



Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia

– säveltäjä, notaatio ja dialoginen
vuorovaikutus



MINNA LEINONEN

EST 86

DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2025

KOHTI KOMMUNIKOIVAA NYKYMUSIIKKIA
säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus

KOHTI KOMMUNIKOIVAA NYKYMUSIIKKIA
säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus

Minna Leinonen

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA, 2025
DOCMUS-TOHTORIKOULU
EST 86

Taiteellisen tutkielman ohjaaja:
MuT, dosentti Laura Wahlfors

Taiteellisen tutkielman tarkastaja:
MuT Jyrki Lähteenmäki

Tarkastustilaisuuden valvoja:
professori Veli-Matti Puumala

Taiteellisen tutkielman esitarkastajat:
MuT Jyrki Linjama
MuT Jyrki Lähteenmäki

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma
EST-julkaisusarja 86

© Minna Leinonen 2025

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

ISBN 978-952-329-381-6 (painettu)
ISBN 978-952-329-382-3 (pdf)

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund
Kannen kuva: Minna Leinonen (*Piilo*-teoksen kotisivukuva)

Kirjapaino: Hansaprint Oy

Helsinki 2025

TIIVISTELMÄ

Minna Leinonen 2025. Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia – säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus.

Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. DocMus-tohtorikoulu.

Notaatio on usein ainoa kommunikaation väline säveltäjän ja esittäjän välillä ja vaikuttaa siihen, kuinka musiikki välittyy säveltäjältä esittäjälle ja esittäjältä yleisölle. Nykymusiikissa käytetyn notaation kaikki merkit eivät ole vakiintuneet, ja säveltäjät etsivät kutakin teosta parhaiten palvelevia ratkaisuja sen tiedon ja kokemuksen valossa, joka heillä tuolloin on käytössään. Kommunikoiva notaatio auttaa esittäjää lähestymään nykymusiikkiteosta. Pysin syventämään ymmärrystäni notaation kommunikoivuudesta refleктоimalla taiteellista työtäni.

Tutkimukseni tuottaa uutta tietoa notaation kommunikoivuudesta. Tutkimukseni ei koske ainoastaan omaa taiteellista työtäni yksittäisissä projekteissa, vaan sillä on laajempaa merkitystä itseni lisäksi myös muiden säveltäjien työskentelyn sekä säveltäjien ja esittäjien yhteistyön kannalta. Tutkimukseni on merkittävä myös nykymusiikin kommunikoivuutta ja lähestyttävyyttä sekä nykymusiikin pedagogiikan kehittymistä ja institutionaalista toimintaa ajatellen. Nykymusiikki joutuu usein jo musiikkiopistossa marginaaliseen asemaan. Instituutioilla on merkittävä vaikutus siihen, kuinka luontevaksi osaksi soittoharrastajien ja ammattilaisten muusikkoutta aikamme musiikki muotoutuu.

Taiteellisessa tutkimuksessani halusin selvittää, millainen notaatio on kommunikoivaa myös esittäjän näkökulmasta. Lisäksi tutkin, kuinka kommunikoivuuteen päästään. Yleisemmällä tasolla kysyn, kuinka paljon notaatioon vaikuttaa se, kenelle tai mille taitotasolle se on suunnattu. Millainen nuotinnus kommunikoi ammattimuusikon ja soittoharrastajan kanssa? Tarkastellakseni notaationi kommunikoivuutta kriittisesti määrittelen tutkimuksessani teoreettisen viitekehyksen avulla, millaisia ovat kriteerit, joilla tehdä notaatiosta kommunikoivaa. Pohjaan käsitykseni notaatiosta myös teosteni esittäjien näkökulmiin, nuottigraafikon

näkökulmaan sekä muiden säveltäjien tekemiin ratkaisuihin. Tutkimuksen edetessä vuorovaikutus esittäjien kanssa kehittyi dialogiseksi prosessiksi, joka toimi välineenä tutkimuskysymyksiini vastaamisessa.

Taiteellinen toimintani yksittäisten teosten parissa tarkensi tutkimuksellista ajatteluani vähitellen. Tutkielman otsikossa nykymusiikin kommunikoivuus on päämäärä; notaatio ja dialoginen vuorovaikutus ovat keinot päämäärään pääsemiseksi. Tutkimukseen sisältyvässä vertaisarvioidussa artikkelissa ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: uuden pedagogisen musiikin säveltäminen nykysoitteknikoita käyttäen” (2023) pohdin *Piilo*-teosteni avulla, kuinka säveltää pedagogista musiikkia nykYTEKNIKOITA käyttäen ja mitä se edellyttää säveltämisprosessin vuorovaikutteisuudelta ja teoksen nuotinnukselta. Taidonnäytteen muut teokset on sävelletty musiikin ammattilaisille. Kaikissa taidonnäytteen teoksissa nousi esiin nykYTEKNIKOIDEN notaation kommunikoivuuteen liittyviä kysymyksiä, joiden testaamisesta esittäjien kanssa tuli luonteva osa prosessia.

Tarkensin notaatiotani tutkimuksen edetessä. Tutkielmani yhteenvedon keskiössä on viimeisen jatkotutkintokonserttini teos *Rakkaat*, jossa notaatiotekniikkani kehittyi niin kommunikoivaksi kuin mihin tutkintoni aikana pääsin. Säveltäjän ja esittäjän välisessä yhteistyössä dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden keinoin tehdyt havainnot muokkasivat teosten nuotinnusta ja musiikillista materiaalia ja auttoivat minua tekemään päätelmiä notaation kommunikoivuudesta.

Asiasanat: säveltäminen, nykymusiikki, notaatio, nykYTEKNIIKAT, yhteistyö, dialoginen vuorovaikutus, jaettu asiantuntijuus

ABSTRACT

Minna Leinonen 2025. Towards communicative contemporary music – composer, notation and dialogic interaction.

Doctoral thesis.

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

Notation is often the only means of communication between the composer and performer and affects how music is transmitted from the composer to the performer and from the performer to the audience. Notation in contemporary music is not all stabilized, and composers seek the solutions that best serve each work in light of the knowledge and experience available to them at the time. Communicative notation contributes to the performer's approach to contemporary music. I seek to deepen my understanding of the communicative nature of notation by reflecting on my artistic work.

My research provides new insights into the communicative nature of notation. My research is not only about my own artistic work in individual projects but also has wider implications for the work of other composers and the collaboration between composers and performers. My research is also relevant to the communicability and accessibility of contemporary music and the development of contemporary music pedagogy and institutional practice. Contemporary music is already marginalized in music institutes. Institutions have a significant impact on how contemporary music is shaped as a natural part of the musicianship of amateurs and professionals.

In my artistic research, I wanted to find out what kind of notation is communicative also from the performer's point of view. I also investigated how to achieve communicability. On a more general level, I ask how much notation is influenced by who or what skill level it is aimed at. What kind of notation communicates with the professional musician and the amateur? To critically examine the communicative nature of my notation, I use a theoretical framework to define the criteria for making notation communicative in my research. I will also base my understanding of notation on the perspectives of the performers of my works, the perspective

of the notational graphist, and the solutions adopted by other composers. As the research progressed, the interaction with the performers evolved into a dialogical process that served as a tool to answer my research questions.

My artistic activity in individual works took me further in answering my research questions. In the title of the thesis, communicative contemporary music is the goal, and notation and dialogical interaction are the means to achieve this goal. In the peer-reviewed article included in the research "Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: uuden pedagogisen musiikin säveltäminen nykysoittotekniikoita käyttäen" [From a wonderful forest to an irritable swarm of bees. Composing new pedagogical music containing contemporary playing techniques] (2023), I use the *Piilo* works to consider how to compose pedagogical music using contemporary techniques and what this requires in terms of the interactivity of the compositional process and the notation of the work (Appendix 2). The other works in the degree were composed for music professionals. In all the works in the thesis, issues of communicability of notation using contemporary techniques emerged, and testing them with performers became a natural part of the process.

I refined my notation as the research progressed. At the heart of my written thesis is the work *Rakkaat (Beloved)* from my last postgraduate concert, where my notation technique developed to the level of communicative notation, I was able to achieve during my degree. Observations made through dialogic interaction and shared expertise between the composer and performer shaped the notation and musical material of the works and helped me to draw conclusions about the communicative nature of notation.

Keywords: composing, contemporary music, notation, contemporary techniques, collaboration, dialogical interaction, shared expertise

KIITOKSET

Osoitan kiitokseni kaikille, jotka ovat osallistuneet taiteellisen tohtorintutkintoni valmistumiseen. Sydämellinen kiitos sävellyksen professori Veli-Matti Puumalalle suuresta avusta ja tuesta projektin aikana erityisesti niinä hetkinä, kun valmistumiseni näytti kaukaiselta. Lämmin kiitos kuuluu myös arvokkaista huomioista tutkielmani ohjaajalle Laura Wahlforsille, joka auttoi minua omaksumaan tutkijan taitoja ja antoi konkreettisia ohjeita tutkielman edistämiseen. Suuri kiitos tutkielman esitarkastajille Jyrki Lähteenmäelle ja Jyrki Linjamalle huolellisesta ja tarkasta työstä.

Välitän lämpimät kiitokset myös taiteellisen työni lautakunnalle, johon kuuluivat puheenjohtaja Veli Kujala, Juha Torvinen, Lotta Wennäkoski, Olli Virtaperko, alkuvaiheessa myös Tiina Karakorpi. Olen nöyryimmästi kiittollinen myös Kaija Saariaholle hänen kesken jääneestä, mutta arvokkaasta työstään taiteellisen työni lautakunnassa. Kiitos myös taiteellisen osion esitarkastajalle Tapio Tuomelalle. Lautakuntani sai minut ajattelemaan notaatiota entistä yksityiskohtaisemmin, mikä vei pohdintojani eteenpäin prosessin aikana. Lisäksi sain lautakunnalta tukea taiteelliseen ilmaisuuni.

Osoitan kiitokseni myös nuottigraafikko Jani Kyllöselle tärkeistä notaatioaiheisista keskusteluista koko jatkotutkintoni aikana. Kiitos myös Lauri Suurpäälle arvokkaista kommentteista tohtoriseminaarissa. Kiitän myös Jarkko Hartikaista ja Cecilia Oinasta hyvistä huomioista tutkielman viimeistelyvaiheessa sekä Riikka Talvitietä kollegiaalisesta tuesta eritoten tarkastustilaisuuden valmisteluihin liittyen.

Sydämelliset kiitokset kaikille taiteellisiin projekteihin osallistuneille! On ollut valtavan suuri ilo kokea nämä projektit teidän kanssanne. Lämmin kiitos saksofonisti Kalle Oittiselle avoimesta ja innostavasta yhteistyöstä *Piilo*-projektissa, joka muutti käsitystäni pedagogisten teosten säveltämisestä. Kiitos myös *Piilo*-projektin työpajoihin osallistuneille saksofonisteille! Liikeopperan *Alma!* kohdalla kiitän antoisasta yhteistyöstä kapellimestari Jutta Seppistä, kirjailija Hanna Weseliusta, koreografi-ohjaaja Petri Kekonia, äänisuunnittelija Jussi Suonikkoa, laulajia Tuuli Lindebergiä ja Olga Heikkilää, Tanssiteatteri MD:tä ja Suvi Elorantaa, Samuli Roinista, Anniina Kumpuniemeä, Mari

Rosendahlia, Kekoni Companyn Esete Sutista ja molempien tanssiyhtiöiden tuotantoa. Lisäksi kiitän CHANGensembleä, huilisti Hanna Kinnusta, gambisti Mikko Perkolaa, pianisti Fanny Söderströmiä sekä lyömäsoittaja Ville Syrjäläistä. Kiitos Tampere Biennalelle yhteistyöstä ja striimin kantaesityksestä.

Sävellyskonsertin *Hello from the Planet Earth* toteutuksesta kiitän lämpimästi TampereRaw-yhtyettä, viulisti Anna Angervoa ja kapellimestari Jutta Seppistä, defunensembleä sekä konsertin solisteja, huilisti Malla Vivolinia, saksofonisti Kalle Oittista ja Johannes Sorsamoaa, gambisti Mikko Perkolaa, sellisti Markus Hohtia, valokuvaaja Touko Hujasta, mediataiteilija Heta Kuchkaa sekä äänisuunnittelija Jussi Suonikkoa. Erityiskiitos Ville Hautakankaalle konsertin tallentamisesta. Kiitän myös Kamus-kvartettia ja Meidän Festivaalia yhteistyöstä ...*and we are rotating with it* -projektissa. Lämpimän kiitoksen osoitan myös kuoronjohtaja Emmi Kleemolalle ja Pirkanmaan musiikkiopiston Tactus-lapsikuorolle. Ja suurkiitokset yleisölle! Lisäksi kiitän valosuunnittelija Ainu Palmua, Taideyliopiston tuotantoa ja Janne Ikäheimoa konsertin toteutuksesta.

Rakkaat-projektista tuli minulle monessa mielessä tutkintoni taiteellisen osuuden sydän. Tuhannet kiitokset sopraano Hanna Rantalalle teosidean visioinnista ja lukemattomat kokeilut mahdollistaneesta yhteistyöstä. Vuorovaikutus toi työskentelyyni uusia muotoja, kun saimme pitkään seikkailla ääniavaruuksissa ennen teoksen lopullista muotoutumista. Kokemus syvensi käsitystäni dialogisen yhteistyön voimasta. Kiitän hyvästä vuorovaikutuksesta myös koko työryhmää, kirjailija Milka Luhtaniemeä, äänisuunnittelija Maija Turusta, pianisti Fanny Söderströmiä ja ohjaaja Riikka Oksasta. Kiitos Taideyliopiston tuotannolle konsertin toteutuksesta.

Kaikkien projektien kohdalla haluan nöyrimmin kiittää myös rahoittajia Suomen Kulttuurirahastoa, Taiteen edistämiskeskusta, Koneen Säätiötä, Suomen Kulttuurirahaston Pirkanmaan rahastoa, Sibeliusrahaston Pegasosta, Taideyliopiston tohtorikoulutuksen ja tutkimuksen ohjausryhmää, Sibelius-Akatemian tukisäätiötä sekä DocMus-tohtorikoulua.

Kiitos kuuluu myös sävellysseminaarilaisille, Tiina, Antti, Kimmo, Riikka, Lauri, Pasi, Ville, Jouni, Matei ja Miika, kiinnostavista keskusteluista. Kiitokset monille Taideyliopiston opettajille ja DocMusin

henkilökunnalle, erityisesti Sirpa Järvelälle ja Henri Wegeliukselle. Lisäksi kiitän Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osastoa ja Pirkanmaan musiikkiopistoa, joissa saan osaltani olla vaikuttamassa säveltämisen pedagogiikan nykyisyyteen ja tulevaisuuteen. Sivutoiminen opettaminen auttaa minua säilyttämään kosketuksen aikamme ilmiöihin ja ymmärtämään paremmin muutosta ja erilaisuutta.

Myös läheiseni ovat osallistuneet tutkielman loppuun saattamiseen lukuisin eri tavoin. Lämpimimmät kiitokset rakkaalle perheelleni, Sakulle, Vellalle ja Vienalle, jotka kulkevat rinnallani arjessa ja tähtihetkissä. Päivät pysyvät virkistävinä, kun niissä on ripaus anarkiaa. Erityisen kiitoksen ansaitsee puolisoni väsymättömästä vastaamisesta lukuisiin kysymyksiini, sekä kaikesta tuesta ja tilasta kasvaa. Lämmin kiitos äidilleni, isälleni, Eilalle, Matille ja Arille taiteeni kanssa myötäelämisestä, ja Eilalle erityiskiitos oikoluvuista projektin aikana. Sydämellinen kiitos myös muille ainutlaatuisille ihmisille elämässäni, Katja, Hanna, Sandy, Tuuli, Mira, Ville, Reeta, Cecilia, Tiia, Jukka, Mikael, Lotta, Jutta, Perttu, Elina, Eero, Pauliina ja Faisa. Teidän ansiostanne mieleni on lämmin.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	15
	TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN KÄSITE, KEHYS JA LÄHESTYMISTAVAT	18
2	KOHTI KOMMUNIKOIVAA NYKYMUSIIKIN NOTAATIOTA.....	22
	2.1 NYKYMUSIIKIN NOTAATION TEHTÄVÄT JA KOMMUNIKOIVUUDEN KRITERIT	22
	2.2 NOTAATIOTOTTUMUKSET KRIITTISEN TARKASTELUN KOHTEENA	28
	2.3 KOKEMUKSELLESTÄ IDEASTA KOHTI KOMMUNIKOIVAA NOTAATIOTA.....	33
	2.4 NOTAATION MUOTOUTUMINEN KOMMUNIKOIVAKSI.....	44
	2.5 JAETTU ASiantuntijuus ESIMERKKIEN VALOSSA.....	54
3	KOHTI KOMMUNIKOIVAA NOTAATIOTA RAKKAAT-PROJEKTISSA	70
	3.1 DIALOGISEN PROSESSIN KUVAAUS JA TEOKSEN MUOTOUTUMINEN	70
	3.2 KOONTIA JA POHDINTAA PROSESSIN ETENEMISESTÄ	92
	3.3 VOKAALIOSUUDEN NOTAATIO.....	97
	3.4 PIANON NYKYTEKNIKOIDEN NOTAATIO	111
	3.5 HUOMIOITA RAKKAAT-TEOKSEN ETULEHDISTÄ.....	126
4	PÄÄTELMÄ	130
	LÄHTEET	139
	LIITE 1. RAKKAAT-TEOKSEN ETUSIVU	146
	LIITE 2. VERTAISARVIOITU ARTIKKELI (2023).....	162

1 JOHDANTO

Notaatio on usein ainoa kommunikaation väline säveltäjän ja esittäjän välillä ja vaikuttaa siihen, kuinka musiikki välittyy säveltäjältä esittäjälle ja esittäjältä yleisölle. Nykymusiikissa käytetyn notaation kaikki merkit eivät ole vakiintuneet, ja säveltäjät etsivät kutakin teosta parhaiten palvelevia ratkaisuja sen tiedon ja kokemuksen valossa, joka heillä on käytössään. Säveltäjän löytämät notaatoratkaisut eivät aina tyydytä kauan, vaan ne voivat muuttua säveltämisprosessien aikana, teoskohtaisesti sekä nykymusiikin kehittymisen myötä, jolloin tarvitaan uusia vastauksia samoihinkin kysymyksiin. Aloittaessani taiteellista tohtorintutkintoani koin notaatiotekniikkani puutteelliseksi. Aloin tarkastella sitä kriittisesti ja halusin oppia tekemään entistä perustellumpia notaatoratkaisuja, jotta musiikkini voisi paremmin kommunikoida esittäjien ja yleisön kanssa. Näistä lähtökohdista nousi tarve ja motiivi tälle taiteelliselle tutkimukselle.

Tutkimuksessani yksityinen ja yleinen kietoutuvat yhteen. Reflektoin taiteellista työtäni introspektion avulla tavoitteenani syventää ymmärrystäni notaation kommunikoivuudesta. Säveltäjä välittää musiikilliset ajatuksensa esittäjälle ensisijaisesti notaation kautta. Tämä kommunikointi voi onnistua vain, jos notaatio on ymmärrettävää myös nuotinlukijan näkökulmasta. Tutkimuksen aikana minulle alkoi kirkastua myös notaation vaikutus yleisemmällä tasolla siinä, miten nykymusiikkia voitaisiin tehdä lähestyttävämmäksi. Pohdin instituutiokriittisesti, mitkä seikat vaikuttavat siihen, että nykymusiikki pysyy marginaalissa sen sijaan, että se toimisi aikamme elinvoimaisena äänenä. Pyrkimykseni onkin tehdä nykymusiikkia tutuksi jo instrumenttiopintojen alkuvaiheessa, sillä nykymusiikkia ja sen notaatiota on myöhemmin helpompi ymmärtää, kun niitä on kohdannut opinnoissa jo varhain.

Taiteellisessa tutkimuksessani halusin teosteni avulla selvittää, millainen notaatio on kommunikoivaa ja kuinka kommunikoivuuteen päästään. Lisäksi kysyn, kuinka paljon notaatioon vaikuttaa se, kenelle tai mille taitotasolle se on suunnattu. Millainen nuotinnus kommunikoi ammattimuusikon ja soittoharrastajan kanssa? Tutkimuksessa tekemäni päätelmät ovat hyödyllisiä myös laajemmin säveltäjän ja esittäjän näkökulmasta sekä pedagogisesta näkökulmasta.

Taiteellisessa tohtorintutkinnossani säveltäminen, vuorovaikutus ja tutkimus limittyvät toisiinsa muodostaen erottamattoman kokonaisuuden: etsin uutta ymmärrystä notaation kommunikoivuudesta taiteen tekemisen kautta. Tutkimuksellinen kokonaisuus muodostuu kolmesta konsertista ja vertaisarvioidusta artikkelista seuraavasti:

- 1) *Alma!*-liikeoppera (2020) kahdelle laulajalle, laulaja-tanssijalle, soitinyhtyeelle ja neljälle tanssijalle
- 2) *Hello from the Planet Earth* -kamarimusiikkikonsertti (2023) sisälsi seuraavat teokset: *Piilo* (2021) saksofonille, *Maa, jonka jätämme* (2023) huilulle ja ääniraidalle, *Piilo 3* (2021) saksofonille, *...and we are rotating with it* (2023) jousikvartetille, *Wish* (2020) sellolle, *From Me to View* (2019/2023) defunensemblille ja multimedialle, *Endangered* (2022) viululle ja pianolle sekä *Sirri* (2018) bassogamballe ja soitinyhtyeelle
- 3) *Rakkaat* (2023): monodraama sopraanolle, pianolle ja elektroniikalle
- 4) Vertaisarvioitu artikkeli ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen materiaalin säveltäminen” (2023).

Taiteellinen toimintani yksittäisten teosten parissa vei minua eteenpäin tutkimuskysymyksiini vastaamisessa. Käsittelen musiikin harrastajille suunnattuja pedagogisia *Piilo*-teoksiani artikkelissani ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen materiaalin säveltäminen” (liite 2). Musiikkiini liittyy kiinteästi notaatioltaan vakiintumattomien tai vakiintumassa olevien nykytekniikoiden ja ilmaisun käyttö. Pohdin artikkelissani, kuinka säveltää pedagogista musiikkia nykytekniikoita käyttäen ja mitä se edellyttää säveltämisprosessin vuorovaikutteisuudelta ja teoksen nuotinnukselta. Tekemäni päätelmät voivat auttaa myös muita säveltäjiä kirjoittamaan uutta pedagogista musiikkia nykytekniikoita käyttäen.

Taidonnäytteen muut teokset on sävelletty musiikin ammattilaisille. Kaikissa taidonnäytteen teoksissa nousi esiin nykysoittotekniikoiden notaation kommunikoivuuteen liittyviä kysymyksiä, joiden pohtimisesta esittäjien kanssa tuli luonteva osa

säveltämisprosessia. Esimerkiksi *Alma!*-liikeopperassa tarkastelin vokaalimusiikin notaation kommunikoivuutta. Sooloselloteoksessa *Wish* arvioin sen kolmen eri esittäjän kanssa *scordaturan* eli tavallisesta poikkeavan virityksen notaation kommunikoivuutta. Lisäksi tutkimuksen aikana huomasin, että musiikilliseen materiaaliin ja notaatioon vaikuttaa olennaisesti työskentelyn alkuvaihe, jolloin ideat eivät ole vielä kiinnittyneet nuottiin. Tähän sain toisen näkökulman teoksessa *From Me to View*: sävellyksen aiheet tulivat muusikoiden improvisoinneista, jotka nuotinsin, tulkitsin ja muokkasin sävellykseksi.

Tarkensin notaatiotani tutkimuksen edetessä. Tämän yhteenvedon keskiössä on viimeisen jatkotutkintokonserttini teos *Rakkaat*, jossa notaatiotekniikkani kehittyi niin kommunikoivaksi kuin mihin tutkintoni aikana pääsin. Tarkastellakseni notaationi kommunikoivuutta kriittisesti määrittelen tutkimuksessani, millaisia ovat kommunikoivan notaation kriteerit. Pohjaan käsitykseni notaation kommunikoivuudesta myös esittäjien näkökulmiin, nuottigraafikon näkökulmaan sekä muiden säveltäjien tekemiin ratkaisuihin.

Tutkimuksen edetessä vuorovaikutus esittäjien kanssa kehittyi dialogiseksi prosessiksi, joka toimi välineenä tutkimuskysymyksiini vastaamisessa. Kun sävelsin taidonnäytteen teoksia musiikin harrastajille, olin dialogisessa vuorovaikutuksessa soitonopettajien, soittoharrastajien ja teosten esittäjien kanssa, ja ammattilaisille säveltäessäni olin dialogisessa vuorovaikutuksessa ammattimuusikoiden kanssa. Toista arvostavalle kohtaamiselle pohjautuva dialoginen vuorovaikutus mahdollisti esittäjän ja säveltäjän roolien murtamista ja osittaista sulauttamista toisiinsa jakamalla asiantuntijuutta. Tätä kutsun tutkielmassa jaetuksi asiantuntijuudeksi. Tutkimuksessani tehdyt havainnot osaltaan auttavat laajentamaan kuvaa länsimaiselle taidemusiikille tyypillisestä piirteestä, jossa esitys ja sävellys erotellaan toisistaan ja yhteistyössä pysytellään ammattiroolien perinteisissä asetelmissä (ks. esim. Virtanen 2016, 67, 74; Goehr 1992, 243–262; Tagg 2000, 164–165; Talvitie 2023, 109; Ahvenniemi 2021, 39). Harjoituksissa, instrumenttilaboratorioissa, työpajoissa ja sähköpostikeskusteluissa esittäjien kanssa yhteistyössä tehdyt havainnot muokkasivat teosten nuotinnusta ja musiikillista materiaalia sekä auttoivat minua tekemään päätelmiä notaation kommunikoivuudesta ja kehittämään sitä edelleen.

Ennen taidonnäytteeseen sisältyvää *Piilo*-projektia taiteellisen tohtorintutkintoni tutkielman aiheena oli notaation joustavuus ja kommunikoivuus musiikin harrastajien ja ammattilaisten kontekstissa. *Piilo*-projektissa sävelsin samasta saksofoniteoksesta yhden version ammattitasolle ja kaksi versiota kahdelle pedagogiselle taitotasolle. Ajatuksenani oli säveltää teokset kohderyhmät huomioiden niin, että nuotinnus olisi harrastajille visuaalisesti houkuttelevaa ja lähestyttävää ja että se kohtaisi lasten ja nuorten kokemusmaailmat. Nuotinnus toimisi taipuisana kommunikoinnin välineenä ja muuttuisi kohderyhmän mukaan. Tämän seurauksena musiikin harrastajille suunnattu notaatio eroaisi merkintätavoiltaan ammattilaisten notaatiosta.

Kirjoittaessani *Piilo*-teoksia huomasin kuitenkin, että alkuopintoihin suunnittelemani uusilla symboleilla olin luomassa välivaihetta pedagogisen ja ammattilaisille suunnatun notaation välille. Tämä hidastaisi harrastajan tutustumista nykymusiikin notaatioon myöhemmin, kun oppilas joutuisi opettelemaan samaa tarkoittavat merkit uudestaan. Asiaa pohdittuani ja *Piilo*-teosten tilaajaa Kalle Oittista konsultoituani päädyin lopulta käyttämään pedagogisissa teoksissa yhdenmukaista notaatiota ammattilaisille suunnatun notaation kanssa niin, että samoja nykytekniikoita vastaavat samat symbolit kohderyhmästä riippumatta. Myöhemmin oppilaiden soittaessa *Piilojen* eri versioita ja muuta nykymusiikkia merkit olisivat heille ainakin osittain tuttuja ja siten lähestyttävämpiä. Käsittelen pedagogisia *Piilo*-teoksia artikkelissani (liite 2).

Prosessin kulku kuvaa hyvin taiteellisen tutkimuksen osittain ennakoimatonta, kehittyvää ja muuttuvaa luonnetta. Tutkimukseni alkupuolella tein notaatoratkaisuja ja oletuksia niiden tietojen ja taitojen mukaan, joita minulla silloin oli mutta jotka kehittyivät tutkimuksen edetessä. Tutkimuksessa en pelkästään tehnyt taidonnäytteen teoksia, vaan pysähdyin tarkastelemaan työskentelyprosessiani tavalla, joka tarkensi tutkimusaiheittani ja tutkimusmenetelmiä taidetta tekemällä. (Ks. Gröndahl 2023; Talvitie 2023, 227.) Hannulan, Suorannan ja Vadénin (2005, 20) mukaan taiteellisen tutkimuksen on oltava itsereflektiivistä, itsekriittistä ja viestinnältään ulospäin suuntautuvaa.

Jonathan Impettin (2017, 6–7) mukaan taiteellinen tutkimus ei ole musiikkia koskevaa tutkimusta, vaan se on tutkimusta, jota tehdään musiikin tekemisen kautta. Taiteellisessa tutkinnossani taiteelliset ja pedagogiset prosessit ovat tutkimusaineistoa, välineitä ja tuloksia (ks. Gröndahl 2023). Tutkimuksen avulla vastaan tutkimuskysymyksiini prosessin alla olevien teosten avulla; pohdin notaation kommunikoivuutta yleisemmällä tasolla teosteni notaatoratkaisujen kautta. Hannulan, Suorannan ja Vadénin (2005, 20) mukaan taideteos on taiteellisessa tutkimuksessa keskipiste. Tutkimuksen aikana valmistamani teokset voi nähdä kontribuutiona pedagogiseen ja ammattilaisille kirjoitettuun suomalaiseen nykymusiikkiin. Käytän sävellyksiä ja niihin liittyviä prosesseja myös esimerkkeinä osoittaessani uusia toiminnan tapoja (ks. Kirkkopelto 2017, 137).

Taiteellinen tutkimukseni keskittyy jatkuvaan toimintaan ja käytännöllisiin tiedonintresseihin, jotka tässä tutkielmassa tarkoittavat prosessin, dialogisen vuorovaikutuksen ja tutkimukseen sisältyvien sävellysteni notaation kommunikoivuuden sanallistamista (ks. Arlander 2023).

Taiteellisen tutkimukseni tutkimusaineistona toimivat teosteni lisäksi projektin aikana tekemäni päiväkirjamerkinnot, sähköpostit, keskustelut teosten esittäjien kanssa, videoklipit *Rakkaat*-projektista, muistiinpanot ja tallenteet harjoituksista, työpajoista ja instrumenttilaboratorioista sekä videot neljästä *Piilo*-työpajasta. *Piilo*-projekti kehittyi vähitellen taiteelliseksi toimintatutkimukseksi, jolloin tutkimussuunnitelma tarkentui ja tutkimusmenetelmät ja aineisto muuttuivat. Gröndahl (2023) esittää, että taiteellisessa tutkimuksessa ei olekaan yhtä, valmiina annettua teoreettista ja metodologista työkalupakkia, johon tutkielman tulisi perustua, vaan käytetyt menetelmät ovat moninaiset ja usein kehittyvät ja muuttuvat ymmärryksen lisääntyessä (ks. myös Smith & Dean 2009, 5).

Tutkimukseni perustuu pragmatistiseen tieteenfilosofiaan, jossa asioita tarkastellaan ongelmakeskeisesti toiminnan lähtökohdasta. Tietoa ei tuoteta kohteen ulkopuolisen tarkkailun avulla, vaan toiminnan tuloksena (Määttänen 2009, 16; Kumpulainen 2023). Deweyn mukaan toiminta on vuorovaikutuksellinen keino, jolla tutkimusongelmat ratkaistaan (Dewey 1999 [1929], 211–214; ks. myös Alhanen 2013, 14; Kumpulainen 2023). Kumpulaisen (2023) mukaan pragmatismissa ei tavoitella varmaa tietoa,

vaan vällinneiden ehtojen puitteissa saavutettua pätevää tietoa, jossa aiempi tutkimus ja käytännön tutkimus kietoutuvat toisiinsa.

Tutkin notaation kommunikoivuutta taidetta tekemällä dialogisin keinoin, havainnoimalla, itsereflektoimalla, pedagogisin keinoin, lukemalla referenssiteoksia ja alan kirjallisuutta sekä dokumentoimalla tutkimuksen vaiheita. Lisäksi käsittelen tutkimuksessani usein sanallisen artikuloinnin ja notaation ulkopuolelle jäävää kokemuksellista tietoa, josta tuln aiempaa tietoisemmaksi tohtorintutkinnon aikana (ks. Gröndahl 2023; Hannula ym. 2005, 37). Hannula, Suoranta ja Vadén (2005, 20) esittävät, että taiteellinen kokemuksellisuus on taiteellisen tutkimuksen ytimessä. Lisäksi tutkimuksen kannalta on olennaista, kuinka kokemuksellisuus välittyy ja kuinka se välittää merkityksen (mts.). Kokemuksellisella tiedolla oli keskeinen rooli sävellysteni notaation ja ilmaisun muotoutumisessa, ja sanallistamalla sitä tein ilmiötä näkyvämmäksi.

Tutkimukseni tuottaa uutta tietoa notaation kommunikoivuudesta. Tutkimukseni teoreettinen viitekehys pohjautuu säveltäjä-tutkija Christian Dimpkerin (2013) ja nuottieditoinnin asiantuntija Elaine Gouldin (2011) kriteereihin nykymusiikin ilmaisun ja nykytekniikoiden notaation kommunikoivuudesta. Pohjaan käsitykseni myös tiettyihin soitinoppaisiin, joissa nykymusiikkia aktiivisesti esittävät ja opettavat muusikot kuvaavat instrumenttikohtaisia nykytekniikoita ja niiden notaatiota (ks. esim. Svoboda & Roth 2017; Levine & Mitropoulos-Bott 2002; Yun 2023; Kondonassis 2019; Weiss & Netti 2010). Lisäksi sijoitan notaatiotutkimukseni laajempaan taidemusiikin kontekstiin käyttämällä referenssinä toisten säveltäjien tekemiä teoksia, joiden kanssa keskustelen notaation kautta, säveltämällä (ks. Gröndahl 2023). Tutkimukseni lähti käytännön kysymyksestä, ja tutkimuksen aikana päädyin tuloksiin, jotka ohjaavat käytäntöä uudelleen (ks. Hannula ym. 2005, 106). Taiteellinen tutkimukseni tuottaa käytäntöä palvelevaa tietoa notaation kommunikoivuudesta, mistä on hyötyä itseni lisäksi myös muille säveltäjille, esiintyville muusikoille ja soitonopettajille.

Dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvan yhteistyön avulla tarkennan ja uudistan ilmaisuani ja notaatiotani sekä varmistan notaation toimivuuden eri konteksteissa. Lisäksi laajennan ymmärrystäni säveltäjän ja esittäjän roolien yhteisestä alueesta säveltämisprosessissani dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden keinoin (ks. Buber 1993 [1923]; Kauppila 2012; Anttila 2003; 2017). Tarkastelen tutkimuksessani

uusia käytäntöjä säveltäjän ja esittäjän välisessä toiminnassa ja käytännön taidonnäytteestä poimittuja esimerkkejä osoittamaan näitä toiminnan tuloksia (ks. Kirkkopelto 2017, 137). Sijoitan tutkimuksen prosessia ja yhteistyötä koskevan pohdinnan laajempaan kontekstiin arvioimalla sitä, miten tällainen yhteistyö soveltuisi erilaisiin instituutioihin. Esa Kirkkopelto (2017) kertoo, että taiteelliseen tutkimukseen kuuluu olennaisesti ja perustavana tekijänä instituution kritiikki. Instituutiolla Kirkkopelto tarkoittaa sekä konkreettisesti yliopistoja ja taiteen oppilaitoksia että laajemmin esteettisiä ja poliittisia järjestelmiä ja vakiintuneita käytäntöjä. (Mts. 40.) Tutkimukseni lisää ymmärrystä taiteen yhteydestä sosiaaliseen, pedagogiseen ja laajemmin kulttuurilliseen kontekstiin (ks. Hannula ym. 2005, 21).

Edellä erittelin taiteellisen tutkimuksen käsitettä, tutkimuksen viitekehystä ja menetelmiä. Luvussa 2 määrittelen kommunikoivan notaation kriteerejä, tarkastelen kriittisesti notaatiotottumuksiani, kuvaan notaation muotoutumista kokemuksellisesta ideasta kommunikoivaksi notaatioksi ja kerron esimerkkien avulla, kuinka päädyin käyttämäni notaatioon dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden keinoin. Kolmannessa luvussa luonnehdin tarkemmin *Rakkaat*-projektia notaation kommunikoivuuden näkökulmasta ja tarkastelen teoksen vokaali- ja piano-osuuden notaatiota. Lopuksi teen päätelmiä notaation kommunikoivuudesta ja tutkimukseni merkityksestä yksilöllisellä ja yleisellä tasolla.

2 KOHTI KOMMUNIKOIVAA NYKYMUSIIKIN NOTAATIOTA

Tässä luvussa määrittelen notaation kommunikoivuuden kriteerejä. Ensiksi perustelen aikamme vakiintumattomista ja vakiintumassa olevista soitto- ja äänenkäyttökäytännöistä käyttämäni terminologiaa, esittelen lyhyesti nykymusiikin notaation taustaa alan kirjallisuuden valossa ja kerron notaation kriteereistä, joihin pohjaan käsitykseni notaation kommunikoivuudesta. Toiseksi tarkastelen kriittisesti notaatiotottumuksiani. Kolmanneksi erittelen säveltämisprosessin vaiheita kokemuksellisesta ideasta kommunikoivaksi notaatioksi. Sen jälkeen käsittelen notaation muotoutumista kommunikoivaksi jaetun asiantuntijuuden avulla ja lopuksi kerron jaetun asiantuntijuuden toteutumisesta taidonnäytteen teosten säveltämisprosessissa.

2.1 NYKYMUSIIKIN NOTAATION TEHTÄVÄT JA KOMMUNIKOIVUUDEN KRITERIT

Käytän tutkielman artikkelissani ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen materiaalin säveltäminen” vakiintumattomista tai vakiintumassa olevista aikamme soitto- ja äänenkäyttökäytännöistä termiä nykysoittotekniikka (Leinonen 2023, 38–40). Tässä yhteenvedossa laajennan termin nykytekniikaksi, joka pitää sisällään myös äänenkäytön tekniikat. Termi vastaa vakiintunutta käsitettä *contemporary techniques*.

Tekniikasta käytetyllä termillä on merkitystä, koska sillä määritellään tekniikan yleisyyttä ja arvoa. Jack Adler-McKean (2020) kertoo soitonoppaassaan *The Techniques of Tuba Playing* välttävänsä soitto- ja äänenkäyttökäytännöiden jaottelua ”normaali” ja ”erikoinen” tai ”tavallinen” ja ”laajennettu”, sillä ne ovat hänen mukaansa hierarkkisesti latautuneita ja arvottavia (mts. 13). Myös omasta näkökulmastani nykytekniikat ovat instrumentille luontaisia tekniikoita, jotka vastaavat nykyaikaisen ilmaisun tarpeisiin. Nykytekniikka ei ole mielestäni hierarkkisesti latautunut tai arvottava termi.

Sävellystekniikoiden ja ilmaisun kehittyminen 1900-luvun puolivälissä innosti säveltäjiä uudensuun kokeiluihin ja innovaatioihin ja johti siihen, että samoille tekniikoille keksittiin lukuisia eri merkintätapoja (Gould 2011, xiii). Notation oli kehittyvä vastatakseen muuttuvaa musiikkia, mutta koska kehitys oli nopeaa, käytännöt vaihtelivat suuresti. Erhard Karkoschka (1972) esitteli kirjassaan *Notation in New Music* säveltäjien käyttämiä erilaisia notaatiotekniikoita ja toi esiin notaation vakiintumattomat konventiot. Kurt Stonen (1980) *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook* pyrki vakiinnuttamaan notaation uusia symboleita. Osa hänen esittämistään symboleista vakiintui, kun taas osaa ei pidetty käyttökelpoisina (Gould 2011, xiii). Edelleen tekniikat ja niiden notaatio jatkavat kehitystään, kun samojen tekniikoiden merkintätavat vaihtelevat säveltäjä- ja teoskohtaisesti ja uusia tekniikoita kehitetään.

Notaatio on säveltäjälle työväline, jonka avulla välitetään tietoa teoksen tekniikoista ja ilmaisusta kuvaamalla ääntä ja antamalla toimintaohjeita. Yksinkertaistaen nuotilla kuvataan siis tulosta, kuten säveltasoja ja aika-arvoja, tai tekemistä, kuten *Bartók-pizzicato*, jolla on oma symbolinsa notaatiossa. Säveltäjä Pierre Boulezin (2005, 558) mukaan nuotintaminen on representaatiota; mielikuvituksen saattamista käytäntöön ja keksinnän realisoitumista. Nykymusiikin notaation haasteena on, että perinteinen länsimainen musiikki perustuu säveltasojen ja kestojen suhteen ilmaisemiselle muiden parametrien jäädessä vähemmälle (Cole 1974, 11). Nykytekniikat ovatkin monipuolistuneet valtavasti viime vuosikymmenien aikana ennen kaikkea koskien instrumenttien soinnillisia ominaisuuksia (Weiss & Netti 2010, 8). Soinnillisia ominaisuuksia monipuolistetaan muun muassa nykytekniikoin, erilaisin lisäsoittimin, välinein tai arjesta löytyvin *objet trouvé* instrumentein (engl. *found object*).¹ Soinnillisissa maailmoissa liikkuminen ja nykytekniikoiden ja nykyilmaisun nuotintaminen ovat edellyttäneet minulta itselleni uusien työskentelytapojen kehittämistä. Tähän liittyvät keskeisesti luonnostelutekniikat, oman työni aiempaa

¹ Esimerkiksi Francesco Filidein teoksessa *Love Story* (2020) käytetään instrumentteina seitsemää rullaa vessapaperia, ja Liza Limin teoksessa *An ocean beyond earth* (2016) sellisti soittaa sellon lisäksi preparoitua viulua narulla.

perusteellisempi reflektointi ja dialoginen yhteistyö esittäjien kanssa. Näistä työmenetelmistä kerron alaluvuissa 2.2, 2.3, 2.4 ja 2.5.

Soinnillista muutosta voidaan notaatiossa ilmentää lukuisin eri tavoin. Soinnillisen muutoksen kuvaaminen voi näkyä muutoksena nuotin nupissa, nuottiviivastossa, nuottiaavaimessa tai nuotin varressa, ja lisäksi soinnin muutosta voidaan kuvata erilaisin symbolein, graafisin kuvioin ja sanallisesti. Käytännöt ovat moninaiset ja vaihtelevat. Kapellimestari ja kuoronjohtaja Nils Schweckendiekin (2017) mukaan samojen nuotinpäiden käyttäminen eri tarkoituksessa aiheuttaa harjoitusajan hukkaa (ks. myös Pohjannoro 2009, 19). Notaation moniselitteisyys voi hidastaa esityksen valmistumisen lisäksi teoksen kirjoittamista ja vaikuttaa sen lähestyttävyyteen ja omaksumiseen. Ardittin ja Platzin (2013, 9) mukaan etenkin nuoret säveltäjät saattavat keksiä uusia symboleita sellaisillekin nykYTEKNIKOILLE, joiden nuotinnus on vakiintumassa.

Voidakseni tarkastella tutkimuksessani notaation kommunikoivuutta määrittelen sille kriteerit. Pohjaan käsitykseni nuottieditori Elaine Gouldin (2011) kirjaan *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation* sekä säveltäjä-tutkija Christian Dimpkerin (2013) kirjaan *Extended Notation: The Depiction of the Unconventional*.

- 1) Kommunikoiva notaatio on täsmällistä. Notaation tulee kommunikoida tarkasti. (Gould 2011, xiv; Dimpker 2013, 2–4.) Yksilöllisen notaatioilmeen keksiminen ei Gouldin mukaan auta muusikkoa, vaan voi päinvastoin vieraannuttaa häntä nuotista. Ongelma kumuloituu, kun säveltäjät käyttävät epäselvää notaatiota sisältäviä teoksia referenssinä etsiessään vastauksia notaatiokysymyksiin ja erilaiset merkintätavat jatkavat leviämistään. (Gould 2011, xiii.)
- 2) Kommunikoiva notaatio on ekonomista. Notaation tulee olla niin yksinkertaista ja tehokasta kuin mahdollista, ja siinä tulee välttää ylimääräistä informaatiota. (Dimpker 2013, 2–4; Gould 2011, xiv–xv.)
- 3) Kommunikoiva notaatio perustuu vallitseville käytännöille. Uusi notaatio ei saa olla ristiriidassa perinteisen notaation kanssa, vaan sen tulisi laajentaa sitä ja tukeutua sille. Näin säästetään notaation omaksumisaikaa. (Dimpker 2013, 2–4; Gould 2011, xi–xiii.)

4) Kommunikoiva notaatio on yhteensopiva muiden käytettyjen merkkien kanssa ja erottuu niistä (Dimpker 2013, 2–5). Toisin sanoen samaa merkkiä ei tule käyttää eri merkityksissä ja merkkien tulee olla keskenään riittävän erilaiset.² Tämä tekee notaatiosta muistettavaa (ks. Gould 2011, xv).

5) Kommunikoivan nuotin ulkoasu on huoliteltua. Hyvää ulkoasua ei Gouldin (2011, 481) mukaan voi nuotissa yliarvioida. Tarkoituksenmukaista notaatiota on miellyttävä lukea, kun taas epämääräinen ulkoasu, kuten ylitiheä informaatio tai väärän kokoinen nuottiviivasto, vaikeuttaa lukukokemusta (mts.).

Ymmärrän Dimpkerin mainitsemalla notaation yhteensopivuudella kohdassa 4, että merkintätavan tulisi olla verrannollinen myös muiden instrumenttien vastaavien nykYTEKNIKOIDEN kanssa. Mikäli kokoonpanossa on eri instrumentteja, joilla on keskenään vastaavanlaisia nykYTEKNIKOITA (kuten huokoisia ääniä), muusikot ja kapellimestari näkevät partituurista heti, mitkä tekniikat vastaavat toisiaan, eikä heidän tarvitse opetella samantyyppiselle ilmaisulle eri merkkejä (ks. Schweckendiek 2017).

Tutkimukseni aikana kävin keskusteluja nuottigraafikko Jani Kyllösen kanssa. Kyllösen mukaan notaation kommunikoivuuden kannalta tärkein kriteeri on, että notaation tulisi olla niin yksiselitteistä, että siitä käy yhdellä katsomalla ilmi, mitä sillä tarkoitetaan. Hänen mukaansa esittäjää ei pitäisi vaivata sillä, että ensin pitäisi lukea käyttöohje. (Kyllönen 2024a.)

On tarpeen lisätä, että notaatio voi toisinaan olla myös eräänlainen kompromissi ja ratkaisut voivat vaihdella teoskohtaisesti. Otan tästä kaksi esimerkkiä taidonnäytteen teoksistani, joissa käytin eri notaatioita ilmaisemaan samaa tarkoittavaa tekniikkaa. *Maa, jonka jätämme* -teoksessa (nuottiesimerkki 1a) nuotinsin huilun huukoiset äänet lisäämällä pyöreän symbolin nuottiviivaston yläpuolelle. Tällaista notaatiota on käyttänyt muun muassa Kaija Saariaho teoksissaan *Couleurs du vent* (1998), *Terrestre*

² Nelson Goodman (1976, 148) käyttää notaation yksiselitteisyyden kuvauksessa sanaa erillisuus. Goodman ottaa esimerkiksi kirjaimen, joka muistuttaa sekä a- että d-kirjainta. Ilman asiayhteyttä emme voi olla täysin varmoja, kumpi kirjain on kyseessä, mikä vaikeuttaa sen tulkitsemista oikein. (Mts. 133.)

(2002) ja *Aile du songe* (2001). *Sirrissä* nuotinsin tekniikan sanallisesti ja vaihtamalla nuotin nupin (nuottiesimerkki 1b). Molemmat notaatiot olivat huilistin mielestä ymmärrettäviä.

NUOTTIESIMERKKI 1a. Tahdit 192–194 *Maa, jonka jätämme* -teoksesta. Ylimpänä on bassohuilu ja alimpana ääniraita. Nuotinsin huilun huokoiset äänet neliskanttisella nupilla ja valkoisella pallolla nuotin päällä. Musta pallo nuotin päällä tarkoittaa normaalia soittotekniikkaa. Symbolit on selitetty teoksen etulehdillä.

NUOTTIESIMERKKI 1b. Ote *Sirrin* huiluosuudesta tahdin 45 lopusta tahtiin 46. Tahdin 45 viimeinen nuotti alkaa huokoisena *airy*-tekniikkana, jonka nuotinsin neliskanttisella nupilla ja sanallisin ohjein (*airy*). Tahdissa 46 huokoinen soittotekniikka muuttuu normaaliksi (*ordinario, ord.*) soittotekniikaksi.

Tutkimukseni edetessä kommunikoivan notaation kriteerejä määriteltyäni huomasin, että molemmissa notaatoratkaisuissani on ylimääräistä informaatiota. Sen lisäksi, että nuottiesimerkissä 1a *airy*-tekniikkaa ilmaisee valkoinen pallosymboli, olen muuttanut nupin neliskanttiseksi. Nuottiesimerkissä 1b olen neliskanttisen nupin lisäksi sanallistanut tekniikan. Ratkaisut eivät noudata ekonomisuuden kriteeriä. Kuitenkin nuottigraafikon mukaan se, että sana on nuotinpäähän mukana, ei välttämättä ole yksiselitteisesti huono asia varsinkin, kun tekniikka esiintyy teoksessa ensimmäistä kertaa (Kyllönen 2024b). Jatkossa tulen vielä pohtimaan *airy*-tekniikan notatoimista notaation kommunikoivuuden kriteerien näkökulmasta.

Otan toisen esimerkin taidonnäytteestäni. *Rakkaat*-teoksen ”Tunteja, tunteita” -osassa laulaja naksuttaa kieltään kahdelta korkeudelta. Koska kielinaksutus on säveltasollisesti määrittelemätöntä, käytän notaatiossa suhteellisia äänenkorkeuksia ilmaisevaa kolmiviivaista nuottiviivastoa.³

NUOTTIESIMERKKI 2. Kielinaksutusta (tongue click, t. cl.) *Rakkaat*-monodraaman osassa ”Tunteja, tunteita” suhteellisia korkeuksia ilmaisevalla nuottiviivastolla (tahdit 2–3).

Kun myöhemmin teoksessa on yhtä aikaa säveltasoja ja suhteellisia korkeuksia, pidän viisivivaisen nuottiviivaston voimassa, vaikka mukana on kielinaksutusta (nuottiesimerkki 3). Tässä katson, että suhteellinen notaatio on alisteinen säveltasoilille, jotka eivät tulisi ymmärretyiksi ilman viisivivaista nuottiviivastoa. Täyteen notaation yhdenmukaisuuteen ei kuitenkaan päästä, vaan notaatio on jossain määrin kompromissi.

NUOTTIESIMERKKI 3. Katkelma *Rakkaat*-monodraaman ”Tunteja, tunteita” -osan lopusta. Pieni g lauletaan [ŋ]-äänteellä, kieltä naksutetaan samalla annetussa rytmissä.

³ Vaikka käytän kielinaksutuksessa vain kahta korkeutta, käytän sen notaatiossa samaa kolmiviivaista nuottiviivastoa, joka muuallakin teoksessa ilmaisee suhteellisia korkeuksia.

Tässä alaluvussa määrittelin kriteerejä kommunikoivalle notaatiolle ja havainnollistin niitä esimerkein. Kriteerit auttavat minua tarkastelemaan nuotinnustani ja kehittämään sitä. Samalla ne voivat toimia työskentelyn apuna muille säveltäjille ja osaltaan auttaa tekemään nykytekniikoita kommunikoivammiksi. Seuraavaksi pohdin notaatiotottumuksiani kriittisesti.

2.2 NOTAATIOTOTTUMUKSET KRIITTISEN TARKASTELUN KOHTEENA

Notaatio voi ohjata säveltäjän ajattelua erityisesti silloin, jos säveltäjä ei ole notaation tai notaatio-ohjelman rajoitteista tietoinen. Seuraavaksi kerron omakohtaisen esimerkin avulla taustoja notaation kriittiselle tarkastelulle. Sen jälkeen tarkastelen notaation ja notaatio-ohjelman haasteita yleisellä tasolla sekä pohdin, millä tavoin säveltäjä voi oppia hallitsemaan notaatiota, jotta se toimisi parhaiten hänen ajattelunsa apuvälineenä. Sitten tarkastelen, millainen merkitys ajattelussani on usein näkymättömäksi jäävällä säveltämisprosessin alkuvaiheella, joka tapahtuu ennen kuin tarkka nuotinnus toimii konkreettisemmin työskentelyn ja materiaalin työstämisen välineenä.

Sain alkusykäyksen jatkotutkintosuunnitelmaani vuonna 2009, kun maisterivaiheen sävellysopettajani, professori Veli-Matti Puumala pyysi minua luonnostelevaan urkukappalettani *Par Préférence* (2009) yksityiskohtaisesti millimetripaperille, kun yhtään nuottia ei ollut vielä kirjoitettu. Tarkka graafin piirtäminen tuntui työläältä ja välillä jopa turhauttavalta. Piirros tuntui vievän aikaa itse säveltämiseltä, kun olin tottunut siihen, että säveltäminen perustuu ennen kaikkea säveltasojen ja rytmien notatoimiseen. Piirroksen edetessä siitä pystyi sekunnin tarkkuudella näkemään teoksen etenemisen, taitteiden mittasuhteet, tekstuurityypit, dramaturgiset kaarrokset, rekisterit, dynamiikat, kokonaisuuden ja käytetyt sointivärit. Prosessin aikana minulle selvisi, että musiikillinen ajatteluni oli ollut pitkälti säveltasojen ja rytmikeskeistä muiden osatekijöiden jäädessä sivummalle. Luonnostelun myötä pysähdyin tarkastelemaan kriittisesti musiikillista ääntäni, johon liittyvät kiinteästi notaatiotottumukseni.

Piirtämisestä tuli urkuprojektin myötä yksi osa säveltämisprosessini luonnostelutekniikkaa, mikä muutti musiikillista

ajatteluani. Monipuolinen luonnostelutekniikka ja siihen liittyvä muiden parametrien kuin konkreettisten aika-arvojen ja säveltasojen ajattelu on opettanut minua luottamaan paremmin omaan sisäiseen kuulooni; ääni alkaa soida luonnospaperilla ja ajatus on vapaampi liikkumaan kuin silloin, jos se olisi jo tässä vaiheessa kiinnitetty perinteiseen notaatioon tai notaatio-ohjelmaan. Samalla käsin piirtäminen ja kirjoittaminen aistikokemuksena tuottaa konkreettista iloa.

Luonnosteluvaiheessa on kyse sävellyksen ensivaiheen ideoiden muistiinmerkitsemisestä paperille. Luonnostelu voi vaihdella graafisista piirroksista, kuten kuvista, viivoista, kaarista, hahmoista ja kuvioista, sanalliseen muistiinmerkitsemiseen, mutta se voi myös sisältää perinteistä notaatiota. Kutsun tällaisten luonnostelutekniikkojen yhdistelmää sekatekniikaksi. Luonnoksen ja kiinnittyneen notaation väliin jää runsaasti tilaa eri vaihtoehtojen mielikuvittelulle. Luonnosteluvaiheessa tehdyt valinnat eivät ole sitovia, mutta niiden pohjalta voi löytyä uusia yksityiskohtia tai suuntia musiikin etenemiselle. Luonnokset eivät siis välttämättä ole malli, jota kohti mennään, vaan jonkinlainen alusta ideoinnille.

Jos vertaan ennen *Par Préférence* -teosta säveltämiäni töitä tämän urkuteoksen jälkeen säveltämiini töihin, näen niissä huomattavia eroja. Teokset, joista puuttuu luonnostelu, ovat mielestäni rytmisesti enemmän ennalta-arvattavia, ja joistakin näkyy myös tahtien ja tahtiviivojen ohjaama ajattelutapa, kun taas pitempään luonnostelemani teokset ovat mielestäni rytmisesti eläväisempiä ja sointiväreiltään monipuolisempia. Lisäksi luonnostellut teokset ovat usein myös luonteeltaan kokeilevampia.

Edellä mainitulla luonnostelulla on ollut suuri vaikutus ilmaisuni kehittymiseen ja notaatiotottumusteni kriittiseen tarkasteluun. Kävin jatkotutkintoni aikana useita keskusteluja nuottigraafikko Jani Kyllösen kanssa. Nämä keskustelut ja reflektio auttoivat minua tulemaan tietoisemmaksi myös käyttämäni notaatio-ohjelman aiheuttamista rajoitteista.

Notaatio-ohjelma on säveltäjän työväline, joka voi paitsi auttaa, myös ohjata ja jopa kahlita säveltäjän ajattelua, mikäli säveltäjä ei ole tietoinen sen rajoitteista. Erityisen selvästi tämän voi huomata alussa olevien sävellyssoppilaiden teoksissa, joissa tempomerkintä on usein käytetyn nuotinnusohjelman automaattisesti tuottama ja työskentely tapahtuu 4/4-metrisessä todellisuudessa. Tällaisessa ajattelussa näkyy

yksittäisiä tahteja hahmottava ajattelumalli – kärjistäen yhdessä tahdissa tapahtuu yhtä, seuraavassa tahdissa toista. Tällöin sävellysopettaja voi auttaa oppilastaan kysymään itseltään, heijasteleeko ohjelma säveltäjän ajattelua vai onko käynyt niin, että säveltäjä heijastaa koneen teknistä asetelmaa. Tavoitteena on, että tietokone toimii kynän jatkeena ja heijastaa säveltäjän ajatuksia ohjaamatta niitä (Kyllönen 2021). Nuotinnusohjelmat ja muu teknologia ovat viime vuosina kehittyneet suuntaan, jossa säveltäjän ajattelu on nuotinnusohjelman perinteisistä rajoitteista vapaampaa, mikä on kaventanut säveltäjän ajattelun ja notaatio-ohjelman välistä kuilua. Tämä edellyttää hyvää perehtymistä nuotinnusohjelman ominaisuuksiin. (Kyllönen 2024a.)

Jatkan notaatio-ohjelman tarkastelua määrittelemieni kommunikoivan notaation kriteerien näkökulmasta. Nuotinnusohjelman soiva toisto eli playback voi helpottaa sävellystyötä, mutta säveltäjän tukeutuminen musiikin soivassa kuvassa yksinomaan playbackiin voi olla ongelmallista. Playback ohjaa esimerkiksi tekemään ratkaisuja, jotka eivät ole sointiväriillisesti täsmällisiä eivätkä vastaa soivaa todellisuutta (ja voivat olla sen kanssa jopa ristiriidassa). Lisäksi toistuva playback-soitto voi lukita säveltäjän ajatukset tilaan, jossa mielikuvittelu kapenee ja säveltäjä ikään kuin tottuu playbackin tarjoamaan vaihtoehtoon. Jotkin nuotinnusohjelman ominaisuudet myös ohjaavat säveltäjää kirjoittamaan nuottiinsa ylimääräistä informaatiota, jotta playback vastaisi paremmin säveltäjän mielessä olevaa soivaa kuvaa. Nämä tilanteet eivät vastaa notaation ekonomisuuden kriteeriä (Dimpker 2013, 2–4; Gould 2011, xiii–xv). Vähitellen notaatio-ohjelmien soiva representaatio kehittyy, vaikkakin äänikirjastojen kehitys tapahtuu huomattavalla viiveellä suhteessa muutoksiin sävellystyössä.

Apuna notaation hallinnassa ovat ennen kaikkea musiikin sisäinen kuuntelu ja mielikuvittelu, luonnostelutekniikat sekä musiikin kirjoittaminen välillä myös kynällä ja paperilla. Säveltäjä kuulee nuotista (ilman playbackia), mitä näkee, ja voi jatkaa musiikin kuvittelua näköaistimusta pidemmälle. Säveltäminen perustuu pitkälti tällaiseen jatkuvaan mielikuvitteluun ja sen reflektioon. Edelleen sen lisäksi, että säveltäjä kuulee sen, mitä näkee, sama aistimus tulisi välittää esittäjälle notaation kautta. On yksi asia saada notaatio vastaamaan säveltäjän mielikuvittelua, sen jälkeen se pitäisi saattaa esitettävään muotoon (ks. Boulez 2005, 558).

Notaatiotottumuksia reflektoidessani aloin ymmärtää, että erityisesti tutkimustani edeltävissä teoksissa olin toisinaan, yleensä pitkälti tiedostamattani, ikään kuin pyöristänyt ajatteluani notaation tai notaatio-ohjelman mahdollistamaan suuntaan, jolloin menetin osan alkuperäisestä ideastani. Tällaista tapahtui ennen kaikkea nykytekniikoiden kirjoittamisessa, jossa minun tuli ensin selvittää, kuinka nuotintaa vakiintumattomat tekniikat, ja sen jälkeen miettiä tekninen toteutus notaatio-ohjelmalla. Perinteinen notaatio on yleisesti ottaen notaatioteknisiltä toteutuksiltaan vaivattomammin toteutettavissa nuotinnusohjelmalla verrattuna nykytekniikoiden ja muun perinteisestä notaatiosta poikkeavan ilmaisun nuotintamiseen. Säveltäjä saattaa valita tekniikan, joka on ensimmäisenä näkyvillä muttei välttämättä tekniikoista kommunikoivin (Kyllönen 2024b). Koska tällainen ajattelu on näkymätöntä, sitä on hyvin vaikea jälkeenpäin todentaa. Kuitenkin jatkotutkimuksen aikana tulin aiempaa tietoisemmaksi notaation kiinnittymisvaiheen vaikutuksista teoksiini.

Ennen musiikin kiinnittymistä notaatioon säveltämisprosessiini kuuluu etsivä ja kokeileva vaihe, jossa musiikki ei tunnu vielä valmiilta ja sitä eivät rajoita notaatio-ohjelman tietyt ominaisuudet. Tässä vaiheessa työstän musiikkia sekä mielessäni ilman nuotinnusta että astetta konkreettisemmin graafisin piirroksin, tekstikuvailujen avulla ja käsin kirjoitetuin nuotein. Minulle käsin kirjoitetut nuotit ovat vapaampia liikkumaan kuin nuotinnusohjelmaan kiinnittyneet nuotit. Kokemus on epäilemättä hyvin toisenlainen niillä säveltäjillä, jotka kirjoittavat nuottinsa pelkästään käsin tai ovat kasvaneet säveltäjiksi ennen notaatio-ohjelmien kehittymistä tai käyttöönottoa. Tutkielmani esitarkastaja Jyrki Linjama (2024) kertoi, että hänelle notaatio-ohjelmien kehittyminen 1980-luvulla mahdollisti loputtomat editoinnin mahdollisuudet. Käsin kirjoittaminen tarkoitti hänelle notaation kiinnittymistä, johon oli hankala kajota lisäämättä merkittävästi työn määrää.

Notaation kiinnittyminen liittyy tutkielman aikana käyttämäni Finale-nuotinnusohjelmaan. Monia käyttämiäni nykytekniikoita on varsin työlästä editoida Finalella. Käsin kirjoittamalla esimerkiksi graafiset piirrokset onnistuvat vaivattomasti, kun Finalella ne useimmiten ovat useiden vaiheiden takana. Käyttämäni notaatio-ohjelma voi kahlita säveltäjän ajattelua myös sen tahteihin ja tahtiosoitukseen sidotun asetelman vuoksi.

Vuonna 2016 julkaistu Dorico-nuotinnusohjelma toimii lähtökohdiltaan toisin. Sen alkunäkymä on ilman tahtiosoitusta ja tempoa. Tahtilaji on oletusarvoisesti avoin, mikrotonaalisuus tasa-arvoinen tonaalisuuden kanssa ja nykytekniikoiden symboleja on tarjolla runsaasti. Kyllösen (2021) mukaan Doricon filosofia on, että mitä tahansa, mitä voi tehdä paperilla, on mahdollista tehdä nuotinnusohjelmalla. Lisäksi Doricon oletuksena on, että soittimien sijasta on soittajia, joille annetaan soittimia. Monet tämän notaatio-ohjelman lähtökohdat tukevat aiempia nuotinnusohjelmia paremmin säveltäjän omaa ajattelua. Uuteen nuotinnusohjelmaan perehtyminen vie kuitenkin oman aikansa, ja toiseen notaatio-ohjelmaan siirtyminen tuli minulle ajankohtaiseksi tohtoriprojektin teosten valmistumisen jälkeen.

Vakiintumattomien nykytekniikoiden käyttäminen nuotinnusohjelmalla vaatii säveltäjältä reflektion lisäksi myös huolellisuutta ja viitseliäisyyttä. Aina vastaavaa symbolia ei valmiiksi ole, ja symbolit tulee piirtää. Otan tästä esimerkin *Rakkaat*-teoksesta:

NUOTTIESIMERKKI 4. Käytin *Rakkaat*-teoksen osan ”Lopuksi” tahtissa 39 epäsäännöllisesti laskevaa glissandoa.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (S) is in the upper staff, starting at measure 36. The lyrics are "o - let - ko niin mon - taa näen". The piano part (Pno.) is in the lower staff, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and a glissando effect. The score includes dynamic markings like "p-mp" and "con Ped. ad lib.".

Sävelsin tahtiin 39 glissandon. Käyttämäni notaatio-ohjelman tarjoama ratkaisu olisi suora alaspäinen glissando, jolloin olisin menettänyt liu'un epäsäännöllisen muodon. Esittäjän kanssa työskennellessäni miellyin enemmän epäsäännölliseen vaihtoehtoon, joka tulee käyttämälläni notaatio-ohjelmalla piirtää erikseen. Suora liuku on kahden klikkauksen päässä. Lisäksi nuotinnusohjelmani playback osaa soittaa suoran glissandon, muttei piirrettyä.

Sloboda (1990 [1985]) tuo esiin myös muita notaation luovuutta rajoittavia tekijöitä. Nuotinetun musiikin analysointi on helpompaa ja sitä voi käsitellä objektina sen sijaan, että musiikki olisi inhimillisten ajatusten representaatiota. Tällöin musiikki voi menettää osan intiimistä luonteestaan ja välittömyydestään. (Sloboda 1990 [1985], 244.) Myös Habbestadin (2023) mukaan säveltäjän ja esittäjän työskennellessä partituurin kautta partituuri voi hallita keskustelua, vaikka se toimisi säveltäjälle vasta suunnannäyttäjänä. Nuotinnettuna alustavatkin ideat vaikuttavat siis valmiimmilta ja lukitummilta kuin tässä vaiheessa olisi tarpeen.

Tutkimuksen aikana havaitsin, että Slobodan mainitsemat inhimilliset ajatukset voivat ensin löytää soivan instrumenttilähtöisen vastineen luonnostelun, esittäjäyhteistyön sekä omien kokeilujen avulla, ennen kuin ne kiinnittyvät nuottikuvaan. Näin säveltäjän alkuperäinen kokemuksellinen idea voi alkaa konkretisoitua ennen sen notatoimista. Tällöin nuotinnus ei pääse ainakaan prosessin tässä vaiheessa ohjaamaan säveltäjän ajattelua, vaan toimii suunnannäyttäjänä, säveltämisen työkaluna ja hallittuna ajattelun välineenä.

Notaatio voi kahlita säveltäjän ajattelua, mutta parhaimmillaan se ja sen eri tekniikat toimivat ilmaisun, analyysin, aiheiden työstämisen ja kommunikoinnin välineenä. Säveltäjä ei ole sidottu siihen, mitä on joskus ajatellut (Kyllönen 2024a). Hän voi muuttaa notaatiotaan tullessaan tietoisemmaksi notaatiotekniikoista, työskentelynsä näkymättömistä prosesseista ja notaatio-ohjelmien rajoitteista ja mahdollisuuksista. Luonnehdin seuraavassa luvussa tarkemmin säveltämisprosessini alkuvaihetta, jolla olen tutkimukseni aikana huomannut olevan vaikutusta musiikkini ilmaisuun ja notaatioon.

2.3 KOKEMUKSELLISESTA IDEASTA KOHTI KOMMUNIKOIVAA NOTAATIOTA

Sävellyksen materiaaliin ja notaatioon vaikuttaa olennaisesti työskentelyn alkuvaihe, jolloin ideat eivät ole vielä kiinnittyneet notaatioon. Tulin tästä tietoiseksi tutkimukseni aikana. Säveltämisprosessini alkuvaihe vaikuttaa erityisesti materiaalin valikoitumiseen, nykytekniikoiden valintaan sekä ideoiden jalostumiseen ja muotoutumiseen. Ulla Pohjannoro (2013, 53) käyttää säveltämisprosessin alkuvaiheen kuvauksesta muun muassa

sanoja ”välähdyksenomainen”, ”moniaistimellinen” sekä ”eideettinen ja kokemuksellinen idea”. Nämä adjektiivit vastaavat hyvin myös omia kokemuksiani säveltämisprosessin alkuvaiheesta. Tutkimukseni aikana havaitsin, että alkuperäinen idea säilytti paremmin kokeilevan luonteensa, jos luonnostelin ja etsin sitä ennen sen kirjoittamista nuotinnusohjelmalla.

Eräässä ohjaamassani lasten ja nuorten sävellystyöpajassa osallistujien tehtävänä oli ilmaista heitä kiinnostava musiikillinen tai ulkomusiikillinen ajatus soittaen, nuotintaen, äänittäen, piirtäen tai sanallisesti kuvaillen. Eräs sellisti vaikutti väsyneeltä ja motivoitumattomalta tekemään annettua tehtävää. Muiden osallistujien keskittyessä omiin sävellysideoihinsa hän vetäytyi syvemmälle hupparinsa sisään. Saatuani välttelevän vastauksen kysymykseeni, mitä hän haluaisi säveltää, pyysin häntä piirtämään paperille senhetkisen tuntemuksensa. Nopeasti paperille muodostui iso, musta suttu. Suttu luultavasti kuvasi hyvin nuoren virittyntä mielialaa. Suttu saattoi olla myös refleksinomainen ”aivan sama” -reaktio, mutta sen jälkeen tapahtui jotain erityistä. Kun kysyin häneltä, kuinka hän soittaisi sutun, hänessä syttyi kipinä. Ymmärsin tilanteen niin, että hän oletti minun torjuvan hänen reaktionsa. Kurja tuntemus olikin sallittu, ja kun annoin hänelle tilaa, hän alkoi miettiä sutulle musiikillista vastinetta. Vähitellen sutusta alkoi muodostua sellon matalaa möyrinää, joka paikoin murtui jousen ylipaineella tuotetuksi tummanpuhuvaksi hälyksi. Alkuituna suttu ilmaisi intuitiivisen tuntemuksen tai kokemuksen, ja vähitellen siitä muotoutui oppilaan omasta kokemusmaailmasta ammennettua musiikkia ja lopulta notatoitu sävellys.

Tässä pedagogisessa esimerkissä on yhtäläisyyksiä sen kanssa, kuinka säveltämisprosessini alkavat. Tutkimukseni on saanut minut tarkastelemaan säveltämisprosessin usein näkymätöntä, kokemuksellista ideaa aiempaa tietoisemmin (ks. Gröndahl 2023). Ensin on intuitiivinen, kokemuksellinen impulssi, joka herättää minussa tuntemuksia ja mielenkiinnon. Esimerkiksi teokseni *Wish* alkusysäys oli yhdeksänvuotiaalta lapselta saamani joululahjatoive, ettei maailma loppuisi kesken. Toive kosketti minua, irrottauduin hetkeksi muista sävellystöistä ja päätin tunnustella aihetta säveltämällä teoksen sellolle. Etsin tuntemukselle musiikillisia vastineita luonnostellen sitä sekatekniikalla: piirsin tekstuureja, nuotinsin harmonisia ja melodisia aihioita, kirjoitin sanallisesti ja nuotintaen ylös mahdollisesti käyttämiäni

soittotekniikoita ja hahmottelin graafisesti niiden toteutuksia. Hauraiden ja rikkinäisten sointivärien ja tekstuureiden lisäksi tietty intervallikieli vastasi tavoittelemaani tunnelmaa. Pieni seksti -intervalli soi korvaani lohduttomana, ylinouseva kvartti hämmennyksenä ja suuri seksti toiveikkaana. Viritin sellon kielet teoksessa näiden intervallisuhteiden mukaan muuttaakseni sellon sointimaailmaa ja käytin pientä sekstiä teoksen kehysintervallina.

Teos valmistui kuukaudessa, mutta prosessi teoksen notaation kanssa kesti kaikkiaan kolme vuotta. Muokkasin kertaalleen valmistunutta teosta kolmen esittäjän kanssa, joita konsultoin nykytekniikoiden ja scordaturan käytöstä, jotta notaatio kommunikoi esittäjien kanssa hyvin. Esittäjillä oli toiveita erityisesti scordaturan notaation suhteen. Osa esittäjistä halusi nähdä vain sen, mitä sellistin tuli soittaa (nuottiesimerkki 5a). Osa soittajista halusi nähdä myös soivan lopputuloksen (nuottiesimerkki 5b). Päädyin lopulta tekemään nuotista kaksi versiota, joista toisessa on soitettujen osuuden lisäksi pienennettynä soiva korkeus ja toisessa nuotissa pelkästään soitettu korkeus. Näin esittäjät voivat valita kahdesta nuotista itselleen toimivamman version. Vertasin teoksen notaatiota Kaija Saariahon teokseen *Spins and Spells* (1996), jossa myös on käytetty kahden version notaatiota. Varsin pitkä *Wish*-prosessi sai minut myöhemmissä taidonnäytteen teoksissa tietoisemmin hakeutumaan yhteistyöhön muusikoiden kanssa jo sävellyksen keskeneräisessä vaiheessa ja keskustelemaan notaatiosta myös eri esittäjien kanssa. Näin välttiin teoksen monilta korjauskierroksilta ja varmistin sen, että notaatio kommunikoi eri esittäjien kanssa.

NUOTTIESIMERKKI 5a. *Wish*-teoksen versio, jossa on nuotintettu vain sormitettu osuus. Scordatura on merkitty nuotin vasempaan yläkulmaan.

Scordatura:

Wish
for cello solo

Minna Leinonen
(2020/23)

Energetically ♩ = ca. 56

NUOTTIESIMERKKI 5b. Nuotin toinen versio, jossa ylemmälle nuottiviivastolle on nuotintettu pienellä soiva korkeus, alapuolelle sormitettu korkeus. Tässäkin scordatura on merkitty nuottiin edellisen esimerkin tapaan.

Energetically ♩ = ca. 56

Tieto esittäjistä ja teoksen taustoista vaikutti kamarimusiikkiteosteni aiheisiin ja karaktääreihin. Meidän Festivaalin ja Kamus-kvartetin tilaamassa jousikvartetossa *...and we are rotating with it* tilauksen lähtökohtana oli, että kyseessä olisi ensimmäinen teos, jonka hiilijalanjälki mitattaisiin ja kompensoitaisiin.⁴ Taustatieto vaikutti teoksen tunnelmiin ja valitsemaani aiheeseen. Teoksen kokemuksellisenä impulssina oli lukemani tutkimus, jonka mukaan maapallon pyörimisliike on nopeutunut, mihin yhtenä syynä arvellaan olevan ilmastonmuutos (Koskela 2022). Koin tiedon hämmentävänä. Aloin etsiä mielikuvaani vastaavaa liikettä ja sointiväriä jousisoittimien *spazzolare*-tekniikasta, jossa jouta liikutetaan kielillä pyörivin liikkein. Tekniikan nopeutuessa äärimmilleen käytän siitä termiä *helicopter spazzolare* (Knox 2018). Kokeilimme tätä ja muitakin teoksessa esiintyviä nykytekniikoita esittäjien kanssa teoksen keskeneräisessä vaiheessa, ja konsultoin esittäjiä tekniikoiden nuotinnuksesta. Pidimme työpajan kahta kuukautta ennen esitystä, ja osallistuin intensiivisesti teoksen harjoituksiin neljänä päivänä festivaaliviikolla, jolloin sain vielä muokata teosta.

Tiesin Kamus-kvartetin olevan taitava ja ennakkoluuloton yhtye, joka soittaa musiikin suoraan partituurista. Nämä tiedot kannustivat minua kokeilemaan sellaisia nykytekniikoita ja sellaista ilmaisua, joita en ollut aiemmissa teoksissani käyttänyt. Toisille muusikoille kirjoitettuna sävellyksestä olisi tullut eri teos. Teos on kamarimusiikillisesti haastava paitsi nykytekniikoiden myös tempojen ja agogiikan suhteen, eikä sitä todennäköisesti ole mahdollista soittaa ilman, että samaan aikaan seuraa muiden soittajien osuuksia partituurista.

⁴ Kantaesityksen päästöt vastasivat yhden keskivertosuomalaisen kuukauden hiilijalanjälkeä, kun mukaan laskettiin minun säveltämisprosessini aiheuttaman hiilijalanjäljen lisäksi kvartetin käyttämät harjoitustilat, yleisön matkat konserttiin ja esiintyjien majoitus festivaalilla. Päästöissä ei festivaalin vt. toiminnanjohtajan Petra Piironen mukaan ollut juuri mitään sellaista, johon minä ja esittäjät olisimme voineet itse vaikuttaa, sillä suurimmat päästöt johtuivat infrastruktuurista, kuten julkisten tilojen lämmitysmuodosta ja julkisen liikenteen saavutettavuudesta. Tämän projektin perusteella kantaesityksen aiheuttama hiilijalanjälki on täysin riippuvainen vihreästä siirtymästä. Teoksen päästöt mitätöitiin Hiilipörssin kautta, ja kompensoinnilla ennallistettiin Piitsonsuota Ilomantsissa.

NUOTTIESIMERKKI 6. Laulua, soittoa ja lisäsoittimia ensiviululla, alttoviululla ja sellolla teoksessa...and we are rotating with it. Tahdissa 89 ensiviulu pyörittää *whirly tube* -putkea pänsä päällä ja seuraavissa tahdeissa myös laulaa. Tahdista 90 eteenpäin alttoviulu soittaa rakeista ääntä, jota symboloi sahalaitakuvio.

Etsiessäni musiikillisia vastineita hämmennykselle ja pyörivälle liikkeelle otin teoksen mukaan yläsäveliä väreilevän *whirly tuben* eli pyörivän muoviputken, jota yksi soittajista heiluttaa pänsä päällä. Toinen soittaja soittaa *wah-wah tubea*, joka tuottaa kellomaista, väreilevää ääntä. Lisäksi esittäjät laulavat ja viheltävät teoksessa (nuottiesimerkki 6). Teosta kirjoittaessani Rodos paloi ja rikottiin maailmanlaajuisia lämpöennätyksiä. Lisäsin teoksen yhdeksi esitysohjeeksi YK:n pääsihteerin lauseen, jossa hän sanoi ilmastonmuutoksen olevan "out of control".

Nuottiesimerkissä 7 ensiviulu soittaa *spazzolare*-tekniikkaa, jonka symbolina käytän pyöreää nuolta. Tahdin alussa on lyhenne *b.t.b.* (*behind the bridge*), joka tarkoittaa kielten soittamista tallan takaa; lyhenne on selitetty teoksen etulehdillä. Kakkosviulu soittaa *wah-wah tubea* malletilla samalla nopeuttaen soittimen vibratoa. Sellon *string whoosh* -tekniikka tarkoittaa jousen alaspäistä lyöntiä ilmaan, mikä tuottaa huokoisen ja visuaalisen iskun. Alttoviulun laatikoidut lyhentteet *MST* (*molto sul tasto*) ja *PO* (*position ordinario*) ilmaisevat soittavan kohdan kielellä. Nuolet niiden välissä tarkoittavat siirtymistä soittotekniikasta toiseen. Referenssinä laatikoitujen jousitekniikoiden notaatiossa käytin Clara Iannotan teosta *where the dark earth bends* (2022).

NUOTTIESIMERKKI 7. ...and we are rotating with it -jousikvartetton alkua.

Ethereally ♩ = c. 48–52

moderato, wider circle
appr. 2 cycles/beat
ord.

faster, smaller circle
appr. 4 cycles/beat

slower
appr. 1 cycle/beat

poco rit.

Violin I

b.t.b.
(#*)
sf pp
WAH-WAH TUBE
rhythm of the vibrato
slower

Violin II

hit with mallet
mp
MST

Viola

string whoosh
(before the beat)
MST

Cello

sf

p

p

pp

PO

MST

l.v.

Kokonaisuutena ...and we are rotating with it -projekti laajensi teoskäsitystäni prosessia ja laajemmin yhteiskuntaa pohtivaksi kokonaisuudeksi (ks. Ahvenniemi 2022).⁵ Sävellykseni voivat liittyä ympäristöaiheisiin, mutta tässä projektissa pääsin tekemään konkreettisemmän ympäristöteon olemalla osa teokseeni ja ilmastotoimiin liittyvää tutkimusta (ks. myös Talvitie 2023, 203–217). Kokemus auttoi minua myös ymmärtämään, mistä säveltämisprosessin ja sävellyksen kantaesityksen hiilijalanjälki koostuu.

Wish ja ...and we are rotating with it -teosten sävellysprosessien etenemistä alkuideasta kohti tarkentuvaa notaatiota ohjasi kokemuksellinen impulssi, jolle etsin musiikillisia vastineita. Kuvailisin tällaista mielikuvittelua säveltäjän mielensisäiseksi musiikiksi, joka kumpuaa säveltäjän havainnoimasta ja emotionaalisesti tuntemasta maailmasta. Havaitsin tutkimuksen aikana, että tässä prosessin alkuvaiheessa ideani, muistiinpanoni ja luonnokseni olivat välittömiä, intiimejä inhimillisten ajatusten representaatioita, jonkinlaisia hahmoja,

⁵ ...and we are rotating with it voitti Teosto-palkinnon vuonna 2024 yhdessä Tinyhawk & Bizzarron kanssa.

suunnannäyttäjiä ja raakileita, ennen kuin aloin käsitellä niitä nuottiin sidottuina objekteina (ks. Sloboda 1990 [1985], 244). Tämä kokemuksellinen tieto ja teosten taustat vaikuttivat sointiväreihin, käytettyihin nykYTEKNIKOIHIN ja teosten notaatioon.

Wish kirkasti näkemystäni siitä, että säveltäjä-esittäjä-yhteistyö kannattaa sisällyttää jo varhaisessa vaiheessa säveltämisprosessiin. Tällöin nuotti muotoutuu kommunikoiVaksi prosessin aikana sen sijaan, että teos vähitellen muokkautuisi esitysten lisääntyessä ja esittäjien vaihtuessa siinä kohtaa, kun teos on kertaalleen jo valmistunut. Vastaavia huomioita tein myös taidonnäytteen teoksessa *Endangered*, jonka nuotinnusta ja ilmaisua tarkensin teoksen kantaesitysten jälkeisissä esityksissä, sillä yhteistyö kantaesittäjien kanssa ei Ilmari Hannikainen -kamarimusiikkikilpailuun sävelletyn teoksen luonteen vuoksi ollut mahdollista. Sen sijaan ...*and we are rotating with it* sisälsi vuorovaikutteista yhteistyötä yhden tapaamisen verran jo säveltämisprosessin keskivaiheilla. Kokeileva teos ja sen notaatio olisi voinut hyötyä myös hieman väljemmästä aikataulusta. Aikataulu, johon on varattu tilaa yhteistyölle hyvissä ajoin ennen esitystä, vähentää paineita usein ennestään intensiiviseltä esitysviikolta, jolloin ihanteellisesti sekä esittäjät että säveltäjä voivat keskittyä ensisijaisesti tulkintaan, balanssiin ja tilan akustiikkaan liittyviin asioihin. Jousikvartettoa muokattiin vielä esitysviikolla, sillä ensimmäisen työpajan jälkeen uusia työpajoja ei ollut mahdollista sopia aiemmaksi. Muokkasin teoksen notaatiota kantaesityksen jälkeen.

Säveltämisprosessissani kokemuksellisen alkuvaiheen jälkeen ideat alkavat kiinnittyä nuottikuvaan. Nuottiin kiinnittymisen jälkeen aihe tai idea edelleen jalostuu, mikä voi tarkoittaa sen potentiaalain tunnistamista, analysointia, aiheiden ja tekstuureiden kehittymistä, yksityiskohtaistumista tai varioimista sekä mikro- ja makrotason muodon hahmottamista. Voisi sanoa, että nuotinnus edistää ajattelua samaan tapaan kuin kirjoitettaessa, jolloin ihminen työstää tekstiä ja analysoi jo kirjoittamaansa. Tässä vaiheessa tehdyt uudet oivallukset ja tarkennukset useimmiten tukevat teoksen ideaa, mutta voivat toisinaan myös muuttaa sitä.

Seuraavaksi valotan nuottikuvaan kiinnittymistä taidonnäytteeni sävellyksissä. Teoksessani *Endangered* viululle ja pianolle halusin kunnioittaa toimeksiantajaani sekä säveltäjä Ilmari Hannikaista etsimällä Hannikaiselta sitaatin teokseeni. Analysoin Hannikaisen pianominiatyöriä

Sairas lintu op. 14 no. 10 (1916) ja päätin käyttää sen alun herkkää, lintumaista aihetta – säveltoistoa, kahta intervallia sekä nopeaa laskevaa elettä – osana teostani. Irrotin aiheet toisistaan, kehittelin niiden pohjalta tekstuureja, sointivärejä ja soittotekniikoita ja aloin luonnostella sävellykseni muotoa. Oman ilmaisuni tarkentuessa teokselle alkoi hahmottua sitaattimateriaalista erillinen, oma identiteetti. Teoksen ominaisuudet tekivät siitä itsenäisen ja yhdistivät sitaattimateriaalin muihin käyttämiini aiheisiin tai erottivat sen niistä. Siinä kohdassa, kun aiheet kiinnittyivät nuottiin, notaatio alkoi toimia konkreettisena materiaalin työstämisen välineenä.

Teoksen identiteetti, se mitä se mielestäni haluaa sanoa, voi löytyä säveltämisprosessin alkuvaiheessa esimerkiksi kokemuksellisen idean myötä, tai työstämisvaiheessa. Nuottiin kiinnittymiseen saakka materiaali on mielestäni kuin kelluvassa, vapaasti liikkuvassa tilassa. Tämän asian tiedostaminen tutkimuksen aikana on auttanut minua luottamaan säveltämisprosessin alkuvaiheen usein epävarmaan ja toisinaan levottomaan olotilaan, kun paperilla vielä näyttää, ettei mitään ole valmiina. Tosiasiassa paljonkin työtä voi olla tehty ennen nuottiin kiinnittymistä. Esimerkiksi teoksen *Wish* identiteetistä minulla oli lapsen toiveen herättämä kokemuksellinen idea, ja musiikki alkoi hahmottua, kun olin alkanut luonnostella teoksessa käytettäviä elementtejä: scordaturaa, intervallikehystä, soittotekniikoita, tekstuureita ja yksittäisiä sellon kuvioita.

Säveltämisprosessin alkuvaiheesta on tullut tutkimuksen aikana minulle entistä tärkeämpi myös siksi, että siinä tapahtuu suurin osa materiaalin etsimistyöstä ja kokeilusta, joilla on vaikutusta teoksen luonteeseen ja soinnillisiin ratkaisuihin. Kaikissa teoksissani alkuvaihe ei ole saanut yhtä suurta painoarvoa. Tutkimuksen aikana huomasin prosessin alkuvaiheen olevan kiinteästi yhteydessä tutkimuskysymyksiini juuri sen etsivän ja kokeilevan luonteen vuoksi.

Nuottiin kiinnittymisen jälkeen jää tilaa muulle ajattelulle. Erityisesti laajemmissa teoksissa minua helpottaa, kun musiikin muistaminen ei nuottiin kiinnittymisen myötä vie resursseja muulta työskentelyltä. *Alma!*-liikeyöppöran kokonaisuus alkoi kirkastua, kun minulla oli jokaisesta osasta materiaalia joko alustavasti nuotinnettuna tai pitkälle luonnosteltuna, jolloin säveltämisprosessissa vapautui tilaa dramaturgian ja karakterien syventämiselle. Jousikvartetto ...and we are

rotating with it rakentui ensin lyhyistä tekstuuri- ja sointivärifragmenteista, joiden sijaintia ja suuntia aloin hahmotella. Kun aloin kiinnittää materiaalia nuottiin, fragmentteja oli helpompi syventää, kehittää ja hahmottaa ajassa eteen- ja taaksepäin.

Tarkentaessani taidonnäytteen teosten nuotinnusta etsin vakiintumattomalle notaatiolle referenssejä asemansa vakiinnuttaneiden säveltäjien tuotannosta. Tällä toiminnalla varmistan notaationi pohjautuvan vallitseville käytännöille (ks. Dimpker 2013, 2–4; Gould 2011, xi–xv). Kävin referenssien avulla ikään kuin dialogia muiden säveltäjien kanssa nuottien välityksellä. Kun sävellys alkoi olla valmis, kävin sen vielä läpi esittäjien kanssa. *Piilo*-teoksissa ja *Rakkaat*-monodraamassa konsultoin notaatioteknisissä ratkaisuisa myös nuottigraafikkaa. Taidonnäytteen teoksissa *Endangered*, *Wish* ja *Alma!* tarkensin nuotinnusta vielä kantaesitysten jälkeen, kun nuotin ulkoasussa tai teoksen ilmaisussa ilmeni muokkaustarpeita.

Tutkimuksen aikana hahmotin karkeasti kolme säveltämisprosessin vaihetta, joiden edetessä nuotinnus muotoutui kokemuksellisesta ideasta kommunikoivaksi presentaatioksi. Säveltämisprosessi jakautuu tässä alkuvaiheeseen, työstämisvaiheeseen ja valmiiseen, kommunikoivaan notaatioon. Jokainen vaihe voi sisältää vuorovaikutusta esittäjien kanssa. Kuvaus vastaa pääpiirteittäin *Rakkaat*-projektin kronologista etenemistä. Kaikki taidonnäytteeni teokset eivät sisältäneet prosessin vaiheiden kaikkia kohtia, kuten instrumenttilaboratorioita ja nuottigraafikon konsultointia. Vaiheiden sisällöt voivat myös vaihtaa paikkoja ja esiintyä useita kertoja, esimerkiksi *Rakkaat*-projektin työstämisvaiheessa oli kaksi työpajaa.

Säveltämisprosessin kuvaus dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvassa yhteistyössä:

Alkuvaihe

- Kokemuksellinen idea, mielikuvittelu, potentiaalinen tunnistaminen ja kypsyttely, mielensisäisen musiikin kuuntelu
- Intentionalisempi ajatusten ja materiaalin luonnostelu esimerkiksi sekatekniikalla

- Oma tai esittäjälähtöinen kokeilu, instrumentin soinnillisiin mahdollisuuksiin syventyminen esimerkiksi instrumenttilaboratoriossa
- Videoklipit tai muut tallenteet säveltäjä–esittäjä-yhteistyössä

Työstämisvaihe

- Ideoiden tarkentaminen ja kehittäminen, jatkuva mielikuvittelu ja kiinnittäminen notaatioon (tässä kohtaa tapahtuu suuri osa konkreettisesti nähtävissä olevasta sävellystyöstä)
- Kokonaisuuden hahmottamista (voi tapahtua myös alkuvaiheessa)
- Työpaja tai työpajoja esittäjien kanssa, nuotin tai luonnosten kokeilua
- Referenssiteosten vertailua, notaatiokirjallisuuden tarkastelua
- Nuotin viimeistelemätön versio esittäjien kommentoitavaksi
- Nuottigraafikon konsultointia
- Nuottinnuksen tarkentaminen, teoksen muokkaaminen ja viimeistely
- Harjoituksissa käyminen, teoksen ja notaation mahdollinen tarkentaminen

Valmis notaatio

- Läpimenoja
- Teoksen esitys
- Teoksen mahdollinen korjaus

Käytän tässä tutkimuksessa käsitteitä instrumenttilaboratorio, työpaja ja harjoitus. Määrittelyssäni työpaja ja instrumenttilaboratorio eroavat perinteisestä harjoitustilanteesta niiden etsivämmän luonteen vuoksi. Toisin kuin harjoituksissa yleensä, niissä kokeillaan musiikillista materiaalia sen keskeneräisessä vaiheessa, ennen kuin se kiinnittyy valmiiksi nuotiksi. Materiaali voi olla luonnos tai vasta säveltäjän mielessä olevia ideoita. Instrumenttilaboratorioissa etsin itselleni uutta instrumenttikohtaista ilmaisuja jaetun asiantuntijuuden keinoin, annan esittäjälle tilaa esitellä instrumenttiaan ja teen hänelle kokeiluluonteisia ehdotuksia. Keskustelu käydään yleensä ilman kirjoitettua nuottia.

Työpajassa musiikilliset ideat ovat konkretisoituneet ja suuri osa keskustelusta käydään nuotin tai luonnosten avulla.

Prosessin kuvauksesta näkee, kuinka notaatio tarkentuu vähitellen ja kuinka kiinteästi esittäjät voivat liittyä säveltämisprosessiin. Prosessista on nähtävissä myös säveltäjän yksin tekemän sävellystyön osuus, joka on edelleen työskentelyssäni merkittävä. Prosessikuvaus kuitenkin laajentaa käsitystä, jossa säveltäjä säveltää teoksen, osallistuu sen harjoituksiin, antaa kuulemastaan palautetta, esittäjä esittää teoksesta tarkentavia kysymyksiä ja lopuksi on esitys. Teokseen voi olennaisesti vaikuttaa, kenelle, missä olosuhteissa ja kenen kanssa se tehdään. Seuraavassa luvussa kuvaan notaation muotoutumista kommunikoivaksi säveltäjän ja esittäjän välisen yhteistyön avulla.

2.4 NOTAATION MUOTOUTUMINEN KOMMUNIKOIVAKSI

Tässä luvussa reflektoin notaation muotoutumista dialogisen vuorovaikutuksen keinoin tutkintoni taiteellisessa osuudessa. Dialogisuuteen pohjautuva vuorovaikutus oli väline tutkimuskysymysteni tarkastelussa; työtapa muotoutui tutkimuksen aikana. Ensiksi kerron, mitä on dialoginen vuorovaikutus, ja selvitän vuorovaikutuksen mahdollisia esteitä notaation muotoutumisen kannalta. Toiseksi käsittelen dialogista vuorovaikutusta yleisemmällä tasolla alan kirjallisuuden ja tutkimuksen valossa ja kolmanneksi luonnehdin jaettua asiantuntijuutta säveltäjän ja esittäjän välillä. Lopuksi pohdin dialogista vuorovaikutusta ja nykymusiikin asemaa musiikki-instituutioissa.

Dialogisella vuorovaikutuksella tarkoitan avointa prosessia, johon kaikki prosessin osapuolet voivat liittyä taitoineen, kokemuksineen ja näkemyksineen toisiaan kuunnellen (ks. Buber 1993 [1923]; Anttila 2003, 320; 2017; Kauppila 2012, 95; Talvitie 2023, 109). Käsitykseni perustuu pitkälti Martin Buberin dialogiseen filosofiaan. Dialogisessa Minä–Sinä-suhteessa toinen kohdataan ainutkertaisena olentona ja käännetään toista kohden. Minä–Se-suhteessa toinen on pyrkimysten ja tavoitteiden kohde ja väline, eikä avoin vuorovaikutus toteudu. (Buber 1993 [1923].) Holmin, Poutasen ja Stählen (2018) mukaan dialoginen toiminta perustuu luottamukselle, jossa voidaan myös tarkastella ja kyseenalaistaa omia taustaoletuksia. Yhteistyö säveltäjän ja esittäjän välillä on osapuolten

keskinäistä, arvostavaa kohtaamista (ks. Anttila 2017; myös Holm ym. 2018). Dialogisuus ei tarkoita samanmielisyyttä, vaan sen rikkaus on mielikuvittelun jakamisessa ja myös toiseuden ja erimielisyyden kokemisessa (ks. Holm ym. 2018; Talvitie 2023, 115). Vallasta vapaa suhde edellyttää rohkeutta olla avoin myös omalle kokemukselle (Anttila 2017). Erityisesti *Piilo-* ja *Rakkaat-*projekteissa dialoginen vuorovaikutus mahdollisti osapuolten riskinoton, rakentavan kyseenalaistamisen ja myös epäonnistumisen.

Aina dialoginen vuorovaikutus ei ole mahdollista tai yhteistyö voi olla vähäisempää. Säveltäjä voi itse toimia teoksensa esittäjänä tai säveltää teoksen soittimia itse apuna käyttäen. Jälkimmäinen ei kuitenkaan sulje pois dialogista yhteistyötä esittäjän kanssa. Yhteistyössä voi löytyä uusia näkökulmia, joita säveltäjä ei itse olisi tullut ajatelleeksi, ja samalla säveltäjä voi tarkistaa, onko hänen kirjoittamansa notaatio esittäjän mielestä kommunikoiavaa. Tutkielmaani kuuluvassa artikkelissa määrittelin *Piilo-*teosten säveltämisprosessin sisältämälle vuorovaikutukselle neljä kommunikointitasoa, jotka muodostuvat nuotin, säveltäjän, ammattilais- ja harrastajaesittäjän ja soitonopettajan välille (liite 2).

Ei ole itsestään selvää, että yhteistyö on kaikilta osin sujuvaa ja ristiriidatonta. Riikka Talvitie (2023, 245–256) kuvaa taiteellisessa tohtorintutkielmassaan myös yhteistyön ristiriitatilanteita, joissa työryhmän osapuolten yhdenvertaisuus ei toteudu esimerkiksi vallan väärinkäytön, eettisten toimintatapojen puutteen tai kommunikaation epäasiallisuuden takia. Yhteistyö saattaa myös edellyttää projektilta aikataulullista väljyyttä ja joustavuutta. Lisäksi työskentelyn taloudellisista resursseista ja tekijänoikeuksista on hyvä keskustella prosessin alkuvaiheessa, jotta niiden suhteen ei tule väärinymmärryksiä tai epäselvyyttä.

Taiteellista tutkimusta suunnitellessani ajattelin esittäjän ja säveltäjän yhteistyön ohjaavan teosteni musiikillista materiaalia niin, että esittäjälähtöisyys voisi paitsi auttaa, myös jossain määrin rajoittaa ilmaisuani. Tämä ajatus oli enimmäkseen tiedostamaton – vasta tutkimuksen edetessä tulin siitä tietoisemmaksi. Oletus mahdollisesti johtui siitä, että joissakin aiemmissa maisteriaikaisissa yhteistyökokemuksissani oli ollut tilanteita, joissa esittäjän ja säveltäjän välillä vallitsi mielestäni monologinen hierarkiasuhde, jossa valta oli keskittynyt toiselle, tai tekninen dialogi, jossa ennalta asetettuihin oikeisiin ratkaisuihin päästiin

toisen johdolla (ks. Anttila 2017). Tällöin nuottia tarkastellessaan esittäjä saattoi sanella instrumenttinsa teknis-ilmaisullisia rajoitteita suhteessa kirjoittamaani notaatioon tavalla, jonka koin työskentelyäni vaikeuttavana tekijänä. Hierarkkinen asetelma voi olla myös säveltäjäjohtoinen, jolloin esittäjän ja säveltäjän välisessä kommunikaatiossa korostuu säveltäjän intentio ja tekijyys. Tällaisissa hierarkkisesti latautuneissa tilanteissa vuorovaikutus muistuttaa Buberin mainitsemaa Minä–Se-suhdetta, jossa menetetään utelias ja avoin kokeilu, etsiminen ja uusien ilmaisujen ja tekniikoiden yhdessä löytäminen (ks. Buber 1993 [1923]).

Este dialogin toteutumiselle voi myös olla se, että notaatio itsessään rajoittaa vuorovaikutusta. Slobodan (1990 [1985], 243) mukaan muusikko voi olla notaatiolle niin uskollinen, että nuottia pidetään ehdottomana ja oikeana (ks. myös Virtanen 2016, 75; Tagg 2000, 164–165; Goehr 1992, 243–286). Huomasin tämän maisteriopiskelijana osallistuessani workshopiin 2000-luvun alussa. Yhtyeen harjoitellessa teostani olin tyytymätön yhteen kirjoittamaani sävelkulkuun, jonka yksittäiset säveltasot eivät mielestäni sopineet teoksen muuhun harmoniaan. Pyysin soittajalta, että muuttaisimme kyseisen kulun säveliä. Muusikko vastasi minulle: ”mutta kun nuotissa lukee niin”. Meni hetken ennen kuin ymmärsin, että esittäjä ajatteli nuotin automaattisesti olevan oikein, eikä minulla ollut enää siihen vaikutusta. Lyhyen, kenties molemminpuolisen hämmennyksen jälkeen tilanne raukesi, ja sain esittäjältä luvan muuttaa säveliä seuraavaan harjoitukseen. Jäin tällöin miettimään, kuinka esittäjän ja säveltäjän tasa-arvoisella dialogilla voisi purkaa esittäjän, nuotin ja säveltäjän hierarkkista asetelmaa niin, ettei vastaavia väärinymmärryksiä jatkossa syntyisi.

Nyky musiikin ilmaisua, nykYTEKNIIKOITA ja niiden notaatiota kehitetään koko ajan yhteistyössä säveltäjän ja esittäjän välillä (Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 7).⁶ Vaikka yhteistyö on tavallista, sen tavat ja laatu

⁶ Tällaista säveltäjän ja esittäjän välistä yhteistyötä on tutkinut muiden muassa Bjørnar Habbestad (2022) väitöskirjassaan *Chasing the Collaborative – Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music*, jossa hän käsitteli Luigi Nonon ja Roberto Fabbricianin välistä yhteistyötä; Taru Leppäsen (1996) tutkimus käsittelee Mikael Helasvuon ja Usko Meriläisen yhteistyötä sekä Marjaana Virtasen (2007) tutkimus Laura Mikkolan ja Einojuhani Rautavaaran yhteistyötä. Muita tunnettuja esimerkkejä ovat Wolfgang Amadeus Mozartin ja Anton Paul Stadlerin, Johannes Brahmsin ja Joseph Joachimin, Camilla Hoytengan ja Kaija Saariahon sekä Anssi Karttusen ja Saariahon yhteistyö.

vaihtelevat. Talvitien (2023, 109) mukaan säveltäjät ja esittäjät eivät aina harjoitustilanteissa lähesty keskusteltavia asioita tasa-arvoisina yhteistyökumppaneina, vaan vuorovaikutukseen vaikuttaa näkemys säveltäjän ja esittäjän eriävistä rooleista sekä säveltäjän intentioista ja tekijyydestä. Asiantuntemus voi johtaa varautuneeseen käyttäytymiseen, jossa yhdessä etsimisille ei ole sijaa (ks. Hayden & Windsor 2007, 30; myös Talvitie 2023, 109). Myös Ahvenniemen (2021, 39) mukaan nykymusiikin käytännöt ovat vuorovaikutuksen eristäytymisen praktiikkaa. Otan tästä esimerkin tutkimuspäiväkirjastani tammikuulta 2024:

Eräs muusikko kertoi minulle tutustuneensa yhteen aikamme suomalaiseen sooloteokseen. Hän ei ymmärtänyt kaikkia nuotin merkintöjä ja oli yhteydessä teoksen kantaesittäjään. Kantaesittäjä sanoi, ettei hänkään ymmärtänyt merkkejä, mutta kannusti esittäjää soittamaan vaan jotain.

Tapauksessa korostuvat säveltäjän ja esiintyjän eriytyneet roolit. Esittäjät kyllä kommunikoivat keskenään, mutta eivät säveltäjän kanssa. Kun esittäjä kertoi tästä minulle, kysyin, voisiko hän olla yhteydessä suoraan säveltäjään. Nuottimerkinnot lopulta selvisivät, kun esittäjä ja säveltäjä olivat toisiinsa yhteydessä.

Tutkintoni taiteellisesta osuudesta suuri osa oli säveltäjän yksin tekemää työtä. Etsiessäni vastauksia erityisesti notaatiota koskeviin kysymyksiin sen rinnalle alkoi tulla mukaan yhä enemmän yhteistyötä. Vähitellen vuorovaikutus syveni koskemaan muitakin kuin yksityiskohtaisia soitto- ja notaatioteknisiä kysymyksiä, ja se laajeni lähtökohtien ja kokonaisuuden ideointiin ja teoksen yhteistoiminnalliseen mielikuvitteluun. Näillä varsinkin prosessin alkuvaiheen pohdinnoilla ja kokeiluilla oli vaikutusta paitsi teoksen yksityiskohtiin, myös sen sisältöön ja olemukseen. Erilaiset risteävät näkökulmat prosessin aikana voivat laajentaa tekijöiden ja kenties myös yleisön taiteellista kokemusta. Onnistuessaan vuorovaikutuksessa syntynyt taidekokonaisuus luo monikerroksisen mutta yhtenäisen vaikutelman.

Säveltäjän työnkuva uudistuu muuttuvassa maailmassa. Habbestadin (2022, 215) mukaan esittäjän aktiivinen rooli säveltämisprosessissa merkitsee vallitsevan esityskäsityksen muuttamista. Dialogisessa vuorovaikutuksessa murretaan osapuolten välisiä rooleja ja sulautetaan niitä toisiinsa jakamalla asiantuntijuutta (Anttila 2017). Jaettu asiantuntijuus auttaa tarkentamaan omia näkemyksiä ja ymmärtämään

toisen näkemyksiä niin, että osapuolet oppivat toiminnassa jatkuvasti uutta. Jaettu asiantuntijuus on siis yhteistä tiedon ja taidon jakamista ja saamista. Habbestadin (2023) mukaan säveltäjän on mahdotonta hallita kaikkien soittimien kaikkia nyansseja, mutta yhteistyössä uusia soitto- ja sävellystekniikoita syntyy koko ajan. Habbestad (2022, 217) kirjoittaa, että tietoisuus yhteistyöprosesseista voi myös rikastuttaa esittäjien ymmärrystä säveltämisprosessista. Jaetussa asiantuntijuudessa säveltäjä ja esittäjä voivat etsiä instrumentista esittäjälähtöistä ilmaisua, esimerkiksi uusia sointivärejä tai niiden toteutuksia, joita esittäjä tai säveltäjä eivät yksin välttämättä löytäisi. Otan toisen esimerkin päiväkirjastani maaliskuulta 2024:

Tampere Biennaleen 2024 ohjelmoimassani Liza Limin teoksessa an ocean beyond earth (2016) on käytetty preparointitekniikkaa, jossa sellisti soittaa yhtä aikaa seloa ja viulua, joiden kielten väliin on pujotettu lankaa. Valitessani teosta festivaalille katsoin teoksen esityksen videolta. Teoksen taltioinnista näki, että viulu oli jonkinlaisessa telineessä, mahdollisesti mikkitelineessä, mutta tarkemmasta ripustustavasta ei saanut selvää. Teoksen nuotissa ei ollut ohjeita telineestä, ripustuksen korkeudesta, kiinnitystavasta tai siitä, oliko kielten välissä naru, lanka vai siima.

Teoksen esittäjä Tampere Biennalessa ei ollut soittanut teosta aiemmin, ja hänen tuli turvautua nuottiin rakentaessaan teoksen preparointia. Esittäjä kokeili teokseen eri telineitä ja niiden korkeuksia, jotta hän saisi taltiointia vastaavaa ääntä soittimista niin, että viulu pysyisi telineessä paikallaan. Aikansa asiaa testattuaan esittäjä ei löytänyt toimivaa ratkaisua ja keskusteli aiheesta minun kanssani. Koska nuotista ei löytynyt vastausta, kehotin esiintyjää olemaan yhteydessä teoksen säveltäjään. Säveltäjä vastasi esiintyjälle, ettei hänellä ollut antaa vastausta kysymyksiin, mutta hän antoi esiintyjälle teosta aiemmin esittäneen sellistin yhteystiedot, ja tämä kertoi esittäjälle teoksen teknisestä toteutuksesta. Lopulta esitys saatiin toteutettua festivaalilla.

Tapauksessa teoksen notaatio ei kommunikoinut riittävästi vaan jätti esittäjälle vastuun teoksen teknisen toteutuksen selvittämisestä. Tästä on pääteltävissä, että säveltäjä oli tehnyt teoksen tietyn esittäjän kanssa, joka oli kehitellyt joko omasta tai säveltäjän aloitteesta teoksen preparoinnin toteutuksen. Teosta ei olisi nuotin perusteella voinut toteuttaa ilman videotallennetta ja toisen esittäjän jakamaa tietoa.

Jaettu asiantuntijuus ei ole automaattinen tapa toimia kenen kanssa tahansa. Dialogisen vuorovaikutuksen onnistuminen riippuu osapuolten

kyvystä ymmärtää toistensa näkemystä. Jos säveltäjä ja esittäjä pystyvät ymmärtämään toisiaan, he pääsevät kokonaisvaltaisemmin kokemaan musiikin toistensa perspektiivistä (ks. Svoboda & Roth 2017, 10). Parhaimmillaan vuorovaikutuksessa molempien tiedot yhdistyvät luoden heidän välilleen inspiroivan alueen, jonka pohjalta säveltäjä ja esittäjä voivat kuvitella, kokeilla ja yhdistellä tekniikoiden uusia mahdollisuuksia ja oppia toisiltaan (ks. Dierstein ym. 2018, 13). Nykytekniikoihin perehtynyt esittäjä voi tutustuttaa säveltäjän taitoihinsa, vastaavasti säveltäjä voi ehdottaa tekniikkaa tai ilmaisua, johon esittäjä tutustuu. Lisäksi säveltäjällä voi olla mielessään esimerkiksi sointi tai aihio, jota esittäjä ja säveltäjä etsivät yhdessä, kunnes löytyy uusi tekniikka tai sen toteutus. Samalla säveltäjä voi varmistaa esittäjältä tekniikan notaation ja teokseen mahdollisesti liittyvät tekniset kuvaukset, mikä palvelee myös myöhempiä esittäjiä.

Edellä kerrottu Tampere Biennale -esimerkki osoittaa, kuinka tärkeää teoksen jatkoesityksen kannalta on, että olennaiset tekniset tiedot kirjoitetaan myös teoksen yhteyteen. Elektroakustisissa teoksissa tekniset tiedot voi tarvittaessa tarkistaa ääniteknikolta tai äänisuunnittelijalta. Näin toimin *Maa, jonka jätämme* -teoksessa, *Alma!*-liikeopperassa, *Rakkaat*-monodraamassa ja *From Me to View* -teoksessa. Kirjoitin partituureihin tekniset tiedot, jotka tarkistin kunkin teoksen työryhmän ääniteknikan asiantuntijalta, ja täydensin tietoja tarvittavilta osin.

Lopulta kaikki kirjoitettu notaatio on kuitenkin yksisuuntaista kommunikaatiota riippumatta siitä, millä tavalla siihen päädytään (Cole 1974, 21). Cole määrittelee notaation kommunikoinnille kolmenlaisia lähtökohtia. Hänen mukaansa notaatio voi olla informaatioltaan niin äärimmäisen yksityiskohtaisesti määriteltyä, että esitys vastaa notaatiota silloin, kun notaation kaikki merkinnät toteutuvat. Toinen lähtökohta on jättää enemmän tilaa tulkinnalle pitämällä informaation määrän kohtuullisena. Kolmas notaation kommunikoinnin lähtökohta on pakottaa esittäjä osallistumaan teoksen sisältöön antamalla epätäydellisiä, epämääräisiä tai jopa ristiriitaisia ohjeita. (Mts. 21.)

Notaation kommunikoinnin tavoitteet taidonnäytteeni teoksissa vastaavat parhaiten Colen toisena mainitsemaa lähtökohtaa. Olennaisimmat parametrit on useimmissa teoksissani määritelty siten, että musiikki välittyy esittäjälle nuotista riittävällä tarkkuudella jättäen tilaa myös esittäjän omalle tulkinnalle. *Piilo*-teoksissa punnitsin yhteistyössä

soitonopettajan kanssa, mitä jättää esittäjän tulkittavaksi, mikä informaatio on keskeistä onnistuneen esityksen kannalta ja millainen notaatio on oppilaalle kommunikoivaa.

Ei ole aivan yksinkertaista päättää, missä asioissa jättää tilaa esittäjän omalle tulkinnalle ja mitä kirjoittaa tarkasti. Olen monissa teosteni harjoituksissa tutkinnon ulkopuolella huomannut, että väljemmin notatoiduissa teoksissani esimerkiksi nyansseja ja dynamiikkoja on joskus seurattu jopa liian tarkasti, jolloin luontevasti musikaalinen tulkinta ei aina ole toteutunut kirjoitettujen merkintöjen välillä (näin myös *solo espressivo* -merkinnästä huolimatta). Tarkoitan tällä esimerkiksi tilanteita, joissa sama dynamiikkamerkintä pysyy useiden tahtien ajan. Tämä ei automaattisesti tarkoita sitä, etteikö nyansseja, kuten dynamiikan pieniä nousuja ja laskuja, voisi tehdä. Myös nykymusiikissa musiikin tulkitseminen on suotavaa ja toivottavaa.

Olen *Rakkaat*-teoksessa merkinnyt esittäjälle dynamiikkaskaalan, jonka välillä hän voi vapaasti liikkua (nuottiesimerkki 8):

NUOTTIESIMERKKI 8. Sopraanon dynamiikkaskaala tahdista 12 eteenpäin pianosta mezzopianoon *Rakkaat*-teoksen osassa "Lopuksi". Selitin merkinnän *p-mp* teoksen etulehdillä näin: "Interpretation ad lib. between the given dynamics, valid until the next change of dynamics".

The image shows a musical score for Soprano (S) and Piano (Pno.). The Soprano part starts at measure 12 with a dynamic marking of *p-mp* and the tempo marking *a tempo*. The lyrics are: "va-loi-sa pol-ku i-ho-si-sa-vi...". The Piano part starts at measure 12 with a dynamic marking of *mp*. The score includes performance instructions such as "gliss. on strings with both hands", "with comb", "silent chord", and "ossia: 8vb (senza Ped.)". The score is written in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Kuvatessani taiteellisen tutkimukseni tutkimuksellista kehystä ja lähestymistapoja luvussa 1.1 kerroin *Piilo*-projektin alkuoletuksen muuttuneen, kun aloin prosessin aikana paremmin ymmärtää kommunikoivan notaation kriteerejä. Edelleen *Piilo*-projektissa

kysymykseksi jäi, kuinka huomioida notaation avulla lasten ja nuorten kokemusmaailmoja, jotta uudet tekniikat eivät jäisi soittajille etäisiksi vaan kommunikoisivat heidän kanssaan paremmin. Pedagogisissa *Piilo*-teoksissa on harrastajille runsaasti tekniikoita, ilmaisua ja notaatiota, joita he eivät ole aiemmin kohdanneet.

Pohdittuani asiaa yhdessä teoksen tilaajan, saksofonisti Kalle Oittisen kanssa kehitin *Piilojen* materiaaliin tutustumisen avuksi interaktiiviset *Piilo-kortit*, joiden avulla notaatio kommunikoii harrastajien kanssa nykypedagogiikan arvoja ja tavoitteita vastaavilla tavoilla (ks. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma 2017). Sen sijaan, että *Piilo*-teoksissa esiintyvät nykytekniikat olisivat kiinnittyneet sävellykseen ja yritettäisiin soittaa täydellisesti, soittoharrastajat ja soitonopettajat tutustuvat tekniikoihin niitä kokeillen, aktiivisesti kuunnellen ja omia mielikuvia luoden. Havainnoin prosessia Oittisen järjestämässä työpajoissa, joissa testasin soittoharrastajien ja soitonopettajien kanssa *Piilojen* ja *Piilo-korttien* notaation kommunikoivuutta eri taitotasolla.

Piilo-kortteihin liitettyjen ohjeiden avulla materiaalia voi järjestää eri tavoin ja on mahdollista rakentaa omia improvisaatioita, äänimaisemia ja sävellyksiä. Tällä *Piiloihin* liitetyllä lisämateriaalilla nykytekniikoiden ja ilmaisun oppiminen syvenee ja yhdistyy harrastajien kokemusmaailmoihin. Muokkasin ja täydensin *Piilojen* ja *Piilo-korttien* materiaalia työpajoissa tehtyjen havaintojen pohjalta. *Piilo*-projekti muokkasi käsitystäni yhteistyön muodoista ja pedagogisen musiikin kirjoittamisesta. Kerron projektista ja sen tuloksista yksityiskohtaisemmin liitteenä olevassa, tutkintooni kuuluvassa artikkelissani (liite 2).

Nykyisellään musiikinopetus rakentuu pitkälti perinteisen ohjelmiston ja perinteisten soittotekniikoiden varaan, ja instrumentin alkuopetus keskittyy ennen kaikkea oikeiden säveltasojen ja rytmien soittamiseen ja tekniikan hiomiseen. *Piilo*-projektissa panin merkille, että soitonopettajat eivät olleet ajatelleet nykytekniikoiden käytön olevan alkuopetuksessa mahdollista ja he yllättyivät, kuinka helposti monet nykytekniikat onnistuivat myös vasta-alkajilta:

NUOTTIESIMERKKI 9. Helposti toteutettavia nykyteknikoita perusopintojen taitotasolle suunnatun *Piilo 3*:n tahteissa 11–19.

Piilo-projektin jälkeen vaihdoin viimeisen tutkintokonserttini kokonaisuuden alun perin suunnittelemani orkesteriteoksista koostuvasta sisällöstä *Rakkaat*-monodraamaan. Dialoginen vuorovaikutus on kamarimusiikissa välittömämpää ja joustavampaa kuin orkesterimusiikissa (ks. Talvitie 2023, 111). Lisäksi orkesteriteokset oli sävelletty ennen *Piilo*-projektia ja artikkelin kirjoittamista; sen sijaan *Rakkaat*-projektissa pääsin käyttämään ja edelleen kehittämään niitä notaation kommunikoivuuteen liittyviä tietoja, joita minulle oli erityisesti *Piilo*-projektissa kertynyt. Myös dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuva yhteistyö ja jaettu asiantuntijuus syvenivät edelleen *Rakkaat*-projektissa: *Piilojen* säveltämisprosessiin kuului se, mitä vuorovaikutuksessa ja jaetussa asiantuntijuudessa soitonopettajien, säveltäjän ja soittoharrastajien yhteistyössä tapahtui, ja *Rakkaat*-teoksen säveltämisprosessiin kuului se, mitä *Rakkaat*-työryhmän yhteistyössä tapahtui.

Dialoginen vuorovaikutus ja jaettu asiantuntijuus muuttavat taiteen tekemistä, minkä tulisi heijastua myös pedagogiikkaan ja toimintaan instituutioissa (ks. Kirkkopelto 2015, 50). Nykymusiikin ja sen nuotinnuksen lähestyttävyyteen vaikuttavat keskeisesti musiikki-instituutiot, jotka ylläpitävät ja määrittelevät musiikillisen toiminnan muotoja. Jokainen taideala on oma instituutionsa, joka sisältää erilaisia toimintatapoja, estetiikkoja ja hierarkioita, mutta niitä harvemmin kyseenalaistetaan, sillä taiteellinen työ vie niiltä huomion (Kirkkopelto 2012, 90). Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellista praktiikkaa tarkastellaan

taidealan sisällä. Kirkkopellon (2017) mukaan juuri taiteellinen tutkimus voi kriittisesti purkaa ja uudistaa instituutioita.

Pedagoginen toimintani tässä tutkimuksessa kohdentuu ensisijaisesti musiikki-instituutioihin, joissa toimivat musiikin harrastajat ja ammattilaiset. Suomen musiikkioppilaitosten liiton teettämän kyselyn perusteella nykymusiikki marginalisoituu jo musiikkiopistoissa (Pennanen 2024, Suomen musiikkioppilaitosten liitto 2024). Nykymusiikin lähestyttävyyttä tulisi edistää myös yhtenäiskouluissa, joissa tutkimusten mukaan taidemusiikin asema on kaventunut (ks. esim. Turunen 2016; POPS 2004; Hyvönen 2011). Peruskoulussa taidemusiikin opetusta tutkineen Serja Turusen mukaan musiikintuntien aiemmin vahva taidemusiikkipainotteinen sisältö on vaihtunut populaarimusiikin ylivalloiksi jättäen taidemusiikin koululaisille usein vieraaksi ja etäiseksi (Turunen 2016, 1–2, 21–23). Instituutioiden avulla taidemusiikki voisi olla oman elämän osa sen sijaan, että kulttuuriperintömme köyhtyy markkinatalouden vietäväksi (Turunen 2016, 23; Ruismäki & Juvonen 2011, 33).

Taidemusiikki musiikkikasvatuksen kulttuurillisesti kestäväenä arvona tukisi eettistä ja arvostavaa suhtautumista uutta ja erilaista kohtaan (Turunen 2016, 22–23). Nykyinen taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma ohjaa oppilaita säveltämiseen, mikä ei kuitenkaan toteudu koko maassa (Pennanen 2024). Tietoisuutta sävellysopinnoista tulisi musiikkioppilaitoksissa lisätä, jotta se tavoittaisi yhä useampia oppilaita (Suomen musiikkioppilaitosten liitto 2024). Instituutiolla on merkittävä rooli siinä, että nykymusiikki nousisi marginaalista aikamme ääneksi, sillä instituutioiden avulla nykymusiikin kuunteleminen, soittaminen, laulaminen ja säveltäminen voisivat muuttua vieraasta ja etäisestä kokemisesta luontevaksi osaksi musiikillista maailmankuvaa. Lisäksi nykymusiikin eriytymisen purkamisessa dialogisuudella voisi olla merkittävä rooli. Kestävä muutos tarvitsisi kouluissa ja musiikkioppilaitoksissa uusia musiikin oppikirjoja, joissa kannustettaisiin aikamme taidemusiikin aktiiviseen kuuntelemiseen, esittämiseen ja säveltämiseen dialogisin keinoin (ks. Hiedanniemi 2009).

Tässä luvussa tarkastelin säveltäjän ja esittäjän yhteistyötä dialogisessa vuorovaikutuksessa sekä säveltäjän ja esittäjän eriytyneiden roolien murtumista jaetun asiantuntijuuden avulla. Lisäksi toin pedagogisen musiikin kautta esiin instituutioiden roolin taidemusiikin

kulttuuriperinnön vaalimisessa ja nykymusiikin tutuksi tekemisessä. Seuraavassa luvussa kerron jaetun asiantuntijuuden vaikutuksista taidonnäytteen teoksissani.

2.5 JAETTU ASiantuntijuus ESIMERKKIEN VALOSSA

Jaettu asiantuntijuus taiteellisen tohtorintutkintoni teosten yhteydessä oli esiintyjien kanssa yhdessä sovittu toimintatapa, joka palveli sekä esittäjiä että minua säveltäjänä. Yhteistyön ja jaetun asiantuntijuuden määrä vaihteli eri teoksissa prosessin aikataulun, teosten kokeellisuuden asteen ja tilaajien ja työryhmien esittämien tavoitteiden suhteen. Toisinaan jaettu asiantuntijuus oli esimerkiksi lauluosuuksien tarkistamista tai esittäjien vastaamista yksittäisiin kysymyksiini notaatioon liittyen ja toisinaan se oli laajempaa.

Kysyin tutkintoni teosten säveltämisprosessin alussa esittäjiltä, minkä verran he haluavat tai voivat osallistua työskentelyprosessiin ja missä määrin voin heitä projektin aikana konsultoida. Kun projekti lähti esittäjän aloitteesta, hän yleensä itse toivoi yhteistyötä. Dialogisessa vuorovaikutuksessa esittäjä pääsee osaksi teoksen valmistamista ja materiaali tulee hänelle tutuksi jo säveltämisprosessin aikana. *Rakkaat*-projekti oli myös osa teoksen tilaajan Hanna Rantalan tutkimusta, ja koko työryhmän yhteistyö oli huomioitu projektin rahoituksessa.

Seuraavaksi otan esimerkkejä jaetun asiantuntijuuden toteutumisesta taidonnäytteen teoksissani.⁷ Svoboda ja Roth (2017, 11) kirjoittavat nykytekniikoita käsittelevässä soitonoppaassaan, että yhteistyössä voi myös nousta esiin kysymys, pitäisikö esittäjän harjoitella enemmän vai tulisiko säveltäjän etsiä hakemalleen ilmaisulle vaihtoehtoisia ratkaisuja. *Alma!*-liikeopperan harjoituksissa laulaja toi esiin, että eräs paikka, johon olin kirjoittanut nopeaa, lyhyttä ja hyppivää tekstuuria, vaati tavallista enemmän harjoitusta. Arvioin laulajan kanssa, mikä olisi mielekäs kyseisen paikan harjoittelumäärä vai kannattaisiko paikkaa muuttaa. Alkuperäistä ideaa vastaava, edellistä idiomaattisempi ratkaisu löytyi yhteistyössä. Kysymys ratkaistiin niin, että jätin alkuperäisiä kuvioita alkuun ja laulaja sai jatkaa niitä vapaammin samaan tapaan.

⁷ Luvuissa 3.1 ja 3.2 kuvailen sen toteutumista teoksessa *Rakkaat*.

Ohjattu improvisaatio teki laulajan ilmaisusta varmempaa, ja samalla taiturillisuus säilytettiin (nuottiesimerkki 10):

NUOTTIESIMERKKI 10. Lakimiehen ohjattu improvisaatio liikeopperassa *Alma!* Jälkimmäisen hakasen jälkeen samantyyppinen ilmaisu jatkuu vapaasti tulkiten.

improvisoi ad lib.
annetun harmonian sisällä
tämän tyyppisillä rytmeillä

ta ta ta ta ta ta

Lisäksi laulaja esitti teoksen raakaversiosta huomion, että rajuun Kokoschka-kohtaukseen kirjoittamani pitkä huippusävelen toisto ja rekistereiden välillä hyppiminen kävisivät hänelle raskaaksi (nuottiesimerkki 11a). Helpotin hyppyä glissandon ja ohjatun improvisaation avulla. Samalla ratkaisu lisäsi kohtaukseen sen tarvitsemaa riehakkuutta (nuottiesimerkki 11b).

NUOTTIESIMERKIT 11a ja 11b. Ylemmässä *Alma!*-liikeopperan "Kuuletko, Alma?" -osan raakaversiossa huipennus on kirjoitettu teoksen laulajalle raskaasti. Alla saman kohtauksen lopullinen versio., jossa "kaakatus" jatkuu vielä neljä tahtia.

66 vai vapaasti?

235 *ff* $\text{♩} = \text{c. } 162$

Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka!

239

Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka! Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka! Ko-kosch-ka!

234

66 *ff* jää toistamaan villisti kaakattaen

- ko, ko Ko-kosch-ka Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka, Ko-kosch-ka!

Svoboda ja Roth (2017, 11) jatkavat, että vaikka vaihtoehtoinen ratkaisu ei välttämättä aina täysin vastaa säveltäjän tavoittelemaa ilmaisua, sillä voi olla tärkeä merkitys tulevien esitysten ja uuden ohjelmiston kehittämisen kannalta. Jos säveltäjä pitää selvästä epäidiomaattisuudesta huolimatta kiinni alkuperäisestä ideastaan, se voi vaikeuttaa teoksen esitettävyyttä ja lisäksi, jos muut säveltäjät käyttävät teosta referenssinään, levittää huonosti istuvaa tekniikkaa ja sen notaatiota muidenkin säveltäjien teoksiin. Toisaalta yhden esittäjän ominaisuuksien perusteella ei aina voi tehdä yleisiä johtopäätöksiä tekniikan tai ilmaisun epäidiomaattisuudesta, vaan ratkaisuja kannattaa verrata eri esittäjillä.

Havainnollistan säveltäjän ja esittäjän välistä vuorovaikutusta vielä kolmannella esimerkillä. Yhteistyössä *Alma!*-liikeopperan toisen sopraanon kanssa havaitsin, että olin kirjoittanut Aino-roolihaamon laulaman fraasin niin korkealle, ettei sanasta ”mitään” saanut selvää. Halusin kuitenkin pitää kiinni korkeasta säveltasosta. Tämän ratkaisimme Tuuli Lindebergin kanssa työpajan jälkeen niin, että lisäsin kyseisen paikan eteen yhden tahdin, jossa sana ”mitään” tuli ensin alemmaa (nuottiesimerkin 12 tahti 78), ja sen jälkeen toistin sen aiemmin kirjoittamallani tavalla.⁸ Näin ensin alemmaa laulettu teksti erottui ennen kuin se laulettiin ylhäältä.

NUOTTIESIMERKKI 12. Ainin ”mitään”-sanan toisto *Alma!*-liikeopperassa.

77

puheenomaisesti

ord.

kos - kaan ta - pah - du mi - tään

mi - tään

Mikäli säveltäjän alun perin suunnittelema tekniikka on kuitenkin mahdollista ja mielekästä toteuttaa esittäjäkohtaisesti, voi kyseisen tekniikan kohdalle merkitä *ossian*, jolloin esittäjä voi valita annetuista vaihtoehdoista itselleen mahdollisen esitystekniikan. Tällaiseen ratkaisuun

⁸ Oopperan libretisti Hanna Weselius antoi minulle luvan toistaa sanoja parhaaksi katsomallani tavalla. Lisäksi nuottiesimerkin 12 yhteydessä on tarpeen mainita, että käytin *Alma!*-liikeopperan nuotissa suomenkielisiä kuvauksia (kuten puhuen ja puheenomaisesti), jotka myöhemmin sävelletyissä *Rakkaat*-teoksessa kirjoitin yleisesti musiikissa käytetyillä kielillä ja termeillä (kuten *parlando*).

päädyin pedagogisessa *Piilo 3* -teoksessa. Koska perkussiivinen *slap*-tekniikka ei kuulu jokaisen saksofonistin perustason opintojen taitotasolla hallitsemiin tekniikoihin, kirjoitin sen ossiana (nuottiesimerkki 13):

NUOTTIESIMERKKI 13. Vaihtehtoinen *slap*-tekniikka *Piilo 3* -teoksen tahdissa 30.

Säveltäjä–esittäjä-yhteistyön ansiosta *Alma!*-teoksessa Lakimiehen osuus sisältää runsaasti kerrontaa. Osan säveltasoiaksi kirjoitetusta kerronnasta muutin työskentelyn aikana suhteellisiksi korkeuksiksi, mikä paitsi tuki ja helpotti laulajan ilmaisua, mielestäni monin paikoin rikasti sitä ja paransi tekstin erottuvuutta. Tavoitteena tällaisissa laulajan suhteellisen notaation osuuksissa oli resonoivaa puhetta muistuttava ilmeikäs kerronta. Tutustuin tällaiseen kerrontaan jaetun asiantuntijuuden avulla *Alma!*-liikeopperassa sopraano Olga Heikkilän kanssa. Esimerkiksi ”mutta nuottiteline on tyhjä”-aihe ei istunut laulajan äänelle hyvin, joten päädyin muuttamaan sen suhteellisiksi korkeuksiksi (nuottiesimerkki 14a). Samalla siirsin alkuperäisen melodian marimballe ja varioin melodian suuntia ja suhteellisia korkeuksia lauluosuudessa (nuottiesimerkki 14b):

NUOTTIESIMERKIT 14a ja 14b. Yllä Lakimiehen osuus teoksen *Alma!* prologissa. Alla alun perin lauluosuudeksi kirjoitettu melodia marimballa.

Nuotinsin teoksen *Alma!* vokaaliosuudessa esiintyvät suhteelliset korkeudet kolmiviivaiselle nuottiviivastolle. Suhteellisessa notaatiossa käytössä on useita eri korkeuksia samaan tapaan kuin normaalilla

viisiviivaisella nuottiviivastolla, mutta säveltasot eivät ole tarkkaan määriteltyjä. Gouldin (2011) mukaan kolmiviivaista nuottiviivastoa kannattaa käyttää, jos suhteellisilla korkeuksilla ilmaista tekniikkaa esiintyy enemmän kuin satunnaisesti tai yksittäisinä aiheina. Kolmiviivaisen viivaston etu on Gouldin mielestä siinä, että nuottikuvasta näkee heti, millaista ilmaisua ja äänenkäyttötekniikkaa haetaan. (Mts. 640–642.)⁹ Stone (1980, 298) ratkaisee vastaavan resonoivan puheen notaation käyttämällä kolmiviivaista nuottiviivastoa ja rastipäistä nuppia. Mielestäni kolmiviivainen nuottiviivasto kertoo esittäjälle jo itsessään sävelkorkeuksien suhteellisuudesta, ja rastinuppinen nuotti on ylimääräistä informaatiota, joka ei paranna nuotin kommunikoivuutta (ks. Dimpker 2013, 2–5). Konsultoimani nuottigraafikko tuki tätä näkemystä.

Myös alla olevat katkelmat muuttuivat *Alma!*-projektin aikana säveltasosta suhteelliseksi korkeudeksi (nuottiesimerkit 15a ja 15b). Yhteistyössä syntyneiden ratkaisujen ansiosta teksti erottui paremmin ja paikasta tuli laulajalle helpompi ja mielestäni myös aiempaa ilmaisuvoimaisempi.

NUOTTIESIMERKIT 15a ja 15b. Kaksi Lakimiehen fraasia suhteellisten sävelkorkeuksien notaatiolla osassa "Kuuletko, Alma?".

15a

p *mf*

Tä - män kä - sit - teen ni - mi on The Al - ma Prob-lem.

15b

131 *Colla parte* **56** *A tempo*

et - hän si - nä mi - tään tie - dä sen - kin puu - te - ri - vip - pa.

⁹ Yksittäisissä tai satunnaisissa suhteellisten korkeuksien esiintymisissä Gould suosittelee käyttämään viisiviivaista nuottiviivastoa, jossa säveltasojen suhteellisuutta voi ilmaista nuotinvarsin ilman nuppeja tai rastipäisin nuppein. Tällöin kuitenkin tarvitaan selitys, ovatko kyseessä säveltasolliset, vapaat vai suhteelliset korkeudet. (Gould 2011, 640–642.)

Nuottiesimerkkien 15a ja 15b yhteydessä on tarpeen lisätä, että käytin suhteellisessa notaatiossa nuottiavaimena vielä *Alma!*-liikeopperassa diskanttiavainta, jonka myöhemmin tarkensin *Rakkaat*-teoksessa säveltasoja määrittelemättömäksi nuottiavaimeksi (ks. luku 3.3, nuottiesimerkki 28).

Maa, jonka jätämme -multimediateos sisälsi yhteistyötä huilisti Malla Vivolinin, valokuvaaja Touko Hujasen ja äänisuunnittelija Jussi Suonikon kanssa. Suunnittelimme teoksen ideaa aluksi kolmisin Vivolinin ja Hujasen kanssa. Visuaaliseksi lähtökohdaksi tuli Hujasen Valtimon omavaraisopistolla ottamat dokumentaariset valokuvat ja videot, jotka kuvaavat fossiilivapaata elämää (kuva 1). Tätä lähtökohtaa tuodaan esiin muun muassa ääniraitasuuteen äänittämilläni hyönteisten ja maan lapioinnin äänillä. Lisäksi teoksen ideana oli kuvata sukupolvien jatkuvuutta, joka ilmenee teoksen ääniraitasuudessa Pirkanmaan musiikkiopiston Tactus-lapsikuoron laulamassa Oskar Merikannon säveltämässä, Ilmari Kiannon sanoittamassa maakuntalaulussa *Nälkämaan laulu* (1911). Maan ääniä etäännytetään tekstillä, jolla lapsi välittää maapallolta viestiä avaruuteen Voyager-luotaimella sanomalla: "Hello from the children of planet Earth" (NASA 1977).



KUVA 1. Kuvia *Maa, jonka jätämme* -teoksen projisoidusta multimediaosuudesta. Kuvat Touko Hujanen.



Maa, jonka jätämme -projektiin liittyi ääniraitaosuuden nuotintaminen niin, että huilisti pystyi mahdollisimman tarkasti seuraamaan sitä. Harkitsin ensin teoksen ääniraitaosuuden nuotintamista omalle nuottiviivastolleen graafisesti (referenssinä Usko Meriläisen *Suvisoitto huilulle ja heinäsirkoille* vuodelta 1979) tai ilman omaa nuottiviivastoa yksinomaan sekuntilukemia käyttäen (referenssinä Dai Fujikuran *Poison Mushroom* vuodelta 2003). Koska *Maa, jonka jätämme* -teoksen ääniraitaosuus sisältää myös selkeitä rytmisiä hahmoja ja melodioita, päätin esittäjää konsultoituani nuotintaa ääniraitamateriaalin Meriläisen tapaan omalle nuottiviivastolleen. Teoksessa vuorottelevat pulssiin sidottu ja pulssiin sitomaton notaatio, ja esittäjää konsultoituani lisäsin partituuriin sekuntilukemia Fujikuran tapaan (nuottiesimerkki 16).

NUOTTIESIMERKKI 16. Huilun ja ääniraitaosuuden nuotinnusta *Maa, jonka jätämme* -teoksessa. Nuottiviivaston yläpuolella olevat sekuntilukemat auttavat muusikkoa seuraamaan nauhaosuutta sekuntikellon avulla (klikkiä ei tarvita). Katkelmassa on käytetty pulssiin sitomatonta proportionaalista notaatiota.

The image shows a musical score for two instruments: B. Fl. (Bass Flute) and El. (Electric Bass). The score is divided into four segments by vertical dashed lines, each with a time marker above it: 192, 8'22'', 8'30'', 8'36'', and 8'42''. The flute part has dynamic markings *pppp*, *f*, *ppp*, and *f*. The electric bass part has a 'spade' symbol at the end. A note in the flute part is labeled 'child counting from ten to one'.

Maa, jonka jätämme -projektissa huiluosuuden notaatio muotoutui jaetun asiantuntijuuden avulla. Teoksen sävellystyötä aloittaessani pidimme huilisti Malla Vivolinin kanssa instrumenttilaboratorion, jossa tutustuin eri huilujen nykytekniikoihin ja teimme kokeiluja. Etsin instrumenttilaboratoriossa Vivolinin kanssa huilulla, piccololla ja altto- ja bassohuiluilla runsaasti erilaisia nykytekniikoita, joiden käytettävyyttä arvioin ja työstin teoksessa. Tällaisia olivat muun muassa bassohuilulla etsimämme "avaruusmultifonit", laulaminen vaihtelevilla intervaleilla samaan aikaan huilua soittaen, siirtymät normaalista huokoiseen ääneen ja takaisin, erilaiset pizzicato-tekniikat, äänen taipumiset, *multiple tongue ram*

-tekniikan toteutukset eri nopeuksilla, erilaiset yläsäveliset *whistletonet* ja onomatopoeettiset äänneet huilun sisään kuiskittuina.¹⁰

Toinen tapaamisemme oli Suonikon äänitysstudiossa, jota varten olin kirjoittanut Vivolinille sanallisia kuvauksia ja nuotintettua materiaalia. Sanallisia kuvauksia olivat muun muassa "hitaita glissandoja avoläpillä eri rekistereissä", "eri pizzicato-tekniikoilla nopeutuvia ja hidastuvia repetitioita", "imitoidaan lapion aksentteja", "suljettu whistletones vaihtuvin sävelin", "doubletrill + overblow g-sävelellä" ja "vapaasti avaruusääniä", ja lisäksi olin valinnut Carin Levinen ja Christina Mitropoulos-Bottin kirjasta *The Techniques of Flute Playing II* (2004) mukaan joitakin multifoneja. Kuuntelin tehtyjä äänityksiä ja kehitelin ja rakensin niitä apuna käyttäen teoksen ääniraita- ja huiluosuuksia, joita tein ajallisesti limittäin ja yhtä aikaa. Äänitykset samalla auttoivat minua muistamaan kokeilemiemme nykytekniikoiden toteutuksia ja monia vivahteita. Teimme ääniraitaosuutta Suonikon kanssa yhdessä ja erikseen. Kävin viimeistelemätöntä teosta läpi esittäjän kanssa, tarkensin merkintöjä ja lopuksi kiinnitin ääniraitamateriaalin ja huilun osuudet nuottikuvaan.

Jaettu asiantuntijuus sai toisen ulottuvuuden defunensemblille omistetussa teoksessa, joka muotoutui kollaboratiiviseksi yhteistekijyydeksi (Talvitie 2023, 108–110, 115–118; ks. myös Talvitie 2021).¹¹ Konsepti syntyi minun ja mediataiteilija Heta Kuchkan dialogisessa yhteistyössä, jossa Kuchka vastasi videomateriaalista ja minä musiikin toteutuksesta mutta jossa keskustelimme sulavasti myös toistemme osaamisalueista koko prosessin ajan. Tällainen avoin työskentely yhteisen päämäärän eteen ilman erillisiä taiteen alojen lokeroita laajensi käsitystäni taiteen tekemisestä. Oli myös ammatillisesti avartavaa saada näkökulmia musiikistani toisen taidealan ammattilaiselta ja jakaa taiteellinen vastuu kokonaisuuden toteutuksesta. Teosta ei olisi ilman defunensemblä, multimediaa ei olisi ilman musiikkia eikä musiikkia ilman videokuva.

10 "Avaruusmultifoni" oli Vivolinin instrumenttilaboratoriossa intuitiivisesti käyttämä sana bassohuilun laajoista, vieraannuttavan kuuloisista multifoneista. Otimme sanan käyttöön projektissa, kun etsimme teokseen äänivastineita maan konkreettisia ääniä etäännyttävälle Voyager-luotaimelle.

11 Yhteistekijyyteen liittyy aina myös tekijänoikeuskysymyksiä, joista on tärkeää keskustella tekijöiden kesken hyvässä yhteisymmärryksessä. Koska *From Me to View* -teoksessa oli kyse yhteistekijyydestä, jaoimme tekijänoikeudet musiikin osalta tasan.

Taiteidenvälisyys ja tekijäyys kietoutuivat tässä teoksessa ja sen prosessissa saumattomasti yhteen.

Teoksen alkusäyksenä oli muusikoille esitetty kysymys ”kun suljet silmäsi, mitä näet?”. Vastauksena kysymykseen muusikot visualisoivat lempimaisemansa, joiden innoittamina he improvisoivat. Säveltämisprosessin kokemuksellinen alkuvaihe syntyi muusikoilta tulleista heidän lempimaisemissaan tallennetuista improvisaatioista, jotka prosessin edetessä omaksuin siten, että heidän ilmaisunsa tuli osaksi omaa musiikillista maailmaani. Aloitin teoksen säveltämisprosessin käytännössä suoraan työstämävaiheesta. Tulkitsin muusikoiden tallennetut improvisaatiot nuoteiksi ja valitsin niistä aihiot, joita aloin työstää sävellykseksi.¹²

Notaationi *From Me to View* -teoksessa ei täysin vastaa tutkintoni edetessä määrittelemiäni kommunikoivan notaation kriteerejä, mikä ilmenee nuottiesimerkistä 17. Harpun ja pianon glissandot eivät välittömästi välity nuottikuvasta, sillä glissandon vakiintunut merkintä on vinoviiva. Tässä teksti kuvaa muusikon toimintaa ja graafinen, neliskanttinen kuvio soivaa lopputulosta. Harpistille on myös sanallistettu soittotekniikan ja hänelle henkilökohtaisen maisemakokemuksen vastaavuus (”roller coaster”). (Nuottiesimerkki 17.)

¹² Sävellysteknisesti teoksen lähtökohta muistuttaa sitaattitekniikkaa sillä erotuksella, että tässä lainattu musiikki ei ollut sävellettyä ja muistiinmerkittyä vaan hetkessä improvisoitua.

NUOTTIESIMERKKI 17. Katkelma teoksesta *From Me to View*. Huilu soittaa tuulta imitoivaa *whistle-tone*-tekniikkaa, klarinetti tukee huilua hiljaisella ujelluksella, piano ja harppu imitoivat vuoristoradan ääniä ja sello soittaa korkealla ujeltavaa *seagull-glissandoa*.

139 (16)

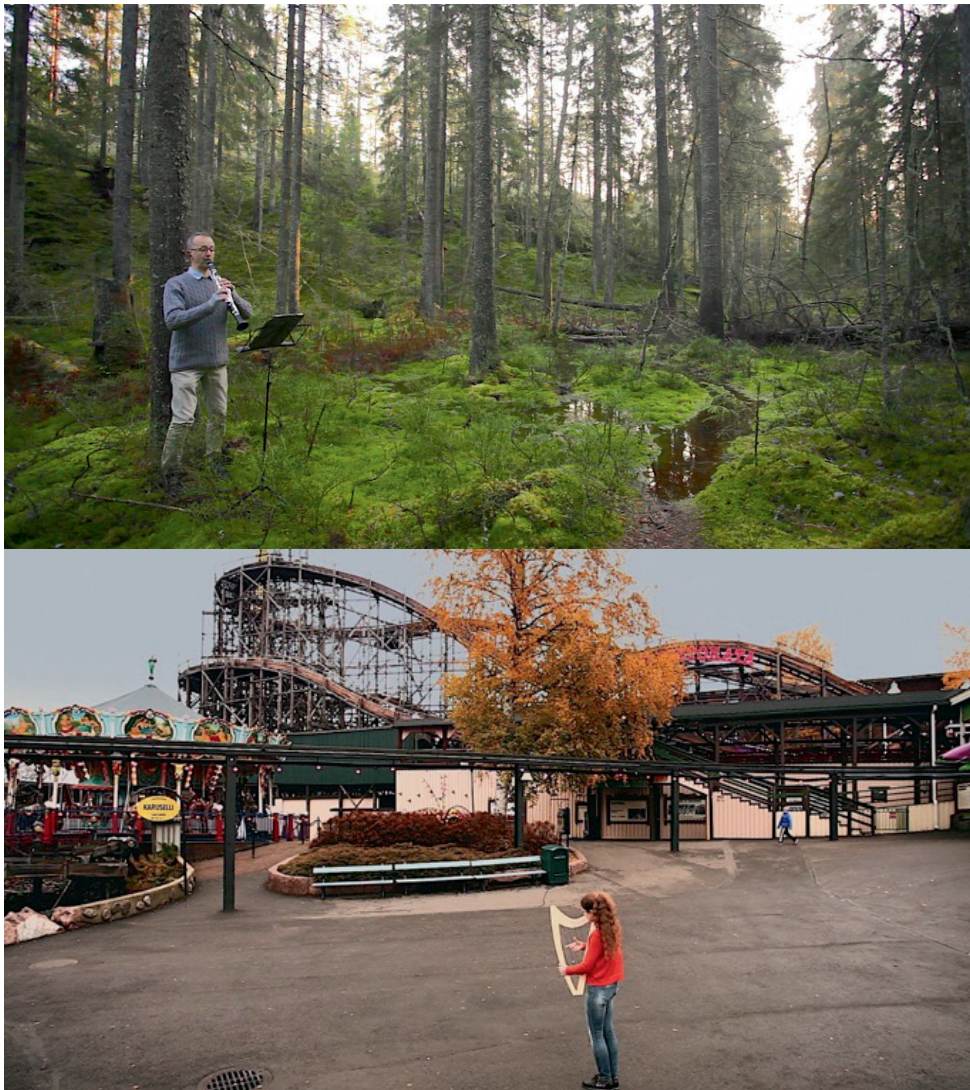
Fl. teeth on reed delicate ad lib.

B♭ Cl. *pp*

Hp. gliss on tuning pegs with tuning key "roller coaster"

Pno. gliss with plectrum on tuning pegs inside the piano from low to higher

Vc. arco gliss. seagull *pp* senza misura (p) pizz. *p*



KUVA 2. Ylhäällä Mikko Raasakka ja alhaalla Lily-Marlene Puusepp soittamassa maisemilleen teoksessa *From Me to View*. Oikealla ylhäällä Emil Holmström, alla Hanna Kinnunen soittamassa maisemilleen. Kuvat: Heta Kuchka



Improvisaatiot sisälsivät enimmäkseen lyhyitä säveltasollisia aiheita, kuten harpun säveltaivutukset viritysavaimella, pianon puheensorinaa imitoiva kromaattinen kuvio pienellä ambituksella tai sellon risujen raksahduksia jäljittelevät aiheet. Lisäksi improvisoinnit sisälsivät sointiväripainotteisia aiheita. Tällaisia olivat sellon korkeat liu'ut ("tuuleen viittaava elementti") sekä huilun huokoiset "tuulen ja meren äänet". Käytin sävellyksen materiaalina harpistin imitoimaa vuoristoradan kolinaa ja säveltaipumisia, pianistin jäljittelemää sateen ropinaa, puheen sorinaa ja "ankaria sointuja", huilistin tuottamia whistletoneja ja huokoisia airy-ääniä, klarinetistin soittamia kirpeitä lurituksia, sellistin improvisoimia nostalgisia melodioita, seagull-glissandoja ja oksien rasahduksia jäljittelevää *col legno battuto ricochet* -tekniikkaa.

Tarkistin teoksen harjoituksissa esiintyjiltä heidän improvisoinneissaan käyttämiensä nykYTEKNIKOIDEN notaatiot, jotta ne vastasivat heidän alkuperäistä ideaansa. Kirjoittamani notaatio oli heidän mielestään ymmärrettävää. Tuolloin vuonna 2019 se riitti minulle; en siinä vaiheessa vielä osannut esittää muusikoille notaation kriteereitä koskevia tarkempia kysymyksiä.¹³ Järjestelin, jäsensin, kehittelin, väritin, tulkitsin ja muokkasin aiheita ehjäksi sävellykseksi tavoitteenani säilyttää musiikissa hengittävä ja improvisatorinen vaikutelma. Jossain kohtaa prosessin edetessä muusikoiden improvisaatiot alkoivat tulla osaksi omaa ilmaisuani, mikä tapahtui pitkälti intuitiivisesti. Nuotinnus toimi välineenä itseni ulkopuolelta tulevan musiikillisen informaation muistiinmerkitsemisessä ja aineiston analysoinnissa sekä ajattelun välineenä. Kuvauksista poimitut sattuman tuoman ympäristön äänet, kuten tikan nakutus, tilhien sirkutus, sateen ropina, veden äänet, vuoristoradan kolina ja riemun kiljahdukset, tulivat myös osaksi teoksen äänimaailmaa, kun liitimme niitä erikseen teoksen ääniraitaosuuteen. Koska muusikot soittavat teoksen kuulokkeista tulevan klikin avulla, näitä ääniä ei ollut tarpeellista nuotintaa.

¹³ Teimme teoksen alun perin vuonna 2019 installaatioksi galleriaan, jonka kahdessa huoneessa oli viisi näyttöä, joissa jokaisessa kukin muusikko soitti omalle lempimaisemalleen. Näytön vieressä oli kaiutin, josta kuului kunkin soittajan oma äänitetty osuus teoksesta. Vuonna 2023 teimme teoksesta konserttiversiion, jonka esityksessä oli yksi laaja projisoitu kuva ja muusikoiden osuudet toteutettiin sekä elävän musiikin esityksinä että äänitallenteelta. Äänisuunnittelija Timo Kurkikangas teki teoksen sisältämistä ympäristön äänistä spatialisoinnin konserttitilaan.

Teos on eräänlaista kierrätysmusiikkia. Se nousi maisemista muusikoiden improvisaatioiksi, tallennettiin, nuotinnettiin, tulkittiin ja sävellettiin osaksi kokonaisuutta. Lopuksi se palautettiin maisemalle, kun kukin muusikko kävi soittamassa osuutensa omalle lempimaisemalleen. Tämä osuus äänitettiin ja videoitiin lopulliseen videota, ääniraitaa ja elävää musiikkia sisältävään teokseen. Musiikki kommunikoitui ensin vapaasti muusikoilta minulle, kun pääsin tulkitsemaan heidän improvisaationsa notaatioksi ja kokemaan musiikillisen ilmaisun ensin muusikoiden perspektiivistä. Teoksen valmiiseen notaatioon vaikutti voimakkaasti se, kenelle teos oli suunnattu, kun teoksen aiheet tulivat muusikoilta. Nuotinsin ja sävelsin teoksen defunensemblen muusikoiden improvisointeja kunnioittaen. *From Me to View* -teoksessa pääsin jakamaan asiantuntijuutta ja tekijyyttä ja ymmärtämään niiden kautta paremmin esittäjän, säveltäjän ja mediataiteilijan roolien yhteisiä alueita.

Taiteellisen tutkintoni sisältämä yhteistyö pohjautui dialogiseen vuorovaikutukseen sekä jaettuun asiantuntijuuteen. Varton (1994, 61) mukaan dialogin tarkoituksena on, että sen osapuolet tulevat ulos omista maailmoistaan pyrkimyksensä luoda heidän välilleen yhteistä aluetta (kreikan sana "dia"), jonka myötä syntyy uusi käsitys ("logos") asioista. Projekteissani avoin tila keskustelulle, dialogiselle kuuntelulle ja kokeilulle mahdollisti uusien ratkaisujen, menetelmien ja käsitysten löytymisen. Artikkelissani "Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen" tutkimani yhteistyö muusikkopedagogin ja nuorten soittajien kanssa vahvisti *Piilo*-teosten ja *Piilo-korttien* materiaalia, muokkasi niitä ja tuotti uusia ideoita. Jaetun asiantuntijuuden ja dialogisen vuorovaikutuksen avulla sain tehdä ammattilaisille suunnatun *Piilo*-teoksen ja pedagogisten *Piilojen* taiteelliset ratkaisut niin, että ne tuntuivat rajoitteiden sijaan mahdollisuuksilta.

Dialoginen vuorovaikutus ja jaettu asiantuntijuus olivat tutkimuksessani väline nykymusiikin ilmaisun kehittämisessä, notaation tarkentamisessa ja muusikon näkökulman ymmärtämisessä. Projektien yhteistyöhön sisältyi materiaalin kokeilua ja luomista, joita arvioin, kehitelin, tarkensin ja kiinnitin teokseen. Työni ja työskentelyni kehittyivät tutkimusprosessin aikana. Seuraavaksi esittelen viimeisen tohtorikonserttini teoksen *Rakkaat* työskentelyprosessia ja notaation muotoutumista kommunikoivaksi.

3 KOHTI KOMMUNIKOIVAA NOTAATIOTA *RAKKAAT-*PROJEKTISSA

Aluksi *Rakkaat* oli osa teoksen tilaajan Hanna Rantalan taiteellista tohtorintutkintoa. Projektin edetessä siitä tuli myös minun tutkintoni viimeinen taiteellinen osa. Olin huomannut saaneeni taiteellisen tutkimusprosessin aikana uusia tietoja ja taitoja notaation kommunikoivuudesta, ja korvasin aiemmin suunnittelemani kolmannen konserttimateriaalin *Rakkaat*-teoksella, jotta pääsisin edelleen kehittämään osaamistani tässä viimeisessä taidonnäytteen kokonaisuudessa. Notaatiostani tuli *Rakkaat*-teoksessa niin täsmällinen, ekonominen, vakiintuneille käytännöille pohjautuva, muiden merkkien kanssa yhteensopiva ja erottuva sekä ulkoasultaan niin huoliteltu, kuin mihin tutkimukseni aikana pääsin. *Rakkaat* on tutkimuksen tulos, joka sinällään luo uutta käytäntöä notaatioratkaisujensa kautta. Tekemäni ratkaisut ja niihin liittyvä pohdinta auttavat myös muita säveltäjiä kehittämään notaatiotaan kommunikoivammaksi. Lisäksi prosessista tehdyt päätelmät auttavat monipuolistamaan yleisesti vallitsevaa käsitystä säveltäjän työn yksilökeskeisyydestä sekä säveltäjän ja esittäjän eriytyneistä rooleista (ks. esim. Habbestad 2022, 215).

Käsittelen luvussa 3.1 prosessia muistiinpanojeni ja työryhmän kanssa vaihdettujen sähköpostien avulla. Luvussa 3.2 kerron *Rakkaat*-projektin aikataulusta ja teen prosessista päätelmiä. Luvuissa 3.3 ja 3.4 esittelen teoksen vokaaliosuuden ja piano-osuuden notaatioiden muotoutumista. Luvussa 3.5 teen havaintoja teoksen etulehdistä. Lopuksi teen päätelmiä taiteellisesta tohtorintutkimuksestani ja pohdin tutkimuksen jatkomahdollisuuksia.

3.1 DIALOGISEN PROESSIN KUVAUS JA TEOKSEN MUOTOUTUMINEN

Erittelen tässä luvussa *Rakkaat*-projektin ajallista ja sisällöllistä etenemistä muistiinpanojeni ja työryhmän kanssa käytyjen sähköpostikeskusteluiden avulla. *Rakkaat*-työryhmään kuuluivat minun ja Rantalan lisäksi pianisti Fanny Söderström, kirjailija Milka Luhtaniemi, äänisuunnittelija Maija

Turunen ja ohjaaja Riikka Oksanen. Rantala toivoi, että hän saisi teoksessa käyttää ääntään monipuolisesti, myös nykytekniikoita hyödyntäen. Lisäksi Rantala esitti, että teos pohjautuisi löyhästi Robert Schumannin laulusarjaan *Frauenliebe und -leben* (1840), jonka naiskuvaan hän halusi tässä teoksessa päivittää 1800-luvulta nykypäivään. Samalla Rantala halusi tarkastella liedin historiallista kaanonia uudessa valossa. Schumann-rinnastuksella hän halusi tuoda teokseen ajallista ja tarinallista rinnastusta. Koko työryhmä piti Rantalan ajatuksia hyvänä lähtökohtana kokonaisuudelle.

Adelbert von Chamisson teksteihin sävelletty laulusarja *Frauenliebe und -leben* kuvaa naisen elämää ja rakkautta kiteytettynä näin:

Ihastuminen – ihastuksen syöveneminen – epäily siitä, voiko mies olla naisesta kiinnostunut – kihlautuminen – naimisiinmeno, siskot toimitoat morsiusneitoina – hellyys puolisoa kohtaan ja sija kehdoille – äidin rakkaus – miehen kuolema ja sen aiheuttama suuri kipu leskessä.

Työryhmämme näki rakkauden tätä näkökulmaa laajempaan, ja samalla halusimme päivittää liedin perinteistä asetelmaa laulajasta pianon vieressä käsittämään laajemmin kehollista, tuntevaa ja liikkuvaa olentoa. Tavoitteenamme oli monitahoinen nykyaikaista kuulijaa puhutteleva kokonaisuus, joka jättää tilaa omalle rakkauden ja sukupuolen kokemukselle.

Projekti alkoi syyskuussa 2020 Hanna Rantalan aloitteesta ja päättyi 8.3.2024 jatkotutkintokonserttiin Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa. Työskentelyn alkuvaiheessa keskustelin teoksen lähtökohdista sähköpostitse kirjailija Milka Luhtaniemen kanssa. Tällä keskustelulla oli vaikutusta tekstin äänteellisyyteen sekä Schumannin ja Chamisson rooleihin:

Minna L. 4.4.2022: Tuleeko teksti sisältämään myös puhtaasti äänteisiin keskittyvää, merkitykseltään epäselvää ja jopa hämmäntävää ilmaisua? Äänivirtoja, äänijärjestelmä ennen kieltä, joka ei tavoittele ymmärrystä, vaan on tila, jossa merkitykset purkautuvat kielen sisältä. Tätähän voi tietysti tehdä siinäkin vaiheessa, kun teksti on olemassa, jos sinulle sopii, että osaa siitä puretaan äänteiksi. Mitä ajattelet?

Toinen asia, joka on ollut mielessä, on se, kuinka toteutamme anakronistisuuden suhteessa Schumanniin. Yksi kiinnostava lähtökohta olisi toteuttaa se jotenkin palimpsestin tyyliin, jolloin se olisi jotenkin alla

virtana, ehkä nauhalta [käytämme ääniraitaosuudesta puhekielistä sanaa nauha], ja musiikki paikoin rakoilisi, jotta Schumann välkähtää esiin ja sitä voisin musiikillani kommentoida. Oletko vielä ajatellut, kuinka sinun tekstisi suhtautuu Chamisson tekstiin?

Milka L. 4.4.2022: *Kuulostaa inspiroivalta tuo ajatus äänteellisyydestä. Uskoisin, että ihan perusanatomian lisäksi sukupuolittamiseen liittyy äänenkäyttötavat ja tässä voisi olla yksi mielenkiintoinen lähtökohta myös tähän projektiin.*

Nuo Schumann-välähdykset voisivat kyllä olla hyviä lähtökohta! Keräsin Chamisson tekstistä joitakin lyhyitä fragmentteja pohjatekstimateriaaliksi, mutta ne eivät vielä ihan istu omaan kieleeni. Ajatuksen tasolla olen kuitenkin kiinnostunut suoran sitaatin käyttämisestä, jospa sen saisi jotenkin juurtumaan!

Keskustelussa avattu äänteellisyys oli mukana lopulta erityisesti monodraaman "Tunteja, tunteita" -osassa, jossa leikitellään tavuilla, sanoilla, lauseilla ja äänteillä sekä "Kultapien"-osassa, joka vapaasti muotoutui vokaliisimaiseksi. Luhtaniemi alkoi myös osa kerrallaan päällekirjoittaa omaa tekstiään suhteessa Chamisson tekstiin.

Jatkoimme keskustelua teoksen luonteesta yhteistapaamisessa, kun saimme Luhtaniemen libreton ensimmäisen version. Teksti oli kauttaaltaan lyyristä, kaunista ja herkkää. Pohdin Luhtaniemen ja Rantalan kanssa, kuinka teokseen voisi tuoda myös vahvempia sävyjä:

Milka L. 29.11.2022: *Mietin sitä Riikan [tapaamisessa] mainitsemaa, inspiroivaa havaintoa siitä, miten taiteessa esiintyy tämä "halu kärsiä" ja näyttää kärsimystä. Mielestäni naisen tai toiseutettujen sukupuolten euforiana, tilan ja toimijuuden tunnetta kuvataan kulttuurisesti niin vähän, että haluaisin tehdä sille tilaa tässä kirjoituksessa. Onkin toinen kysymys, onko mahdollista kirjoittaa toimijuudessaan vahvaa naista, ja silti kirjoittaa hänelle kärsivä osuus.*

Hanna R. 29.11.2022: *Esiintyjänä nautin tietenkin kärsimyksessä piehtaroinnista. Se on eräänlaista kärsimyksen sublimointia, mitä katsojanakin toisinaan kaipaan. Olen esittänyt leskeksi jääneitä/jääviä hahmoja lavalla ja olisi ehkä kiinnostavampaa tehdä toisesta näkökulmasta tällä kertaa.*

Minna L. 30.11.2022: *[- -] En osaa suoraan ottaa kantaa siihen, mistä konkreettisesti tummuus tulisi mukaan, onko se menetystä tai sen pelkoa, (naisen) aggressiota tai kärsimystä. Mutta sen osaan sanoa, että minua*

kiinnostaa nainen eri puolien, myös negatiivisina koettujen tunteiden näyttäjänä. [– –]

Kirjoitan usein luonnoksiin ”tähän mustaa”, joissa etsin raastavia, usein tummanpuhuvia karaktärejä tai sointeja, jotka voi joku kokea myös rumina ääninä.¹⁴ Nämä sävyt puhuttelevat minua, erityisesti jos niille on vastapainoa. Kontrastit luovat teoksiin lisäulottuvuutta ja uusia perspektiivejä, joiden valossa muu ympäristö voi alkaa näyttää erilaiselta.

Milka L. 30.11.2022: *Tummuus on erittäin hyöä sana kuvaamaan tätä laatua, joka olisi ehdottomasti tähän hakusessa. Koen, että dramaturginen kaari tässä siis on:*

rakastuminen – suhteen syveneminen – naimisiinmeno – lapsi – vakiintuminen – suru – ystäväraakkaiden ymmärtäminen – rakkauskäsityksen uudelleenkirjoittaminen.

Sähköpostissa käsitellyt tummat sävyt, kärsimys ja suru limittyivät *Rakkaat*-teoksen kymmenenteen osaan lopulta niin, että Schumann soi koko osan ajan sopraanon kanssa duettona (nuottiesimerkki 18):

NUOTTIESIMERKKI 18. Sopraano (S, ylin rivi) laulaa duettoa ääniraitaosuuden (fixed media eli F.m., toinen rivi) kanssa *Rakkaat*-monodraaman osassa ”Ihmisen sivuun” (tahdeissa 11–13). Ääniraitaosuuden Schumann liikkuu lähes koko osan läpi dialogissa nykymusiikin kanssa.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano (S), the middle for Fixed Media (F.m.), and the bottom for Piano (Pno.). The time signature is 2/4. The Soprano part starts with a fermata over the first two notes, followed by a long note. The Fixed Media part has a similar melodic line. The Piano part has a simple accompaniment with some chords. The lyrics are in Finnish and German.

14 Henkilökohtainen mielikuvani tummuudesta juontuu jousitekniikasta, jossa ääntä murretaan jousipainetta lisäämällä. Tämän symboliksi on vakiintunut graafinen kuvio, jossa mustan viivan leventyessä jousipaine kasvaa.

Libreton toinen versio valmistui joulukuussa 2022; keskustelin siitä Luhtaniemen kanssa. Tammikuussa 2023 valmistui libreton kolmas versio, jossa osat hahmottuivat seuraavasti (huomiot osien nimien perässä ovat Luhtaniemen):

Normit – Prologi: tämä teksti kirjoittaa auki, että minä tässä on rakennettu sukupuoli, ei siis oletus.

Pimeä, sinä (Als ich ihn gesehen hab: aaltoilu, tunnistaminen, sinun ja minun huokoistuminen)

Ihanuus (Er, der herrlichste von allen oli tässä inspiraationa)

Pieni kivi sormessa (Du Ring an meinem Finger: tässä esitellään myös siskojen ja vaimojen eli monikollisten naisten teema)

Siskot (Helft mir, ihr Schwestern ollut inspiraationa ja metrisenä, vapaahkosti tulkittuna mallina)

Lapsuus, laajuuksia (Teeman tasolla liittyy lapsiteksteihin, mutta edustaa omaansa)

Lapselle (Süsser Freund)

Tunteja, tunteita

Ihmisen sivuun (Nun hast du meinen ersten Schmerz getan)

Taipua (ystävärakkaiden ja valittujen perheiden ylistys)

Viimeinen biisi

Kokonaisuuteen tehtiin vielä prosessin edetessä muutoksia. Musiikin kirjoitustyön edetessä Luhtaniemen ”Lapsuus, laajuuksia” -runo alkoi minusta tuntua kokonaisuudessa irralliselta, ja työryhmän yhteisestä päätöksestä se jäi teoksesta pois. Loka-marraskuussa 2023 kokonaisuus sai lopullisen muotonsa. ”Taipua”-osa siirtyi keskelle monodraamaa kuudenneksi osaksi. ”Viimeinen biisi” -osan nimi vaihtui helmikuussa 2024 nimeksi ”Lopuksi”. Tutkielman liitteenä ovat teoksen etulehdet, joista näkee osien lopullisen järjestyksen (liite 1).

Kerroin luvussa 2.5 *Maa, jonka jätämme* -prosessin aikana huomanneeni, kuinka äänitysstudioissa huilisti Malla Vivolinin kanssa

tehdyt huilun nykytekniikoiden kokeelliset äänitteet auttoivat työskentelyäni. Ehdotin *Rakkaat*-projektin alussa Rantalalle tapaamista, joka pidettäisiin äänitysstudiossa, jotta saisin tallenteen kokeiluistamme. Pidimme tällaisen kokeilevaan ja etsivään äänenkäyttöön pohjautuvan instrumenttilaboratorion Rantalan ja äänisuunnittelija Maija Turusen kanssa studiossa tammikuussa 2023. Rantalan ei tarvinnut valmistautua tilanteeseen etukäteen, enkä lähettänyt hänelle nuotteja, vaan annoin studiossa ohjeita reagoiden hänen ääneensä siinä hetkessä. Aloitimme tapaamisen Schumann-katkelmilla ja Luhtanimen tekstin resitoinnilla.

Tapaamisen edetessä Rantalan äänestä alkoi löytyä yhä kokeilevampia, leikkisämpiä, taipuisampia ja rohkeampia ulottuvuuksia. Tämän huomattuani pyysin Rantalaä esimerkiksi pilkkomaan Luhtanien tekstiä tavuiksi ja tavuja ääniteiksi, ja samalla annoin hänelle erilaisia ohjeita, kuten "venyttäen", "huokoisesti", "naristen", "pulputtaen", "änkyttäen" ja "muristen". Lisäksi pyysin häntä puhumaan ja laulamaan [ŋ]-äännettä (kuten sanassa "king") ja samalla naksuttamaan kieltään. Tästä myöhemmin tuli materiaalia "Tunteja, tunteita" -osaan. Rantala esitteli minulle myös erilaisia äänensävyjä, kuten "poppiääni" ja "Disney-prinsessa", ja lisäksi kokeilimme tekstin puhumista monin sävyin, tekniikoin ja tyylein. Kokeilut osaltaan innoittivat minua käyttämään "Normit"-osassa puhetta *spoken word* -tyyliin ja ottamaan ääniraitaosuuteen *scratch*-vaikutteita. Äänisuunnittelija Maija Turunen äänitti ja editoi instrumenttilaboratorion materiaalin. Editoituja ottoja tuli kaikkiaan 47, joita kuuntelin, luonnostelin ja tarkensin säveltämisprosessin aikana.

Kokeilimme instrumenttilaboratoriossa myös erilaisia siirtymiä *molto vibratosta senza vibratoon*, Rantalan dynamiikkaskaalan laajuutta pitkillä äänillä *sotto vocesta fortissimoon* ja takaisin *sotto voceen*, hitaita mikrosävelisiä liukuja eri suuntiin sekä huokoisia *breathy*-ääniteitä. Viimeisessä otossa Rantala muodosti improvisoidessaan sattumalta *oktaavimultifonin*, josta innostuin ja johon palasin pian äänityksen jälkeen. Lähetin Rantalalle klipin hänen laulamastaan multifonista, ja Rantala sanoi (omasta ehdotuksestaan) tutustuvansa tekniikkaan paremmin. Pian hän kertoi ottaneensa tekniikan haltuun. Palaan multifonitekniikkaan ja sen notaatioon myöhemmin tässä luvussa.

Vokaalimusiikin nykytekniikat eivät kuulu instrumentaaliin vahvuuksiini, minkä vuoksi laulajan konsultointi oli edellytys uuden ilmaisun etsimiselle *Rakkaat*-teoksessa. Koska pääinstrumenttini on piano,

piano-osuuden säveltämiseen ei sisällynyt niin paljon kokeilevaa yhteistyötä kuin vokaaliosuuden säveltämiseen, ja tein instrumenttilaboratoriotyöskentelyä pianon kanssa pitkälti itse. Yhteistyössä pianisti Fanny Söderströmin kanssa enimmäkseen vahvistui referenssien pohjalta laatimani notaatio, jonka yksityiskohtia tarkensin vielä nuottigraafikon kanssa. Söderström teki tarkennuksia esimerkiksi pedaalimerkintöihin ja pianon vaihtoehtoihin oktaavisiiirtoihin, jotka johtuivat eri pianojen sisällä olevien palkkien vaihtelevasta sijainnista. Käsittelen *Rakkaat*-teoksen piano-osuuden notaatiota luvussa 3.4.

Kesällä 2023 keskustelin Rantalan kanssa sähköpostitse nykYTEKNIKOISTA ja äänen sukupuolittuneisuudesta. Keskustelu sai minut kiinnostumaan yhä enemmän äänen sellaisista nykYTEKNIKOISTA, jotka hämärtävät binääristä sukupuolisuutta. Tällaisia tekniikoita teoksessa ovat huokoiset äänet, sisäänhengityksellä tehtävät äänet, multifonit, rintarekisterillä toteutettu mumina puoliääneen (*sotto voce*, *murmur*), *vocal fry*, kielinaksutus ja kuiskaus. Käytin näitä tekniikoita pitkän teosta.

Hanna R. 7.6.2023: *Yleisemmällä tasolla mietin, kuinka äänen sukupuolittumista voisi hämärtää musiikin tasolla. Czernowin-tyyppinen hönkäily ja muut ei-säveltasoiset äänet tekevät sitä jonkin verran. Suurin osa niistä on kovin hiljaisia, joten vahvistusta tarvitaan.*

Otin referenssiksi Rantalan mainitseman Chaya Czernowinin teoksen *Adiantum Capillus-Veneris* osan III (2016). Aloimme pohtia myös teoksen vahvistamista.

Kesällä 2023 Schumann-sitaattien roolit teoksessa alkoivat hahmottua. Schumann-katkelma välähtää ensimmäisen kerran ”Pimeä, sinä” -osassa. Sen jälkeen Schumann-fragmentteja tulee osassa ”Ihanuus” Oksasen ohjauksessa mekon sisältä bluetooth-kaiuttimesta, jossa musiikkini vuorottelee ”Er, der herrlichste von Allen” -osan fragmenttien kanssa. Osaan ”Pieni kivi” sisällytin ”Du Ring an meinem Finger” -laulun asteittaisen motiivin, ”Siskot”-osan tekstissä on mukana Schumannin laulusarjan viidennen laulun tekstiä. Luhtanimen ”Lapselle”-osa muutettiin työryhmän aloitteesta osaksi ”Kultapien”, jolloin Schumannin tapaan lempeyden voi ajatella kohdistuvan rakkaudeksi sekä puolisoa kohtaan että yhteistä, toiveissa olevaa lasta kohtaan. Osa sisältää runsaasti Schumannin laulusarjan kuudennen laulun motiiveja. ”Taipua” siirtyi toiseksi viimeisestä osasta keskelle monodraamaa kuudenneksi osaksi.

Osassa "Ihmisen sivuun" tavoittelin palimpsestimaista otetta, jossa Schumannin "Nu hast du mir den ersten Schmerz getan" -laulu on duetossa kirjoittamani musiikin kanssa.

Keskustelin Rantalan kanssa mahdollisuudesta käyttää teoksessa moniäänistä laulua:

Minna L. 5.7.2023: *Alkaa näyttää siltä, että voimmme äänittää Schumannista erikseen pianoa ja laulua. Katkelmia tulisi pitkin teosta.*

Hanna R. 5.7.2023: *Voidaan nauhoittaa Schumann-fragmentteja. Olisi mielenkiintoista leikkiä moniäänisyydellä.*

"Kultapien" (nuottiesimerkki 19) rakentuu moniäänisyydelle seuraavasti:

NUOTTIESIMERKKI 19. "Kultapien"-osan tahdissa 1 ja 3 on sitaatteja Schumannin laulusarjan kuudennesta laulusta ("Süsser Freund"). Ylimpänä elävänä esityksenä kuultava sopraano, kolme alimpaa riviä on äänitetty etukäteen.

VII. Kultapien

Gently, liberamente ♩ = 60

with syllables and vowels ad lib.
pp preferably using [u:] and [y:]

Soprano

Fixed media

pp

pp

pp

Sü - sser Freund

Will ins' Ohr dir flüstern Al - le mei - ne Lust

Tässä kohtaa Rantala ehdotti, että hän voisi tallentaa äänenkäytöstään videoklippejä, ja heinäkuussa 2023 hän alkoi ladata videokansioomme kokeiluja. Osa kokeiluista tuli minun ehdotuksistani, osan Rantala teki omasta aktiivisuudestaan. Näitä klippejä kertyi kansioon kaikkiaan 33. Tällaisia olivat muun muassa sävelestä siirtyminen oktaavimultifoniin, siirtyminen sävelestä narisevaan vocal fry -tekniikkaan, laulaminen sisäänhengityksellä (määritellyllä säveltasolla ja suhteellisella

korkeudella), narisevaa puhetta, murinaa, erilaisia mikrosävelisiä liukumisia, laulua paperisen rullan läpi, lapsen itkua imitoiva huutoglissando, falsetti ja särkyneen äänen tuottaminen folion avulla. Kaikki kokeilut eivät päätyneet mukaan teokseen, mutta ne auttoivat minua ymmärtämään Rantalan instrumentin ominaisuuksia ja potentiaalia paremmin. *Rakkaat*-teoksen vokaaliosuudesta tuli esittäjälähtöinen, mikä kuuluu esimerkiksi valitsemissani äänenkäyttötekniikoissa. Lisäksi käytän teoksessa sopraanon keski- ja alarekistereitä runsaammin kuin ilman yhteistyötä olisin käyttänyt.

Keskustelimme sähköpostissa Rantalan äänen ominaisuuksista, kuten rekistereistä, ambituksesta, hyvistä ja huonoista äänistä, dynamiikkaskaalasta eri rekistereissä, tessiturasta, tekstin selkeysalueesta, ylimenoalueista ja puhealueesta. Lisäksi pohdimme, kuinka ääniraidan ja nykYTEKNIKOIDEN avulla uudistaisimme kuvaa liedin perinteestä. Rantala oli tilaajana aloitteellinen, ja yhteistyömme pohjautui jaettuun asiantuntijuuteen.

Hanna R. 11.7.2023: *Olen ajatellut, että Rakkaat päivittää tekstin ja ihmiskuvan lisäksi myös tapaa, joilla sitä ihmiskuvaa esitetään. Tuomalla mukaan nauhan ja eri laulu- ja [nyky]soittotavat haastetaan liedin esittämisen kulttuurista painolastia, joka kumpuaa samasta lähteestä kuin Frauenliebe und -lebenin ihmiskuva.*

Rantalan mainitseman liedin perinteisen esittämisen haastamisen lisäksi halusin pohtia, kuinka sävellyksellä voisin laajentaa käsitystä siitä, mitä lied nykypäivänä voi olla. Elokuussa 2023 aloitin Turusen kanssa äänisuunnittelun. Seuraavassa avaan yhteistyötä minun ja Turusen välillä:

Minna L. 3.8.2023: *Mulla olisi mielessä ensimmäinen saundietsintä äänisuunnittelua varten! Voi tuntua yllättävältä, mutta tarvitsisimme prologiin turntable scratchia. Prologiin tulee näillä näkymin vaan puhetta ja scratchia.*

Maija T. 4.8.2023: *Scratchit onnistuu varmasti! Testailen, että miten plugari toimisi tässä. Toinen vaihtoehto on etsiä ääniefektit. Tunnen myös joitakin DJ:tä joita voisi pyytää äänittämään meille halutut soundit.*

Elokuussa 2023 alkoi hahmottua, mitä muuta scratchien lisäksi tarvitsin *Rakkaiden* ääniraitaosuuteen. Loin työryhmän yhteiseen kansioon

tiedoston, jota päivitin ennen lokakuun äänityssessiota. Lähetin myös teoksen ensimmäisen version työryhmälle elokuussa 2023:

Minna L. 22.8.2023: Osat ovat kesken, mutta halusin laittaa niitä jo tässä vaiheessa vapaasti kommentoitavaksesi –ajattelin, että siten saamme keskustelua aikaan parhaiten ja ehkä myös parhaan lopputuloksen.

Kävimme läpi lähettämäni materiaalia syyskuussa 2023 työpajassa ja teimme siihen tarkennuksia.

Kaikki sävellystyö ei sujunut vaivatta. Kokeilevan ”Tunteja, tunteita” -osan maailma aukesi vähitellen, ja Rantala teki useasta keskeneräisestä versiosta minulle videoklippejä sähköiseen kansioon. Olin välillä luopumassa koko osasta, mutta Rantala kannusti minua pitämään sen kokonaisuudessa mukana:

Minna L. 30.9.2023: Laitoin kansioon nyt kaiken matskun, joka on sitä vaille valmis, että aletaan testata ja muokata sitä.

Tunteja, tunteita -osa ei aukea, mutta ehkä liitän siitä vielä huomenna jonkun uuden version kansioon, jota voidaan silmäillä prima vistana tiistaina ja miettiä, halutaanko sitä mukaan.

Lokakuun 2023 aikana kyseinen osa alkoi hahmottua paremmin, ja lähetin Rantalalle taas päivitetyn version. Rantala vastasi, että osa tulee toimimaan hyvin, ja teki siitä videoklipin. Pidimme työpajan lokakuussa 2023, minkä jälkeen tein tarkennuksia myös teoksen muuhun vokaaliosuuteen. Rantala pohti seuraavassa viestissä ”Normit”-osan sävyä ja ”Normit”- ja ”Lapselle”-osien korkeuksia:

Hanna R. 4.10.2023: Normit-osaan sopisi, jos laulaisin sen vähemmällä/erilaisella resonanssilla kuin klasariaani. Näin puheesta lauluun ja takaisin siirtyminen sujuisi kivasti. Muuten poppiääni käy nuottiin ihan sellaisenaan, mutta s. 4 korkea vokaliisi-asia on liian korkea niin laulettavaksi. Toimisi parhaiten niin, että korkein ääni olisi n. e². Jos tää on kauhean vaivalloista/ ei toimi pianostemman kanssa, annetaan olla.

Kokeilin äsken Lapselle-osan kuoroja ja livestemmaakin. Luulen, että koko biisi toimisi paremmin, rennommin ja lämpimämmällä sävyllä kokosävelaskelta-pientä terssiä alemmaa. Nyt se tuntuu ja kuulostaa vähän kireältä. Varsinkin pitkät hiljaiset äänet on raskaita jos ne on liian korkeat. Pikkuisen matalammalta olisi parempi.

Transponoin osia "Normit" ja "Lapselle" alemmas, ja ne toimivat paremmin. Lokakuun työpajassa huomasin, että kokonaisuudessa oli vain vähän rytmikkäitä elementtejä, joissa laulajalla olisi lyhyttä artikulaatiota:

Minna L. 13.10.2023: *Aloin ajatella tänään uusiksi Siskot-osaa, siis ihan uusiksi. Minusta kokonaisuuteen tarvitaan nopeutta ja artikulaation lyhyttä ja tässä olisi siihen paikka.*

Rantala piti ajatusta hyvänä. Hylkäsin tässä kohtaa kertaalleen aloittamani "Siskot"-osan kokonaisuuden vuoksi. Seuraavaksi suunnittelin lokakuussa 2023 studiossa äänitettävää materiaalia ja lähetin esittäjille listan äänitettävistä asioista. Äänitimme Schumann-sitaatteja, hengitystä, materiaalia äänitallenteelta tuleviin interludeihin (ääniraitavälikkeisiin) ja siirtymiin, vihellystä ja pianon preparointeja. Osan äänitallenteen materiaalista olin nuotintanut Rantalalle ja pianisti Söderströmille äänitystä varten, osan olin listannut ranskalaisiin viivoin.

Listalla oli esimerkiksi materiaali "Pimeä, sinä" -osaan ja välikemateriaaleihin liittyen:

II "Pimeä, sinä"

Sopraano

- vihellykset nuotin mukaan
- vocal fry talteen

Piano

- plastic card scrape: 1) pitkää ääntä: kolmella alimmalla äänellä + t. 13 säveltasolla ja 2) lyhyt atakki samoilla sävelillä
- klusteri matalassa rekkarissa *hit with palm*, kolme korkeutta: matala – matalampi – matalin -> Maija, otetaan tästä joku sointi nauhan taustalle ambientiksi

Välikemateriaalia:

- hengitysääntä
- erilaisia suhinoita s-kirjaimella: erimittaisia, sähähtäviä, crescendoja, diminuendoja, sisään- & uloshengityksillä, eri vokaaleilla
- nopeaa pulinaa "muttering", tavut ja äänteet vapaat, sointina airy ja ord. ja siirtymiä airystä ordiin
- multifoneja, vocal fry

Hengitysäänestä tuli Riikka Oksasen ohjauksessa materiaalia välikkeisiin, joissa teokseen lavastetusta mekosta kuului hengityksen ääntä sen sisään laitetun bluetooth-kaiuttimen avulla:



KUVA 3. *Rakkaat*-teoksen kantaesityksen lavastusta. Mekko oikealla oli mekon sisältä valaistu, ja mekon sisällä olevasta bluetooth-kaiuttimesta tuli Schumann-sitaatteja ja hengitystä Riikka Oksasen ohjauksessa. Kuva: Minna Leinonen.

Studiassa äänitetystä vihellyksestä tuli materiaalia osaan "Pimeä, sinä" (nuottiesimerkki 20), ja Schumann-katkelmia äänitettiin muun muassa osaan "Ihanuus" (nuottiesimerkki 21). Ääniraidalta tulleet Schumann-sitaatit edellyttivät tarkkaa nuotinnusta ensinnäkin siitä syystä, että laulaja pystyi seuraamaan omaa osuuttaan partituurista suhteessa Schumanniin, ja toiseksi siksi, että tulevissa esityksissä eri laulaja voisi tallentaa ääniraidalle omat Schumann-tulkintansa (vrt. Czernowin 2016).

NUOTTIESIMERKKI 20. Keskimmäisillä nuottiviivastoilla (fixed media eli F.m.) katkelma studiossa äänitetystä vihellyksestä osassa "Pimeä, sinä".

Musical score for Example 20, starting at measure 15. The score consists of three staves: Soprano (S), Fixed Media (F.m.), and Piano (Pno.). The vocal line has lyrics: "si - nuus ta - a - a - tai - puu mi - nuun -". The F.m. line includes two "whistle" markings. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a key signature of one sharp (F#).

NUOTTIESIMERKKI 21. Keskimmäisellä nuottiviivastolla (F.m.) studiossa äänitetty Schumann-katkelma osassa "Ihanuus".

Musical score for Example 21, starting at measure 42. The score consists of three staves: Soprano (S), Fixed Media (F.m.), and Piano (Pno.). The vocal line has lyrics: "ta a i - i - ha -". The F.m. line includes a boxed number "2" and a "8va" marking. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a key signature of one flat (Bb).

Kokonaisuuden tarkennuttua libretto joiltakin osin tiivistyi. Esimerkiksi osasta "Kultapien" tuli vokaliisimainen, minkä vuoksi tekstiä jäi runsaasti pois. "Ihanuus"-osassa taas halusin korostaa tekstin negaatiota ("ihaninta ei"), minkä seurauksena teksti lyheni huomattavasti, mutta käytimme

tekstin pois jääneitä osia myöhemmin teoksen interludeissa. Varmistin Milka Luhtaniemeltä, sopivatko tehdyt tekstimuutokset hänelle. Luhtaniemi suhtautui muutosehdotuksiini joustavasti:

Milka L. 19.10.2023: *Mitä tulee muutosajatuksiin, kiitos, että kommunikoit niistä!*

Näin äkkiseltään luulen, että tekstissä ei ole mitään yksittäistä sanaa tai kohtaa, mitä ei voi siirtää tai poistaa. Materiaali on sinun käsissäsi ja siirtynyt musiikin kanssa syntyvään teoksellisuuteensa ja poetiikkaansa, joten en sinänsä koe tekstiin vahvaa omistajuutta.

Lokakuussa 2023 ehdotin työryhmälle, että *Rakkaat*-kokonaisuuteen lisättäisiin pianosoolo, jonka olin vastikään säveltänyt Tiina Karakorvelle:

Minna L. 24.10.2023: *Studiossa on mennyt hienosti, kiitos kaikille! Maijan kanssa tehdään nauhavälikkeitä sitä mukaa, kun selviää lopullinen kokonaisuus ja mitä se vielä kaipaa.*

Sävelsin Tintti Karakorvelle lyhyen pianoteoksen Fantasia toisille maailmoille, joka minusta sopisi hyvin myös tämän kokonaisuuden osaksi. Teos on kestoltaan n. 3 minuuttia ja se rinnastuu maailmaltaan ja tekniikoiltaan Rakkaisiin. Ajatuksena tykkäisin siitä, että pianisti saisi oman soolonsa.

Tintti kantaesittää soolon marraskuussa, jonka jälkeen Tintin luvalla sitä saa käyttää vapaasti.

Rantala kannatti ehdotustani ja sanoi, että *Rakkaat*-kontekstissa *Fantasia toisille maailmoille* jo otsikkona on fantasia siitä, mitä lied-konsertointi voisi olla. Myös pianisti Söderströmille sopi hyvin osan lisääminen kokonaisuuteen. Pianosoolo jo lähtökohtaisesti laajentaa perinteistä kuvaa laulusarjasta.

Keskustelimme Rantalan kanssa lokakuun 2023 lopussa nykytekniikoiden notaatiosta. Olin aiemmin kirjoittanut puoliääneen laulamisen ja puhumisen termillä *half voice*. Termi oli mielestäni hieman epäselvä, sillä se muistuttaa termiä *half-sung*, jolla esimerkiksi George Crumb teoksessaan *Songs, Drones And Refrains Of Death* (1968) tarkoittaa puhelaulua. Tarkistin samassa sähköpostissa Rantalalta multifonin notaation:

Minna L. 27.10.2023: Multifonin notaatio näin: oktaavi pikkunuotilla, M-
kirjain nuottiviivaston yläpuolella? Half voice ei taida olla sama kuin sotto
voce vai onko? Nyt termit ovat half voice singing ja half voice speaking.

Hanna R. 27.10.2023: Multifoni noin on ok.

Sotto voce voisi itseasiassa olla hyvä sekä lauluun että puheeseen!

Nuottiesimerkissä 22 näkyy multifonin vaihtoehtoinen vocal fry -tekniikka. Koska oktaavimultifonitekniikka ei kuulu jokaisen laulajan hallitsemiin tekniikoihin, kirjoitin sille ossian.

NUOTTIESIMERKKI 22. Oktaavimultifonin notaatio ja ossia osassa "Ihmisen sivuun" tahdissa 19.

The musical score for Example 22 consists of three staves: Soprano (S), F.m. (Fornet/Mandolin), and Piano (Pno.).

- Soprano (S):** Starts at measure 17. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "An-noin mi-nus-ta si-nul-le ih-mi-sen tau-on tu-len tau (b) ok-si it". Above the staff, there are markings: "ord." above the first measure, "ord." above the measure containing "(b)", and "ord." above the measure containing "3". A note in the measure with "(b)" has a circled "b" below it. Above the final measure, there is a circled "3".
- F.m. (Fornet/Mandolin):** Starts at measure 17. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "leer, ist leer, ge-lie-bet hab ich und ge-lebt, ich binNicht".
- Piano (Pno.):** Starts at measure 17. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The instruction "soft gliss. on strings with fingertips" is written above the treble clef. The dynamic marking "l.v." is written below the bass clef.

"Tunteja, tunteita" -osan tahdeissa 4 ja 6 esiintyjä mumisee rintaäänellä puhetta puoliääneen. Tahdissa 5 kuiskaus tehdään sisäänhengityksellä eri vokaaleilla suhteellisilla korkeuksilla. Dynamiikkamerkintä *ppp-p* jättää tilaa esittäjän omalle tulkinnalle. (Nuottiesimerkki 23):

Ratkaisin tämän niin, että yksi preparointi tehdään jo edellisessä osassa, sillä emme halunneet intensiteetin katkeavan preparointien aikana. Tässä vaiheessa, kiitos Rantalan hyvin laatiman aikataulun, oli myös aikaa pidentää ääniraitaosuuksia ja tehdä niidenkin avulla tilaa preparoinneille.

Olimme kokeilleet laulajalle kirjoittamiani oktaavimultifoneja harjoituksissa. Jäin pohtimaan oktaavimultifonin kuuluvuutta ja konsultoin asiassa sopraano Tuuli Lindebergiä (2023), jonka kanssa olin tehnyt yhteistyötä *Alma!*-liikeopperassa. Lindebergin mukaan multifonit harvoin kuuluvat ilman vahvistusta varsinkin, jos muuta ääntä on mukana. Päädyimme Rantalan ja Turusen kanssa esittäjien kevyeen vahvistamiseen, mistä hyötyivät myös pianon hiljaiset nykytekniikat. Lisäksi ääniraitaosuuksien parhaan toimimisen vuoksi säädimme Camerata-salin akustiikkaa astetta kuivemmaksi, mikä edelleen lisäsi tarvetta vahvistaa instrumentit kevyesti.

Olin tarkentanut työryhmän kanssa *Rakkaat*-teoksen notaatiota pitkin prosessia. Seuraavassa sähköpostissa pyysin esittäjiä käymään vielä viimeisen kerran nuottia läpi kommunikoivuuden näkökulmasta, ennen kuin lähetin sen siistittäväksi nuottigraafikko Jani Kyllöselle:

Minna L. 5.12.2023: *Pyydän nuottigraafikkoa kirjoittamaan Rakkaat puhtaaksi ja tarvoitsisin mielellään joulun mennessä teiltä kaikki mahdolliset huomiot nuottiin liittyen. Onnistuisiko? Osa asioista on käyty harkoissa läpi, kuten pianon nykytekniikat. Yritän kirjoittaa ne niin selkeiksi ja yksiselitteisiksi kuin mahdollista. Ja missä tarvitaan sekuntinotaatiota, missä se on tarpeeton?*

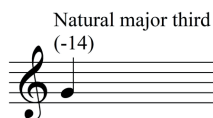
Maija, sinulta toivoisin saavani äänitekniikan näkökulman nuotin esitettävyyteen. Miten esim. nauhalta tulevat katkelman kannattaa merkitä ja onko niiden notaatio ymmärrettävää ja riittävää?

Hanna R. 5.12.2023: *Pimeä, sinä: fixed media -raitojen sekunnit auttaa vaan, jos vedetään koko biisi metronomin kanssa. Nyt kun sinne on tulossa monta [erillistä] nauhaa yhden sijaan, sekunnit ovat varmaan tarpeettomat?*

Ihanuus: t. 65 g-sävelet, laulan duuriteressin niin, että tuo sointu soi mahdollisimman ihanasti eikä tasavireisesti. Pianostemmasta kun ei tuota terssiä tule, niin tämä on mahdollista. Jos haluat laittaa virituksen nuottiin, laita ihmeessä!

Kultapien: Live-osuus tuntuu tosi vahvasti improvisoinnin kaltaiselta ja pyrin saamaan siihen sellaisen tunnun. Jos haluat, sen voisi laittaa myös esitysohjeeksi. T. 38 ei ehkä kannata määritellä säveltä, koska toisinaan osuu a ja toisinaan joku korkeampi sävel.

Kuultuani Hanna Rantalan laulamana hänen edellä mainitsemansa "Ihanuus"-osan duuriterassin, pidin sitä hyvänä ajatuksena. Ratkaisin nuottigraafikkaa ja esittäjää konsultoituani sen notaation seuraavalla tavalla:



KUVA 4. Puhdasvireisen terssin nuottinnus osassa "Ihanuus".

Rantalan ehdottama "Kultapien"-osan improvisatorinen vaikutelma vastasi myös omaa mielikuvaani osan luonteesta, ja lisäsin teoksen alkuun esitysohjeeksi *liberamente*. Osan tahdissa 38 aiemmin olleen a²-lakisävelen korvasin nuolinupilla (nuottiesimerkki 24):

NUOTTIESIMERKKI 24. "Kultapien"-osan tahdit 37–40. Ylimpänä sopraano, alempana kolme riviä nuotinnettua äänitallenteen kuoro-osuutta, johon Rantala äänitettiin etukäteen. Tahdeissa 38–40 on summittainen lakisävel.

The image shows a musical score for measures 37-40. The top staff is for Soprano (S) and the bottom three staves are for the vocal ensemble (F.m.). The score includes dynamics like *f* and *p*, and performance instructions like *ad lib.* and *liberamente*. The notation features a wavy line for the soprano part and more rhythmic notation for the ensemble parts.

Olin aloittanut ääniraidan työstämisen äänisuunnittelija Maija Turusen kanssa elokuussa 2023. Lisäksi Turunen äänitti Rantalan ja Söderströmin Schumann-osuudet ja "Kultapien"-osan kuoro-osuudet kirjoittamani nuotin mukaan, olin paikalla osassa äänityksistä. Hän myös teki "Normit"-osan scratch-taustan raakaversio notaationi pohjalta ja alkoi keskustelumme myötä työstää sitä itsenäisemmin. Turunen valmisti suuren osan teoksen välikemateriaalista, joka pohjautui pitkälti studiossa

tekemiimme äänityksiin ja niiden muokkauksiin. "Pimeä, sinä" -osan ääniraitaosuudessa käytimme Söderströmin vihellystä ja pianon sisältä soitettuja ääniä ja työstimme äänitallenteen yhdessä nuottini pohjalta (nuottiesimerkki 25).

NUOTTIESIMERKKI 25. "Pimeä, sinä" -osan pulssiin sitomatonta proportionaalista notaatiota teoksen alussa. Pianisti ja laulaja suhteuttavat osuutensa toisiinsa ja ääniraitaan eivätkä tarvitse sekuntinotaatiota (vrt. nuottiesimerkki 16).

Misterioso

The score is divided into three systems. The first system includes Soprano, Fixed media, and Piano parts. The Soprano part has a 'whistle' marking. The Fixed media part has 'pp' and 'whistle' markings. The Piano part has 'pp' and 'long scrape along string with plastic card from the dampers' markings. The second system includes Soprano (S), Fixed media (F.m.), and Piano (Pno.) parts. The Soprano part has 'pp vocal fry' and 'inhale' markings. The Fixed media part has 'sim.' and '3' markings. The Piano part has 'ord.' and 'ord. ↑ sc. sim.' markings. A 4/4 time signature is shown at the bottom right.

Tarkistin koko partituurin lopullisen ääniraitaosuuden notaation Turuselta, koska erityisesti "Normit"-osa oli muuttunut kirjoittamastani raakaversiosta. Lopuksi kävimme ääniraitaosuuden notaation läpi yhdessä ja teimme siihen tarkennuksia.

Pianisti Fanny Söderström teki huomioita flyygeliin erilaisista rakenteista, joiden vuoksi joissakin paikoissa pianon sisältä soitettaessa tarvitaan vaihtoehtoisia oktaavisiiroja. Merkitsin niihin ohjeet teoksen etulehdille: "Octave changes can be made depending on the frames." Pianistikaan ei tarvinnut "Pimeä sinä" -osaan sekuntilukemia. Muokkasin osia Söderströmin huomioiden pohjalta.

Fanny S. 13.1.2024: *Ihanuus ekat 7 tahtia ei onnistu Cameratan flyygelillä tuosta oktaavista chopstickillä, palkki tulee vastaan, voisiko olla vaan ossia 8va alas? Pieni kivi t.11 ei välttämättä ole tarpeen u.c. [una corda]. Pimeä sinä: mulle ei ole ainakaan hyötyä sekuntinotaatiosta!*

Teoksen ääniraitaus alkoi suurimmilta osin valmistua, ja pohdin Turusen kanssa interludien ja kokonaisuuden suhdetta. Turunen lähetti viestin koko työryhmälle:

Maija T. 15.1.2024: *Näiden uusien välikkeiden myötä minulla ja myös Minnalla heräsi yhteinen pohdinta siitä, miten kokonaisuus toimii tällä hetkellä. Miten balanssi nauhallisten ja nauhattomien biisien välillä ja miten välikkeet istuvat kokonaisuuteen ja millaiset mittasuhteet niillä on jne. Pitäisikö jonnekin vielä rakentaa välikkeitä lisää tms. Nämä kysymykset selviää melkeinpä vaan läpimenolla. Olisko Hanna ja Fanny teillä jossain kohtaa piakkoin aikaa tai energiaa tehdä yksi läpäri? Voitaits myös tallentaa se. Tilalla ei oo niinkään suurta väliä, kunhan Fanny pystyisi soittamaan kaikki preparointijutut ja pystytään toistaa nauhat.*

Aloitteen läpimenosta teki Turunen, mikä osaltaan kertoo hänen sitoutuneisuudestaan työryhmän jäsenenä yhteiseen taiteelliseen päämäärään. Äänitimme läpimenon 1.2.2024. Ääniraitauskesto, roolit ja ajoitus selkiytyivät, ja "Normit"-osa ja sen notaatio tarkentuivat suhteessa ääniraitaan. Pianolla oli raakaversiossa huomattavasti enemmän soitettavaa, mikä teki ääniraidan, pianon ja sopraanon balanssista sotkuisen. Pelkistin läpimenon jälkeen piano-osuutta huomattavasti. Seuraavassa nuottiesimerkissä 26a on "Normit"-osan raakaversio, jossa myös ääniraitaus on nuotintettu tarkasti, sillä se toimi Turuselle apuna ääniraitauskeston luomisessa.

Vertaamalla nuottiesimerkkejä 26a ja 26b näkee, kuinka sopraano-osuuden suhteelliset säveltasot tarkentuivat yhteistyössä, nuottiavain täsmäntyi ja piano-osuudelle tuli taukoa. Läpimenon jälkeen lisäsimme

Turusen aloitteesta ääniraitaosuuteen bassoa (tarkemmin bassorummun osuutta), jota en ollut nuotintanut "Normit"-osan raakaversioon. Lopulta basso-osuus oli se, jonka esittäjät erottivat ääniraidalta parhaiten. Nuotinsin bassorummun iskut lopulliseen versioon ja pelkistin scratchien notaatiota, sillä esittäjät pystyvät seuraamaan ääniraitaa pelkän bassorummun perusteella silloin, kun se on mukana.

NUOTTIESIMERKKI 26a. "Normit"-prologin alun raakaversio, jossa pianolla on enemmän soitettavaa ja ääniraitaosuus on nuotinnettu toisin. Nuotti ei ole siistitty.

$\text{♩} = 100$

Soprano
 Nor - mit. Nor - mit. Nor - mit ra - ken - tu - vat ih - mi - seen niin ni -

Pno. fixed media
 baby scratch

Turntable scratch
 Fixed media
 drag scratch

Piano
 scrape middle register horizontally with fine-toothed comb "scratch" sound
 L.V.
 scrape agraffe with chopstick "guiro"
 L.V.
 con Ped.
 sc. sim.
 sim.

S
 5
 niin ni - ni - niin et - tä hän tie - tä - mät - tiän

T.T.sc.
 5
 baby scratch
 drag scratch

Pno.
 5
 ord. (on keys)

NUOTTIESIMERKKI 26b. "Normit"-osan alun valmis notaatio, jossa ääniraidalla scratchit ja beat jatkuvat samaan tapaan tahdissa 2. Sopraanolla ja ääniraidalla on käytössä säveltasottomuutta ilmaiseva nuottiavain. Piano tulee mukaan vasta esimerkin jälkeen tahdissa 7.

$\text{♩} = 100$ *mf* *mp* *mp-mf*
 Soprano
 Nor-mit. Nor-mit Nor-mit ra-ken-tu-vat ih-mi-seen
 Turntable scratch
 Fixed media
 Fixed media: scratch + beat
 bass drum
 Piano

$\text{♩} = 100$ *mf* *mp* *mp-mf*
 S
 niin nii - niin nii - nii - nii - n
 T.T.sc.
 Pno.

Sain nuottigraafikko Jani Kyllöseltä siistityn partituurin helmikuun alussa 2024, jolloin nuotti valmistui. Samalla tarkistin esittäjiltä, että etulehden selitykset ovat heistä kommunikoivia. Helmikuusta maaliskuuhun 2024 viimeistelin Turusen kanssa ääniraitamateriaalia ja Oksasen ohjauksen yksityiskohdat hioutuivat. Seuraavaksi esittelen *Rakkaat*-projektin aikataulua ja vuorovaikutusta säveltämisprosessissa ja teen päätelmiä *Rakkaat*-prosessin etenemisestä.

3.2 KOONTIA JA POHDINTAA PROSESSIN ETENEMISESTÄ

Kuvasin luvussa 2.4 notaation muotoutumista kommunikoivaksi dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden keinoin. Luvussa 2.5 otin esimerkkejä jaetusta asiantuntijuudesta. Tässä luvussa kerron dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden toteutumisesta projektissa tarkastelemalla edellisessä alaluvussa kuvattuja sähköpostikeskusteluja. Ensiksi kokoan *Rakkaat*-projektin aikataulun.

Rakkaat-projekti eteni säveltämisprosessin alkuvaiheesta kommunikoivaan notaatioon seuraavaksi kuvatulla tavalla.

Säveltämisprosessin alkuvaihe:

- Syyskuu 2020: Projekti alkoi sopraano Hanna Rantalan aloitteesta. Sovimme aikataulusta: Milka Luhtaniemi kirjoittaa teoksen libreton syksyllä 2022, minkä jälkeen aloitan säveltämisen tammikuussa 2023. Sävellystyö valmistuu 2023 vuoden loppuun mennessä, lokakuun 2023 loppuun mennessä lähetän työryhmälle teoksen raakaversio.
- Lokakuusta 2020 vuoden 2022 loppuun: Apurahojen hakua projektin toteuttamista varten.
- 14.12.2021: Tapaaminen Luhtaniemen ja Rantalan kanssa, keskustelemme libreton tematiikasta ja Chamisson tekstistä.
- Elokuu 2022: Rakkaat-työryhmä täydentyy ohjaaja Riikka Oksasella, äänisuunnittelija Maija Turusella ja pianisti Fanny Söderströmillä.
- Lokakuu 2022: Ensimmäinen yhteistapaaminen Rantalan ja Luhtaniemen kanssa. Tapaamisessa keskustelemme teoksen lähtökohdista ja studiotyöskentelystä.
- Lokakuu 2022: Libreton ensimmäinen versio luettavaksi ja kommentoitavaksi työryhmälle.
- Marraskuu 2022: Ensimmäinen tapaaminen Rantalan, Luhtaniemen ja Oksasen kanssa, jossa keskustelemme teoksen tematiikasta. Sovimme 1–2 viikon mittaiset harjoitusperiodit marraskuulle 2023 ja maaliskuulle 2024.

- 5.12.2022: Libreton toinen versio valmistuu luettavaksi ja kommentoitavaksi työryhmälle.
- Huhtikuu 2022: Keskustelen libretosta, musiikista ja Schumannista Luhtaniemen kanssa.
- 16.1.2023: Libreton kolmas versio valmistuu luettavaksi ja kommentoitavaksi työryhmälle.
- Tammikuu 2023: Instrumenttilaboratorio ja äänitys studiossa, jossa mukana ovat minun lisäksi Rantala ja Turunen.
- Kevät 2023: Sävellyksen luonnostelua, libreton lukemista.

Säveltämisprosessin työstämisvaihe

- Kesäkuusta 2023 marraskuuhun 2023: Aktiivista sävellystyötä.
- Kesä 2023: Käyn tiivistä sähköpostikeskustelua Rantalan kanssa. Luonnehdin Rantalalle erilaisia ääniteitä, joista toivon häneltä näytteitä. Rantala lähettää minulle videoklippejä ääniteistä ja nykytekniikoista.
- Elokuu 2023: Äänisuunnitteluyhteistyö alkaa Turusen kanssa.
- Elokuu 2023: Lähetän ensimmäiset nuotit teoksesta esittäjien kokeiltavaksi ja kommentoitavaksi.
- Syyskuu 2023: Sävellyksen uusi versio valmistuu. Olen muokannut sitä työryhmän kommenttien pohjalta.
- 5.9.2023: Työryhmän etätapaaminen, teoksen dramaturgian läpikäyminen.
- Lokakuu 2023: Käyn läpi Luhtaniemen kanssa tekemiäni tekstin muutosehdotuksia. Lopullinen teksti valmistuu.
- 3.10.2023: Työryhmän tapaaminen, teoksen kokonaisuuden suunnittelua.
- 23.–24.10.2023: Äänitämme Rantalan, Söderströmin ja Turusen kanssa teoksen ääniraitamateriaalia studiossa, muun muassa Schumann-katkelmat, ”Pimeä, sinä” -osan vihellykset, ”Kultapien”-osan kuorolaulun äänitys, pianon preparoituja ääniä, nykytekniikoita pianolla ja laululla, interludien materiaalia.

- Lokakuu 2023: Turunen tekee "Normit"-osaan scratch-kokeiluja ja lähettää niitä minulle kommentoitavaksi.
- Lokakuu 2023: Alan suunnitella viimeisen jatkotutkintokonserttini sisällön vaihtamista orkesteriteoksista *Rakkaat*-monodraamaan.
- Loka-marraskuu 2023: Työstän Turusen kanssa ääniraitamateriaalia yhdessä ja erikseen.
- 6.–11.11.2023: Työpaja, jossa työstämme teoksesta osia kerrallaan ja Oksanen hahmottaa teoksen näyttämöllistä osuutta.
- Marraskuusta 2023 maaliskuuhun 2024: Turunen työstää ääniraitamateriaalia, jota kommentoin.
- Tammikuu 2024: Viimeisen jatkotutkintokonserttini sisältö vaihtuu orkesteriteoksista *Rakkaat*-teokseen.
- 13.1.2024: Teoksen läpimeno ja äänitys, hahmotan Turusen kanssa ääniraitamateriaalin lisätarpeita ja kestoja, tarkennan "Normit"-osaa.
- Tammikuu 2024: Työstän yhtä interludia, jota Turunen kommentoi ja viimeistele.
- Tammikuu 2024: Nuotit siistittäviksi nuottigraafikolle.
- 2.2.2024: Viimeistellyt nuotit valmistuvat.

Valmis notaatio

- 26.2.–2.3.2024: Kokonaisuuden harjoittelua, työryhmä paikalla.
- 4.–7.3.2024: Läpimenoja, balanssin testaamista, valosuunnittelua ja viimeistelyä Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa sekä nauhojen miksausta.
- 8.3.2024: Teoksen läpikävely ja kantaesitys Cameratassa.

Aikataulu kertoo projektin laajuudesta ja työryhmän yhteistyön monipuolisuudesta. Yhteistyö valmiin nuotin kanssa oli vain yksi osa säveltämisprosessia, ja suurin osa yhteistyöstä tapahtui sitä edeltäneen kolmen ja puolen vuoden aikana.

Tutkimuskysymysteni tarkasteluun tarvittiin hyvin laadittua aikataulua. Rantala oli laatinut projektin aikataulun siten, että työryhmän osapuolten työskentelyn eri vaiheissa, kuten libreton kirjoittamisessa, säveltämisessä, taiteellisessa tutkimuksessa, äänisuunnittelussa, työpajoissa, teoksen harjoittelussa ja ohjauksessa, ei tullut kiire. Pitemmät työpajat oli sovittu työryhmän ensimmäisessä tapaamisessa marraskuussa 2022, lisäksi aikaa oli varattu useille yksittäisille harjoituksille. Yhteistyö sisältyi Koneen Säätöiltä haettuun hankeapurahaan, johon kuului oman työni lisäksi Rantalan, Luhtaniemen ja Oksasen henkilökohtaiset työskentelyapurahat. Lisäksi Turusen ja Söderströmin työtä tukivat Taiteen edistämiskeskus ja DocMus-tohtorikoulu.

Edellä kuvatusta aikataulusta ja luvussa 3.1 kuvatuista sähköpostikeskusteluista välittyy dialogisen vuorovaikutuksen luonne ja jaettu asiantuntijuus työryhmän jäsenten kesken. Runsaat sähköpostikeskustelut työryhmän välillä kirkastivat teoksen kokonaisuutta ja karaktäärejä, joilla oli vaikutusta tekstiin, musiikkiin ja sen notaatioon, ohjaukseen ja tulkintaan. Projektissa työryhmän tiedot ja taidot yhdistyivät ja loivat välillemme inspiroivan alueen, jonka pohjalta mielikuvittelimme, kokeilimme ja yhdistelimme ilmaisun, tekniikoiden ja tulkinnan monipuolisia mahdollisuuksia ja nuotinnuksen kommunikoivuutta oppien toisiltamme (ks. Dierstein ym. 2018, 13).

Olin etenkin *Piilo*-projektissa huomannut jaetun asiantuntijuuden ja dialogisen vuorovaikutuksen avulla ilmaisuni tulevan rohkeammaksi nykytekniikoiden käytön suhteen. Olin aiemmissa pedagogisissa teoksissani käyttänyt nykytekniikoita huomattavasti vähemmän. *Rakkaat*-projektissa yhteistyöllä oli vastaavanlainen vaikutus työhöni. Esimerkiksi ”Normit”-osan vaikutteet (spoken word ja scratch) tulivat teokseen Rantalan kanssa pidetyn instrumenttilaboratorion innoittamina, ja ääniraidan toteutukseen vaikutti merkittävästi yhteistyö äänisuunnittelija Turusen kanssa. On mahdollista, että ilman Turusen positiivista reaktiota sähköpostiini, jossa kerroin suunnittelevani scratchejä ”Normit”-osaan, sekä hänen huolellista perehtyneisyyttään meille molemmille ennestään melko vieraaseen estetiikkaan, olisin vakavasti harkinnut vaikutteiden poisjäämistä. Yhteistyöllä oli siis rohkaiseva vaikutus ilmaisuni. Sähköposteista käy myös ilmi, että ”Tunteja, tunteita” -osa olisi saattanut jäädä minulta kesken ilman Rantalan lähettämiä videoklippejä. Lisäksi otin

teoksessa käyttöön laulajan oktaavimultifonitekniikan, joka löytyi puolivahingossa kokeiluissamme instrumenttilaboratoriossa.

Jaettu asiantuntijuus oli sitoutunutta ja luottamukselle pohjautuvaa toisen näkemyksen arvostamista ja huomioimista (ks. Anttila 2017; ks. myös Holm ym. 2018). Kokeilevan luonteen kannalta oli tärkeää, että kohtaamisissa vallitsi hyväksyvä ilmapiiri, joka salli myös epäonnistumisen. Dialoginen vuorovaikutus mahdollisti riskinoton, epäroinnin, vastuun jakamisen, rakentavan kyseenalaistamisen ja myös epäonnistumisen. Lopputulokseen vaikutti se, että pystyimme keskustelemaan luontevasti myös sellaisesta ilmaisusta, tekniikasta ja notaatiosta, jotka eivät mielestämme toimineet (Holm ym. 2018). Toisaalta kuvasin edellisessä luvussa myös tilannetta, jossa olin itse tyytymätön ”Tunteja, tunteita” -osan eri versioihin ja sain Rantalalta kannustusta osan pitämiseen mukana teoksessa sekä luottamusta siihen, että se vielä valmistuu. Palasin työstämään kyseistä osaa projektin aikana yhä uudelleen.

Tässä luvussa dokumentoin prosessia sähköpostien avulla. *Rakkaat*-työryhmä tarkisti ja hyväksyi niiden käytön tutkielmassani. Sähköpostien avaaminen tutkimuksessa antaa rehellisen kuvan prosessin etenemisestä ja vuorovaikutuksesta työryhmän osapuolten välillä. Sähköpostit kertovat esittäjien (Rantala, Söderström) ja tekijöiden (Leinonen, Luhtaniemi, Turunen) omistautuneisuudesta teokselle. Työryhmän jäsenet eivät ainoastaan vastanneet omasta alueestaan, vaan osallistuivat prosessiin ja kokonaisuuden työstämiseen omista näkökulmistaan. Habbestad (2022, 150–170, 215) ja Talvitie (2023, ks. erit. luvut 9.3. ja 10.4.) kuvaavat taiteellisissa tutkielmissaan työparien ja työryhmien monia yhteistyömuotoja, jotka murtavat vallitsevaa käsitystä esityksen ja sävellyksen eriytyneisyydestä (ks. myös Ahvenniemi 2021, 38–39).

Aikataululla oli suuri merkitys teoksen luomiselle, ilmaisulle ja notaation kommunikoivuudelle. Ajattelen tämän niin, että ilman jaettua asiantuntijuutta, dialogista vuorovaikutusta, hyvää ajallista suunnittelua ja esittäjien ja tekijöiden avointa ja uteliasta suhdetta nykymusiikkiin teoksesta olisi luultavasti tullut vähemmän kokeileva. Lisäksi teoksen etsivä luonne nykytekniikoineen auttoi minua paremmin vastaamaan tutkimuskysymyksiini: millainen notaatio on kommunikoivaa ja kuinka siihen päästään.

Luvuissa 3.1 ja 3.2 kuvasin, kuinka *Rakkaat*-teoksen kokonaisuus muotoutui kolme ja puoli vuotta kestäneen projektin aikana. Projektin aikana sävellyksen notaatio kehittyi kommunikoidummaksi, ja yhteistyöllä oli vaikutusta musiikin nuotinnukseen ja soivaan lopputulokseen. Seuraavassa erittelen teoksen notaatioratkaisuja yksityiskohtaisemmin.

3.3 VOKAALIOSUUDEN NOTAATIO

Tässä luvussa esittelen *Rakkaat*-teoksen vokaaliosuudessa käyttämiäni nykYTEKNIKOITA notaation kommunikoiduuden kriteerien näkökulmasta: notaation tulee olla täsmällistä, ekonomista, perinteiselle notaatiolle rakentuvaa, muun notaation kanssa yhteensopivaa mutta siitä erottuvaa, sekä ulkoasultaan huolellista.

Kuvasin edellisissä luvuissa vuorovaikutusta laulajan kanssa instrumenttilaboratoriossa, työpajoissa, harjoituksissa ja sähköpostikeskusteluissa. Lisäksi Rantala teki videoklippejä toivomistani äänneistä ja oli myös itse aktiivinen erilaisten sävyjen ja tekniikoiden etsimisessä. Videoklippejä oli muun muassa vocal fry -tekniikasta, multifoneista, mikrosävelisistä liu'uisista, kuiskauksista sekä breathy-äänistä. Äänitteet auttoivat minua musiikillisten ideoiden valinnassa, kehittämisessä ja tarkentamisessa.

Käytän *Rakkaat*-monodraamassa pääpiirteittäin kolmea erilaista äänenkäytön notaatiotapaa. Vastaavaa jaottelua on käyttänyt esimerkiksi Agata Zubel teoksessaan *In* (2013). Notaatiotekniikoiden erottelevana kriteerinä on äänen resonanssi ja säveltasollisuuden määrä.

Nämä kolme erilaista notaatiotekniikkaa tässä teoksessa ovat seuraavat:

- 1) Perinteiselle viisiviivaiselle nuottiviivastolle kirjoitettu säveltasollinen materiaali. Käytössä on säveltasollisuutta ilmaiseva nuottiavain.
- 2) Kolmiviivaiselle nuottiviivastolle kirjoitettu äänenkäyttö suhteellisilla korkeuksilla ilmaistuna, kuten resonoiva puhe. Käytössä on säveltasottomuutta ilmaiseva nuottiavain.

- 3) Yksiviivaiselle nuottiviivastolle kirjoitettu sävelkorkeuksiltaan määrittelemätön äänenkäyttö (tässä kuiva, luonnollinen puhe ja mumina). Käytössä on säveltasottomuutta ilmaiseva nuottiavain.

Visuaalisesti havainnollinen kolmiviivainen nuottiviivasto ilmaisee välittömästi, millaista ilmaisua ja äänenkäyttötekniikkaa haetaan (Gould 2011, 640–642). Kun käytetään kolmiviivaista nuottiviivastoa ja normaalia nuppia osoittamaan suhteellisia sävelkorkeuksia, nupin muuntelu voidaan säästää ilmaisemaan monien muiden nykytekniikoiden käyttöä. Tämä pitää erilaisten nupprien lukumäärän hallittavampana viisiviivaiseen nuottiviivastoon verrattuna. Kerroin kolmiviivaisen nuottiviivaston käytöstä myös luvussa 2.5 *Alma!*-liikeopperan yhteydessä. Ratkaisu on kuitenkin aina teoskohtainen ja riippuu myös muista teoksessa käytetyistä tekniikoista.

Havainnollistan näitä notaatiotekniikoita seuraavan esimerkin avulla:

NUOTTIESIMERKKI 27. "Tunteja, tunteita" -osan alkua.

VIII. Tunteja, tunteita

(In this movement the singer may adjust the pitches to their voice register.)

Andante, leggiero $\text{♩} = \text{c. } 69$

sf *p* tongue click (t. cl.)

whisper *quasi parlando* t. cl.

Soprano

jii → a

tun - te - ja - tun

Con moto, liberamente

ppp-p

sotto voce, murmur

like talking to yourself, mouth nearly closed

Tempo I *f* *p* t. cl.

whisper

tun - te - ja tu - tus - tun sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä sii - hen mi - kä jii → u

Esimerkin 27 toista tahtia lukuun ottamatta olen käyttänyt tässä säveltasottomuutta ilmaisevaa nuottiavainta, muissa tahdeissa korkeudet ovat suhteellisia tai käytän kuivaa puhetta. Diskanttiavaimen käyttö viittaisi vahvasti säveltasolliseen materiaaliin, mikä mielestäni olisi

ristiriidassa suhteellisen tai sävelkorkeuksiltaan määrittelemättömän materiaalin kanssa. Notaatio on näin täsmällisempi.

Kolmiviivainen nuottiviivasto nuottiesimerkin 27 tahdeissa 1, 2–3 ja 5 viittaa suhteellisiin sävelkorkeuksiin. Muutan puheen sävyä tahdissa 4 *sotto voce*, *murmur* -tekniikalla, joka on kirjoitettu yksiviivaiselle nuottiviivastolle. Tahdeissa 1 ja 5 on kirjoitettu "*f*" ("*forte*"). Tällä tarkoitan toiminnan intensiteettiä, en soivaa lopputulosta. Käytän *Rakkaat*-teoksessa *parlando*-sanaa kuvaamaan puhetta.¹⁵ Esimerkin 27 tahdissa 2 olevalla *quasi parlando* -tekniikalla tarkoitan säveltasollista puhetta niin luonnollisesti kuin mahdollista.

Neliskanttinen nuppi esimerkin 27 tahdeissa 1 ja 5 symboloi äänen huokoisuutta. Merkintätapa on melko vakiintunut muissa instrumenteissa, ja noudatan ratkaisulla Dimpkerin (2013, 2) yhteensopivuuden kriteeriä. Tongue click -naksutuksessa olen käyttänyt kahta suhteellista korkeutta; äänen perkussiivisen luonteen vuoksi olen merkinnyt sen rastipäisellä nupilla. Ratkaisu noudattaa notaation kommunikoivuuden kriteerejä.

NUOTTIESIMERKKI 28. "Lopuksi"-osassa sisäänhengitys s-kirjaimella ja huokoinen teksti uloshengityksellä suhteellisella notaatiolla sanalla "sanot".

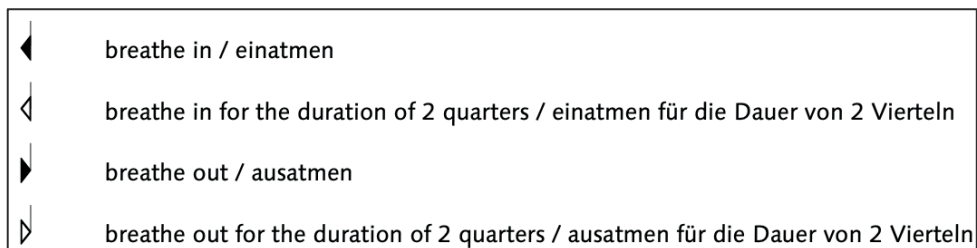
The image shows a musical score for Example 28. It consists of two staves: a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line begins at measure 26 with a note marked 's' and a slur over 'sa-not'. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand and a triplet of notes in the left hand. Dynamics include 'tenderly' and 'p'.

Nuottiviivaston päällä oleva nuoli vasemmalle nuottiesimerkissä 28 tarkoittaa sisäänhengitystä, teoksessa esiintyvä nuoli oikealle vastaavasti uloshengitystä. Olin joissakin aiemmissa teoksissani kirjoittanut vastaavan

¹⁵ Poikkeuksena on "Normit"-prologissa käytetty äänenkäyttötapa, jossa *parlando* tuntui riitelevän osan sisältämän spoken word -estetikan vaikutteiden kanssa. Luonnehdin tätä "Normit"-osan puhetta ohjeella *spoken rhythmically*, jonka etulehdillä selitän näin: "spoken text is rhythmically flirting with the style of spoken word".

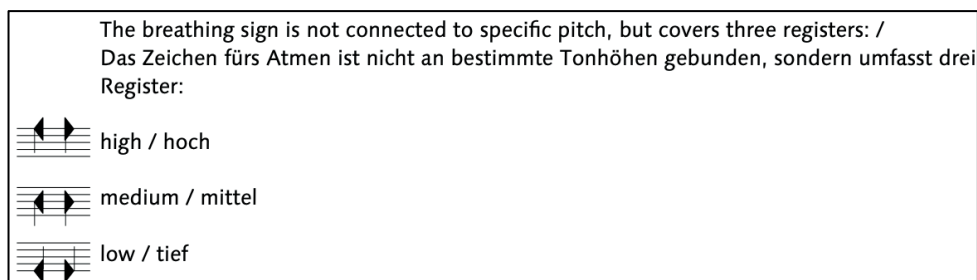
tekniikan vetojousen symbolilla, jolla tarkoitin sisäänhengitystä, työntöjousella vastaavasti tarkoitin uloshengitystä. Vertasin näitä kahta merkintätapaa Rantalan kanssa, joka sanoi, että veto- ja työntöjousisymbolit eivät kerro hänelle mitään. Nuolisymboleita hän piti välittömästi kommunikoivina. Käytin merkinnän referenssinä Rebecca Saundersin teosta *Skin* (2015–2016).

Chaya Czernowin käytti teoksessa *Adiantum Capillus-Veneris* (2016) hengityssäänestä seuraavaa notaatiota:



KUVA 5. Sisään- ja uloshengityksiä neljäsosa- ja puolinuoteilla Czernowinin teoksessa *Adiantum Capillus-Veneris*.

Tässä notaatiossa on se etu, että valittu tekniikka ilmaistaan ekonomisesti vain nuotinpäästä muuttaen. Soiva lopputulos muistuttaa kuiskausta tai puhallusta, mutta soivan lopputuloksen luonnehdintaa ei ole etulehdillä. Czernowin kuvaa etulehdillä, että näin ilmaistu äänenkäyttötekniikka ei ole yhteydessä tarkkoihin säveltasoihin, mutta se käsittää kolme rekisteriä: korkean, keski- ja matalan:



KUVA 6. Suhteellisten korkeuksien merkintä Czernowinin teoksessa *Adiantum Capillus-Veneris*. Tekniikat on selitetty teoksen etulehdillä.

Seuraava nuottiesimerkki on ote Czernowinin teoksesta *Adiantum Capillus-Veneris: III* (2016):

NUOTTIESIMERKKI 29. Katkelma Czernowinin teoksesta *Adiantum Capillus-Veneris: III*. Esimerkissä ylin rivi on elävän esityksen lauluosuus ja kaksi alempaa voidaan joko esittää elävänä tai ääniraidalta.

The musical score consists of three staves. The top staff (1) is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 19-24. Notes are: 19 (quarter rest), 20 (quarter note 'e'), 21 (quarter note 'e'), 22 (quarter rest), 23 (quarter note 'e'), 24 (quarter note 'e'). A tempo change to 20 and a 'rit.' marking are present. The middle staff (2) is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp. It contains measures 19-24. Notes are: 19 (quarter note), 20 (quarter note), 21 (quarter note), 22 (quarter note), 23 (quarter note), 24 (quarter note). Dynamics 'pp' and 'ppp' are marked. The bottom staff (3) is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp. It contains measures 19-24. Notes are: 19 (quarter note), 20 (quarter note), 21 (quarter note), 22 (quarter note), 23 (quarter note), 24 (quarter note). Dynamics 'mf' and '2' are marked. Lyrics 'u' and 'i' are written below the staff.

Nuottiesimerkin 29 ylimmällä rivillä on normaalia laulua, ja toisella ja kolmannella rivillä tekniikkana on äänenkäyttö huokoisella uloshengityksellä. Vinokolmiot eivät mielestäni ole kovin selkeät, ainakin itse lisäksi harjoitteluvaiheeseen nuottiviivaston yläpuolelle nuolet osoittamaan sisään- ja uloshengityksiä (ks. myös nuottiesimerkki 31). Säveltasollisuuden määrä herättää myös kysymyksiä. Etulehdillä kerrotaan, että huokoisessa tekniikassa käytetään suhteellisia sävelkorkeuksia. Kuitenkin toisen rivin osuuteen on kirjoitettu etumerkkejä, mikä viittaisi tarkkojen säveltasojen käyttöön. Lisäksi kolmannen rivin ensimmäisen nupin vasemmalla puolella olevaa alaspäistä nuolta vokaalilla "u" ei ole selitetty nuotissa tai teoksen etulehdillä.

Nuottiesimerkissä 30 näkee, että teoksessa nupin koko muuttuu suuremmaksi kokonuotissa kolmannen rivin tahdissa 2. Kuitenkin myöhemmin teoksessa suurempaa nuppikokoä on käytetty myös lyhyemmissä aika-arvoissa:

For this section use only “empty” explosives like **b d k l p q t z** randomly, but with no repetition – constant flux. Minimal air, low and maximal tongue and lips action.

Nuottiesimerkin 30 kolmannen rivin runsaalla tekstillä selitetään rivillä tahdissa 10 alkavaa tekniikkaa. Sama informaatio löytyy myös teoksen etulehdiltä. Yleisesti ottaen tekstiä on hitaampi lukea kuin symboleita, mikä on syy symboleiden suosimiseen nuotinnuksessa. Tässä esimerkissä tekstin käyttö on kuitenkin välttämätöntä tekniikan ymmärtämisen kannalta, ja se on käytännöllisesti ja selkeästi sijoitettu nuottiviivaston paikalle. Tekniikassa käytetty viisto nuppi ja yksiviivainen nuottiviivasto erottavat sen partituurin muista tekniikoista, ja notaatio on sen suhteen täsmällinen (nuottiesimerkin 30 kolmannen rivin tahti 10).

	<p>Sing with some audible air about 50% voice 50% air. / Mit hörbarer Luft auf dem Ton zu singen, 50% Stimme und 50% Luft.</p>
	<p>same as the above but for the duration of 2 quarters / dasselbe wie oben aber für die Dauer von 2 Vierteln</p>

KUVA 7. Czernowinin teoksen *Adiantum Capillus-Veneris* notaatio huokoiselle tekniikalle, jossa noin puolet on lauluääntä ja puolet ilmaa.

Samassa teoksessa Czernowin määrittelee äänenkäytön huokoisuuden astetta muuttamalla nuotin nuppia. Vinopisaranupilla ilmaistaan äänenkäyttötekniikkaa, jossa on noin puolet lauluääntä ja puolet ilmaa. Vastaavan tekniikan määrittelin *Rakkaat*-teoksessa sotto vocena.

Neljäsosanuoteissa ja sitä lyhyemmissä aika-arvoissa Czernowin käyttää mustaa nuppia, kun puolinuotissa hän lisää vinopisaranupin ympärille soikion (kuva 7). Minulle jää epäselväksi, miksei suoraan nuotin nuppia muuteta valkoiseksi perinteisen notaation tapaan, vaan sen sijaan keksitään nupille uusi symboli.

Huokoisia äänenkäyttötekniikkoja on yhdistetty seuraavassa katkelmassa:

NUOTTIESIMERKKI 31. Katkelma Czernowinin teoksesta *Adiantum Capillus-Veneris*: III. Alimman rivin tahdin 91 alussa ja tahdissa 92 esiintyy äänenkäyttötekniikkaa, jossa on noin puolet lauluääntä ja puolet ilmaa.

Edellä esittelemäni Czernowinin teoksen *Adiantum Capillus-Veneris* kolmannessa osassa käyttämät äänenkäyttötekniikat oli ilmaistu muuttamalla nuotin nuppia. Partituurin notaatio ei ole kauttaaltaan niin kommunikoivaa, että siitä kävisi yhdellä katsomalla ilmi, mitä sillä tarkoitetaan. Yksiselitteisyys oli konsultoimani nuottigraafikon mukaan tärkein peruste notaation kommunikoivuudelle (Kyllönen 2024a). Sävellyksessä käytetyt tekniikat eivät avaudu suoraan nuotista lukematta teoksen etulehtiä, koska niitä ei ole selitetty tekniikoiden esiintyessä teoksessa ensi kertaa. Sisään- ja uloshengityksellä tapahtuvan äänenkäytön nuppeja on paikoin vaikea erottaa toisistaan. Lisäksi epäselväksi jää, miksi nupin koko vaihtelee tai tuttuun tekniikkaan keksitään uusi symboli. Mitä enemmän yksityiskohtiin pureudutaan, sitä kompleksisemmaksi nuotinnus muodostuu. Jotkin ratkaisut kenties olisivat olleet välittömämmin kommunikoivia, mikäli olisi tukeuduttu toisenlaisiin konventioihin.

NUOTTIESIMERKKI 32. Katkelma *Rakkaat*-teoksen osasta "Pimeä, sinä". Puhe alkaa toiselta kahdeksasosalta.

46

S

parlando

Olen kaikista kohtaa monta. ku - kaan muu ei nä - e mei - tä niin

Pno.

p

pp

8va

Olen kirjoittanut *Rakkaat*-teoksessa vapaasti rytmittyvän luonnollisen puheen parlandona. Parlando on kirjoitettu yksiviivaiselle nuottiviivastolle niin, että tahti on tyhjä, nuottiviivaston alla lukee puhuttu teksti ja päällä lukee parlando (nuottiesimerkki 32). Vastaavaa merkintää käytti myös Kaija Saariaho oopperoissaan *L'amour de loin* (2000) ja *Emilie* (2009 [2013]).

Varioin äänenkäyttötekniikkaa ja sävyä *Rakkaat*-teoksessa parlandon, quasi parlandon, spoken rhythmically -tekniikan, kielinaksutuksen, sisäänhengityksellä tapahtuvien tekniikkojen, oktaavimultifonin, narisevan vocal fry -tekniikan, sotto vocen ja sotto voce murmur -tekniikan lisäksi myös huokoisella breathy-tekniikalla ja teatterikuiskauksella (*whisper*) (nuottiesimerkki 33). Lisäksi annoin sanallisia ohjeita puheen, breathy-tekniikan ja laulun sävyjen ilmaisuun, kuten "tenderly" tai "languorously, with a hint of vocal fry" tai "with a hint of pain". Yhdistin myös sisäänhengityksellä tapahtuvaan äänenkäyttöön vocal fry -tekniikkaa ossiana, sillä se toimi Rantalan instrumentilla hyvin. Vocal fry -tekniikkaa esiintyy myös puheen, laulun ja suhteellisten sävelkorkeuksien yhteydessä. Breathy-tekniikkaa toteutetaan säveltasollisena tai suhteellisilla korkeuksilla, ja kuiskauksen nuotinsin suhteellisilla korkeuksilla. Molemmissa tapauksissa käytän neliskanttista nuppia symboloimaan äänen huokoisuutta.

NUOTTIESIMERKKI 33. *Rakkaat*-teoksen ”Siskot”-osassa äänenkäyttöä kuiskauksella (kolmiviivainen nuottiviivasto), huukoilla säveltasolla (neliskantinen nuppi) ja normaalisti laulettuna (ord.). Whisper erottuu säveltasollisesta breathy-tekniikasta eri nuottiviivaston ansiosta.

Seuraavaksi vertaan nuotinnusratkaisuja Kaija Saariahon oopperan *Emilie* (2009 [2013]) notaatioon. Saariaho on käyttänyt oopperassaan puheen ja kuiskauksen yhteydessä vokaaliosuudessa samankaltaista notaatiota. (Nuottiesimerkit 34a ja 34b.) Alttohuilun vastaavassa tekniikassa nuppi poikkeaa vokaaliosuudesta (nuottiesimerkki 34b).

NUOTTIESIMERKIT 34a ja 34b. Vasemmalla sopraanon puheen notaatiota Saariahon oopperan *Emilie* osassa V ”Rencontre” tahdeissa 27–28. Oikealla kuiskausta *Emilien* neljännessä osassa ”Rayons”, tahdeissa 186–187.

Puheenomaista säveltasollista laulutekniikkaa, jonka *Rakkaat*-teoksessa kirjoitin *quasi parlandola*, Saariaho ilmaisee oopperassa rastipäisellä nupilla. Kuiva puhe ilmaistaan ilman nuppia, astetta soivampi puheenomainen laulu ilmaistaan hieman konkreettisemmalla rastinupilla ja normaali, resonoiva laulu konkreettisella nupilla. *Emiliessä* Saariaho ei ole merkinnyt resonoivaa puhetta suhteellisilla säveltasolla, mikä olisi tämän

viisiviivaisen notaation puitteissa merkinnyt luultavasti erilaista nuotinpäättä, mikäli nuottiviivasto ei vaihdeta:

NUOTTIESIMERKKI 35. Ote Saariahon oopperan *Emilie* osan IV "Rayons" pianopartituurista tahdeissa 94–97. Nupittomat nuotit ovat tässä puhetta, välissä on laulettu fis-sävel. Tahdissa 97 viimeiset sävelet ovat säveltasollista puheenomaista laulua.

Più mosso ♩ = ca. 80
Sempre calmo, delicato
mf calmo, con pazienza

U - ne cou - leur n'est aut - re cho - se qu'un ray - on co - lo -

Jos nuotinnuksessa pidetään tärkeänä notaation yhdenmukaisuuden kriteeriä, eli sitä, että eri instrumenttien toisiaan vastaavat soinnit nuotinnetaan samoilla nupeilla, kuiskauksen nuppien tulisi olla samanlaisia muiden instrumenttien huokoisten äänten nuppien kanssa. Nupittomassa kuiskauksen notaatiossa menetetään myös neljäsosaa pitemmät aika-arvot, jotka tulisi merkitä nuottiviivaston päälle erikseen, mikä taas lisäisi informaation määrää. Tämä notaatiotekninen haaste paljastuu erityisesti seuraavassa nuottiesimerkissä:

NUOTTIESIMERKKI 36. Ote Saariahon oopperan *Emilie* osasta "Principia" tahdissa 14.

loud exhale
(sigh)
A. Fl. *p*

Esimerkissä 36 laulajan voimakas uloshengitys on kirjoitettu pienellä pyöreällä, valkoisella nupilla, mikä poikkeaa vokaaliosuuden huokoisten äänten nupittomasta notaatiosta, mutta vastaa muiden instrumenttien huokoisia ääniä. Kuitenkin ratkaisun seurauksena nuotin aika-arvo on näin hieman epäselvä, sillä huokaus on kestoiltaan pisteellinen neljäsosa, vaikka se näyttääkin pisteelliseltä puolinuotilta (ks. myös nuottiesimerkki 34b).

Nuotin kesto voidaan päätellä tähän esimerkkiin mukaan otetusta alttohuilusta. Aika-arvo olisi viimeistellyintä ilmoittaa viivaston yläpuolisella suluissa olevalla pisteellisellä neljäsosanuottiaika-arvolla. Otaksun, että valkoinen nuppi uloshengitykseen on valittu tähän siksi, että se vastaa aiemmin kuiskauksessa esiintynyttä nupitonta nuottia paremmin mielikuvaa ilmaisun aineettomuudesta.

Rebecca Saunders käyttää alaspäistä kärkekolmionuppia ilmaistessaan puhetta ja kuiskausta teoksessa *Skin* (2015–2016). Hyvin matalassa, kuiskaavassa aksentissa Saunders luopuu kuiskauksen kärkekolmiosymbolista ja nuotintaa tekniikan keksimällä teokseen uuden symbolin:

The image shows three musical notation examples on a five-line staff. Each example consists of a single note with a stem and a downward-pointing arrowhead. The first example is labeled 'spoken' and has a note on the second line from the bottom. The second example is labeled 'whisper' and has a note on the first line from the bottom. The third example is labeled 'Very low projected whisper attack' and has a note on the first space from the bottom. To the left of the third example is a small symbol consisting of a vertical line with a star-like shape at the top and a horizontal line at the bottom.

KUVA 8. Puheen, kuiskauksen ja matalan kuiskaus-atakin notaatio Saundersin teoksen *Skin* etulehdillä.

Seuraavassa on esimerkki teoksen *Skin* partituurista. Koska puheen ja kuiskauksen nupit ovat samat, esiintyjän tulee aina lukea sitä määrittävä teksti nuottiviivaston yläpuolelta, mikä hidastaa nuotinlukua, sen sijaan, että nupit symboloisivat yksinomaan käytettyä tekniikkaa. Partituurissa ei ole tekniikoiden yhteydessä selitetty, ovatko kyseessä säveltasolliset, vapaat vai suhteelliset korkeudet (ks. Gould 2011, 640–642).

NUOTTIESIMERKKI 37. Ote Saundersin teoksesta *Skin*, tahdit 56–58. Puheen ja kuiskauksen kestot vastaavat nuotin aika-arvoa.

o - mouth slightly open, jaw still
 + - mouth nearly closed (to take care of voice),
 see jaw moving, as if comprehensible!
 Head still, eyes alert, Very focused. Spoken low in jaw.

Hold breath!
spoken
In
Out
whisper
fp

*Ai) No more. Quite quietly. Tricky steady shit. Quantities oh. Skin that awful deep down.

One below and burning. Biting of the skin and. Melt, melt. Fabulous, it is wonderful. (Charging the remnants.)

*Aii) Shielded well sometimes like a secret. Disclosure still. And saw me. So, so, so. Quite simple. Quite stirring.

Nuottiesimerkissä 37 sisään- ja uloshengityksellä tapahtuvaa puhetta (*in* ja *out*) on merkitty sanallisesti, vaikka säveltäjä on muualla vokaaliosuudessa käyttänyt sisään- ja uloshengityksen symbolina pientä nuolta. Toisaalta huilulla, trumpetilla ja pasuunalla hän nuotintaa saman tekniikan veto- ja työntöjousen merkeillä. Tässä luovutaan notaation yhdenmukaisuudesta.

Mitä syvemmälle säveltäjä tarkentaa merkinnöiltään vakiintumattomien nykytekniikoiden yksityiskohtiin, sitä vaikealukuisempaa informaatioltaan tiheästä notaatiosta voi tulla. Kuitenkin, jos tarkastellaan puheen ja kuiskauksen notaatiota kommunikoivuuden kriteerien kautta, jotkin notaatoratkaisut voisivat olla varsin pienin muutoksin kommunikoivampia (ks. Gould 2011; Dimpker 2013; Kyllönen 2024a). Esimerkiksi sisäänhengityksellä tapahtuvista asioista voitaisiin käyttää samaa symbolia sekä saman instrumentin osuuden sisällä että eri instrumenttien kesken ja toisaalta voitaisiin valita eri symbolit eri nykytekniikoille.

Kuvasin luvussa 2.3 säveltämisprosessin alkuvaihetta. *Rakkaat*-teoksessa ensin oli teksti, jolloin jotain oli jo olemassa ennen musiikkia. Kuitenkin ihan ensimmäinen tähän teokseen liittyvä kokemuksellinen idea minulla oli taipuvista äänistä, jotka liittyivät mielessäni taipuvaan käsitykseen rakkaudesta. Mietin, millaisella nuotinnuksella tavoittaisin tätä etsimääni kokemuksellista ideaa parhaiten. Kun instrumenttina on ihmisääni, mikrosävelten tuottaminen voi olla (länsimaisen taidemusiikin alalla) moniin muihin instrumentteihin verrattuna haastavampaa. Tarkka

mikrosävelinen kulku ei myöskään vastannut mielikuvaani taipuvasta äänihahmosta.

Keskustelin mielikuvastani sopraano Hanna Rantalan kanssa, joka ehdotti tutustumista Einojuhani Rautavaaran *Vigilian* (1971) ensimmäiseen osaan ”Ehtoopalvelus”, jossa papin roolia esittävä tenori laulaa mikrosävelisen nousun. Teoksen kuulokuva vastasi etsimääni mielikuvaa taipuvuudesta, ja tarkistin katkelman notaation partituurista. Ehtoopalveluksessa solistin mikrosävelet on nuotinnettu käyttäen tilapäisiä etumerkkejä. Merkintätapa vastaa Kurt Stonen (1980, 67–68) ohjeistusta mikrosävelten nuotintamisesta. Mikrosävelisyyttä ilmaisevat nuolet on selitetty nuottiviivaston alapuolella:

NUOTTIESIMERKKI 38. Ote Einojuhani Rautavaaran *Vigilian* osasta ”Ehtoopalvelus”.

Tenor solo
(pappi/
priest)

Tul - kaa, ku - mar - ta - kaam - me mei - dän ku - nin - gas - tam - me Ju - ma - laa,
O come let us wor - ship God, our King, our God and King.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ step

NUOTTIESIMERKKI 39. Mikrosävelinen liike Saariahon oopperan *L'amour de loin* vokaaliosuoksissa tahdeissa 151–152.

151

mf *mp* *rall...*
gliss. *gliss.*

Tu ne nous ver - ras plus... _____

Tu ne nous ver - ras plus... _____

Kaija Saariahon oopperassa *L'amour de loin* (2009 [rev. 2013]) mikrosävelinen liike on merkitty glissandoilla määrittelemättä tarkemmin nuotinnettujen sävelten väliin jääviä mikrosäveliä. Ratkaisu on mielestäni käytännöllinen ja kommunikoiva. Piilotetut nupit ja glissando kertovat laulajalle olennaisen informaation. Kirjoitin *Rakkaat*-teoksessa notaation

Saariahon tapaan nupittomilla sävelillä, jotka tapahtuvat määritelyjen säveltasojen välissä:

NUOTTIESIMERKKI 40. Mikrosävelisiä kulkuja *Rakkaat*-teoksen ”Taipua”-osassa tahtissa 25.

25

S

liik-ku-vi-a pi - (i)lk-ku - ja lä-hei-sis-sä

Pno.

Rakkaat on sävelletty esittäjälähtöisesti Rantalan instrumenttia ajatellen. Teoksen ilmaisuun ja notaatioon vaikuttivat Rantalan äänen ominaisuudet ja hänen hallitsemansa ja haltuun ottamansa tekniikat. Siitä huolimatta teos soveltuu myös muiden vastaavan äänityypin laulajien esitettäväksi. Vaativampien tekniikoiden vaihtoehtoiset ratkaisut eli ossiat voivat edesauttaa muiden esitysten toteutumista. Säveltäjät käyttävät kussakin teoksessa omaa ilmaisuaan parhaiten vastaavia merkintätapoja mieltymystensä mukaan ja niillä tiedoilla, jotka heillä on käytössään. Symbolit voivat nopeuttaa nuotinlukukokemusta verrattuna pitkiin tai tiheästi esiintyviin sanallisiin selityksiin, mutta vain siinä tapauksessa, jos ne ovat keskenään erottelevia ja yksiselitteisiä (ks. Gould 2011; Dimpker 2013).

Tässä luvussa toin myös esiin ratkaisuja, jotka eivät ole täysin ristiriidattomia tai kaikilta osin vastaa kommunikoivan notaation kriteerejä (Czernowin 2016; Saariaho 2009 [2013]; Saunders 2015–2016). Määrittelin kriteerit ensisijaisesti kommunikoidakseni paremmin sillä ilmaisulla, joka minua tutkintoa tehdessäni on kiinnostanut, mutta kriteerit soveltuvat myös yleisempään nykymusiikin notaation tarkasteluun ja sen monitahoisuuden ymmärtämiseen. Lisäksi ne voivat auttaa muita säveltäjiä pohtimaan omaa notaatiotaan. Lopulta notaatoratkaisut vaikuttavat siihen, onko partituurimusiikki kommunikoivaa.

3.4 PIANON NYKYTEKNIIKOIDEN NOTAATIO

Rakkaat-teoksen säveltämisen aikana etsin pianosta erilaisia sointivärejä preparoimalla soitinta ja soittamalla pianon sisältä. Preparoinnilla tarkoitetaan pianon kielille tilapäisesti laitettavia esineitä, työkaluja tai materiaalia, kuten sinitarraa, paperia ja ruuveja (ks. esim. Proulx 2009, 10). Preparoinnilla ei tarkoiteta kielten soittamista kädellä tai apuvälineillä, kuten slidella, plektralla, malletilla, muovikortilla tai syömäpuikoilla. Pianon sisältä soittaessa apuväline pysyy soittajan kädessä, kun preparoinnissa väline on kiinteästi kielten päällä. Kieliltä soittaminen pianon sisältä ja preparointi monipuolistavat soittimen ilmaisukskaalaa merkittävästi, mutta niiden notaatiot vaihtelevat teos- ja säveltäjäkohtaisesti.

NUOTTIESIMERKKI 41. ”Ihanuus”-osan alkua, jossa pianisti soittaa oikealla kädellä ricochet-tekniikalla.

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Ihanuus". The score is in 3/4 time and marked "Capriccioso" with a tempo of 100. It features three staves: Soprano, Fixed media, and Piano. The Soprano and Fixed media staves are mostly empty, indicating that the vocalists and fixed media are silent during this section. The Piano part is the focus, starting with a "ricochet with chopstick" technique. The piano part is marked "mp" (mezzo-piano) and includes the instruction "con Ped." (with pedal). The piano part is written in two staves, with the upper staff containing the main melody and the lower staff containing the accompaniment. The piano part includes the instruction "ossia 8vb" (octave 8 below) and "ord." (order).

Rakkaiden piano-osuutta säveltäessäni pohdin merkintätapoja muiden säveltäjien teosten ja notaatiokirjallisuuden avulla sekä pianisti Fanny Söderströmin ja nuottigraafikon kanssa. Pianon sisältä soitetavissa tekniikoissa olen käyttänyt tekstiä ja tekniikkaa kuvaavia symboleita, jotka vastaavat muiden instrumenttien notaatiokäytäntöjä. ”Ihanuus”-osassa pianisti soittaa kieliä syömäpuikolla niin, että puikko pompahtelee kevyesti nuotintetuilla säveltasolla. Pisteitä ja kaaria sisältävä symboli ja *ricochet*-merkintä on yhdenmukainen jousisoitintekniikan kanssa, jossa jousi

pompahtelee kevyesti kielellä (nuottiesimerkki 41). Olen selittänyt tekniikan teoksen etulehdillä näin: ”Extremely light hold of the chopstick. Let it bounce on given strings. Octave changes can be made depending on the frames.”

Monet pianon sisältä soitettavista tekniikoista ovat varsin yleisessä käytössä, eikä niitä välttämättä tarvitse selventää lisäinformaatiolla. Alla olevassa nuottiesimerkissä 42 tahdissa 56 kieliltä soitetaan glissando ylöspäin kynsilevyllä. Notaatioksi riittää tässä teksti, nuppia ei tarvitse muuttaa (ks. Crumb 1973; 2005; 2018).

NUOTTIESIMERKKI 42. ”Ihanuus”-osan tahdit 55–56. Glissando kieliltä merkitty sanallisesti.

55 *molto rit.*

Pno.

f gliss. on strings with nailplate

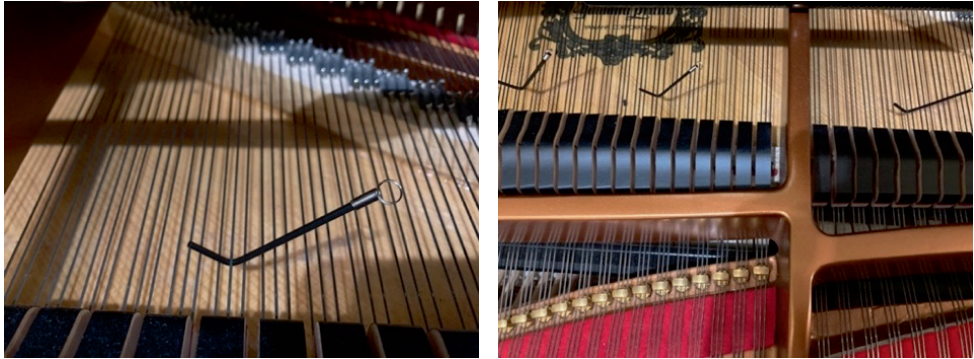
7

L.v.

(8va)

John Cage preparoi kieliä muun muassa ruuveilla, pyyhekumeilla ja pulteilla pianoteoksessaan *Sonatas and Interludes* (1946–1948) ja listasi tarkat preparoinnit sävelkohtaisesti etulehdille. Preparoidut sävelet näyttävät nuotissa perinteisiltä. Cage ei merkinnyt pianonuottiin erikseen preparointeja ilmeisesti siitä syystä, että preparointeja on teoksessa runsaasti ja nuotin ulkoasusta symboleineen olisi tullut kompleksinen. Lisäksi teoksessa sävelet soitetaan normaalisti koskettimilta, joten notaatoratkaisu korostaa myös itse soittotapahtuman tavallisuutta.

Olen preparoinut *Rakkaat*-teoksessa pianon kieliä kuusiokoloavaimella, joka asetetaan saman säveln kielten väliin (kuva 9). Tästä tekniikasta syntyvä kellomainen sointi vaihtelee jonkin verran soitinkohtaisesti, ja siihen vaikuttaa myös kielen kohta, johon työkalu sijoitetaan, sekä työkalun paksuus.



KUVA 9. Osissa ”Pieni kivi sormessa” ja ”Fantasia toisille maailmoille” esiintyviä pianon kielten preparointeja kuusiokoloavaimella on havainnollistettu valokuvoin *Rakkaat*-teoksen etulehdillä.

Olen käyttänyt teoksessa pianon preparointien yhteydessä plusmerkkiä. Käytin tätä kuvan 9 mukaista kuusiokoloavainpreparoinnin tuottamaa kellomaista sointia osassa ”Pieni kivi sormessa” ja ”Fantasia toisille maailmoille” -pianosoolossa. Kun preparointia ilmaiseva plusmerkki on sävelen päällä aina preparoidun sävelen esiintyessä, esittäjälle ei ole epäselvää, kuinka kauan preparointi on voimassa.

Pohdin *Rakkaat*-projektissa myös, kuinka nuotintaisin osan alussa tehtävän preparoinnin. Teoksessa *Wish* olin merkinnyt scordaturan nuotin vasempaan yläkulmaan, mikä toimi esittäjien mielestä hyvin. Ratkaisu ei mielestäni olisi ollut selkeä *Rakkaat*-teoksessa. Kun esittäjä lukee moniosaista teosta, häntä helpottaa, jos toimintaohjeita voi seurata varsinaisesta nuotista. Mietin, kuinka notatoida preparointi niin, ettei se sekoitu soitettavan materiaalin kanssa.

Keskusteltuani asiasta nuottigraafikko Jani Kyllösen (2024b) kanssa ratkaisimme kysymyksen niin, että preparointi kirjoitetaan nuottiviivaston yhteyteen, mutta sen ja teoksen alun väliin jätetään tyhjää tilaa (nuottiesimerkki 43). Nuotin alussa tyhjä tila ja preparoinnin laatikointi erottavat toiminnan teoksen soitettavasta musiikista selkeästi, eikä esittäjä vahingossa tule soittaneeksi preparoitavaa ääntä. Preparoitava nuotti on myös pantu sulkuihin, ja se esiintyy varrettomana mustana nuppina. Vastaavaa notaatiotekniikkaa käytti George Crumb teoksessaan *Metamorphoses (Book II): The Fantasy-Pieces* (2018). Toimintaohje liittyy

kiinteästi teoksen tapahtumiin. Näin ollen sitä ei myöskään voi epähuomiossa ohittaa, kuten voisi käydä, jos se olisi vaikkapa sivun yläkulmassa. Teoksessa *Rakkaat* tahtinumerointi alkaa vasta varsinaisen osan alettua 6/4-tahdista *Allegro capriccio*, mikä ei ole ristiriidassa soivan musiikin alkamisen kanssa. Ratkaisu noudattaa notaation täsmällisyyden kriteeriä (ks. Gould 2011, xiv; Dimpker 2013, 2–4).

NUOTTIESIMERKKI 43. ”Siskot”-osan alkua, jossa pianon preparointi on laatikoitu ja erotettu tyhjällä tilalla soitettavasta, osan aloittavasta materiaalista.

mute string with blu-tack
claves-like sound

15^{ma}
(♯)

Piano

Allegro capriccio, tempo giusto ♩ = 120-126

damp strings with r.h. between agraffe and dampers

play keys on l.h.

p

8^{va}

con Ped.

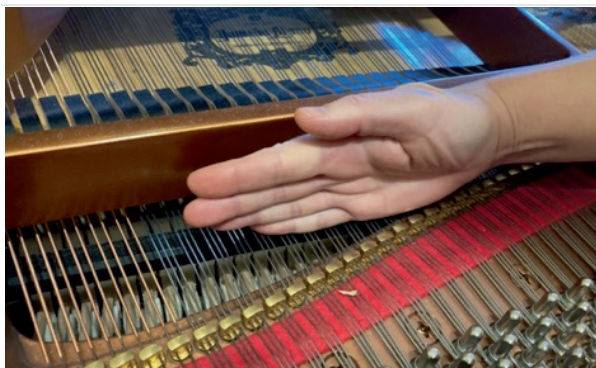
Olen käyttänyt *Rakkaat*-teoksen piano-osuudessa tukittuja ääniä (engl. *damped, muted* ja *muffled*), joissa kielen resonanssia sammutetaan painamalla kieltä kädellä. Alan Shockley (2018, 91–92) kehottaa teoksessaan *The Contemporary Piano* säveltäjiä käyttämään tukitun äänen (kieltä painamalla vaimennetun) symbolina plusmerkkiä perustellen ratkaisuaan sillä, että merkintä vastaa käyrätorven tukitun äänen symbolia. Olen käyttänyt *Rakkaat*-teoksessa coda-merkkiä (soikio tai ympyrä, jonka päällä on iso plusmerkki) erottamaan sen kirjoittamistani preparoinneista. Perustelen coda-merkin käyttöä myös sillä, että se ilmaisee yleisesti myös monilla muilla kielisoittimilla kielten sammutusta ja tukkimista. Lisäksi sitä käytetään myös jousisoittimilla tukitun äänen symbolina, kun taas plusmerkki on vakiintunut tarkoittamaan vasemman käden pizzicatoa. Ratkaisuni noudattaa kommunikoivan notaation erottelevuuden kriteeriä (ks. Dimpker 2013, 2–5; Gould 2011, xv).

Olen käyttänyt *Rakkaat*-teoksessa myös puolitulittua tekniikkaa, jossa coda-symbolin toinen puolikas on musta (nuottiesimerkki 43).¹⁶ Pieni

¹⁶ Toinen vaihtoehto ilmaista tekniikkaa olisi harpisti Yolanda Kondonassiksen käyttämä merkintä, jossa coda-merkin eteen lisätään ½-merkki (Kondonassis 2019, 66).

kivi sormessa” -osan tahdeissa 4–5 painetaan oikealla kädellä kieliä agraffen ja sammuttimien välistä, jolloin äänen soivuus ei vastaa täysin tukittua, kuivaa sointia, vaan puoliksi tukittua (kuva 10).¹⁷ Lisäsin kuvan etulehdille havainnollistamaan käyttämäni tekniikkaa:

KUVA 10. Puolitukittu soittotekniikka kuvassa soitettuna agraffen takaa monodraamassa Rakkaat. Käsi voi olla myös toisessa asennossa, kunhan käden sijainti on oikea.



Kielten näppäilyssä olen käyttänyt tekstiä *pizzicato* (*pizz.*), joka vastaa jousisoittimissa käytettyä notaatiota (nuottiesimerkki 44). Koska jousisoittimillakaan *pizzicato*on ei liity muita merkintöjä, pidän notaation ekonomisena enkä lisää sen yhteyteen muita symboleita. Tähän tapaan tekniikan on nuotintanut esimerkiksi Crumb pianoteoksessaan *Metamorphoses Book II* (2018) ja Saariaho teoksessaan *Cendres* (1998). *Rakkaat*-teoksessa olen käyttänyt *pizzicato*-tekniikan palautumista koskettimilta soitettaviksi säveltasoiksi lyhenteellä *ord.* (*ordinario*). Nuottiesimerkissä 44 korostan oikean ja vasemman käden eri tekniikoita merkitsemällä vasemmalle kädelle erikseen *ordinarion*. Myös *on keys* olisi tässä toimiva ratkaisu (ks. Crumb 2018).

¹⁷ Agraffe on pianon kielten etuosassa kielten sammuttimien ja viritystappien välissä oleva metallinen kiinnike, jonka läpi kielet kulkevat.

NUOTTIESIMERKKI 44. "Lopuksi"-osan tahti 11, jossa oikealla kädellä soitetaan kieliä näppäillen (pizz.) ja vasemmalla kädellä soitetaan koskettimia (ord.).

Liberamente
 R.H. pizz. accel. e rit ad lib. appr. number of attacks

Pno. *p* L.H. ord.

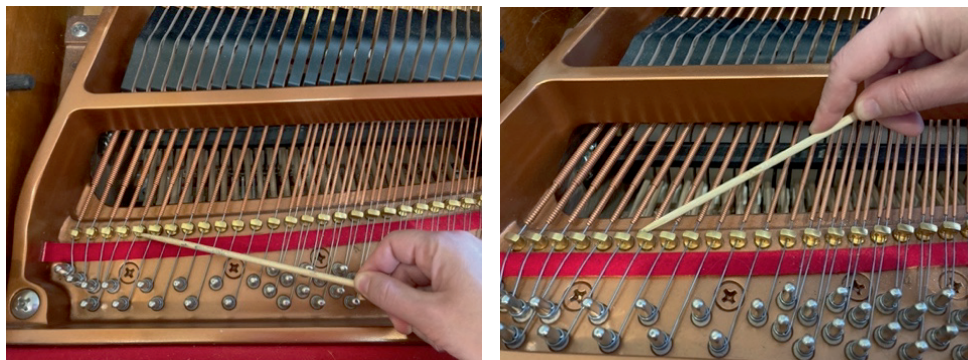
ossia: 1/2 Ped.

Pizzicato-tekniikkaan liittyy eri notaatiokäytäntöjä. Esimerkiksi Outi Tarkiaisen teoksessa *Without a Trace* (2020) tekniikka on nuotintettu lyhenteellä pizz. ja plusmerkillä (kuva 11). Notaation kommunikoivuuden näkökulmasta plusmerkki pizzicaton yhteydessä on ylimääräinen. Merkintänä pelkkä pizz. on pianistille yksiselitteinen, erotteleva ja ekonominen. Samassa teoksessa myös tukitut äänet on merkitty plusmerkillä (ks. myös Yun 2023, 44). Toimintaohjeet on kirjoitettu auki molemmille käsille Crumbin (2018) tapaan:

<p>As in the left: muted tone</p>	<p>r.h. on keys 8va</p>
<p>The string is plucked with the fingertip (towards the center of the string)</p>	
	<p>8va (e)</p> <p>l.h. - mute string next to bridge</p>

KUVA 11. Tukitut sävelet ja pizzicatona soitetut sävelet Outi Tarkiaisen teoksessa *Without a Trace* (2020). Tukitussa äänessä toimintaohjeet on annettu molemmille käsille: oikealla kädellä soitetaan koskettimia ja vasemmalla kädellä kieli tukitaan. Tekniikka tässä rekisterissä tuottaa perkussiivisen, hieman clavesia muistuttavan äänen.

Edellä mainittujen tekniikoiden lisäksi olen käyttänyt *Rakkaat*-teoksessa myös tekniikkaa, jossa agraffea raapaistaan syömäpuikoilla (chopstick). Koska agraffe ei välttämättä ole kovin yleisesti tiedossa oleva pianon osa, havainnollistan tekniikkaa kuvien avulla:



KUVAT 12a ja 12b. Kuvassa vasemmalla raapaistaan agraffea syömäpuikolla. Tekniikka tuottaa guiromaista, perkussiivista ääntä. Kuvassa oikealla raapaistaan agraffen takaa syömäpuikolla. Tekniikassa perkussiivisen äänen lisäksi erottuvat soitetut säveltasot. Sointiväri on yläsävelinen ja metallinen.

Kuvailin edellä ”Taipua”-osan kokemuksellista mielikuvaani rakkauden taipuisuudesta, jolle etsin äänellistä vastinetta vokaaliosuudessa. Myös pianolla etsin tapoja tehdä taipuvaa ääntä. Kokeilin sormilla ja kämmenselällä kielillä ja koskettimilla tehtäviä erilaisia glissandoja, mutta ne eivät vastanneet mikrosävelistä ideaani. Tavoitin etsimäni mielikuvan liu’uttamalla juomalasia kieliä pitkin samalla soittaen kyseisiä koskettimia. Valitsin lopulta tekniikan ensisijaiseksi välineeksi metallisen, otekahvallisen slide-putken, mutta myös lasi tai kahvaton slide toimivat. Kahvan avulla pyöreästä slidesta saa hyvän otteen. Olin nähnyt tällaisen sliden Tiina Myllärisen epäoopperassa *Pinnan alla* (2023). Mikrosävelinen glissando on tällä välineellä hallitumpi, sillä en tavoitellut tähän tekniikkaan säröä. Selitän etulehdillä tekniikkaa näin: ”Bending is achieved by moving the slide on strings vertically.” Konsultoin *Rakkaat*-teoksen piano-osuudessa nuottigraafikkoa ja nuotinsin tekniikan nuottiesimerkin 45 mukaisella tavalla.

NUOTTIESIMERKKI 45. Kielten soittaminen metallisella slide-putkella "Taipua"-osan alussa.

♩ = 47-52

Soprano

move the metal slide (with tone-bar) on strings while playing the keys
 Try to avoid sound of distortion.
 from dampers → further on soundboard → dampers

Piano

on keys
p

con Ped.

ord. 3

ppp
murmurando

Nuottiesimerkissä 45 toisen käden edestakaista liikettä kielillä kuvaa nouseva ja laskeva viiva. Sliden liikuttaminen kielillä sammuttimilta soittajasta etäämmäs on ilmaistu sanallisesti "from dampers" ja "further on soundboard" ja nuolella. Nuotinnus jättää tilaa esittäjän tulkinnalle sen suhteen, kuinka kauas sammuttimien taakse kielillä on tarkoitus liukua ("further"). George Crumb nuotinsi tekniikan teoksessaan *Makrokosmos Volume II* (1973) lisäämällä nuottiin oman viivaston tekniikalle (nuottiesimerkki 46). Tämäkin ratkaisu on mielestäni kommunikoiava.

NUOTTIESIMERKKI 46. Crumb: *Makrokosmos Volume II* osa 5: "Ghost-Nocturne: For the Druids of Stonehenge". Lasilla soittaminen on notatoitu erilliselle kaksiviivaiselle viivastolle.

PI. (hold down throughout)

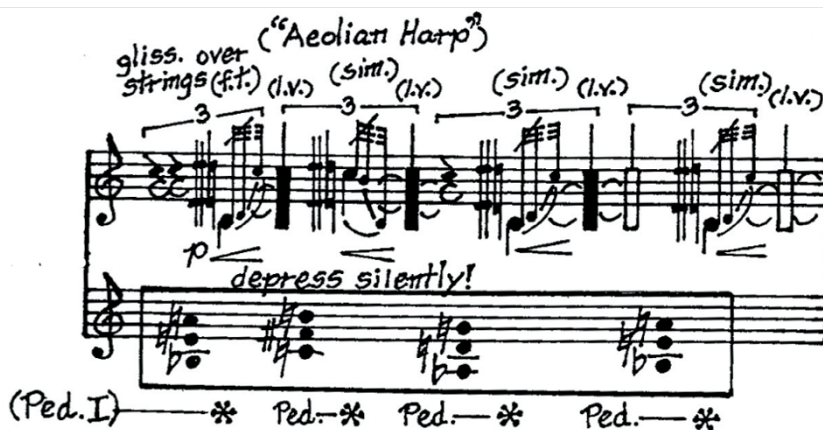
Käytän *Rakkaat*-teoksessa myös *silent chord* -tekniikkaa, jossa koskettimet pidetään äänettömästi pohjassa tai kiinnitetään *sostenuto*-pedaaliin (Ped. III). Yhdistän tekniikan pianon sisältä soittamiseen. Tekniikkaa käytti ensimmäistä kertaa Henry Cowell teoksessa *Aeolian Harp* (1923), jossa hän nuotinsi tekniikan normaaleilla nupeilla ja nuolella varustetulla arpeggiomerkillä ja nuotin päällä olevalla lyhenteellä *sw.* (lyhenne sanasta *sweep* eli pyyhkäisy). Lisäksi Cowellin nuotin yläkulmassa on tekniikan pitkäkö sanallinen selitys. Tarkensin tämän käyttämäni tekniikan notaatiota tutkintoni edetessä. Olin *Endangered*-teoksessa nuotintanut *silent chord* -sävelet normaaleilla nupeilla hakasten sisään George Crumbin *Makrokosmos Volume II* -teoksen (1973) tapaan (nuottiesimerkki 47). Merkintä ei mielestäni ollut kovin selkeä, ja etsin täsmällisempää notaatiota tekniikalle *Rakkaat*-teokseen.

NUOTTIESIMERKKI 47. Silent chord -tekniikan nuotinnus hakasten sisällä tahdin alussa George Crumbin teoksen *Makrokosmos Volume II* osassa 11: "Litany of the Galactic Bells".



Crumb nuotinsi tekniikan teoksessaan *Otherworldly Resonances* (2005) merkitsemällä äänettömästi painettavat koskettimet laatikon sisään (nuottiesimerkki 48), ja oikealle kädelle hän nuotinsi kieliltä soitettavat glissandot. Crumb viittaa Cowellin kehittämään tekniikkaan kirjoittamalla ohjeeseen "Aeolian Harp". Tämä on mielestäni edellistä toteutusta selkeämpi notaatiotapa, mutta koska jo käytin *Rakkaat*-teoksessa laatikointia preparoinnin yhteydessä, samantyyppinen notaatio kahdessa eri merkityksessä olisi ollut ristiriitainen. Notaatioratkaisuihin vaikuttavat teoksessa käytetyt muut tekniikat ja niiden notaatiot.

NUOTTIESIMERKKI 48. Silent chord -tekniikan laatikoitu notaatio vasemmassa kädessä ja oikean käden glissando kielillä Crumbin teoksessa *Otherworldly Resonances* osassa I: "Double Helix" (harjoitusnumeroiden 3 ja 4 välillä, teoksessa ei ole tahtinumeroita).



Ratkaisin *Rakkaat*-teoksessa tekniikan vaihtamalla silent chord -nuotinpäät timanttinupeiksi (ks. esim. Bartók 1940). Lisäksi merkitsin soinnun sulkuihin (nuottiesimerkki 49). Yunin (2023, 28) mukaan tämä notaatio on yleisessä käytössä.

NUOTTIESIMERKKI 49. ”Lopuksi”-osan alkua teoksessa *Rakkaat*. Toisessa (soitettavassa) tahdissa oleva silent chord pidetään vasemmalla kädellä pohjassa, kun oikealla kädellä tehdään kammalla glissandoa. Tekniikassa soivat vain pidetyt sävelet, lisäksi kampa tuottaa rapisevaa ääntä.

Piano

prepared with blu-tack (see front page)

8va

♩ = c. 50

with comb (see front page)

scrape strings with plastic card towards dampers

ppp → p

sc. ↓

l.v.

silent chord

* senza Ped.

Nuottiesimerkin 49 alussa sinitarrapreparointi on tässäkin erotettu soivasta musiikista. Soiva osa alkaa raapimalla muovisella kortilla kohti sammuttimia suhteellisilla korkeuksilla. Tekniikka tuottaa *klusterin* eli sävelkimpun kuuloisen soivan lopputuloksen. Olen käyttänyt tässä sävelkorkeudeltaan summittaisen klusterin notaationa laatikkonuppia, jossa puolinuotti on valkoinen laatikko, neljäsosanuotti musta.¹⁸ Näkee myös sellaisia käytäntöjä, joissa valkoinen laatikko tarkoittaa valkoisilla koskettimilla soitettavaa klusteria ja musta laatikko mustilla koskettimilla soitettavaa klusteria (ks. esim. Yun 2023, 14, 19). Tämä notaatio on ristiriidassa vallitsevien aika-arvojen kanssa, jotka tulisi tässä tapauksessa merkitä erikseen esimerkiksi nuottiviivaston yläpuolelle.

18 Jos klusteri on säveltasoiltaan tarkkarajainen, on yksi tapa kirjoittaa sen alin ja ylin säveltaso sanallisesti klusteria ilmaisevan pystypalkin viereen. Toinen tapa on nuotintaa nuottiviivastolle klusterin ylin ja alin sävel ja täyttää niiden väli pystypalkilla (ks. esim. Cowell 1928).

Alaspäinen nuoli nuottiesimerkin 49 ensimmäisessä tahdissa nuottiviivaston yläpuolella osoittaa kohti soittajaa. Symboli havainnollistaa toiminnan suuntaa, sillä pitempää tekstiä on hidasta lukea. Olen tässä käyttänyt säveltasotonta nuottiavainta ja kolmiviivaista nuottiviivastoa, jotka siis vokaaliosuuden tapaan ilmaisevat säveltasojen suhteellista korkeutta. Vokaali- ja piano-osuus ovat keskenään yhteensopivia (ks. Dimpker 2013, 2). Havainnollistan nuottiesimerkin 49 toisessa soitettavassa tahdissa tapahtuvaa kammalla soittamisen tekniikkaa valokuvalla teoksen etulehdillä:



KUVA 13. Kuva *Rakkaat*-teoksen etulehdillä havainnollistaa kamman asentoa kädessä ja kielillä.

Nuottiesimerkissä 50 silent chord -tekniikka toteutetaan laajemmalla otteella, jonka toteuttamiseen tarvitaan kaksi kättä ja sostenuto-pedaali (Ped. III):¹⁹

¹⁹ Tavallinen pedaalimerkintä (Ped.) tarkoittaa kaikupedaalia (engl. *sustain pedal*).

NUOTTIESIMERKKI 50. Silent chord toteutettuna sostenuto-pedaalilla (Ped. III) teoksen *Fantasia toisille maailmoille* katkelmassa.

prepare the strings with hex keys (see front page)

Piano

Andante - a ritmo liberamente
hit indicated strings with chopstick (ch.st.) in front of agraffe

silent chord

pp

senza Ped.
Ped. III

gliss. with chopstick

(1) gliss. with chopstick

(Ped. III)

Nuottiesimerkin 50 tahdissa 1 oikean käden yksittäiset sävelet soitetaan syömäpuikolla (chopstick) ja vasen käsi soittaa syömäpuikolla glissandoa annettujen sävelten välillä. Toisella rivillä jatkuu ensimmäinen tahti, jossa glissandoja tehdään molemmilla käsillä, ja ne laajenevat rekisterillisesti.

Rakkaat-monodraaman osassa "Pimeä, sinä" pianisti viheltää soittaessaan (nuottiesimerkki 51). Olen nuotintanut vihellyksen selvyiden vuoksi eri nuottiviivastolle. Koska vihellys on omalla nuottiviivastollaan, se ei edellytä muutosta nuotin nupissa. Vastaavaa notaatiota on käyttänyt George Crumb teoksensa *Makrokosmos Volume I* (1972) osassa "Night-Spell I".

NUOTTIESIMERKKI 51. Katkelma osasta "Pimeä, sinä", jossa pianisti lukee kolmea alinta nuottiviivastoa, joista ylimmälle on nuotintettu vihellys ja kaksi alinta ovat soittoa koskettimilla. Vihellyksen nuottiviivastoa on pienennetty, jotta se erottuu piano-osuudesta.

19

S

F.m.

Pno.

whistle

pp

(play and whistle)

pp

tre corde

Myös yläsävelten (engl. *harmonics*) soittamisen notaatio vaihtelee. Yläsävel tuotetaan siten, että painetaan nuottiin merkittyä kosketinta ja samaan aikaan painetaan samalta kieleltä tiettyä kohtaa, jolloin haluttu yläsävel soi. Olen käyttänyt tekniikasta "Ihmisen sivuun" -osassa kuvan 14 mukaista nuotinnustapaa, jossa soitettava kosketin on notatoitu normaalilla nupilla samaan nuotinvarteen timanttinupilla nuotintetun soivan yläsävelen kanssa. Selitin tekniikan etulehdillä näin: "Play the lower pitch on keys while touching the node of the string to achieve the given harmonic." Keskustelin notaatiosta ja etulehtien selityksestä nuottigraafikon kanssa, jonka mielestä ratkaisu on yksiselitteinen eikä vaadi lisäinformaatiota (Kyllönen 2024b; ks. Proulx 2009, 70–73). Esittäjä voi halutessaan merkitä kielen kosketuspaikan itselleen langalla, poispyyhittävällä tussilla, liidulla tai pienellä teipillä vahingoittamatta kieliä (ks. esim. Yun 2023, 55).



KUVA 14. Yläsävelsarjan kolmannen osasävelen (*3rd partial*) notaatio teoksessa *Rakkaat*.

Tässäkin tekniikassa merkintätavat vaihtelevat. Outi Tarkiaisen teoksessa *Without a Trace* (2020) se on ratkaistu näin:



KUVA 15. Yläsävelen notaatio Outi Tarkiaisen teoksessa *Without a Trace*.

Keskustelin pianon preparoinneista ja soittimen sisältä kielten soittamisesta myös pianisti Ville Hautakankaan (2023) kanssa. Hän korosti, että pianistin näkökulmasta tavallisesta poikkeavat nupit hankaloittavat säveltasojen lukemista ja niitä tulisi välttää. Jos nupit ovat rasteja, niiden lukeminen on erityisen vaikeaa apuviivoilla. Yksittäisissä preparoinneissa voi käyttää esimerkiksi plusmerkkiä nupin ylä- tai alapuolella. Hieman pitempikestoisissa tekniikoissa, jos esimerkiksi kielten päälle laitetaan muutaman tahdin ajaksi paperi, Hautakangas suositteli merkitsemään alueen hakasilla. Jos tekniikka jatkuu useita rivejä, voi säveltäjä merkitä sen alkamiskohdan (esimerkiksi *paper on strings*) ja loppumiskohdan (ord.). Seuraavassa nuottiesimerkissä 52 tahdeissa 3–4 ja 6 esiintyy preparoituja, plusmerkillä notatoituja säveliä. Puolitukitun soittotekniikan kesto tahdeissa 4–5 on merkitty hakasilla, jolloin ordinario-merkintää ei erikseen tarvita.

NUOTTIESIMERKKI 52. Katkelma *Rakkaat*-teoksen osasta "Pieni kivi", tahdit 3–6. Preparoidut äänet tahdeissa 3, 4 ja 6 on notatoitu plusmerkillä. Tahdeissa 4–5 oikealla kädellä puolitulkitun soittotekniikan kesto on merkitty hakasilla.

Tässä luvussa erittelin *Rakkaat*-teoksen notaatioratkaisujani pianon nykytekniikoiden osalta. On mahdotonta sanoa, millaiset merkinnät vakiintuvat tulevaisuudessa, ja voin tehdä ratkaisut ainoastaan niillä tiedoilla ja taidoilla, jotka tutkimukseni perusteella ovat vallitsevia. Pysin notaatioratkaisullani siihen, etteivät ne ole ristiriidassa perinteisen notaation kanssa ja ovat täsmällisiä, ulkoasultaan siistejä, ekonomisia ja yhteensopivia muiden instrumenttien nykytekniikoiden merkintöjen kanssa (ks. Gould 2011; Dimpker 2013). Koska nykymusiikin kaikki notaatio ei ole vakiintunutta ja voi vaihdella teos- ja sävellyskohtaisesti, teoksen etulehdet, eritoten etulehdillä olevat selitykset, ovat tarpeellisia musiikin ymmärtämiselle.

3.5 HUOMIOITA RAKKAAT-TEOKSEN ETULEHDISTÄ

Esittelen tässä luvussa *Rakkaat*-teoksen etulehtien sisältöä. Etulehdet koostuvat kansilehdestä ja sisäsivuista. Kansilehdellä lukee tekijätiedot, teoksen nimi, instrumentaatio ja sävellysvuosi. Sisäsivuilla kerrotaan teoksen osat, omistukset tai esitystiedot, kesto, esitysohjeet, mahdollisesti teoskuvaus ja teokseen liittyvä teksti, mikäli sellainen on. *Rakkaat*-teoksen etulehdet ovat liitteenä (liite 1).

Konsultoin *Rakkaat*-teoksen etulehtien järjestämisessä nuottigraafikko Jani Kyllöstä ja järjestin hänen ohjeistuksellaan teoksen etulehdet seuraavalla tavalla (vrt. Gould 2011, 501–505):

Kansilehden sisältö

- Säveltäjän nimi
- Teoksen nimi ja otsikon käännös kursivoituna alkuperäisen otsikon alle ilman kauttaviivaa
- Teoksen instrumentaatio
- Sävellysvuosi
- Muut tekijät (*Rakkaat*-teoksessa runoilija ja äänisuunnittelija)

Sisäsivujen sisältö ja järjestys

- Teoksen osat (omalle sivulleen)
- Omistukset ja tilaus/esitystiedot
- Kesto
- Esitysohjeet eli *Performance notes*
- Mahdollinen teoskuvaus suomeksi ja englanniksi
- Runojen tekstit, mukaan lukien osien numerot

Kuten olen edellisissä luvuissa osoittanut, nykytekniikoiden notaatiot vaihtelevat teos- ja säveltäjäkohtaisesti. Etulehtien esitysohjeissa säveltäjä listaa teoksessa käyttämänsä nykytekniikoiden symbolit ja selittää, mitä ne tarkoittavat. Olen toisinaan merkinnyt nykytekniikoiden symboleiden selitykset vain nuottiin: joko kohtaan, jossa tekniikat esiintyvät ensi kertaa, tai vaihtoehtoisesti jokaisen esiintymän kohdalle. Tällainen ratkaisu, jossa etulehdillä ei ole selityksiä, voi toimia teoksissa, joissa on vain vähän nykytekniikoita tai joissa nykytekniikoita esitellään säästeliäästi teoksen mittaan ja jos valittu notaatio on kommunikoivaa. Koska *Rakkaat* oli kokonaisuutena laaja ja havainnollistettavia tekniikoita oli paljon, etulehdillä olevat esitysohjeet olivat tarpeellinen lisä musiikin ymmärtämiselle. Vaikka tekniikka kävisikin ilmi nuotista, selityksen voi tarvittaessa tarkistaa etulehdiltä.

Etulehtiin pätevät samat kommunikoivan notaation kriteerit, jotka määrittelin luvussa 2.1. Etulehtien tulee olla täsmällisiä, ulkoasultaan huoliteltuja ja informaatioltaan ekonomisia, jotta niistä löytyy tarvittava

tieto mahdollisimman helposti (Gould 2011; Dimpker 2013). Esitysohjeet pohjautuvat vallitseville käytännöille ja ovat yhteensopivat muiden merkkien kanssa. Esimerkiksi kansainvälisen foneettisen aakkoston käyttö (IPA) on havaittu hyväksi erilaisten äänteiden selityksessä. *Rakkaat*-teoksessa käytin äännettä [ŋ] (as in "king", IPA), jonka selitin etulehdillä. Notaation kielinä käytin englantia ja italiaa, italiaa niiltä osin kuin italiankielinen musiikkisanasto on käytössä vakiintunutta. Pohjasin käsitykseni Gouldin (2011, xiv) suositukseen, jonka mukaan muuta kieltä kuin englantia voi käyttää, mikäli kyseiset termit ovat yleisiä myös englantia puhuvissa maissa.

Koska *Rakkaat*-teoksessa nykytekniikoita on paljon, kirjoitin esitysohjeet instrumenttikohtaiseen aakkosjärjestykseen, mikä voi nopeuttaa niiden löytämistä. Lisäksi olen jakanut esitysohjeet yleisiin ohjeisiin ja instrumenttikohtaisiin ohjeisiin. Yleiset ohjeet koskevat *Rakkaat*-monodraamassa teoksen molempia esittäjiä; tällaisia ovat esimerkiksi erilaiset fermaatit. Ohjeistus on ekonomista, kun instrumenttikohtaisissa ohjeissa yleisiä ohjeita ei enää tarvitse luetella erikseen. Instrumenttikohtaiset ohjeet ovat kullekin instrumentille yksilöityjä ohjeita, ja ne koskevat vain kyseistä soitinta. Isommissa kokoonpanoissa voi olla myös soitinryhmäkohtaisia ohjeita, jos samat tekniikat koskevat esimerkiksi useita puupuhaltimia. Osa *Rakkaat*-teoksen tekniikoista ja ohjeista on sanallisia, osassa olen käyttänyt nuottiesimerkkejä. Jotkin nykytekniikat hyötyivät myös valokuvista, joiden avulla havainnollistin tapahtumia. Edellä mainitut *Rakkaat*-teoksen etulehdillä käytetyt tavat vastaavat vallitsevaa käytäntöä.

Nuotti välittää tietoa musiikista, mutta pelkkä nuottikuva ei automaattisesti tai yksinään välitä tietoa teoksen ideasta nuottien takana. Säveltäjä voi halutessaan avata näitä tausta-ajatuksia esittäjille lisäämällä teoskuvauksen nuotin etulehdille. Marjaana Virtasen (2015, 75) vuorovaikutusta ja yhteisöllisyyttä käsittelevän tutkimuksen mukaan teoksen taustan tuntemus on osa säveltäjän intentioihin perehtymistä ja sillä on vaikutusta teoksen tulkintaan. Jos teoskuvaus on jo nuotissa mukana, esittäjän ei tarvitse nähdä erikseen vaivaa teoksen taustojen selvittämisessä. Olen lisännyt joihinkin teoksiini teoskuvauksen etulehdille varsinkin silloin, kun teoksessa ei ole laulettua tai puhuttua tekstiä.

Etulehdet tiivistävät tietoa teoksen sisällöstä ja kommunikoivat sävellyksen sisältämästä ilmaisusta ja tekniikoista selkeästi, tiiviisti ja

täsmällisesti. Huolella laaditut, kommunikoivat etulehdet auttavat esittäjää onnistumaan osuudessaan paremmin. Etulehtien selkeät esitysohjeet ovat notaation kommunikoinnin kannalta merkittäviä erityisesti silloin, kun käytössä on runsaasti merkinnöiltään vakiintumattomia nykYTEKNIKOITA.

Pohdin tässä luvussa *Rakkaat*-teoksessa käyttämäni nykYTEKNIKOIDEN notaation kommunikoivuutta ja vertasin tekemiäni ratkaisuja referenssiteoksiin. Huomasin tutkimuksen aikana, että nykYTEKNIKOIDEN merkintätavat vaihtelevat eri säveltäjillä eikä niillä kommunikointi ole yleispätevää (ks. esim. Czernowin 2016; Saariaho 2009 [2013]; Saunders 2015–2016). Konventioita on, mutta ne eivät ole kaikilla samoja. Kaikissa esimerkeissä tehdyt notaatoratkaisut eivät olleet niin yksiselitteisiä, että niistä kävisi yhdellä katsomalla ilmi, mitä niillä tarkoitetaan (vrt. Kyllönen 2024a). Tutkimukseni voi auttaa itseni lisäksi myös muita säveltäjiä tarkastelemaan notaatoratkaisuja teoksissaan kriittisesti ja tekemään notaatiotaan kommunikoivammaksi. Lisäksi tutkimukseni voi auttaa esiintyviä muusikkoja ja musiikinopettajia ymmärtämään notaation problematiikkaa säveltäjän näkökulmasta. Partituurimusiikissa kommunikoiva notaatio tekee myös nykYMUUSIIKKIA kommunikoivammaksi.

Kuvasin tässä luvussa myös työryhmätyöskentelyä ja aikataulua *Rakkaat*-projektissa ja niiden vaikutuksia musiikkiini ja työskentelyyni. Työryhmän kokeilevuutta vaaliva ilmapiiri kannusti minua etsimään itselleni uusia ilmaisutapoja ja valitsemaan nykYTEKNIKOITA ja materiaalia juuri tuohon teokseen. Partituurin kommunikoivuus kehittyi koko prosessin ajan, nuotittomasta vuorovaikutuksen alkuvaiheesta kehittämisvaiheeseen ja aina partituurin valmistumiseen saakka. Aikataululla oli suuri merkitys koko työryhmän yhteistyön muotoutumiselle, musiikin nuotinnukselle ja lopulta soivalle lopputulokselle.

Prosessin kuvaus tutkielmassani laajentaa yleistä käsitystä säveltäjän ja esittäjän eriytyneistä rooleista jaetuksi asiantuntijuudeksi sekä säveltämisprosessin yksilökeskeisestä työskentelystä dialogiseksi vuorovaikutukseksi (ks. Habbestad 2022, 215). Kuten kuvauksestani kävi ilmi, koko prosessi ei kuitenkaan pohjautunut ainoastaan yhteistyölle, vaan se sisälsi myös perinteistä säveltämisen työstämistä ja soittimien itsenäistä tutkimista. Yhteistyö ja yksin tehtävä sävellystyö tukivat toisiaan projektin aikana ja muokkasivat kokonaisuutta sellaiseksi kuin se on.

4 PÄÄTELMIÄ

Tämä oman aikamme taide valaisee omaa maailmaamme. Jos se on rumaa, on syytä sanoa, kuten hyvässä sanonnassa sanotaan: älä syytä peiliä, jos naama on vino. Kaikki valistuminen on työstä, myös se, että antaa itsensä valistua, että antaa taiteen valaista sitä maailmaa, jonka kokemisesta ei aina ole kiinnostunut, mutta joka on ainut maailma. (Varto 2001, 85.)

Taiteellisesta tutkimusta aloittaessani halusin sävellysteni avulla selvittää, millainen nykymusiikin notaatio on kommunikoivaa. Lisäksi kysyin, kuinka siihen päästään. Nykymusiikin notaation kommunikointia käsittelevä tutkimukseni ei koske ainoastaan omaa taiteellista työtäni ja tämänhetkistä musiikillista maailmaani yksittäisissä projekteissa, vaan sillä on laajempaa merkitystä myös muiden säveltäjien työskentelyn ja säveltäjien ja esittäjien yhteistyön kannalta. Tutkimukseni on merkittävä myös nykymusiikin kommunikoivuutta ja lähestyttävyyttä sekä nykymusiikin pedagogiikan kehittymistä ja institutionaalista toimintaa ajatellen.

Tämä tutkielmani, yhdessä siihen liitetyn vertaisarvioidun artikkelin kanssa tuottaa uutta tietoa notaation kommunikoivuudesta. Vastasin tutkimuskysymyksiini taiteellisen toimintani avulla ja tarkensin tutkimusaihetta, tutkimusmenetelmiä, tutkimusaineistoa ja tutkimussuuntausta tutkimuksen edetessä. Tällainen muokkautuminen prosessin aikana oli mahdollista taiteellisen tutkimuksen keinoin. Kun muutan tutkimuksen aikana omaa toimintaani ja teen siitä havaintoja, muutos voi vaikuttaa myös minua ympäröivään maailmaan. Ilman tutkimukseen kytkeytynyttä säveltämisprosessia en olisi päässyt sisältäpäin refleктоimaan aihetta ja kehittämään tutkimussuunnitelmaa ja toimintamallejani, vaan tutkimuksellinen osuus olisi jäänyt analyysin tasolle.

Laajempi tavoitteeni toiminnassani on tehdä nykymusiikkia lähestyttävämmäksi ilman, että taiteellisesta ilmaisusta tai substanssista tarvitsee tinkiä. Uuden ilmaisun ja tekniikan ja niistä kommunikoivan notaation omaksuminen edellyttää säveltäjältä, soitonopettajalta ja esittäjältä perehtymistä ja viitseliäisyyttä tai Varton viittaamaa valistusta, jotta aikamme musiikki voisi tulla luontevaksi osaksi soittoharrastajan ja

ammattilaisen muusikkoutta sekä näkyväksi ja valaisevaksi osaksi kulttuuriamme. Kommunikoiva notaatio osaltaan auttaa esittäjää lähestymään teosta ja siten tekee nykymusiikistakin kommunikoivampaa.

Taiteellinen tohtorintutkimukseni sisältää kehittävästä, kokeilevaa ja uutta luovaa sisältöä. Se on luonteeltaan myös reflektointia pyrkimyksessään ymmärtää jo tehtyä prosessia ja sävellyksiä (ks. Arlander 2023). Kokeileva ja kehittävä luonne liittyy tutkimuksessani nykymusiikin ilmaisun ja nykytekniikoiden etsimiseen ja kokeiluun sekä niiden kommunikoivan luonteen tarkasteluun dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden keinoin. Pohdin tutkielmassa erityisesti nykytekniikoiden kommunikoivuutta taidonnäytteen avulla ja tein päätelmiä, jotka ovat hyödyllisiä myös laajemmin säveltäjän ja esittäjän näkökulmasta sekä pedagogisesta näkökulmasta. Reflektointi ja taaksepäin katsominen liittyvät yhteenvedon raportoivaan luonteeseen, työryhmissä vaihdettuihin sähköposteihin ja muistiinpanoihini.

Työni eteni prosessimaisesti. Tutkimusta aloittaessani tavoitteeni oli tehdä omasta notaatiotekniikastani kommunikoivaa tarkastelemalla sitä eri konteksteissa. Lähtökohtaisesti ajattelin siis tutkivani nuottikuvaa yksityiskohtaisesti. Lopulta kommunikoivan notaation tutkimus oli paljon muutakin kuin nuottien tarkastelua; siihen liittyi kiinteästi myös taiteellinen ilmaisu, dialoginen yhteistyö, teoksen identiteetti sekä työskentelyprosessin usein tiedostamattomaksi jäävät alueet. Tutkintoni aikana huomasin, että keskeistä kommunikoivan notaation tarkentamisessa oli ensiksi kriittisesti tarkastella, millaiset tekijät ohjaavat minua tekemään notaatoratkaisuja. Toiseksi aloin ymmärtää säveltämisprosessin alkuvaiheen vaikutuksia musiikilliseen ilmaisuuni. Alkuvaiheessa työstän kokemuksellisia ideoita usein ilman perinteistä nuottikuvaa. Kolmanneksi keskeistä oli tutkia taiteellista työtäni määrittämieni notaation kommunikoivuuden kriteerien avulla – tämä oli sitä nuottikuvan tarkastelua. Neljänneksi havaitsin, kuinka kommunikoiva notaatio on saavutettavissa jaetun asiantuntijuuden ja dialogisen vuorovaikutuksen keinoin.

Notaatio voi ohjata säveltäjän ajattelua, ja mitä tietoisempi säveltäjä on notaation rajoitteista ja mahdollisuuksista, sitä paremmin se voi heijastaa säveltäjän mielensisäisiä ja kokemuksellisia maailmoja. Apuna notaation hallinnassa on tutkimukseni perusteella musiikin sisäinen kuuntelu ja mielikuvittelu, luonnostelutekniikat, musiikin kirjoittaminen

välillä myös kynällä ja paperilla, sävellyksen soittaminen itse sekä säveltäjän ja esittäjän yhteistyö. Luonnoksen ja kiinnittyneen notaation väliin jää runsaasti tilaa ilmaisun kehittymiselle ja inhimillisten ajatusten kokemukselliselle etsimiselle, jossa ideat voivat löytää instrumenttikohtaisen vastineen ennen kuin ne kiinnittyvät nuottikuvaan. Tällöin luonnos toimii suunnannäyttäjänä, säveltämisen työkaluna ja hallittuna ajattelun välineenä.

Musiikkini ilmaisuun vaikuttaa merkittävästi usein näkymättömäksi jäävä säveltämisprosessin ensivaihe, jossa ideoita emotionaalisesti tunnustellaan, kypsyttellään, luonnostellaan, mielikuvitellaan, etsitään ja kokeillaan ennen niiden kiinnittymistä nuottiin. Tämän vaiheen reflektoinnissa auttoi säveltämisprosessini eri vaiheiden sanallistaminen tutkielmassani. Projekteissa opin paremmin luottamaan toimintaani siinä säveltämisprosessin vaiheessa, jossa partituuriin kiinnitettyä notaatiota ei ole, sekä sellaisissa dialogisissa tilanteissa, joita partituuri ei hallitse tai ohjaa. Näen tämän prosessin alkuvaiheen ymmärtämisen olevan työskentelyssäni vielä alussa, ja siinä olisi aihetta lisätutkimukselle.

Tarkastelin taidonnäytteen teoksiani määrittelemieni kommunikoivan notaation kriteerien avulla. Tässä tutkimuksessa kommunikoivan notaation kriteerit ovat täsmällisyys, ekonomisuus, yhteensopivuus muiden merkkien kanssa ja erottuvuus niistä, notaation huoliteltu ulkoasu sekä notaation pohjautuminen vallitseville käytännöille (ks. Dimpker 2013, 2–4; Gould 2011, xv, 481). Notaation kriteerien määrittelyn avulla olen saanut viimeistelyä teoksiani aiempaa paremmin säveltämisprosessin aikana, mikä on selvästi vähentänyt myöhempää korjauksen tarvetta. Erityisesti taidonnäytteeni viimeisen kokonaisuuden myötä koen pystyväni aiempaa täsmällisemmin ja perustellummin nuotintamaan musiikkiani niin, että se vastaa paremmin tavoittelemaani ilmaisua ja on samalla esittäjälle kommunikoivaa. Tämä konkretisoitui *Rakkaat*-teoksen säveltämisprosessin lopussa, kun kantaesityksen jälkeen teoksessa ei juuri ilmennyt tarvetta korjaamiselle.

Vaikka sellaisinaan kaikki kriteerit eivät ole yleistettävissä koskemaan kaikkia muiden säveltäjien tekemiä ratkaisuja, ne voivat antaa uutta ymmärrystä nykymusiikin notaation luonteesta ja vaihtelevista käytännöistä. Samalla ne voivat toimia työskentelyn apuna muille säveltäjille. Ihanteellisesti tunnistaessaan kommunikoivan notaation

kriteerejä säveltäjä alkaisi systemaattisemmin käyttää teoksissaan yksiselitteisempiä ja yhdenmukaisempia, vallitseville käytännöille pohjautuvia merkkejä, millä voisi olla tärkeä merkitys tulevien esitysten ja ohjelmiston esittämisen kannalta (ks. Svoboda & Roth 2017, 11). Kommunikoivan notaation kriteereihin tukeutuminen sävellystä nuotintaessa auttaisi vakiinnuttamaan nykymusiikin nuotinnusta ja tekemään nykymusiikkia lähestyttävämmäksi.

Uudet tekniikat ja uusi ilmaisu kehittyvät kokeilun, etsimisen, mielikuvittelun ja avoimen dialogin avulla. Tutkielmani osoittaa, että täysin yleispätevästi kommunikoivaa nykytekniikoiden notaatiota ei ole, vaan notaatoratkaisut vaihtelevat säveltäjä- ja teoskohtaisesti (ks. esim. Czernowin 2016; Saariaho 2009 [2013]; Saunders 2015–2016). Notaatio on säveltäjän joustava työväline, joka toisinaan voi teoskohtaisesti muuttua esimerkiksi teoksen muun ilmaisun johdattamana. Joskus myös johonkin tekniikkaan pureudutaan syvemmälle, mikä vaatii erilaista tarkkuutta verrattuna vaikkapa siihen, että tekniikkaa käytetään yksittäisenä tehosteena. Kuitenkaan vastuuta epäselvän nuotin merkintöjen selvittämisestä ei voi jättää esiintyjälle (paitsi jos se nimenomaan on sävellyksen tarkoitus). Säveltäjä voi omalla työllään vaikuttaa nuotin kommunikoivuuteen ja edelleen siihen, millaisiin ratkaisuihin muut säveltäjät mahdollisesti päätyvät, mikäli he käyttävät teosta referenssinä. Jos säveltäjä käyttää uusia teoskohtaisia, jopa ristiriitaisia merkkejä, huonosti istuva tekniikka ja sen notaatio voivat levitä muidenkin säveltäjien teoksiin (ks. Svoboda & Roth 2017, 11). Onneksi säveltäjä ei ole sidottu siihen, kuinka on joskus ajatellut tai kirjoittanut (ks. Kyllönen 2024a).

Säveltäjä voi muuttaa notaatiotaan tullessaan tietoisemmaksi notaatiotekniikoistaan, työskentelynsä näkymättömistä prosesseista sekä notaatio-ohjelmien rajoitteista ja mahdollisuuksista. Nykytekniikoiden notaatio vaatii säveltäjältä viitseliäisyyttä ja huolellisuutta teoksen ja sen mahdollisten etulehtien suhteen ollakseen kommunikoivaa. Esittäjältä taas nykytekniikoiden notaation omaksuminen edellyttää huolellista perehtymistä etulehtien selityssivuihin, mikäli kuvaus tai toimintaohje ei suoraan välity nuotista. Vähitellen osa vakiintumattomista merkeistä yleistyy ja vakiintuu, mikä helpottaa esittäjien ja säveltäjien työtä. Samalla uusille nykytekniikoille keksitään uutta notaatiota ja myös nuotinnusohjelmat kehittyvät. Erityisesti soinnillisissa maailmoissa

liikkuminen ja uusien nykytekniikoiden etsiminen pedagogisessa ja ammattilaisille suunnatussa musiikissa edellyttivät työssäni notaatioajatteluni uudistamista ja uudenlaisten yhteistyömuotojen kehittämistä. Kommunikoiva nuotinus helpottaa kommunikaatiota säveltäjän ja esittäjän välillä myös niissä tilanteissa, joissa säveltäjä on läsnä vain nuottien välityksellä. Nuotti on lopulta se, minkä säveltäjä jättää jälkeensä.

Säveltäjän on mahdotonta hallita kaikkien soittimien kaikkia nyansseja, mutta säveltäjä–esittäjä-yhteistyössä voidaan kuvitella uusia tekniikoita ja ilmaisua (ks. Habbestad 2023). Tutkinnossani projektien yhteistyöhön sisältyi materiaalin kokeilua ja etsimistä. Näitä materiaaleja arvioin, kehittelin, tarkensin ja kiinnitin teokseen. Olennaista yhteistyön kannalta oli esittäjien avoin ja kiinnostunut suhde nykytekniikoihin sekä riittävän väljästi laadittu aikataulu. Tarkastelin nykytekniikoiden ilmaisua ja notaatiota teosteni harjoituksissa, työpajoissa ja instrumenttilaboratorioissa. Pohdin niitä myös puheluissa ja sähköpostikeskusteluissa sekä muusikoiden ja teosteni muiden tekijöiden että nuottigraafikon kanssa. Vertasin yhteistyön aikana tekemiäni ratkaisuja referenssiteoksiin. Myös taiteellisen tohtorintutkintoni lautakunnalta saaduilla palautteilla oli vaikutusta prosessin etenemiseen. Jatkotutkintoni prosessi olikin laajaa dialogia minua ympäröivien yhteistyökumppaneiden ja muiden säveltäjien teosten kanssa. Voisi ajatella, että teosteni aihepiirien kautta dialogi koskee myös laajasti ottaen meitä ympäröivää luontoa ja yhteiskuntaa. Tämä olisi kuitenkin ollut toisen tutkimuksen aihe.

Tutkintoni sisältyvät pedagogiset teokset voi nähdä kontribuutiona pedagogisen nykytaidemusiikin esittämiselle ja opettamiselle. Pedagogisessa *Piilo*-projektissa, josta raportoin artikkelissani ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen” (liite 2), oletin soittoharrastajan hyötyvän visuaalisesti houkuttelevasta notaatiosta. Projektin aikana huomasin, että uudella notaatiolla olin keksimässä uuden välivaiheen vakiintuneemman notaation omaksumiseen. Päättelin taiteellisen toimintatutkimuksen avulla, että nykytekniikoita voi käyttää soittoharrastuksen alusta alkaen ja että soittoharrastajille nykytekniikat kannattaa nuotintaa samoin kuin ammattilaisille suunnatussa musiikissa. Yhteistyössä soitonopettajan ja soittoharrastajien kanssa vältin

pedagogisissa *Piilo*-teoksissa soittoteknisiä karikoita ja liian vaikeaksi muodostuvaa kokonaisuutta. Olennaista on uusien asioiden annostelu ja notaation kommunikoivuus. Nykysoittotekniikoiden omaksumisen tukena ja oppimisen syventäjänä toimivat *Piilo*-teoksissa oppilaiden kokemusmaailmoihin liitetty improvisointi, aktiivinen kuunteleminen, kokemusten sanallistaminen ja merkityssuhteiden luominen.

Taiteidenvälisessä *From Me to View* -teoksessa pääsin tarkastelemaan notaatiota myös tulkitsijan roolissa, mikä auttoi minua jakamaan asiantuntijuutta ja tekijyyttä ja ymmärtämään niiden kautta paremmin esittäjän ja säveltäjän roolien yhteisiä alueita. Yhteistyö Heta Kuchkan ja defunensemblen kanssa laajensi käsitystäni yksin tehtävästä sävellyksestä kollaboratiiviseksi yhteistekijyydeksi. Tutkimuksen aikana, erityisesti *Alma!*, *Maa, jonka jätämme*, *Piilo*, *Piilo 2* ja *Piilo 3*, ...and we are rotating with it, *From Me to View* ja *Rakkaat* -projekteissa lisäsin yhteistyötä esittäjien kanssa työskentelyprosessini keskeneräisessä vaiheessa. Dialoginen yhteistyö oli paitsi tutkimukseni väline, myös edellytys tutkielman onnistumiselle.

Tutkintoa aloittaessani käsitykseni säveltäjä-esittäjä-yhteistyön mahdollisuuksista oli vajanainen. Taiteellisen tohtoriprojektin aikana dialogisesta yhteistyöstä tuli luonteva osa säveltämisprosessiani. Aion jatkaa oppimieni menetelmien parissa myös tulevaisuudessa. Yhteistyö paitsi elävöittää usein pitkälti yksin tehtävää säveltämistyötä, myös avaa teosten perspektiivejä suuntiin, joita ei yksin tehdessä olisi tullut vastaan. Varsinkin *Rakkaat*, *From Me to View*, *Piilo* ja *Maa, jonka jätämme* -projekteissa yhteistyö valmiin nuotin kanssa oli vain yksi osa säveltämisprosessia, ja huomattavan suuri osa yhteistyöstä tapahtui ennen valmista partituuria. Hyvin laaditulla aikataululla oli dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden kannalta ratkaiseva merkitys. *Rakkaat*- ja *Piilo*-prosessien kuvauksista voi olla hyötyä muille säveltäjille, muusikoille ja soitonopettajille uusien projektien ja niiden aikataulujen ja yhteistyömuotojen suunnittelussa.

Vaikka taiteellinen työni on edelleen suureksi osaksi yksin tehtävää säveltämistä, tutkielmani auttaa ymmärtämään säveltämisprosessin dialogista luonnetta. Muutin työskentelyn aikana ennako-oletuksiani ja kehitin työskentelyprosessiani suuntaan, joka pohjautui tietoisemmalle ajattelulle, dialogiselle vuorovaikutukselle ja jaetulle asiantuntijuudelle. Tutkimukseni tuo näitä asioita laajemmin säveltäjien ja muusikoiden

tietoisuuteen sekä pedagogisella että ammattilaistasolla. Ihanteellisesti säveltäjän ja muusikon kasvaminen dialogiseen vuorovaikutukseen ja jaettuun asiantuntijuuteen voisi alkaa musiikin alkuopetuksen aikana ja jatkua ammatillisiin opintoihin niissä oppilaitoksissa, joissa säveltämistä opetetaan. Oppilaitokset mahdollistaisivat avoimia säveltämisprosesseja ja ottaisivat vastuun niiden dialogisen vuorovaikutuksen onnistumisesta (ks. Habbestad 2022, 218). Sävellysopettaja ja soitonopettaja auttaisivat säveltäviä, soittavia, laulavia ja musiikkia johtavia lapsia ja nuoria toimimaan yhdessä tasa-arvoisesti ilman valta- tai hierarkiasuhteita; sama pätee taiteidenvälisiin ympäristöihin. Tällaista toimintaa tapahtuu jo paikallisesti ja yksittäisissä hankkeissa. Tutkimukseni on askel säveltäjä-esittäjä-yhteistyön laajentamiseksi kestäväksi ja tavoitteelliseksi institutionaaliseksi toiminnaksi, ja se voi lisätä ymmärrystä taiteen ja sosiaalisen, pedagogisen ja laajemmin kulttuurisen kontekstin välillä (ks. Hannula ym. 2005, 21).

Taiteellisen tutkimuksen avulla taiteilija-tutkija voi löytää uusia ratkaisuja institutionaaliin käytäntöihin (Kirkkopelto 2017, 137, 144). Jatkuva reflektio tutkimuksen aikana auttoi kyseenalaistamaan näkymättömiä käytäntöjä ja toimintamalleja, jotka vaikuttivat työni taustalla. Säveltäjän praktiikka liikkuu aiempaa yleisemmin kohti uudenlaisia tekemisen tapoja, joissa dialogisen vuorovaikutuksen ja jaetun asiantuntijuuden avulla on mahdollista huomioida esittäjän panos arvokkaana ja tasa-arvoisena resurssina (ks. Talvitie 2023; myös Habbestad 2022, 215, 217–218). Taiteellinen tutkimus muutti tapaani kohdata yhteistyökumppaneitani ja kommunikoida heidän kanssaan (ks. Kirkkopelto 2015, 50). Yhteistyön avulla ymmärrän myös entistä paremmin esittäjän näkökulmaa tämän lähestyessä nuottiani ja osaan paremmin arvioida, minkä verran ja millä tavoin voin jättää tilaa esittäjän tulkinnaalle (ks. Cole 1974, 4–5). Tarkastelin dialogista vuorovaikutusta ja jaettua asiantuntijuutta soolo- ja kamarimusiikkiteoksissani. Jatkopohdittavaa olisi, kuinka tämänkaltainen yhteistyö olisi sovellettavissa esimerkiksi orkesterimusiikkiin.

Pyrin omalla toiminnallani vaikuttamaan siihen, että nykymusiikin soittaminen, laulaminen, johtaminen ja säveltäminen olisivat keskeinen ja luonteva osa musiikkikasvatusta ja musiikkia opettavien instituutioiden toimintaa. Nykymusiikki alkaa marginalisoitua jo ruohonjuuritasolla (Pennanen 2024). Taidemusiikki musiikkikasvatuksen kulttuurillisena

arvona tukisi eettistä ja arvostavaa suhtautumista uutta ja erilaista kohtaan (Turunen 2016, 22–23). Jatkossa on hyvä pohtia, kuinka tehdä nykymusiikista ja kulttuurillisesta toimintaympäristöstä sellainen, että aikamme musiikki kiinnostaisi soitonopettajia ja soittoharrastajia enemmän. Tutkimukseni on olennainen askel siihen suuntaan. Nykymusiikin asemaa edistävät musiikkioppilaitoksissa pedagogisen ohjelmiston helppo löytäminen ja uuden ohjelmiston tilaaminen sekä dialoginen vuorovaikutus ja jaettu asiantuntijuus säveltäjien, esittäjien ja soitonopettajien välillä. Nykymusiikin harjoittelu ja esittäminen musiikkioppilaitoksissa auttaa soittajia ja konserttiyleisöä kasvamaan nykymusiikkiin. Jokainen kuuntelukokemus lisää kuullun ymmärtämistä. Kun oppilas esittää nykymusiikkia oppilaskonsertissa, samalla muut esiintyjät ja vanhemmat kasvavat kuulemaan aikamme musiikkia. Nykymusiikin aktiivisempi rooli musiikkikasvatuksessa ei ole pelkästään katsetta huomiseen vaan myös katsetta tähän päivään.

Notaatiota koskevan pedagogiikan on laajennuttava tiedostamaan ja kohtaamaan nykyaikaisia käytänteitä. Lähestyttävyyttä edistävät myös sävellysopetuksen valtakunnallinen saavutettavuus kaikille säveltämisestä kiinnostuneille sekä nykymusiikin esiin nostaminen musiikkioppilaitosten soitto- ja kuunteluohjelmistoissa. Jälkimmäinen toteutuisi systemaattisesti kirjaamalla nykymusiikki selkeästi osaksi musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmia. Vähitellen mielikuva säveltäjästä eristäytyneenä taiteilijana muuttuu kohti yhteistyökykyistä, yhteiskunnallisesti virittyntä toimijaa.

Taiteellisen tohtoriprojektin aikana käsitykseni notaation kommunikoivuudesta syveni; pystyn hyödyntämään saavutettua tietoa mahdollisessa myöhemmässä tutkimuksessani, opetuksessani ja työssäni säveltäjänä. Teoksiini vaikuttavat meitä ympäröivä todellisuus, ilmiöt ja niiden ajankohtaisuus. Säveltäjä heijastaa työllään aikasidonnaista kulttuurinsa perintöä ja omaa musiikillista historiaansa. Jousikvarteton *...and we are rotating with it* myötä myös teoskäsitykseni laajeni prosessia ja laajemmin yhteiskuntaa pohtivaksi kokonaisuudeksi. Musiikki osaltaan antaa ajatuksilleni äänen.

Muuttuva maailma muuttaa myös taidetta, eikä perinteinen notaatio riitä ilmaisemaan kaikkia nykymusiikin tarpeita. Vakiintumattomat notaatiotekniikat aiheuttavat haasteita sekä säveltäjälle että nuotin lukijalle. Niitä ymmärtämään tarvitaan uutta tutkimusta sekä

uusien toimintamallien kokeilua ja kehittämistä. Kun rakentaa uutta kommunikoivaa notaatiota, prosessiin kuuluu luontevasti jaettu asiantuntijuus ja dialoginen vuorovaikutus pedagogisessa ja ammattilaiselle suunnatussa musiikissa. Tutkintoni aikaisissa projekteissa säveltäjä–esittäjä-yhteistyössä tulimme ulos omista maailmoistamme ja loimme uusia käsityksiä asioista (ks. Varto 1994, 61). Lopulta notaatiossa on kyse ajatusten välittämisestä ihmiseltä toiselle. Ihmiseltä toiselle ajatusten välittäminen on parhaimmillaan silloin, kun ihmiset avoimessa kulttuurisessa ympäristössä toimivat yhdessä toisiaan arvostaen.

LÄHTEET

Taiteellisen tohtorintutkimuksen teokset ja multimedia

Hujanen, Touko 2018–2021. Valokuvat ja videot Valtimon omavaraisopistolta *Maa, jonka jätämme* -projektiin. Helsinki: Touko Hujanen.

Kuchka, Heta 2019. Valokuvat ja videot *From Me to View* -projektissa. Helsinki: Heta Kuchka.

Leinonen, Minna 2018. *Sirri*. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna, defunensemble & Heta Kuchka 2019/2023. *From Me to View* defunensemblelle ja multimedialle. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna & Hanna Weselius 2020. *Alma!*-liikeoppera. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna 2020. *Wish*. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna 2021. *Piilo*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Leinonen, Minna 2021. *Piilo 3*. Helsinki: Fennica Gehrman.

Leinonen, Minna 2021. *Endangered*. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna, Touko Hujanen & Jussi Suonikko 2023. *Maa, jonka jätämme*. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna 2023. *...and we are rotating with it*. Helsinki: Music Finland.

Leinonen, Minna, Milka Luhtaniemi & Maija Turunen 2023. *Rakkaat*. Helsinki: Music Finland.

Muu tutkimusaineisto

Piilo-päiväkirja 2020–2021. Aineisto tutkijan hallussa.

Rakkaat-päiväkirja 2021–2024. Aineisto tutkijan hallussa.

Rakkaat-teoksen videoklipit. Aineisto tutkijan hallussa.

Sähköpostikeskustelut *Rakkaat*-projektissa 2020–2024. Aineisto tutkijan hallussa.

Haastattelut, keskustelut ja lausunnot

Habbestad, Bjørnar 2023. Haastattelijana Ainomaija Pennanen. Avantin Suvisoitto: Strange Rituals. Haastattelu Yle Areenassa. Julkaistu 30.6.2023. Kuunneltu 2.7.2023.

Hautakangas, Ville 2023. Haastattelijä Minna Leinonen. Keskustelu pianon preparoinneista Tampereen konservatoriossa 15.8.2023. Haastattelu tutkijan hallussa.

Kyllönen, Jani 2021. Keskustelu notaatiosta ja nuotinnusohjelmista. 13.1.2021. Zoom-videopuhelu. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

Kyllönen, Jani 2024a. Keskustelu kommunikoivan notaation kriteereistä. 14.5.2024. Puhelun muistiinpanot tutkijan hallussa.

Kyllönen, Jani 2024b. Keskustelut *Rakkaat*-teoksen notaatiosta ja teoksen etulehdistä. 15.1.2024, 2.2.2024, 11.2.2024. Sähköpostikeskustelut ja Zoom-videopuhelujen muistiinpanot tutkijan hallussa.

Lindeberg, Tuuli 2023. Keskustelu laulajan multifoneista Huddersfieldissä 19.11.2023. Muistiinpanot tutkijan hallussa.

Linjama, Jyrki 2024. Esitarkastuslausunto Minna Leinosen taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielmasta *Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia – säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus*. 9.9.2024. Esitarkastuslausunto tutkijan hallussa.

Nuottijulkaisut

Bartók, Béla 1940. *Mikrokosmos Volume 4: Harmonics*. London: Boosey & Hawkes.

Cage, John 1946–1948. *Sonatas and Interludes*. New York: Peters.

Cowell, Henry 1923. *Aeolian Harp*. New York: Associated Music Publishers.

Cowell, Henry 1928. *Concerto pour piano & orchestra*. Paris: Salabert 1931.

Crumb, George 1968. *Songs, Drones and Refrains Of Death*. New York: Peters.

Crumb, George 1973. *Makrokosmos Volume II*. New York: Peters.

Crumb, George 2005. *Otherworldly Resonances*. New York: Peters.

Crumb, George 2018. *Metamorphoses (Book II): The Fantasy-Pieces (after celebrated paintings)*. For Amplified Piano. New York: Peters 2021.

Czernowin, Chaya 2016. *Adiantum Capillus-Veneris: III. Etudes in fragility for voice and breath*. Mainz: Schott.

Filidei, Francesco 2020. *Love Story: For Seven Toilet Paper Rolls*. Horgen: Pizzicato.

Fujikura, Dai 2003. *Poison Mushroom*. Published by the composer.

Hannikainen, Ilmari 1916. *Sairas lintu* op. 14 no. 10. Teoksessa *Pieniä runoelmia pianolle*. Helsinki: R. E. Westerlund.

Iannotta, Clara 2022. *where the dark earth bends*. Leipzig: Peters.

- Knox, Garth 2018. *Violin Spaces*. Mainz: Schott Music.
- Leinonen, Minna 2009. *Par Préférence*. Helsinki: Music Finland.
- Lim, Liza 2016. *An ocean beyond earth*. Berlin: Ricordi.
- Merikanto, Oskar 1911. *Nälkämaan laulu*. Sanoitus Ilmari Kianto. Teoksessa *100 laulua Suomesta*. Konserttikeskus. Helsinki: Kirjapaja 2017.
- Meriläinen, Usko 1979. *Suvisoitto huilulle ja heinäsiirkoille*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Myllärinen, Tiina & Henriikka Tavi 2023. *Pinnan alla* -epäooppera. Music Finland.
- Rautavaara, Einojuhani 1971. *Vigilia*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Saariaho, Kaija 1996. *Spins and Spells*. London: Chester Music 1997.
- Saariaho, Kaija 1998. *Couleurs du vent*. London: Chester Music.
- Saariaho, Kaija 1998. *Cendres*. London: Chester Music.
- Saariaho, Kaija 2000. *L'amour de loin*. Opera in five acts. London: Chester Music.
- Saariaho, Kaija 2001. *Aile du Songe*. London: Chester Music.
- Saariaho, Kaija 2002. *Terrestre*. London: Chester Music.
- Saariaho, Kaija 2009 [2013]. *Emilie*. Opera in nine scenes. London: Chester Music.
- Saunders, Rebecca 2015–2016. *Skin*. For Soprano and 13 Instruments. Leipzig: Peters.
- Schumann, Robert 1840. *Frauenliebe und -leben* op. 42. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.
- Tarkiainen, Outi 2020. *Without a Trace*. København: Wilhelm Hansen.
- Zubel, Agata 2013. *In*. For Large Symphony Orchestra. Krakova: PWM.

Kirjallisuus

- Adler-McKean, Jack 2020. *The Techniques of Tuba Playing*. Kassel: Bärenreiter.
- Ahvenniemi, Rebecka 2021. *Musical Composition as Lingering Reflection: Exploring the Critical Potential of Music*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto.
- Ahvenniemi, Rebecka 2022. Musical Compositions and Fractures. Leaving Traces in Material, Techniques, and Thought. *The Nordic Journal of Aesthetics* 63, 44–63. <https://doi.org/10.7146/nja.v31i63.133119>
- Alhanen, Kai 2013. *John Dewey'n kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Anttila, Eeva 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Väitöskirja. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-76-8> (luettu 2.4.2024).

Anttila, Eeva 2017. *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7086> (luettu 2.4.2024).

Arditti, Irvin & Robert HP Platz 2013. *The Techniques of Violin Playing*. Kassel: Bärenreiter.

Arlander, Annette 2023. Moninaistuva taiteellinen tutkimus. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Laura Gröndahl. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/moninaistuva-taiteellinen-tutkimus/> (luettu 5.1.2024).

Boulez, Pierre 2005. Le concept d'écriture. Teoksessa *Leçons de musique. Points de repère, III. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*. Toim. Jean-Jacques Nattiez. Pariisi: Christian Bourgois Éditeur. 557–599.

Buber, Martin 1993 [1923]. *Minä ja Sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.

Cole, Hugo 1974. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. Oxford: Oxford University Press.

Dewey, John 1999 [1929]. *Pyrkimys varmuuteen*. Käännös Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.

Dierstein, Christian, Michel Roth & Jens Ruland 2018. *The Techniques of Percussion Playing. Mallets, Implements and Applications*. Kassel: Bärenreiter.

Dimpker, Christian 2013. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Wien: Lit Verlag.

Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Goodman, Nelson 1976. *Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Gould, Elaine 2011. *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. London: Faber Music.

Gröndahl, Laura 2023. *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/> (luettu 3.1.2024).

Habbestad, Bjørnar 2022. *Chasing the Collaborative. Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music*. Väitöskirja. Oslo: NMH Publications. <https://hdl.handle.net/11250/3024509> (luettu 3.10.2023).

Hannula, Mika, Juha Suoranta & Tere Vadén 2005. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Academy of Fine Arts, Helsinki and University of Gothenburg.

Hayden, Sam & Luke Windsor 2007. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo* vol. 61, no. 240, 28–39.

Hiedanniemi, Marianne 2009. Oppikirja yläasteen musiikinopettajan tukena. Teoksessa *Musiikki kuuluu kaikille. Koulujen musiikinopettajat ry 100 vuotta*. Toim. Tuula Kotilainen. Helsinki: KMO ry. 144–148.

Holm, Ruurik, Petro Poutanen & Pirjo Ståhle 2018. Mikä tekee dialogin: dialogisen vuorovaikutuksen tunnuspiirteet ja edellytykset. Artikkelisarjassa *Dialogi tietoa tulkitsevassa päätöksenteossa*. Suomen itsenäisyyden juhlarahasto Sitra. <https://www.sitra.fi/artikkelit/mika-tekee-dialogin-dialogisen-vuorovaikutuksen-tunnuspiirteet-ja-edellytykset/> (luettu 24.3.2024).

Hyvönen, Leena 2011. Minkälaista osaamista musiikin kuuntelutehtävät paljastavat? Teoksessa *Taito- ja taideaineiden oppimistulokset – asiantuntijoiden arviointia*. Toim. Sirkka Laitinen & Antti Hilmola. Helsinki: Opetushallitus.

Impett, Jonathan 2017. Introduction. Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Toim. Jonathan Impett. Leuven: Leuven University Press. 9–12. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g>

Karkoschka, Erhard 1972. *Notation in New Music*. London: Universal Edition.

Kauppara, Heli 2012. *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6795-92-8> (luettu 2.4.2024).

Kirkkopelto, Esa 2015. Artistic Research as Institutional Practice. Teoksessa *From Arts College to University. Artistic Research Yearbook 2015*. Toim. Torbjörn Lind. Stockholm: Swedish Research Council. 49–53. https://www.vr.se/download/18.f1bedda162d16aa53a700e/1529480535174/Artistic-Research-YearbookS+E_VR_2015.pdf

Kirkkopelto, Esa 2017. Searching for Depth in the Flat World: Art, Research, and Institutions. Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Toim. Jonathan Impett. Leuven: Leuven University Press. 134–148. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g.8>

Kondonassis, Yolanda 2019. *The Composer's Guide to Writing for the Modern Harp*. New York: Carl Fischer.

Koskela, Miika 2022. Maapallon pyöriminen on kiihtynyt, ja se voi liittyä jäätiköiden sulamiseen. Yleisradion julkaisu 6.8.2022. <https://yle.fi/a/3-12563666> (luettu 13.5.2024).

Kumpulainen, Seppo 2023. Pragmatistinen filosofia taiteellisen toiminnan tukena. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Laura Gröndahl. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/pragmatistinen-filosofia-taiteellisen-tutkimuksen-tuena/> (luettu 3.4.2024).

- Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2002. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter.
- Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2004. *The Techniques of Flute Playing II: Piccolo, Alto and Bass Flute*. Kassel: Bärenreiter.
- Määttänen, Pentti 2009. *Toiminta ja kokemus. Pragmatistista terveeseen järjen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- NASA 1977. Voyager. The Golden Record. <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/> (luettu 1.2.2023).
- Pennanen, Ainomaija 2024. Tie seuraavaksi Sibeliukseksi voisi alkaa jo musiikkiopistossa, mutta harva oppilas valitsee sävellysoopinnot. Yleisradion julkaisu 12.4.2024. <https://yle.fi/a/74-20083039> (luettu 29.4.2024).
- POPS 2004. Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. Opetushallitus. https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet_2004.pdf (luettu 16.5.2024).
- Pohjannoro, Hannu 2009. *Aika, ääni ja ajatus. Estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Pohjannoro, Ulla 2013. *Sävellyksen synty. Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Väitöskirja. Studia Musica 53. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu.
- Proulx, Jean-François 2009. *A Pedagogical Guide to Extended Piano Techniques*. A Monograph for the Degree of Doctor of Musical Arts. Temple University, Philadelphia.
- Ruismäki, Heikki & Antti Juvonen. 2011. Life in Sounds, Colours and Atmospheres: A Case Study on Synaesthesia. *Signum Temporis* 1(4), 82–96.
- Schweckendiek, Nils 2017. Nykymusiikin notaatio. Seminaariteksti Suomen Säveltäjien seminaarissa 20.5.2017. Teksti tutkijan hallussa.
- Shockley, Alan 2018. *The Contemporary Piano*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Sloboda, John A. 1990 [1985]. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
- Smith, Hazel & Roger T. Dean (toim.) 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Stone, Kurt 1980. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W.W. Norton.
- Suomen musiikkioppilaitosten liitto 2024. SML-tiedote: Tietoisuutta sävellysopinnoista tulee lisätä. Julkaistu 27.3.2024. <https://www.musicedu.fi/sml-ajankohtaista/sml-tiedote-tietoisuutta-savellysopinnoista-tulee-lisata/> (luettu 2.5.2024).
- Svoboda, Mike & Michel Roth 2017. *The Techniques of Trombone Playing*. Kassel: Bärenreiter.

Tagg, Philip 2000. 'The Work': An Evaluative Charge. Teoksessa *The Musical Work: Reality or Invention?* Toim. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 153–167. <http://dx.doi.org/10.5949/liverpool/9780853238256.003.0008>

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2017. Laaja ja yleinen oppimäärä. Opetushallitus.

https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186919_taideen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf (luettu 23.3.2024).

Talvitie, Riikka 2021. Säveltäminen ja yhteisötaide – esteettisen ja eettisen rajapinnalla. Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka*. Toim. Lea Kantonen & Sari Karttunen. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. 43–70. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-038-6> (luettu 7.5.2024).

Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-311-3> (luettu 23.3.2024).

Turunen, Serja 2016. *Matkalla musiikkiin. Fenomenologinen tutkimus peruskoulun 3.–4.-luokkalaisten taidemusiikin kuuntelukokemuksista koulun musiikkikasvatustilanteissa*. Väitöskirja. Itä-Suomen yliopisto, Joensuu.

Varto, Juha 1994. *Filosofian taito 1*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito. Estetiikkaa taidekasvattajille*. 3. painos. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Väitöskirja. Turun yliopisto.

Virtanen, Marjaana 2016. Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. *Musiikki* 46 (2–3), 64–85.

Weiss, Marcus & Giorgio Netti 2010. *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter.

Yun, Eunsil 2023. *Extended Piano Techniques for Intermediate and Early Advanced Students*. Doctoral dissertation. The University of Memphis, Tennessee.

<https://www.proquest.com/openview/3251e909e16e72e5efd7c0bda06fc425/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

LIITE 1. RAKKAAT-TEOKSEN ETUSIVU

Minna Leinonen

Rakkaat
Loved ones
(2023)

Monodraama sopraanolle, pianolle ja
elektroniikalle

Monodrama for soprano, piano and fixed media

Poems Milka Luhtaniemi

Sound design Maija Turunen

MOVEMENTS

I *Normit* (with fixed media)

II *Pimeä, sinä* (with fixed media)

III *Ihanuus* (with fixed media)

Interlude 1: *Bells* (fixed media)

IV *Pieni kivi*

Interlude 2: *Sanon kaikkialta kyllä I* (fixed media)

V *Siskot*

Interlude 3: *Sanon kaikkialta kyllä II* (fixed media)

VI *Taipua*

VII *Kultapien* (soprano solo with fixed media)

VIII *Tunteja, tunteita* (soprano solo)

Interlude 4: *Ihanuus* (fixed media)

IX *Fantasia toisille maailmoille* (piano solo)

Fixed media transition: bass ambient

X *Ihmisen sivuun* (with fixed media)

XI *Lopuksi*

Rakkaat was first performed in Camerata Musiikkitalo, Helsinki in DocMus doctoral concert 8th of March 2024 by soprano Hanna Rantala, pianist Fanny Söderström, sound designer Maija Turunen and director Riikka Oksanen.





The work was composed with support from Kone Foundation, Taideyliopiston tohtorikoulutuksen ja tutkimuksen ohjausryhmä, Sibelius-Akatemian tukisäätiö, Arts Promotion Center Finland, Sibelius Foundation.

Rakkaat was commissioned by and dedicated to inspiring and imaginative Hanna Rantala.

Duration approximately 50 minutes

PERFORMANCE NOTES

General information

	Smoothly move from one tempo or technique to another
<i>p – mp</i>	Interpretation ad lib. between the given dynamics, valid until the next change of dynamics
<i>"f"</i>	Dynamics in quotation mark indicate the intensity of the action, not the actual sound result.
grace notes	Always before the beat if possible
	Short fermata
	Normal fermata
	Long fermata
<i>Liberamente</i>	Senza misura, with a feeling of improvisation
ord.	Ordinario singing or playing technique
stemless notes	Allows more interpretation of rhythm


Three different staves are used:

Five-line stave – traditional notation

Three-line stave with no-pitch clef – relative pitch notation: high, middle, low register.


One-line stave – registers of these events are without definite or relative pitch

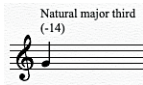
Soprano

 Square noteheads: breathy sound without activity in vocal cords. With three-line stave: undefined, relative pitch. With five-line stave: breathy, audible pitch.

 Inhale

 Exhale

 Relatively lowest and highest pitches



Intonation of natural major third (5/4, -14 cents)



Microtonal motion (*possibile*) between the given pitches ad lib.



Breathy aspiration sound as in German “ich”



Preferably with resonant speaking voice

breathy

Airy sound. Notation: square notehead.

multiphonics, M

Multiphonic singing (preferably an octave down), always ossia and can be replaced by vocal fry

[ŋ]

As in “king” (IPA)

parlando

When three-line stave appears: spoken with relative pitches. When one-line stave appears: spoken naturally, following the given time frame.

senza vibr., s.v.

senza vibrato

sotto voce, murmur

Chest resonance in low register without definite pitch. Pronunciation can be unclear

sotto voce (singing)

Less resonant voice like con sordino with given pitch

spoken rhythmically

Spoken text is rhythmically flirting (ad lib.) with the style of spoken word (in Prologue *Normit I*)

quasi parlando

Spoken with given pitches as naturally as possible

tongue click, t. cl.

Two relative registers in *Tunteja, tunteita*:

Higher: click the palate actively and percussively, right after click keep the tongue close to the palate, do not bring it down to the back of the lower teeth. Try to find your most sonorous sound by forming [i:] as in meet. Avoid a sound of smack.

Lower: Same as in higher tongue click but forming [o:] as in boat, bring the tongue down. Avoid a sound of smack.

vocal fry

Smooth creaking sound. When pitch is indicated, the sound result consists of given pitch and creaking noise.

whisper

Unvoiced theatre whisper without audible pitch

In *Tunteja, tunteita* the singer may adjust the pitches to their voice register so that the intervals in the phrases are valid.

Piano

agraffe

brass part at the tuning-pin end of the string



Photo on the left: Scrape agraffe with chopstick (low register). On the right: Scrape behind agraffe with chopstick.

scrape agraffe

Guiro-like scraping the agraffe with chopstick towards given direction. The approximate scraping areas are indicated with piano registers, which do not refer to the actual sounding result but the action of scrape.

blu-tack

In *Siskot* the sound result with blu-tack (c⁵) is dry and percussive, like claves. In *Pieni kivi* and *Ihmisen sivuun* strings are prepared with blu-tack next to agraffe (just behind it). The sound is hollow and sonorous.

chopstick

Hold the stick loosely and hit the string actively. Immediately after action do not leave the stick on the string. Play all three strings of the same pitch to achieve the most resonant sound result. Octave changes can be made depending on the frames.

comb

Use fine-tooth comb and hold it in your hand as is shown in the picture below. Use all three strings to get the best sound result.



Photo: Use the head of the comb for playing the strings.

hex-keys

Hex-key is replaced between the strings so that its angle goes under the middle string of the three strings. Please notice that the sound result varies in different instruments. Use 2 mm. hex-keys in all strings. Try to find bell-like sound rich in overtones. The higher the prepared string, the higher should be the sound result. Try to avoid a sound of distortion.

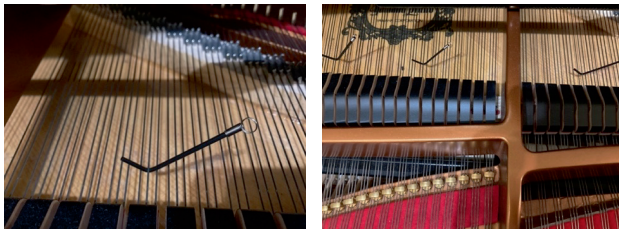


Photo: hex-key preparation with 2 mm. hex-keys

Metal slide with tonebar Bending is achieved by moving the slide on strings vertically.

move the metal slide (with tone-bar) on strings while playing the keys
 bending sound
 Try to avoid sound of distortion.
 from dampers → further on soundboard → dampers

on keys

Pedal Use sustain pedal ad lib. unless otherwise indicated.

→ release Ped. III Gradually release sostenuto pedal

ricochet with chopstick Extremely light hold of the chopstick. Let it bounce on given strings. Octave changes can be made depending on the frames.

silent chord, silent keys Press the indicated keys down silently. The technique is used in two ways: by attaching the given chord to pedal III (sostenuto pedal) or keeping the chord silently with fingers. When sustain pedal is not used, the audible chord is the same as the silent chord. When sustain pedal is used, the sound result is a chromatic scale.

sostenuto pedal

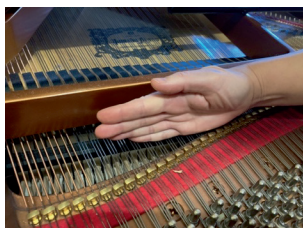
Pedal III

una corda

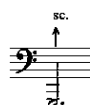
Can be used more than indicated.



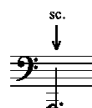
Damp the string between agraffe and dampers. Produces half-damped sound with a distinctive pitch.



Damp the strings between agraffe and dampers so that the sound is between dry and sonorous.



gliss. on strings from dampers (vertically)



gliss. on strings towards dampers (vertically)



Cluster from sub-contra A to contra C.



Play the lower pitch on keys while touching the node of the string to achieve the given harmonic

Special equipment (piano):

Plastic card, blu-tack, two chopsticks (cannot be replaced by pencils), four hex-keys size 2 mm, metal slide with tonebar e.g. Tonebar Dunlop 925 ergo. If not available can be replaced by glass, but tonebar is recommended.

Electronics and fixed media

For *Kultapien*, *Ihanuus* and *Ihmisen sivuun* the singer should record their own fixed media part, which is written on the score.

When performing the whole monodrama, amplification is recommended for both performers and used always when needed, especially in I *Normit* and in piano part in III *Ihanuus*, IX *Fantasia toisille maailmoille* and XI *Lopuksi*. Use an appropriate amount of reverb to blend the live part with the fixed media.

Use monitors for performers if needed. In *Normit* the singer may hold a microphone.

Fixed media consists of:

1. Intro

2. Normit

3.–6. Pimeä, sinä – 3. overlapping with Normit

7.–10. Ihanuus

11. Interlude 1 “Bells” – overlapping with Pieni Kivi

12. Interlude 2 “Sanon kaikkialta kyllä” – overlapping with Siskot

13. Interlude 3 “Sanon kaikkialta kyllä” – before Taipua

14. Kultapien

15. Interlude 4 “Ihanuus” – before Fantasia toisille maailmoille

16. Bass ambient: subtle transition to Ihmisen sivuun

17.–20 Ihmisen sivuun

About monodrama

The lyrics of the monodrama are loosely based on the Adelbert von Chamisso’s poems which are used in Robert Schumann’s *Frauenliebe und Leben*. Some fragments of the poems and Schumann’s *Lieder* appear in the songs.

Songs can also be performed separately and in any order.

Lyrics

I *Normit*

Normit rakentuvat ihmiseen niin
että hän tietämättään liikkuu edestakaisin
Mutta alettuaan huomata liikkuvansa,
hän ei voi lopettaa liikkumista.
kuin juosten
Huomaamaan, että
missä äsken oli seinä
on nyt vapaata tilaa

ja juostuaan toiselle seinälle
huomaa
että sielläkin on tilaa
keskeltä vapaata.
Tuolla hän lepattaa keskeltä auki
häneen pyöristyy alkuja.
Ja siellä hän tapaa Rakkaan.
Joka tässä on yksi, Rakas.
Mutta pian vilkastuvassa rakkaudessa,
nämä yhdet monistuvat ympärilleen
kuin vain katsoisivat
yhtenä päivänä
ympärilleen.

II *Pimeä, sinä*

kun pimeällä en tunne nimeä
voin olla niin montaa
kasvojesi kaiku
vastaa ilon asteilla
pimeän polvilla
sinuus taipuu minuun
aaltoan, annan
sinun olla
suulla
laineista sanaa
aamu ei aloita meistä
me aloitamme mistä vain
sukupuolet
telmivät
olemme yli,
täältä tulen keskeltä läpi
täältä olenko vapaa
olen kaikista kohtaa
monta
kukaan muu ei näe meitä
näin kuin näen sinut
sinut, sinut
taipuva rakas
keskeltä vapaa

III *Ihanuus*

Ihaninta ei ole sinä
Holde Lippen, klares Auge, Heller Sinn und fester Muth.
Ihaninta ei ole sinä
also Er an meinem Himmel, Hell und herrlich, hehr und fern.
ihaninta et ole

Hoher Stern der Herrlichkeit!
ihaninta et ole sinä
et ole ihaninta
maailmassa
Ihaninta on miten jäät
miten sinulla on nimiä maailmalle,
joka muuttuu.

IV Pieni kivi sormessa

pieni
kivi
sormessa
sulaa
minuun
vuosien
pienuus
vuosien
varmuus
vierii
minuun
tulen reunalta
tulen kaukaa
vaimoksi
monta
vaimoa
sulaa
minuun
monta
siskoa
pukee
minuun
kuin
rakkaus
pukee
minuun
olen koko ajan
ollut
varma
sinä
pieni
kivi
sormessa
monta
siskoa
sopii
minuun
kuin
rakkaus

sopii
minuun
päivä ei aloita meistä
me aloitamme mistä vain
valmiina
meihin vuodet
olemme
sanon
kaikkialta
kyllä

V *Siskot*

minussa on siskot,
aikaa,
jota ei voi elää paikoiltaan pois
minussa on aikaa
sovin siihen auki kuin laskostunut
minussa on aikaa
kukkien, niskojen,
aaltoilen siinä kuin irtonaisuus
minussa on siskot
minussa on aikaa
ajassa kaikki sen muuttuvaisuus
hiljaisuuteen kuuluu
tahdotut tauot
olet rakas tähän
ilmaantunut tähän
käännät valon kasvoille
kuin tähkiä suut
minussa on ihon
taipuminen toisiin,
minussa on
valoisa taite, huomisen kyllä
Streuet uns, Schwestern,
Streuet uns Blumen,
ajassa kaikki sen muuttuvaisuus

VI *Taipua*

Taipua toisissa
ystävissä, rakkaissa
taipua
taittaa toisissa takaisin.
Tuntea toisissa,
mitä voi rakastaen toistaa,
taittaa heitä
takaisin

sopii
minuun
päivä ei aloita meistä
me aloitamme mistä vain
valmiina
meihin vuodet
olemme
sanon
kaikkialta
kyllä

V *Siskot*

minussa on siskot,
aikaa,
jota ei voi elää paikoiltaan pois
minussa on aikaa
sovin siihen auki kuin laskostunut
minussa on aikaa
kukkien, niskojen,
aaltoilen siinä kuin irtonaisuus
minussa on siskot
minussa on aikaa
ajassa kaikki sen muuttuvaisuus
hiljaisuuteen kuuluu
tahdotut taot
olet rakas tähän
ilmaantunut tähän
käännät valon kasvoille
kuin tähtiä suut
minussa on ihon
taipuminen toisiin,
minussa on
valoisa taite, huomisen kyllä
Streuet uns, Schwestern,
Streuet uns Blumen,
ajassa kaikki sen muuttuvaisuus

VI *Taipua*

Taipua toisissa
ystävissä, rakkaissa
taipua
taittaa toisissa takaisin.
Tuntee toisissa,
mitä voi rakastaen toistaa,
taittaa heitä
takaisin

liikkuvia pilkkuja läheisissä
tuntea toisissa sitä, mikä kaipaa tuntemista, mennä suoraan luo
luo tulee toisia, läheisiä
tiloja, ystäviä, perheitä, olentoja
luopua heistä
he palaavat kun voivat
lähemmäs, luo
kuin meistä tai mistä tahansa muusta
tulevat läpi

VII Kultapien

*Will in's Ohr dir flüestern Alle meine Lust.
Süsser Freund.
du blickest mich verwundert an
Komm und birg dein Antlitz Hier an meiner Brust
...Ohr dir flüestern Alle meine Lust...
Hier an meinem Bette Hat die Wiege Raum.*
Kultapien
pikkuroisto,
aarresaari, oikkuotus
ihmispieni.

VIII Tunteja, tunteita

Tunteja tutustun siihen mikä sinussa tuntuu minussa
tummuu, tutustuu ennen tutummaksi tuloa
siihen mikä
mikä minussa on minuinta,
ei voi tuhota minua
siihen mikä
talvehtii tavallisuutta
miten tavallisiksi tulemme
Toisillemme.

X Ihmisen sivuun

Annoin minusta
pois
ihmisen
kuin piilossa
itsestä
olisin sinulle piste
Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, Der aber traf.
Annoin itsestä
sinulle
ihmisen

sivuun

Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann, Den Todesschlaf.

kuin piilossa

itseltä

olisin sinulle hyvä

Es blicket die Verlassne vor sich hin, Die Welt ist leer, ist leer.

Annoin minusta sinulle

ihmisen tauon

tulen tauoksi itselle.

surun kuori Rikki.

Geliebet hab ich und gelebt, ich bin Nicht lebend mehr.

Voiko ihminen jatkaa

umpeamatta

Ich zieh'mich in mein Innres still zurück, Der Schleier fällt

voiko särkyä

varjo,vaihtua päivä

Da hab ich dich und mein verlornes Glück, Du meine Welt!

voiko ihminen jatkaa

särkyä päivä

vaihtua varjo

valoksi auki.

Voiko ihminen?

XI Lopuksi

alku

luulee

minua

sinuks

miksi

on

jatkuva

sana

valoisa

polku

ihosi

savi

luulee

minua

sinuks

yö

sataa

pitkää

tuntia

kasvot

aamun

saleissa

teen

tilaa

tälle
itse
olet
täällä
niin
monen
hahmon
rakkaus
sanot
kaikkialta
kyllä
menet
minuun
kenet
sinuun
näen
oletko
niin
montaa
näen
perheitä
rakkaita
pilkkujen
valoa
varjon
taustoja
taitteita
ihmisessä
rakkaus
liikkuu
purkaa
pisteitä
auki
kaikista
kohtaa
voi alkaa
niin toisin.

LIITE 2. VERTAISARVIOITU ARTIKKELI (2023)

MINNA LEINONEN

Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen

Viimeaikaisissa keskusteluissa on esitetty huoli siitä, että nykymusiikki on eristäytynyt yhteiskunnasta (ks. Talvitie 2023, 21; 2021, 61; Ahvenniemi 2021, 47–49; Torvinen 2016, 25–29; Tiekso 2015; Paddison 2010, 1). Näen yhtenä keinona eristäytyneisyyden purkamiselle ruohonjuuritason pedagogisen toiminnan. Jos nykymusiikki olisi mukana opintojen varhaisessa vaiheessa, oppilaat voisivat ymmärtää sitä paremmin ja olisivat jatkossakin enemmän tekemisissä sen kanssa (Orduz 2011, 6; Beare 2021, 2). Kun saksofonisti, musiikkipedagogi Kalle Oittinen esitti toiveen saada uutta soitettavaa sekä ammattisoittajalle että harrastajille, syntyi saksofoni-teokseni *Piilo* (2023 [2021]), josta sävelsin kolme eri versiota.

Tarkastelen tässä artikkelissa säveltäjän näkökulmasta teosten säveltämisprosessia, soittotekniikoita, nuotinnusta ja interaktiivisia *Piilo-kortteja*, jotka kehitin tukemaan sävellykseeni ja laajemmin nykymusiikin ilmaisuun tutustumista.¹ Nykysoittotekniikat ovat luontainen osa ilmaisua, mutta niitä esiintyy vain vähän pedagogisessa musiikissa (Almela 2019, 1–3; Orduz 2011, 1; Elgersma 2012, 23). Oittisen (2022) mukaan monilla soitonopettajilla on käsitys, että nykysoittotekniikoiden toteuttaminen on vaikeaa ja että uusiin soittotekniikoihin ja niiden notaation tutustuminen voi tuntua siltä kuin opiskelisi uutta instrumenttia. Artikkelissa pohdin, kuinka säveltäjä voi kommunikoida nykysoittotekniikoilla ja niiden notaatiolla soittoharrastajien kanssa, joilla yleensä ei ole kokemusta nykysoittotekniikoista. Pidän musiikin varhaista harrastamista tärkeänä kasvualueena nykymusiikkiin tutustumisessa, joten keskityn tässä artikkelissani erityisesti pedagogiseen musiikkiin ja sen nykysoittotekniikoiden notaatioon.² *Piilo*-teokseni ja siihen liittyvä työskentelyprosessi auttavat minua lähestymään tutkimuskysymystäni.

Säveltäjänä työskentelen ja ajattelen nuotinnetun musiikin kautta. Voidakseeni paremmin ymmärtää, kuinka notaationi kommunikoi taitotasoltaan erilaisten muusikoiden kanssa, tein sävellysten työstämisen aikana tiivistä yhteistyötä Oittisen

¹ Käytän sanaa säveltämisprosessi sanan sävellysprosessi sijaan korostaakseni tekemistä ja toimintaa (ks. Partti 2018; Ojala & Väkevä 2013).

² Pedagogisella musiikilla tarkoitan taiteen perusopetuksen perusopinnoissa ja syventävissä opinnoissa käytettävää ohjelmistoa.

kanssa.³ Sävelsin *Piilo*-teoksesta kolme eri taitotasolle suunnattua versiota, joista Oittinen esitti ammattilaiselle suunnatun *Piilon*; oppilailleen hän opetti kahta pedagogista *Piiloa* (*Piilo 2* ja *Piilo 3*). Oittinen jakoi kanssani muusikon ja soitonopettajan näkökulman *Piilojen* sisältämiin nykysoittotekniikoihin ja niiden notaatioon. Lisäksi suunnittelin työpajat, joissa saksofonistit tutustuivat sävellyksessäni esiintyviin soittotekniikoihin *Piilo-korttien* avulla, havainnoin työpajoja videoiden välityksellä ja osallistuin niistä yhteen säveltäjän, työpajan ohjaajan ja tutkijan roolissa. Työpajojen avulla sain soittoharrastajien näkökulman pedagogisiin *Piiloihin* ja *Piilo-kortteihin*.

Välineenä tutkimukseni tavoitteiden saavuttamiseksi toimi dialogisuuteen pohjautuva vuorovaikutus, jossa säveltäjä, muusikko-pedagogi ja soittoharrastajat olivat aktiivisia ja sosiaalisia toimijoita. *Piilo*-projektissa reflektoin ja muokkasin toiminnan tapoja ja ajattelua siten, että teoksen notaatio olisi minulle ja teoksen esittäjille mahdollisimman lähestyttävä ja ymmärrettävä.⁴ Keskenäisen ja valmis musiikillinen materiaali ja sen nuottinnot toimivat projektissa taipuisina kokeilujen, dialogin ja reflektion välineinä.

Artikkeli asettuu taiteellisen toimintatutkimuksen kehikseen. Perustelen artikkelissa *Piiloissa* tekemiäni ratkaisuja, kerron prosessin etenemisestä suunnitteluvaiheesta toteutukseen, poimin tarkasteluun työpajoissa tehtyjä huomioita ja kuvaan, kuinka *Piilo-kortteja* voidaan käyttää välineenä nykymusiikkiin tutustumisessa. Tutkimusaineistona toimivat projektin aikana tekemäni päiväkirjamerkinnot, sähköpostit ja keskustelut Oittisen kanssa sekä videot neljästä työpajasta.

Ensiksi määrittelen artikkelissa nykysoittotekniikan vakiintumatonta käsitettä. Toiseksi kuvaan projektin tutkimuksellista otetta ja artikkelin teoriakehystä pohjaten pedagogisen ajatteluni Martin Buberin kasvatusfilosofiaan. Seuraavaksi kuvaan prosessia: kerron, millaista vuorovaikutusta *Piilo*-projekti sisälsi, pohdin nykysoittotekniikoiden kommunikoiavuutta projektissa ja kuvaan *Piilo-korttien* sisältöä sekä sitä, kuinka niiden avulla voi tehdä nykysoittotekniikoita tutuiksi. Lopuksi teen päätelmiä projektista.

NYKYSOITTOTEKNIIKAN KÄSITTEEN MÄÄRITTELYÄ

Tarve perinteisen notaation eli nuottinnotuksen täydentämiseen on syntynyt ennen kaikkea uusien sävellys- ja soittotekniikoiden myötä (Weiss & Netti 2015, 8; Le-

³ Kommunikointi ei tässä tarkoita aktiivista ja sosiaalista vuorovaikutusta, vaan käytän sanaa ilmaisemaan verbaalista ja nonverbaalista viestintää, jota tapahtuu myös nuottikuvan välityksellä.

⁴ Nimitän *Piilo*-projektiksi kokonaisuutta, joka alkoi Kalle Oittisen tilauksesta ja päättyi tämän artikkelin kirjoittamiseen. Projekti sisältää *Piilojen* säveltämisen, *Piilo-korttien* laatimisen, dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvan säveltämisprosessin, työpajojen seuraamisen, yhteen työpajaan osallistumisen sekä tutkimusaineiston ja artikkelin.

vine & Mitropoulos-Bott 2012, 7; Gould 2011; xiii).⁵ Konventionaalista notaatiota on laajennettu muun muassa erilaisin symbolein, graafisin kuvioin, nuottivaimin ja -viivastoin, suhteellisin tempomääreihin ja säveltasoin sekä sanallisin kuvailuin.⁶

Soittotekniikasta käyttämälläme termillä on merkitystä, koska sillä määritellään tekniikan ominaislaatua, yleisyyttä ja arvoa. Perinteistä nuotinnusta laajentavalle soittotekniikalle on käytössä useita käsitteitä. Käytän artikkelissa käsitettä ”nykysoittotekniikat”, joka on käännetty käsitteestä *contemporary techniques*. *Contemporary music* käännetään yleensä ”nykymusiikiksi”, minkä vuoksi etuliite ”nyky” on luontevaa sisällyttää myös soittotekniikoiden käännökseen. Samaa tai lähes samaa tarkoittavasta käsitteestä olen nähnyt seuraavia nimityksiä: ”ei-konventionaaliset” tai ”ei-perinteiset soittotekniikat” (*unconventional*), ”epätavalliset soittotekniikat” tai ”epätavalliset soittotekniikat” (*extraordinary techniques, unusual techniques, uncommon techniques*), ”erikoissoittotavat” tai ”erikoissoittotekniikat” (*special techniques*), ”erikoisefektit” (*special effects*), ”modernit soittotekniikat” (*modern techniques*), ”uudet soittotekniikat” (*new performing techniques*) sekä ”laajennetut soittotekniikat” (*extended techniques*). Englanniksi tekniikasta on niin ikään käytetty nimitystä *advanced playing techniques* ja suomeksi myös termiä ”aikamme musiikin soittotekniikat”.

Oman näkökulmastani nykysoittotekniikat ovat soittimille luontaisia soittotapoja, joissa ei ole mitään kummallista, epätavallista tai erikoista. Soittotekniikan määrittäminen negaation kautta, kuten ilmaisussa ”ei-konventionaaliset”, ”epätavalliset” tai ”epätavalliset soittotekniikat”, tuntuu vieraalta. ”Erikoissoittotekniikat” ja ”-efektit” taas viittaavat johonkin poikkeavaan, joka ei ole soittimelle luontaista. Lisäksi efekti tehostaa jotain hierarkkisesti ensisijaista eikä ole itsessään tasaveroinen tekniikka.

”Moderni soittotekniikka” puolestaan assosioituu modernismiin ja 1900-luvun alun uusiin suuntauksiin, minkä vuoksi ilmaisu on historiallisesti ahdas. ”Laajennetut soittotekniikat” -käsite on varsin yleisesti käytössä, mutta nimensä mukaisesti sekin laajentaa jotain olemassa olevaa jääden keskeisen eli laajennettavan marginaaliin ja siten toisarvoiseksi. *Advanced* herättää mielikuvan teknisen tason haastavuudesta (*advanced level*) ja ohjaa sen käyttötarkoitusta alkuopintojen ulkopuolelle. Käsitteet ”uudet soittotekniikat” ja ”aikamme musiikin soittotekniikat” on lopulta vaikea sijoittaa mihinkään aikaan, koska näin esitettyä etenevä aika ei ole suhteessa vanhaan. Myöskään käyttämäni käsite ”nykysoittotekniikat” ei ole tässä mielessä ongelmaton. Jos uudenaikaisina soittotekniikoina pidetään esimerkiksi Helmut Lachenmannin *Gran Torsossa* (1988 [1971/1978]) käyttämiä jousitekniikoita, sisältyvätkö ne uutta tai omaa aikaamme ilmentävien käsitteiden piiriin? Tai ovatko esimerkiksi Heinrich

⁵ Myös laulamisen nykytekniikat kuuluvat käsitteen piiriin, vaikken niitä tässä artikkelissa käsittelekään.

⁶ Perinteisellä tai konventionaalisella notaatiolla tarkoitan tässä vakiintunutta nuotinnusta, joka keskittyy musiikin parametreista ennen kaikkea säveltasojen ja rytmien ilmentämiseen ja sisältää lisäksi esitystapaa määrittävät parametrit, kuten artikulaation, dynamiikan, tempomerkinnät ja nyanssit.

Ignaz Franz Biberin 1670-luvulla säveltämissä *Rosenkranz-sonaateissa* (Biber 2003) käytetyt soittotekniikat (kuten viulun kielten preparointi paperilla) moderneja, uusia vai aikamme musiikin soittotekniikoita?

Max Paddison (2010, 1) määrittelee käsitteen *contemporary music* monimuotoiseksi musiikiksi, joka on meneillään nyt ja joka heijastaa aikaansa. Olisi houkuttelevaa jatkaa Paddisonin ajatusta siten, että nykysoittotekniikat käsittäisivät kaikki nykyään käytössä olevat soittotekniikat, niin konventionaaliset kuin uusimmatkin. Näin nykysoittotekniikat heijastaisivat nykyaikaa, sillä nykymusiikkia sävelletään käyttäen sekä konventionaalisia että uudempia soittotekniikoita. Edelleen näin määriteltynä nykysoittotekniikka tukisi artikkelini tavoitteita tuoda uudempiä ja vakiintumattomampia soittotekniikoita luontevaksi osaksi kaikkia soittotekniikoita siten, että ne eivät olisi konventionaalisille soittotekniikoille laajennettu osa vaan uusi ja vanha sulautuisivat kiinteästi toisiinsa. Tästä voisi ihanteellisesti seurata, että etuliite ”nyky” jäisi vähitellen tarpeettomaksi ja käsitteeksi riittäisi ”soittotekniikat”.

Toistaiseksi kuitenkin on tilanteita, joissa on tarve erotella nykysoittotekniikat konventionaalisista soittotekniikoista, minkä vuoksi määritelen nykysoittotekniikat tässä artikkelissa suppeammin tarkoittamaan muita kuin konventionaalisia soittotekniikoita. Nykysoittotekniikka on sellainen, joka kuuluu nykyaikaan ja on siihen vakiintunut, vakiintumassa tai etsii vielä muotoaan. Käsitteenä nykysoittotekniikka on eri vaihtoehtoista mielestäni neutraalein ja hierarkiattomin.

TAITEELLINEN TUTKIMUSASETELMA JA TEORIAKEHYS

Tässä luvussa esittelen aluksi tutkimuksen aikajänteen. Seuraavaksi kuvaan projektin tutkimusasetelmaa ja tutkimussuuntausta. Lopuksi kerron Martin Buberin dialogiseksi filosofiaksi kutsutusta ajattelusta niiltä osin kuin se liittyy *Piilo*-projektiin.

Piilo-projekti alkoi marraskuussa 2019, kun saksofonisti ja musiikkipedagogi Kalle Oittinen toivoi minulta ammattisoittajalle ja soittoharrastajalle sävellettyjä saksofoniteoksia, joissa käytettäisiin nykysoittotekniikoita. Tapasin Oittisen alkuvuonna 2020, jolloin kävimme läpi nykysoittotekniikoita eri taitotasolla, ja helmikuussa 2020 pyysin Oittiselta luvan dokumentoida ja käyttää yhteistyössämme syntyvää materiaalia tutkimuksessani. Kun yhteiskunta pandemian myötä sulkeutui, olimme yhteydessä sähköpostitse ja puhelimitse. Lähetin Oittiselle teoksen raakaversiot joulukuussa 2020 ja sain niistä palautetta. Kesäkuussa 2021 kävin Oittisen kanssa läpi lähes viimeistelyä teosta ja aloin suunnitella *Piilo-kortteja*. *Piilon* versiot kolmelle taitotasolle valmistuivat syksyllä 2021. *Piilo-kortteja* ja pedagogisia *Piiloja* testattiin neljässä työpajassa 25.1.2022–7.6.2022, ja *Piilot* ja *Piilo-kortit* julkaistiin lokakuussa 2023.

Projektin tutkimuksellinen osuus lähti kysymyksistä: millaista musiikkia voin säveltää soittoharrastajille, millaista nuotinnusta voin käyttää teoksessa, kuinka voin

auttaa oppilaita lähestymään teosta ja sen sisältämiä nykysoittotekniikoita ja kuinka nuotinus ymmärretään ja otetaan vastaan? Näitä asioita tarkastellakseni tutkin omaa toimintaani sävellystä ja sen prosessia koskevan reflektion avulla, kehitin toimintamallejani tutkimuksen edetessä ja toin tulokset eli *Piilon ja Piilo-kortit* käytäntöön työpajassa olleiden soitonopettajien ja soittoharrastajien kokeiltaviksi. Neljä työpajaa toteutettiin kolmessa taiteen perusopetuksen piiriin kuuluvassa musiikkioppilaitoksessa.

Tutkimukseni projektissa on taiteellista toimintatutkimusta, jossa pyrin kehittämään käytäntöön soveltuvia toimintatapoja ratkaisukeskeisesti (ks. Jokela & Huhmarniemi 2020, 42). Toimintatutkimukseen kuuluu tutkimuskysymyksen laatiminen, toiminnan suunnittelu, toteuttaminen, havainnointi sekä tulosten tulkitseminen ja tarvittaessa toiminnan edelleen kehittäminen (Weidenfeller 2022, 16). Tutkimuksessa toiminnan vaiheet voivat limittyä ja alkuperäiset suunnitelmat mennä uusiksi, kun toiminnan aikana tapahtuu oppimista. Lisäksi tutkijan näkemys muotoutuu vuorovaikutuksessa osallistujien kanssa. (Mt. 17–18.)

Taiteellinen toimintatutkimus on minulle tavoitteellinen tutkimusmenetelmä, jolla reflektoida ja kehittää ilmaisuani säveltäjänä teknis-materiaalisesti sekä laajentaa pedagogista ymmärrystäni ja toimintaani suuntaan, joka vastaa arvojeni. Impulssi tutkimukselle nousi käytännön sävellystyöstä, ja tutkimuskysymykset ja käytetyt menetelmät valikoituivat valaisemaan niitä säveltäjänä kohtaamiani asioita, joihin tarvitsin pedagogisia vastauksia. Ammattini säveltäjänä ja sävellyspedagogina mahdollistivat sävellyksen tutkimisen, muokkaamisen ja testaamisen yhdessä lasten ja nuorten kanssa. Artikkelini keskiössä on musiikillisten käytäntöjen sanallistaminen musiikin ja toiminnan sisältä. En ainoastaan analysoi ja totea, vaan pystyn muuttamaan toimintatapoja tutkimuksen aikana ja vaikuttamaan sävellykseen ja sen toteutumismuotoihin. Jokelan ja Huhmarniemen (2020, 42) mukaan kaikissa toimintatutkimuksen muodoissa korostetaan toiminnan ja reflektion osuutta ongelmien ratkaisemisessa. Tutkimuksen aikana kirjoittamani päiväkirja auttoi minua oman toimintani reflektoinnissa ja teki toimintaani läpinäkyvämmäksi.

Esa Kirkkopellon (2017, 94) mukaan taiteelliseen tutkimukseen kuuluu myös kriittinen, instituutiota uudistava asenne. Tutkimusta tehdessäni pohdin musiikki-instituutioiden arvoja ja suhdetta nykymusiikkiin kriittisesti, sillä haluan vaikuttaa nykymusiikin asemaan pedagogisessa toiminnassa ja laajemmin yhteiskunnassa. Pedagogista musiikkia harjoitetaan ja esitetään yleisimmin musiikkioppilaitoksissa. Musiikkioppilaitokset noudattavat Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteita (2017), joiden mukaan laaditaan paikalliset oppilaitoskohtaiset opetussuunnitelmat. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmassa ei erikseen ohjata aikamme musiikin esittämiseen, kuuntelemiseen tai tutustumiseen, mikä pitää nykymusiikin marginaalissa myös ruohonjuuritasolla. Pedagogista nykymusiikkia voi olla myös vaikeampi löytää.

Artikkelin tutkimusaineistona toimivat päiväkirjamerkinnot, sähköpostikeskus-

telut Oittisen kanssa, työpajojen suunnitelmat, videot neljästä työpajasta sekä *Piilot* ja *Piilo-kortit*. Interaktiiviset kortit ovat tutkimuksessa keino syventää nykysoitto-tekniikoiden omaksumista, lisäksi ne ovat osa tutkimuksen tulosta. Tutkimusaineisto on hallussani omalla tietokoneellani turvallisesti salasanojen takana, ja aineisto tuhotaan puolen vuoden kuluttua artikkelin julkaisemisesta. Noudatan tutkimuksen eettistä ohjeistusta ja hyvää tieteellistä käytäntöä tutkimuksen joka vaiheessa (TENK 2019). Sain työpajoihin osallistuneilta organisaatioilta tutkimusluvut työpajojen toteuttamiseen ja niissä kuvattuihin videoihin, jotka ovat ainoastaan tutkimuksellisessa käytössä. Osallistujien henkilötietoja ei kerätty missään tutkimuksen vaiheessa, eikä osallistujia voi tunnistaa artikkelista.

Tutkimuksessa vuorovaikutuksella oli tärkeä rooli. Dialogiseen vuorovaikutukseen pyrkivät pedagogiset ihanteeni muistuttavat Martin Buberin dialogista ajattelua, jota käsitellen seuraavaksi niiltä osin kuin se tukee tutkimukseni periaatteita. Buberin Minä–Sinä-, Minä–Se-ajattelua on kutsuttu dialogiseksi filosofiaksi.⁷ Hänen mukaansa maailmassa on kahdenlaisia suhteita, joista Minä–Sinä on aidon kasvattajan suhde oppilaaseensa. Tällä hän tarkoittaa kasvatuksen molemminpuolisuutta, jossa opettaja näkee opetustilanteen myös oppilaan näkökulmasta. Tällä tavoin oppiminen voi muotoutua oppilaalle merkitykselliseksi. (Buber 1993 [1923], 163.)

Kasvatuksen dialogisuutta on tutkittu Buberin ajatusten pohjalta Suomessa muun muassa tanssitaiteen parissa. Anttilan (2003, 317–318) mukaan opetuksen dialogisuudessa ytimenä on kuunteleminen ja kohtaaminen. Sen oivaltaminen, ettei opettaja tiedä oppilasta loppuun asti, synnyttää opettajassa kunnioitusta oppilastaan kohtaan (Kauppila 2012, 95). Aidossa dialogissa oppilaan ja opettajan rooleja murretaan ja sulautetaan toisiinsa, jolloin opettajan tehtävä on toimia toiminnan alkuunpanijana, tukijana, rinnalla kulkijana, kannustajana ja ohjaajana. Tällä tavoin opettaja voi itsekin oppia uutta. Keskeistä on avoin ja kiinnostunut kuuntelu, vuorokuuntelu. (Anttila 2017.) Buberin dialogisen kasvatuksen ajatukset olivat pedagogisia tavoitteita *Piilo-korteissa*, työpajojen suunnittelussa ja ohjaamisessa sekä vuorovaikutuksessa Oittisen kanssa.

DIALOGINEN VUOROVAIKUTUS ESITTÄJÄN, SÄVELTÄJÄN JA SOITONOPETTAJAN VÄLILLÄ

Tässä luvussa kuvaan ensiksi esittäjän ja säveltäjän välistä dialogisuuteen pohjautuvaa vuorovaikutusta. Sitten kerron vuosina 2002–2006 toteutetusta pedagogisesta hankkeesta, jossa oli vuorovaikutusta säveltäjän, soitonopettajien ja soittoharrastajien välillä. Tämän jälkeen esittelen *Piilo*-projektin dialogisuuteen pyrkivää vuoro-

⁷ Minä–Se-suhteessa Se on Minästä erillinen objekti, pyrkimysten tai tavoitteiden välineellinen kohde (Buber 1993 [1923]).

vaikutusta neljällä kommunikaatiotasolla.

Piilo-projektissa tavoitteena oli toisen kuuntelulle ja kohtaamiselle pohjautuva dialoginen vuorovaikutus säveltäjän ja muusikko-pedagogin sekä säveltäjän, soittonopettajan ja soittoharrastajien välillä. Kaksisuuntainen vuorovaikutus laajentaa 1800-luvulta juontuvaa näkemystä teoksen siirtymisestä mahdollisimman muuttumattomana säveltäjältä esittäjälle ja esittäjältä yleisölle (ks. Virtanen 2016, 67, 74; Goehr 1992, 243–262; Tagg 2000, 164–165). Yhteistyö vähentää mystisyyttä teoksen ympäriltä, kun muusikko voi ymmärtää paremmin säveltäjän ajatuksia ja niitä lähtökohtia, joista teos on rakennettu. Samalla kun säveltäjä voi innoittua esittäjän muusikkoudesta ja persoonasta, yhteistyö voi sitouttaa muusikkoo teokseen ja sen esittämiseen (Habbestad 2022, 130–142). Parhaimmillaan toiminta johtaa lopputulokseen, joka toimii hyvin esittäjästä riippumatta – niissäkin tilanteissa, joissa notaatio on ainoa kommunikoinnin väline.

Aina yhteistyö ei ole mahdollista tai se on yksisuuntaista. Varsin usein säveltäjän ja muusikon yhteistyö rajoittuu siihen, että esittäjä saa valmiin nuotin, säveltäjä osallistuu teoksen harjoituksiin ennen konserttia ja tekee huomioita esimerkiksi tempoista, karaktääreistä, dynamiikoista, soitotekniikoista, balansseista ja tilasta, ja samalla muusikko voi esittää tarkentavia kysymyksiä säveltäjälle (Talvitie 2023, 108). Tämänkaltaisen toiminta ei vielä yksin täytä aitoa dialogia sisältävän vuorovaikutuksen kriteerejä.

Toisinaan vuorovaikutus on monimuotoisempaa. Monet nykysäveltäjät tekevät tiivistä yhteistyötä esittäjien kanssa tavoitellessaan omalle sävelkielelleen uutta ilmaisua tai tarkistaakseen tekniikan tai nuotinnuksen tarkoituksenmukaisuuden.⁸ Yhteistyön avulla säveltäjä voi myös varmistaa sen, että teos soveltuu kyseiselle taitotasolle, ja välttää mahdollisia nuotinnukseen ja ilmaisuun liittyviä karikoita. Habbestadin (2022, 126) mukaan säveltäjän ja esittäjän välisen sosiaalisen yhteistyön ja kokeilevan, luottamukselle perustuvan työpajatoiminnan avulla mahdollistetaan myös uusien äänien ja nykysoitotekniikoiden löytäminen sävellyksiin. Yhteistyön määrä voi vaihdella muun muassa teoksen luonteeseen ja kokoonpanoon, säveltäjän esteettisiin ja taiteellisiin intentioihin sekä muusikon ilmaisuun liittyen (ks. esim. Talvitie 2021; 2023, 108–119; Hyytiäinen 2022, 26–36; Virtanen 2016, 73–76).⁹

Pedagogisen musiikin säveltäminen ja vuorovaikutuksellinen säveltäjäyhteistyö on huomioitu Suomessa virallisilla tahoilla. Suomen musiikkioppilaitosten liitto (SML) toteutti vuosina 2002–2006 Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Fimic) ja Suomen Säveltäjät ry:n kanssa Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen, jonka tavoitteena oli edistää suomalaisen nykymusiikin käyttöä maamme musiik-

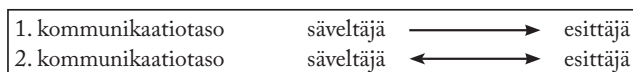
⁸ Nuottikuvan ja esityksen välistä suhdetta on tarkastellut esimerkiksi Taru Leppänen (1996) tutkiessaan säveltäjä Usko Meriläisen ja huilisti Mikael Helasvuon välisiä keskusteluita.

⁹ Riikka Talvitie (2023) on pohtinut tekijyyden jakamista, säveltäjän työnkuvan kollektiivisuutta, dialogisuutta ja yhteisöllisyyttä perusteellisesti taiteellisen tohtorintutkintonsa tutkielmassa.

kioppilaitoksissa ja saada suomalainen nykymusiikki kiinteäksi osaksi musiikkioppilaitosten opetustoimintaa ja konserttiohjelmia. Hankkeessa luotiin edellytykset säveltäjän, soitonopettajien ja soittoharrastajien väliselle yhteistyölle, jossa tuli huomioida soittajien taitotasoa (Vuorela 2003; Penttinen 2010, 2–3, 88).

Fimicin raportin (Vuorela 2003) mukaan hankkeessa onnistuttiin murtamaan mielikuvia vaikeasta nykymusiikista, ja yhteistyö säveltäjän ja musiikkioppilaitoksen toimijoiden välillä toi säveltäjän esiin nuottipaperin takaa eläväksi ihmiseksi. Osa projektiin osallistuneista säveltäjistä kuitenkin kertoi kokeneensa työnsä hankalaksi siitä syystä, ettei nykymusiikin säveltämiseen ollut soveltuvaa pedagogista soitinopasta tai oppikirjoja (mt.). Hanketta tutkineen Penttisen (2010) mukaan muusikot ja säveltäjät tuntevat soittimien mahdollisuudet, mutta heillä ei välttämättä ole tietoa niistä soittotekniikoista ja ilmaisullisista mahdollisuuksista, jotka ovat toteutettavissa soittoharrastajien kanssa. Soitonopettajat puolestaan eivät aina tunneneet nykysoittotekniikoita. (Penttinen 2010, 48–49, 83.) Osa hankkeen sävellyksistä osoittautui liian vaikeiksi, kun sävellysten pedagogista luonnetta ei huomioitu riittävästi ja vuorovaikutus säveltäjän ja oppilaitoksen jäsenten välillä jäi projektissa puutteelliseksi (Vuorela 2003; 2022).

Piilo-projektin dialogisuuteen pyrkivä vuorovaikutus sisälsi neljä kommunikaatiotasoa, joita kuvaan seuraavaksi. Esimerkissä 1 teos siirtyy säveltäjältä esittäjälle nuotin välityksellä joko yksisuuntaisesti (kommunikaatiotaso 1) tai molempiin suuntiin (kommunikaatiotaso 2), jolloin säveltäjä tekee muutoksia teokseensa yhteistyössä esittäjän kanssa. Kommunikaatiotaso 2 on varsin laaja alue, jonka sisällä yhteistyö voi perustua tasa-arvoiseen, keskinäiselle luottamukselle pohjautuvaan dialogiseen vuorovaikutukseen tai se voi olla kapea-alaisempaa, lähinnä kommentointiin pohjautuvaa viestintää. Se voi myös laajentua kollaboratiiviseksi yhteis-säveltämiseksi (Talvitie 2023, 108–110, 115–118).



Esimerkki 1. Vuorovaikutteisuus säveltäjän ja esittäjän välillä ammattisoittajalle suunnatussa *Piilossa*.

Piilo-projektin edetessä vuorovaikutus kehittyi sosiaalisiksi prosesseiksi. Testasin musiikillisten ideoiden ja nuotinnuksen toimivuutta soitonopettajan kanssa, joka kokeili niitä edelleen soittotunneilla ja interaktiivisissa työpajoissa (esimerkki 2, kommunikaatiotaso 3). Lisäksi olin välittömässä, dialogisuuteen pyrkivässä vuorovaikutuksessa soittoharrastajien ja *Piilo 2:n* ja *Piilo 3:n* esittäjien kanssa (kommunikaatiotaso 4).

Neljää kommunikaatiotasoa sisältäneessä projektissa säveltäjän työ siis jatkui sen jälkeen, kun olin säveltänyt teoksen, sillä prosessiin kuului luontevasti myös mate-

riaalin kokeileminen käytännössä. Yhteistyön aikana tehdyt havainnot muokkasivat *Piilojen* ja *Piilo-korttien* notaatiota ja musiikillista materiaalia.



Esimerkki 2. Vuorovaikutus säveltäjän, esittäjän ja soitonopettajan välillä työstettäessä pedagogisia teoksia *Piilo 2* ja *Piilo 3*.

Kommunikaatiotasot eivät yksin kerro, onko vuorovaikutus dialogista. Dialogisessa vuorovaikutuksessa osapuolet ovat aktiivisia ja sosiaalisia toimijoita.¹⁰ Vuorovaikutus on avointa ja aitoa Minä–Sinä-dialogia sekä säveltäjän, esittäjän ja soitonopettajan keskinäistä, arvostavaa kohtaamista (ks. Buber 1993 [1923]; Anttila 2003, 320; 2017; Kauppila 2012, 95). Dialoginen vuorovaikutus oli tavoitteenani koko projektin ajan.

NYKYSOITTOTEKNIKOIDEN NOTAATION KOMMUNIKOIVUUS *PIILO-TEOKSISSA*

Tässä luvussa pohdin aluksi notaation kommunikoivuutta erityisesti nykysoittotekniikoiden tapauksessa, minkä jälkeen luonnehdin projektissa esiin nousseita notaation liittyviä kysymyksiä. Lopuksi kerron, millaiseen ilmaisuun ja notaatioteknisiin ratkaisuihin päädyin *Piilo*-teoksissa.

Notaatiolla on tärkeä rooli musiikin ilmaisun välittämisessä. Notaatio voidaan mieltää tekniseksi ominaisuudeksi, mutta itse asiassa se kytkeytyy vahvasti musiikilliseen ilmaisuun ja nuotin kommunikoivuuteen. Notaatio on kirjoitetussa musiikissa säveltäjän keskeisin, usein ainoa kommunikoinnin väline. Sen tyypillisin tehtävä on välittää informaatiota musiikista säveltäjältä esittäjälle. Onnistuneen nuotinnuksen avulla säveltäjä voi Gouldin (2011, xii) mukaan ”puhua” esittäjälle. Etsiessään notaatiota nykysoittotekniikoille säveltäjän kannattaa tarkastella, millaisiin ratkaisuihin on aiemmin päädytty, sillä vakiintumattoman nuotinnuksen omaksuminen vie perinteiseen notaatioon verrattuna huomattavasti enemmän aikaa ja voi muodostua soittajalle esteeksi (Gould 2011, xiii; Beare 2021, 1–2). Tällöin notaatio ei pääse kommunikoimaan esittäjän kanssa ja välittämään sitä, mitä sanottavaa musiikilla on. Notaatio vaikuttaa siihen, kuinka ymmärrettävästi säveltäjän tarkoitukset välittyvät säveltäjältä muusikolle ja lopulta kuulijalle.

Monet nykysoittotekniikoiden nuotinnustavat eivät ole yleisesti vakiintuneita,

¹⁰ Näkökulmani taustalla on pragmatistinen käsitys, jossa havainnot, tulkinta ja toiminta vaikuttavat kiinteästi toisiinsa ja subjekti on osa maailmaa, ei sen ulkopuolinen tai passiivinen osa (Ojala 2021).

ja ne voivat vaihdella säveltäjä- ja teoskohtaisesti. Toisinaan teoksen etulehdillä on monisivuiset notaation selityssivut, mikä voi hidastaa teoksen tutustumista. Dimpkerin (2013, 2–3) mukaan notaation tulee olla niin tarkkaa kuin mahdollista, eikä se saisi olla ristiriidassa perinteisen notaation kanssa, vaan sen tulisi pikemminkin rakentua sille. Lisäksi nykysoittotekniikoiden notaation tulee vastata mahdollisimman yksinkertaisesti sitä ääntä, jota se yrittää kuvata (mts.).

Oittisen (2020) mukaan liian monet yhtäaikaiset uudet asiat vaikeuttavat teoksen omaksumista (ks. myös Beare 2021, 1). Päätin pitää pedagogisten *Piilojen* musiikin-teoreettiset parametrit, kuten aika-arvot, tahtilajit, etumerkit sekä soittotaidolliset tekijät kuten rytmikuviot, ja ambituksen enimmäkseen oppilaan taitotasoon nähden tutulla alueella, jotta nykysoittotekniikoiden oppimiselle jäisi tilaa. Työssäni pedagogina olen huomannut, että jo muut kuin duuri–molli–tonaalisuuteen perustuvat harmoniat voivat tuntua oppilaasta vierailta, ja siksi pidin pedagogisten teosten harmoniat varsin selkeinä.

Halusin käyttää *Piiloissa* tiettyjä nykysoittotekniikoilla toteutettuja musiikillisia eleitä ja sointivärejä ja pohdin niiden notaatiota. Pysin eri notaatioteknisillä ratkaisuilla tavoittamaan ilmaisuun, joka vastaisi parhaiten sävellyksen luonnetta ja auttaisi muusikkoa omistumaan osuudessaan hyvin.¹¹ Esimerkiksi multifonit, *bisbigliando*, huokoiset *airy*-äännet, näppäinkolina ja mikrosävelet palvelivat teoksen ideaa.¹² Lisäksi halusin jollain tavalla sisällyttää teoksiin vapaata kokeilua. Pohdin teoksia säveltäessä, kuinka kannustaa oppilasta omaan kokeiluun mutta kuitenkin pitää kiinni sävellyksen identiteetistä. Kirjoitin päiväkirjaan huhtikuussa 2020:

Jos kirjoitan pelkästään määrättyä ja konventionaalista notaatiota, pidän kiinni sävellysten identiteetistä, mutta samalla menetän oppilaan vapaan kokeilun, etsimisen ja keksimisen. Haluan löytää keinon tarjota vapauksia, jotka palvelevat teosten ilmaisuun, ja etsiä niille toimivan notaation. En kuitenkaan haluaisi *Piilojen* olevan pelkästään nykyaikaisten soittotekniikoiden pedagoginen esittelypankki, vaan toivoisin niiden olevan taiteellisesti täysipainoisia sävellyksiä ja samalla mahdollistavan vapaan kokeilun teoksissa käyttämilleni eleillä ja soittotekniikoilla. Haluan, että oppilas ei olisi soittotekniikoiden passiivinen vastaanottaja vaan aktiivinen kokeilija ja havainnoitsija. Alan pohtia, kuinka tämä tapahtuisi. (Leinonen 2020.)

Sävelsin teoksen materiaalista kolme versiota: *Piilo 3* perusopintoja tekeväälle soittajalle, *Piilo 2* syventäviin opintoihin ja *Piilo* ammattilaiselle. Tarkastelin eri versioiden avulla, kuinka taitotasot vaikuttavat musiikilliseen ilmaisuun ja käyttämäni notaatioon. Pohdin esimerkiksi, lähestyisinkö opintojen alussa olevia soittajia koval-

¹¹ *Piilo*-teosten taustalla oli lapsuuden piiloleikit ja se hetki, kun tietää etsijän olevan lähellä, muttei vielä haluaisi tulla löydettyksi.

¹² Multifoni (suom. monta ääntä) tarkoittaa tässä eri tavoin rakennettuja sointuja ja yksittäisen äänen murtumia. Bisbigliando on tässä eri sormituksilla toteutettu väritrilli. Saksofonin huokoiset *airy*-äännet tehdään teoksessa lisäämällä vuotoisuutta irrottamalla suupielä suukappaleesta.

lisiin ja graafisiin symboleihin, joiden ajattelin olevan helposti lähestyttäviä ja havainnollisia. Hämmötellessäni uudenlaista notaatiota *Piilo 3*:een havaitsin pian, että olen tekemässä ratkaisua, joka olisi pitkällä tähtäimellä hidastanut nykysoittotekniikoiden notaation omaksumista.¹³ Jos loisin pedagogisiin versioihin visuaalisesti houkuttelevampaa notaatiota käyttämällä niissä itse keksimiäni symboleita, oppilas joutuisi opettelemaan merkit kahteen kertaan. Monet nykysoittotekniikoiden merkit ovat vakiintuneet tai vakiintumassa, ja uusilla symboleilla olisin luonut tähän välivaiheen.

Päädyn lopulta käyttämään samantyyppisessä ilmaisussa yhdenmukaista notaatiota eri *Piiloissa*, ja esimerkiksi huokoinen ääni merkitään sanallisella kuvauksella *airy* ja neliskanttisella nupilla *Piilon* kaikissa versioissa. Symbolinotaation etuna on sen havainnollisuus: kuva voi kertoa lyhyessä ajassa saman kuin teksti viivaston yläpuolella tai teoksen etulehdillä. Toisaalta monia eri symboleja voi olla vaikea muistaa, ja liian samanlaiset symbolit voivat helposti sekoittua keskenään. Symboleita tuleekin annostella teoskohtaisesti ja harkiten. En siis luonut pedagogisiin *Piiloihin* uusia symboleita, vaan käytin niissä vastaavaa notaatiota kuin ammattilaiselle suunnatussa *Piilossa*. Käyttämäni notaatio ei ole ristiriidassa konventionaalisen notaation kanssa, vaan rakentuu sille (Dimpker 2013, 2–3). Keskustelin asiasta Oittisen kanssa, ja ratkaisu tuntui hänestä johdonmukaiselta. Oittisen mukaan monet saksofonistit saattavat soittouransa aikana soittaa *Piilojen* kaikki versiot, ja seuraavaa *Piiloa* olisi helpompi lähestyä, mikäli notaatio olisi pitkälti tuttua. (Oittinen 2020.)

Dialogisuuteen pyrkivän vuorovaikutuksen avulla pystyin hiomaan teoksen nuotinnusta ja soittoteknisiä yksityiskohtia pedagogisesti soveltuvammiksi erityisesti saksofonin äänialan ja soittotekniikkojen osalta. Pyrin tekemään teoksessa sellaisia notaatoratkaisuja, jotka olisivat mahdollisimman yksiselitteisiä ja ymmärrettäviä suoraan nuottikuvasta ilman selittäviä etulehtiä (Dimpker 2013, 2–3). Oittinen antoi minulle kokeneen nykymusiikin soittajan ja pedagogin näkökulman *Piilon* materiaaliin ja notaatioon. Tapasin Oittisen ja näytin hänelle keskeneräistä nuottia; teimme kokeiluja, joiden pohjalta tein valintoja teoksen materiaalin ja nuotinnuksen suhteen. Projektin alussa Oittinen (2020) sanoi: ”Mä kokeilin omilla oppilailla niitä tekniikkoja ja musta tuntui, että yllättävän nopeasti tosi alussakin olevat oppilaat oppivat mun vaikeiksi mieltämiä tekniikoita.” Valitsin teokseen esimerkiksi sellaisia multifoneja, jotka olivat helposti toteutettavissa ja joissa ei ollut huomattavia soitinkohtaisia eroja. Lisäksi valitsin pedagogisiin *Piiloihin* helposti sormitettavia mikrosäveliä, jotka palvelivat teoksen ilmettä minua kiinnostavalla tavalla (esimerkki 3).

Myös monet soitinkohtaiset detaljit löytyivät luontevasti yhteistyössä. Oittinen osasi kertoa, millä taitotasolla tekniikat ovat parhaiten toteutettavissa. Samat asiat saatoinkin myöhemmin varmentaa työpajoissa soittoharrastajien kanssa. Teoksen loppupuolella on kulku voimakkaasta multifonista laskeviin ja hiljentyviin kuvioihin

¹³ Esimerkiksi *airy*-äänten kohdalla harkitsin nuotintavani säveltasollisesti määräämättömiä nuotteja lentämässä pilvien tai lehtien seassa. Tämä ei kuitenkaan olisi vastannut sitä kuvaa, joka minulla jo oli muotoutumassa teoksen luonteesta. Halusin myös *Piilon* eri versioiden olevan toistensa variaatioita.

Esimerkki 3. Bisbigliando ja mikrosäveliä *Piilo 3*:n tahdeissa 15–16. Mikrosävelet toteutetaan tässä yhtä sormeaa muuttamalla.

(esimerkki 4), jonka yksityiskohtia muutin tapaamisessa Oittisen kanssa. Kirjoitin ensin tahdin 24 lopussa alkavan cis-sävelen pitkänä äänenä, mutta tapaamisessa koin tarvitsevani siihen jotain villiä ja kysyin Oittiselta, kuinka paikan voisi tehdä virtuosoisemmaksi vaativuustasoa nostamatta. Toiveeni oli helppo toteuttaa siten, että kämmenläpillä soitetetaan vapaasti ennen alaspäistä ryöpsähdystä:

Esimerkki 4. *Piilo 3*:n tahdissa 24 multifoni muuttuu villiksi kuvioksi. Tahdin 26 alaspäiset kuviot toteutetaan vapaassa rytmissä vähitellen hidastaen.

Valittu nuotinnustekniikka vaikuttaa teoksen ilmaisun tarkkuuteen ja vapauteen. Jos olisin kirjoittanut tahdin 24 lopusta alkavan kuvion auki määrättyillä säveltasoilta ja rytmeillä, olisin lisännyt kohdan teknistä vaativuutta. Lisäksi käytin rytmisesti vapaampaa notaatiota kohdissa, joissa halusin jättää tilaa tulkinnalle. Jos olisin kirjoittanut tahdissa 26 alkavan katkelman rytmin osalta tarkasti, teokseen mahdollisesti tarvittavat poikkeusjaot olisivat lisänneet hahmotuksellista haastetta. Tarkasti määrättyllä nuotinnuksella ei tässä mielestäni olisi saavutettu merkittävää eroa ilmaissussa. Lisäksi pienen vapauden mahdollistamat monet tulkinnat voivat näyttäytyä rikkautena myös kuulijan ja säveltäjän kannalta.

Teoksen alkupuolella on näppäinkolinaa (esimerkit 5a ja 5b), joka mielikuvissani vastaa sitä odottavaa hetkeä, kun piiloleikissä etsijä laskee numeroita muiden hipsissä piiloon. Kokeillessamme näppäinkolinaa Oittisen kanssa huomasimme, että näppäinkolina tehostuu, jos samanaikaisesti puhaltaa putken läpi. Kirjoitin siitä kaksi variaatiota: perustason versiossa puhallus on helpompi toteuttaa samassa rytmissä näppäinkolinan kanssa, kun syventävällä tasolla ja ammattilaistasolla näppäinkolina tehdään jatkuvan puhalluksen päälle. Alla olevista esimerkeistä voi myös havaita eri rekistereiden, säveltasojen ja notaatiotekniikoiden vaihtelun pedagogisissa *Piiloissa*.

Misterioso ♩ = 92-108

airy ord. airy key clicks* and blowing noise in free rhythm accel.

ii - uu - il ck - k - t - k ck - k - t - k - t

p *mf* *sf*

Esimerkki 5a. *Piilo 3* -teoksen alitus. Näppäinkolinaa ja puhallusta rytmisesti vapaalla notaatiolla tahdista 3 eteenpäin.

Misterioso ♩ = 108

airy ord. airy key clicks*

ii - uu - il ch - k - t - k

p *mf* *p*

blow steady air through the instrument

Esimerkki 5b. *Piilo 2* -teoksen alitus. Näppäinkolinaa ja puhallusta tahdista 3 eteenpäin.

Tehdyt ratkaisut palvelevat teoksen ilmaisua kyseisellä taitotasolla.

Projektin aikana löytyi uusia sävyjä ja vahvistusta *Piilojen* ilmaisuun. Kirjoitin päiväkirjaan kesäkuussa 2021:

Muokkasin *Piilojen* raakaversiosta joitakin yksityiskohtia näihin harjoituksiin ja lähetin Oittiselle nuotin juuri ennen tapaamistamme. Olin aiemmin käsitellyt *Piilojen* kiihtyviä eleitä niin, että kuvion nopeutuessa on crescendo. Nyt halusin kokeilla, kuinka ele toimisi, jos rytmisesti tihenävä ja kiihtyvä kuvio etenisiikin päinvastoin crescendosta diminuendoon [esimerkki 6].

55

p

Esimerkki 6. Nopeutuva ja hiljenevä kuvio *Piilo 2*:n tahdissa 55. Edellä on ollut teoksen hui-pennus (forte).

Harjoituksissa Oittinen kertoi, että aluksi hän vastusti tekemääni muutosta, koska oli jo ehtinyt soittaa ja tottua aiempaan (mielestäni hieman ilmeiseen tai ainakin idiomaattiseen) versioon. Tapaamisessa Oittinen kuitenkin sanoi: ”Osa nykymusiikkitekniikoista helppo saada isosti, mutta mielenkiintoisempia sävyjä löytyy näillä muutoksilla”. Koin Oittisen tapaan, että intensiteetti itse asiassa kasvoi, vaikka äänenvoimakkuustaso laski. (Leinonen 2021.)

Samassa tapaamisessa pohdimme myös, kuinka tukea oppilaan omaa kokeilua ja innoittaa soittajia nykysoittotekniikoista. Oittinen (2021) totesi, että kun kappaleessa

vaihtuvat nopeasti eri tekniikat, ”teokseen liitetty improtreeni tukisi ja harjoittaisi oppilaan nopeaa ajattelua sekä tekniikkojen hallintaa”. Samalla se tekisi *Piilojen* materiaalin lähestyttävämmäksi. Oittinen oli aiemmin esitellyt minulle opetuksessa käyttämiään Karla Suvannon (2018) *Improkortteja*, ja aloin pohtia, voisiko korttien ideaa soveltaa *Piilojen* materiaaliin niin, että teosten sisältämiä tekniikoita tehtäisiin tutuiksi improvisoinnin ja säveltämisen kautta.¹⁴ Samalla mahdollistaisiin oppilaan roolin aktiivisena kokeilijana ja havainnoitsijana, mitä olin aiemmin pohtinut päiväkirjassani. Punnittuani asiaa Oittisen ja *Piilojen* kustantajan kanssa aloin suunnitella *Piilo-kortteja*.

NYKYSOITTOTEKNIKOITA TUTUUKSI INTERAKTIIVISTEN PIILO-KORTTIEN AVULLA

Tässä luvussa esittelen *Piilo-korttien* sisältöä, niiden kehitystä projektin aikana sekä niiden käyttötapoja. Lähdin liikkeelle ajatuksesta, että soittoharrastus voi lähteä luontevasti liikkeelle soittimen nykysoittotekniikoiden kokeilemisesta. *Piilo-kortit* ilmentävät paitsi sitä, millaisiin notaatioratkaisuihin päädyin teoksessa, myös sitä, millä tavoilla pyrin tekemään *Piiloja* ja laajemmin nykysoittotekniikoita pedagogisesti lähestyttäväksi. Tämä tapahtuu tarkastelemalla ääntä ja nuottia kuulijan, kokiijan, soittajan ja tekijän näkökulmasta aktiivisesti kuunnellen, soittaen, improvisoiden ja säveltäen (ks. Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017, 48).

Lajittelin *Piilo-kortit* väreittäin *Piilojen* soittotekniikoita sisältäviin keltaisiin tekniikkakortteihin, violetteihin dynamiikkakortteihin (esim. ”pp” ja ”mf”), punaisiin laatukortteihin (esim. ”misterioso” ja ”furioso”), oransseihin kaarroskortteihin (esim. ”pitkiä fraaseja” ja ”laskevia fraaseja”), sinisiin tempokortteihin (esim. ”allegro” ja ”accelerando”) ja vihreisiin karaktäärikortteihin (esim. ”avaruus, äärettömyys” ja ”merimaisema”) (esimerkki 7a). Soitinkohtaisia tekniikkakortteja lukuun ottamatta kortit soveltuvat käytettäväksi muillakin instrumenteilla (esimerkki 7b).

Korttien valmistuttua Oittinen kokeili niitä soittotunneilla omien soitto-oppilaidensa kanssa ja kertoi korttien toimivan hyvin soittotuntia rytmittävänä ”välipalana” tai tunnin lopetuksena; lisäksi niillä voi luoda aleatorisia leikkejä nostamalla kortteja pakasta sattumanvaraisesti. *Piilo-korttien* ei kuitenkaan ollut tarkoitus liikaa ohjata oppilasta improvisoimaan vain kortteihin merkityillä säveltasolla, ja siksi halusimme laajentaa kortteja *Piilojen* sisältämän notaation ulkopuolelle. Tavoitteenamme oli, että kortit toimisivat myös *Piilo*-teoksen ulkopuolella. Lisäsin kortteihin esimerkiksi mikrosävelien sormitukset yhden oktaavin alueelta sekä tulkinnanva-

¹⁴ Karla Suvannon *Improkortteissa* on tällä hetkellä vain yksi nykysoittotekniikoihin viittaava kortti nimeltä epätavalliset soittotavat. Siksi nykysoittotekniikoihin tutustuttaville interaktiivisille korteille oli mielestäni tarvetta.

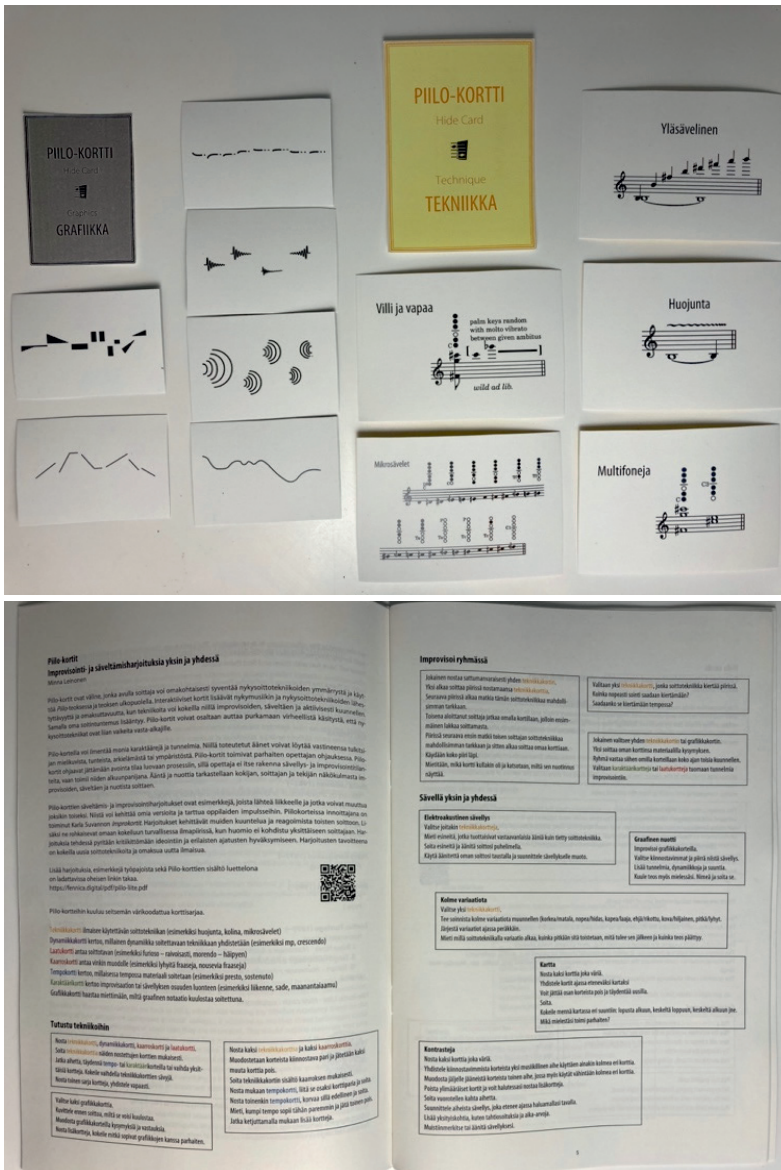
pautta dynamiikkojen, karaktäärien ja laatuojen suhteen (mm. ”energiatasosi juuri nyt” ja ”valitse oma temposi”) (esimerkit 7a ja 7b). Lisäksi laajensin korttipakkaa harmailla graafisilla korteilla (esim. aaltomaisia kuvioita, pisteitä), jotka auttavat oppilasta kiinnittämään huomiota säveltasojen sijasta esimerkiksi hahmoin, tekstureihin, rekistereihin ja linjoihin (esimerkki 7b). Lopuksi lisäsin korttien yhteyteen improvisointi- ja säveltämistehtäviä (esimerkki 7b).

Piilo-kortteja voi järjestää useilla tavoilla, niillä voi improvisoida tehtävien avulla ohjatusti ja rakentaa omia sävellyksiä. Yhden kortin sisältö on (mikrosävelasteikko lukuun ottamatta) helppo muistaa ulkoa, jolloin soittaja voi keskittyä soittotekniikan ja sen tuottaman äänen aktiiviseen havainnointiin. Yksittäiset kortit mahdollistavat yhteen soittotekniikkaan kerrallaan keskittyvän harjoittelun, jolloin informaation määrä pysyy hallittuna. *Piilojen* motiiveja ja soittotekniikoita esiintyy korteissa yksittäisinä asioina, ja tehtävien avulla voi kokeilla, millaisiksi eleet ja sointivärit voivat kehittyä eri yhteyksissä. Valinnat ovat avoimia ja joustavia.

Kun *Piilo-kortit* olivat kokeiluasteella, Oittinen ehdotti, että järjestäisimme *Piilo*-aiheisia työpajoja musiikkioppilaitoksissa. Laboratoriomaisen lähestymisen avulla saisin tutkimukseen mukaan soittoharrastajien näkökulman ja välittömän kokemuksen siitä, kuinka sävellykseni ja *Piilo-kortit* ovat ymmärrettävissä (ks. Cain & Burnard 2012, 228–229). Sovimme, että suunnittelen työpajat Oittisen kanssa keskustellen, videoin ne ja osallistun niistä yhteen. Kortit ja työpajat eivät siis olleet etukäteen suunniteltu osa *Piilo*-projektia, vaan niiden kehitystarve ilmeni prosessin aikana (ks. Weidenfeller 2022, 17).



Esimerkki 7a. Esimerkkejä *Piilo*-korteista.



Esimerkki 7b. Ylemmässä kuvassa esimerkkejä grafiikkakorteista ja tekniikoista. Alemmassa tekstiaukeamassa korttien kuvaus ja improvisointi- ja sävellysharjoituksia. Lisää materiaalia löytyy QR-koodin takaa.

IHANASTA METSÄSTÄ ÄKÄISEEN MEHILÄISPARVEEN – HAVAINTOJA *PIILO*-PROJEKTIN TYÖPAJOISTA

Tässä luvussa kerron ensiksi työpajojen toteutuksesta yleisellä tasolla ja sitten kolmesta ensimmäisestä Oittisen ohjaamasta työpajasta. Tarkemmin kerron minun ja Oittisen ohjaaman neljännen työpajan sisällöstä ja työpajassa tehdyistä huomioista. Tämän jälkeen teen päätelmiä nykysoittotekniikoiden kommunikoivuudesta työpajoissa *Piilo-korttien* avulla. Lopuksi reflektoin työpajoissa toteutunutta vuorovaikutusta.

Piiloihin ja *Piilo-kortteihin* tutustuttiin keväällä ja kesällä 2022 neljässä työpajassa, jotka järjestettiin kolmessa suomalaisessa taiteen perusopetusta tarjoavassa musiikkioppilaitoksessa. Oittinen ohjasi kolmea ensimmäistä työpajaa, joita tarkastelin videoiden välityksellä. Viimeiseen työpajaan osallistuin säveltäjän, pedagogin ja tutkijan roolissa. Työpajojen tarkoitus oli tutustuttaa musiikkioppilaitosten saksofonioppilaita ja -opettajia nykymusiikkitekniikoihin ja niiden notaatioon ja samalla havainnoida, kuinka ymmärrettävää *Piilojen* ja *Piilo-korttien* notaatio on ja kuinka korttien harjoitukset toimivat. Osallistuminen oli vapaaehtoista, ja kuka tahansa oppilaitoksen saksofonioppilas tai opettaja sai osallistua työpajaan. Ensimmäisessä työpajassa oli opinnoissa edistyneitä harrastajia ja soitonopettajia yhteensä 15, toisessa työpajassa oli 7 edistynyttä soittoharrastajaa ja kolmannessa työpajassa oli 6 vasta-alkajaa. Kolme ensimmäistä työpajaa olivat kestoltaan tunnista puoleentoista tuntiin. Neljännessä, kolmen tunnin mittaisessa työpajassa oli 8 osallistujaa alakoulukäisistä vasta-alkajista aikuisharrastajiin ja saksofoniopettajiin.¹⁵

Keskusteltuani Oittisen kanssa ennen ensimmäistä työpajaa suunnittelin työpajojen sisällön, jota Oittinen sai toteuttaa parhaaksi katsomallaan tavalla. Seuraavassa esittelen esimerkkejä projektin työpajoissa tehdyistä harjoituksista. Harjoitukset tehtiin piirissä istuen.

Harjoituksen ohjaaja soittaa valitsemaansa soittotekniikkaa (esimerkiksi näppäinkolina), jota muut kuuntelevat silmät kiinni ja alkavat matkia. Tunnistetaan soittotekniikka, nimetään se ja keskustellaan, millaisia mielikuvia se herättää ja millaisten tunnelmien ilmentämisessä soittotekniikkaa voisi käyttää. Ohjaaja näyttää soittotekniikkaa ilmaisevan tekniikkakortin, jonka nuotinnuksesta keskustellaan. Kokeillaan vielä soittotekniikkaa vapaasti yhtä aikaa soittaen ja havainnoidaan, millä eri sävyillä soittotekniikalla voi soittaa.

Pannaan soittotekniikka kiertämään piirissä siten, että kaikki soittavat sitä lyhyesti vuorollaan. Tehdään sama myös silmät kiinni. Keskustellaan, miltä kuulosti ja tuntui, kun ääni kiersi piirissä silmät auki ja kiinni. Voidaan vielä tehdä improvi-soitu äänimaisema tätä soittotekniikkaa käyttäen silmät kiinni. Toimitaan samoin toisen soittotekniikan kohdalla (esimerkiksi ilmapokaali).

Kun on tutustuttu kahteen soittotekniikkaan, ensimmäinen soittotekniikka

¹⁵ Käytän artikkelissa työpajan oppilaita ja opettajista sanaa osallistujat.

lähtee kiertämään piirissä myötöpäivään, ja toinen soittotekniikka keskeyttää kier-
ron ja vaihtaa ensimmäisen soittotekniikan suunnaksi vastapäivän.

Toinen versio edellisestä harjoituksesta: yksi tekniikka kiertää myötöpäivään
ja lisätään toinen tekniikka kiertämään vastapäivään. Tätäkin voi kokeilla silmät
kiinni. Keskustellaan, miltä harjoitus tuntui.

Kahdessa ensimmäisessä työpajassa Oittinen ensin soitti *Piilon*, ja osallistajat
kertoivat ajatuksiaan kuulemastaan teoksesta. Teoksen sisältämät tekniikat koet-
tiin ”erikoisina” ja ”erilaisina”. Kolmannessa työpajassa edettiin eri tavoin: osallis-
tajat näkivät ensin teoksen nuotin, jonka soittotekniikoihin tutustuttiin nostamalla
vuorotellen tekniikkakortteja. Yksi osallistuja nosti kortin, jossa on teksti ”huojunta”
ja sen notaatio. Oittinen pyysi osallistujia matkimaan hänen soittoaan kuulemansa
perusteella. Tämän jälkeen Oittinen pyysi osallistujia kertomaan, millä tavalla he
tekivät huojunnan. ”Mä puristin leukaa ja sillä tavalla tuli vähän korkeampaa ja ma-
talampaa ääntä.” Osallistujat siis ensin kuuntelivat Oittisen soittoa, sitten soittivat
itse mukana ja sen jälkeen kuvailivat, kuinka tekniikka tehtiin. Osallistajat kokivat
soittamansa uudet tekniikat ”jännittävinä” ja ”helppoina”.

Seuraavaksi kerron neljännessä työpajasta, johon osallistui myös itse. Suunnit-
telin neljännen työpajan aiempia työpajoja laajemmaksi. Pidin tärkeänä, että työpaja
alkaisi tutustumisharjoituksella, jotta saisimme rakennettua luottamuksen ilmapii-
rin (suurin osa osallistujista ei ennestään tuntenut toisiaan eikä minua), ja päättyisi
pienryhmätyöskentelyyn, jossa *Piilo-kortteja* käytettäisiin oman improvisoinnin ja
säveltämisen tukena. Lisäksi pidin tärkeänä, että emme työpajan ohjaajina arvottaisi
tekniikoita osallistujien puolesta esimerkiksi kysymällä, kuulostiko jokin tekniikka
vieraalta tai erikoiselta, vaan osallistujat saivat itse sanallistaa kokemuksensa.

Työpajassa osallistujat jäljittelivät Oittisen soittamia nykysoittotekniikoita ryh-
mässä yhtä aikaa toisia kuunnellen, välillä taukoja pitäen. Tekniikoita soitettiin en-
sin silmät kiinni, minkä jälkeen osallistujat silmät avattuun näkivät, kuinka ääni
soitetaan. Seuraavaksi Oittinen kysyi, kuinka soittotekniikka teknisesti toteutettiin,
minkä jälkeen sitä soitettiin vielä hetki. Kannustimme osallistujia liittämään ääniä
omaan kokemusmaailmaansa kysymällä heiltä, ”mitä tästä tuli mieleen?” tai ”millai-
sia ajatuksia tämä herättää?”:

”Lintujen kevät ja syysmuutot. Yhtäkkiä pamahtaa hirveen määrä joutsenia, kuuluu
kauhee huuto ja sit on hetken päästä rauhallista taas. Kun ne lähtee ja laskeutuu.”

”Nää [ilmäänet] on hyvii jossain leffamusiikissa... tai peli-.”

”Ihana metsä, metsä eli omaa elämäänsä ja sit tuli hakkuukone jyräämään ja kau-
hee katastrofi ja sit se lähti meneen se kone ja sit jäljellä oleva metsä taas jatkoi
elämäänsä.”

Soittotekniikan kuuntelu, mielikuvien luominen ja tekninen toteutus saivat siis
ensin hahmottua jokaisen osallistujan mielessä ja soitossa ennen kuin kerrottiin,

mistä tekniikasta on kyse ja kuinka ääni tehtiin. Tilanteet pidettiin auki keskustelulle, vuorokuuntelulle, kokeiluille, omalle päättelylle ja oivaltamiselle sekä tuntemuksille. Kun ääntä oli hetki soitettu ja varioitu, yksittäisistä soittotekniikoista alkoi löytyä eri karaktärejä, esimerkiksi äänen taivutuksesta sai ”kauniilta” ja ”herkältä” tai ”äkäiseltä mehiläisparvelta” ja ”ilmahälytykseltä” kuulostavaa ääntä. Osallistujat olivat selvästi innoissaan soittimesta löytyvistä nykysoittotekniikoista. Soitintuntemuksen syentyessä työpajassa tehtiin oivalluksia myös perinteisemmistä soittotekniikoista: ”Oli kiva kuulla, miten toi glissandotekniikka tehdään oikein. Olin luullut, et kaikki tehdään suulla.”

Teimme *Piilo-korteilla* muun muassa seuraavia lyhyitä ryhmäimprovisointiharjoituksia ja äänimaisemia:

Tutustu tekniikoihin -harjoitus

Nosta tekniikkakortti, dynamiikkakortti, kaarroskortti ja laatukortti. Soita tekniikkakorttia näiden nostettujen korttien mukaisesti. Jatka aihetta, täydennä tempo tai karaktäärikorteilla tai vaihda yksittäisiä kortteja. Kokeile vaihdella tekniikkakortin sävyä. Nosta toinen sarja kortteja, yhdistele vapaasti.

Improvisoi ryhmässä -harjoitus

Jokainen nostaa sattumanvaraisesti yhden tekniikkakortin. Yksi alkaa soittaa piirissä nostamaansa tekniikkakorttia. Seuraava piirissä alkaa matkia tämän soittotekniikkaa mahdollisimman tarkkaan. Tämän jälkeen toisena aloittanut soittaja jatkaa omalla kortillaan, jolloin ensimmäinen lakkaa soittamasta. Piirissä seuraava ensin matkii toisen soittajan soittotekniikkaa mahdollisimman tarkkaan ja sitten alkaa soittaa omaa korttiaan. Käydään koko piiri läpi. Mietitään, mikä kortti kullakin oli ja katsotaan, miltä sen nuotinnus näyttää.

Kartta

Nosta kaksi korttia joka väriä. Yhdistele kortit ajassa eteneväksi kartaksi. Voit jättää osan korteista pois ja täydentää karttaa uusilla. Soita. Kokeile mennä kartassa eri suuntiin: lopusta alkuun, keskeltä loppuun, keskeltä alkuun ja niin edelleen. Mikä mielestäsi toimi parhaiten?

Nykysoittotekniikat yhdistettynä improvisointiharjoituksiin ohjasivat osallistujia dialogiseen vuorovaikutukseen, tarkkaavaiseen kuunteluun ja reagointiin – toista kuunneltiin, ja samalla kuunneltiin itseä. Samasta soittotekniikasta löytyi yhdessä soittaen runsaasti erilaisia sävyjä. Oittinen kiitti työpajan lopuksi osallistujia: ”Tyyppit, seuraavan kerran kun teillä on orkesteritreeneit, pitäkää yhtä herkästi korvat auki.”

Seuraavaksi *Piilo 3* -nuottia käytiin työpajassa läpi niin, että osallistujat saivat itse päätellä ja kokeilla, millaiselta näin nuotinnettu musiikki kuulostaa. Ensin olisi siis äänen aktiivinen kuuntelu, toisena äänen soittaminen yhdessä, kolmantena soiton havainnointi ja lopuksi nuottikuva. Nuotista löytyi myös soittotekniikoita, joita ei ollut käyty läpi improvisointiharjoituksissa. Näin pääsin havainnoimaan, kuinka nuotti kommunikoi suoraan osallistujien kanssa. Nykysoittotekniikat, kuten mul-

tifonit ja mikrosävelet ja niiden notaatiot tuntuivat osallistujista helpoilta. Bisbigliandoa lukuun ottamatta osallistujat osasivat nopeasti päätellä nuotista, millaista ilmaisua olin tavoitellut. Nykysoittotekniikoilla improvisointi *Piilo-korttien* avulla oli auttanut osallistujia ymmärtämään *Piilo 3* -nuottia. Työpajan jälkeen täydensin bisbigliandon merkintää tarkentamalla sen sormitusta.

Työpajan loppupuoliskolla teimme *Piilo-korteilla* äänimaisemia. Osallistujat tekivät itse korttien valintaa, yhdistämistä, äänimaiseman muotoa ja sisältöä koskevat ratkaisut ja suunnittelivat pienet esitykset omista taiteellisista lähtökohdistaan. Yhteistoiminnassa syntyneisiin ääniympäristöihin liittyi jaettua merkitystulkintaa (ks. Ojala & Väkevä 2013, 15–17). Esitykset kuunneltiin, äänimaisemien pohjana olevia kortteja arvuuteltiin ja niistä keskusteltiin: ”Jotenkin tuli mieleen, et oli joku maanantaiamuuyö ja sit sä näät sellasta painajaista et myöhästy jostain tosi tärkeestä palaverista”, ja ”Mulla tuli tosta [multifoneja, bisbigliandoa ja äänen taipumisia sisältävästä] lopusta mieleen katedraali, jossa soi urut.” Työpajaan osallistunut soitonopettaja kertoi oivaltaneensa, kuinka uusia sointivärejä sisältävillä nykysoittotekniikoilla voi laajentaa ilmaisua ja luoda mielikuvia (ks. Tenkku 1967; Kankkunen 2009). Eräs toinen osallistuja yhtyi tähän näkemykseen: ”Se [nykysoittotekniikka] täydentää kappaletta, jos tarvitaan ihanan metsän tunnelmaa tai uhkaavuutta, et se ei välttämättä niillä pelkillä... et soittatte nyt vaan sitä g:tä ja sitten tulee f:ää siihen perään.”

Eräs työpajaan osallistuja koki ryhmässä *Piilo-korttien* avulla improvisoinnin vaivauttavana: ”Helppoa heittäytyä, kun ei tarvi miettiä, et menikö tää nyt ihan oikein. Jos glissando ei mee ihan kohilleen, se voi vaan kuulostaa veikeeltä.” Improvisointi voikin rohkaista oppilasta itsenäisempään ja omakohtaisempaan ilmaisuun, ja jokainen voi osallistua siihen omien soittotaitojensa mukaan (Junttu 2010, 170). Improvisoinnissa, etenkin ryhmäimprovisoinnissa, huomion voi kiinnittää muiden soittoon ja vuorovaikutukseen, mikä voi vähentää oppilaan suorituspainetta ja virheiden pelkoa. Kun ei yritetäkään soittaa täydellisesti ja jätetään tilaa kokeilulle, tekniikoiden omaksuminen ja soitintuntemus syventyvät ja samalla voi löytyä jotain yllättävää ja ”veikeää”. (Ks. mt. 177.) Juntun (mt. 184) mukaan improvisoidessaan lapset oppivat taitoja, jotka nuotista luettuna olisi mahdollista oppia vasta paljon myöhemmin.

Seuraavaksi teen päätelmiä työpajoista, niiden dialogisuuteen pohjautuvasta vuorovaikutuksesta sekä *Piilo-korteista*. Nykysoittotekniikoiden koettu helppous tuli esiin kaikissa työpajoissa. *Piilo-korttien* omaan kokeiluun ja improvisointiin perustuva toiminta voi osaltaan auttaa purkamaan virheellistä käsitystä, että nykysoittotekniikat ovat liian vaikeita vasta-alkajille. Improvisointi syvensi nykysoittotekniikoiden oppimista ja samalla työpajojen osallistujat oppivat lukemaan tekniikoita nuotista (vrt. Junttu 2010, 184). Lisäksi kortit voivat jatkossa nopeuttaa uusien nykymusiikkiteosten omaksumista, sillä monet nykysoittotekniikat ovat korttien myötä soittajalle ennestään tuttuja.

Yksi syy nykysoittotekniikoiden vähäiseen käyttöön soittonunneilla on tietämättömyys. Eräälle soitonopettajalle ei ollut tullut mieleen kokeilla nykysoittotekniikoita

pienien oppilaiden kanssa. Monet ammattisoittajat kertovat kohdanneensa nykymusiikkia vasta ammattipinnoissaan (Elgersma 2012, 23; Almela 2019, 1; Orduz 2011, 1). Elgersman (2012, 23) mukaan nykymusiikkiteosten löytäminen opetuskäyttöön on vaikeampaa ja edellyttää opettajalta tai esittäjältä omaa uteliaisuutta ja kiinnostusta. Pedagogisen nykymusiikin helppo löytäminen nuotteja levittävien instituutioiden nuottijulkaisuissa olisikin tarpeellinen avaus parantamaan pedagogisen nykymusiikin saatavuutta ja osoitus sen arvostamisesta. Instituutiot osaltaan kaventavat nykymusiikin mahdollisuuksia nousta marginaalista oman aikamme ääneksi.

Opettajan avoin suhde nykymusiikkiin ja nykysoittotekniikoihin voi välittyä edelleen oppilaan kiinnostukseksi nykymusiikkia kohtaan (Schafer 1986, 241). Dialogisen vuorovaikutuksen avulla *Piilo-kortteihin* voi myös tutustua yhdessä ilman, että opettaja on nykysoittotekniikoiden asiantuntija. Interaktiiviset kortit ja niiden sisältämät harjoitukset luovat opettajan ja soittoharrastajan välille tilan vuorokuuntelulle ja Minä–Sinä–kohtaamiselle (ks. Buber 1993 [1923]; Anttila 2003, 320; 2017). Työpajoissa ohjaaja parhaimmillaan toimii harjoituksen käynnistäjänä, tukijana ja rinnalla kulkijana ja jätti tilaa osallistujien omalle kokeilulle, keksinnälle ja läsnäololle (ks. Anttila 2017; Schafer 1973). Oppimista tapahtui myös ryhmän sisällä, kun osallistujat oppivat kuuntelemaan ja jäljittelemään toisiltaan erilaisia sävyjä ja tekniikoita; samalla myös ohjaaja oppi uutta (ks. Anttila 2017). Kokemusten sanallistamisen myötä luotiin jaettu yhteys jokaisen yksilölliseen kokemusmaailmaan. Lisäksi sanallistamisen avulla osallistujat tekivät kokemukset ja mahdolliset kompleksisina pidetyt opittavat asiat – nykysoittotekniikat ja niiden notaation – ymmärrettäväksi (ks. Bruner 1962, 137–138).

Dialogisuuteen pyrkivä vuorovaikutus osallistujien ja ohjaajien kesken oli sosiaalisesti rakentunutta kahden tai useamman ihmisen välistä keskustelua, ääneen pohtimista ja kuulluksi tulemistä. Osallistujat pääsivät avaamaan omia mieltymyksiään ja kokemusmaailmojaan mielikuvien, improvisaatioiden ja äänimaisemien kautta, joiden sanallistaminen loi merkityssuhteita ja auttoi myös minua ymmärtämään osallistujien ajatusmaailmaa paremmin (ks. Junttu 2010, 177; Bruner 1962, 137–138). Minulle jäi tunne, että jo lyhyen työpajan aikana sain kohdata osallistujat persoonina. Tähän tuntemukseen vaikutti paitsi se, kuinka oppilaat kertoivat kokemuksistaan, myös se, millaisiin ratkaisuihin he päätyivät omissa improvisaatioissaan ja äänimaisemaharjoituksissaan. Pysytellessämme Oittisen kanssa taustalla, antaessamme tilaa kokeilulle ja luottamalla osallistujien omaan toimintaan parhaimmillaan tuntui, että pääsimme osallistujien kanssa aitoon dialogiin.

PÄÄTELMÄ *PIILO*-PROJEKTISTA

Pohdin artikkelissani, kuinka säveltää uutta pedagogista musiikkia nykysoittotekniikoita käyttäen ja mitä se edellyttää säveltämisprosessin vuorovaikutteisuudelta ja

teoksen nuotinnukselta. Artikkelin tarkoitus on lisätä säveltäjän ymmärrystä pedagogisen musiikin säveltämisestä, ja tutkimukseni tarjoaakin konkreettisia työkaluja sekä uusia toiminnan tapoja pedagogisten teosten säveltämiseen. Löysin projektin aikana myös ratkaisuja, joiden avulla osa Fimicin projektin kohdalla kuvatuista haasteista voitaisiin välttää. Oma tavoitteeni projektissa oli tehdä *Piilojen* nykysoittotekniikoita sisältävästä nuotista ymmärrettävä ja oppilaille mielekkäästi omaksuttava. Vähitellen projekti sai uutta sisältöä *Piilo-korteista*, työpajoista, päiväkirjamerkinnoistä ja tästä artikkelista, jotka kaikki vastasivat tutkimuskysymykseeni.

Dialogisuuteen pyrkivä vuorovaikutus Oittisen kanssa vaikutti *Piilojen* materiaaliin, ja ilman sitä *Piilo-kortteja* tuskin olisi. Vaikka ajatus korteista oli minulta lähtöisin, siihen vaikutti merkittävällä tavalla kolmen vuoden mittainen yhteistyömme. Yhteistyö Oittisen ja työpajoihin osallistujien kanssa vahvisti *Piilojen* ja *Piilo-korttien* materiaalia, muokkasi sitä ja tuotti uusia ideoita. Myös Oittisen vahva musiikkous ja opettajuus yhdistettynä hänen kiinnostukseensa nykymusiikkia ja nykysoittotekniikoita kohtaan olivat ihanteellinen lähtökohta työskentelylleni, ja sain tehdä *Piilon* taiteelliset ratkaisut ilman, että ne tuntuivat ilmaisua rajoittavilta tekijöiltä.

Tutkimustulokset ovat seuraavilta osin yleistettäviä: Nykysoittotekniikoita voi käyttää pedagogisessa musiikissa, ja ne voivat toimia hyvin soittoharrastuksen alusta alkaen. Olennaista on uusien asioiden annostelu, notaation selkeys ja ymmärrettävyys. Tekemällä yhteistyötä soitonopettajan ja esittäjän kanssa säveltäjä voi löytää kyseiselle taitotasolle ominaista ilmaisua myös nykysoittotekniikoita käyttäen ja välttää soittoteknisiä karikoita tai liian vaikeaksi muodostuvaa kokonaisuutta. Oppilaan näkökulmasta nykysoittotekniikoiden omaksumisen tukena ja oppimisen syventäjänä toimivat improvisointi, aktiivinen kuunteleminen, kokemusten sanallistaminen ja merkityssuhteiden luominen.

Piilo-projekti on yksi askel lähemmäs perimmäisen tavoitteeni saavuttamista: tehdä nykymusiikkia lähestyttäväksi tuomalla se osaksi instrumenttiopintoja jo varhain. Jos nykysoittotekniikoita esiintyisi pedagogisessa ohjelmistossa nykyistä enemmän, ne voisivat olla luonteva osa soittoharrastusta koko muusikkouden ajan ja auttaisivat lähestymään aikamme musiikkia myös kuulijana. Toistuvien kokemusten myötä vieraaksi koetusta soittotekniikasta, sen notaatiosta ja ilmaisusta voisi tulla tuttua, soittimelle ominaista sävelkieltä.

Aika näyttää, kuinka muut saksofoniopettajat ja -oppilaat ottavat *Piilot* ja *Piilo-kortit* vastaan ja kuinka ne toimivat tilanteissa, joissa notaatio on ainoa kommunikoinnin väline. Vaikka toiminta työpajoissa vaikutti välittömältä, tutkimuksessa on kuitenkin mahdotonta arvioida sitä, kuinka paljon ja millä tavoin minun ja Oittisen innostus nykysoittotekniikoita kohtaan, toimiminen harjoitusten ohjaajina ja pelkkä läsnäolomme vaikuttivat osallistujien soittoon, ajatteluun ja toiminnan sanallistamiseen. Ohjauksen vaikutuksen arvioinnissa olisi tarvetta jatkotutkimukselle. Olen aikeissa jatkaa projektia ja laajentaa materiaalia pedagogiseksi sarjaksi eri instrumenteille tässä artikkelissa kuvatun kaltaisessa, dialogisuuteen pohjautuvassa vuoro-

vaikutuksessa soitonopettajien ja soittoharrastajien kanssa.

Säveltäjä ja sävellyspedagogi Sanna Ahvenjärvi pohtii Suomen Säveltäjien sävellyspedagogisista hankkeista kertovassa artikkelissa, miksi pedagogina toimimista pidetään vähempiarvoisena kuin säveltämistä (Ahola 2021, 17). Ahvenjärvi huomauttaa: ”Tähän saakka meillä on vaikuttanut olevan vallalla käsitys, että opettava säveltäjä ei ole ihan niin hyvä säveltäjä” (mts.). Jatkokysymyksenä Ahvenjärven ajatukselle voisi esittää, pidetäänkö myös pedagogista musiikkia vähemmän arvokkaana kuin ammattisoittajalle kirjoitettua musiikkia vai miksi ammatissa toimivat säveltäjät ovat toistaiseksi kirjoittaneet jokseenkin vähän pedagogista musiikkia. Feministisen tutkimuksen valossa tämä voisi liittyä siihen, että kasvatusala on leimautunut naisten alaksi, mikä tekee pedagogina toimimisesta vähemmän arvostettua (Scharff 2015, 5, 12, 16–17; Cusick 1999, 480).

Koen nykyisen kulttuurisen ja pedagogisen ilmapiirin nykymusiikin eristäytyneisyyden purkamiselle otollisena. Pedagogisen nykymusiikin kenttää voi kehittää uusilla säveltäjien ja musiikkioppilaitosten yhteishankkeilla ja nykymusiikin aktiivisella esittämisellä. Tässä uudistuksessa instituutioilla on merkittävä rooli. Nykymusiikin löytämistä edistäisi pedagogisten teosten selkeä listaus ja esiin nostaminen nuottijulkaisijoiden ja -kustantajien julkaisu-uuteloissa. Lisäksi nykymusiikin mainitseminen erikseen opetussuunnitelmissa auttaisi purkamaan sen marginaalista asemaa ja kannustamaan sen soittamiseen ja kuuntelemiseen sekä uuden ohjelmiston säveltämiseen.

Taiteellisen tutkimukseni innoittamana toimin parhaillaan aloitteentekijänä ja yhteishenkilönä kahdessa musiikki-instituutioiden ja säveltäjien välisessä valtakunnallisessa hankkeessa, joiden toiminta pohjautuu säveltäjän, soitonopettajan ja soittoharrastajien väliselle yhteistyölle. Näissä Pirkanmaan musiikkiopiston organisoimissa ja Opetushallituksen ja Suomen Säveltäjien Sibelius-rahaston tukemissa hankkeissa tilattiin kaikkiaan 18 säveltäjältä uusia pedagogisia teoksia kymmeneen musiikkiopistoon. Lisäksi aloitteestani vuosi 2024 on Suomen musiikkioppilaitosten liiton sävellyksen teemavuosi, jolloin on mahdollista käydä laajempaa keskustelua nykymusiikista ja sävellyspedagogisesta toiminnasta koko musiikkiopistokentällä, kehittää uusia toimintatapoja ja lisätä pedagogisen nykymusiikin ymmärrystä. Sillä, mitä tapahtuu ruohonjuuritasolla, on kumulatiivinen vaikutus nykymusiikin kiinnostuksen lisääntymiseen, konserttien ohjelmistovalintoihin, ammatinvalintaan ja yleisökasvatukseen – laajasti ottaen yhteiskuntaamme ja kulttuuriimme.

Nykymusiikilla voi ilmentää maailman ja nykyhetken moninaisuutta, sillä voi heijastaa oman aikamme yhteiskunnallisia ilmiöitä ja keskustella sosiaalisen todellisuuden kanssa. Sävellykset eivät mielestäni ilmennä suhdetta yksin musiikkiin vaan myös suhdetta maailmaan. Tässä maailmasuhteessa sekä kasvatus taiteeseen että kasvatus taidetta tekemällä ovat läsnä (Varto 2001, 7). Nykymusiikin elinvoimaiseksi tekemiseen tarvitaan säveltäjien, soitonopettajien, soittoharrastajien ja instituutioiden tavoitteellista ja dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvaa yhteistyötä.

TUTKIMUSAINEISTO

- Leinonen, Minna 2023 [2021]. *Piilo, Piilo 2 ja Piilo 3*. Partituurit ja *Piilo-kortit*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Leinonen, Minna 2022. Videot työpajoista. Kaksi työpajaa konservatoriossa 25.1.2022, työpaja konservatoriossa 1.2.2022, työpaja musiikkiopistossa 7.6.2022. Materiaali tutkijan hallussa.
- Leinonen, Minna 2020–2021. Päiväkirjat *Piilo*-projektista. Muistiinpanot tutkijan hallussa.
- Oittinen, Kalle 2020; 2021; 2022. Keskustelut *Piilo*-projektin aikana. Keskustelumateriaali (muistiinpanot, sähköpostit) tutkijan hallussa.

LÄHTEET

- Ahola, Anu 2021. Monta polkua säveltäjäksi. Sävellyspedagogiset hankkeet tulevaisuutta rakentamassa. *Kompositio* 2021:1, 12–17.
- Ahvenniemi, Rebecka Sofia 2021. *Musical Composition as Lingering Reflection: Exploring the Critical Potential of Music*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Almela, José Carlos Domínguez 2019. The Role of Contemporary Classical Music in Music Education in Andalusia. Experiences of a Clarinet Teacher and Performer. Seminar Thesis: Teacher's Pedagogical Studies. Tampere University. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020092875956>
- Anttila, Eeva 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Väitöskirja. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-76-8>
- Anttila, Eeva ym. 2017. *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101868>
- Bear, Caitlin 2021. *Cultivating the Contemporary Clarinetist: Pedagogical Materials for Extended Clarinet Techniques*. DMA dissertation. University of Washington, Seattle, WA.
- Biber, Heinrich Ignaz Franz von 2003 [n. 1676]. *Rosenkranzsonaten*. Revised edition. Partituuri. Graz: ADEVA.
- Bruner, Jerome 1962. *On Knowing. Essays for the Left Hand*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buber, Martin 1993 [1923]. *Minä ja Sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.
- Cain, Tim & Pamela Burnard 2012. Teachers and Pupils as Researchers: Methods for Researching School Music. Teoksessa Chris Philpott and Gary Spruce (toim.) *Debates in Music Teaching*. London: Routledge. 239–257.
- Cusick, Suzanne 1999. Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 471–498.
- Dimpker, Christian 2013. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Wien: Lit Verlag.
- Elgersma, Kristin 2012. Teaching the Music of Our Time: Contemporary Classical Piano Music for Students of All Ages. *American Music Teacher* 61(6), 23–29.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gould, Elaine 2011. *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. London: Faber Music.
- Habbestad, Bjørnar 2022. *Chasing the Collaborative. Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music*. PhD Dissertation. Oslo: NMH Publications. <https://hdl.handle.net/11250/3024509>

- Hyytiäinen, Miika 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-singer Communication*. Doctoral thesis in the applied study programme. EST 64. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-276-5>.
- Jokela, Timo & Maria Huhmarniemi 2020. Taideperustainen toimintatutkimus soveltavan taiteen kehittämisen välineenä. Teoksessa Timo Jokela, Maria Huhmarniemi & Jaana Paasovaara (toim.) *Luontokurvaus soveltavana taiteena*. Julkaisuarkisto Lauda. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 38–61. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020050424787>.
- Junttu, Kristiina 2010. *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla*. György Kurtágin Jätékok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen. Kehittäjäkoulutuksen tohtorintutkielma. Sibelius-Akatemia, Helsinki. http://www.junttu.net/_/_/raportti_files/Vauhdin_hurmaa_ja%20liikkeen_hiljaisuutta_koskettimilla.pdf
- Kauppi, Heli 2012. *Avoimena aukikierto. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen läbestymistapaan baletinopetuksessa*. Väitöskirja. Acta Scenica 30. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6795-92-8>
- Kirkkopelto, Esa 2017. Searching for Depth in a Flat World: Art, Research, and Institution. Teoksessa Jonathan Impett (toim.) *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press. 134–148. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g.8>
- Lachenmann, Helmut 1988 [1971/1978]. *Gran Torso*. Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijyys: säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Lisensiaatintyö. Turun yliopisto.
- Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2012 [2002]. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter.
- Ojala, Juha & Lauri Väkevä 2013. Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana. Teoksessa Juha Ojala & Lauri Väkevä (toim.) *Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Helsinki: Opetushallitus. 10–22.
- Ojala, Juha 2021. Luento 24.11.2021. Taideyliopiston luentosarja Tutkimuksen peruskäsitteet ja prosessit tohtoriopiskelijoille. Luentomateriaali ja muistiinpanot tutkijan hallussa.
- Ordz, Ana Maria 2011. *Integrating Contemporary World Music into our Teaching: Discussion on the Pedagogical Value and Performance Practice of Seven Commissioned Pieces by Four Colombian Composers*. DMA Dissertation. University of Iowa, Iowa city, IA. <https://doi.org/10.17077/etd.joohfwy>.
- Paddison, Max 2010. Introduction to Contemporary Music: Theory, Aesthetics, Critical Theory. Teoksessa Irene Deliege & Max Paddison (toim.) *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate. 1–15.
- Partti, Heidi 2018. Pääsy sallittu! Jokainen saa säveltää. *Sävellyspedagogiikan aineistopankki Opus 1*. Suomen Säveltäjät ja Mutes ry. <https://www.opus1.fi/artikkelin-otsikko-4/>
- Penttinen, Kristiina 2010. Säveltäminen vuorovaikutuksena. Musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi diskursiivisena kohtaustapaikkana. Painamaton pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201006302186>
- Schafer, Murray R. 1973. Thoughts on Music Education. *The World of Music* 15(1), 4–20.
- Schafer, Murray R. 1986. *The Thinking Ear: On Music Educations*. Douro-Dummer, ON: Arcana.
- Scharff, Christina 2015. Equality and Diversity in the Classical Music Profession. Research report. King's College, London. <https://www.impulse-music.co.uk/wp-content/uploads/2017/05/Equality-and-Diversity-in-Classical-Music-Report.pdf>.
- Suvanto, Karla 2018. *Improkortit*. Eduimpro. <https://improkortit.fi>.
- Tagg, Philip 2000. "The Work": an evaluative charge. Teoksessa Michael Talbot (toim.) *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press. 153–167. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780853238256.003.0008>

- Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2017, laaja ja yleinen oppimäärä. Opetushallitus. https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186920_taitteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf
https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186919_taitteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf
- Talvitie, Riikka 2021. Säveltäminen ja yhteisötaide – esteettisen ja eettisen rajapinnalla. Teoksessa Lea Kantonen ja Sari Karttunen (toim.) *Yhteisötaiteen etiikka*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 43–70. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-038-6>
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kofti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-311-3>
- TENK 2019. *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen arviointi Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2019:3.
- Tenkku, Liisa 1967. Koululaiset ja nykymusiikki. Kasvatus ja koulu. Teoksessa Annika Takala ym. (toim.) *Jyväskylän yliopiston ja Jyväskylän yliopistoyhdistyksen kasvatusopillinen aikakauskirja* 53(2), 129–135.
- Tiekso, Tanja 2015. Nykymusiikki avantgarden jälkeen. *Niin & näin* 2015:3, 95–100. <https://netn.fi/node/5839>
- Torvinen, Juha 2016. Musiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa. *Musiikki* 46(2–3), 8–36.
- Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito: estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere: Tampere University Press.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojubani Rautavaara's Piano Concerti*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Virtanen, Marjaana 2016. Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. *Musiikki* 46(2–3), 64–85.
- Vuorela, Kristiina 2003. Yhteenveto pilottivaiheen kokemuksista Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projektissa. Julkaisematon moniste. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic.
- Vuorela, Kristiina 2022. Sähköpostikeskustelu 24.3.2022 Minna Leinosen kanssa. Keskustelu (sähköposti) tutkijan hallussa.
- Weidenfeller, Kathleen 2022. *Returning Flutists. Developing Improvisational Rehearsal Techniques for an Ensemble of Non-professional Flutists Returning to a Musical Practice*. Doctoral thesis in the Applied Study Programme. EST 67. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-291-8>
- Weiss, Marcus & Giorgio Netti 2015 [2010]. *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter.



Muuttuva maailma muuttaa myös taidetta, eikä perinteinen notaatio riitä ilmaisemaan kaikkia nykymusiikin tarpeita. Notaatio on usein ainoa kommunikaation väline säveltäjän ja esittäjän välillä ja vaikuttaa siihen, kuinka musiikki välittyy säveltäjältä esittäjälle ja esittäjältä yleisölle. Vakiintumattomat nuotinnustekniikat aiheuttavat haasteita sekä säveltäjälle että nuotin lukijalle. Niitä ymmärtämään tarvitaan uutta tutkimusta sekä uusien toimintamallien kokeilua ja kehittämistä.

Kirjassa *Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia* selvitin sävellystenni avulla, millainen nykymusiikin notaatio on kommunikoivaa. Lisäksi tutkin, kuinka siihen päästään. Kun rakentaa uutta kommunikoivaa notaatiota, prosessiin kuuluu luontevasti jaettu asiantuntijuus ja dialoginen vuorovaikutus pedagogisessa ja ammattilaiselle suunnatussa musiikissa.

”Lopulta notaatiossa on kyse ajatusten välittämisestä ihmiseltä toiselle. Ihmiseltä toiselle ajatusten välittäminen on parhaimmillaan silloin, kun ihmiset avoimessa kulttuurisessa ympäristössä toimivat yhdessä toisiaan arvostaen.”

EST 86

PAINETTU

ISBN 978-952-329-381-6

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-382-3

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu