisön kiinnostuksen kohteena. Nykyään erilaiset sävellystekniikat ja -estetiikat näyttäisivätkin aika ongelmitta kuuluvan yksittäisten säveltäjien keinovalikoimaan. Myös minua kiinnostavat säveltäjänä monenlaiset musiikit, tekniikat, kokoonpanot, taiteen alojen rajapinnat, hälyt, sävelet, kielen ja musiikin yhteydet – kaikki.

Kuten edellä mainitsin, kattokäsitteeksi hyvin moniulotteisen musiikillisen materiaalini työstämisessä muodostui hälyisyyden asteen säätely. Olen joutunut selittämään ”hälyisyyden aste” -käsitettä tiiviisti koko tohtoriopintojeni ajan. Aihe on keskeinen sekä taiteellisessa että tutkimuksellisessa työssäni. ”Häly”-sanana sisältäminen käsitteeseen on aiheuttanut monia väärinkäsityksiä. Sana ”häly” tuonee lukijalle mieleen ensiksi lyömäsoittimet, äänitaiteen tai laajennetut soittotekniikat. Musiikkini oletetaan tätä näkökulmaa vasten olevan jotenkin erityisen hälyistä, hälyääniä voittopuolisesti sisältävää. Se ei kuitenkaan ole tarkoitukseni. Hälyisyyden asteella viitataan – ilman arvolatausta tai odotuksia – erityyppisten akustisten ilmiöiden tuottamaan hälyn määrään. Yhtä hyvin voisin puhua sävelisyyden määrästä. Lukijaa voi kummastuttaa, miksi säveltäjä, joka on pääasiassa musiikissaan käyttänyt säveltasoja, ilmoittaa hälyisyyden säätelyn olevan itselleen tärkeä elementti sävellystyössään. Oma kiinnostukseni hälyyn ei ole kuitenkaan alkanut perkussiivisten hälyjen tai laajennettujen soittotekniikoiden parissa. Alun perin aloin havainnoida sävellystyössäni hälyä laajoissa voimakkaasti dissonoivissa harmonioissa, niin omissa kuin muidenkin säveltäjien teoksissa. (Lyytikäinen 2009b, 89.) Käsitellen hälyä ja hälyn säätelyä tarkemmin tutkielmani luvussa 3. Tohtoriopintojeni aikana havaitsin lisää erilaisia rajapintoja ja totesin, että hälyn säätely on vain yksi rajapinta muiden joukossa.

1.2 Tohtoriopini kulku ja sisältö

Aloitin tohtoriopinnot ylimääräisenä jatko-opiskelijana vuonna 2006. Tuona vuonna valmistelin ensimmäisen jatkotutkintosuunnitelmani. Varsinaisena tohtoriopiskelijana aloitin vuonna 2007, jolloin osallistuin myös säveltäjä Betsy Jolasin sävellyksen mestarikurssille Villecrozen musiikkiakatemiassa Ranskassa. Siellä sävelsin soleääniä hyödyntävän *Les Mobiles noirs* -vokaliisitrion sopraanolle,

harpulle ja sellolle (Lyytikäinen 2007b). Tätä teostani en lopulta kuitenkaan halunnut liittää tohtorintutkintooni, koska teos oli nopeasti sävelletty ja luonnosmainen. Syksyllä 2007 sävelsin ensimmäisen tohtorintutkintooni sisällyttämäni teoksen *Mitä meille* harmonikalle ja sekakuorolle (Lyytikäinen 2007a).

Vuonna 2008 osallistuin Brysselin kuninkaallisessa konservatoriossa Kagel/Stockhausen -konferenssiin, jonka erityinen anti oli ymmärryksenä siitä, kuinka samansuuntaisiin musiikillisiin ratkaisuihin Maurizio Kagel ja Karlheinz Stockhausen säveltäjinä päätyivät huolimatta hyvin erityyppisistä näkökulmista. Maurizio Kagelin teokset *Match* (Kagel 1964; Searle 2019) ja *Pas de cinq* (Kagel 1965; Delrieu 2012) olivat minulle suuria innoittajia *Oopperaa arjessa* -trilogiaa säveltäessäni. Vuonna 2008 osallistuin myös säveltäjä Kaija Saariahon ja sellotaiteilija Anssi Karttusen kokoamalle ensimmäiselle Creative Dialogue -mestarikurssille Santa Fe:ssä, Yhdysvalloissa. Siellä valmistui ja kantaesitettiin jousikvartettoni *La Spada del Sole*, jossa tutkin alukkeiden määrän vaikutusta hälyisyyden asteen säätelyssä ja portaattomia siirtymiä jousisoitinten sävelten ja hälyäänien välillä (Lyytikäinen 2008, Lyytikäinen 2009b).

Vuonna 2009 sävelsin laulusarjan *Lauluja – Sångar*, jossa tutkin hälyisyyden asteen säätelyä sarjamuotoisen teoksen kokonaisuuden näkökulmasta. Tässä teoksessa vein pisimmälle konserttiteoksieni laajennettujen soitto- ja laulutekniikoiden hyödyntämisen (Lyytikäinen 2009). *Lauluja – Sångar* oli tärkeä laboratorioteos *Oopperaa arjessa* -trilogiaa ajatellen.

Vuonna 2010 osallistuin Tristan Murail'in mestarikurssille Shanghain 3. nykymusiikkifestivaalilla. Tuolla festivaalilla kuulin teoksia, jotka oli sävelletty Kaukoidän historiallisille soittimille. Kiinnostuin periodisoittimien mahdollisuuksista, ja sen myötä viimeinen tohtorintutkintooni sisällyttämistäni konserttiteoksista on 1700-luvun periodisoittimille (baryton, barokkialtoviulu ja barokkisello) säveltämäni *Pariton*. Tässä teoksessa hyödynsin soittimien ominaislaadun tuottamaa hälyisyyttä. Barytonin resonanssikielien hyödyntäminen harpun tavoin laajensi trion sointikuvaa. Samoin laajennetut jousenkäyttötavat periodisoittimien suolikielillä tuottivat teokseen erityisen yleissoinnin (Lyytikäinen 2011a).

Tohtoriprojektini muutti ajan kuluessa muotoaan. Opintojen edetessä *Oopperaa arjessa* -trilogia (2010–2014) alkoi muodostua minulle aiemmin kaavailtua tärkeämmäksi. Alun perin pienimuotoisiksi kokeiluiksi tarkoitettu kokonaisuus alkoi paisua sisällöltään kunnianhimoisemmaksi. Trilogia tuntui yhtä aikaa minulle todella haastavalta ja palkitsevalta. Löysin myös ajan mittaan luontevan kontekstin teosmuodolle performanssista ja esitystaiteesta, vaikka sävellysprosessin tuottama partituurimateriaali onkin osittain ristiriidassa esitystaiteesta vallalla olevan postdramaattisen teatterin (Lehmann 1999, 85) perinteen kanssa.

Projektin edetessä aloin nimittää teosmuotoani oopperaperformanssiksi, sillä se kuvasi mielestäni napakasti teoksen keskeisiä piirteitä: vaikutteita oopperasta ja performanssista. Jos ajatellaan aiemmin mainitsemaani näyttämömusiikille ominaista dialogisuhdetta muiden medioiden kanssa, *Oopperaa arjessa* -trilogian kautta löysin itselleni täysin uuden dialogisuhteen arjen äänien ja tapahtumien sekä musiikin välillä. Tässä dialogissa minua kiehtoo eniten arjen hälyn, melun eli sattumanvaraisten ei-musiikiksi tarkoitettujen äänien ja musiikin välinen resonanssi. Dialogi vaatii säveltäjältä, esittäjältä ja kuulijalta aktiivista asennetta ilmiötä kohtaan. Periaatteessa kuulija voi suhtautua dialogiin kolmella tavalla. Ensiksi kuuntelukokemuksta voi yrittää suunnata pelkästään musiikkiin. Tällöin muuhun kuin musiikillisiin ääniin suhtaudutaan häiriönä, jonka yli tai läpi ”varsinaista mu-

siikkia” yritetään kuunnella. Toiseksi kuuntelukokemus voi olla harmoninen. Toisin sanoen yritetään kuunnella dialogia kontrolloidun musiikin ja sattumanvaraisten äänien yhteensulaumana eli harmoniana. Kolmannessa kuuntelutavassa suhtaudutaan aktiivisimmin sattumanvaraisiin ääniin, jolloin musiikki on dialogin havainnoinnissa alisteisessa roolissa.

Oopperaa arjessa -trilogian ensimmäinen osa *Le Saxophone...* oli oopperaperformansseistani ensimmäinen. Halusin etäännyttää teosmuodon tavanomaisista näyttämöteoksista monin eri tavoin. Ensimmäinen teoksesta puuttui juoni. Siinä mielessä se nivoutui postdramaattisen teatterin perinteeseen. Toiseksi teoksella oli konsertoiva luonne. Oopperaperformanssin pääroolissa oli saksofonisti tai tarkalleen ottaen ikivanha saksofoni. Oopperaperformanssin teksti oli ranskaa, ja sillä oli tässä kontekstissa eräänlainen nonsense-tekstin rooli, sillä teksti oli monin tavoin pilkottu lähes tunnistamattomaksi. (Lyytikäinen 2010.) Kolmanneksi teoksen esityspaikka oli kauppakeskus, eikä esityksen alkua osoitettu perinteiseen tapaan, vaan teosten alut oli liudennettu arjen tapahtumiin. Musiikillisesti erityistä olivat kauppakeskuksen äänet ja niiden sitominen osaksi partituuria. Kyseessä ei siis ollut pelkästään tavanomainen katuteatteri, vaikka erityisesti teossarjan ensimmäisessä osassa katuteatterin piirteitä oli paljon johtuen muun muassa siitä, että alun jälkeen kuoron esiintyjät siirtyivät nuottileneiden taakse.

Kohtaus kadulla oli toinen *Oopperaa arjessa* -trilogian oopperaperformanssi, ja se jatkoi etäännyttämistä uudella tavalla. Päärooli oli kirjoitettu kajahtaneelle naiselle, jonka vartija nappaa kiinni julkisella paikalla. Lähistöllä kolistelee kolmas henkilö työmiehen roolissa. Kajahtanut nainen aloittaa käsittämättömän monologinsa, eräänlaisen psykoottisen puolustuspuheen. Tämä esitys yhdisteli arjen ääniä ja sävellettyä jo varsin luontevasti, mutta eräänlainen katuteatterin eetos silti leimasi tätäkin teosta. Myös tässä teoksessa esityksen paikka ja alkamishetki oli liudennettu, ja teoksen keskellä oli hetkiä, jossa esitys pysähtyi, jolloin ympäröivä todellisuus korostui. (Lyytikäinen 2011.)

Tori oli *Oopperaa arjessa* -trilogian oopperaperformansseista viimeinen, ja siinä arjen ja esityksen sulautuminen toisiinsa toteutui parhaiten. Tässä teoksessa luovuin kokonaan kronologisesta partituurista, ja kohtaukset sisälsivät eri tavoin yhteen sommiteltavia partituurimateriaaleja, joista koostimme esitystyöryhmän kanssa kokonaisuuden. (Lyytikäinen 2014.)

Vuonna 2019 aloin säveltää *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* -monologioopperaa. Paluu *Oopperaa arjessa* -trilogiaan perinteisempään musiikkiteatteriin ja ilmaisuun oli eräänlainen vastaliike kaikkeen aiemmin tutkinnon puitteissa tekemääni. Paikkasidonnaisten erityiskysymysten ja akateemiselle taiteelliselle tutkimukselle tyypillisten kysymysten sijaan mielenkiintoni kohdistui jälleen teatteritilassa toteutettavaan oopperaan. Musiikkiteatteriteos, joka liikkui aivan erilaisilla rajapinnoilla kuin tutkinnon aiemmat teokset, tuntui minusta vapauttavalta. Kuvaavaa on, että teos sai kabareen muodon. (Lyytikäinen 2021.)

Kaiken kaikkiaan tohtorintutkinnostani muodostui lopulta monisäikeinen projekti, jonka sävellykset voi jakaa kolmeen kokonaisuuteen: konserttiteokset, *Oopperaa arjessa* -trilogian kokeelliset oopperaperformanssit ja näyttämöteos, joka oli teatteritilassa esitettävä kabareevaikutteinen monologiooppera.

1.3 Tutkintoni teokset ja kantaesitysten esitystiedot

Konserttiteokset:

Mitä meille (2007) konsertoiva teos harmonikalle ja sekakuorolle, teksti: Arto Melleri. Kesto: 10 minuuttia. Kantaesitys: 16.11.2007, Sibelius-Akatemian konserttisali; Sibelius-Akatemian vokaaliyhdytys, solisti Niko Kumpuvaara, harmonikka, johtajana Saara Perkola. Saara Perkolan tilaus Madetoja-säätiön tuella. Kustantaja: Fennica Gehrman Oy.

La spada del sole (Auringonmiekkä) (2008) jousikvartetille. Kesto: 8 minuuttia 20 sekuntia. Kantaesitys 8.8.2008, St. Francis Auditorium, Santa Fe Chamber Music Festival, Yhdysvallat. Tuuli Talvitie, viulu 1, Rolf Haas, viulu 2, David Medine, alttoviulu, Hannah Collins, sello. Kustantaja: Fennica Gehrman Oy.

Lauluja – Sångar (2009) sopraanolle ja pianolle, teksti: Tua Forsström, Caj Westerberg, suomennos. Kesto: 14 minuuttia. Kantaesitys 28.11.2009, Soiva Akatemia -sarja. Susanna Laine, sopraano, Emil Holmström, piano. Susanna Laineen ja Elisa Pirkasen tilaus Pegasos-rahaston tuella. Kustantaja: Fennica Gehrman Oy.

Pariton (2010–2011) barytontrioille. Kesto: 12 minuuttia. Kantaesitys: 7.4.2011, Sibelius-Akatemian konserttisali. Suomalainen Barytontrio: Markus Kuikka, baryton, Markus Sarantola, barokkialttoviulu, Jussi Seppänen, sello. Markus Kuikan tilaus Teoston sävellystilaustoimikunnan tuella. Kustantamaton.

Oopperaa arjessa -trilogia (2010–2014):

Le Saxophone... Oopperaa arjessa I (2010–2011) oopperaperformanssi bassosaksofonille, kamarikuorolle, lyömäsoittajalle ja arjen äänille, teksti: Hector Berlioz. Kesto noin 20 minuuttia. Kantaesitys: 1.8.2011, Kampin kauppakeskus, Helsinki. Nils Schweckendiek, musiikin johto, Minna Vainikainen, ohjaus, Johanna Oksanen-Lyytikäinen, pukusuunnittelu, Olli-Pekka Tuomisalo, bassosaksofoni, Aki Virtanen, lyömäsoittimet, Helsingin kamarikuoro, Anders Pohjola, äänentoisto. Olli-Pekka Tuomisalon tilaus Madetoja-säätiön tuella. Tuotanto: Necto Ensemble. Kustantamaton.

Kohtaus kadulla, Oopperaa arjessa II (2012–2013) oopperaperformanssi ja -monologi esitystaiteilijalle, sopraanolle, työvälinoille ja kaupunkiaänille, libretto: Saira Susiluoto, kesto noin 20 minuuttia. Kantaesitys: 4.6.2013, Esplanadin puisto, Helsinki. Taiteellisen työryhmän kollektiivinen ohjaus, pukusuunnittelu: Johanna Oksanen-Lyytikäinen. Nainen: Eija Räisänen, sopraano, Vartija: Elina Lifländer, puherooli, Työmies: Pasi Lyytikäinen, lyömäsoittimina käytettävät työvälinoet. Tuotanto: Necto Ensemble. Kustantamaton.

Tori, Oopperaa arjessa III (2014), oopperaperformanssi kansanlaulajalle, bassobaritonille, harmonikalle ja torille, libretto: Jouni Tossavainen, kesto noin 60 minuuttia. Kantaesitys: 18.9.2014, Kuopion tori, 1. kansainvälinen Pasimusic-festivaali. Sirkka: Sirkka Kosonen, kansanlaulu, Oskari: Oskari Nokso-Koivisto, bassobaritoni, Torimuusikko: Harri Kuusijärvi, harmonikka, Flash mob -ryhmä: Lumit-taidelukion opiskelijoita, ohjaaja Mari-Anni Hilander. Tuotanto: Necto Ensemble. Kustantamaton.

Näyttämöteos:

Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun (Eva Braunin esittämätön nauha) (2019–2020), monologiooppera sopraanolle ja kamariorkesterille, libretto: Maritza Nunez (alkukieli espanja, saksankielinen käännös: Isabel Hindersin), kesto noin 40 minuuttia. Taltiointi, ennakkonäytös 5.3.2021, Aleksanterin teatteri, kapellimestarit: James Kahane ja Emilia Hoving, ohjaus: Ville Saukkonen, scenografia: Reeta Tuoresmäki, valo- ja videosuunnittelu: Petteri Pietiäinen, Eva Braun: Reetta Ristimäki, sopraano, Adolf Hitler: Tero Jartti, Suomalaisen kamarioopperan orkesteri. Suomalaisen kamarioopperan tilaus. Tuotanto: Suomalainen kamariooppera ja Greta Productions. Kustantaja: Fennica Gehrman Oy.

1.4 Taiteilija-tutkijan positio

Työskentelen säveltäjänä nykymusiikin kentällä. Taiteelliset kiinnostuksen kohteeni ovat vaihdelleet suuresti viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana. Toisaalta olen ollut kiinnostunut kokeellisesta musiikin tekemisestä, ja toisaalta minua ovat kiinnostaneet esimerkiksi tonaaliset sävellystekniikat. Useassa projektissani olen myös yhdistänyt näitä kvaliteetteja. Olen säveltänyt erityisen paljon vokaalimusiikkia ja musiikkiteatteriteoksia, mutta myös kamarimusiikkiteokset ovat olleet urallani tärkeä juonne. Mutta mikä yhdistää tällaiseen moninaisuuteen heresiaan taipunutta musiikillista kieltäni? Enkö musiikillisten arvojen ristiaallokossa ajaudu pinnallisuuteen, jos sävellysten väliltä on vaikea löytää tyyllistä yhtenäisyyttä? Eikö sittenkin olisi viisaampaa keskittyä rajattuihin mahdollisuuksiin? Nämä ovat kysymyksiä, joita olen itselleni vakavasti esittänyt, kysymyksiä, jotka osaltaan ajoivat minut jatko-opintoihin.

Taiteilija-tutkijaksi olen kouluttautunut DocMus-tohtorikoulun opintojen lisäksi myös Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelmassa (TAhTO) vuosina 2012–2015. Tuona aikana erityisesti tutustuminen esitystaiteen kenttään avarsi toimintaani säveltäjänä. Olin säveltäjäjäsenenä Corridor Group -nimisessä esitystaiteen ryhmässä (Kuva 1). Teimme useita kosketukseen perustuvia teoksia muun muassa Kiasman teatteriin, Kaapelitehtaalle, Teatterikorkeakouluun ja Taideyliopiston paviljoniin Venetsiaan. Eniten tästä esitystaiteen kentällä toimimisesta tuli vaikutteita *Oopperaa arjessa* -trilogiaani. Tutustuminen taiteellisen tutkimuksen eri virtauksiin Taideyliopiston eri akatemioissa sekä muualla kotimaassa että Euroopassa avasi huomattavasti taiteellista ajatteluaani. Löysin erityisesti esitystaiteesta kontekstin tuolloiselle taiteelliselle toiminnalleni.



Kuva 1. Esitystaiteen ryhmä Corridor Group Kaapelitehtaan hississä vuonna 2015.

Uppoutuminen tieteen- ja taiteenfilosofiaan toi taiteelliseen ajatteluuni uusia näkökulmia ja aloin vähitellen löytää itsestäni taiteilija-tutkijan identiteetin.

Säveltäjätoimintani sai muitakin uusia ulottuvuuksia jatko-opintojeni aikana. Eräs tällainen on edelleen jatkuva *Livesävellyshanke* (2014–), jossa sävellän konserttisalissa resitaalin aikana uuden teoksen. Yleisö antaa minulle konsertin alussa tunnelman tai teeman, jonka pohjalta sävellän. Muusikko kantaesittää teoksen prima vista resitaalin päätteeksi. Näitä teoksia olen säveltänyt muun muassa pianisti Jonas Ohlssonille ja Kirill Kozlovskille, klavikordisti Anna-Maria McElwainille ja pienille kamarimusiikkikokoonpanoille. *Livesävellyshankkeen* lasken kuuluviksi myös kahviloissa sävelletyt teokset, jotka on kantaesitetty konserteissa samana päivänä. Tällaisia teoksia olen säveltänyt muun muassa Venetsia Biennalessa (Lyytikäinen 2014b) sekä Ice Breaking -festivaalilla Helsingissä. Näissä viimeksi mainituissa tapauksissa livesäveltämiseen sisältyi pianisti Kirill Kozlovskin prima vista -kantaesitys ja teoksen esittäminen heti uudelleen täydennettynä kansanlaulaja Sirkka Kososen improvisaatiolla (Kosonen 2017, 29).

Tutkijuus on ollut aina luonteva osa säveltäjäidentiteettiäni. Akateemisiin sävellysopeihin kuuluu itsestään selvänä osana tutkimuksellinen asenne sävellettävää materiaalia ja musiikin rakenteita kohtaan. Säveltäessäni vertailen luonnoksieni sisältöjä omiin aiempiin töihini ja muiden säveltäjien teoksiin. Vaikka intuitiiviset ja emotionaaliset ratkaisut ovat minulle säveltäjänä tärkeitä, sävellystyö sinänsä on rationaalista toimintaa ja ajattelua. Intuitiivisuus ja rationaalisuus eivät ole toistensa vastakohtia, vaan ne ruokkivat toinen toistaan. Sävellystyön dokumentoin nuotinnokseksi, ja näin se on toistettavissa ja siihen voidaan palata. Siinä mielessä säveltäminen muistuttaa tutkimusta. Ei siis ihme, että kun Elliot Eisner ja Kimberly Powell tekivät empiiristä tutkimusta eri alojen tutkimusprosesseista, vastauksissa tutkimusta verrattiin toimintana sävellystyöhön (Hannula, Suoranta & Vaden 2003, 23).

Säveltäjätoiminnan laajentumista muilta taidealoilta lainatuin välinein ja toisaalta konventionaalisen käytäntöjen purkamistavoitteita voi kutsua dekonstruktiviseksi lähestymistavaksi (Talvitie 2023, 240). Opinnot taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelmassa tarjosivat hedelmällisen alustan esimerkiksi säveltäjien perinteisen teoskäsitelmän kyseenalaistamiseen Oopperaa arjessa -sarjan teoksissa.

Säveltäjän työnkuvan laajeneminen sisälsi tohtorintutkinnon valmistelemisen aikana myös festivaaliohjelmasuunnittelua. Perustin jatko-opintojeni aikana Pohjois-Savoon Pasimusic-festivaalin, jossa yhtenä yhteistyökumppanina oli DocMus-tohtorikoulu. Viisi festivaalia vuosina 2014–2018 sisälsivät yhteensä 42 konserttia. Musiikkia kuultiin 85 säveltäjältä, ja edustettuna oli viisi eri vuosisataa. Teoksista 26 oli maailmankantaesityksiä, ja konserteista 36 oli yleisölle maksuttomia. Festivaalilla oli 3 mestarikurssia ja 4 muuta tapahtumaa. Festivaalilla esiintyi viiden vuoden aikana noin 200 muusikkoa. Festivaalin päätaiteilijavieraina olivat Sergei Tchirkov (2014), Martin Malmgren (2015), Neo Quartet (2016), New European Ensemble (2017) sekä pianoduo Eero Heinonen ja Jenni Lappalainen (2018). Festivaalilla vierailivat lisäksi muun muassa Kuopion kaupunginorkesteri, Kaartin soittokunta, MikroEnsemble, Suomalainen barytontrio ja Amigasa-trio. Festivaalin taiteellinen johtaminen oli eräänlainen metasäveltämisen projekti. Suunnittelin konsertit teemoittain, ja minulle oli tärkeää törmäyttää festivaalilla keskenään hyvin erilaisia musiikillisia sisältöjä.

Jatkotutkintoni jäi pitkäksi aikaa pysähdyksiin 2010-luvun puolivälissä. Pääteokseksi kaavailemani ooppera *Peuraneito* ei toteutunut, ei myöskään sen tilalle suunnittelemani paikkasidonnainen teos *Käytävä*. Taiteellisen tutkimuksen tohtorihjelman päättyminen vuonna 2015 vei minulta käytännössä puitteet taiteellisesta tutkimuksesta kumpuavalle säveltäjätoiminnalle ja näin ollen keskityin pelkästään taiteelliseen uraan.

Viimeistelin tohtoriopintoni keväällä 2024, jolloin tutkintoni taiteelliset teokset arvioitiin ja jolloin myös kirjoitin loppuun tämän lähes kahdenkymmenen vuoden aikana syntyneen tutkielmani.

1.5 Tutkielman rakenne

Tutkielmani koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisessä osan ensimmäisessä luvussa taustoitan sekä taiteellista osuutta että tutkimusta. Luvussa 2 esittelen tutkimukseni viitekehyksen ja tavoitteet sekä tutkielmani menetelmät. Viitekehykseen liittyen tarkastelen myös rajatusti hälyn historiaa musiikissa. Kiinnitän huomiota sävellystyöni ja tämän tutkielman kannalta tärkeiden virtausten syntyhistoriaan.

Tutkielmani toisessa osassa tarkastelen erilaisia rajapintoja ja eräitä hälyisyyden asteen säätelyn ilmiöitä sävellyksissäni. Luvussa 3 tarkastelen hälyn ja sävelen rajapintaa laulusarjassani *Lauluja–Sänger* Tua Forsströmin teksteihin. Tarkastelen samalla myös ennen sävellystyötä tapahtuvan vokaalimusiikin tekstianalyysin merkitystä musiikillisten valintojen perustana. Luvussa 4 tarkastelen esityksen ja todellisuuden rajapintaa *Oopperaa arjessa* -trilogiassani. Luvussa 5 tarkastelen monityylisyyden rajapintoja teoksessani *Der unveröffentlichte Film der Eva Braun*.

Tutkielmani kolmannessa osassa teen ensin yhteenvedon hälyisyyden asteen säätelyyn liittyvistä ilmiöistä (luku 6). Luku 7 esittelee tutkielman johtopäätökset ja siinä myös pohditaan, miten tätä aihepiiriä voitaisiin jatkossa lähestyä säveltämisen ja tutkimuksen näkökulmasta. Lisäksi pohdin kysymystä taiteen etiikasta. Tähän aihepiiriin liittyvät kysymykset nousivat esiin erityisesti esitystä ja todellisuutta yhdistävässä *Oopperaa arjessa* -trilogiassa.

2 Tutkimuksesta

2.1 Tutkimuksen tavoitteet ja viitekehys

Tutkimukseni tavoitteena on löytää ja käsitteellistää erilaisia hälyisyyden asteen säätelyn tapoja omassa musiikissani. Tutkimukseni ei pyri kartoittamaan kaikkia hälyisyyden säätelyn eri käyttömahdollisuuksia, vaan haluan lähestyä aihepiiriä säveltäjän käytännön työn näkökulmasta. Hälyn säätelyn yksi osa-alue työssäni on paikkasidonnaisuus ja äänierityisen tilan eli paikan äänien ottaminen osaksi sävellettyä teosta. Toisena tavoitteenani onkin tarkastella sitä, miten eri tavoin säveltäjän on paikkasidonnaisessa teoksessa mahdollista ottaa huomioon esityspaikan ääniympäristö ja tila, yleisö sekä paikan tapahtumat.

Niinpä tutkimukseni tärkeimpänä viitekehysenä voidaan ensisijaisesti pitää sitä empiiristä tietoa, joka nousee sävellystyön prosesseista. Toiseksi viitekehukseen kuuluvat myös referenssipintana viittaukset muiden säveltäjien musiikkiin. Nämä viittaukset kuvaavat pääsääntöisesti oman musiikkini suhdetta toisiin säveltäjiin, mutta niiden avulla esittelen myös hälyisyyden asteen säätelyä yleisellä tasolla. Käytännössä olen analysoinut omaa työtäni sekä referenssiteoksia vakiintuneiden partituurianalysien menetelmin. Kolmanneksi viitekehukseen kuuluvat teoreettinen, historiallinen ja filosofinen kirjallisuus sekä muut, esimerkiksi muiden säveltäjien ja taiteilijoiden kirjoittamat tekstit, jotka pääsääntöisesti liittyvät hälyyn, paikkasidonnaisuuteen tai taiteen prosessien kuvaamiseen. Tutkimukseni viitekehys ja menetelmät ovat läheisesti kytköksissä toisiinsa, ja palaan empiirisen tiedon keräämisen ja käyttämisen menetelmiin tämän luvun lopussa, alaluvussa 2.4.

Tohtorintutkintoni taiteellista viitekehystä voi lähestyä jäljittämällä musiikillisia kiinnostuksen kohteitani. Kronologiseen järjestykseen asetettuina kiinnostukseni kohteet ovat Luigi Russolo, Edgar Varèse, John Cage, Maurizio Kagel, Helmut Lachenmann, Erik Bergman, Usko Meriläinen ja Kaija Saariaho. Toisaalta kiinnostuksen kohteenani on ollut myös se 1900-luvun musiikillinen juonne, jota edustavat seuraavat säveltäjät: Gustav Mahler, Dmitri Šostakovitš, Sergei Prokofjev, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Witold Lutoslawski (varhainen tuotanto), Kalevi Aho ja Magnus Lindberg (2000-luvun tuotanto). Ensimmäistä säveltäjäryhmää Russolosta Saariahoon luonnehtii hälyorientaation lisäksi idealismi, eli halu tuottaa jotakin uutta (Uimonen 2005, 24). Toista juonetta Mahlerista Lindbergin myöhäisempään tuotantoon luonnehtii puolestaan klassiseen tai klassisromanttiseen jatkumoon asemoituminen. Rajanveto ei ole tietenkään tarkka, sillä useiden säveltäjien tuotannossa on erilaisia juonteita. Olisikin selkeämpää puhua näistä juonteista yksittäisten teosten kautta. Tämän työn kannalta olennaisinta on keskittyä referensseinä ensimmäisen ryhmän säveltäjiin.

Russolon musiikillisen ajattelun vaikutus hiipi mukaan säveltäjäidentiteettini hitaasti vuodesta 2007 alkaen. Keskeisimpiä kiinnostuksen kohteitani olivat Russolon ajatukset hälyn ja sävelen tasavertaisuudesta ja niiden yhdistymisestä sekä toisaalta radikaali perusajatus musiikin käsitteen muuttamisesta (Tiekso 2013, 161). Russolo kuvaa asiaa näin:

Haluamme yhdistellä ja säädellä harmonisesti ja rytmisesti näitä erilaisia hälyjä (Russolo 1916, 28).

Varèsen musiikissa keskeisimmät vaikutteet liittyvät musiikilliseen abstraktiuteen. Minua kiinnostaa hänen musiikissaan erityisesti motiivinen ja polyfoninen työskentely, joka on näennäisesti hyvin vapaata. Havaintojeni mukaan Varèsen motiivaiheet ikään kuin varioivat jatkuvasti sekä rytmisesti että intervallitasolla, jolloin motiivisen yhtenäisyyden muodostaa musiikillisten hahmojen luonne. Motiiveissa on samankaltaisesti sommiteltuna hyvin erityyppistä materiaalia.

John Cage on vaikuttanut työskentelyyni Russolon tavoin erityisesti musiikillisena ajattelijana ja musiikin käsitteen pohtijana. Cage laajensi musiikin käsitystä kiinnittämällä kuulijan huomion myös musiikin ulkopuolisiin ääniin esitystilassa (Fetterman 1996, 71). Muun muassa laulusarjani *Lauluja–Sänger* sisältää pianon preparointeja, joiden mahdollisuuksia juuri Cage hyödynsi systemaattisesti vuonna 1938 valmistuneessa suorastaan hypnoottisessa teoksessaan *Bacchanale*. Cage ei ollut kuitenkaan ensimmäinen säveltäjä, joka käytti pianon preparointia. Varhaisin teos, jossa tätä tekniikkaa käytetään, on Maurice Delagen *Ragamaliga* (Delage 1915). Myös Henry Cowell tutki 1920-luvun alussa preparoidun pianon mahdollisuuksia ja näiden kokeiden perusteella sävelsi teokset *Aeolian harp* (Cowell 1923) ja *The Banshee* (Cowell 1925).

Kagelin ja Stockhausenin musiikin keskeisin anti tutkimukselleni olivat erityisesti heidän musiikkiteatteriinkin liittyvät ratkaisunsa. Lachenmannin vaikutus saattaa musiikkiani tunteville olla hienoinen yllätys, mutta hänen tarkkuutensa ja kekseliäisyytensä soinnin alueella, erityisesti sävelen ja hälyn välimaastossa, on toiminut minulle vahvana innoittajana. Bergmanin suoraviivainen naiivius tai lapsenomainen leikkisyys modernismissa ja hälyjen hyödyntämisessä on ollut minulle tärkeä innoittaja. Meriläisen musiikin voimakas intuitiivinen ote on puolestaan rohkaissut kokeiluihin erityisesti motiivisen ja ei-strukturoidun työskentelyn alueella. Vapaiden, alati muuntuvien motiivien osalta Meriläisen työskentelystrategia on läheisessä suhteessa Varèsen musiikilliseen ajatteluun. Havaintoja näiden ja muiden säveltäjien teoksista voisi tehdä loputtomasti, mutta nämä edellä mainitut seikat kuvaavat mielestäni hyvin tohtorintutkintoni taiteellista viitekehystä.

Tohtoriprojektini on kiinteästi sidoksissa kokeellisen musiikkiteatterin ja esitystaiteen traditioon. Tämä näkyy ja kuuluu erityisesti *Oopperaa ajassa* -trilogiassa paikkasidonnaisuutena, todellisuuden ja esityksen erilaisina rajapintoina. Tässä teossarjassa pohdin erityisesti paikan merkitystä. (ks. Arlander 2010, 86.)

Paikkasidonnaisuus toi eteeni ison joukon minulle uusia kokeellisen musiikkiteatterin erityiskysymyksiä. Tällaisia olivat esimerkiksi konseptilähtöisyys, jaettu tekijyys ja työskentelyprosessien huomattava erilaisuus perinteisiin näyttämöteoksiin verrattuna. Nämä ovat keskeisiä kokeellisen musiikkiteatterin tunnuspiirteitä (Rebstock 2024, 392). Paikkasidonnaisiin teoksiin liittyy myös joukko tärkeitä eettisiä kysymyksiä, joita heräsin pohtimaan kunnolla vasta projektien päätyttyä (Motum 2022, 37). Eettisiä kysymyksiä käsittelen luvussa 7.3.

Rajaan tutkimukseni viitekehystä ulos äänitaiteeseen liittyvän spektrianalyysiin pohjautuvan hälytutkimuksen, jota on viime vuosina tutkinut muun muassa säveltäjä Juhani Vesikkala väitöskirjassaan (Vesikkala 2022). Käsittelen hälyn historiaa alaluvussa 2.3.3, ja olen rajannut historiaosuuden koskemaan hälyn syntyhistoriaa ennen 1950-lukua. Historiaosuutta on myös rajattu toisaalta tohtoriprojektini sävellystyön kannalta keskeisiin ilmiöihin.

2.2 Käsitteitä

Määrittelen seuraavaksi tutkimuksen keskeiset käsitteet: rajapinnan, paikkasidonnaisuuden, esitystaiteen, äänierityisen tilan, kokeellisen musiikkiteatterin, sävelen, hälyn, solen, melun ja hiljaisuuden.

Rajapinnalla tarkoitan tilanteita, joissa kaksi erilaista kvaliteettia kohtaavat terävärajaisesti tai sulautuvat niin, että molempien kvaliteettien piirteitä on havaittavissa yhtä aikaa. Tällaisia kvaliteetteja musiikissa ovat esimerkiksi sävel ja häly, toisistaan erottuvat tyyli tai tekstuurit, sävelletty ja sattumanvarainen, tilassa tapahtuva esitys ja tilassa tapahtuva muu toiminta.

Paikkasidonnaisuudella tarkoitan, että teos voi toteutua alkuperäisessä merkityksessään ainoastaan ennalta määritellyssä paikassa. Määrittely paikka on keskeinen osa teoksen identiteettiä. Paikkasidonnaisen taiteen (engl. site-specific art) juuret ovat toisaalta institutionaalista taidekäsitystä haastaneessa avantgardessa, esimerkiksi Guy Deborahin johtamassa ja 1950–1970 -luvulla vaikuttaneiden situonistien ryhmässä ja taiteilija Allan Kaprowin taiteen ja elämän rajaa häivyttäneissä happeningeissa. Tunnetuimmat varhaiset esimerkit paikkasidonnaisuudesta lienevät Richard Serraan speaktaakkelimaiset paikkasidonnaiset veistokset 1970-luvulta. (Purhonen 2010, 29; Kwon 2002, 1.)

Esitystaiteella tarkoitan 1980-luvulla käytännön tarpeista syntyneitä käsitettä (engl. Live Art), jonka tunnuspiirteisiin kuuluu muun muassa vallitsevien taidemuotojen ja kulttuuristen tunnuspiirteiden haastaminen. Esitystaiteessa voi olla piirteitä esimerkiksi teatterista, oopperasta, tanssista tai performanssitaiteesta. Esitystaiteen piiriin kuuluvat teokset voivat keskenään olla hyvin erilaisia. (Porkola 2022.)

Äänierityisellä tilalla tarkoitan tilaa, jonka keskeinen määrittävä tekijä on tilan erityinen äänimaisema, erityinen akustiikka tai muu merkittävä äänen havainnointiin vaikuttava tekijä, kuten esimerkiksi visuaalinen rytmi. Tässä tutkimuksessa olen etsinyt säveltäjän ja kokeellisen musiikkiteatterin kannalta kiinnostavia kaupunkitiloja. Rajaajan äänimaisematutkimuksen työni ulkopuolelle.

Kokeellisella musiikkiteatterilla tarkoitan 1900-luvulla länsimaisen taidemusiikin kontekstissa syntyneitä taidekäsitystä (engl. Experimental Music Theatre, saks. Neues Musiktheater), jonka varhaisia edustajia ovat muun muassa säveltäjät Maurizio Kagel ja John Cage. (Bithell 2013; Salzman & Desi, 2008, 4.)

Sävelellä tarkoitan tässä tekstissä värähtelyltään säännöllistä, taajuutensa säilyttävää ja säveleksi määriteltyä ääntä. Sävel, joka ei ole siniääni, sisältää aina pienehkön määrän hälyä sekä alukkeeseen että äänessä itsessään. Keskeistä on säveltason dominoivuus (Uimonen 2005, 27).

Hälyllä tarkoitan säveltasotonta tai säveltasoltaan määrittymätöntä ääntä (Uimonen 2005, 27).

Solella tarkoitan ääntä, joka sisältää sekä hälyn että sävelen tapaista ääntä, kuten patarummun tai kirkonkellon ääni. Käsitettä on käytetty vain vähän suomenkielisessä musiikkikirjallisuudessa. Hämmästyttävää kyllä, käsitteelle ei ole aiemmin ollut myöskään englanninkielistä nimeä. Säveltäjä-tutkija Juhani Vesikkala kehitti englanninkieliseen musiikkikirjallisuuteen solea tarkoittavan käsitteen 'froise'. (Vesikkala 2022, 1; Tolonen 1969, 75; Lyytikäinen 2009b, 90.)

Melulla tarkoitan kaikkea ei-toivottua ja kussakin kontekstissa ei-tarkoitettua ääntä, joka voi olla säveliä, solea tai hälyä (Ampuja 2007, 24).

Hiljaisuudella tarkoitan äänettömyyttä. Täydellistä hiljaisuutta ei voida kokea, vaan kokemuksessa on aina mukana ääntä. Hiljaisuus on myös kontekstisidonnainen asia (Ampuja 2007, 24). Se on akustinen tila tai tilanne, joka suhteessa ympäröivään ääneen on äänettömin ja tarkoitettu hiljaisuudeksi. Näin ollen voimme kokea, että liikkuvassa junassa soitettu harmonikkateos alkaa hiljaisuudesta ja päättyy hiljaisuuteen, vaikka tosiasiallisesti ympärillä äänimaisemassa kuuluvat voimakkaana liikkuvan junan äänet.

2.3 Häly musiikissa

Säveltäjä-kapellimestari Aaron Cassidy toteaa keskeisen hälyn havainnointiin liittyvän ongelman: hälyä on kaikkialla. Se on yhtä aikaa reaalin, objektiivinen ja mitattavissa oleva, mutta se on myös abstraktio, subjektiivinen, tulkinnanvarainen ja kontekstisidonnainen. Häly voi olla yksittäinen tapahtuma, mutta se voi myös olla äänten välinen suhdeverkosto. (Cassidy & Einbond, 2013, xiii.)

Hälyn hyödyntäminen musiikissa 1900-luvulla voidaan nähdä paitsi johdonmukaisena kehitymistarinana myös perinteisiin kauneusarvoihin kohdistuvana anarkiana. Klassisen musiikin äänenmuodostuksen ideaalina voidaan pitää virheettömyyttä, jossa hälyilmiö on kontrolloitu tiukasti ja rajattu tarkoin palvelemaan lähinnä alukkeita, rytmiä, muodon rajakohtia ja vokaalimusiikissa tekstin ymmärrettävyyttä. Näin ollen niin yleisö, säveltäjät, esittäjät kuin soitinrakentajatkin ovat suhtautuneet akustiseen hälyilmiöön eli äänessä olevaan säveltasottomaan materiaaliin pääasiassa häiriönä. Häly on jotakin sellaista, joka on haluttu eristää pois musiikista tai jolle on haluttu varata musiikin alueella tarkoin rajattu tila. Tämä on ehkä eräs syy siihen, miksi 1900-luvun alun modernismi näyttäytyy suurehkolta rajakohdalta musiikin historiassa, kun häly laajeni muodon ja rytmin merkitsemisfunktioista myös tärkeäksi osaksi sointiväriä.

2.3.1 Hälyisyyden asteen säätely

Taustakirjallisuuteen ja referenssiteoksiin perehtymisen tuloksena päädyin luokittelemaan hälyisyyden asteeseen vaikuttavat tekijät seuraavasti (Lyytikäinen 2009, 90):

1. hälyisyys harmoniassa: dissonoiuuden lisääntyminen harmoniassa lisää hälyisyyden astetta, lisäksi viritysjärjestelmät tuottavat hälyisyyttä
2. äänenväriin hälyisyys eli yläsävelsarjan rakenteesta aiheutuva hälyisyys
3. alukkeiden ja tekstin aiheuttama hälyisyys äänen tuottamisessa
4. alukkeiden määrä aikayksikköä kohden
5. äänessä oleva kohinan (static) määrä
6. äänenvoimakkuuden tuottama hälyisyys
7. akustiikan tuottama hälyisyys
8. esitystilän taustahäly
9. musiikin rakenteiden kuten tekstuurin ja polyrytmisyyden epäsäännöllisyyden aiheuttama hälyisyys

Osa näistä hälyisyyden asteeseen vaikuttavista tekijöistä on akustisia, kuten akustiikan tuottama hälyisyys ja esitystilän taustahäly. Osa tekijöistä on psykoakustisia, kuten rytmisen epäsäännöllisyys, hälyisyyden kokemus, joka syntyy alukkeiden määrästä aikayksikköä kohden, sekä volyymin tuottama hälyisyys. Hälyisyyttä tuottavat parametrit esiintyvät käytännössä lähes aina yhdessä.

Kuten aiemmin mainitsin, sävel on värähtelyltään säännöllistä ääntä, kun taas häly on epäsäännöllistä ja säveltasotonta ääntä. Sole sisältää sekä sävelen että hälyn tyyppistä ääntä (Vesikkala 2022, 1; Lyytikäinen 2009, 90). Sävelen, solen ja hälyn raja-alueet eivät ole tarkkoja, joten absoluuttisen sävelisyyden (hiljainen siniääni) ja absoluuttisen hälyisyyden (mahdollisimman voimakas valkoinen kohina) välillä voidaan liikkua portaattomasti lukemattomin eri tavoin. Muusikko, joka hallitsee laajennettuja soittotekniikoita, pystyy liikkumaan eri tavoin portaattomasti sävelen ja hälyn välillä.

Soleääniä on erityyppisiä. Esimerkiksi kirkonkellojen äänen spektri on diskreetti mutta epäharmoinen. Diskreetistä äänen spektristä puhutaan silloin, kun äänen yläsävelsarja muodostuu tarkoista osaaääneksistä, joiden välissä ei ole merkittävässä määrin vapaasti muuttuvia taajuuksia. Kirkonkellojen äänessä yläsävelsarjan rakenne muodostuu siis diskreetistä spektristä, mutta se ei noudata harmonisen yläsävelsarjan rakennetta. Tämä ”dissonoiva yläsävelsarja” aiheuttaa ääneen hälyisyyttä ja synnyttää soleilmiön.

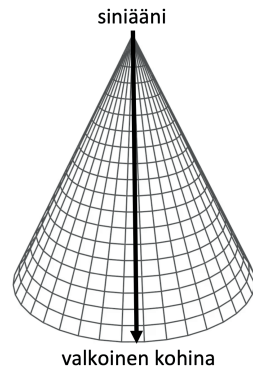
Jousisoitinten sul ponticello on hyvä esimerkki toisenlaisesta soleäänestä. Se sisältää harmonisen diskreetin spektrin lisäksi jatkuvaa spektriä. Tässä tapauksessa hälyisyyttä siis aiheuttaa eri ilmiö kuin esimerkiksi kirkonkelloissa. Perinteisiä solesoitimia ovat vaikkapa säveltasolliset lyömäsoittimet, kuten putkikellot ja marimba, joissa säveltason lisäksi on selvästi kuuluvissa materiaalin tuottama hälyisyys. Sordinoitujen vaskisoitinten ”päriävä” ääni on myös soletyyppinen. Kaikkien soittimien alukkeet ja ääni sisältävät soleilmiön. Aikamme musiikissa on käytetty paljon soleääniä tuotavia soittotapoja. Esimerkiksi Kaija Saariahon orkesteri- ja kamarimusiikki on runsaan soleväritteisistä (Lyytikäinen 2009, 90).

2.3.2 Hälyn metaforia

Hälylle voidaan ajatella erilaisia metaforisia ilmenemismuotoja. Eräs niistä voi olla hahmottomuus tai epäjärjestys rytmisellä tasolla. Hälylle tyyppillinen taajuuksien epämääräisyys ja rytmisen epämääräisyys ovat minulle kokemustasolla läheisiä. Häly järjestettynä metriseksi menettää sille ominaisen epästabiilin luonteen. Pikkurummun hälysointivärin järjestäminen merkitsemään ainoastaan toistuvaa, säännöllistä rytmiä on tällaisessa ajattelussa vähemmän hälyisää kuin sama määrä ääniä samassa aikayksikössä esimerkiksi sattumanvaraisesti sommiteltuina.

Hälyn funktioita ei voida tulkita pelkästään ”reaalisen” hälyn määrän perusteella. Esimerkiksi Beethovenin *Eroican* alun soinnut sisältävät reaalisesti sävelten alukkeissa enemmän hälyä kuin vaikkapa Helmut Lachenmannin *Toisen jousikvarteton* eräät hiljaiset, lähes pelkkää hälyä sisältävät soinnit. Mutta *Eroicassa* huomiomme kiinnittyy siinä määrin säveliin ja duurikolmisointuihin, että havainnon tasolla ohitamme musiikkiin sisältyvän hälyn, koska psykoakustisesti ymmärrämme sen johtuvan rytmistä ja sävelten alukkeista. Näin ollen hälyisyyden, sävelisyyden tai niiden välimaaston kokeminen on kontekstisidonnaista (Lyytikäinen 2009, 91).

Itse ajattelen ääniavaruutta kartiomaisena verkoston muotoisena akselina, jonka ääripäissä ovat yksittäinen hiljainen siniääni, eräänlainen absoluuttinen sävel, ja volyymiltaan erittäin voimakas mahdollisimman kaikuisan tilan valkoinen kohina (kuva 2). Tässä ajattelutavassa kaikki ajateltavissa olevat äänten yhdistelmät sijoittuvat väljästi tähän verkostoon ja ne ovat järjestettävissä eräänlaiseen hälyisyysjärjestykseen. Tämä ajattelutapa oli yksi hälyjen musiikillisen organisoinnin lähtökohta, kun aloin suunnitella ensimmäisiä tohtorintutkintooni sisältyviä sävellyksiä.



Kuva 2. Ääniavaruus kuvattuna kartiomaisena verkostona.

Hälyisyyden asteen havainnoiminen on muodostunut sävellystyössäni keskeiseksi. Tästä syystä en järjestä musiikkia pelkästään harmonisen järjestelmän, melodisten kaarrostojen tai muotorakenteiden varaan, vaan keskeistä on materiaalin järjestäminen hälyisyyden asteen kautta. Koska musiikki on kontekstisidonnaista, enemmän tai vähemmän tulkinnanvaraista, en halua puhua musiikin jännitteestä tai tihentymistä. Jännite on vielä enemmän tulkinnanvarainen ilmiö kuin hälyisyyden aste. Jännitettä voi musiikissa olla eniten vaikkapa silloin, kun levätään pitkällä hiljaisella äänellä. Musiikin psykoakustinen jännite ei ole sidoksissa esimerkiksi tekstuurin tihentymiseen, nousevaan dynamiikkaan tai massiiviseksi nousevaan orkestrointiin.

Hälyisyyden asteen määrittelyä sävellystyössä lähestyn kussakin tapauksessa ottamalla huomioon seuraavat seikat:

1. Musiikillisen ilmiön hälyisyyden määrän arviointi soivassa lopputuloksessa ja tämän huomioon ottaminen musiikillisissa ratkaisuissa sävellystyön aikana
2. Kontekstisidonnaisuus, toisin sanoen se, mitä muuta musiikillisessa tekstuuurissa tapahtuu ja kuinka erilaisia rinnakkain esiintyvät musiikilliset ilmiöt ovat
3. Kuinka notaatiossa ilmaistaan haluttu hälyisyyden aste
4. Millaisessa funktiossa haluan käyttää hälyä

Esimerkiksi teoksessani *Chamber Vocalise* hälyllä on keskeinen sointiväriin muuntumiseen liittyvä funktio. Oheisessa nuottiesimerkissä (kuva 3) nähdään, kuinka sointiväri muuntuu tahdin mittaisissa sykleissä. Nuottiesimerkin ensimmäisessä tahdissa (tahti 37) pianon preparoidun Fis-sävelen repetitio tuottaa rämähtävän metallisen soinnin, jonka päällä soivat sopraanon h-konsonantin sekä i-, y- ja u-vokaaleilla tuotetun vokaaliglossandon korkeat taajuudet. Vastakohtana runsaasti hälyä sisältäville soinneille jousisoittimien materiaali koostuu sävelistä. Kuitenkin ensimmäisen sävelen aksentti tuo jousisoittimiin myös hälyisen ulottuvuuden. Seuraavassa tahdissa hälyisyys toteutetaan puhaltimien ilmavirran kohinaa sisältävillä soinneilla. Kohinan määrä kasvaa tahdin loppua kohti, mutta toisaalta myös äänten voimakkuus pienenee. Tahdissa tapahtuu myös suuri hidastus, joka kuuluu pia-

non harvenevina alukkeina. Kolmannessa tahdissa puhaltimien kohina toteutetaan korkeilta taa-juuksilta ja piano liittyy sointiin siten, että sen soittama d³-sävel preparoidaan kynnellä, jolloin syntyy korkea särähtävä sointi. On hyvä myös huomata, että pianon pedaali on kaikissa tahdeissa auki, mikä tuottaa runsaasti hälyisyyttä sointikuvaan. (Lyytikäinen 2012.)

The image shows a musical score for Chamber Vocalise (2012) with dynamics and articulation markings. The score is divided into three measures. The first measure has a tempo of ♩ = 90 and the second and third measures have a tempo of ♩ = 120. The dynamics range from *f* (forte) to *ppp* (pianissimo). The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Soprano (S.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score includes various markings such as "air 50%", "almost air only", "damping string slowly by nail", and "prepared by metal". The vocal part (S.) includes the text "H()" and "vocal 'gliss.' 'vocal 'gliss.'".

Kuva 3. Partituurikatkelma teoksestani *Chamber Vocalise* (2012), jossa hälyisyyden astetta säädelään nuottiku-
vassa eri tavoin.

2.3.3 Hälyn historiaa

Tässä aluvussa valotan hälyn historiaa siinä määrin kuin se on ja on ollut tämän työn kannalta olennaista. Katsaus on melko laaja, sillä projektini alkuvaiheessa minulle olivat tärkeitä hieman eri asiat kuin mitkä lopulta päätyivät osaksi tutkintoa. Hälyn erilaiset funktiot musiikin historiassa ovat olleet keskeisenä innoittajana sekä tohtoriopintojeni aikana tekemälleni sävellystyölle että tämän tutkielman taustoittamiselle.

Hälyäänillä on ollut ennen 1900-lukua tarkasti rajatut tehtävät. Hälyyn suhtaudutaan edelleen esi-merkiksi klassisessa äänenmuodostuksessa häiriönä. Äänen sointi-ihanne on pääsääntöisesti häiriö-
tön, ja mahdollinen haluttu hälyelementti on mielellään tarkasti kontrolloitu. Hälyn funktion voi-
daankin katsoa olleen musiikissa alisteinen säveltasoille aina 1900-luvun alkupuolelle saakka. Hä-
lyllä oli kuitenkin jo ennen modernismia joitain erityisiä tehtäviä musiikissa. Sillä merkittiin esimer-
kiksi rytmiä marssien pikkurumpuosuuksissa sekä muodon rajakohtia, esimerkiksi voimistuvilla pa-
tarumputremoloilla ennen rajakohtaa. Rajakohtaa voitiin merkitä isorummun ja lautasten iskulla. Hälyn tehtävä oli myös merkitä äänen aluketta, mistä esimerkkinä ovat puhaltimien kielitys ja cem-
balon kynnen näppäysääni.

James Tenneyn tutkimus *A history of 'Consonance' and 'Dissonance'* (1988) osoittaa, kuinka länsimaisen taide- ja kirkkomusiikin alkuaan hälyttömästä ihanteesta liikuttiin vuosisatojen kuluessa kohti hälyisempiä harmoniarakenteita. Yläsävelsarjaan verrattuna yhä kompleksisemmat intervallirakenteet käsitettiin konsonoivina. 1900-luvulle tultaessa dissonanssien purkaminen ja valmistaminen eivät enää olleet välttämättömiä esimerkiksi myöhäisromanttisessa ekspressionistisessä tai impressionistisessä ilmaisussa.

Tonaalinen musiikkianalyysi voisi hyötyä hälyisyyden asteen säätelyn näkökulman huomioon ottamisesta myös ennen 1900-lukua sävelletyn musiikin tutkimuksessa. Rajaakaan kuitenkin nämä asiat oman tutkielmani ulkopuolelle.

Futurismi ja hälyn emansipaatio

Hälyn emansipaation voidaan katsoa alkaneen romantiikan ajan taidemusiikin ilmaisupaineen kasvusta, joka johti aiemmin dissonansseina pidettyjen harmonioiden käsittelemiseen konsonansseina ja lopulta tonaalisuuden murtumiseen usein eri tavoin. Hälyn emansipaatiolla tarkoitetaan hälyn noususta musiikissa tasavertaiseksi äänimateriaaliksi sävelten rinnalle. Hälyn emansipaation varhaisvaiheet liitetään usein italialaisiin 1900-luvun alkupuolen futuristeihin, etenkin Luigi Russoloon (1885–1947). Hän kirjoitti vuonna 1913 säveltäjä Francesco Balilla Pratellalle omistetun *Hälyjen taide, futuristinen manifesti*² -kirjoituksen (Tisdall & Bozzola 1996, 114).

Russolo ei ollut ammatiltaan muusikko vaan kuvataiteilija. Hän korosti, ettei hänellä ole muusikoiden tavoin akustisia mieltymyksiä. Lisäksi hänellä oli omasta mielestään muusikon ammattitaidon puuttumisen vuoksi kaikki oikeudet ja mahdollisuudet yltiöpäisyyteen ja musiikin uudistamiseen hälytaiteen avulla. (Tisdall & Bozzola 1996, 111.)

Russolo luokitteli hälyt kuuteen kategoriaan. Taulukkona kuvaamilleen kategorioille hän laati seuraavanlaisen saateen:

Vaikka hälyn luonne kykenee muistuttamaan brutaalilla tavalla elämästä, hälyjen taiteen ei tule rajoittua jäljittelevään toistoon. Se tulee saamaan suurimman voimansa akustisesta nautinnosta itsestään, jota taiteilijan innoitus tietoisesti hyödyntää hälyjen yhdistelmissä. Tässä futuristisen orkesterin kuusi hälyperhettä, jotka toteutamme pian mekaanisesti. (Russolo 2018 [1916], 29.)³

Russolon tapa luokitella hälyjä voi vaikuttaa kotikutoiselta ja hieman huvittavaltakin ensi näkemältä, mutta siinä on selvästi havaittavissa pyrkimys löytää yhteisiä nimittäjiä hälyn syntymistavalle, vaikka Russolo ei tätä seikkaa tekstissään avaakaan. Ensimmäisessä kategoriassa ovat yksittäiset voimakkaat hälyilmiöt, toisessa kategoriassa puolestaan pitkäkestoiset ilmanpaineen vaikutuksesta syntyvät äänet. Kolmannessa kategoriassa ovat hiljaiset, taajuuksiltaan vaihtelevat ja epäsäännölliset äänilähteet. Neljännessä kategoriassa Russolo kokoaa yhteen kitkan vaikutuksesta syntyvää pitkäkestoista hälyä. Viides ja kuudes luokka poikkeavat luokitusperusteiltään aiemmista luokista. Niissä

² *L'Arte dei rumori, manifesto futurista*

³ Benchè la caratteristica del rumore sia di richiamarci brutalmente alla vita, l'Arte dei rumori non deve limitarsi ad una riproduzione imitativa. Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in sè stesso, che l'ispirazione dell'artista saprà trarre dai rumori combinati. Ecco le 6 famiglie di rumori dell'orchestra futurista che attueremo presto, meccanicamente

Russolo jakaa äänilähteet niiden aiheuttajan mukaan, ei syntyvän mukaan, kuten aiemmissa kategorioissa, mikä hieman heikentää luokittelun johdonmukaisuutta (kuva 4).

1.	2.	3.	4.	5.	6.
Jylinät	Vihellykset	Kuiskaukset	Narinat	Hälyt, jotka aikaansaadaan lyömällä metallia, puuta, nahkaa, kiviä, terrakottaa jne.	Eläinten ja ihmisten äänet:
Jyrinät	Suhinat	Mutinat	Natinat		Kirkuna
Paukahdukset	Pihinät	Kurnimiset	Kahinat		Huudot
Kohinat		Surinat	Pärinät		Voihkaukset
Tömähdykset		Pulputukset	Ropinat		Kiljunta
Kuminat			Hankaukset		Ulinat
					Naurunpurskahdukset
					Korinat
					Hikottelut

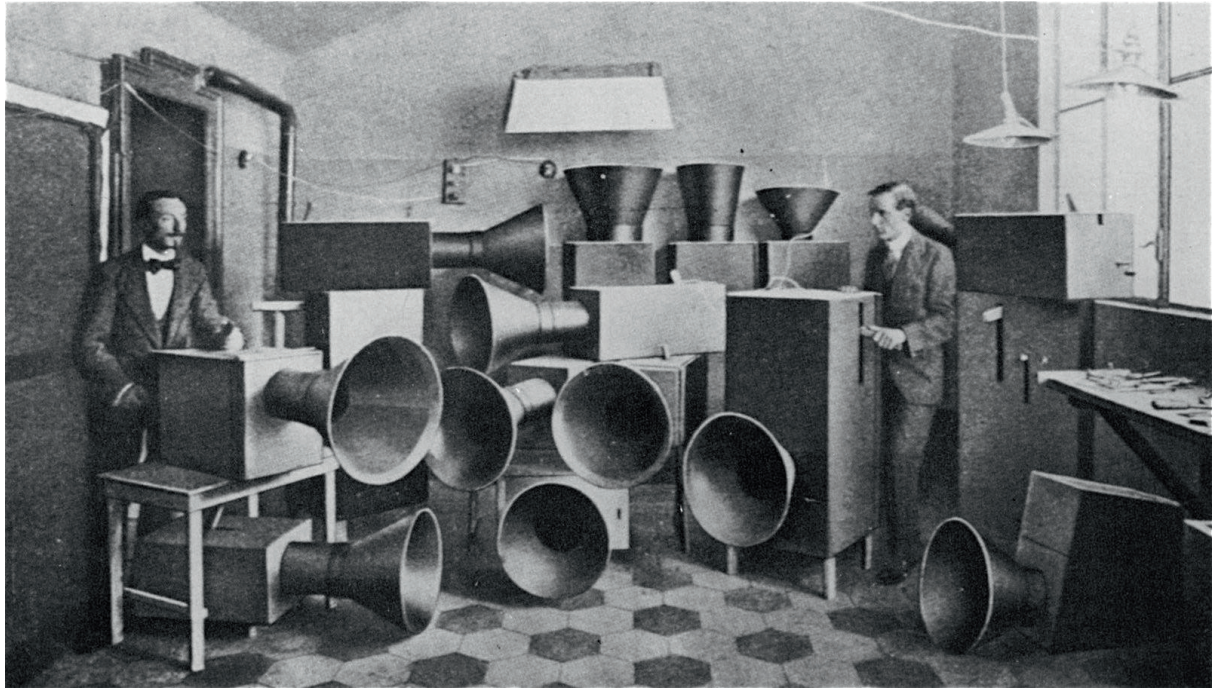
Kuva 4. Russolon hälyluokittelu teoksessa *Hälyjen taide* (Russolo 2018 [1916], 29).⁴

Hälyjen taide -manifestin laatimisen aikoihin keväällä 1913 Russolo alkoi suunnitella hälysoittimia yhdessä milanolaisen kuvataiteilija Ugo Piattin kanssa (kuva 5). Ensimmäinen suunniteluista hälysoittimista valmistui maaliskuuhun vaihteessa samana vuonna. Russolo nimesi soittimen scoppiatoreksi (hankaaja). Soittimen ääni muistutti vanhanaikaisen auton moottorin ääntä. Soittimen ääniala oli kymmenen kokosävelaskelta. Sillä pystyttiin myös tuottamaan mikrointervalleja. Tämä soitin esiteltiin saman vuonna julkisesti ensimmäistä kertaa Modenan kaupungissa. Hälysoittimien suunnittelu oli tutkija Barclay Brownin mukaan yhdistelmä syvällistä esteettistä pohdiskelua ja riehakasta ivailua. (Brown 1981, 34.)

Muut soittimet seurasivat scoppiatorea nopeasti. Soittimista muun muassa ronzatore (päristäjä) kuulosti sähkömoottorilta ja stroppiatore (hankaaja) metallin raapimisääneltä. Cracklerin ääni muistutti mandoliinin ja konekiväärin yhdistelmää. Touko-kesäkuun vaihteessa 1913 oli valmiina 16 hälyinstrumenttia. Russolo järjesti ensimmäisen konsertin Filippo Tommaso Marinettin kotona Milanossa. Konsertissa esitettiin Russolon sävellykset *Risveglio di una Città* (*Kaupungin herääminen*) ja *Convegno di automobili e di aeroplani* (*Autojen ja lentokoneiden kohtaaminen*). (Brown 1981, 34.)

Russolon soittimet eivät nimestään huolimatta olleet puhtaasti hälysoittimia, vaan ne olivat myös säveltasollisia instrumentteja (Brown 1981, 34; Venn 2010, 13), jossa hälyelementti oli osa sointiväriä. Russolon soittimien ääni luokituu omassa ajattelussani siis soilemiöön – ääneen, joka sisältää sekä hälyä että säveltä.

⁴ Russolo, famiglie di rumori



Kuva 5. Luigi Russolo ja Ugo Piatti intonarumorien (hälysoittimien) parissa. Kuva on osa *L'Arte dei Rumori* (*Hälyjen taide*) kuvitusta.

Kuva 6. Hälysoittimille laadittu partituuriaukeama Russolon teoksesta *Risveglio di una Città* on ainoa säilynyt nuotinnos hänen musiikistaan. (Russolo 1916, 72–73.) Hälysoittimet ylhäältä alas lukien: ulistajat, jyristäjät, rätistäjät, hankaajat, pamauttajat, päristäjät, pulputtajat ja suhistajat. (Russolo 2018, 82).

Russolon ainoa säilynyt partituurikatkelma on teoksesta *Risveglio di una Città*. Kyseessä on Russolon sovellus perinteisestä notaatiosta (kuva 6). Nuotinnosta voidaan pitää varhaisimpana graafisena partituurina. Tutkija Edward Venn on analysoinut partituurikatkelman ja tehnyt siitä vakuuttavan rekonstruktion perinteiselle notaatiolle. Hänen mukaansa kyseessä on säveltasopartituuri. (Venn 2010, 13.)

Partituuria luetaan seuraavaan tapaan: Partituurin alussa on lueteltu soitinryhmät. Vennin mukaan jokaisessa soitinryhmässä on ollut 1–4 soitinta. Partituuriaukeamassa on seitsemän tahtia. Jokainen tahti on jaettu tahtiosoituksen mukaan kolmeen osaan. Nuottiviivastolla kulkevat paksunnetut vaakaviivat kuvaavat säveltasoja. Viivan ylä- tai alapuolella olevat kaksoispisteet tarkoittavat sävelen ylentämistä. Näin ollen esimerkiksi oheisen nuottiesimerkin (kuva 6) uluatorin osuus alkaa sävelkullalla G–Ais–c. Vinoviivat tarkoittavat glissandoja ja F, FF ja p-merkinnät perinteiseen tapaan dynamiikkaa.

Russolo käyttää itse tästä kirjoitustavasta nimitystä ”enharmoninen notaatio”. Vennin analyysi osoittaa, että Russolo yhdessä lähipiirinsä kanssa oli kehittänyt sangen tehokkaan ja käyttökelpoisen tavan kuvata musiikkia. Kirjoitustavan suurimmat ansiot ovat mielestäni muun muassa ylennys- ja alennusmerkkien korvautuminen kaksoispistemerkinnällä ja äänen keston kuvaaminen viivalla, jota voidaan myös käyttää kuvaamaan glissandoa. Esimerkiksi glissandon päättymisen merkitseminen juuri ennen seuraavan tahdin alkua onnistuu ilman pikkunuottimerkintöjä. Nuotinnustapa on helppo ammattimuusikon opittavissa, sillä se hyödyntää perinteistä nuottiviivastoa. Nuotinnostavan ainoana ongelmana on rytmiiikan merkitsemistarkkuus. Tuossa muodossa olevalla nuotinnostavalla lyhyiden ja polyrytmisten aika-arvojen ilmaiseminen eksaktisti voi olla hyvin hankalaa.

Russoloa voidaan mielestäni hyvällä syyllä pitää modernin äänitaiteen isänä. Kiinnostavaa on myös se, että äänitaiteen tekijöitä löytyy edelleen runsaasti nimenomaan kuvataiteilijoiden joukosta. Säveltäjistä mielenkiintoa Russoloa kohtaan osoittivat muun muassa Maurice Ravel, Arthur Honegger, Darius Milhaud ja Euroopassa Yhdysvalloista vierailut Edgar Varèse, jotka kuulivat Russolon musiikkia Pariisissa 20-luvun alkupuolella. (Tisdall & Bozzola 1996, 119.)

Teknologinen kehitys toi säveltäjien ulottuville jo 1910-luvun lopulta alkaen Russolon kehittämää hälysoittimia edistyneisempiä elektronisia soittimia, kuten thereminin ja ondes martenotin, minkä vuoksi Russolon soitinkehittelyt menettivät säveltäjien – takaiskujen vuoksi myös Russolon itsensä – kiinnostuksen 1930-luvulle tultaessa (Tisdall & Bozzola 1996, 119).

Russolon kehittämät soittimet tuhoutuivat toisen maailmansodan aikana. Hänen kehittämiään hälysoittimia on rakennettu uudelleen säilyneiden soitinrakennuspiirustusten pohjalta. Vaikka Russolo voidaan nähdä säveltäjänä omaperäisenä kurioositeettina musiikinhistoriassa, hänen merkitystään ei pidä vähätellä. Russoloa voidaan pitää ensimmäisenä säveltäjänä, jonka mielenkiinto kohdistui puhtaasti hälyihin.

Edgar Varèse ja futurismin perintö

Futurismiin tutustuneista säveltäjistä kiinnostusta hälyn estetiikkaan tunsivat eniten säveltäjä Edgar Varèse, joka 1920-luvun lopulla oli mukana esittelemässä Russolon uusimpia hälysoittimia pariisilaisyleisölle. Tuolloin oli herännyt toive, että Russolon hälysoittimia ryhdyttäisiin valmistamaan sarjatuotantona. Hanke kuitenkin kariutui. Varèsella oli suuri merkitys hälyisyyden historiassa. Varèse

toimi esikuvana amerikkalaisen eksperimentalismin ja kokeellisen rock-musiikin edustajille. Sitä kautta hänen vaikutuksensa ulottuu edelleen laajemmin populaarimusiikin alueelle.

Varèse opiskeli vuodesta 1907 alkaen Berliinissä, missä hän tutustui muun muassa Ferruccio Busoniin ja Richard Straussiin. Hän tutustui myös Arnold Schönbergin atonaalisiin teoksiin ja esitteli niitä Claude Debussylle palattuaan Pariisiin 1913. Varèse kuuli Pariisissa tuoreeltaan myös Igor Stravinskyn skandaalinkäryisen baletin *Le Sacre du printemps*. Varèsella oli siis musiikillisessa matkailukussaan paljon tuliaisia vuonna 1915, kun hän saapui Euroopasta Yhdysvaltoihin. Varèsen 20- ja 30-luvun musiikkia voidaankin tyylillisesti luonnehtia ranskalaisen impressionismin, futurismin, Stravinskin primitiivisen kauden ja Schönbergin atonaalisen kauden sulaumaksi. Varèsen visiona oli Russolon lailla poistaa raja-aidat hälyn ja sävelen väliltä. Hän määritteli musiikin organisoiduksi ääneksi. (Taruskin 5, vol. 5, 187.)

Vaikka Varèse tunsu italialaista futurismia, hänen suhteensa Russolon ajatuksiin oli ilmeisen ivallinen. Hän piti italialaista futurismia jokapäiväisen ja tylsän arkihälyn orjallisenä toistona⁵ (Bernard 1987, 23; Varèse 1966 [1917], 11). Varèsen ajatuksessa siitä, että häly on elimellinen osa musiikillista materiaalia, on kuitenkin ilmeinen sukulaisuus Russolon estetiikkaan, ja joka tapauksessa säveltäjillä oli yhteisiä päämääriä suhteessa hälyn emansipaatioon musiikissa (Matei 2018, 103). New York Telegraph -lehden haastattelussa vuodelta 1916 on Varèsen varhainen maininta italialaisista futuristeista. Haastattelussa hän vaatii ”musiikillisten aakkosten” laajentamista. Hän kuitenkin tyrmää futuristien kehittämien hälysoittimien mahdollisuudet väliaikaisena ratkaisuna ja kertoo itse etsivänsä uusia teknisiä apukeinoja (Manning 1985, 6). Negatiivisesta suhtautumisestaan huolimatta Varèse vaikutti soveltaneen Russolon hälyn estetiikkaa ja hyödyntäneen sitä 1920-luvun teoksissaan. Hänen teoksiinsa alkoi hiljalleen ilmaantua futuristien peräänkuuluttamia ideaaleja. Hälyihin perustuva *Ionisation* (1929–1931) on tästä hyvä esimerkki (Matei 2018, 103).

Varèse suunnitteli New York Telegraphin lehtihaastattelussa mainitsemiaan ”uusien apukeinojen” elektronisten laitteiden suunnittelijan René Bertrandin kanssa vuodesta 1913 alkaen. Varèse jatkoi 1920-luvun kuluessa uusien äänien kartoittamista, mutta loppujen lopuksi Varèse jatkoi sävellystyötään vielä pitkään ilman teknisiä apukeinoja. Hän yritti tuloksetta solmia yhteistyötä Bellin puhelinlaboratorion kanssa 20-luvun lopulta alkaen. Varèse haki vuonna 1933 avustusta Guggenheimin säätiöltä uuden elektronisen soittimen kehittelyyn yhteistyössä Bertrandin kanssa. Tuossa suunnitelmassaan Varèse kuvasi synteettisten äänien mahdollisuudet tarkasti (Griffiths 1992, 117). Hake-
musta ei hyväksytty, ja Varèse ajautui 30-luvun puolenvälin jälkeen syvään kriisiin säveltäjänä (Manning 1985, 13–14). Vuonna 1939 Varèse piti luennon Etelä-Kalifornian yliopistossa (University of Southern California), jossa hän ilmoitti odottavansa uutta tekniikkaa, jolla hän voisi toteuttaa visioitaan (Manning 1985, 14). Paul Griffithsin mukaan Varèse – ilmeisesti juuri tuolla luennollaan – tai ainakin samana vuonna tarkensi hämmästyttävän kaukonäköisesti ennustustaan tekniikan mahdollisuuksista:

Ja seuraavaksi luettelen ne hyödyt, joita odotan tältä uudelta laitteelta: säveltäjä vapautuu tasavireisen järjestelmän lamaannuttavasta mielivaltaisuudesta; on mahdollista saavuttaa rajaton määrä oktaavien kierroksia sekä – jos halutaan – oktaavi voidaan jakaa pienempiin yksiköihin, jolloin on siis mahdollista muodostaa millainen asteikko tahansa; ala- ja ylärekisterien ääniä on käytössä rajoittamaton määrä; uusi harmoninen

⁵ Varèse: “Why, Italian futurist, have you slavishly reproduced only what is commonplace and boring in the bustle of our daily lives?”

loistokkuus voidaan saavuttaa käyttämällä alasävelsarjan säveliä, mikä nyt on mahdonta; on mahdollista tuottaa mikä tahansa äänenvärin ja ääniyhdistelmien sävyero sekä uusi dynamiikan rekisteri, joka on nykyorkesterin saavuttamattomissa; voidaan synnyttää mielikuva äänen liikkeestä tilassa siten, että ääni suunnataan minne salin kohtaan tahansa (tai jos partituuri niin vaatii: minne paikkoihin tahansa salissa); on mahdollista käyttää samanaikaisesti ristikkäisiä rytmejä, jotka eivät ole sukua toisilleen [– –] (Griffiths 1992, 117.)

Vaikka Varèsen suunnitelmat äänien muokkaamisesta ja tuottamisesta hautautuivat pitkäksi aikaa, hän hyödynsi kuitenkin teoksissaan 30-luvulta alkaen elektronisten konesoittimien mahdollisuuksia. Hän käytti Léon Thereminin 1919 keksimää thereminiä teoksessaan *Ecuatorial* vuonna 1934. Myöhemmin Varèse korvasi thereminin uudemmalla vuonna 1928 keksityllä ondes martenotilla. (Manning 1985, 96.) *Ecuatorialin* pohjana Varèse käytti äänitettyjä erilaisten koneiden hälyjä, lentomelua, kellojen ääniä, elektronisesti tuotettuja ääniä sekä laulajien, pianon ja urun ääntä. Varèse toteutti visioitaan transformoimalla eli ajamalla ääntä erilaisten suotimien lävitse. Lisäksi hän muokkasi äänten alukkeita ja sammumistilanteita. (Manning 1985, 96.)

Varèsen suurelle orkesterille kirjoittama *Amériques* vuodelta 1921 alkaa Debussyn *Faunin iltapäivän* tapaan huilusoololla. Vaikka teos muistuttaa sävelkieleltään suuresti Debussyn ja Stravinskin teoksia, se sisältää kuitenkin omaperäistä lyömäsoitinten käyttöä. Teos hyödyntää hälyisyyden estetiikkaa rikkaan lyömäsoitinkäsittelyn lisäksi myös harmonisissa rakenteissa.

Ionisation (1929–1931) lyömäsoitinorkesterille on käännteentekevä teos hälyn hyödyntämisen historiassa. Teos on kirjoitettu 13 lyömäsoittajalle. Se hyödyntää *Amériquesissa* käytettyjä lyömäsoitintehoja, mutta musiikillisilta rakenteiltaan ja jaksotukseltaan *Ionisation* poikkeaa perinteestä. Se on hälyn taidetta sanan varsinaisessa merkityksessä. Teoksen muotoa eivät rytmittävät harmoniset kaarrokset vaan tekstuuripinnat ja sointivärialueet. (Matei 2018, 103.)

Tomi Mäkelä (1990) esittelee näkemyksiään teosten *Offrandes*, *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales* ja *Ionisations* muotorakenteellisista periaatteista. Mäkelä osoittaa analyysissään Varèsen 20- ja 30-luvun musiikin muotorakenteiden yhdistyvän – toki voimakkaasti modifioituina – klassis-romanttiseen traditioon. Artikkelinsa yhteenvedossa Mäkelä tekee erään huomionarvoisen havainnon:

Niin kiinteä kuin Varèsen muotokielen suhde perinteeseen näyttääkin olevan, on toisaalta todettava, että [– –] uudistukset asettavat perinteiset ratkaisut täysin uuteen valoon. Vain harvoissa poikkeustapauksissa motiivit, melodiat ja teemat ovat konstruktion perustana. Juuri tähän negaatioon perustuu ajatus soinnin merkityksen kasvusta, jota on verrattu impressionistien, Skrjabinin ym. säveltäjien tavoitteisiin [– –]. (Mäkelä 1990, 71.)

Tässä kommentissa Mäkelä kiteyttää laajemmin säveltäjien suhdetta traditioon ja esteettis-teknisiin uudistuksiin 1900-luvun alkupuolella. Kun sointiväri nousi yhä tärkeämmäksi parametriksi, oli väistämättä tarpeen etäännyttää muita parametreja. Romantiikan aikana vallitsevana tekstuurimuotona käytetty melodian ja säestyksen välinen suhde ja sen orkestrointitavat eivät sopineet sellaisenaan uuteen sointiväri-ihanteeseen. Esimerkiksi melodisen aineksen korostaminen voimakkailla orkesterikaksinuksilla ei ollut uusissa sointiväri-ihanteissa mahdollista perinteisin tavoin.

Varèse pääsi toteuttamaan varhaisia visioitaan kunnolla vasta 50-luvun lopulla, noin 75-vuotiaana, jolloin hän sävelsi teoksen *Poème électronique* vuoden 1958 maailmannäyttelyyn osaksi Phillips-yhtiön paviljonkia. Hän matkusti työstämään teostaan Hollantiin, Phillipsin laboratorioon, joka sijaitsi Eindhovenissa. Varèsella oli käytössään aikansa uusin huipputekniikka ja useita teknisiä avustajia. Voidaan ajatella, että hän toimi eräällä tavoin yhdistävänä tekijänä 1900-luvun erilaisten koulukuntien välillä. Varèsella oli omakohtainen kosketuspinta impressionismiin, ekspressionismiin, futurismiin, elektronimusiikkiin (*Poème électronique*, 1958) ja eksperimentalismiin (*Ionisation*, 1929–1931).

John Cagen visio hälyn funktiosta tulevaisuudessa

Yhdysvaltalaista eksperimentalistin jatkumoa edustaa huomattavimmissa määrin John Cagen tuotanto. Cage opiskeli ensimmäisen amerikkalaisen eksperimentalistin Henry Cowellin johdolla, ja myös Cagea kiinnostivat jo varhain hälyt ja hälyisyys musiikissa. Cage ennusti vuonna 1937 kirjoittamassaan esseessä *The Future of Music: Credo*, että hälyn käyttäminen musiikin tekemisessä tulee jatkumaan ja lisääntymään, kun elektroniset instrumentit kehittyvät. Hän uskoi, että tämän kehityksen tuloksena säveltäjillä olisi tulevaisuudessa ulottuvillaan kaikki äänet ja musiikilliset mahdollisuudet⁶. (Taruskin 2004, vol. 5, 175.)

Puhuessaan Seattlen taideyhdistyksen tapaamisessa vuonna 1937 Cage ennusti, että samanlainen jännite-ero kuin dissonanssilla ja konsonanssilla oli menneisyydessä, tulee lähitulevaisuudessa olemaan hälyn ja niin sanottujen musiikillisten äänien välillä (Manning 1985, 15). Näin Cage tuli ensimmäisenä säveltäjänä julkisesti määritelleeksi hälyisyydelle eräänlaisen funktionaalisen mallin musiikillisessa kontekstissa.

Samassa puheessaan Cage arvioi elektronimusiikin nykytilaa ja tulevaisuudennäkymiä. Hän totesi, että tällä hetkellä monet elektronimusiikin keksinnöistä keskittyivät jäljittelemään vanhoja soittimia. Hän puolestaan ennusti Varèsen tavoin, että elektronimusiikin mahdollisuudet olivat sävelten ja hälyjen täydellisessä kontrolloimisessa. Näin ollen hän arvioi teknisten sovellutusten olevan vielä ratkaisematta. (Manning 1985, 15.) Visioistaan innoittuneena Cage sävelsi käänteentekeväen teoksensa *Imaginary Landscape No 1*, joka kantaesitettiin 24.3.1939 Seattlessa. Teosta pidetään ensimmäisenä elektroakustisena teoksena, ellei oteta huomioon Ottorino Respighin vuonna 1924 säveltämää teosta *Pini di Roma*, jossa on käytetty gramofonilta toistettua nauhoitettua linnunlaulua (Schwartz 2018, 11). *Imaginary Landscape No 1* on sävelletty preparoidulle pianolle, symbaaleille ja kahdelle levysoittimelle.

Elektronisen musiikin varhaisvaiheista

Bryan R. Simmsin mukaan elektronisen musiikin sävellystekniikat ja estetiikat ovat rakentuneet 1900-luvun alun musiikin innovaatioille. Vaikutteita on otettu amerikkalaisen kokeellisuuden, kuten Cowellin, Varèsen ja Cagen, 20–30-luvun tuotannoista sekä italialaisilta ja venäläisiltä futuristeilta. Lisäksi vaikutteita on nähtävissä ranskalaisesta ja saksalaisesta dadaismista. Jo 1940-luvun lopulla elektroninen musiikki oli jakautunut viiteen suuntaukseen.

⁶ “Cage: I believe that use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard.”

1. konkreettinen musiikki eli nauhoitettu teos, jonka äänet ovat ympäristöstä tai akustisilla soittimilla toteutettuja ääniä
2. (puhdas) elektroninen musiikki, eli nauhoitettu teos, jonka äänet on tuotettu elektronisesti
3. elektronisen ja konkreettisen musiikin yhdistelmä
4. elektroakustinen musiikki eli akustisen ja nauhoitetun musiikin yhdistelmä
5. live-elektronikka, jonka esityksessä modifioidaan ääntä käyttämällä reaaliaikaista elektroniikkaa. (Simms 1986, 383–384.)

Elektronimusiikin varhaisvaiheiden esteettisiä ja sävellysteknisiä vaikuttimia tutkittaessa täytyy ottaa huomioon myös teosten työstämiseen käytettyjen laitteistojen rajoitteet ja mahdollisuudet, jotka ohjasivat säveltäjiä tekemään tiettyntyyppisiä ratkaisuja. On myös huomionarvoista, että nimenomaan säveltäjiksi koulutautuneet elektronimusiikista kiinnostuneet säveltäjät jäivät pääsääntöisesti odottamaan tekniikan kehittymistä aina 1950-luvun puoleenväliin saakka. Tällaisia säveltäjiä Varèsen lisäksi olivat muun muassa Pierre Boulez (1925–2016) ja Jean Barraqué (1928–1973). Myös Stockhausen piti varhaisia elektronimusiikkikokeilujaan (mm. *Studie I*, 1953) epäonnistuneina, mutta jatkoi keskeytyksettä elektroniikan mahdollisuuksien kartoittamista. (Griffiths 1992, 168.)

Konkreettisen musiikin isäksi kutsuttu Pierre Schaeffer (1910–1995) syntyi Nancyssa, Koillis-Ranskassa. Schaefferin molemmat vanhemmat olivat muusikoita, mutta hän koulutautui kuitenkin ensin tietoliikenneinsinööriksi. Hän aloitti vuonna 1936 radioinsinöörinä Ranskan radion (RTF) palveluksessa. Schaeffer työskenteli radiofonioiden parissa ja teki ohjelmiin tehosteita. 1940-luvun lopulla hän kehitti vision konkreettisesta musiikista, joka pitäisi sisällään erilaisia ääniä. Myös Schaeffer tunsii Russolon hälyn estetiikan ja oli jonkin verran kiinnostunut siitä (Manning 1985, 20). Hänen ensimmäinen konkreettisen musiikin sävellyksensä *Étude aux chemins de fer* vuodelta 1948 koostuu äänitetyistä ja leikatusta liikkeelle lähtevän junan äänistä. Voidaankin ajatella, että tämä Schaefferin teos aloitti konkreettisen musiikin perinteen.

2.4 Menetelmä

Ne, jotka rakastuvat käytäntöön ilman tietoa, ovat kuin merimiehiä, jotka nousevat laivaan ilman peräsintä tai kompassia eivätkä koskaan voi olla varmoja siitä, minne ovat menossa (da Vinci 2009, 259).

Leonardo da Vincin yllä siteerattu ajatus on ollut minulle eräs innoittaja tutkimukseni aikana. Da Vinci oli vakaasti sitä mieltä, että maalaustaide on tiedettä (da Vinci 2009, 175–176). Työpäiväkirjojensa taidetta koskevissa pohdinnoissa hän kykeni sanallistamaan runsaasti maalaustaiteeseen liittyvää taiteellisen työn mukanaan tuomaa tietoa ja nivomaan tiedon muun muassa matematiikkaan, perspektiivioppiin ja anatomiaan. Hän pohti myös, miten arvioida omaa taidetta objektiivisesti, ja muistutti, kuinka vaikeaa on nähdä virheitä omassa työssään (da Vinci 2009, 267–268). Da Vinci painotti kokemuksen merkitystä tutkimustyössä, erityisesti sitä, että tiedolla on painoarvoa ja sen tulisi olla koeteltu käytännössä (da Vinci 2009, 39–40).

Da Vincin työpäiväkirjojen kuvailu ja tiedonmuodostus tuo väistämättä mieleen filosofi Michael Polanyiin 1950–60-luvuilla käsitteellistämän ajatuksen hiljaisesta tiedosta (tacit knowledge), joka tarkoittaa juuri hankalasti tai jopa mahdottomasti sanallistettavaa tietoa ja taitoa (da Vinci 2009, 175; Polanyi 1966, 10). Hiljaisesta tiedosta taiteellisessa tutkimuksessa on kirjoitettu monessa yhteydessä.

Henk Borgdorff toteaa, että taiteellisessa tutkimuksessa pyritään paljastamaan ja artikuloimaan taideteoksiin ja taiteellisiin prosesseihin sisältyvää hiljaista tietoa (Borgdorff 2012, 53). Säveltäjä Riikka Talvitie huomauttaa, että siinä, missä säveltäjän lopputuotoksesta, partituurista, ilmenevä tieto on paikannettavissa, sävellysprosessin aikana tapahtuva tiedonmuodostus on luonteeltaan vaihtelevaa ja hankalammin sanallistettavaa. Säveltäjän työhön liittyvä tieto on intuitiivista käsityötaitoa, joka on osittain opiskeltua ja osittain kokemuksen kautta hankittua. (Talvitie 2023, 230.)

Kuvataiteen tohtori Jyrki Siukonen esittää epäilyksensä hiljaisen tiedon mahdollisuuksista metodina tai todisteena (Siukonen 2002, 82). Siukosen epäily on toki aiheellinen, mutta täytyy muistaa, että kaikki tieto on ollut ennen käsitteellistämistä hiljaista. Olisi mielestäni suoranaista välinpitämättömyyttä olla yrittämättä sanallistaa sellaisia ilmiöitä, joita ei aiemmin ole sanallistettu. Voi tietysti olla, että hiljaisen tiedon sanallistaminen onnistuu helpommin taitoperusteisilla aloilla, jotka nojaavat perinteisiin ja jotka ovat välittyneet ja kehittyneet mestari-kisällimetodilla.

Käsitteellistyäkseen hiljainen tieto vaatii kontekstin. Hiljaisen tiedon käsitteellistäminen voi tapahtua esimerkiksi vertailemalla omia taiteellisia tai teknisiä valintoja muiden tekijöiden samankaltaisiin valintoihin. Mikäli tällaista vertailupintaa ei ole olemassa, voi käsitteellistämistä yrittää mahdollisimman osuvin metaforin tai tietyissä tapauksissa rakentamalla jopa kokonaan uusia paradigmoja. Esimerkkinä mainitsen kirjailija Italo Calvinon, jonka postuumisti julkaistun kirjallisen testamentin *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannele* luvut on otsikoitu ja jaettu sisältönsä puolesta erilaisten adjektiivien alle. Niitä ovat keveys, nopeus, täsmällisyys, näkyvyys ja moninaisuus (Calvino 1995, 5)⁷. Calvino valmisti tekstejään Harvardin yliopiston Norton-luentosarjaa varten. Vaikka kyseessä ei ole varsinaisesti tutkimusteksti, Calvinon tapa rakentaa vaikeasti selitettäville ilmiöille kehys juuri oman taiteellisen ajattelun, metaforien ja kirjallisuudesta valittujen vertailukohtien avulla on tehokas ja uskottava.

Eräänlaisena musiikin alan vastineena tällaiselle vaikeasti käsitteellistettävien ilmiöiden ja sävellystyöstä kumpuavan ajattelun sanallistamiselle voisi nostaa esiin säveltäjä Paavo Heinisen (1998) artikkelin *Sarjallisuus*. Siinä hän avaa lukijalle sarjallisuuden ilmiöitä viittaamalla musiikinteoreettisen käsitteistön lisäksi muun muassa omaan kokemukseensa säveltäjänä, referenssiteoksiin ja muiden taidemuotojen paralleleihin ilmiöihin. Heinisen (1998) teksti on usein runollista ja kryptistäkin. Lähdeviittausten puuttuessa tekstin luonne on eräällä tavalla itseensä kietoutuva, pamflettimäinen. On vaikeaa päätellä, mitkä tekstin ajatuksista ovat lähtöisin Heiniseltä itseltään ja mitkä ajatukset nojautuvat mahdollisiin kirjallisiin lähteisiin. Selvää on, että keskeisin lähdemateriaali artikkelissa ovat teokset itsessään.

Mielestäni eräs tapa käsitteellistaa omaa työtään onkin juuri pamfletinomainen tutkimusteksti. Pamfletilla tarkoitan tekstin viritystä, jossa lukija haastetaan mukaan ymmärtämään uutta ilmiötä, aatetta, tietoa tai estetiikkaa. Tällainen teksti on esimerkiksi Luigi Russolon *Hälyn taide* vuodelta 1916. Russolon ajatuksilla ei tuolloin voinut olla kontekstia, sillä hälyistä rakennettua musiikkia ei tuolloin vielä ollut. Pamfletin ja samaan aikaan Russolon kehittelemien hälysoittimien sekä niille sävelletyn musiikin liitto rakensi kuitenkin tarvittavan kontekstin uuden ilmiön käsitteellistämiseen. (Russolo 1916.)

Näkökulmani on läheisessä suhteessa säveltäjä Hannu Pohjannonon valintoihin taiteilija-tutkijana. Pohjannoro nimittää tutkimusnäkökulmaansa kriittiseksi reflektioksi, jolla hän tarkoittaa analyyt-

⁷ Calvinon kirjoituksista ehti valmistua vain viisi.

tistä suhdetta omiin teoksiinsa ja sävellystyön etenemisen tuloksena syntyneisiin muihin dokumentteihin, muun muassa sävellyspäiväkirjaan ja luonnoksiin. Näin syntynyttä tietoa hän peilaa lähdekirjallisuuden ja säveltämänsä musiikin muodostamaa referenssipintaa vasten. (Pohjannoro 2009, 6.)

Taiteentekemisen ja tutkimuksen vuorovaikutuksella tarkoitan omissa jatko-opinnoissani seuraavia asioita, jota käytän myös tutkielman menetelmänä:

1. Tutkimuksellista asennetta sävellystyössäni.
2. Oman musiikkini ja sävellysprosessin tutkimista jälkikäteen partituurin, tallenteiden, luonnosten ja muistiinpanojen kautta itsereflektoiden.
3. Pyrkimystä sanallistaa sävellystyöskentelyssä syntynyttä tietoa siten, että siitä on hyötyä yleisellä tasolla, toisin sanoen hiljaisen tiedon sanallistamispyrkimystä.
4. Sävellystyöni ja taiteellisen ajatteluni asettamista dialogiin muiden taiteellisten ja tieteellisten referenssien kanssa.

Lyhyesti sanottuna minulla on pyrkimyksenä kietoa mahdollisimman läheiseen vuorovaikutukseen sävellystyö ja kirjoittaminen. Da Vincin metafora merelle ilman peräsintä ja kompassia lähtevän merimiehen järjettömydestä on osuva; tuntemattomaan on vaarallista syöksyä ilman tietoa. Taiteen tekeminen on tuntemattomaan purjehtimista, mutta apuvälineet ovat mukana, sillä työ tehdään taiteilijan aiemmin keräämän tiedon varassa. Uuden soittotavan keksiminen ei ole musiikissa mullistava asia, vaikka toki näinkin on asia toisinaan nähty. Soittoteknistä keksintöä tärkeämpi kvaliteetti musiikissa on se, miten keksittyä soittotekniikkaa hyödynnetään taiteellisessa ilmaisussa. Samalla ei pidä unohtaa, että taiteessa on kysymys myös muusta kuin tiedon ja taidon rationaalisesta yhdistämisestä. Ehkäpä juuri tämän muun käsitteellistämisen vaikeuteen Siukonen (2002) viittaa.

Tutkimusmenetelmäni asettuvat toisaalta musiikkianalyysin ja toisaalta taiteellisen tutkimuksen traditioon. Huomattavaa on, että kummassakaan tutkimusmenetelmässä ei ole työni aihepiiriä hyödyttäviä tarkkoja tutkimusmenetelmiä (ks. Talvitie 2023, 244). Tämä tarkoittaa, että tutkielmassa omien sävellyksellisten valintojeni sanallistaminen on eräs keskeinen metodi. Sanallistaminen tapahtuu viittaamalla esimerkein omiin partituureihini, luonnoksiini ja muihin muistiinpanoihini sekä musiikistani tehtyihin äänitteisiin. Olenkin dokumentoinut ja reflektoinut omia sävellysprosessejani.

2.4.1 Huomioita Kaija Saariahon teoksesta *Château de l'âme*

Esittelen seuraavassa edellä kuvaamaani menetelmää lyhyen teosanalyysin kautta. Jos tarkastellaan esimerkiksi teknologian ja hälyn hyödyntämistä, Kaija Saariahon esteettisen ajattelun juurien voidaan nähdä pohjautuvan Russolosta alkavaan perinteeseen. Yhteys Russoloon voidaan nähdä esimerkiksi teknologian ja hälyn hyödyntämisen kautta, ja niinpä Saariahon musiikkia voisi lähestyä luontevasti myös futuristien käyttämän käsitteistön kautta (Uimonen 2005, 24).

Tarkastelen hälyisyyden säätelyä Kaija Saariahon teoksessa *Château de l'âme*. Teos on sävelletty sopraanolle, naiskamarikuorolle ja orkesterille.⁸ Tarkasteluni kohdistuu teoksen viidennen osan, *Les*

⁸ Kokoonpano on [solo sopr + 2222-4221-3+ümp-hp-pno-4sopr-4mezzo-str]. Tarkastelemassani jaksossa on seuraava kokoonpano: [solo sopr.+2010-0000-triangle-maracas-vibraphone-bass drum-ümp-hp-pno-4sopr-4mezzo-str-vl.1,vl2].

Formules, loppuun (tahdit 111–142). Tarkastelun pohjalta pohdin, missä funktioissa hälyisyyden säätelyä tässä jaksossa käytetään. Ohessa (kuva 7) on laatimani reduktio jakson soleurkupisteestä. Internet-linkki teoksen partituuriin löytyy lähdeluettelosta (Saariaho 1995).

Tahdit: 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142

Korkea sole

Vl1 s.p. _____

Triangle - - - - -

Matala sole

Vl2 s.p. _____

B. drum _____

“Hälypedaali”

Maracas _____

Pedaalit

Piano (ped) pedaali auki →

Vibr. (ped) pedaali auki →

s.p. = *sul ponticello*

Kuva 7. Soleilmiötä, taajuuksia ja hälyisyyttä kuvaava reduktio Kaija Saariahon teoksen *Château de l'âme* viidennen osan, *Les Formules*, lopussa, tahdeissa 111–142.

Jakson yleisilmeelle on ominaista staattisuus, joka johtuu hälyä ja säveliä sisältävästä urkupistemäisestä materiaalista (Lyytikäinen 2009b, 91). Tällaista materiaalia kutsun tuonnempana soleurkupisteeksi. Lisäksi jaksolle on ominaista harmoninen ja säveltasollinen staattisuus sekä rytmisen toisteisuus. Nämä parametrit eivät ole toisistaan irrallisia, vaan niillä on keskinäisiä merkityssuhteita. Esimerkiksi mezzosopraanojen ja patarummun trioliiaiheen rytmisen toisteisuus nivoutuu soleurkupisteeseen.

Soleurkupisteen muodostavat triangelin ääni, isorummun tremolo, ykkösviulun sul ponticello -huiluääni *f^t* ja kakkosviulun sul ponticello *es^l*. Soleurkupisteen sointikuvaan liittyy myös vibrafonin tahdeissa 116–117 avattu pedaali ja tahdeissa 120–121 pianon avattu pedaali. Merkityksellisiä eivät ole näiden antamat tukiäänet laulajalle, vaan avattujen pedaalien aiheuttama resonointi kaikkeen ympäröivään tekstuuriin. Soleurkupiste vaihtuu tahdissa 137 marakassin kohinaksi. Samalla kun marakassi jatkaa soleurkupistettä, se myös ikään kuin vahvistaa mezzosopraanojen lausuman s-äänteen tuottamaa kohinaa eräänlaisena hälypedaalina.

Kuulokuvassa soleurkupisteen alkuvaiheen sointikuva (tahdit 111–126) on jaettavissa kahtia. Toisaalta on havaittavissa sävelinen, korkea sole, jonka muodostavat viulun korkea sul ponticello --sävyinen huiluääni ja triangelin ääni. Toisaalta on havaittavissa hälyinen, matala sole, jossa isorummun tremolon häly sulautuu 2 viulun *es^l*:n sul ponticello -sävyyn. Näitä molempia tekstuureja yhdistää häly- ja sävelementin sulautuminen toisiinsa.

Tämä urkupiste on eräänlainen bordunamainen tausta, tila tai horisontti, jossa muut soivat tapahtumat esiintyvät.

Soleurkupisteessä oleva hälyisyys puretaan tekstuuria ohentamalla ja hiljentämällä tahdista 119 alkaen. Tahdista 119 alkaen kakkosviulut jäävät hiljalleen pois, kunnes kakkosviulun soolo päättää sävelen tahdissa 126 al nienteen (tahdissa 119 merkintä: stop individually [solo at bar 125]). Tahdista 128 alkaen myös ykkösviulut vaimenevat vähitellen (tahdissa 128 merkintä: stop individually [solo at bar 135]). Samoin triangeli tekee pienen diminuendo-elen tahdeissa 125–126. Isorumpu tekee diminuendon piano pianissimosta al nienteen tahdeissa 122–126. Tahdista 137 pedaaliin yhdistyvä marakassin kohina ikään kuin jatkaa kuoron s-kirjaimen tuottamaa hälyisyyttä. Samalla ykkösviulun soolo tekee diminuendon al nienteen tahdeissa 137–139.

Soleurkupisteen hälyisyys puretaan siis kahdessa jaksossa, ensiksi tahtiin 126 tullessa, niin että urkupistettä jatkaa tahdista 127 ainoastaan sul ponticello -sävyinen ykkösviulun f^t-sävel. Toinen purkamisen tapahtuu tahtiin 139 tullessa, jolloin ykkösviulu tekee diminuendon al nienteen.

Soleurkupisteen hälyisyyden purkamisen on eräs merkittävä jakson muotoa jäsentävä tapahtuma. Näyttäisi siltä, että soleurkupisteen purkamisen funktio on korostaa jännitteen pienenemistä kohti teoksen loppua.

Jakson kuoro-osuudessa (tahdista 111) siirrytään nopeasti pois sävelisyydestä kohti hälyä (puhe, kuiskaukset). Sopraanot aloittavat ohuella soinnulla, joka laajenee konsonoivasta tilanteesta kohti dissonoivampaa, huilujen tukiaänien kanssa lähes klusteriksi saakka. Intervallit esiintyvät dissonoituvassa järjestyksessä, jonka täydentää glissando: priimi + pieni terssi + suuri sekunti + pieni sekunti + glissando). Sopraanojen harmonian laajentuessa tahdissa 112 mezzosopraano 1 tuottaa hälyisyyttä puhuen.⁹

Sointikuvassa tapahtuu eräänlainen modulaatio sävelisyydestä hälyisyyteen. Moduloinnin keskiössä on sopraanojen laajenevan harmonian ja glissandojen tuottaman hälyisyyden sekä mezzosopraanojen puheosuuden päällekkäinen esiintyminen. (Lyytikäinen 2009b, 91.) Lopun hälyelementtejä ovat marakassin aiheuttama kohina, kuoron s-kirjain ja patarummun matala D. Hälyelementtejä tuottaa myös pianon avoin pedaali.

Lopussa kuoron osuus (s-äänteet) ohennetaan neljässä viimeisessä tahdissa. Alla toistuu patarummun tahdista 127 (mezzosopraanojen kuiskaamasta ”l'enfant” -sanasta) periytyvä rytmien trioli-hahmo D-sävelellä. Merkillepantavaa on, että juuri patarummun matala D-sävel on säveltasoltaan epästabiili. Käytössäni olevassa äänityksessä tuo D-sävel sisältää paljon hälyelementtejä ja soveltuu hyvin jatkamaan kuiskattua rytmää.

Olen tässä luvussa käynyt läpi erityisesti tutkimukseni menetelmiä sekä hälyä musiikissa. Seuraavaksi siirryn analysoimaan eräitä tohtorintutkimointiin kuuluvia teoksia hälyisyyden asteen säätelyn näkökulmasta.

⁹ Tämän tyyppisissä vokaalitekstuureissa on mielestäni selkeä yhteys Saariahon ja Russolon välillä. Russolo piti ihmisäänestä, sillä se sisältää konsonanttien tuottamaa hälyä ja toisaalta vokaalien tuottamaa sävelisyyttä, ja hän hyödynsi tätä ilmiötä musiikkinsa estetikassa. Myös Saariaho hyödyntää samaa ihmisäänien mahdollisuutta. (Uimonen 2005, s. 37–38.)

OSA II

SÄVELLYSTEN TARKASTELU

3 Hälyn ja sävelen rajapinta teoksessa *Lauluja – Sång* Tua Forsströmin runoihin

Sävelsin teoksen *Lauluja – Sång* Tua Forsströmin runoihin sopraanolle ja pianolle tammikuun ja marraskuun välisenä aikana vuonna 2009 (Lyytikäinen 2009). Jatkoin teoksessa hälyisyyden asteen säätelyyn liittyviä kokeiluja. Tässä työssä minua ensisijaisesti kiinnosti lyyrisyyden ja hälytekniikoiden yhdistäminen. Laulusarja sisältää toki hälyn käytön lisäksi lukuisia muitakin musiikillisia kvaliteetteja, mutta tässä tekstissä keskityn tarkastelemaan hälyjen funktioita.

Laulusarjan sointimaailmoilla on useita referenssiteoksia. Lyyrisen yleisilmeen taustalla on yhteys Kaija Saariahon musiikilliseen ajatteluun. Yhteyksiä Saariahon musiikkiin ovat esimerkiksi portaattomat siirtymät hälyn ja sävelen välillä ja haihtuminen eleenä. Nämä luonnehtivat esimerkiksi Saariahon *Kaukainen rakkaus* -oopperaa (Hautsalo 2005, 244). Toisaalta kolmannen osan kellomaiset sävyt viittaavat Varèsen *Poème électronique*, ja viidennen osan alussa voi kuulla gamelansointeja.

Laulusarjaa säveltäessäni aloin pohtia säännöllisyys-epäsäännöllisyys-akselia hälyisyyden asteen säätelyn metaforana. Tässä ajattelussa se, mitä on perinteisesti ajateltu musiikiksi, rikotaan epämääräisyydellä. Epämääräisyyttä voi edustaa esimerkiksi rikkonainen pienoismuotorakenne, rytmisen hahmo tai sattumanvaraisuutta sisältävä kvaliteetti.

Laulusarjan suurimpana soinnillisena innoittajana teoksen muodon ja hälyn ja sävelen rajapinnalla työskentelyn näkökulmasta toimi Tua Forsströmin runo.

3.1 Tekstien valinta

Aloitin laulusarjan sävellystyön sopivan tekstin etsimisellä. Läpikäymistäni runovaihtoehtoista päädyin Tua Forsströmin runoihin. Hänen silloisista runokokoelmistaan tuorein *Sång* vuodelta 2006 kiinnosti minua eniten. Caj Westerberg on suomentanut sen nimellä *Lauluja*, ja se löytyy teoksesta *Mutta kuvittelin että sydän ei tunne rajoja*.

Alusta alkaen halusin, että laulusarjassa olisi tekstejä sekä ruotsiksi että suomeksi. Kuultuani Tapio Tuomelan teoksen *Lauluparit*, jossa erikielisiä runoja oli sovitettu samaan kokonaisuuteen, innostuin itsekin saman runon käännösten käyttämisestä yhden laulusarjan sisällä. Tuomelan projektista poiketen en halunnut käyttää käännöksissä samaa musiikillista materiaalia enkä sijoittaa tekstejä rinnakkain. Sain luvan Tua Forsströmiltä koota *Sång*-kokoelmasta tekstin, joka sisältää valitsemassani järjestyksessä sekä suomen- että ruotsinkielisiä versioita.

Kokonaisuudeksi siilautui kuuden runon sarja. Tekstikokonaisuus rakentuu rondomuodolle. Sitä kehystää runopari: saman runon ruotsin- ja suomenkielinen versio. Minua kiinnosti pohtia, miten saman tekstin eri sijainti runokokonaisuudessa vaikuttaa sävellystyöhön. Samoin laulusarjan keskeistä, neljättä runoa kehystää samanlainen kaksikielinen runopari.

Laulusarjan tekstit Tua Forsströmin teoksesta *Lauluja (Sånger)*, suom. Caj Westerberg:

1. Jag vet att du är nånstans ganska nära här och i mörkret glänser
2. On puutarhoja sateessa / On sitruunapuita yössä / On öinen käännös jossa me olemme / mitä olemme: / sisämaan sademetsää, kiveä, / hitaasti virtaavaa vettä
3. Illa tillygat hjärta / Natten är grön under månen / Fördunklas inte / Förvillas av ingenting / Allt driver, / vi lärde oss det
4. Ja minä sanoin sitä uneksi / koska halusin jäädä / Sitruunapuut puhkeavat yöllä / ”Kukaan ei kuitenkaan tule koskaan takaisin, / näkö on muuttunut” / Sataa ja valkoiset kukat tuoksuvat sateessa / ja sade on puhdassydäminen, / niin kuin vaeltavat eläimet ovat puhdassydämiä
5. Pahasti rusikoitu sydän / Yö on vihreä kuun alla / Ei hämärry / Ei hämmenny mistään / Kaikki ajelehtii, / sen me opimme
6. Tiedän että olet aika lähellä tässä jossain ja hohde pimeässä. (Forsström 2006; Forsström 2008.)

3.2 Tekstianalyysia runon sisällöistä

Tekstianalyysini ensimmäinen vaihe sijoittui luonnollisesti tekstien valintavaiheeseen, jolloin keskeistä oli saada aikaan eri puolilta runokokoelmaa otetuista teksteistä mielekäs kokonaisuus. Tekstien pääpersonat ovat ”minä”, ”sinä” ja ”me”. Kaikki tekstit sijoittuvat yöhön. Ensimmäinen runo kertoo lukijalle tai kuulijalle alkutilanteen: Vaikka en voi kuulla ja nähdä sinua, aistin läsnäolosi. Laulusarjan alussa esitettynä ajatuksen voi ymmärtää myös toivona tai kysymyksenä ”sinän” läsnäolosta. Toinen runo on lyhyt selvästi japanilaisvaikutteinen impressio. Tässä runossa ”minä” kertoo ”meidän” sijainnin ja metaforisen olomuodon. Kolmas runo on ekspressiivinen, ahdistavakin, ja kertoo särkyneestä tunteesta. Runon lopussa käy ilmi, että kyse on ”meidän” tunteesta. ”Meidän” saa uuden, ihmistä yleisesti tarkoittavan merkityksen. Neljäs runo palaa impressionistisiin kielikuviiin. Runo on laulusarjan eräänlainen sydän ja kulminaatiopiste. Se kertoo unenomaisen metaforan avulla puhdassydämysydestä, sen kaipuusta ja saavuttamisen mahdottomuudesta. Viides runo on toisen runon suomenkielinen käännös. Runo ei kuitenkaan edellisen runon taustaa vasten näyttäydy pelkästään ahdistavana. Se kertoo ihmissydämen rusikoidun ominaispiirteen, mutta hyväksyy ihmismielen ajelehtimisen ihmisen osana. Kuudes runo on ensimmäisen runon suomenkielinen käännös. Siinä missä sen funktio on laulusarjan alussa olla kysyvä tai toiveikas ”sinän” läsnäolon suhteen, niin laulusarjan lopussa runon ”minä” on varma ”sinän” läsnäolosta.

Runokokonaisuuden yleisilme on lyrinen ja impressionistishenkinen, ehkä jopa hieman ylevä. Tämä seikka oli minulle tärkeä innoituksen lähde ajatellen sarjan kokonaisuutta ja sointimaailmaa.

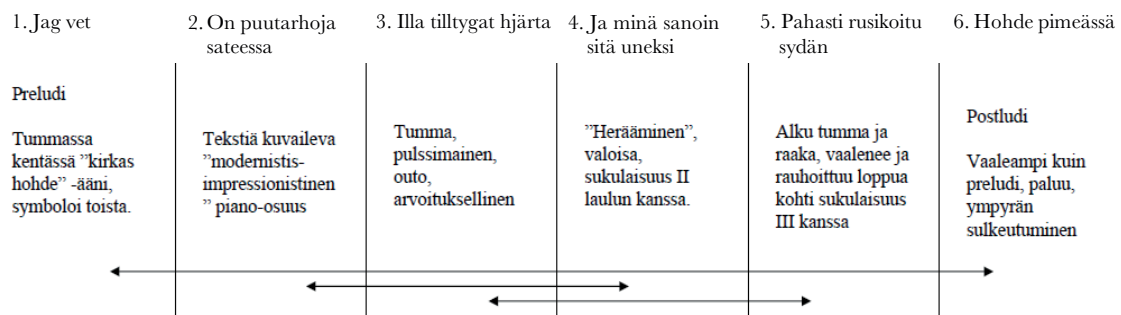
3.3 Runon kielikuvat

Tekstianalyysiini liittyi myös runojen kielikuvien tarkastelu hälyisyyden säätelyn näkökulmasta. Mietin tässä valossa musiikillisia metaforia muun muassa seuraaville runossa esiintyville sanoille ja tapahtumille: hohde, pimeys, sade, käännös, hitaasti virtaava vesi, rusikoitu, sydän, alla, hämärtyä,

hämmentyä, ajelehtia, puhjeta, muuttua, tuoksua ja vaeltaa. Kaikkia näitä tapahtumia en laulusarjassa pyrkinyt kuvailemaan musiikillisesti, mutta osa sanoista sai musiikillisen ilmeänsä.

3.4 Muodon hahmottelua

Laulusarjan luonnosvaihe sisälsi sekä teoksen kokonaisuuden hahmottelua että sarjan musiikillisen ilmeen etsimistä lyhyin säveltämällä tehdyin ”koeporauksin” laulusarjan alkupuolelta. Nämä työvaiheet olivat päällekkäisiä. Oheisessa kokonaisuuden luonnoksessa (kuva 8) olen hahmotellut osien karaktereja. Luonnoksen alalaidassa olevat kaksisuuntaiset nuolet osoittavat runopareja, eli toisin sanoen runoja, joilla on karakteriyhteys. Tällaisia tietenkin ovat saman runon erikieliset versiot, mutta myös toisen ja neljännen osan suomenkieliset runot muodostavat sisällöltään parin.



Kuva 8. Luonnos laulusarjan kokonaisuudesta.

Hälyisyyden funktioiden käyttötavat olivat minulle vielä projektin alkuvaiheessa täysin epäselvät. Forsströmin teksti oli kuitenkin minulle suuri innoittaja näiden hälytekniikoiden pohdinnassa. Ensimmäisen musiikillisen luonnoksen tein 1. osan alusta (kuva 9). Tässä luonnoksessa hälyisyyden purkaminen tapahtuu bassossa, mutta kovin selkeä tämä purkautuminen ensimmäisessä luonnoksessa ei vielä ole.



Kuva 9. Varhaisvaiheen luonnos laulusarjan avauksesta.

Seuraavien luonnosvaiheiden aikana alun idea eteni kohti lopullista muotoaan (kuva 10). Nyt basso purkaa jännitteensä suoraviivaisemmin. Selvitän tarkemmin sävellysvaihetta seuraavassa alaluvussa.

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio' with a tempo of 52. The score is in 4/4 time and G major. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with several triplet markings. A fermata is placed over the first measure of the right hand. The left hand part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a triplet of notes. A 'poco a poco' marking with a star symbol is placed below the left hand staff. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a star symbol. The overall structure is divided into three measures by vertical bar lines.

Kuva 10. Laulusarjan avauksen lopullinen versio (vrt. kuva 10).

Sarjan ensimmäisen osan hälyisät kumahdukset ja niiden purkamistekniikka olivat siis ensimmäiset hälyinnovaatiot tämän teoksen sävellystyössä. Muita sävellystyön alkuvaiheen hälyisyyden säätelyyn selkeimmin liittyviä ideoita oli tihevä ”sadeaihe” toisen osan alussa ja harvenevat, hitaan virtaavan veden pysähtymistä kuvaavat eleet toisen osan lopussa (näistä tarkemmin luvussa 4.6). Nämä kaksi ensimmäistä laulua sain valmiiksi maaliskuun puolivälissä. Tämän jälkeen suunnittelin kolmannen ja neljännen osan alkua yhtä aikaa. Niissä oli tarkoitus siirtyä varsinaisten hälyjen tuottamiseen pianotekstuurissa.

Ensimmäisen luonnostelun jälkeen aloitin hälymateriaalin kartoittamisen. Aluksi tutkin minulle uusien hälyinnovaatioiden käyttöä piano-osuudessa. Tämä vaihe venyi kuukausien mittaiseksi. Uusien musiikillisten keksintöjen integroiminen sävelkieleeni ei osoittautunutkaan ihan kivuttomaksi. Prosessista tuli perusteellisen oppimisen ja muutoksen paikka, kun havaitsin, että uudet soittotavat vaikuttavat ratkaisevalla tavalla estetiikkaani. Monista tämän vaiheen luonnoksista huokui esteettis-tekninen kahtiajakoisuus. Tasapainon löytäminen entisen ja uusiutuvan estetiikan välillä oli keskeinen ongelma sävellysprosessin aikana.

Kokonaismuoto alkoi hahmottua pienten musiikillisten keksintöjen kautta. Keskittyminen pianon hälyinnovaatioiden tutkimiseen vei välillä suhteettomasti huomiota työskentelystä. Lauluosuuden hälyinnovaatioihin kykenin keskittymään kunnolla vasta, kun olin luonnostellut jo pitkälle piano-osuuden laajennettuja soittotekniikoita.

3.5 I osa: *Jag vet*

Ensimmäinen osa alkaa matalalla pedaloitulla kokosävelklusterilla. Matala klusteri ei erotu kuulo-kuvassa kokosävelisenä sointuna, vaan gongimaisena kumahduksena. Klusterin päällä soi myös kokosävelrakenteinen, utuinen aines, jonka funktio ei ensisijaisesti ole melodinen, vaan harmoniaa avaava. Tahdeissa 1–3 kumahdus puretaan poistamalla aluksi hitaasti pedaali (poco a poco -merkintä). Sen jälkeen edelleen sormin sidottu klusteri puretaan poistamalla dissonoivimmat sekunti-intervallit, sitten terssi, ja lopuksi kvintti. Ennen kvinttiä puretaan myös diskantin ja basson välinen kvartti (oktaavikerrannaisineen).

Esimerkissä (kuva 11) on kolme gongimaista kumahdusta, jotka sijoittuvat tahtien 1, 4 ja 6 alkuun. Nämä kolme elettä ovat karakteriltaan identtisiä, vaikka niiden harmoninen ilme on erilainen. Kaikki nämä eleet puretaan samalla tavoin: ensin poistetaan pedaali ja sen jälkeen basson harmonia puretaan sävel kerrallaan dissonoivusjärjestyksessä.

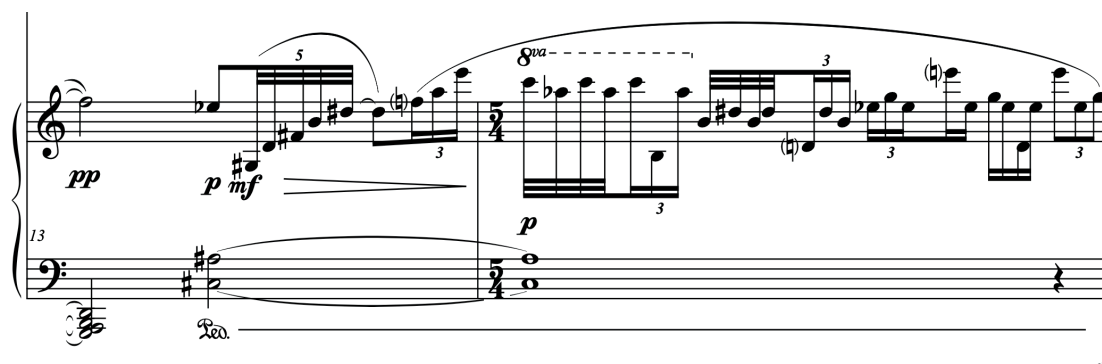
Adagio ♩ = 52

Kuva 11. Kolme gongimaista kumahdusta laulusarjan alussa (kehystettynä).

Tahdissa 8 basson hälyisyyden asteen säätelyn ideaa kehitellään (kuva 12). Basson klusteri ei tällä kertaa tulekaan gongimaisena, vaan se rakennetaan ääni kerrallaan, minkä jälkeen klusteri puretaan poistamalla ensin pedalin aiheuttama hälyisyys ja sitten purkamalla klusteri sävel kerrallaan.

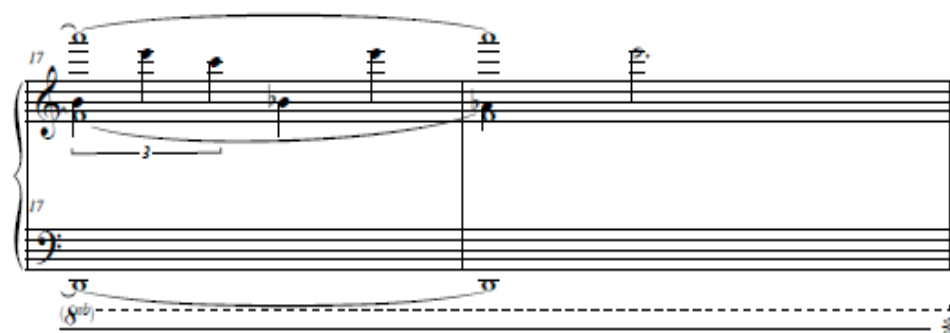
Kuva 12. Basson klusteri rakennetaan ja puretaan tahdissa 8.

Ensimmäisen osan lopussa hälyisyyden säätely keskittyy tahdista 13 alkaen pianon diskantissa lepatavaan harmonis-melodiseen kudokseen, jota harvennetaan uloskirjoitettujen ritardandojen avulla (kuva 13).



Kuva 13. Hälyisyyden vähentäminen uloskirjoitetun ritardandon avulla tahdissa 13.

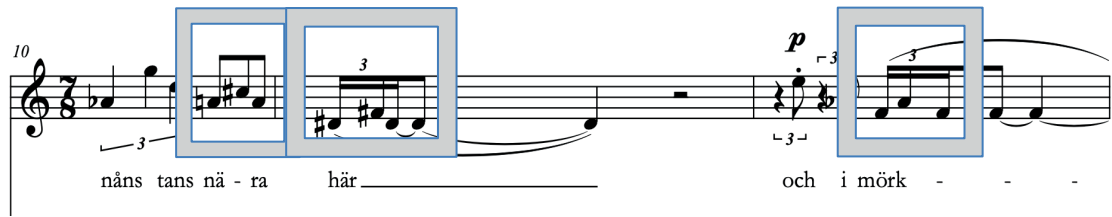
Kahden viimeisen tahdin aikana tapahtuu voimakas rytmisen harvennus. Lisäksi harmoniassa edetään kohti konsonoivuutta (kuva 14).¹⁰



Kuva 14. Rytmisen harvennus ja harmonian eteneminen kohti konsonoivuutta ensimmäisen osan lopussa.

Ensimmäisen osan harmonisen prosessin yleisilmettä voisi kuvata siirtymällä tritonus-, sekunti-, ja septimipitoisista dissonoivista eleistä kohti terssi- ja sekstipitoisia konsonoivampia sävyjä. Ensimmäisen osan eri nopeuksin toteutettavat laulajan terssipitoiset eleet (kuva 15) enteilevät piano-osuuden asteittain vahvistuvaa terssi- ja sekstipitoista ilmettä. Harmonisen ilmeen lisäksi kuviot tuottavat rytmillään hälyisyyttä merkityksellisille sanoille.

¹⁰ Tämäntyyppiset harmonian hälyisyyden prosessit ovat tyypillisiä teoksissani. Muun muassa piano-osuus laulussani *Yli pellon kuivuneiden* Jouni Tossavaisen runoon pohjautuu samanlaiselle idealle.



Kuva 15. Terssikuviota lauluosuudessa.

3.6 II osa: *On puutarhoja sateessa*

Laulusarjan toinen osa alkaa pianon korkealla, nousevaa sadetta kuvaavalla tekstuurilla (kuva 17). Tämä on esimerkki kohdasta, jossa tekstuuria tihentämällä lisätään hälyisyyttä. Musiikilla on kuvattu suoria luonnonilmiöitä kautta musiikin historian, mutta tässä pianoa käytetään eräällä tavoin tarkemmin konkreettisen sateen kuvaajana. Istuin kuuntelemassa sateella pizaroiden tuottamia rytmejä parvekkeellani. Vaikka en tehnyt suoraa transkriptiota sateen äänistä, sävellystapa muistuttaa silti Olivier Messiaenin tapaa nuotintaa lintujen viserrystä. Myöskään Messiaenin transkriptioiden päämääränä ei ollut orjallinen linnunviserrysten toisto nuotintamalla, vaan taiteellinen ilmaisu (Edgerton 2010, 98).



Kuva 16. Alkavan sateen musiikillinen kuvaus laulusarjan toisen osan alussa.

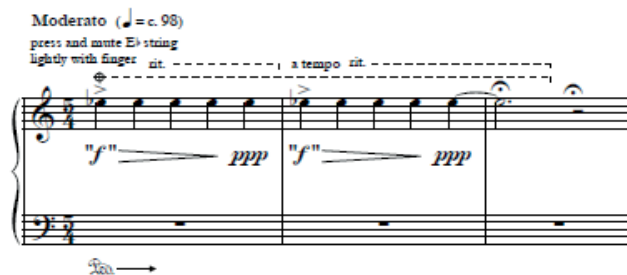
Laulusarjan loppupuolella on useita pienoismuotorakenteita, joissa hälyisyyttä poistetaan tekstuuria harventamalla ja volyymin pienentämällä (kuva 17).



Kuva 17. Hälyisyyttä purkavia eleitä toisen osan lopussa.

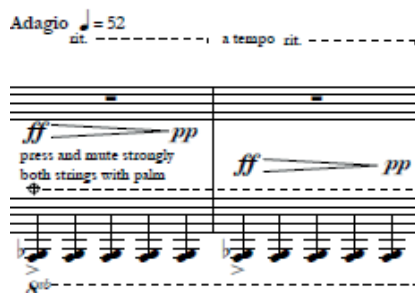
3.7 III osa: *Illa tilltygat hjärta*

Kolmannessa osassa häly ottaa keskeisen roolin musiikin rakenteissa. Osa alkaa pianon tukittujen kielten sykkivällä, hidastuvalla ja vaimenevalla yksinkertaisella eleellä, joka toistetaan (kuva 18). Hälyisyys puretaan diminuendon ja ritardandon avulla. Ele saa seuraavissa tahdissa uuden tyyppisiä ilmeitä, mutta pysyy periaatteeltaan samana.



Kuva 18. Hälyisyyden purkaminen kolmannen osan alussa diminuendon ja ritardandon avulla.

Tahdissa 7 tukittu ele ja hälyisyyden purkaminen siirtyy bassoon. Voimakkaat, nopeasti vaimenevat kumahdukset enteilevät lauluosuuden tekstiä *Illa tilltygat hjärta* (kuva 19).



Kuva 19. Voimakkaat, nopeasti vaimenevat raskassointiset kumahdukset tahdissa 7.

Lauluosuus alkaa voimakkaalla sävelisellä laululla, joka murretaan tahdissa 10 glissandolla, josta samalla edetään puheeseen (kuva 20).

Kuva 20. Lauluosuus etenee tahdin 10 glissandoeleellä puheeseen.

Myös pianotekstuuri etenee kohti hälyä. Pianotekstuurin volyyymi pienenee, mutta kumahdukset muuttuvat hälyisemmiksi. Ne soitetaan matalimmasta rekisteristä. Glissando tehdään sormin ja klusterit kämmenellä suoraan kieliltä soittaen (kuva 21).

Kuva 21. Pianon kieliltä sormin soitettava glissando ja kämmenellä soitettavat klusterit.

Pianon diskanttirekisterissä alkaa uusi repetitioaihe, jossa siirrytään sormella tukittavasta hälyisästä äänestä kohti sävelisyyttä portaattomasti sormen painetta vähentäen. Samalla äänenvoimakkuutta vähennetään (kuva 22).

Kuva 22. Hälystä siirrytään kohti sävelisyyttä liikkumalla portaattomasti tukitusta äänestä säveleen sormen aiheuttamaa painetta vähentämällä.

Tahdissa 22 ele muuntuu yläsävelsarjan eri sävelten avulla toteutettavaksi sointisiirtymäksi, jossa edetään kohti säveltasottomuutta ja jossa as³ soi perkussiivisesti (kuva 23).

Kuva 23. Yläsävelsarjaglissandon avulla toteutettava sointisiirtymä pianolla tahdissa 22.

Ele toistuu hieman muuntuneena ja harvennettuna pianon bassorekisterissä ja edelleen kieliltä kämmenillä soitettuna. Samalla äänenvoimakkuus pienenee (kuva 24).



Kuva 24. Muuntuneena toistuva ele bassorekisterissä (alempi viivasto).

Sama harvoneva hälytekstuuri siirtyy myös vokaaliosuuteen, jossa edetään määrittämättömästi puhelaulusta kuiskaukseen. Pianotekstuuri, joka tuotetaan käsillä pianon kieliä hieroen, imitoi kuiskamista (kuva 25).

Kuva 25. Puhelaulusta kohti kuiskausta. Pianon kieliä soitetaan kämmenellä liu'uttamalla, mikä tuottaa eräänlaisen kuiskausimitaation.

Samalla pianotekstuurin hälyisyys vähenee. Vokaaliosuus muuttuu säveltasottomaksi siihenäksi, johon pianotekstuuri sulautuu. Osa loppuu kuiskattuun ”det”-sanaan, jota pedaalin nopea irti päättäminen imitoi. Hälyisyyttä puretaan sekä volyyimia pienentämällä että tekstuuria harventamalla (kuva 26).

31 *pp mp*

oss(s) (ss.) det

kümmeellä kielä soittan ylimmästä rekisteristä

circular gliss.

ppp

circular gliss.

pedaali pois päältä nopeasti

Kuva 26. Laulusarjan kolmannen osan loppu päättyy laulajan sihinän ja pianon kielten hieromisäänen sulautumaan. Lopussa pianisti imitoi laulajan sanaa ”det” nostamalla pedaalin pois nopeasti.

3.8 IV osa: *Ja minä sanoin sitä uneksi*

Neljäs osa alkaa yläsävelsarjaglissandoilla, jotka soitetaan suoraan kieliltä. Karakteri-intervallina on suuri sekunti. Hälyisyyttä säädellään äänenvoimakkuuden muutoksilla, jotka vaikuttavat suuresti myös äänen sonoriteettiin (kuva 27).

4. Ja minä sanoin sitä uneksi

Adagio

overtone glissando

Pasi Lyytikäinen 2009
Teksti: Tna Forsström,
Suom. Caj Westerberg

pp *ff* *pp* *pp* *ff* *pp*

Kuva 27. Neljännen osan alun yläsävelsarjaglissandot ja äänenvoimakkuuden vaihtelu tuottavat vaihtelevan sonoriteetin.

Teoksen alun jälkeen sopraano aloittaa sävelisyydestä siirtyen portaattomasti kohti hälyisyyttä (kuva 28).



Kuva 28. Neljännen osan lauluosuuden alku, jossa siirrytään sävelisyydestä portaattomasti kohti hälyisyyttä.

Piano vastaa sopraanon osuuteen pärisevällä, särkyneen kuuloisella eleellä, joka saadaan aikaan preparoimalla vasemmalla kädellä soitettavat äänet kynällä. Pianon diskanttiklaavi on preparoimaton, jolloin pianon osuudessa siirrytään hälyisyydestä sävelisyyteen (kuva 29).



Kuva 29. Pianon osuudessa siirrytään hälyisyydestä sävelisyyteen.

Seuraavassa esimerkissä on pianotekstuurissa siirtymä sävelisyydestä hälyisyyteen. Siirtymä on nelivaiheinen. Ensiksi soitetään normaali es-sävel, sen jälkeen kevyesti tukittu B- sävel, kokonaan tukittu ces-sävel ja lopuksi matala C-sävel, jossa hälyisyys puretaan vaimenevan äänenvoimakkuuden avulla (kuva 30).



Kuva 30. Siirtymä sävelisyydestä hälyisyyteen pianotekstuurissa.

3.9 V osa: Pahasti rusikoitu sydän

Viides osa alkaa steel drum -tyyppisellä metallisella soinnilla, jossa metallisen hälyn lisäksi soivat pianon kielten flageolettiäännet (kuva 31). Osa luonnehtii sen identiteetin kannalta keskeinen rytmiele, joka on osan erityisen sointimaailman ohella tärkein koheesiota ylläpitävä kvaliteetti. Samalla kun hälyllä on keskeinen sointiväri-funktio, yhtä tärkeäksi funktioksi muodostuu rytmien merkitsemisen. Tällainen usean funktion yhtäaikainen läsnäolo mahdollisesti heterogeenisen sointipaletin nivomisen ehjäksi kokonaisuudeksi.

5. Pahasti rusikoitu sydän

Pasi Lyytikäinen 2009
Teksti: Tua Forsström,
Suom. Caj Westerberg

*preparointi lyijykynällä;
metallinen sointi, jossa
erottuva yläsävel e²*

*liu'uta kynää kielιά
painaen pois päin
itsestäsi, jolloin säveltaso
laskee glissandomaisesti.*

Kuva 31. Viidennen osan alun steel drum -tyyppinen sointi toteutuu lyijykynäpreparoinnilla ja yläsävelenä soi e²

Tämän jälkeen, tahdissa 8, seuraa sopraanon ja pianon äänen imitaatio, jossa sopraanon r-konso-nantti ja pianon kielistä lähtevä samankaltainen ääni vuorottelevat (kuva 32). Kyseessä on leikkittely kahden eri tavoin toteutetun mutta soinnillista sukulaisuutta sisältävän äänen välillä. On soinnin virittämisen kannalta tärkeää, että esittäjät ymmärtävät tämän yhteyden. Nuottikuva ei koskaan kerro tyhjentävästi musiikillisten eleiden toteutustapaa tai funktiota, vaan yhtä tärkeää on muusikon oivaltava lukutapa, toisin sanoen se, miten hän ymmärtää yksityiskohdat osana kokonaisuutta. Teoksen eri harjoitusprosesseja seuranneena huomioni on kiinnittynyt siihen, että erityisesti tässä jak-sossa muusikot pyrkivät usein vaistomaisesti imitoimaan toistensa sointeja ja sointien taajuuksia, vaikka sitä ei partituurissa erikseen mainitakaan.

Kuva 32. Sointi-imitaatio sopraanoäänien ja piano-osuuden välillä

Tahdeissa 15–17 on kahdensuuntainen sointisiirtymä (kuva 33). Sointisiirtymä toteutetaan pianossa kädellä tukitusta g¹-sävelestä hiljaiseen d³-yläsäveleen. Samaan aikaan sopraano-osuus siirtyy sävelsyydestä kohti säveltasotonta kuiskausta. Tämä aiheuttaa kuulokuvassa lähes portaattoman siirtymän keskirekisteristä 3-viivaiseen oktaavialaan. Se toteutuu pianistin ja laulajan toteuttamien s-ään-teiden korkeiden taajuuksien sulautuessa pianistin poimimaan hiljaiseen yläsäveleen. Tällaisen sointi-siirtymän funktiota voi metaforana verrata vaikkapa tonaalisessa kontekstissa tapahtuvaan sävel-lajimodulaatioon. Rekisterin vaihtumisen lisäksi siirrytään alun särkyneestä ja äännekkäästä r-ään-nevoittoisesta sointikuvasta hiljaiseen s-äännevoittoiseen sointikuvaan, jolla on tärkeä hälyisyyden luonnetta määrittävä tehtävä.

15 *klusteri, kieliä kämmenellä napauttamalla* *mp* *kohti kuiskausta ----->* *ppp*

15 sy dän sy dän sy dän sy dän sy dän sy dän

15 *pp* *sss...* *poimi yläsävel* *sss...*

Kuva 33. Sointisiirtymä tahdeissa 15–17

Neljännän osan lopussa tapahtuu siirtymä sävelisyydestä hälyn kautta hiljaisuuteen (kuva 34). Laulu taipuu puhelauluksi tahdeissa 28 ja 29. Piano-osuus on osittain tukittu jo tahdeissa 28 ja 29, kunnes tahdin 29 viimeiseltä neljäsosalta alkavat pelkkää hälyä sisältävät, käsin ja sormin soitettavat sykähdykset. Laulu muuttuu aiempaa enemmän puheenomaiseksi. Jäljelle jää vain kevyt pianon kieliltä soitettava syke, joka vaimenee hiljaisuuteen. Teos päättyy koko osalle leimalliseen, sydämen sykettä kuvaavaan eleeseen. Ele toteutetaan lopussa kauniilla, hiljaisella ja tasaisella perkussiivisella soinnilla, joka toteutetaan lyömällä sormin pianon tukituille kielille. Emotionaalinen ero on huomattava alun rämähtäviin, rikkinäisiin sointeihin ja toimii eräänlaisena lohdullisena codana muutoin jännitteiselle osalle. Huomionarvoista lienee, että tämä rauhoittuminen toteutetaan säveltasottomin hälyin, ja teoksen emotionaalisesti jännitteisin kohta on eniten tunnistettavaa säveltasoisuutta sisältävä. Tässä on hälyisyyden purkamisstrategiana sukulaisuutta Kaija Saariahon *Château de l'âmen* loppuun (ks. kuvaa 7 luvussa 3.8).

28 ei häm - men - ny mis - tään. Kaik - ki a - je - leh - ti -

a tempo *tempo rubato* *sormilla*

punaista epamaaraisua säveltaisoilla

pidä edelleen kielet dempattuina, lyö kieliä kämmenellä sammuttimen takaa.

32 sen me o - pim - me.

3 - 4 x

al niente

Kuva 34. Viidennen osan lopussa siirrytään sävelisyydestä hälyisyyden kautta kohti hiljaisuutta.

3.10 VI. osa: *Hohde pimeässä*

Viimeinen osa alkaa pianon matalalla ja särisevällä, preparoidulla sävelellä. Mukana soi d²-sävel. Sointiin liittyy korkea kilisevä hälyä tallan takaa soitetuna. Lauluosuus nousee glissandona mukaan d²-sävelelle (kuva 35). Tallan takaa helähtävät kilinät ovat eräänlaista kaikua preparoidun bassokielen särinälle. Sointimaisema on staattinen, ja paperin pärinä hiipuu vähitellen siten, että hetken aikaa sointimaailma palautuu säveltasovoittoiseksi. Tätä korostaa myös lauluosuuden alun nouseminen glissandolla d²-säveleen.

Adagio

mp

Tie -

p kynällä vetäen tallan takaa

mp

preparointi paperilla
jatkuvasti särisevä ääni
vedä kieltä voimakkaasti ylös oikealle
ja päästä irti.

ff

Kuva 35. Viimeinen osa alkaa preparoidun pianon bassokielen särisevällä äänellä, johon liittyvät tallan takaa soitettavat säveltasottomat, kilisevät äänet.

Mukaan tulee myös ylimmästä rekisteristä alkava hiljainen, helisevä ja aaltoileva glissando, joka soitetaan kynsillä kieliltä (kuva 36). Lauluosuus liikkuu vaihtelevasti puheen ja laulun välimaastossa. Laulajan osuus on lyhyt, ja laulu taipuu hälyä kohti asteittain. Laulajan äännähdykset ovat kuin eräänlaisia viimeisiä yrityksiä sanoa jotain. Musiikki on enemmänkin viitteellisiä ääniä kuin tarkasti komponoitua satsia. Silti tämäkin viimeinen osa on tarkasti suunniteltu, eikä varsinaiselle improviisaatiolle ole tilaa.

f *p*

dän et - tä det

kynsillä soittaen kieliltä
15^{ma}

mp *pp*

Kuva 36. Lauluosuuden alkaessa pianisti alkaa soittaa kynsillä pianon kieliä ylärekisteristä tehden samalla alaspäistä, aaltoilevaa glissandoa. Lauluosuudessa huomionarvoista on siirtyminen asteittain kohti säveltasottomuutta.

Tämän jälkeen alkaa pianon huokaava ele (kuva 37). Pianisti toteuttaa huokaavan äänen liu'uttamalla kättään pianon kielillä keskirekisterissä. Samaan aikaan jatkuu kynsillä soitettava vaimea helinä ylärekisterissä ja myös paperilla preparoitu alin kieli soi edelleen. Vaikka notaatio näyttää yksinkertaiselta, kuulokuvana on kolmitasoinen sangen kompleksi äänimaisema, jossa soivat yhtä aikaa säveltasot (bassokieli), helisevät soleäänit, kynsillä soitettavat kielet ja häly ja toisella kädellä tuo-

tettavat huokausäänet. Kyseessä on musiikillisen satsin sijaan enemmänkin äänimaisema, joka korostaa musiikin loppumista ja viestii siirtymistä ”todellisuuteen”.

hiero keskirekisteristä kieliä pituussuunnassa
liu'uttamalla kättä edestakaisin.
("huokaava" ääni)

"fff"

Kuva 37. Piano tuottaa äänimaiseman, jossa soivat preparoitu bassokieli, kynsillä soitettava helisevä linja ja toisella kädellä soitettava huokaava ele.

Tähän sointimaailmaan liittyy laulajan kuiskaus: ja hohde (kuva 38). Laulajan kuiskaus kietoutuu pianon kielten hankaavaan ääneen. Tässä on kyseessä jälleen siis hälyisyyden läheisyydestä aiheutuva soinnin yhteensulauma eli eräänlainen hälyharmonia. Kuiskauksen jälkeen pianon huokaava ele vaimenee. Teos loppuu siten, että valot himmenevät pianon äänen vaimenemisen myötä ja viimeisen sanan kuiskaavat edeltä sovitut avustajat yleisöstä. Musiikin hiipumisen lisäksi siis myös tila ”hiipuu” visuaaliseen hiljaisuuteen ja yleisöstä kuuluvat kuiskaukset toimivat eräänlaisena kaikuna musiikista sijoittuen tavallaan todellisuuden ja esityksen välimaastoon.

kuiskaten
ja hoh(hh) - de

tila pimennetään/valaistusta pienennetään
mahdollisuuksien mukaan

molto rit.

4-8 x

ppp

kun tila on pimennetty
1 - 10 yleisön joukossa
istuvaa avustajaa (tai avustajien
puuttuessa pianisti) kuiskaa
omassa tahdissaan:
"pimeässä"

Kuva 38. Teos loppuu siten, että valot himmenevät pianon äänen vaimenemisen myötä ja viimeisen sanan kuiskaavat edeltä sovitut avustajat yleisöstä.

Laulusarja *Sånger – Låluja* oli minulle tärkeä projekti sekä hälyisyyden asteen säätelyn erilaisten tekniikoiden kokeilemisessa että teoskonseptin pohtimisen kannalta. Siinä missä *Mitä meille* -teoksessa sulautin todellisuutta mukaan teoksen alkuun, laulusarjassani sulautin teoksen loppuun yleisön osallistamisen ja tilan pimenemisen äänen vaimenemisen metaforana. Laulusarja toimi eräänlaisena laboratoriona *Oopperaa arjessa* -trilogiaa varten.

4 Esityksen ja todellisuuden rajapinta *Oopperaa arjessa* -trilogiassa

Suunnitelmissani oli useita erilaisia vaihtoehtoja *Oopperaa arjessa* -projektin sisällöksi. Lopulta valitsin suunnitelmastani kolme kohtausta, jotka toteutin otsikon *Oopperaa arjessa I–III* alla; *Le Saxophone...* (2010–2011), *Kohtaus kadulla* (2012–2013) ja *Tori* (2014). Seuraavissa alaluvuissa on lyhyet prosessikuvaukset näistä teoksista.

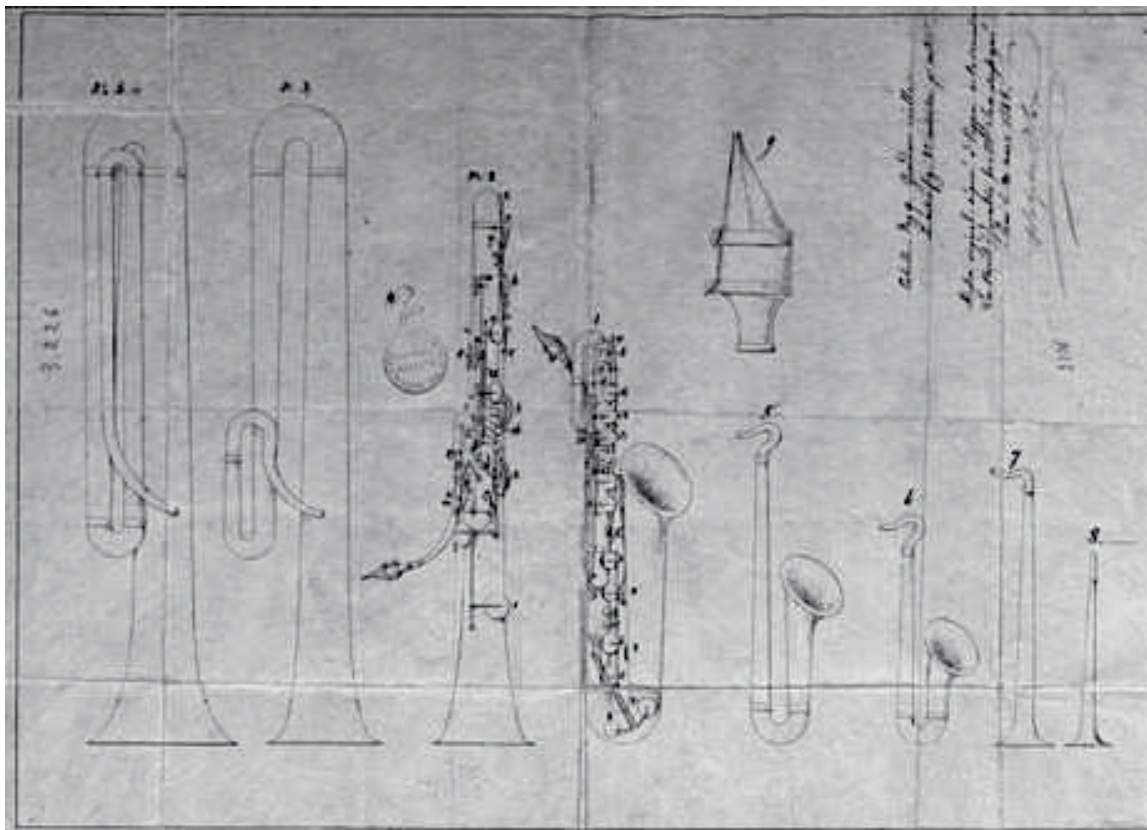
4.1 *Le Saxophone...*

Ooppera arjessa -sarjan teoksista ensimmäinen oli *Le Saxophone...*, oopperaperformanssi, jonka konseptin suunnittelin ja sävelsin 2010–2011. Teoksen solisti Olli-Pekka Tuomisalo sai projektia varten lainaksi bassosaksofonin (kuva 39), juuri sellaisen soittimen, jonka ääntä Hector Berlioz kuvailee teoksen tekstinä käyttämässäni lehtiartikkelissa. Tuomisalon käyttämä soitin oli yli satavuotias ja ilmeisesti viimeisiä Saxin alkuperäisten piirustusten (kuva 40) mukaan valmistettuja soittimia.¹¹



Kuva 39. Olli-Pekka Tuomisalo soittaa bassosaksofonia teoksen *Le Saxophone...* solistina.

¹¹ Asia tuli ilmi keskusteluissa Olli-Pekka Tuomisalon kanssa. Bassosaksofoni on Puhallinorkesteri Kotkan omistama, ja se oli käytössä aiemmin Kaartin soittokunnassa.



Kuva 40. Alphonse Saxin piirros patentihakemusta varten (bassosaksofoni piirroksessa neljäs oikealta)

Tuomisalo oli tilannut minulta vuonna 2009 konsertoivan teoksen (altto)saksofonille ja kamarikuorolle (Oksanen-Lyytikäinen 2015, 98). Koska alun perin ajattelin teosta konserttilavalle, sen ei pitänyt liittyä *Oopperaa arjessa* -projektiin. Muistan suunnitelleeni teoksesta kuitenkin näyttämöllistä. Ajatuksissani oli muun muassa solistin sijoittaminen suureen pahvilaatikoon, josta hän tulee esiin repien laatikon hajalle. Suunnittelin myös käyttäväni haamusolistia, joka olisi soittanut salin takasasta tai mahdolliselta parvelta.

Lokakuussa 2009 osallistuin Kagel/Stockhausen-festivaalille Brysselissä. Jo aiemmin alkanut kiinnostukseni musiikin ja teatterielementtien yhdistämiseen sai tuolla matkalla vahvistusta. Muun muassa Maurizio Kagelin Matchin ja postuumisti MusikFabrikin kantaesittämän Karlheinz Stockhausenin *Erwachenin* kuuleminen ja näkeminen live-esityksinä oli merkittävä kokemus, samoin kuin Paul Griffithsin pitämä luento Kagelin ja Stockhausenin musiikkikäsitteistä. Maurizio Kagelin *Pas de cinq* viidelle esiintyjälle oli myös eräs voimakkaasti sävellyksen *Le Saxophone...* musiikilliseen ajatteluun vaikuttanut teos.

Teoksessa käyttämäni tekstin löysi saksofonisti Tuomisalo. Kyseessä on Hector Berliozin lehtiartikkeli vuodelta 1849, jossa hän kuvailee Alphonse Saxin juuri kehittämän bassosaksofonin ääntä¹². Suomennutin tekstin Rebekka Angervolla, ja hän myös luki minulle ranskankielisen version kahdella eri nopeudella. Tästä taltioinnista oli minulle paljon apua sävellystyön aikana, sillä en ole itse opiskellut ranskaa.

Pian aloin kiinnostua konsertoivan teoksen sijoittamisesta arkeen. Kaavailin paikaksi julkista sisätilaa, jossa liikkuisi paljon ihmisiä. Vaihtoehtoina minulla oli Helsingin rautatieasema, Itäkeskuksen kauppakeskus ja Kampin kauppakeskus. Lopulta päädyin Kamppiin löydettyäni teokselle ihanteellisen ääniympäristön metron sisäänkäyntiä ympäröivän *Gekko*-teoksen vierestä.

Mukaan projektiin sain houkuteltua pukusuunnittelija-tutkija Johanna Oksanen-Lyytikäisen, jonka kanssa muodostimme taiteellis-tutkimuksellisen työparin. Tämän yhteistyön tuloksia on luettavissa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Trio-tutkimusjulkaisussa julkaistussa yhteisarikkelissamme *Puku partituurissa* (Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012, 33–54), jossa keskityimme sävellystyön ja pukusuunnittelun prosessien vertailuun, sekä Oksanen-Lyytikäisen käsityötieteen alaan kuuluvassa väitöskirjassa *Puku taiteena ja työvälineenä — Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa*, jossa on selvitetty kattavasti muun muassa *Le Saxophone...* -produktion tuotantoa ja harjoitusprosesseja (Oksanen-Lyytikäinen, 2015).

Taltioimme alusta lähtien työskentelyprosessiamme kattavasti. Säilytimme sekä sävellys- että pukuluonnokset, taltioimme prosessia muun muassa äänittämällä, videokuvaamalla, pitämällä blogeja¹³ ja haastatteleamalla eri tekijöitä.

Istuin muun muassa tulevan esityspaikan läheisyydessä eri ajankohtina. Tein muistiinpanoja ja myös äänitin DAT-nauhurilla tilan äänimaisemaa. Kokosin kuulonvaraisesti itselleni muistiinpanoja tilasta (kuva 41). Keskeisin havainto oli, että perusäänimaisema oli kohina, joka peitti taajuuksia juuri puheäänien korkeudelta. Tästä havainnosta huolimatta uskottelin itselleni pitkään, ettei esitys tarvitse mikitystä. Vasta ensimmäisen harjoitusperiodin päätyttyä Sibelius-Akatemiassa kapellimestari Nils Schweckendiek sai minut vakuutettua siitä, että esiintyjien äänen vahvistaminen mikrofoneilla olisi välttämätöntä.

Teoksen *Le Saxophone...* eräs erityispiirre oli soiva skenografia. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi kengänkorkojen, poran ja tuulipukukankaiden käyttämisestä kuorolaisten soittimina. Näin ollen puvustus ja tarpeisto olivat alusta alkaen symbioosissa musiikillisten suunnitelmien kanssa. Pohjana

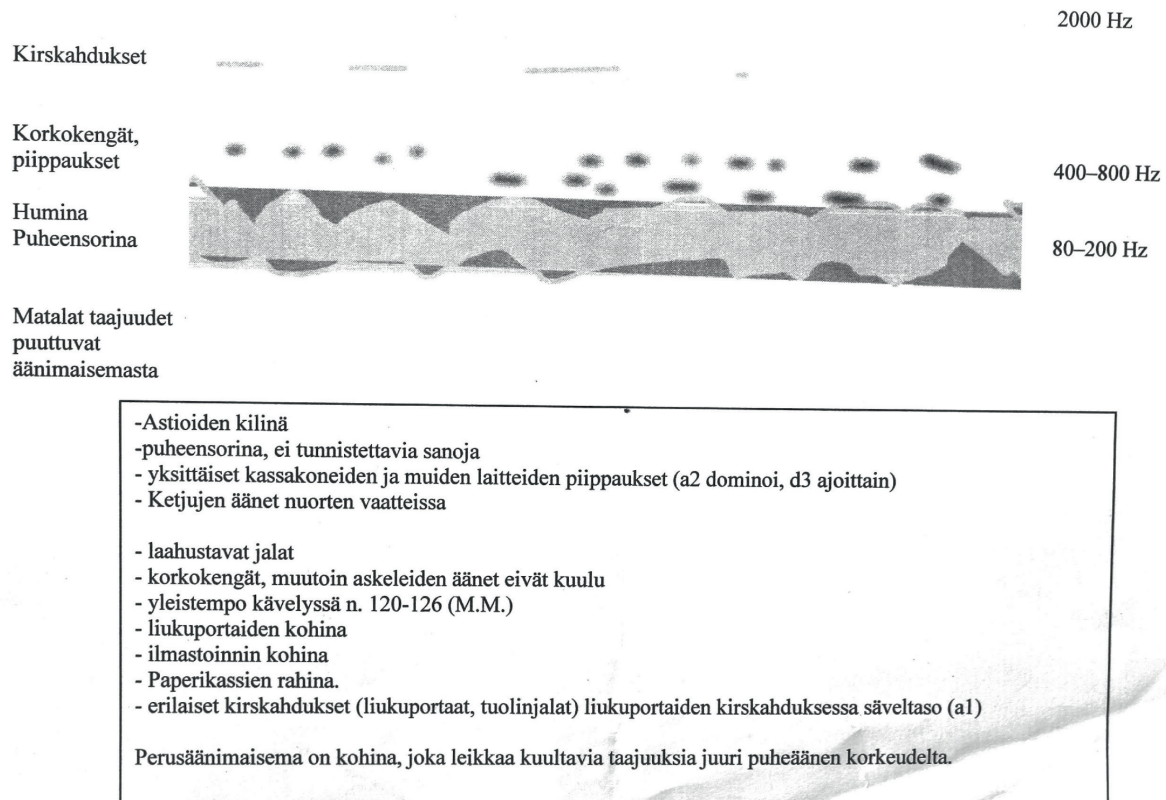
¹² Hector Berlioz (Journal des débats, 21.4.1849) kirjoittaa:

"Le saxophone [–] son principal mérite, selon moi, est dans la beauté variée de son accent, tantot grave et calme, tantot passionné, rêveur ou mélancolique, ou vague comme l'écho affaibli d'un écho, comme les plaintes indistinctes de la brise dans les bois et, mieux encore, comme les vibrations mystérieuses d'une cloche, longtemps après qu'elle a été frappée. Aucun autre instrument de musique existant, à moi connu, ne possède cette curieuse sonorité, placée sur la limite du silence."

"Saksofoni [–] sen merkittävin ansio, minun mielestäni, on sen soinnin moninaisessa kauneudessa – soinnissa, joka on vuoroin matala ja hillitty, vuoroin intohimoinen, unelmoiva tai surumielinen, tai joka aaltoilee kuin toistojensa heikentämä kaiku, kuin metsätuulen utuinen huokailu ja, vielä parempaa, kuin jo aikaa sitten soitetun kirkonkellon salaperäiset värähtelyt. Mikään muu olemassa oleva soitin ei, minun tuntemani mukaan, omaa tätä erikoista, hiljaisuuden rajalle sijoittuvaa sointia." – Suomennos Rebekka Angervo.

¹³ Blogisivut, joihin teosprosessista kirjoitimme, ovat nähtävissä Internet-osoitteissa oopperaajrjessa.blogspot.com ja silytytikainen.blogspot.com.

partituuriin sijoitettavien arkisten äänien valikoimalle toimivat Kampin keskuksessa tehdyt muistiinpanot äänistä.



Kuva 41. Muistiinpanoja Kampin kauppakeskuksen äänimaisemasta. Päiväämätön muistiinpano vuodelta 2010.

Osallistuin samoihin aikoihin Annette Arlanderin Paikka ja performanssi -kursseille Teatterikorkeakoulussa. Kurssilla tutustuimme paikkaerityisten teosten perinteeseen. Tällä kurssilla oli suuri merkitys *Oopperaa arjessa* -projektin konsepteille. Huomasin, että projektillani on kosketuspinta ja konteksti esitystaiteen ja performanssin parissa. Tämä oli myös ensimmäinen kerta, kun aloin ylipäänsä pohtia näyttämöteosten säveltämistä syvällisemmin perinteisen teoskäsitteen sijaan konseptiajattelun kautta.

Konseptiajattelulla tarkoitan tässä yhteydessä sitä, että sävellystyön lisäksi säveltäjä suunnittelee myös esityksen äänimaailmaan liittyvät asiat kokonaisvaltaisesti. Siinä missä esitystaiteen puolella otetaan huomioon esimerkiksi paikkaerityisyys, niin musiikin puolella käyttäisin kokemukseni mukaan samasta ilmiöstä käsitettä äänierityinen tila (Lifländer 2016, 31). Toisin sanoen esityksen sävellyskonseptiin kuuluu ratkaisevana osana esitystilän äänimaisema, samoin kuin kaikki esitykselliset valinnat, jotka vaikuttavat äänimaisemaan. Tällainen esitystila luo mahdollisuuden juuri siinä paikassa olevan äänierityisen tilan ja musiikin sekoittamiseen ja luo näin ollen mahdollisuuden todellisuuden ja säveltaiteen sulautumiselle yhteen. (Kwon 2002, 24.) Koska tutkimukseni otsikkona oli Säveltäjänä rajapinnoilla, halusin rakentaa esityskonsepteja, joissa yhdistyvät toisaalta todellisuus ja esitys, toisaalta sävelletty, improvisoitu ja konkreettinen ääni.

Teatterin ja esitystaiteen alueella on käytetty käsitettä löydetty tila kuvaamaan paikkaerityisiä esitystiloja, joita ei ole tehty alun perin esityksiä varten (Arlander 1998, 38). Tällaisia esitystiloja voivat

olla vaikkapa tehdassalit, lentokentät ja rautatieasemat, ja teoksessa *Le Saxophone...* erityistila oli siis kauppakeskus, vieläpä aivan erityinen paikka siellä.

Teoksen *Le Saxophone...* sävellystyössä todellisuuden ja esityksen rajapintaa minulle edusti alun sekuntinotaatiolla (real-time notation) sävelletty osuus, joka koostui lähinnä hälyistä. Tarkoitus oli, että alku nivoutuisi uskottavasti osittain osaksi kauppakeskuksen äänimaisemaa (kuva 42). Hälyjen käytön ensisijainen funktio oli siis muodostaa dialogia kauppakeskuksen ja sävellettyjen äänien välille. Hälyistä muodostin kompositioita, joihin kauppakeskuksen äänet kietoutuivat. Jälkikäteen ajatellen tärkein dialogi syntyi sävelletyn hälytähentymän päättyessä kenraalipaussiin, joka alkaa nuotiesimerkin kohdasta 1'45". Tämä oli seikka, josta tuli — toki eri tavoin toteutettuina — tärkeä todellisuuden ja esityksen rajapinnan merkittäjä myös seuraavissa projekteissa.

The image displays a musical score for the piece *Le Saxophone...*, specifically a section of real-time notation. The score is organized into measures, with time markers at the top: 1'30, 1'35, 1'40, and 1'45. The notation includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *sf*. There are also performance instructions like "hard heels", "soft heels", "shell suit textile", "open the 2/3 of zip of suitcase, slowly", "zip, quickly!", "T1", "T2", "B1", "B2", "molto rit.", and "perforator". The score features a mix of notes, rests, and sound effect symbols, with some elements enclosed in boxes. The overall layout is complex, reflecting the multi-layered nature of the composition.

Kuva 42. Hälyistä koostuvaa sekuntinotaatiota teoksessa *Le Saxophone...* (partituurisivu 9).

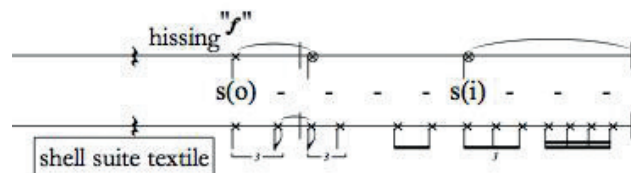
Le Saxophone... on ensimmäinen teoksistani, jossa hälyelementillä on keskeinen rooli musiikin sointikuvassa. Tämä seikka toi eteeni joukon kysymyksiä, joista keskeisin liittyi notaation ja soivan väliseen suhteeseen, toisin sanoen siihen, millaisella tarkkuudella ja miten ilmaisen hälyjen taajuuksia.

Päädyn aikaisemman kokemukseni perusteella ratkaisuun, jossa hälyjen nuotintus on mahdollisimman yksinkertainen, ettei sen opiskelu kuormita liikaa esittäjiä, mutta samalla tarpeeksi tarkka, että se antaa muusikoille mahdollisuuden johdonmukaisen tulkinnan rakentamiseen.

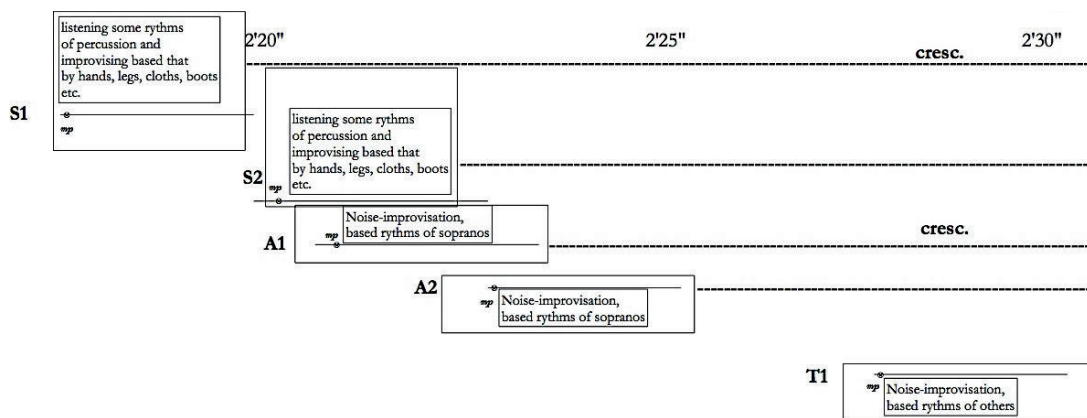
Ratkaistavia nuotinnusasioita oli muun muassa ei-soittimien nuotintaminen. Tällaisia ovat esimerkiksi kainalosauvat, kengänkorot, tuulipukukankaat, pora, vetoketju ja kännykän äänet (kuvat 44 ja 45). Myös puheen, puhelaulun ja vihellyksen nuotintaminen täytyi ratkaista (kuva 43) samoin kuin myös suun vokaalitilan nuotintaminen (kuva 46) sekä ohjeellisen improvisoinnin nuotintaminen (kuva 45).



Kuva 43. Vihellys, joka muuttuu puhalluksen ylipaineesta kohinaksi nuotinnettuna.

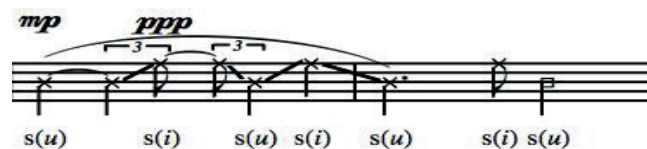


Kuva 44. Laulajan yhtäaika tuottama sihinä ja tuulipukukankaan ääni nuotinnettuna. Sulkuihin on merkitty suun vokaalitila s-äänteen aikana.



Kuva 45. Ohjeellisen improvisoinnin nuotinnosta.

Säveltasottomat ilmiöt kirjoitin pääsääntöisesti rastipäisin nuotein (ks. esim. kuvia 44 ja 46). Suun vokaalitilan nuotinnoksessa päädyin kirjoittamaan vokaalin sulkuihin. Aiemmin esimerkiksi teoksessani *Mitä meille* harmonikalle ja kamarikuorolle käytin notaatiotapaa, jossa viitattiin äänteiden muodostamiin eri taajuuksiin kirjoittamalla ne nuottiviivastolle eri paikkoihin (kuva 46).



Kuva 46. Vokaalitilan nuotinnustapa teoksessa *Mitä meille* harmonikalle ja kamarikuorolle. Nuotinnoksessa äänteen eri taajuuksia on korostettu kirjoittamalla äänteet eri korkeuksille. (Lyytikäinen 2007.)

Teoksessa *Le Saxophone...* näkyi vielä tottumattomuuteni konseptiajatteluun. Minun oli vaikea päättää, mitkä asiat tulee nuotintaa, mitkä selittää kirjallisesti ja mitkä asiat jättää harjoitusprosessiin kuuluviksi. Teoksen alun oli tarkoitus sulautua luontevasti arkeen. En ollut kuitenkaan ottanut huomioon sitä, että teos täytyy vahvistaa hiljaisten sävyjen vuoksi. Tällaisia hiljaisia asioita olivat muun muassa tuulipukukankaiden äänet, porakoneiden vaimeimmat äänet ja kuiskaukset. Mikrofonit ja kaiuttimet sekä lopulta myös nuottitelineet murensivat piilokameranomaisen lähestymistavan. En ottanut myöskään huomioon sitä, että kutsuessani paikalle ihmisiä he eivät käyttäydy kauppakeskuksen asiakkaiden ja ohikulkijoiden tavoin, vaan kerääntyvät yhteen odottamaan esitystä. Yllätyksenä tuli myös se, kuinka suuri, lähes šokinomainen kokemus oli siirtyminen ensimmäistä kertaa harjoitussalista Kampin kauppakeskukseen harjoittamaan esitystä.

Vaikeuksista huolimatta arki ja esitys kohtasivat monin tavoin. Kuten aiemmin totesin, *teosta Le Saxophone...* varten produktion pukusuunnittelija Johanna Oksanen-Lyytikäinen ja minä perustimme blogin, johon tuli esityksen jälkeen katsojapalautetta. Eräässä kommentissa esityksessä vierailut henkilö piti erityisesti siitä, että ”teoksen rajat häilyivät”. Hän viittasi erityisesti alun kohtaukseen, jossa kainalosauvoilla kävelevä mies saapuu pyörimään esityspaikalle ja osoittautuikin yhdeksi esiintyjistä (kuvat 47 ja 48). (Oksanen-Lyytikäinen 2015, 176.)

improvisation, "normal" walking with cruches, based example (repeating). Including also short breaks (max 2 sec.)

$\text{♩} = \text{c. } 86$

B 2

crutches

foot

shell suit

textile

Kuva 47. Kainalosauvoilla kävelevän miehen ohje nuotinnettuna teoksen *Le Saxophone...* alussa. Tämä vaihe on kirjoitettu sekuntinotaatiolla. Partituurin yllälaitaan merkityt aikamääreet eivät näy tässä kuvassa.



Kuva 48. Kainalosauvat soittimina (Keimo Joensuu). Kuva teoksen *Le Saxophone...* ensimmäisistä ohjausharjoituksista Sibelius-Akatemiassa.

Alun kainalosauvakohtauksen musiikillista toteutusta Kampin kauppakeskuksessa muutettiin siten, että nuotinnoksessa näkyvät tuulipukukankaan ja jalan äänet tuotettiin kuuluvuuden vuoksi lyömäsoittajan avustuksella. Äänet tuotettiin santapaperilla ja kumivasaralla, ja ne myös vahvistettiin.

Teoksen harjoitusprosessi Nils Schweckendiekin johdolla osoittautui itselleni tärkeäksi. Harjoituksissa pohdimme paljon yhdessä, miten erilaiset erikoistavoin toteutetut laululliset ja perkussiiviset äänteet tulisi toteuttaa. Oli yllättävää, kuinka nopeasti harjoitustilanteessa löytyivät soinnin kannalta ideaaleimmat toteutustavat. Eräs haastavimmista harjoitettavista osuuksista oli 1. tenorin (Havaijipaitaäijä) jakso, jossa laulajan piti imitoida bassosaksofonin sointia. Tenorin osuus on kirjoitettu perkussioavaimella viisivivaiselle viivastolle. Muutokset viivastolla viittaavat taajuusvaihteluihin, mutta niillä ei ole tarkoitus hakea säveltaisoisuutta. Lopulta harjoitusten myötä teokseen saatiin tarkoituksenmukaisin äänentuottotapa. Tenorin laulu muistuttaa ”räkäistä” punk-laulajan ääntä. Voimakas hälyisyys lauluäänessä edesauttoi säveltaisoisuuden häivyttämistä.

rythmical unisano with saxophone,
very approximal pithces with sound-imitation...



Kuva 49. Tenorin ”imitaation” alku duettona bassosaksofonin kanssa.

Improvisoituja osuuksia harjoituksissa vietiin eteenpäin jaetun tekijyyden idealla, ja niihin keskityttiin erityisesti ohjausharjoitusten aikana (Oksanen-Lyytikäinen 2015, 174). Kiinnostava tekijyyttä sekoittanut asia oli myös pukusuunnittelijan roolin laajentuminen dramaturgin suuntaan. Berliozin tekstissä ei ole juonta, niinpä teokseen *Le Saxophone...* sisältyvät henkilöhahmot täytyi suunnitella ilman tekstin tukea. Koska pukusuunnitteluun joka tapauksessa vaikutti soivien materiaalien käyttö, oli luontevaa, että pukusuunnittelija kehitti hahmoille eräänlaisen ”henkilöhistorian” ennen ohjaajan astumista teosprosessiin. Henkilöhahmojen merkitys oli olennaisinta teoksen alussa, jossa hahmojen oli tarkoitus sulautua kauppaeskuksen ihmisvilinään.

4.2 Kohtaus kadulla

Sävellettyäni teoksen *Le Saxophone...* tein vuonna 2012 teokset *Kamarivokaliisi* ja *Yli pellon kuivuneiden*, joita en kuitenkaan loppujen lopuksi halunnut liittää osaksi tohtorintutkintoani. Aloitettuani vuoden 2012 alussa tohtorikoulutettavana monitaiteisessa Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelman löysin sen kautta kontekstin oopperaperformansseille esitystaiteen piiristä. Tohtoriohjelman alkuvaihe sisälsi seminaarikokonaisuuksia muun muassa taiteellisen tutkimuksen metodologian ja uuden taiteellisen toimijuuden parissa. Kirjoitimme Oksanen-Lyytikäisen kanssa myös ensimmäisen yhteisartikkelin *Costume in the Score* Aalto-yliopiston kansainväliseen *Art of Research* -konferenssiin. Tekstin pohjalta muokattu suomenkielinen versio julkaistiin vertaisarvioituna myös Sibeliuksen Akatemian Trio-tutkimusjulkaisussa. (Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012.)

Kohtaus kadulla -teoksen luonnosprosessi jakautui edellisiä töitäni selkeämmin kahteen osaan: konseptisuunnitteluun ja sävellystyöhön. Konseptin suunnittelulla oli tässä teoksessa vahvempi rooli kuin oopperaperformanssissa *Le Saxophone...* Teoksen librettomateriaalin sain Saila Susiluodolta vuodenvaihteessa 2012–2013. Olin valmistellut teoksen konseptin libretistiä varten jo aiemmin.

Kohtaus kadulla -teoksen sävellystyössä oman haasteensa toi ulkotila (kuva 50). Käytännössä esityspäivien säästä tai edes esitysjankohdan äänimaiseman luonteesta ei voinut olla mitään varmuutta. Kesäkuun alku valikoitui esitysjankohdaksi lähinnä käytännön syistä. Edellisen *Le Saxophone...* -teoksen projektin sijoittuminen elokuun alkuun jakoi harjoitteluprosessin kahteen osaan, ja tässä projektissa harjoitusaikataulun jakaminen samalla tavoin osiin ei tuntunut mielekkäältä. Luonnosprosessin aikana tein myös aikaisemmalle näyttämömusiikin sävellystavalleni tyypillisesti eräänlaisia sävellettyjä ”koeporauksia” libretton eri kohdista. *Kohtaus kadulla* -teoksen musiikillinen materiaali, notaatoratkaisut ja äänitapahtumien rytmittäminen oli minulle siinä määrin uutta ja outoakin, että tein jopa pienen itse-esitetyn version eräästä koesävelletystä jaksosta. Lyhyessä esimerkissä tuotin itse kaikki esitykseen tarvittavat äänet. Transponoin Audacity-ohjelmalla ääneni oktaavia korkeammaksi (sopraanorekisteriin) ja tuotin lyömäsoittajan osuudet eri otolla. iMovien äänikirjastosta löysin liikenteen ääntä, jonka sijoitin otoksen taustalle.

Opettelin sävellystyön kuluessa ulkoa sekä sopraanon että lyömäsoittajan osuudet. Tämän sangen hyödyllisen tavan olin oppinut Paavo Heinisen sävellystunneilla *Helsinkiin*-oopperaa työstäessäni. Sävellystyön edetessä lauloin kaikki lauluosuudet Heiniselle käyttäen taustana Finalen midi-tiedostoa. Lopulta tätä kautta opin oopperani lauluosuudet ulkoa. Se auttoi paljon siinä vaiheessa, kun esittelin oopperaani laulajille ennen harjoitusprosessin alkua.

Käytännössä teoksesta muotoutui sävellysprosessin aikana monologi. Vartijalla ja Työmiehellä on teoksessa ainoastaan muutamia huudahduksia. Halusin tässä teoksessa myös kokeilla, miten teoksen konsepti avautuu esittäjän näkökulmasta. Koska joka tapauksessa osasin Työmiehen osuuden ulkoa, oli helppo tehdä tämän teoksen osalta päätös, että esittäisin itse Työmiehen roolin.

Esplanadi oli esityspaikkana vaikea ja arvioitua meluisampi. Naisen laulu ja Työmiehen metallisten työkalujen äänet hukkuivat helposti kaupunkimeluun. Toisaalta voidaan ajatella, että varsinaisessa pääroolissa *Kohtaus kadulla* -teoksessa olivatkin kaupunkiaänet. Lisäksi kaupunkitilan rikas äänimaisema mahdollisti teoksessa hienoja siirtymiä sävelletyn äänen ja kaupunkimelun välillä.



Kuva 50. Arjen ja esityksen sulauma *Kohtaus kadulla* -teoksen kenraaliharjoituksessa Esplanadin puistossa kesäkuussa 2013. Etualalla Nainen (Eija Räisänen), hänen takanaan kyykyssä Työmies (Pasi Lyttikäinen) ja taaempänä oikealla lippalakkipäinen Vartija (Elina Lifländer).

4.3 *Tori*

Tori-oopperan työnimi oli alun perin *Helppo-Heikit*. Sen alkuperäinen synopsislunnonos korosti teoksen piilokameramaisuutta. Tässä suunnitelmassa esiintyjät olisivat naamioituneet torimyyjiksi ja josakin vaiheessa paljastuneet esiintyjiksi. Aiemmissa *Oopperaa arjessa* -teoksissa tämä lähestymistapa oli osoittautunut kuitenkin ongelmalliseksi. Todellisuuden esittäminen rakennettujen roolihahmojen kautta oikeastaan vain korosti teoksen esityksenomaisuutta.

Myös sävelletty — ennalta suunniteltu — musiikki on jo lähtökohtaisesti ristiriidassa sattumanvaraisten arjen äänien kanssa. Jos sävelletyn musiikin ristiriidan todellisuuden kanssa haluaa kiteyttää negaation kautta, voimme käyttää vaikka Juho Laitisen määritelmää:

Komposition helmasynti on uskon puute raaka-aineeseen, soivaan ääneen itsessään, jonka se katsoo tarvitsevan jalostamista rakenteellisin, temaattisin ja motiivisin keinoin. Suhteessa materiaaliin komposition premissi on egoistinen, vieraannuttava ja alistava, ja samaan kurimukseen moni säveltäjä pakottaa myös esittäjän. (Laitinen 2013, 25.)

Laitinen toteaa kirjoituksessaan, että holistinen improvisaatiokäsitys mahdollistaa “läsnäolon taiteen” (Laitinen, 2013, 25). Siinä missä aiemmat *Oopperaa arjessa* -teokset olivat enemmän tai vähemmän partituuriuskollisia, *Torissa* partituurimateriaali ja improvisaatio oli alisteisessa suhteessa konseptia ajatellen. Toisin sanoen teoksesta ei ole läpisävellettyä partituuria, vaan teoksen konseptiin liittyvää partituurimateriaalia voi esitystilanteiden mukaan sommitella uudelleen. Kuten Laitinen kirjoittaa: ”Todellisuus ja musiikki ovat yhtä. Kutsukaamme tätä soivuudeksi.” (Laitinen 2013, 28.)

Konseptin rakentaminen muodostui haasteelliseksi. Olin aiemmissa teoksissani tottunut siihen, että konsepti oli tavallaan uloskirjoitettu partituuriin. Tähän partituurin ja todellisuuden väliseen kikkaan löytyi ratkaisu yllättäen erään toisen taiteellisen projektin konseptista. Elokuussa 2012 olimme nimittäin perustaneet neljän eri taiteenalan tekijän kanssa Corridor Group -nimisen esitystaiteen ryhmän, johon kuuluvat lisäksi esitystaiteilija Julius Elo, skenografi Elina Lifländer ja kansanlaulaja Sirkka Kosonen. Olimme toteuttaneet useita kosketukseen perustuvia, tilälähtöisiä esityksiä muun muassa Teatterikorkeakoulussa, Carpa-colloquiumissa, Hollo-symposiumissa, Kaapelitehtaalla, Kiasman Teatteri Nyt -festivaalilla ja Ice Breaking Fantasy -festivaalilla (Kosonen 2017, 24–28).

Corridor Groupin esitykset pohjautuivat huolellisesti ennalta suunniteltuun improvisaatioon. Työkentelymetodin alkuvaiheessa olivat ryhmän jäsenten ohjaamat harjoitteet, jotka sivusivat jatkotutkintoprojektimme aiheita. Alusta alkaen tavoitteena oli jaettu tekijyys, eli teoksen valmistusprosessi, jossa teoksen ydinalueiden valmistaminen on tavalla tai toisella aktiivisesti ja systemaattisesti jaettu eri tekijöiden kesken. Jaettu tekijyys eroaa siis perinteisestä taiteellisesta yhteistyöstä, jossa kullakin taiteilijalla on projektissa määrätty tehtävä ja jossa yhteistyö koskee lähinnä näiden erikseen toteutettavien osa-alueiden yhdistämistä palvelemaan esimerkiksi ohjaajan, säveltäjän tai kapellimestarin näkemyksiä.

Toria suunnitellessani minua viehätti totaalisen säveltäjäkontrollin sijaan enemmän ajatus jaetusta tekijyydestä. Puhuin ajatuksesta solisteille (edellä mainitun Sirkka Kososen lisäksi Oskari Nokso-Koivisto) ja libretistille, ja he olivat myös samaa mieltä asiasta. Niinpä esityskonseptin yhteinen hioaminen alkoi heti tekstin valmistuttua, jolloin kokoonnuimme Sibelius-Akatemiaan libreton läpilylukua varten (kuva 51).



Kuva 51. Libreton ensimmäinen läpilukuharjoitus Sibelius-Akatemiassa Oskari Nokso-Koiviston ja Sirkka Kososen kanssa. Läsä harjoituksessa oli solistien ja minun lisäksi libretisti Jouni Tossavainen.

Seuraavassa tapaamisessa teimme Oskarin ja Sirkan kanssa improvisaatioharjoitteita. Sirkan luotsaamat harjoitteet olivat osittain peräisin kansanmusiikin kentältä, mutta osa niistä oli myös Tallinnan musiikkiakatemian improvisaation professori Anto Pettin kehittämää (Kosonen 2017, 20). Jaettu tekijyys nousi työskentelymetodiksi varhain prosessin aikana. Muun muassa näissä harjoituksissa pyysin Oskaria intonoimaan erään libretto-osuuden. Oskarin toteutettua sen useaan kertaan päätin kirjoittaa sen ylös. Näin syntyi eräs ensimmäisistä osuuksista nimeltään *Leikkipyyssyn nallia* (kuva 52).

Toista kertausta eri dynamiikoin, erilaisin tauoituksin ja painoituksin. Pasi Lyytikäinen

Hitaasti, voimakkaasti

Leik - ki-pys-syn nal - li - a se-kä rih - ma-rul - li - a Tom - pe-reel - ta tuo - tu - il - man tul - li - a

Kuva 52. Ensimmäinen luonnos Oskarin osuudesta. Tämän jakson Oskari Nokso-Koivisto intonoi harjoituksissa. Lopullisessa versiossa notaatio oli viitteellisempi.

Seuraaviin harjoituksiin olin säveltänyt Sirkalle *Pilikkireikijä*-nimisen osuuden (kuva 53). Se on myös intonoitua puhetta, jonka innoittajana toimi minulle Ylä-Savon naisten murteellinen puheenparsi.

Vilkaasti savolaisittain, ns. piikäännellä nasaali

f *f* *mf* *f*

S

Pi - li - kil - le ree - ki - jä I - te teh - ty - jä ree - ki - jä

Kuva 53. Itäsuomalaisten naisten murteellinen puheenparsi toimi innoittajana *Pilikkireikijä*-nimisen osuuden sävellystyössä.

Taltioimme harjoituksia esityskonseptin hiomista varten. Halusimme vähentää näyttelemisen ja esittämisen manereita minimiin, jotta esiintyjien toiminta torilla sulautuisi ajoittain mahdollisimman hyvin todellisuuteen. Kansanlaulaja Sirkka Kosonen kuvaakin esiintyjän roolin haastetta osuvasti:

Vaativinta oli olla läsnä rehellisenä, juuri sellaisena Sirkkana kuin minä olen, menemättä minkään roolin taakse tai suojaan koko esityksen aikana. (Kosonen 2017, 70.)



Kuva 54. Taltioimme harjoituksia esityskonseptin hiomista varten. Sirkka Kosonen (vas.), Harri Kuusijärvi ja Oskari Nokso-Koivisto Sibeliuksen Akatemiassa *Torin* harjoituksissa elokuussa 2014.

Teoksessa on myös paljon jaksoja, joissa säveltasoton, mutta kuitenkin intonoitu puhe yhdistyy säveltasoiseen musiikkiin. Lisäksi sävelletty musiikki sisältää eri tavoin hälyistä materiaalia. Suuressa mittakaavassa torin hälyäännet ja sävelletty musiikki yhdistyvät.

Partituurimateriaalin sävelsin pääosin kesällä 2014. Olin saman vuoden kevättalvella turhautunut tietokoneen nuotinnusohjelman sudenkuoppiin ja koneen tuulettimen huminaan sävellystyön aikana. Niinpä kevään 2014 aikana irtauduin täysin tietokoneesta ja päätin kirjoittaa *Torin* partituurimateriaalin käsin, hiljaisuudessa. Varhaisaamut sävelsin kesämökin keittiön pöydän ääressä, mikä osoittautui palkitsevaksi menetelmäksi. Mielikuvitukseni oppi soimaan hiljaisuudessa intensiivisemmin kuin koskaan aiemmin. Sävellysprosessini oli ensimmäistä kertaa pitkään aikaan kronologinen suhteessa librettoon. Kronologinen säveltäminen oli johtanut minut usein muodon kannalta ongelmallisiin ratkaisuihin, mutta tällä kertaa kronologisuus ei tuntunut hankalalta vaan johdonmukaiselta ratkaisulta. Tämä johtui todennäköisesti siitä, että varsinaista kronologisuutta lopputuloksessa ei tulisi olemaan. Teoksen eri jaksot voitaisiin sommitella lopputulokseen monin eri tavoin.

Opin kesän aikana miettimään musiikkia pitkälle ennen sen merkitsemistä paperille. Monet detaljitason ratkaisut kuitenkin muuttuivat, kun ryhdyin nuotintamaan ideoita. Tällaisessa sävellysprosessissa tuntui olevan yhtäläisyyksiä improvisaation kanssa. Koska joka tapauksessa teos tulisi sisältämään paljon eriaisteisia improvisaatiojaksosia, tuntui mielekkäältä pitää improvisatorinen vire yllä myös sävellystyössä.

Jaettu tekijyys konkretisoitui eniten siinä vaiheessa, kun teoksen esitysharjoitukset (näyttämöharjoitukset) alkoivat. Teoksen partituurimateriaali ja improvisaatiojaksot limitettiin toisiinsa ryhmittäen. Teoksen kokonaisuuttoa sommiteltiin yhdessä harjoitusten edetessä tussitaululle. Mukana teoksen kokoamisprosessissa olivat aktiivisesti kanssani mukana kaikki työryhmän esiintyjät: Sirkka Kosonen, Oskari Nokso-Koivisto ja Harri Kuusijärvi.

Jaettua tekijyyttä korosti myös se seikka, että *Tori* oli osa kahden jatko-opiskelijan, minun ja Sirkkan, tohtorintutkintoa. Aivan kivuitta ei kahden genren, kansanmusiikin ja nykymusiikin, lautakunnan kohtaaminen toteutunut. Osaa Sirkkan lautakunnan jäsenistä hämmensi, miten konseptiin pitäisi suhtautua ja mitkä ovat projektin yhtymäkohdat kansanmusiikki-ilmaisuuksiin ja improvisaatioon. Toisaalta minä sain kritiikkiä omalta lautakunnaltani, että teos olisi voinut olla musiikilliselta ilmaisultaan ajoittain vielä rohkeampi (Kosonen 2017, 68).

Torissa suhde hälyisyyden asteen säätelyyn muuttui ja siihen tuli mukaan uusia elementtejä. Koko konsepti on kokonaisuutensa kannalta häiriöinen. Kokonaisuutensa kuvaa sattumanvaraisuus, jonka olen nostanut mukaan erääksi hälyn metaforaksi. Teoksessa on rinnakkain tehoja tarkkaan suunnitellusta musiikista täysin sattumanvaraisiin ääniin ja harjoitelluista improvisaatorakenteista täysin vapaaseen ja yllätykselliseen improvisaatioon. Samalla tavoin teoksen miehityksessä on sovitutja henkilöitä, mutta myös täysin sattumanvaraisia, paikalle osuneita ihmisiä, jotka roolittuvat osaksi teosta (kuva 55).



Kuva 55. Todellisuus ja esitys yhdistyivät ajoittain saumattomasti *Tori*-oopperaperformanssissa Kuopion torilla. Kuvan huuliharppua soittava mies, oikealla istuva pariskunta ja taustalla näkyvät ihmiset eivät ole esitykseen kirjoitettuja tai pyydettyjä hahmoja. Tässä kohdassa harmonikansoittaja (Harri Kuusijärvi) esittää partituurimateriaaliin säveltämäni *Nippe-nokka*-jenkkapastissia, jota huuliharppua soittava mies intoutui säestämään, ja Oskari (Oskari Nokso-Koivisto, kuvassa keskellä) esittää Jouni Tossavaisen tekstiin säveltämäni osaa *Kasvat, ihmisen aurinko*, joka on eräänlaista intonoitua puhetta. Myös oikealla keppiin nojaava mies kommentoi spontaanisti Oskarin puhelaulua.



Kuva 56. *Torin* kokonaisuoto sommiteltiin jaetun tekijyyden periaatteella. Tussitalulle tehty sommitelma muuttui päivittäin koko harjoitusprosessin ajan.

5 Tyylien rajapinnat teoksessa *Der unveröffentlichte Film der Eva Braun*

5.1 Oopperatuotannon tausta

Alkuperäisen suunnitelmani mukaan tutkintoni viimeisenä sävellysjärjestelmänä piti olla Matti Rossin *Peuraneito*-librettoon pohjautuva ooppera. En kuitenkaan onnistunut järjestämään teokselle tuotantoa enkä rahoitusta, ja tutkinnon edetessä menetin myös itse mielenkiinnon sinänsä hienoon tekstiin. Tämän sijaan aloin kaavailla uutta *Käytävä*-nimistä oopperaperformanssia, joka pohjautui itse koomaani librettoon. Oopperaperformanssi sijoittui Harakan saaren taiteilijataloon, joka oli toiminut Puolustusvoimien kemian laboratoriona ennen nykyistä käyttötarkoitustaan. Libretto perustui sota-arkistossa oleviin Harakan saarta koskeviin dokumentteihin, lehtileikkeisiin ja aikalaismuistelmiin. Tämänkin teoksen tuotanto kaatui taloudellisiin ongelmiin.

Vuoden 2016 lopulla oopperaohjaaja Ville Saukkonen otti minuun yhteyttä ja kertoi löytäneensä uuden, upean libretton. Sain luettavaksi *Eva Braunin esittämättömän nauhan* suomenkielisen raakakäänöksen. Suhtauduin aluksi aiheeseen suurella varauksella, mutta jo nopeasti teksti alkoi kiehtoa minua kaikessa monitahoisuudessaan. Saukkosen ajatuksen mukaan *Eva Braun* -ooppera esitettäisiin samassa produktiossa Grigori Fridin vuonna 1986 säveltämän *Anne Frankin päiväkirja* -monologin kanssa. Tämä seikka ratkaisi lopulta myös teoksen orkesterikokoonpanon. Tuotanto-ongelmat ratkesivat myös, kun Suomalainen kamariooppera tilasi teoksen ja tuotti sen yhteistyössä Greta Productionin kanssa.

5.2 Libretto

Eva Braunin libretto on monologimuotoinen. Siinä Eva Braun käy läpi elämänsä, toteutumattomia unelmiaan, suhdettaan Adolf Hitleriin ja pohdiskelee miehensä osallisuutta kolmannen valtakunnan kauheuksiin. Ikääntynyt Eva Braun elättää miehensä valmistamalla kiinni otetuista kulkukoirista makkaroida ja myymällä niitä (kuva 57).



Kuva 57. *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* -monologioopperassa ikääntynyt Eva Braun (Reetta Ristimäki) elättää miehensä valmistamalla koirista makkaraa.

Oopperan sävellystyötä edelsi tekstianalyysivaihe. Halusin esitellä suunnittelemani oopperan karakteristisen maailman libretisti Maritza Nunezille. Tapasimme 16.3.2018 Teostossa ja kävimme libretton kohtaus kohtaukselta läpi. Jo tuossa vaiheessa minulle oli selvää, että teoksesta tulee niin sanottu numero-ooppera ja että siinä yhdistellään saksalaisen musiikkitradition eri tyylejä. On suorastaan hämmentävää, kuinka identtisenä teoksen ensimmäinen suunnitelma päätyi lopulta näyttämölle. Tässä vaiheessa myös pohdimme oopperan esityskieltä. Vaihtoehtoiksi valikoituivat suomi tai saksa ja lopulta – erityisesti ilmaisuvoiman ja aiheen vuoksi – päädyimme saksankieliseen librettoon. Libretton saksannoksen (*Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun*) teki alkukielestä espanjalais-saksalainen näyttelijä, oopperalaulaja ja Berliinin taideakatemian professori Isabel Hindersin. Sain libretton saksankielisen version käyttöni 30.4.2019, minkä jälkeen varsinainen sävellystyö saattoi alkaa.

5.3 Sävellystyö

Aloitin sävellystyön minulle tyypillisellä tavalla, eli aluksi sävelsin pieniä ”koeporauksia” libretosta. Hain yhtä aikaa sekä musiikin erilaisia karaktereja että tekstin ja musiikin välistä suhdetta eri kohtauksissa. Eniten pohdin erilaisten musiikillisten tyylien funktiota oopperan kaaroksessa. Olin monista aiemmista teoksistani saanut palautetta, etteivät niiden tyylliset vihjailut olleet tarpeeksi selkeitä. *Tori*-oopperaperformanssissa käytin aiempaa enemmän pastissinomaista sävellystekniikkaa. Eri tyylien rajapinnalla tapahtuvaan työskentelyyn päädyin myös *Eva Braunissa*. Erilaisten tyylien välille tulee rajapintoja, jotka ovat tunnistettavia, mutta rajapintoina erilaisia kuin sävelen ja hälyn välillä. Teoksessa on sekä äkillisiä että liudentuvia tyyllisiä siirtymiä. Lisäksi tyylejä esiintyy myös päällekkäin. Nämä musiikilliset tyylihallinnat nousivat esiin eri tavoin myös teoksen näyttämötoteutuksessa. Tällaisia olivat esimerkiksi marssi- ja rokokoovaikutteet solistin koreografiassa sekä loppukohtauksen kabareevaikutteet puvustuksessa ja valaistuksessa (kuva 58).



Kuva 58. *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* -monologiooppera sisältää useita pastissinomaisia jaksoja. Oopperan viimeisessä kohtauksessa Reetta Ristimäen esittämästä Eva Braunista on kuoriutunut kabaree-emäntä. Kohtauksen musiikillinen tyylilaji muistuttaa sekä baijerilaisia oluttuparallatuksia sekä argentiinalaista tangoa. Teoksen fiktiiviset tapahtumat on sijoitettu 1960-luvun Argentiinaan.

Sävellystyön toteutin käytännössä niin, että kirjoitin ensin pianopartituurin, jonka lopuksi orkestroin. Tämä työskentelytapa oli minulle poikkeuksellinen, koska olin aiemmin käyttänyt tällaista työskentelyjärjestystä ainoastaan kerran, nimittäin säveltäessäni *Helsinkiin*-oopperan viimeistä kohtauksista. Päädyin *Eva Braun* -oopperan kohdalla ratkaisuun lähinnä käytännön syistä, sillä halusin

saada pianopartituurin ajoissa valmiiksi solistille. Lisäksi teos oli aiemmista oopperoistani poiketen enemmän satsi- kuin sointivärilähtöinen, vaikka toki tässäkin oopperassa sointiväri on tärkeässä roolissa erityisesti osien karakterisoinnin vuoksi.

5.4 ”Kaksitoistatyyljärjestelmä” eli musiikilliset ratkaisut *Eva Braunissa*

Kuten aiemmin mainitsin, keskeisin musiikillinen ratkaisuni *Eva Braunin* sävelkielessä oli monityylyisyys. Hyödynsin oopperamonologiini saksalaisen kulttuurialueen musiikkityylejä barokista kabaree-musiikkiin ja myöhäisromantiikasta ekspressionismiin. Tähän innoittivat myös Maritza Nunezin kirjoittama libretto ja keskustelut hänen kanssaan.

Sibelius-Akatemian perusopintojeni päättymisen vaiheessa halusin luopua tunnistettavasta persoonatyylisestä. Persoonatyylillä tarkoitan tässä yhteydessä teoksesta toiseen tunnistettavaa tai hitaasti muuttuvaa sävellystyyliliä. Jo varhaisissa teoksissani on havaittavissa teoksesta toiseen tapahtuva tyylillinen kontrastointi. Uran alkuvaiheessa tämä tyylien vaihtuminen oli ehkä hienovaraisempaa eikä se ollut tietoista.

Ajatukseni tyylien yhteentörmäyttämisestä yhden teoksen sisällä eräänlaisen ”kaksitoistatyyljärjestelmän” hengessä sai alkunsa oikeastaan vasta *Tori*-oopperaperformanssin sävellystyön myötä. Sihen säveltämäni tyyliastit olivat eräs innoittaja monityylyisyyden systemaattiselle hyödyntämiselle. Toinen ratkaiseva sysäys oli *Livesävellyshankke* (2014–), joka koostuu muusikon esittämän konsertin aikana konserttitilassa säveltämistäni teoksista. Teokset perustuvat yleisön antamaan teemaan, tyyliin tai tunnelmaan, ja konsertin solisti esittää ne prima vista konsertin päätteeksi. Kolmas ja ehkä ratkaisevin vaikuttaja oli vuonna 2020 säveltämäni 42-osainen *Koronakevään sävellyspäiväkirja*, joka koostui eri tyylisistä miniatyyreistä.

Sävelsin *Eva Braunista* kontrastoivan teoksen tohtorintutkintooni. Tässäkin teoksessa hyödynnän kyllä hälyn ja sävelen rajapintoja musiikillisen jännitteen luojina, mutta silti kuulokuvan keskiössä on säveltaso-orientoitunut musiikki. Halusin työskennellä hälyn ja sävelen rajapinnan sijaan eri tyylien rajapinnoilla. Halusin olla anarkisti suhteessa omiin aiempiin tohtorintutkintoni sävellyksiin ja toisaalta paradoksaalisesti olla uskollinen omalle säveltäjäeetokselleni, jonka leimallinen piirre on teoksesta toiseen tapahtuva tyylillinen kontrasti. Innoittajana minulla tässä teoksessa oli jo vuonna 2006 luonnostelemani vaihtoehtoinen jatkotutkintosuunnitelma, jossa olisin teoksissani laajemmin yhdistellyt kirjavasti erilaisia musiikillisia tyyliä. Innoituksen tämä suunnitelma, samoin kuin *Der Unverfälichte Film der Eva Braun* saivat toisen maailmansodan jälkeisestä monityylyisestä kaupunkiarkkitehtuurista, jossa pommitettujen rakennusten tilalle pääsääntöisesti rakennettiin modernia arkkitehtuuria (ks. Larkham 2018, 59). Esittelen seuraavassa muutamia esimerkkejä tyyppillisistä rajakohdista ja kontrastista oopperan musiikissa.

Eräs *Eva Braunissa* käyttämäni ratkaisu oli säveltää sekä tyylillisesti että tekstuurillisesti teräviä pienoismuodon rajakohdita. Esimerkiksi orkesteri vastaa pompöösillä myöhäisromanttisella eleellä solistin intonoituun puhelauluun, kunnes fraasi jää eräällä tavalla jumiin jousisoitinten äänen särkyessä ja puupuhaltimien jäädessä pehmeälle dissonanssille ilman vibratoa ja solistin jatkaessa puhelaulua (kuva 59). Omassa ajatuksessani repaleiset myöhäisromanttiset assosiaatiot viittaavat oopperan perustilanteeseen: rikkinäinen ja turhautunut Eva Braun kantaa mukanaan repaleisia muistoja Euroopasta. Tyylikirjolla leikittelyn idea nousi mieleeni nimenomaan libretosta.

The image shows a page of a musical score, measures 77-80. It includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), C Trumpet (C Tpt.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is in 3/4 time. The vocal line (Soprano) has the lyrics: "Du und dei - ne Hirn - ges - pins - te. Die Kunst - hoch - schu - le hält - sie dich." The score includes dynamic markings such as *ff*, *fp*, *f*, and *mp*. There are also performance instructions like "ord.", "senza vibr.", and "overpressed".

Kuva 59. Orkesteri vastaa pompöösillä myöhäisromantisella eleellä solistin intonoituun puhelauluun, kunnes fraasi jää erällä tavalla jumiin jousisoitinten äänen särkyessä ja puupuhaltimien jäädessä pehmeälle dissonanssille ilman vibratoa ja solistin jatkaessa puhelaulua.

Viidennessä kohtauksessa on tyylillinen ja soinnillinen rajakohta tahtien 33–34 vaihdoksessa (kuva 60). Sitä ennen musiikin sointikuva on ollut ekspressionistinen, mutta laulaja on operoinut säveltaisoilla. Tahdista 34 alkaen puolestaan musiikista tulee konsonoivaa, mutta solisti siirtyy aluksi rytmitettyyn puheeseen ja lopulta vapaarytmiseen karjuntaan. Musiikki muuttuu kohti klassista barokki-ilmaisua, kunnes aivan osan lopulla palataan jälleen ekspressionistiseen ilmaisuun. Voimakas emotionaalinen kontrasti syntyy, kun ekspressionistinen sisäänpäinkääntynyt ilmaisu kuvaa Eva Braunin ahdistunutta nykyhetkeä ja kauniin barokkipastissin säestämä kidutusten kuvaus menneisyyden kauhuja.

Idean musiikin emotionaalisten kontrastien käytöstä oopperassa sain Stanley Kubrikin elokuvasta *Kellopeleppelsiini* (1971), jossa Gioachino Rossinin säveltämää *La gazza larda* -alkusoiton helmeilevän iloista ja kaunista musiikkia käytetään silmittömän väkivallan kuvauksen musiikkina.

31

Fl. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *pp*

C Tpt. *pp*

Glk. *p*

Pno. *pp*

S. (3/4) *mp*
Jo - sef Men - ge - le und sei - ne Fi - xie - rung

Vln. *p*

Vc. *pp*

D.B. *pp*

B *Meno mosso* ♩ = 62

Kuva 60. Viidennen kohtauksen soinnillinen rajakohta, jossa laulaja siirtyy säveltaisoilmaisusta intonoituun puheeseen ja samaan aikaan dissonoiva, ekspressionistinen orkesteriosuus vaihtuu muuttuu barokki-ilmaisuksi.

Eräs tyylillinen tehokeino on tuoda rinnakkain kaksi erilaista musiikillista genreä. Kolmas kohtaus alkaa saksalaista romantiikan ajan liedä muistuttavalla laululla *Du liebst nicht*, joka leikkautuu 30-luvun foxtrot-vaikutteiseen numeroon (kuva 61). Edellisistä esimerkeistä poiketen tässä tapauksessa tyylillisen leikkauksen välissä on selkeä tauko, ja erona on myös se, että tässä molemmat tyylit ovat tonaalisia.

A Foxtrott /
jazzigen Schlager ♩ = 96

37

Fl.

B♭ Cl.

Bsn.

C Tpt.

Timp.

Pno.

S

Vln.

Vc.

D.B.

mp *pp* *mf*

mp *pp* *mf* *mf*

p *mf*

mp *pp* *mf*

p *mf*

Ich ha - be es in ih - ren Ta - ge - büch - ern ge - le - sen.

Kuva 61. Kolmas kohtausta alkaa saksalaista romantiikan ajan laulua muistuttavalla laululla *Du liebst nicht*, joka leikkautuu 30-luvun foxtrot-vaikutteiseen numeroon.

OSA III
YHTEENVETO

6 Käyttämiäni hälyisyyden säätelyn tapoja *Oopperaa arjessa* -trilogiassa

Edellisessä osassa analysoin tohtorintutkintoni sävellysten musiikillisia ratkaisuja. Kamarimusiikki-teoksissa ja *Oopperaa arjessa* -projektissa sävellystyöni huomioni oli hälyisyyden asteen säätelyssä. Monologioopperassa *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* puolestaan keskityin erilaisten musiikillisten tyylien avulla tuotettavaan muotoon ja näyttämömusiikin jännitteiden luomiseen. Monologiooppera on tutkinnon kokonaisuudessa kontrastoiva teos, jossa rajapinta-ajattelua edustaa hälyisyyden asteen säätelyn sijaan erilaisten tyylien muodostamat rajakohdat.

Yhteenvedon aluksi, luvussa 6, kokoan yhteen käyttämiäni hälyisyyden asteen säätelyn tapoja *Oopperaa arjessa* -trilogiassa. Johtopäätöksissä, luvussa 7, kokoan yhteen hälyisyyden asteen säätelyn ja monityylisyyden tehtäviä ja lopuksi pohdin jatkotutkinnon esiin tuomia eettisiä kysymyksiä.

6.1 Teoskonsepti

Erityisesti *Oopperaa arjessa* -trilogian teoksissani itse teoskonsepti määritteli voimakkaasti teoksen luonnetta ja hälyisyyden säätelyä. Se toimi osana sävellyksellistä strategiaa ja samalla oli keskeinen rajapintatyöskentelyn muoto. Tämä uusi suhde hälyisyyteen vahvistui projektin aikana. Teoskonseptiin liittyviä metaforisia hälyisyystekijöitä tohtorintutkinnossani olivat seuraavat:

1. äänierityinen esityspaikka
2. arjen tuottamien tapahtumien sattumanvaraisuus
3. yleisön ja esittäjien välisen rajan murtaminen
4. improvisointi — osittainen improvisointi
5. ei-musiikilliset elementit osana musiikkiesitystä.

Tämän kaltainen esityspaikan avaaminen ja teoskäsitteksen muuttaminen ei ollut tyypillistä modernismin autonomiaestetiikalle, mutta tällaisten piirteiden voitaisiin katsoa olevan tyypillisiä avantgardelle. Kuten tutkija Tanja Tiekso kirjoittaa, siinä missä modernismi pyrkii luomaan suljetun taiteen maailman, avantgarde pyrkii purkamaan perinteistä taidetta ja arkipäiväistä todellisuutta erottelvaa taidekäsitteä (Tiekso, 2013, 54). Vaikka *Oopperaa arjessa* -trilogian teoskonseptit ovat edellä kuvatussa mielessä avantgardistisia, musiikillisesti niiden yleisilme on modernistinen.

Voisiko kenties ajatella, että avantgarde ja modernismi eivät ole käsitteinä vertailukelpoisia, vaan avantgardea luonnehtii aina teoksen käsitteen murtaminen, ja modernismi puolestaan liittyy esteettisiin ratkaisuihin. Käytännössä rajanveto ei ole näin selkeä: esimerkiksi Edgard Varésen *Ionisation* ja Helmut Lachenmannin teos *Air* lyömäsoittajalle ja orkesterille ovat häilyneet teoskonseptiltaan syntyajankohtanaan avantgarden ja modernismin välimaastossa, sillä niiden teoskonsepteissa on avantgardistisesti purettu musiikkiin kuuluvien ja kuulumattomien äänien välistä rajaa.

6.2 Äänierityinen esityspaikka

Jatkotutkintoon sävelletyistä teoksista äänierityistä paikkaa hyödynsin erityisesti *Oopperaa arjessa* -trilogiassa. Kauppakeskuksen äänimaisema metron sisäänkäynnin kupeessa läheisine työmaineen toi teoksen sointimaailmalle ominaisen kontekstin. Kuten edellä olen kuvannut, käytin *Oopperaa arjessa*

I (Le Saxophone...) -teoksessa musiikillisena materiaalina paikan arkisista äänistä muodostuvaa sointimaailmaa. Lyömäsoittajalla oli mukana teoksen esityksessä työvälineitä: muun muassa vasaroita, poria, hiekkapaperia. Laulajat tuottivat ääntä muun muassa tuulipukukankailla, kengänkoroilla, erilaisilla sihinöillä ja intonoidulla puheella. Tilasta etäännyttävä elementti oli ranskankielinen libretto, tosin mietimme työryhmän kanssa teoksen viemistä Pariisiin metroasemalle, jolloin teksti olisi näyttäytynyt aivan toisenlaisessa kontekstissa.

Oopperaa arjessa II (Kohtaus kadulla) -teoksessa puolestaan avonaisen kaupunkitilan melu autoineen, hälytysajoneuvoineen ja ihmisten ja lokkien äänineen muodosti teokselle ominaisen kontekstin. Lisäksi avonaisen kaupunkitilan tuomat yllätykselliset seikat, kuten kohdallemme sattunut sotilassoittokunta, toivat esitystyöskentelyyn oman lisänsä.

Teoksessa *Oopperaa arjessa III (Tori)* kyseessä oli myös avonainen kaupunkitila. Tällä kertaa kuitenkin pyrimme aktiiviseen vuorovaikutukseen torin äänien ja tapahtumien kanssa. Kuopion tori ei ollutkaan esitykselle pelkkä äänierityinen tila, vaan vuorovaikutteinen sarja äänierityisiä tilanteita.

6.3 Tapahtumien sattumanvaraisuus

Sattumanvaraisuus oli kvaliteetti, jonka otin huomioon ja jota myös tietoisesti halusin hyödyntää *Oopperaa arjessa* -trilogian teoksissa. Huomionarvoista on, että saadakseen sattumanvaraiset tapahtumat osaksi teosta säveltäjän on kyettävä virittämään teoskonsepti sattumanvaraisuudelle otolliseksi. Tämä tuli nopeasti selville *Le Saxophone...* -teoksen esityksissä. Esitys ei sulautunut haluamallani tavalla arkeen, sillä en ottanut huomioon sitä, että paikalle tulleet ihmiset muodostuvat yleisöksi esityksen ympärille. Harjoitusperiodin aikana tämä onnistui paremmin. Silloin ehdottomasti parhaita hetkiä teoksessa olivat ohii kävelevien ihmisten aiheuttamat häiriöt tilanteisiin.

Trilogian toisessa osassa *Kohtaus kadulla* tämä sattumanvaraisuus onnistui, koska olin pohtinut tätä tematiikkaa selvästi edellistä paremmin. Eräs onnistuneista sattumanvaraisuuksista oli hetki, jolloin varusmiessoittokunta marssi soittaen esityspaikkamme ohii ja tuli näin osaksi teoksen esitystä. Esitysalue oli varattu käyttöömmek, mutta kaupungille ja poliisille lähetetty ilmoitus ei ollut saavuttanut vartioparaatia suorittanutta sotilassoittokuntaa. Tämä olikin sattumien sattuma, sillä olenhan itse saanut musiikillisen peruskoulutuksen juuri armeijan soitto-oppilaana.

Sattumanvaraisuuteen vaikutti selvästi avoin esityspaikka. Avoin esityspaikka sietää paremmin myös sitä, että osa ohikulkijoista, paikalle sattuneista ja kutsutuista asettuu aktiivisiksi katsojiksi. Tässä mielessä parhaaksi esityspaikaksi valikoitui trilogian viimeisen osan, *Torin*, esityspaikka, Kuopion tori.

6.4 Yleisön ja esittäjien välisen rajan murtaminen

Yleisön ja esittäjien välisen rajan murtaminen oli yksi keskeinen tavoite *Oopperaa arjessa* -teoksissa, ja se osoittautui myös vaikeimmaksi. Tuntui, että ihmiset jähmettyivät ja alkoivat väistellä tapahtumia huomatessaan, että meneillään on esitys. *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla* olivat hyvistä aikomuksista huolimatta jääneet liikaa esityksen, eräänlaisen katuteatterin asteelle. Molemmissa oli ollut myös hyviä hetkiä, mutta raja esittäjien ja yleisön välillä oli silti lähes murtumaton.

Tähän seikkaan kiinnitin huomiota erityisesti suunnitellessani *Toria*. Aiempaan kokemukseen nojaten tärkeää oli säveltää teoksen partituuri avoimeksi. Niinpä *Toriin* on olemassa partituurimateriaali, jonka voi sommitella tapauskohtaisesti osaksi esitystä. Mukaan tuli huomattavasti enemmän improvisaatiota ja mahdollisuuksia yleisön ja esittäjien välisen eron murtamiseen.

Yksi tärkeimmistä asioista oli, että esittäjät olivat paikalla omana itsenään, omalla nimellään ja persoonallisella habituksellaan (Kosonen 2017, 70). Toinen keskeinen pyrkimys oli paradoksaalisesti se, että tällä kertaa emme yrittäneet millään tavalla piilottaa sitä, että olemme tekemässä esitystä. Tämä voi kuulostaa omituiselta, mutta ohikulkijat rentoutuivat osaksi esitystä juuri sen takia, että he tiesivät olevansa osa esitystä. Tätä edesauttoi se, että esittäjät pystyivät juttelemaan esityksen aikana ihmisten kanssa, ja se myös innosti ihmisiä mukaan, esimerkiksi spontaaniin yhteislauluun, ja esimerkiksi huuliharppua soittanut mies halusi omasta tahdostaan osallistua esitykseen (Kosonen 2017, 67). Metaforisesti esityksen ja todellisuuden rajapinta edustaa sävelen ja hälyn välistä rajapintaa, solea, ja usein kyseessä ei ollut edes metafora, vaan soivassakin todellisuudessa toteutui soleilmiö ennakoimattomien äänien ja säveltasoihin pohjautuvan musiikin sulautuessa toisiinsa.

6.5 Improvisaatio

Taidemusiikin säveltäjät kirjoittavat yleisesti ottaen teoksen partituuriksi. Improvisaatiota eri muodoissaan on myös taidemusiikissa tehty kautta aikojen, mutta 1900–2000-lukujen taidemusiikin valtavirtaa voisi kuvata detaljirikkaan partituurin aikakaudeksi. Säveltäjät ovat astuneet eräällä tavalla aiemmin tulkintana pidetylle alueelle nuotintamalla yhä tarkemmin musiikillisia ideoitaan. Improvisaatio ei kuulu edelleenkään keskeisiin opetettaviin aineisiin sävellyskoulutuksessa. Minäkin olin saanut peruskoulutukseni siihen, että säveltäjä määrittää musiikin parametrit mahdollisimman tarkasti ja johdonmukaisesti. Vapauksien antaminen muusikoille tuntui oman työni vähättelemiseltä, ja halusin jotenkin kontrolloida improvisointiakin. Kokemukset improvisoiduista jaksoista olivat kuitenkin rohkaisevia. Teoksen *Le Saxophone...* kohdalla ne nivoutuivat ennakkoluulojani paremmin osaksi teosta. Improvisoinnin ja osittaisen improvisoinnin avulla pystyin myös toteuttamaan teoskonseptille elintärkeää vapaata muodontaa.

Improvisoinnilla oli monenlaisia tasoja. Esimerkiksi *Torissa* oli jaksoja, jotka oli työstetty etukäteen yhteistyössä muusikoiden kanssa improvisoiden. Toisessa ääripäässä oli improvisaatioita, jotka toteutuivat vain yksittäisissä esityksissä ja joihin osallistui myös paikalle sattuneita torin vakioasiakkaita. Nämä täysin valmistelemattomat improvisoinnit olivat mielestäni kaikessa mielessä kauneimpia, ja eräässä niistä toteutui myös hieno sävelen ja hälyn välinen vuoropuhelu. Oheisessa kuvassa paikalle sattumanvaraisesti saapunut, kellosepäksi esittäytynyt mies soittaa laukusta esiin kaivamaansa huuliharppua, ja esitykseen kuuluva harmonikansoittaja Harri Kuusijärvi improvisoi käyttäen avonaista harmonikan paljetta lyömäsoittimena (kuva 62).



Kuva 62. *Torissa* esiintyvä harmonikansoittaja Harri Kuusijärvi ja katsojaksi saapunut mies huuliharpuineen improvisoivat yhdessä osana oopperaperformanssia.

Kaikissa *Oopperaa arjessa* -esityksissä ei-musiikilliset elementit tulivat osaksi musiikkiesitystä. Usein ympäröivät paikan olemukseen liittyvät äänet jopa dominoivat esitystilannetta, kuten *Kohtaus kadulla* -teoksessa. Näiden äänien funktion ratkaisee kuulijan asenne. Halutessaan kuulija voi sulauttaa äänet osaksi teoksen kuuntelukokemusta tai hän voi yrittää sulkea ne pois häiriötekijöinä kohdistuen kuuntelunsa “varsinaisesta” esityksestä lähteviin ääniin.

Ei-musiikilliset äänet olivat pääsääntöisesti sattumanvaraisia ympäristöstä lähteviä ääniä, mutta eivät täysin. Esimerkiksi *Kohtaus kadulla* -teoksessa pudotin vahingossa helähteleviä kuparisia metalliputkia poistuessani teoksen lopussa esityspaikalta.

7 Johtopäätökset

7.1 Hälyisyyden asteen säätelyllä voi olla useita tehtäviä

Tutkielmani johtopäätöksinä esitän, että hälyisyyden asteen säätelyn käsitteen kautta voidaan kuvata useita erityyppisiä musiikin jänniteilmiöitä. Koska käsite pitää sisällään ajatuksen portaattoman siirtymisen mahdollisuudesta siniäänestä valkoiseen kohinaan lukemattomin eri tavoin, se pitää sisällään hälyjen lisäksi myös säveltasolliset ilmiöt. Hälyisyyden asteen säätelyä on käytetty myös musiikin rajakohtien ilmaisemiseen historiallisissa tyyleissä, joten sitä voitaisiin käyttää myös musiikin rakenteiden analyysiin.

Hälyisyyden asteen säätelyn metaforat esimerkiksi todellisuuden ja esityksen, säännöllisen ja epä-säännöllisen välillä mahdollistavat hälyisyyden asteen säätelyn ajatuksen käyttämisen myös ääntä sisältävässä esitystaiteessa ja kokeellisessa musiikkiteatterissa. Äänieritysten esityspaikkojen avulla voidaan toteuttaa erilaisia sävellettyjä siirtymiä todellisuuden ja esityksen välillä.

Aloittaessani tutkimuksen tekemisen minulla oli mielestäni selkeä kuva siitä, mitä tarkoitan hälyisyyden asteen säätelyllä ja sen rajapinnoilla sekä miten tulen sitä musiikissani käyttämään. Minulla oli jopa haaveena tehdä laboratorio-olosuhteissa mittauksia erilaisten äänien hälyisyydestä, mutta projektin edetessä nämä ajatukset väistyivät. Tilalle tuli hälyisyyden säätelystä useita käytännöllisiä tutkimusnäkökulmia, joita käsittelen alla.

Vaikka musiikin hälyisyyden astetta voidaan kuvata ja analysoida spektrianalyysin avulla, on muistettava, että hälyisyyden asteen säätely on myös psykoakustinen ilmiö. Se ei siten ole todennettavissa pelkästään äänen spektrianalyysin avulla, vaan vaatii monipuolista analysointia ja vertailua, sillä pelkkä luonnontieteellinen mittaus voi antaa rajoittunutta informaatiota hälyilmiöstä ja hälyn funktiosta äänessä (Vesikkala 2022, 1, 8–9). Hälyisyyden asteen säätelyyn liittyvät varsinaisen perkussivisen hälyn lisäksi myös monet muut musiikin parametrit, kuten äänen voimakkuus, harmonioiden rakenne, instrumenttien sointiväri, konteksti ja myös kuulijan oma valinta. Myös musiikkiteatterin erityiskysymykset kohosivat suunniteltua tärkeämmäksi rajapintojen tutkimuskentäksi.

Sävellystyöhön liittyvän taiteellisen jatkotutkimuksen kannalta kiinnostavimmaksi ja käytännöllisimmäksi lähestymistavaksi muodostuivat omista taiteellisista valinnoistani kumpuavat hälyisyyden asteen säätelyn kysymykset. Eräs tällainen kysymys tohtorintutkinnossani on ollut ihmisäänen ja hälyisyyden säätelyn välinen suhde. Tätä suhdetta tutkin *Oopperaa arjessa* -projektin lisäksi konserttitilaan sävelletyissä teoksissani *Mitä meille sekakuorolle ja harmonikalle sekä laulusarjassa Lauhja-Sänger*. Suuri osa vokaali-ilmaisulla tuotetuista hälyistä on hiljaisia, kuten monet konsonantit. Tämä johtuu siitä, että konsonantteja lausuttaessa ihmiskeho resonoi vain vähän, toisin kuin vokaaleja äännettäessä (Cassidy 2013, 49). Tämä ongelma tuli esiin erityisesti kauppakeskukseen sijoitetussa teoksessa *Le Saxophone...*, jossa laulajien ääntä piti vahvistaa, jotta konsonanttisävyt saatiin kuuluviin.

Paradoksaalista on, että siinä missä juuri hälyelementti tuo (laulu)ääneen sen persoonallisen sävyn, niin esimerkiksi konsonantein tuotettujen hälyjen välillä on häviävän vähän persoonakohtaisia eroja (Cassidy 2013, 49). Toisaalta tämä seikka mahdollistaa vokaalisointia helpommin konsonanttijohjaisten hälyjen yhtenäisen soinnin tuottamisen ja harjoittamisen esimerkiksi kuorotekstuurissa. Minun täytyi ottaa tämä ilmiö huomioon myös omissa teoksissani. Silloin kun äänilähteeltä puuttui

oma resonanttinen vahvistus (keho, kaikukoppa, tila), niin äänilähde tarvitsi häiriöisessä esitystilassa aina sähköisen vahvistuksen tai vaihtoehtoisesti etukäteen suunnitellun akustisen resonanssin.

Konkreettisena esimerkkinä tästä toimii hyvin *Oopperaa arjessa* -projektin *Kohtaus kadulla* -teos. Lehtevä Esplanadin puistokatu ei tarjonnut äänelle minkäänlaista kaikupohjaa. Näin ollen live-esityksissä esitykseen sävelletyt äänet hukkuivat jatkuvasti kaupungin ääniin. Ero oli huomattava saman teoksen toiseen esityspaikkaan, Kasarmitoriin, nähden, jossa voimakkaat äänet saivat hyvän resonanssipohjan kivisestä torista ja sitä ympäröivistä korkeista taloista. Toki näiden esityspaikkojen äänimaisemissakin oli eroa; Esplanadin puistokatu oli Kasarmitoria huomattavasti äänekkäämpi paikka.

Luigi Russolon ajattelulla on ollut merkitystä sävellystyöhöni tohtoriopintojeni aikana. En silti varsinaisesti ole suunnitellut hälysoittimia lukuun ottamatta teoksessa *Le Saxophone...* käytettyjä tuulipukukankaasta tehtyjä soittimia. Russolon ajattelussa – hälyn emansipaation lisäksi – on minulle ollut tärkeää hänen suhtautumisensa musiikin käsitteeseen sinänsä. Vaikka näyttämötoiminnan ja musiikin yhdistämisestä vahvimmat näytöt löytyvät mielestäni 1960-luvulta (Kagel, Cage), niin Russolon ajatus yltiöpäisyydestä ja ei-muusikkouden näkökulmasta oli minulle tärkeä etenkin *Kohtaus kadulla* -oopperaperformanssin sävellys- ja harjoitusprosessin aikana; pelkästään konsertti- ja teatterimaailman institutionaalisiiin tiloihin ja tilanteisiin tehty musiikki ei olisi tukenut oopperaperformanssin konseptin ideaa.

Oopperaperformanssissa häly oli osa teosta kahdella tavalla. Ensiksikin partituurissa oli runsaasti sävellettyä säveltasotonta materiaalia. Toiseksi kaupungin melu yllätyksineen nivoutui osaksi teosta. Teos tarjosi myös mahdollisuuden pohtia hälyn ja melun välistä suhdetta. Siinä missä häly voi olla etukäteen organisoitua ääntä, melu on aina ”ylimääräistä”, ei-toivottua ääntä. Mutta silloin kun kaupungin äänet tarkoitetaan osaksi teosta, melun merkitys mielestäni muuttuu. Kaikessa sattumanvaraisuudessaankin kuulija voi muuttaa suhteensa meluun passiivisesta aktiiviseksi.

7.2 Hälyn yleisen tason funktioita

Hälyllä on ollut musiikissa erilaisia funktioita. Seuraavassa on käsitykseni mukaan viisi keskeisintä musiikin yleisen tason funktiota, joihin itse säveltäjänä kiinnitän huomiota:

1. rytmin merkitsemisen funktio
2. muodon rajakohtien merkitsemisen funktio
3. äänen alukkeen funktio
4. sointiväri-funktio
5. musiikin jännitteen säätelyn funktio.

Edellä olevat funktiot voivat toimia itsenäisinä, mutta useimmiten ne toimivat toisiinsa kietoutuneina. Niillä on eri aikoina ollut erilainen merkitys. Käsittelen seuraavassa muutamia keskeisiä funktioita.

Rytmin merkitsemisen funktion voi havaita helpoiten säveltasottomien lyömäsoittimien käytössä. Muodon rajakohtia korostavan hälyn käytön voi havaita klassisessa repertuaarissa silloin, kun musiikissa voimistuvat patarumpu- ja timpanot dominantilla ja lautasten isku sijoittuu merkitykselliselle

toonikalle. Äänen alukkeen häly on puolestaan keskeinen soittimen äänen tunnistamiseen liittyvä tekijä. Hälyn sointiväri-funktio korostui 1900-luvun musiikissa, kun hälystä tuli keskeinen osa monen säveltäjän sointiväripalettia. John Cage oli ensimmäisiä säveltäjiä, jotka tietoisesti käyttivät hälyä musiikin jännitteen säätelyyn, ja 1900-luvulla tälle ilmiölle tuli käyttöä perinteisen duuri-mollitonali-teetin murtuessa.

Hälyn funktiosta toiseen siirtyminen onnistuu portaattomasti. Vaikkapa rytmien merkitsemisen funktiosta voidaan siirtyä portaattomasti sointiväriin alukkeiden määrää tihentämällä (esimerkiksi sopii tyypillinen lyömäsoittajien pikkurumpuharjoitus kahdeksasosista portaattomasti kohti tremoloa). Niin ollen on mielekkäämpää kiinnittää huomio hälyn, sävelen ja solen sijaan ääni-ilmiön hälyisyyden asteeseen.

7.3 Monityylyisyys ja rajapinnat monologioopperassa *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun*

Tutkintoon kuuluvissa teoksissani käytin hälyä ja sen erilaisia funktioita vaihtelevasti. Kamarimusiikkiteoksissani ja erityisesti *Oopperaa ajessa* -projektissa häly korostui enemmän sointiväri-ssä, kuin esimerkiksi monologioopperassani *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun*, jossa hälyn tehtävät oli pääsääntöisesti rajattu sointikuvassa perinteisellä tavalla, eli palvelemaan lähinnä muodon, rytmien ja äänen alukkeiden merkitsemistä ja hälyisyyden asteen säätelyn sijaan jäsenin näyttämömusiikkia monityylyisyyden avulla.

Hälyisyyden asteen säätelyn tapaan rajapintoja voi siis luoda myös muiden musiikillisten kvaliteettien avulla. *Monologiooppera Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* on toteutettu niin, että erilaiset saksalaisen musiikkitradition tyylien kohtaamiset teoksessa muodostavat erilaisia rajapintoja, joita on mahdollista hyödyntää sekä musiikillisen draaman että näyttämötapahtumien merkitsemiseen. Historialliset tyylit mahdollistivat myös muita tutkinnon teoksia laajemman kulttuuristen viittausten tekemisen esimerkiksi musiikin ja koreografian tai musiikin ja skenografian välillä.

Tyylien rajapintoja voi käsitellä samaan tapaan kuin hälyisyyden asteen säätelyllä tuotettuja rajapintoja. Tyyllinen rajapinta voi olla terävä, kuten tilanteessa, jossa musiikin rajakohdassa vaihtuu tyylisuoraan. Rajapinta voi olla myös häivytetty, jolloin seuraavan tyylin aineksia esiintyy enenevästi jo edellisen tyylin aikana ja toisaalta edellisen tyylin piirteitä voi jäädä seuraavaan jaksoon. Tyyllinen rajapinta voi siis myös olla yhtä aikaa läsnä. Tällainen kahden tyylin rinnakkainelo esiintyy esimerkiksi monologioopperani seitsemännessä kohtauksessa, jossa soittorasiamaiseen, lastenlaulumaiseen orkesterisatsiin yhdistyy solistin puhelaulu. Samasta ilmiöstä esimerkkinä musiikinhistoriasta voisi mainita vaikkapa Luciano Berion *Sinfonian* kolmannen osan laajat Mahler-sitaattien avulla toteutetut tyylien rajapinnat, tai Charles Ivesin *Three Places in New England*, jossa soi yhtä aikaa päällekkäin erilaista musiikkia, eri tempoissa.

7.4 Lopuksi – eettisillä rajapinnoilla

Siirtyminen institutionaalisen taiteen ulkopuolelle aiheuttaa useita teoskonseptiin, estetiikkaan, tekijyyteen ja taiteen tekemisen eettisyyteen liittyviä kysymyksiä, joista olisi tärkeää tehdä jatkotutkimusta.

Aloittaessani tohtoriopinnot taiteen ja tutkimuksen etiikkaan kiinnitettiin nykyistä huomattavasti vähemmän huomiota. Varsinaista opetusta aiheesta ei ollut, vaikka toki tutkimuksen etiikan perusasioihin kiinnitettiin silloinkin huomiota. Säveltämisen osalta eettiset kysymykset tuntuivat tuolloin hyvin kaukaisilta, jopa säveltämiseen kuulumattomilta. Yksin työskentely ja musiikin abstrakti luonne vaikuttavat siihen, etteivät eettiset kysymykset korostuneet säveltäjän ammatissa (ks. Talvitie 2021, 59). Eettiset kysymykset taiteen alalla ovat nousseet yleiseen keskusteluun vasta viime vuosina. Taiteilijajärjestöjen yhteistyöjärjestön Forum Artis ry:n eettinen ohjeisto julkaistiin vuonna 2023. Nykyään taiteen etiikan opinnot ovat pakollisia Taideyliopiston jatko-opiskelijoille. Muutos on ollut niin nopea, että itse suoritin taiteen ja tutkimuksen etiikan opinnot tohtoriopintojeni tukiopinnoissa vasta keväällä 2024.

Eettiset kysymykset tulivat kohdallani esiin erityisesti *Oopperaa arjessa* -trilogiani eri vaiheissa. En osannut ennalta arvioida, millaisia eettisesti vaikeita kysymyksiä todellisuuden ja esityksen yhdistäminen voi tuoda tullessaan. Ajattelin teoskonseptin ja esitysten eettistä puolta lähinnä taiteellisen työryhmän toimintaa suojaavasta juridisesta näkökulmasta. Minulle oli tärkeää, että luvat esityksille olivat kunnossa ja että tarvittavia viranomaisia oli informoitu esityksistä. Kuvaavaa on, etten edes aluksi tunnistanut *Oopperaa arjessa* -projekteissa vastaan tulleita eettisiä ongelmia eettisiksi. Minulle ne olivat sarja teoskonseptia häirinneitä kiusallisia tilanteita, jotka eivät varsinaisesti liittyneet itse taiteen tekemiseen.

Le Saxophone... -oopperaperformanssissa asetelma oli vielä monin tavoin katusoittonomainen. Laulajilla oli käytännön syistä nuottitelineet. Esittäjät pääsääntöisesti ryhmittäytyivät yhteen paikkaan metron sisäänkäynnin sivulle ja yleisö esittäjien ympärille puolikaareen. Esitys oli jotakin katutaiteen, paikkasidonnan ja flash mobin välimaastosta. *Le Saxophone...* oli teoksista ainoa, johon hankin ohjaajan. Niinpä ajattelin, että ohjauksen osalta vastuu on ohjaaja Minna Vainikaisella. Mutta projektin edetessä ymmärsin, että kokonaisvastuu tuotannosta on kuitenkin minulla.

Eettiset kysymykset nousivat esiin yksi toisensa jälkeen. Oopperaperformanssin alkupuolella paikalle kävelee mies kainalosauvoilla, näyttää saavan kohtauksen ja kaatuu lattialle, ja esittäjiä kokoontuu miehen ympärille. Ainakin harjoituksissa paikalle ryntäsi myös ulkopuolisia, ja minua asia jäi painamaan. Oliko eettisesti hyväksyttävää säilyttellä ihmisiä taiteen nimissä? Joku kauempaa tilannetta seurannuthan olisi voinut soittaa turhaan paikalle ambulanssin.

Le Saxophone... nosti esiin kohdallani ensimmäistä kertaa kysymyksen myös jaetusta tekijyydestä. Olin ennen harjoitusperiodia naiivisti ajatellut, että arkea itseensä sulauttavan esityksen partituurin toteuttaminen sellaisenaan metroaseman kupeessa riittäisi artikuloimaan tarpeeksi todellisuuden ja esityksen välillä liukumista. Vielä musiikkiharjoituksissa Sibelius-Akatemian harjoitushuoneissa tämä asetelma pätkin ajatuksissamme. Mutta kun siirryimme harjoittelemaan Kampin kauppakeskukseen metron sisäänkäynnin kupeeseen, työryhmämme suunnitelmat menivät monelta osin uusiksi. Lisäksi ohjaajalla, puvustajalla ja muusikoilla oli paljon ajatuksia siitä, miten teos kannattaisi arkeen istuttaa. Asetelma poikkesi suuresti perinteisestä yhteistyöstä musiikkiteatteriteoksessa, sillä tässä tilanteessa myös partituuri avattiin yhteiselle tekijyydelle.

Lyhyessä esitysharjoitusperiodissa ei ollut tarpeeksi aikaa pohtia yhteisen tekijyyden eettisiä kysymyksiä. Teossarjaa tehdessäni Teosto ry:ssä ei ollut vielä mahdollisuutta teosten itsehallinnointiin ja krediittien jakamiseen. On itselleni edelleen avoin kysymys, onko esimerkiksi valmiin partituuri-materiaalin uudelleensommittelussa ja ohjeellisessa improvisaatiossa kyse improvisoijan, co-composerin vai sovittajan roolista. Teoston tekijäluokittelut eivät anna edelleenkään mahdollisuutta musiikkiteoksen tarkempaan kreditointiin.

Uusi taiteellinen toiminta on tuonut taiteilijoiden eteen tukun uusia eettis-juridisia ongelmia, joista olisi tärkeää käydä julkista keskustelua. Uusien tekijyyksien tunnistaminen ja osatekijyyden tunnistaminen teoksen yhteydessä riippuu tällä hetkellä käytännössä taiteilijan omasta tahdosta. (Kaitavuori 2021, 357.)

Kohtaus kadulla -opperaperformanssissa törmäsimme erikoiseen eettiseen ongelmaan Esplanadin puiston esityksessä. Lähistöllämme oli esityksemme kuulumaton trumpettisti-katusoittaja, jonka soitto peittosi oopperaperformanssimme äänet. Puistotila oli odottamattoman meluisa muutenkin tuona päivänä. Äänittäjän mukaan oli mahdotonta saada äänitettyä trumpettistin dominoimaa äänimaisemaa edes auttavasti. Niinpä turvauduimme kyseenalaiseen keinoon. Maksoimme trumpettistille, että hän pitäisi soitossaan tauon tietynä aikana. Puiston todellinen äänimaisema oli tavallaan meille liikaa. Jälkikäteen ajattelen, että meidän olisi pitänyt pystyä mukautumaan tilanteeseen paremmin esimerkiksi pyytämällä trumpettistia mukaan oopperaperformanssiin. Tässäkin ongelmaksi muodostui ajan vähyys. Meidän piti nopeasti keksiä ratkaisu käytännölliseen ongelmaan. Me olimme myös ilmoittaneet tarkat esityspaikat ja -ajat sekä poliisille että kaupungille, emmekä voineet niistä poiketa. Ehkä eniten minua tilanteessa askarruttava kysymys oli se, kenellä on oikeus käyttää valtaa kaupunkitilan äänimaisemassa.

Tila on fyysisen olemuksensa ja funktionaalisen käyttötarkoituksensa lisäksi tilanteiden alati muuttuva verkosto, ja sillä voi olla useita identiteettejä. Tila on sidoksissa valtaan. Se on muun muassa eräänlainen alati muuttuva hallinnan, alistumisen ja sosiaalisten suhteiden mekanismi. (Massey 2008, 21.)

Tori-opperaperformanssin harjoitusperiodissa syntyi tilankäytön valtaan liittyvä ristiriitatilanne. Osa Kuopion torin myyjistä suivaantui meidän performanssimme harjoituksista torilla ja oli sitä mieltä, että karkotamme asiakkaat. Meidän puolellamme oli kaupungilta ja viranomaisilta saatu lupa, mutta jälleen minua jäi askarruttamaan asian eettinen puoli. Oliko luvasta huolimatta eettistä aiheuttaa lähellä olleille torimyyjille epä mukavuutta ja huolta heidän toimeentulostaan? Meillä oli lupa esitykseen, mutta onko esityksen ja todellisuuden limittäminen todellisuudessa esitys vai jotakin muuta? Onko taiteella oikeus tulla häiriköimään toisen elinkeinoa?

Tori-opperaperformanssiin liittyi myös eräs toinen eettinen kysymys. Kuopion torilla asioivat ihmiset olivat tärkeä osa oopperaperformanssia. Performanssiin osallistui spontaanisti paikalla olleita ihmisiä. Osa heistä saattoi olla lievästi päihtyneitä. He kyllä antoivat luvan osallisuuteensa ja saapuivat paikalle jokaisena harjoitus- ja esityspäivänä, koska tori oli heille tärkeä kokoontumispaikka, mutta silti minua jäi askarruttamaan asian eettinen puoli. Toisaalta mietin, olisiko ollut korrektaa ryhtyä puhalluttamaan toriyleisöä. Ei varmastikaan. Oli näillä kohtaamisilla myös ihmisyiden kannalta tärkeäkin puolensa. Pena, eräs torilla mukana olleista miehistä, tuli vedet silmissä kiittämään esityksestä ja pyytämään nimikirjoituksia. (Kosonen 2017, 68.)

Mielestäni eettiset kysymykset *Oopperaa arjessa* -trilogiassa olivat suurelta osin myös kysymyksiä taiteen maantieteestä. Missä taide saa olla ja millaista se saa kussakin paikassa olla? Nämä kaikki kokemukset olivat minulle myös innoittavana muistutuksena taiteen vaikuttavuudesta. Kun taide siirretään institutionaalisten ilmaisumuotojen ulkopuolelle, myös sen merkitys terävöityy aivan uudella tavalla. Kun taiteen rajoja paalutetaan uudelleen, meidän on myös määriteltävä taiteen eettiset kyvykset uudelleen.

Monologiooppera *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun* oli puolestaan teatteritilassa toteutettu teos. Sen eettiset pohdinnat liittyvät toisaalta itse aihepiiriin käsittelyyn: Kuinka voisin säveltää spektakkelimuotoisen teoksen Eva Braunista nostamatta häntä kuitenkaan jalustalle? Sainkin teoksesta kriittistä palautetta pelkän aihevalinnan perusteella. Päädyin karnevalisoimaan musiikillisesti libretton, ja koin farssin ainoana minulle eettisesti mahdollisena lähestymistapana aiheeseen.

Hälyisyyden asteen säätelyn ja musiikillisten tyylilainojen osalta en tunnistanut varsinaisia eettisiä ongelmia, ellei sellaiseksi lasketa teosten sisältämää ajoittaista musiikillista irvailua suhteessa esimerkiksi klassisen musiikin ja rytmimusiikin perinteeseen.

Olen esitellyt tässä tutkielmassa yleiskuvan jatkotutkintoprojektini erilaisista rajapinnoista, erityisesti hälyisyyden asteen säätelyn erilaisista ilmenemisen tavoista ja metaforista ja samalla esitellyt myös tapaan hahmottaa ilmiöön liittyviä seikkoja erityisesti kokeellisen musiikkiteatterin ja kokeellisen oopperan alueella. Lisäksi olen esitellyt, kuinka pastissinomaisilla tyylilainoilla voi rakentaa erilaisia rajapintoja musiikkiteatteriin. Toivon, että tässä kirjallisessa työssä esitetyt ajatukset innostaisivat muita säveltäjiä ja tutkijoita analysoimaan teoksia näistä näkökulmista ja pohtimaan työskentelyä erilaisilla taiteellisilla rajapinnoilla.

Lähdeluettelo

Ampuja, Outi. 2007. *Melun sieto kaupunkielämän välttämättömyytenä: Melu ympäristöongelmana ja sen synnyttämien reaktioiden kulttuurinen käsittely Helsingissä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette. 2010. Kohtaamispaikka, epäpaikka, vastapaikka ja performanssi. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. Lea Kantonen, 86–93. Kuvataideakatemia.

Benjamin, Walter. 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. [Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit. 1936.] Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen, 139–173. Suom. Markku Koski. Jyväskylä: Kansan Sivistystyön liitto & Tutkijaliitto.

Bernard, Jonathan. 1987. *The Music of Edgard Varèse*. Yale University Print.

Bithell, David. 2013. *Experimental Music Theater*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240884#omo-9781561592630-e-1002240884>

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam University Press. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887>. Tark. 3.5.2024.

Brown, Barclay. 1981. The Noise Instruments of Luigi Russolo. *Perspectives of New Music* 20 (1/2), 31–48.

Cage, John. 1937. *Credo*. <https://static1.squarespace.com/static/560364c7e4b01e8e3a063ea0/t/5c532a39562fa7e1faa39514/1548954169490/John+Cage-sound-whitechapel-documents-of-contemporary-art.pdf>. Tark. 9.12.2024

Cage, John. 1957. *Experimental Music*. <https://www.are.na/block/26491712>. Tark. 12.11.2024.

Calvino, Italo. 1995. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannele*. Suom. Elina Suolahti. Helsinki: Loken kirjastot.

Cassidy, Aaron & Einbond, Aaron. 2013. Introduction. Teoksessa *Noise in and as Music*, toim. Aaron Cassidy & Aaron Einbond, xiii–xx. University of Huddersfield Press.

Cassidy, Aaron & Einbond, Aaron. 2013. Noise and the Voice: exploring the thresholds of vocal transgression. Teoksessa *Noise in and as Music*. Toim. Aaron Cassidy & Aaron Einbond, 33–54. University of Huddersfield Press.

Cornelius-Bates, Benjamin M. 2020. *Light and Shadow in Kaija Saariaho's Maan Varjot*. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 7980. Morgantown: West Virginia University.

Cowell, Henry. 1930 [1923]. *The Aeolian* for piano. Los Angeles: W.A.Quincke & Company. <https://cmp.ischool.illinois.edu/courses/tipei/M202/Notes/cowell.pdf>. Tark. 3.5.2024.

Cowell, Henry. 1930 [1925]. *The Banshee* for piano. Los Angeles: W.A.Quincke & Company. <https://cmp.ischool.illinois.edu/courses/tipei/M202/Notes/cowell.pdf>. Tark. 3.5.2024.

- Cowell, Henry. 1930. *New Musical Resources*. New York: Alfred A. Knopf.
- Da Vinci, Leonardo. 2009. *Työpäiväkirjat*. Suom. Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.
- Delage, Maurice. 2015. *Ragamalika pour chant et piano*. Paris: Durand & Cie.
- Delrieu, Anne. 2012. Mauricio Kagel, *Pas de cinq*. Paris: Ensemble intercontemporain. <https://www.youtube.com/watch?v=-BqZILDP95E>. Tark. 3.5.2024.
- Dudeque, Norton. 2005. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Hants: Ashgate Publishing Ltd.
- Fetterman, William. 1996. *John Cage's Theatre Pieces*. Routledge, London.
- Forsström, Tua. 2006. *Sänger. Dikter*. Helsingfors: Söderströms & Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Forsström, Tua. 2008. *Mutta kuvittelin että sydän ei tunne rajoja*. Runokokoelma. Suom. Caj Westerberg. Helsinki: Teos.
- Gerald, Abraham. 1979. *The Concise Oxford History of Music*. Oxford University Press.
- Gomes, Pete. 2012. *Music for 16 Futurist Noise Intoners*. New York: Performa07. <http://www.youtube.com/watch?v=Lqej96ZVoo8>. Tark. 3.5.2024.
- Griffiths, Paul. 1992. *Musica nova: Modernin musiikin historia*. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: 23°45. https://netn.fi/wp-content/uploads/2012/08/Hannula_Suoranta_Vaden_Otsikko_uusiksi-web_0.pdf. Tark. 3.5.2024.
- Hautsalo, Liisamajja. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heininen, Paavo. 1998. *Sarjallisuus*. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu, 8. vsk. 2/98. Helsinki: Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osasto. https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7052/SMT_2_1998.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Tark. 3.5.2024.
- Johansson, Hanna & Kokkonen, Tuija. 2010. Esitys merinäköalalla, paikan pysyvyys ja ajallinen moneus. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua*. Toim. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kagel, Maurizio. 1964. *Match für drei Spieler*. Wien: Universal Edition.
- Kosonen, Sirkka. 2017. *Kitapurjein tuntemattomaan: Tyylien välillä liikkuva improvisaatio ja laulajan kehitys*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 29. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6413>. Tark. 3.5.2024.
- Kwon, Miwon. 2002. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts Institute of Technology. https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf. Tark. 10.12.2024.

Laitinen, Juho. 2013. *Soivuuden manifesti*. Musiikin tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6569?show=full>. Tark. 3.5.2024.

Larkham, Peter J. 2018. Conserving the Post-Second World War Reconstruction: a Contentious Idea. Teoksessa *New Town Heritage: Occasional Papers in the Historic Built Environment*. Toim. James, N.M. Milton Keynes City Discovery Centre.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Lifländer, Elina. 2016. *Rytminen tilallisuus laajennetun scenografian ilmaisukeinona*. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral Dissertations 212. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Lyytikäinen, Pasi. 2007a. *Mitä meille*. Konsertoiva teos harmonikalle ja sekakuorolle. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Lyytikäinen, Pasi. 2007b. *Les Mables Noirs* sopraanolle, harpulle ja sellolle. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Lyytikäinen, Pasi. 2008. *La Spada del Sole* jousikvartetille. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Lyytikäinen, Pasi. 2009a. *Lauluja – Sångers* sopraanolle ja pianolle. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Lyytikäinen, Pasi. 2009b. Hälyn funktioita musiikissani. Teoksessa *Säteitä 2009: Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1*. Toim. Veijo Murtomäki, Olli Väisälä & Risto Väisänen, 89–93. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7035>. Tark. 3.5.2024.

Lyytikäinen, Pasi. 2010. *Le Saxophone... Oopperaa arjessa* -trilogia. Teksti: Hector Berlioz. Käsikirjoitus. Pasi Lyytikäisen arkisto, Kansalliskirjasto.

Lyytikäinen, Pasi. 2011a. *Pariton* barytontriolle. Käsikirjoitus. Pasi Lyytikäisen arkisto, Kansalliskirjasto.

Lyytikäinen, Pasi. 2011b. *Kohtaus kadulla*. *Oopperaa arjessa* -trilogia. Teksti: Saila Susiluoto. Käsikirjoitus. Pasi Lyytikäisen arkisto, Kansalliskirjasto.

Lyytikäinen, Pasi. 2012. *Chamber Vocalise*. Käsikirjoitus. Pasi Lyytikäisen arkisto, Kansalliskirjasto.

Lyytikäinen, Pasi. 2014a. *Tori*. *Oopperaa arjessa* -trilogia. Teksti: Jouni Tossavainen. Käsikirjoitus. Pasi Lyytikäisen arkisto, Kansalliskirjasto.

Lyytikäinen, Pasi. 2014b. *Tori – Oopperaa arjessa III*. Helsinki: Necto Ensemble. <https://www.youtube.com/watch?v=2yJkDRYUWr8>. Tark. 3.4.2024.

Lyytikäinen, Pasi. 2021. *Der Unveröffentlichte Film der Eva Braun*. Monologiooppera. Espanjankielinen libretto: Mariza Nunez, saks. Isabel Hindersin. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Lyytikäinen, Pasi & Oksanen-Lyytikäinen, Johanna. 2012. Puku partituurissa. *Trio* 1(2), 33–54.

https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7024/Trio_2_2012_web_uusi.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Tark. 3.5.2024.

- Manning, Peter. 1985. *Electronic & Computer Music*. New York: Oxford University Press.
- Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.
- Matei, Daniel. 2018. Luigi Russolo: *The Work and Influence of a Visionary - The Birth of Noise-Music*. Senior Projects. Bard College.
- Motum, Robert. 2022. Performing in Public: Ethics of a Site-Specific theatre Practice. *Canadian Theatre Review* 192. <https://doi.org/10.3138/ctr.192.009>
- Mäkelä, Tomi. 1990. Edgard Varèse – sukupolvensa rohkein avantgardisti vai ajanhengen uhri? *Musiikki* 20 (3–4), 45–76.
- Oksanen-Lyytikäinen, Johanna. 2015. *Puku taiteena ja työvälteenä*. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja. Helsingin yliopisto.
- Packalén, Elina. 2008. Musiikki ja ekspressiivisyys. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen, 32–67. Tampere: Vastapaino.
- Pohjannoro, Hannu. 2009. *Aika, ääni ja ajatus – estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.
- Polanyi, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. 3–25. London: Routledge & Kegan.
- Porkola, Pilvi. 2022. *Mitä on esitystaide?* <https://eskus.fi/esitystaide-live-art/>. Tark. 9.12.2024.
- Purhonen, Tiina. 2010. Sitten, silloin, tässä, nyt. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua*. Toim. Lea Kantonen, 25–37. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Rebstock, Matthias. 2012. Composed Theatre: Mapping the Field. Teoksessa *Composed Theatre*. Toim. David Roesner & Matthias Rebstock. Bristol: Intellect.
- Rebstock, Matthias. 2024. Contemporary music theatre practices: Changing performative roles. Teoksessa *The Routledge companion to contemporary European theatre and performance*. Toim. Ralf Remshardt & Aneta Mancewicz. New York: Routledge.
- Russolo, Luigi. 1916. *L'arte dei Rumori*. Milano: Poesia.
- Russolo, Luigi. 2018. *Häbyjen taide*. [L'arte dei Rumori, 1916.] Suom. Tanja Tiekso. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Saariaho, Kaija. 1995. *Château de l'âme*. Five Songs for Soprano, Eight Female Voices and Orchestra. 108–113. London: Chester Music.
https://issuu.com/scoresondemand/docs/chateau_de_lame_7851/1. Tark. 3.5.2024.
- Salzman, Eric & Desi, Thomas. 2008. *The New Music Theater : Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press. New York.
- Schwartz, Arman. 2018. Don't Choose the Nightingale: Timbre, Index, and Birdsong in Respighi's Pini di Roma. Teoksessa *The Oxford Handbook of Timbre*. Toim. Emily I. Dolan, & Alexander Rehding. New York: Oxford University Press.
- Searle, Stewart. 2019. Kagel, Maurizio [1964]. *Match*, for two cellos and percussion Maurizio Kagel. Staunton Music Festival.

<https://www.youtube.com/watch?v=yYW8SWzEOwE>. Tark. 3.5.2024.

Simms, Bryan R. 1986. *Music of the Twentieth Century, Style and Structure*. New York: Schirmer Books.

Siukonen, Jyrki. 2002. *Tutkiva taiteilija: Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoimista*. Kustannusosakeyhtiö Taide & Lahden Ammattikorkeakoulun taideinstituutti.

Talvitie, Riikka. 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7052/SMT_2_1998.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Tark. 3.4.2024

Taruskin, Richard. 2004. *The Oxford History of Music. vol. 5*. New York: Oxford University Press.

Tenney, James. 1988. *A History Of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Company.

Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia: Todellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.

Tisdall, Carolina & Bozzola, Angelo. 1996. Futurist Music. Teoksessa *Futurism*. Toim. Carolina Tisdall & Angelo Bozzola, 111–119. London: Thames and Hudson.

Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun onglema ja unitaarinen intervalli- ja sointutulkinta*. Acta Musicologica Fennica 3. Helsingin yliopisto.

Uimonen, Heikki. 2005. *Ääntä kohti. Ääninympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Acta Universitatis Tamperensis 1110. Tampereen yliopisto.

Varèse, Edgard. 1966 [1936]. The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music* 5 (1), 11–19.

Venn, Edward. 2010. Rethinking Russolo. *Tempo* 64, 8–16.

Vesikkala, Juhani. 2022. *The noise-pitch continuum in timbral music*. Academy of Performing Arts in Prague, Music and dance Faculty, Art of Music, Composition and Theory of Composition. <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/16732>. Tark. 3.5.2024.



”Sävellystyöhön liittyvän taiteellisen tohtorintutkinnon kannalta kiinnostavimmaksi ja käytännöllisimmäksi lähestymistavaksi muodostuivat omista taiteellisista valinnoistani kumpuavat hälyisyyden asteen säätelyn kysymykset.”

Kirjassa Säveltäjänä rajapinnoilla käsitellään kokeellisen näyttämömusiikin erityiskysymyksiä säveltäjän työn näkökulmasta. Kolmeen osaan jakautuvan kirjan ensimmäisessä osassa tarkastellaan hälyisyyden asteen säätelyä ja muita kokeellisen näyttämömusiikin rajapintailmiöitä sekä käsitteiden että historiallisen katsauksen kautta. Teoksen toinen osa vie lukijan tutustumaan hälyisyyden asteen säätelyyn ja muihin rajapintailmiöihin tutkimukseen sisältyvien teosten sävellysprosessien ja teosanalyysien kautta. Kolmannessa osassa tutkimuksen erilaiset teemat tuodaan yhteen ja lopuksi pohditaan todellisuutta ja esitystä yhdistelevien teosten eettisiä kysymyksiä.

”Tutkielman merkitys on näyttämömusiikin erityispiirteiden hahmottamisessa yleisesti ja hälyisyyden asteen säätelyn ja erilaisten rajapintojen tarkastelussa erityisesti. Johtopäätöksenä esitän, että hälyisyyden asteen säätelyä ja erilaisia rajapintoja voidaan hyödyntää tietoisesti kokeellisessa musiikkiteatterissa merkitsemään esimerkiksi muotokokonaisuuksia, päällekkäisiä tapahtumia, draaman rakentamista tai purkamista sekä paikkaerityisissä teoksissa esityspaikan vaikutusta ja esittäjien funktioita. Tutkielmani tarkoituksena on sanallistaa säveltäjälähtöistä tietoa tästä aiheesta.”

EST 87

PAINETTU

ISBN 978-952-329-383-0

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-384-7

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu