

Notaatio — tulkinnan lähtökohta vai päämäärä

Musiikillinen notaatio tiedon välittäjänä muusikon näkökulmasta

Seminaarityö

Kevät 2021

Opettajan pedagogiset opinnot

Janne Jääskeläinen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/ Jousten aineryhmä/
Kirjallinen työ

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Notaatio – tulkinnan lähtökohta vai päämäärä	39
Tekijän nimi	Lukukausi
Janne Jääskeläinen	Kevät 2021
Aineryhmän nimi	
Jousten aineryhmä	
<p>Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tarkasteltiin kriittisesti notaation luonnetta ja hyvän nuotinluvun piirteitä länsimaisen taidemusiikin ja länsimaisen standardinotaation puitteissa. Referenssikirjallisuutena oli musiikillisen notaation historiaa ja notaation tulkintaa käsittelevä tutkimusaineisto sekä notaation luonnetta käsittelevät artikkelit. Osan tutkimuksesta muodostaa tämän sisällön analyysi. Nuotin tulkinnasta etsittiin käytännön esimerkkejä analysoimalla Sibeliuksen viulukonserton ensimmäisen osan esittelyjakson parissa tapahtuvaa harjoittelutyötä. Viitekirjallisuudesta esiinnoitettuja nuotinluvun malleja esiteltiin ja tarkasteltiin suhteessa tähän harjoittelutyöhön.</p> <p>Tutkimuksessa selvisi millä tavoin notaation ja musiikin historialliset kehitykset heijastuvat tapamme käyttää notaatiosysteemiä ja löydettiin esimerkkejä notaation ja musiikin välisistä ristiriitatilanteista. Tutkimuksen päätelmät alleviivaavat notaation epämääräistä ja vihjaavaa luonnetta.</p>	
Hakusanat	
musiikin notaatio, notaation historia, notaation tulkinta, teosuskollisuus, muusikkolähtöinen sisällönanalyysi, musiikillinen ilmaisu	
Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
Tarkastettu	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS	5
3	NOTAATION LUONTEESTA	7
3.1	Musiikin notaation historiallinen kehitys	7
3.2	Notaation hallitsevat parametrit	11
3.3	Notaation vaihtoehtoja	14
3.4	Mikä jää kirjoitetun notaation ulkopuolelle?	15
3.5	Notaation tulkitseminen	17
4	SUHTAUTUMINEN NOTATOITUUN MUSIIKKIIN.....	20
4.1	Nuottikuva ja improvisaatio	20
4.2	Kuvaileva – ohjaileva.....	22
4.3	Notaatiosta musiikiksi	24
5	KOKEMUSESIMERKIT SIBELIUKSEN VIULUKONSERTON PARISSA.....	25
5.1	Notaation tarkastelumallit harjoittelutyössä.....	27
5.2	Esittäjän ja säveltäjän kommunikaatio notaation välityksellä.....	29
5.3	Tulkinnan hermeneuttinen kehä	33
6	NOTAATIO OSANA ELÄVÄÄ MUSIIKKIKULTTUURIA.....	35
7	LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Viulunsoiton ammattiopintojeni aikana olen törmännyt ristiriitaan säveltäjän kirjoittaman nuottikuvan ja oman musiikin tulkintani välillä. Usein olen kokenut ilmaisun olevan kuin puristuksissa nuottikuvan, musiikin ja nuotin tulkittamisen tradition ja fyysisessä todellisuudessa astinvaraisena toteutuvan musiikin välissä. Usein mielekkäältä kuulostava musiikin toteutus ei vastaakaan nuottikuvaa ja toisaalta harvoin nuottikuvan tarkka toteutus tuottaa mieluisan soivan lopputuloksen. Musiikkiopistossa opeteltu ajattelumalli, jossa jokin yksittäinen nuotti tai esitysmerkintä tarkoittaa aina samaa toteutusta, ei ole todellisuudessa toimiva.

Ammattiopintojeni ajan yksi soittotuntieni keskeisimmistä sisällöistä on ollut nuottikuvan tulkittamiseen kohdistuva kritiikki. Välillä tulkitsen opettajani mielestä nuottia liian tarkasti ja toisinaan taas liian vapaasti. Usein lopputuloksena on tila, jossa koen nuottikuvan rajoittavan ilmaisua sen sijaan, että nuotti toimisi ilmaisun lähteenä ja tukena. Koen, että hyvä nuottikuvan lukutaito on pitkällä aikavälillä kokemuksen myötä kehittyvä ominaisuus, jota ei ole vielä minulle riittävästi pystytty avaamaan. Olen havahtunut siihen, että musiikin nuotinnus ja nuotinluku eivät näytä toimivan lainkaan samoilla lainalaisuuksilla kuin kielen kirjoitus ja lukeminen. Mielestäni puutteellinen nuotinluku- ja tulkintataito rajoittavat musiikin tärkeintä tehtävää eli ilmaisua.

Seminaarityössäni käsittelen sitä, kuinka nuottikuvan tarkasti kontrolloimat parametrit ovat nuottia tulkittaessa alisteisia musiikin traditioille, ilmaisulle ja musiikin syntymisen fyysiselle todellisuudelle. Etsin tutkimuksessani vastauksia siihen, millaisia asioita nuottikuva oikeastaan kertoo ja kuinka meidän, tulkitsijoina tulee näihin asioihin suhtautua. Toisin sanoen, missä asioissa soittajan tulee käyttää vapautta ja mitkä asiat kannattaa toteuttaa tarkasti niin, kuin ne on nuottiin kirjattu. Tarkastelen ilmiötä käyttäen esimerkkinä omaa harjoittelutyötäni Sibeliuksen viulukonserton ensimmäisen osan esittelyjakson parissa. Teos sisältää paljon improvisatorisen tuntuista uloskirjoitettua

materiaalia, jossa esimerkiksi rytmien soittaminen tarkasti nuottikuvan mukaan ei ehkä ole mielekäästä eikä aina edes teknisesti mahdollista. Toisaalta Sibelius itsekin viulistina on varmasti ollut tietoinen soittimen teknisistä rajoituksista. Teos on myös niin soitettu ja siihen on kehittynyt niin vahva traditio, että kappaleen tulkinta useissa levytyksissä ja live-esityksissä on lähtenyt elämään omaa elämäänsä. Miten traditio vaikuttaa nuottikuvan tulkitsemiseen? Toisin kuin kirjoitus, jossa kirjainten muodostamat sanat tuottavat yksittäisten kirjainten ja jopa sanojen tasolla jokaisen lukijan tulkitsemana yhtenevän sisällön, ei musiikin notaatio ole näin yksiselitteinen.

Tavoitteenani ei ole tuottaa ohjetta kyseisen teoksen tai säveltäjän tuotannon tulkitsemiseen, vaan tämän teoksen kontekstissa löytää notaatiosysteemin ongelmakohtia ja valottaa nuotinnuksen ristiriitaisuuksia. Uskon näin löytäväni lisää tilaa ilmaisulle myös kriittisen nuotinluvun puitteissa.

2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS

Kvalitatiivisessa tutkimuksessani pyrin sanoittamaan nuottikuvan ja sen pohjalta syntyvän soivan musiikin välistä suhdetta musiikin esittäjän näkökulmasta. Nuottikuvan lukemiseen on jokaisessa musiikin tyyliässä oma vahva traditionsa, näin myös klassisen musiikin kentässä. En pyri haastamaan vallitsevia käytäntöjä, vaan tavoitteeni on valottaa niitä ja tuoda näkyville hyvän nuotinluvun ominaisuuksia. Pyrin myös nostamaan esiin nuotinlukuun liittyviä ristiriitaisuuksia.

Tutkimuskysymykseni ovat:

- Millä tavoin notaatio välittää musiikillista merkitystä?
- Missä on notaatiosysteemiin sisäänkirjoitettu tulkinnanvapaus?
- Millaisia asioita notaatio ei pysty välittämään?
- Millaisia rajoitteita notaatio välineenä asettaa säveltäjän ja muusikon väliselle kommunikaatiolle?
- Kuinka nuotin antamat visuaaliset ohjeet tulkitaan musiikiksi?

Pyrin myös kartoittamaan, mistä muusikko voi etsiä tilaa tulkinnanvapaudelle näennäisesti tarkoin notatoidun musiikin parissa. Uskon, että tästä voi olla hyötyä instrumentaalipedagogiikassa kaiken tasoisten musiikinopiskelijoiden opetuksessa. Hyvien nuotinlukukäytäntöjen takana vaikuttavien juurisyiden avaaminen mahdollistaa opiskelijan omaehtoisen tulkinnan ja valtautumisen nuotin syvälliseen tulkintaan ja itseilmaisuuksiin. Uskon, että notaation luonteen syvällisempi ymmärrys vapauttaa itseilmaisua ja mahdollistaa näin musiikin sitoutumisen nykyhetkessä elävään kulttuuriin. Tarkastelen myös omaa tapaa lukea nuottia ja pyrin löytämään sitä yhtymäkohtia alan tutkimuskirjallisuudesta esiin nouseviin ilmiöihin. Oma taiteellinen työskentelyni Sibeliuksen viulukonserton parissa on muusikkolähtöisen sisällönanalyysin kohteena. Tutkimalla omaa harjoitusprosessiani pyrin havainnollistamaan ja jäsentämään notaation luonnetta esimerkein Sibeliuksen viulukonserton parissa.

Tutkimusmenetelmänäni ovat kirjallisuustutkimus ja muusikkolähtöinen sisällönanalyysi, joka sisältää autoetnografisia piirteitä. Työni sitoutuu autoetnografiseen tutkimusperinteeseen henkilökohtaisista ristiriitakokemuksistani nousevien tutkimuskysymysten kautta. Oma työskentelyni viulistina asettaa minut jatkuvasti vastakkain notaatioon liittyvien kysymysten kanssa ja näin ollen on väistämätöntä, että myös tätä tutkimusta värittävät omasta positioistani nousevat asenteet. Olen opiskellut ja toiminut länsimaisen taidemusiikin parissa yli 20 vuotta ja pidän itseäni osana tätä kulttuuria. Näin ollen uskon, että ajatuksilleni löytyy vastakaikua muiltakin saman kulttuurin edustajilta, vaikka onkin selvää, että laajan kulttuurin alan piiristä löytyy varmasti monia muunkinlaisia kokemuksia.

Tärkeimpiä kirjallisuuslähteitä työssäni ovat Thomas Forrest Kellyn musiikin notaation historiaa keskiajalle asti avaava kirja *Capturing Music* (2015), Anthony Pryerin notaation, esitystraditioiden ja improvisaation suhdetta käsittelevä artikkeli *On the Borderlines of Improvisation: Caccini, Monteverdi and the Freedoms of the Performer* (2019), Stanley Boormanin notatoidun musiikin luonnetta käsittelevä artikkeli *The Musical Text* (1999) sekä Lidia Goehrin teosuskollisuutta käsittelevä artikkeli *Being True to the Work* (1989). Erityisen keskeinen kirjallinen lähde työlleni on Cecilia Hultbergin tutkimus *Approaches to Music Notation: the printed score as a mediator of meaning in Western tonal tradition* (2002). Hultbergin tutkimuksen kohteena on pitkälle edenneiden

pianonsoiton opiskelijoiden sekä pianonsoiton ammattilaisten tapa löytää musiikillisia merkityksiä nuotista. Sibeliuksen konserton parissa tekemäni tutkimuksen asetelma mukailee Hultbergin tutkimuksen asetelmaa.

Työni rajautuu länsimaisen taidemusiikin piiriin ja puhuessani notaatiosta viittaa länsimaisen musiikin standardinotaatioon.

3 NOTAATION LUONTEESTA

Tässä kappaleessa käyn läpi länsimaisen musiikin standardinotaation historiallista kehitystä sekä pyrin jäsentämään notaation keinoja välittää musiikillista informaatiota. Avaan notaation historiallista kehitystä, sillä uskon, että tämän ymmärtäminen tuottaa syvempää ymmärrystä myös notaation luonteesta. Notaation historiallisen kehittymisen ja käyttötapojen tuntemus mahdollistaa myös oman aikamme nuotinlukukäytäntöjen kriittisen tarkastelun tätä historian tuntemusta vasten. Tarkastelen kriittisesti sitä, millainen väline notaatio oikeastaan on, missä ovat sen rajat ja mahdollisuudet. Lopuksi selvitän millä tavoin kirjoitettu nuotti muuntuu tulkinnan kautta musiikiksi.

3.1 Musiikin notaation historiallinen kehitys

Varhaisimmat säilyneet musiikillisen notaation merkinnät ovat 3000-luvulta ennen ajanlaskun alkua (Kelly 2015, 29). Varhaiset nuotit ovat savitaululle kirjoitettuja musiikin toteutusohjeita ja todennäköisesti nämä ovat toimineet muistin tukena henkilölle, joka jo tuntee kyseisen musiikin. Vaikka kivitaulu edustaakin varhaista musiikin notaatiota, on kuitenkin huomattava, että siinä missä moderni notaatio kuvaa soivaa musiikkia itseään, nämä kaikkein varhaisimmat merkinnät kuvaavat toimintaa, jolla musiikki toteutetaan (Kelly 2015, 18).

Joidenkin lähteiden mukaan moderni musiikin notaatio on kehittynyt puheen jäsentämiseen liittyvistä prosodisista (puheen jäsentäminen painotuksen, intonaation ja tauotuksen avulla) merkinnöistä, mutta täyttä varmuutta tästä ei ole (Tan, Wakefield & Jeffries 2009, 6; Kelly 2015, 43). On mielestäni kuitenkin perusteltua uskoa puheen kirjoituksen ja musiikin notaation yhteiseen alkuperään, onhan puheen ja tekstin kirjoittaminen myös auditiivisen tallentamista visuaalisen muotoon ja tekstin lukeminen ääneen palauttaa visuaalisen kirjoituksen takaisin auditiiviseen. Kirjoitettu teksti on myös aina osana varhaisia musiikillisia nuotteja ja ensimmäiset länsimaisen notaation pohjana toimivat *neumi*-merkinnät ovatkin kirjoitettu sanallisen tekstin yläpuolelle (varhaisimmat instrumentaalimusiikin nuotit ovat 1300-luvulta) (Kelly 2015, 43, 5). Näin ollen musiikin notaatiossa myös ajallinen eteneminen vaakatasossa on myös kirjoitetun tekstin ansiota. *Neumit* ovat merkkejä, jotka ilmaisevat meneekö melodia ylös vai alas, mutta eivät kykene ilmaisemaan tarkkaa äänen korkeutta. *Neumi*-kirjoitus pystyi välittämään musiikin vivahteita erityisen hyvin, vaikka ei kyennytkään modernin notaation kaltaiseen tarkkuuteen (Kelly 2015, 59). Kehityskulku nykyiseen notaatiosysteemiin onkin ollut systeemin asteittaista kehittymistä kyvyssä ilmaista tarkasti kuultavan äänen taajuutta, kestoja ja sävyä.

Notaatiosysteemi on syntynyt tarpeesta säilyttää ja välittää tärkeäksi koettua musiikkia laajalti ja tarkasti (Boorman 1999, 412). Vielä 600-luvulla musiikin tallentaminen nuotiksi vaikutti mahdottomalta tehtävältä (Pryer 2019, 2). Kristillisen kirkon parissa alettiin 800-luvulla merkitä laulujen sanojen päälle ikään kuin muistutukseksi jo etukäteen tunnetun melodian suuntia. Ajatus siitä, että kirkolliset psalmit ovat pyhältä Gregoriukselta (joka on saanut laulut puolestaan pyhältä hengeltä) periytyviä lauluja, joiden tulisi säilyä mahdollisimman muuttumattomina, oli merkittävä syy notaation kehitymisessä. Aluksi merkkejä lisättiin olemassa oleviin kirjoitettuihin kirkollisiin teksteihin, joissa ei ollut mitään musiikillista ohjeistusta, ainoastaan sanoja. Tällöin notaatio toimi muistin tukena, mutta melodian tuottaminen ilman, että on kuullut musiikkia etukäteen, ei olisi onnistunut. *Neumi*-kirjoitus jatkoi kehittymistään niin, että merkkien määrä lisääntyi ja *neumit* alkoivat sisältää myös jonkinlaisia esitysohjeita (Kelly 2015, 55). Samalla neumit kehittyivät vähemmän intuitiivisiksi ja nuotinluku alkoi vaatia erityistä taitoa ja laulettavan ohjelmiston ja tyylin tuntemusta (Kelly 2015, 54; Tan ym. 2009, 6)

Italialainen Guido Monaco 1000-luvulla kehitti systeemin, jossa *neumeja* alettiin kirjoittaa neliviivaiselle viivastolle. Tämä mahdollisti nuottien välisten intervallien tarkan ilmaisemisen. Tämä muodostaa perustan nykyiselle nuottiviivastolle. Guidolta ovat myös peräisin ääniavaimet ja äänten nimeäminen (Kelly 2015, 64, 68, 71). Kellyn mukaan Guidon kehittämä systeemi sisältää merkittävän ajatusmalliin muutoksen siinä, miten musiikki hahmotetaan. Systeemi oli askel eleiden ja melodialinjojen kuvaamisesta kohti yksittäisiin ääniin perustuvaa notaatiota. Guidon systeemi kykeni jäsentämään äänten järjestyksen, mutta ei vielä pystynyt erottelemaan rytmiä.

1100-luvulla alettiin kehittää rytmin kirjoitusta rytmisten moodien avulla (Tan ym. 2009, 6). 1200 -luvulle asti nuotit olivat keskittyneet melodian (äänenkorkeuksien) tallentamiseen, mutta rytmiä ei osattu ilmaista tarkasti. Vasta 1200-luvulle tultaessa Notre Damessa Pariisin yliopiston ympärillä oli kehitetty rytmisiin moodeihin perustuva nuotinkirjoitustapa, jonka avulla musiikin rytmiä pystyi lukemaan ilman, että tunki kappaleen ennestään. Kuitenkin tässä vaiheessa rytmiä pystyi tulkitsemaan vain suhteessa nuottien kontekstiin ja rytmisiin moodeihin, ei kirjoitettujen sävelten muodon perusteella. Yksinäisen nuotin ajallinen kesto ei siis ollut vielä tulkittavissa.

Motetteja kirjoitettaessa törmättiin ongelmaan. Ajan notaatiosysteemi ei kyennyt ilmaisemaan samanaikaisesti rytmiä ja paljon tavuja sisältävää tekstiä (Kelly 2015, 113). Rytmin kirjoituksessa edettiin rytmisestä modaalisuudesta peräisin olevaan kahtiajakoon pitkien ja lyhyiden äänien välillä. Ääniä oli kahdenlaisia, pitkiä ja lyhyitä ja pitkän äänen erotti lyhyestä pieni viiva, tai häntä. (Kelly 2015, 124.) Samoihin aikoihin todennäköisesti Pariisissakin opiskellut Franco Kölniläinen kehitti erilaisen, mutta samoin tavoin nuottien muodolla äänten pituuksia ilmaisevaa kirjoitustapaa. Francon notaatiossa jokainen nuotti jakautui pienempiin osiin. Rytmin määrittäminen nuotin muodolla horisontaalisen sijoittelun sijaan mahdollisti tekstin tavujen ja nuottien sijoittelun luettavaan muotoon (Tan ym. 2009, 6). Keskiajan loppuun tultaessa musiikillinen notaatio oli kehittynyt pisteeseen, jossa se kykeni ilmaisemaan kohtalaisen tarkasti äänen korkeuden ja keston ja vaikka notaatiosysteemiin onkin tämän jälkeen tullut useita lisäyksiä ja tarkennuksia, on nykyisinkin länsimaisen standardinotaation perusta keskiajalla tehdyissä keksinnöissä. Painokoneen käytön leviäminen 1470-luvulla johti notaatiokäytäntöjen tarkentumiseen ja vakiintumiseen.

1800-luvulle tultaessa tapahtui musiikkiin (ja näin ollen myös notaation) suhtautumisessa merkittävä kulttuurinen asennemuutos. Aiemmin musiikilla oli nähty olevan aina johonkin musiikin ulkopuoliseen asiaan liittyvä funktio, mutta laajemmat kulttuurilliset muutokset johtivat kuitenkin siihen, että 1800-luvulla sävellykset nousivat itsenäisten taideteosten asemaan ja samalla säveltäjän asema musiikin tuottamisessa muuttui autonomisemmaksi. Vaikka jo ennen 1800-lukua säveltäjät olivat luoneet oopperoiden, sonaattien ja kantaattien kaltaisia musiikillisia sävellyksiä, ei ennen tätä aikaa säveltäjän kirjoittamaa musiikillista teosta tarkasteltu itsenäisenä taideteoksena, vaan musiikki liittyi käytännössä aina johonkin musiikin ulkopuoliseen asiaan. (Goehr 1989, 56.) Tämän asennemuutoksen seurauksena myös notaatiosysteemin asema alkoi siirtyä muistiinpanovälineestä kohti musiikin tuottamisen ydintä ja näin ollen säveltäjien tarkkuus musiikin ilmaisemisessa notaation keinoin kasvoi huomattavasti (Boorman 1999, 407). Samalla kehittyi myös teosuskollisuuden kulttuuri (*Werktreue*), jonka silmin musiikillisia sävellyksiä alettiin tarkastella. Tämän seurauksena myös nuotinlukutapa kehittyi toteuttamaan täsmällisesti säveltäjän antamia ohjeita. (Goehr 1989, 55–56.)

1800-luvun jälkipuoliskolla vaikuttaneen Eduard Hanslickin ajatukset musiikista kuvaavat hyvin (ja ehkä jokseenkin kärjistetysti) tätä painopisteen muutosta. Kirjassaan *Vom Musikalisch-Schönen* (suom. Musiikille ominaisesta kauneudesta) vuodelta 1854 hän toteaa, että ”kirjoitettu sävellys esitettynä tai ei, on itsessään jo musiikillinen teos kokonaisuudessaan” (Pryer 2019, 1) ja että musiikin esittäjän tehtävänä on ainoastaan toistaa nuottikuva mahdollisimman täsmällisesti (Pryer 2019, 1). Vaikka Hanslickin ajatukset vaikuttavat kärjistetyiltä on huomioitava, että vielä 1980- ja 1990-luvun musiikkitieteilijät ovat kokeneet tärkeäksi esittää mittavia perusteluja Hanslickin ajatusten suuntaisia käsityksiä vastaan (Goehr 1989; Boorman 1999). Goehrin mukaan vielä 1980-luvulla oli vallalla ajatus siitä, että musiikin esityksessä on kyse notatoidun sävellyksen toistamisesta mahdollisimman tarkasti sellaisena kuin se partituurissa on (Goehr 1989, 55). Teosuskollisuuden kulttuuri on vaikuttanut vahvasti käytännössä kaikkeen romantiikan ajan jälkeen sävellettyyn musiikkiin. Toisin sanoen musiikin historian kannalta kohtalaisen lyhyen ajanjakson (noin 100 vuotta) käsitykset notaation merkityksestä jäivät leimaamaan tapaamme lukea kaikkea musiikkia. 1900-luvun kuluessa osa säveltäjistä vei musiikin notaation avulla kontrolloimisen äärimmäisyyksiin (esimerkiksi Stockhausen), mutta myös vastavoimia ilmeni. Esimerkiksi Lutowslawskin

käyttämä aleatorisuus 1960-luvulla osoittaa, että säveltäjät tunnistivat äärimmäisen kontrollin ilmiön ja halusivat luoda sille vastavoiman. (Boorman 1999, 407.)

Pitkällä aikavälillä notaation kehityssuunta on ollut jatkuvasti tarkentuva ja on huomattava, että tarkkuuden kehitys on pitkälti keskittynyt äänten taajuuksien ja rytmien ilmaisuun. Länsimaisen 12-säveljärjestelmän puitteissa siis jo myöhäiskeskiaikainen notaatiosysteemi pystyi tarkasti ilmaisemaan äänenkorkeutta ja rytmiä (Tan & Wakefield & Jeffries 2009, 6). Merkittävää muusikon kannalta notaation historiassa on huomata, kuinka notaation historiallinen kehitys heijastuu notaatiosysteemin luonteeseen. Omana aikanamme nuotin visuaalisen informaation projisoiminen soiviksi ääniksi matemaattisella tarkkuudella onnistuu tietokoneella vaivatta. Tällainen lukutapa ei kuitenkaan nuotinkirjoittajille ole voinut vaikuttaa edes mahdolliselta ja näin ollen nuotin konemainen lukeminen ei ole voinut olla nuottien kirjoittajien tavoitteena. Teosuskollinen kulttuuri kannustaa kuitenkin ”vain” nuotin välittämän informaation tulkintaan, joten nuotin tulkinnasta tulee kulttuurillisen merkityksentuoton keskeisin väline. Väitän, että aikamme ongelma ei ole riittävän tarkkuuden saavuttaminen, vaan se, että haluamme tulkita notaation välittämiä epämääräisiä ja vihjaavia ohjeita liian dogmaattisesti ja unohtaen notaation alkuperäisen tarkoituksen.

Nuotinkirjoitus on kehittynyt epätarkoista ja epämääräisistä muistia tukevista merkinnöistä kohti laajemmin musiikin parametrit kattavaa ja soivan musiikin kulttuuria hallitsevaa musiikin tallentamisen, tuottamisen ja ajattelun välinettä. Länsimaisen notaatiosysteemin ensimmäiset merkinnät 800-luvulla pyrkivät tukemaan esittäjän muistia, jotta laulettavan musiikin melodiat säilyivät tunnistettavina. Kontrasti siihen, mihin notaatio 1200 vuoden aikana on kehittynyt, on valtava. Tällä aikavälillä musiikin notaatio on siirtynyt välinearvon omaavasta asiasta kohti musiikin kulttuurillisen merkityksentuoton ydintä.

3.2 Notaation hallitsevat parametrit

Alun perin musiikin notaatio on ollut keino tallentaa jotain kuultavissa olevaa visuaaliseen muotoon. Ajan myötä myös päinvastainen funktio on tullut käyttöön ja

säveltäjän antama informaatio välittykin muusikoille usein pääosin visuaalisen ohjeistuksen välillä. Notaatio ei kuitenkaan kykene tallentamaan musiikin kaikkia ominaisuuksia vaan redusoi musiikista kriittisimpänä pidettävät piirteet. Pyrkimyksenä on kirjata ylös kyseisen musiikin ominaisimmat piirteet, jotta musiikki voidaan nuottia lukemalla toistaa mahdollisimman samanlaisena uudelleen (esim. Pyhän Gregoriuksen laulut tai uloskirjoitetut improvisaatiot). Tämä juontuu historiallisesti siitä, että ennen äänentallennuksen keksimistä nuotin kirjoittamien on ollut ainut keino pysyvästi tallentaa soivaa musiikkia. Toki sävelmät olivat kulkeneet laulajalta toiselle, mutta muistinvaraisesti tallennetut sävelmät olivat alisteisia muuntumiselle.

Hyvän nuotintaidon saavuttamiseksi on tärkeää hahmottaa, millä tasoilla notaatio välittää informaatiota ja kyetä tunnistamaan näiden informaatioiden luonne (Fabian 2017, 1). On myös tärkeää tunnistaa mitkä soivan musiikin kannalta olennaiset piirteet musiikin notaatiosta puuttuvat. Nuottikuvan kontrolloimia parametreja musiikissa ovat äänen korkeus, rytmi ja sävelten välisten voimakkuuksien hierarkiat. Edeltä mainittujen lisäksi säveltäjä voi antaa yleisluontoisempia ohjeita sointiväristä ja musiikin tunnelmasta sekä välittää säveltäjän ajatusta musiikin jäsentämisestä (esimerkiksi fraasikaarilla tai tahtilajeilla). Notaatio ei kuitenkaan itsenäisesti kykene ohjamaan ohjaamaan musiikin emotionaalisia ulottuvuuksia ja ilmaisun välittämiseen tarvittavaa mikrotason rytmin, sävyjen ja intonaation hallintaa.

Musiikin auditiivista kuvaa hallitsevat elementit kuten harmonia, tempo, pulssi, sävy, tekstuuri, dynamiikka ja artikulaatio ovat johdannaisia näistä perusparametreista. On tärkeää huomata, että vaikka juuri äänen sointiväri, sävy ja tekstuuri ovat kuulokuvassa tärkeitä, ovat nämä piirteet notaatiossa useimmiten luettavissa vain rivien välistä tai sanallisena tai teknistä toteutustapaa kuvaavana luonnehdintana nuottiviivaston alapuolella.

Notaatiosysteemiin on sisäänrakennettu hierarkia näiden elementtien suhteen niin, että äänen sävyt ja voimakkuus ovat ikään kuin alaviitetekstinä nuotin alla (Kelly 2015, 9). Nuottikuvan keskiössä on nuottiviivasto ja sille sijoitetut nuotit. Mikäli musiikillisesta notaatiosta poistettaisiin nuottiviivasto ja nuotit, olisi kiistanalaista kutsua tekstiä musiikilliseksi notaatioksi. Jos nuotista poistaisi taas dynamiikkamerkinnot ja sävyluonnehdinnat, olisi silti selvää, että kyseessä musiikillinen notaatio.

Yksi tapa pohtia notaation välittämän informaation luonnetta voisi olla jakaa notaation eri parametrit rajoittaviin ja tulkintaan kannustaviin. Tämä auttaa hahmottamaan millä tavoin notaation eri parametrit ohjaavat musiikin tuottamista. Luonteeltaan rajoittavia musiikin parametreja voisivat olla äänen korkeus ja rytmi. Klassisen musiikin tradition (eli kahteentoista säveleen perustuvan systeemin) puitteissa äänenkorkeudet eivät ole alisteisia tulkinnalle, vaan kirjoitettu äänenkorkeus vastaa tiettyä soivaa ääntä intonaation puitteissa. Mikäli nuotissa on kohdassa x sävel C, rajaa se tästä kohdasta muut sävelet pois. Toisin sanoen nuotin lukija ei tällöin tulkitse kirjoitettua säveltä C mahdollisuudeksi soittaa jokin muu sävel.

Rytmiäkirjoituksen osalta tilanne on hieman monimutkaisempi. Vaikka notatoitua rytmää on tavanomaista tulkita vapaasti tyylin ja ilmaisullisten piirteiden takia, on itseasiassa notaation välittämä informaatio rytmistä matemaattisen tarkka. Notaatiosysteemi kykenee siis hyvin tarkkaan rytmien määrittämiseen, mutta kulttuurillisista ja esteettisistä syistä rytmää tulkitaan vapaammin. Erityisesti improvisatorisen materiaalin kirjoittamisessa säveltäjät ovat soveltaneet notaatiosysteemiä rytmien suhteen hyvin erilaisilla tavoilla ja perustellun tulkinnan rakentaminen vaatii esittäjältä laajaa tyylin ja säveltäjän notaation tuntemusta sekä säveltäjän tarkoituksien ymmärrystä (Fabian 2017, 1)

Sävyluonnehdinnat ja tempomerkinnät kuuluvat mielestäni tulkintaan kannustaviin parametreihin. On selvää, että sävyluonnehdinta *con dolore, tuskaisesti* voidaan eri musiikillisissa konteksteissa perustellusti tulkita eri tavoin ja näin sävyluonnehdinta kannustaa tulkitsemaan musiikkia. Säveltäjä luonnehtii musiikkia sanallisesti ja näin ollen antaa nuotin lukijalle (muusikolle) päätävävallan siitä, millaisin keinoin tässä musiikissa kyseinen luonne saavutetaan. Samoin sanalliset tempomerkinnät kuten esimerkiksi *allegro*, nopeasti ovat eräänlaisia musiikin luonnetta kuvaavia sanallisia ilmauksia, jotka auttavat muusikkoa etsimään tiettyä tunnelmaa. Fraasikaaret, joita säveltäjät joskus kirjoittavat asettuvat kenties tällä asteikolla jonnekin rajoittavan ja tulkintaan kannustavan puoliväliin.

En yritä väittää, että kirjoitetut äänenkorkeudet eivät sisältäisi ilmaisullista informaatiota siinä missä sävyluonnehdinnatkin. Esimerkiksi määrätyistä sävelistä muodostuvat intervallit tai harmoniat antavat musiikille vahvoja värejä, jotka taas ohjaavat ja kannustavat tulkintaan. On kuitenkin huomattava, että tässä tilanteessa musiikillinen

informaatio välittyy sen kautta, että säveltäjä on rajannut soitettavat sävelet, joista sitten tulkintamahdollisuudet avaava harmonia muodostuu. On myös huomattava, että esimerkiksi intervallien ilmaisullisten luonteiden hahmottaminen on kulttuurillisesti opittua ja iso osa notaation informaatiosta välittyy kuulonvaraisesti. En siis yritä väittää, että kirjoitetut sävelet sinänsä eivät sisältäisi tulkintaan kannustavaa informaatiota, vaan pyrin osoittamaan, että notaation antama informaatio sävelkorkeuden suhteen on länsimaisen säveljärjestelmän puitteissa yksiselitteinen. Tosin säveliä voidaan intonoida eri tavoin hyvän soinnin ja melodisen värittämisen tähden. (Boorman 1999, 409.)

Lopuksi huomautan, että soiva musiikki rakentuu valtavasta määrästä erilaisia elementtejä ja auditiivisesta musiikista on mahdollista löytää loputtomasti erilaisia vivahteita. Notaation parametrit ovat puolestaan rajatut ja näin ollen ensisijaisen tärkeää tunnistaa, että notaatio kykenee tallentamaan soivasta musiikista vain joitain rajattuja piirteitä ja niitäkin kohtalaisen epätarkasti. Notaatiotraditiot, joissa säveltäjä pyrkii mahdollisimman tarkasti kontrolloimaan notaation pohjalta syntyvää musiikkia, ovat tästä näkökulmasta tarkasteltuna hieman hämmentäviä. Muusikon tulisi toteuttaa notaation ohjeita mahdollisimman tarkasti, vaikka samalla on selvää, että kaikki musiikillinen kannalta oleellinen informaatio ei välity nuotin kautta tai ainakaan yksiselitteisesti.

3.3 Notaation vaihtoehtoja

Äkkiseltään ajateltuna nykyajan notaatio voisi hyvin tallentaa äänenvoimakkuutta esimerkiksi luettavan tekstin kokona tai sävyä värinä. Kun ihmisiä on pyydetty kehittämään omaa nuotinkirjoitustapaa, on huomattu, että musiikillisesti kouluttamattomat ihmiset yhdistävät äänen sävyn visuaaliseen muotoon tai tekstuuriin (Tan ym. 2009, 7). Nykyajan nuotinnusvälineillä tämä ei varmastikaan tuottaisi ongelmia, mutta teknisistä syistä tämä olisi ollut ennen tietokoneiden aikaa järkyttävän työlästä. Onkin huomioitava, että ei ole mitään välttämätöntä syytä, että notaatiosysteemi on kehittynyt juuri sellaiseksi kuin mitä se nykyään on ja että ei ole ollenkaan varmaa, että tapa, jolla notaatiosysteemi hallitsee eri musiikin parametreja, olisi musiikin tallentamisen ja tuottamisen kannalta optimaalinen (Kelly 2015, 4).

Ajattelua herättävänä kuriositeettina mainitsen, että musiikillisille parametreille kuten tempo ja rytmi on löydettävissä arkielämästä ja luonnosta vastineita, joista notaation merkintätapoja on johdettavissa. Tällaisesta on hyvänä esimerkkinä *crescendon* ja *diminuendon* merkit, joista on helposti johdettavissa ajatus, että äänen lähde tulee lähemmäs tai menee kauemmas. Länsimaisen notaation tapa kirjoittaa ja puhua äänen korkeudesta ja näin sijoittaa se vertikaaliselle vertailuasteikolle, on sopimusperusteista. On myös todennäköistä, että ihmisten tapa liittää äänen korkeus vertikaaliseen asteikkoon on kulttuurillisesti opittua, sillä äänen korkeutta on eri kulttuureissa kuvattu muillakin tavoilla. Antiikin Kreikassa äänen korkeuteen viitattiin terävyyteen liittyvillä vertailusanoilla. Balilla ja Javalla vertailua tehtiin koon mukaan (suuri ääni on matala ja pieni ääni korkea) ja Amazonilla elävän Suyá-heimon piirissä on puhuttu korkeista ja matalista äänistä nuorina ja vanhoina. (Eitan & Granot, 2004, s.1-2). Näin ollen notaatioon voidaan katsoa kuuluvan jotain epäluonnollista tai ainakin uudelleen tulkintaa vaativaa. Musiikin notaatiosysteemi voisi siis olla myös hyvin erilainen.

3.4 Mikä jää kirjoitetun notaation ulkopuolelle?

Ottaen huomioon musiikin notaation epämääräisyyden — asia, joka on helpompi hahmottaa, kun yrittää notatoida live-esitystä pelkän nuoteista soittamisen sijaan — on hyvin kyseenalaista, miksi asetamme juuri notaation musiikillisen esityksen etusijalle ja annamme huomattavan painoarvon esityksen täsmällisyydelle nuotin toistamisessa. (Fabian 2017, 2)

Mikäli ymmärrämme notaation historiallisen kehittymisen niin, että systeemiä on tarkennettu ja paranneltu aina tarpeen tullen, on tästä kenties perusteltua vetää johtopäätös, että musiikin nuotintaja on tehnyt valinnan jättää notaation ulkopuoliset asiat muusikon päätettäväksi (Boorman 1999, 413). Notaation voisi siis ajatella implisiittisesti kehottavan muusikkoa ottamaan vapauksia ja lisäämään musiikkiin asioita, joita notaatio ei ohjaa. Mielestäni nuottikuvan antamien vapauksien tutkiminen on tärkeää siksi, että

niissä piilee mahdollisuuksia musiikin ilmaisullisten piirteiden toteuttamiseen. Muusikon itsensä varaan jää päättää, kuinka paljon notaation mahdollistamia vapauksia käyttää.

Länsimaisen taidemusiikin kentällä muusikon mahdollisuuksien skaala nuottikuvan täsmällisestä toteuttamisesta nuottikuvan näkemiseen improvisaatiomateriaalin lähteenä on useimmiten melko laaja. Hyvän esimerkin tästä saa, kun vertaa esimerkiksi Bachin sooloviulusonaatteja ja -partitoja Kurtagin *Signs, Games and Messages* -sarjaan. Bach ei notatoi juurikaan taukoja musiikissa, mutta muusikon näkökulmasta on selvää, että musiikki tarvitsee taukoja hengittääkseen. Kurtag puolestaan käyttää epämääräisempiä merkintöjä (hengityspilkku, lyhyt tauko tai pitkä tauko), jotka kehottavat esittäjää itse päättämään minkä mittainen tauko musiikkiin sopii. Vaikka Kurtag kehottaakin musiikissaan tulkinnanvapauteen, on tässä tilanteessa notaation ja soittajan suhde tavallaan rajatumpi kuin Bachin notaatiossa, sillä vapaiden taukojen merkitseminen nuottiin antaa syyn olettaa, että säveltäjä on kirjoittanut tauot juuri niihin paikkoihin, mihin hän taukoja toivoo.

Valtava osa nuotin välittämästä informaatiosta välittyy notaation kontekstin kautta ja näin ollen tulkinnan ei ole mahdollista perustua ainoastaan notaation välittämään informaation (Pryer 2019, 4). Musiikin säveltämisajankohdalla on huomattava vaikutus siihen, kuinka nuotista luetaan merkityksiä ja mitä säveltäjän ajatellaan merkinnöillään tarkoittavan. Monet säveltäjät eivät ole kirjottaneet nuottiin tavanomaisia esiintymisohjeita (esim. *crescendo* tai *rubato*), joko siksi että he ovat olettaneet, että esiintyjä ymmärtää toteuttaa tyylinmukaisesti ne joka tapauksessa tai siksi, että he ovat halunneet jättää tilaa esiintyjän omalle tulkinnalle (Hultberg 2002, 186).

Säveltäjä siis kirjoittaa musiikkia nuotiksi suhteessa ajan vallitsevaan nuotinlukutraditioon. Hän saattaa esimerkiksi olettaa, että tulkitsija ottaa tulkinnassaan rytmisiä vapauksia ja näin ollen kirjoittaa rytmejä suoraviivaisesti. Toisaalta jonkin toisen aikakauden säveltäjä saattaa kehottaa rytmisen vapauden ottamiseen, jos hänen aikanaan on nuottia tavattu lukea tarkasti. Kirjoitettua notaatiota tulee siis aina tulkita suhteessa ajalliseen kontekstiin. Riippuen aikakaudesta kirjoitettu nuotti saattaa vaatia tulkitsijalta tiettyjen informaatiota lisäävien oletusten tekemistä tai joissain tapauksissa jopa vaatia tulkitsijaa redusoimaan nuottikuvaa musiikin hahmotettavuuden lisäämiseksi (Huisman, Gringas, Dhondt & Leman 2016, 60). Nuotin kirjoittaja olettaa, että nuotin lukijalla on ymmärrys ja tietyt käsitykset nuotin lukemisesta. (Boorman 1999, 408.)

Siinä missä tarkastelemme sävellysajankohdan vaikutusta nuotin kirjoitukseen, on syytä tarkastella myös oman aikamme esityskäytäntöjä suhteessa nuotin lukemiseen. Kuullun musiikin erottaminen notaation konseptista länsimaisen taidemusiikin piirissä on itsessään paradoksi, mutta mielestäni on syytä osoittaa notaation eroavaisuus soivan musiikin kulttuurista.

On perusteltua sanoa, että musiikin notaation luontainen vaikeasti lähestyttävyyys juontuu symbolien ja niihin yhdistettävien äänien yhteyden vajavaisesta luonteesta. Esitystraditiot, jotka ovat symbolien merkitysten kontekstina, ovat huonosti dokumentoituja. Tästä huolimatta notaatio- ja esityskäytännöt tallentavat esteettisen kentän, jonka puitteissa – tai jota vastaan – taitelija voi tulkita teoksen uudelleen. (Huisman ym. 2016, 60.)

Kuulemallamme musiikilla on huomattava ja erityinen vaikutus tapaamme lukea nuottia. Selkeänä esimerkkinä tästä on tilanne, jossa olemme kuulleet jonkin kappaleen soitettavan monta kertaa tietyllä tavalla ja alamme itse tulkita ja toteuttaa nuottikuvaa kuullun mallin mukaisesti. Tällöin kulttuuri musiikki ikään kuin vuotaa tapaamme lukea notatoitua musiikkia. Anthony Pryer huomauttaakin, että joissakin tapauksissa suullinen perinne säilyttää musiikillista traditiota nuottikuvaa vahvemmin (Pryer 2019, 4 ja 8). Tällainen on mielestäni luonnollista vuorovaikutusta ajassa elävän esitetyn musiikin ja notaatioon tallennetun musiikin välillä ja mahdollistaa musiikin muokkautumisen ja sopeutumisen aikaan. Notaatio on kuitenkin vain soivan kulttuurin väline siinä missä soiva musiikki on tämä kulttuuri itsessään.

3.5 Notation tulkitseminen

”Kirjoitettu tai painettu musiikillinen nuotti on objekti, jota tulee epäillä jatkuvasti. Se herättää sokeaa luottamusta juuri silloin, kun epäily olisi paikallaan ja altistuu kyseenalaistuksille monissa tilanteissa, joissa tarkempi tutkimus on tarpeetonta ja jopa hyödytöntä.” (Boorman 1999, 403.)

Mitä nuottikuva kertoo tulkitsijalleen? Eri aikakausina musiikin soittamisen traditiot ovat vaihdelleet ja näin ollen muusikot ovat eri aikoina tulkinneet myös nuottia eri tavoin. Tämä puolestaan näkyy säveltäjien käyttämässä notaatiossa niin, että he ovat mahdollisesti ottaneet muusikoiden tulkinnan sävellystensä notaatiossa huomioon. Näin ollen nuotti sisältää valtavan kerrostuman erilaisia musiikillisia traditioita ja tulkintatapoja eikä nuottikuvan välittämä informaatio ole suoraan ”projisoitavissa” soivaksi musiikiksi. Joskus notaatio yrittää kuvata soivaa musiikkia mahdollisimman tarkasti ja toisaalta joskus nuottikuva on vain musiikin hahmo tai luuranko. Joskus nuottikuva sisältää säveltäjän puolesta oletuksen siitä, että muusikko käyttää taiteellista vapautta ja toisaalta joskus säveltäjä pyrkii mahdollisimman tarkasti määrittelemään mitä soittajan tulee tehdä. Tyylin ja notaatiotapojen tuntemus on kriittisessä asemassa hyvässä nuotinluvussa (Fabian 2017, 1).

Edes säveltäjä ei aina onnistu tarkasti analysoimaan musiikillisten ideoiden ja oman notaationsa suhdetta, kuten Giulio Caccinin tapauksessa, kun Caccini ilmoittaa esipuheessa kirjoittavansa musiikkia nuotiksi tismalleen niin kuin se tulkita. (Pryer 2019, 12.) Caccinin väite ei voi pitää paikkansa, sillä kaikki musiikin piirteet eivät ole notatoitavissa, tietyt improvisatoriset elementit kuuluvat ajan tyyliin ja myös notaatio voi palvella monia eri käyttötarkoituksia (Pryer 2019, 12). Toisenlainen ristiriitaisuus ilmeni K.S. Sorabjin lausunnoissa sävellystyöhönsä liittyen. Lausunnoissaan hän tunnistaa toisaalta sävellystensä sisältävän teknisiä mahdottomuuksia, mutta samalla sanoo notaation ilmentävän hänen musiikillisia ajatuksiaan. (Huisman ym. 2016, 60–62.)

Muusikko kohdatessaan nuotin on harvoin tilanteessa, jossa nuotti on suoraan säveltäjän kynästä tai printteristä ja säveltäjä käytettävissä keskusteluun merkintöjen tarkoituksesta. Käytännössä aina soittaja asettuu tulkitsemaan useiden vaiheiden läpikäynyttä ja useiden tahojen käsittelemää informaatiopakettia. Säveltäjän kynästä lähtöisin oleva käsikirjoitus käy läpi vähintään puhtaaksikirjoittamisen ja kustantajan editoinnin. Tämän lisäksi moniin vanhempiin teoksiin on lisätty jossain vaiheessa esittäjämerkintöjä, joiden tehtävänä on välittää nuotin lukijalle jonkun merkittävän tulkitsijan näkökulma musiikkiin notaation keinoin. Jollain tavalla taiteellisesti editoitu nuotti vihjaa, että musiikin toteuttamiseen on olemassa legitimoitu ja erityisen hyvin toimiva tapa. Tämä ilmiö on sidoksissa 1800-luvulta perittyyn teosuskollisuuden kulttuuriin. Taiteellisesti editoitua nuottia lukeva lähtökohtaisesti siis toteuttaa jo valmiiksi tulkittua musiikkia. Onkin syytä kysyä, että mikä nuottia lukevan tulkitsijan asema tällaisessa tilanteessa on.

Toisena ääripäänä on myös teosuskollisuuden kulttuurista juontuva *urtext*-editioiden perinne, jossa editori on pyrkinyt käyttämään ainoastaan mahdollisimman luotettavia alkuperäislähteitä pyrkiäkseen välittämään säveltäjän notaation mahdollisimman alkuperäisessä, mutta helposti luettavassa muodossa nykyajan tulkitsijalle. *Urtext*-editioiden ajatus on esittää mahdollisimman yksinkertainen, helposti luettava ja luotettava presentaatio sävellyksestä. Luotettavuus yhdistettynä notaatioon sisältää oletuksen siitä, että käsikirjoitus edustaa täydellisesti sitä, kuinka säveltäjä toivoo notaation välittävän informaatiota (Boorman 1999, 404). Omalla tavallaan molemmat sekä taitelijan editoima nuotti että *urtext*-editio vaativat nuotin käyttäjältä luottamusta ja sisältävät myös vihjauksen siitä, että notaatio itsessään kykenee välittämään musiikkia sellaisena, kuin sen toivotaan soivan (Boorman 1999, 404).

Urtext-editiot tarjoavat ”alkuperäisempää” ja ”paljaampaa” informaatiota, mutta sekin sisältää ongelman. Luottamus siihen, että säveltäjän musiikki välittyy parhaiten nuotin käsikirjoitusta mukailevassa alkuperäisessä asussaan sisältää mahdollisuuden ilmaisun rajoittumiseen ja toisaalta myös säveltäjä voi olla erehtyväinen. Jokin ajattelemattomasti kirjoitettu tempomerkintä tai pieni sivuhuomautus voi johtaa tarkasti nuottia lukevan tulkitsijan eri suuntaan kuin mitä säveltäjä oli tarkoittanut. Onkin syytä huomauttaa, että nuotin lukeminen ja kirjoittaminen tietokonemaisella tarkkuudella on oman aikamme ilmiö (Boorman 1999, 405). Tästä nousee esiin ristiriita: Toisaalta epätarkka nuotin lukeminen voi johtaa siihen, että emme löydä musiikista kaikkia niitä ilmaisumahdollisuuksia, joita nuotti tarjoaa, jolloin on mahdollisuus, ettei musiikki tavoita ilmaisullisia päämääriään. Toisaalta nuotin lukeminen liian tarkasti voi alkaa rajoittamaan ilmaisua ja johtaa musiikillisiin ristiriitaisuuksiin. Kyky analysoida nuottikuvaa historialliset ja tyylliset seikat huomioiden on ensisijaisen tärkeää musiikillisen merkityksen löytämiseksi (Fabian 2017, 1; Pryer 2019, 7).

Itselleni hyödyllisimmäksi notaatioksi koen sellaisen notaation, joka pyrkii välittämään säveltäjän musiikillisen idean kaikkein pienimmällä määrällä kirjoitettua informaatiota. Tällöin säveltäjä tavallaan luottaa siihen, että muusikko kykenee annetun informaation avulla toimimaan musiikin välittäjänä säveltäjän ja yleisön välillä, luottaen myös siihen, että muusikko on pätevä oman kulttuurikenttensä edustaja. Säveltäjä, joka kirjoittaa hyvin tiheästi musiikillista informaatiota nuottiin, tietyllä tavalla pyrkii pois yhteisen musiikillisen kulttuurin piiristä. Tällöin on syytä kysyä, kykeneekö musiikki ulottumaan

säveltäjän ajattelua pidemmälle ja millaiset edellytykset sävellyksellä on tulla eläväksi musiikiksi.

4 SUHTAUTUMINEN NOTATOITUUN MUSIIKKIIN

Aiemmassa kappaleessa olen kuvannut musiikin notaation käyttötarkoitusta historiallisen kehityksen kautta sekä paikantanut notaation katvealueita. Olen myös osoittanut, että nuotti ei aineistona ole täysin luotettava tai kattava, vaan tarkimmillaankin epämääräinen ja vihjaava. Notatoitu nuotti sisältää vain kaikkein välttämättömimmän informaation musiikin toistamisen kannalta. Näin ollen on selvää, että notaation kääntyminen soivaksi musiikiksi ei tapahdu ilman nuotin lukijan aktiivista merkitysten tulkintaa. Seuraavaksi pohdin, millaisten prosessien kautta notaatio muuntuu soivaksi musiikiksi. Yritän myös paikantaa tulkinnanvapautta nuotinluvun prosessissa.

4.1 Nuottikuva ja improvisaatio

Stanley Boorman ehdottaa, että musiikin notaation heikkoudet ovat oikeastaan samalla sen vahvuuksia (Boorman 1999, 413). Notaation epämääräinen luonne tarjoaa useissa tapauksissa nuotin lukijalle mahdollisuuden tulkintaan ja näin myös tilaa ilmaisulle. Varhaisissa musiikillisissa teksteissä improvisaatio oli oletus ja myöhemmin tarkastikin notatoidussa nuotissa esiintyjä joutuu notaatiosysteemin luonteen vuoksi jatkuvasti täyttämään aukkoja informaatioissa. (Boorman 1999, 413.) Artikkelissaan ”*On the Borderlines of Improvisation: Caccini, Monteverdi and the Freedoms of the Performer*” (2019) Anthoy Pryer käsittelee improvisaation ja notaation suhdetta ja osoittaa kuinka improvisatoriset piirteet voivat olla sisäänkirjoitettuna notaatioissa (Pryer 2019, 12). Hän haastaa valtavirtaisen käsityksen improvisaation täysin suunnittelemattomasta ja puhtaan spontaanista luonteesta. Hän ehdottaa, että musiikillinen improvisaatio on oikeastaan

musiikin erilaisten tulkintavaihtoehtojen toteuttamista siten, että esiintyjä ikään kuin valitsee kulttuurillisesti hyväksytyistä tulkintatavoista hetkeen sopivia. Samalla hän tulee kyseenalaistaneeksi notaation luotettavuuden soivan musiikin toteutustapojen tallentajana ja kommunikaatiovälineenä säveltäjän ja muusikon välillä.

Pryer implisiittisesti tunnistaa, että nuottikuva ei kokonaisuudessaan ole tarkka kuva soivasta musiikista ja että nuottikuva jättää kertomatta musiikillisen ilmaisuvoiman kannalta erittäin tärkeitä asioita. Hän liittää musiikillisen notaation tulkinnan osaksi improvisaation perinnettä ja ehdottaa, että nuotin tulkitseminen soivaksi musiikiksi sisältää aina improvisatorisen komponentin. Tällaisessa nuotin lukemisen prosessissa notatoidusta musiikista etsitään soivan musiikin tyylin piirteitä ja valitaan auditiivisen kulttuurin välittämistä ja kulttuurillisesti hyväksytyistä ilmaisutavoista näihin sopivimmat. Tällä tavoin Pryer jäsentää myös musiikin suullisen ja kirjallisen tiedonvälityksen suhdetta.

Pryer ehdottaa, että kuulonvaraisesti ulkoa opittu musiikki jättää itse asiassa vähemmän valinnanvapautta esiintyjälle. Hän antaa esimerkin viittaamalla kirjoitukseen vuodelta 1753, jossa Johann Joakim Quantz kuvailee italialaisten laulajien tapaa opetella laulujen variaatiot kuulon varaisesti opettajiltaan (Pryer 2019, 2). Quantz sanoo tavan johtavan siihen, etteivät laulajat koskaan kehity opettajiensa tasolle vaan pysyvät aina oppilaina, sillä he eivät voi löytää omaa tapaansa tulkita musiikkia. Matkimalla opettelu ei mahdollista musiikin komponenttien tutkimista samanlaisella tarkkuudella kuin nuottikuvasta opettelu. Näin mielestäni Pryer siis viittaa siihen, että musiikin ja notaation suhde mahdollistaa musiikin rikastumisen nuotiksi kirjoittamisen ja nuotin tulkitsemisen prosessissa. Säveltäjä kirjoittaa musiikin nuotille notaatiosysteemillä, joka mahdollistaa ja ennen kaikkea oikeuttaa erilaiset perustellut tulkinnat. Nuotista esiintyjä puolestaan tulkitsee musiikkia uudelleen omista lähtökohdistaan. Näin notaatiosysteemi tuottaa musiikin tulkintaan kerrostuneen rakanteen. Se mahdollistaa musiikin uudelleentulkinnat ja samalla jakaa musiikin omistajuutta. Vaikka musiikki onkin säveltäjän kynästä, syntyy musiikki kuultavaksi vasta esittäjän toimesta. Se, että musiikki tulkitaan uudelleen jokaisen esityksen ja kuulemisen myötä, mahdollistaa musiikin elämisen ja muuntumisen ajassa ja näin ollen pysymisen ajankohtaisena.

”Aikalaiskuvaukset kertovat Beethovenin improvisoineen vuoden 1800 tienoilla häikäiseviä kadensseja moniin sävellyksiinsä, kuten ensimmäiseen

pianokonserttoonsa tai pianokvintettoon op. 16 (teos, joka mukailee läheisesti Mozartin kvintettoa K. 452). Tästä huolimatta Beethoven ilmeisesti ennen esityksiä luonnosteli materiaalia kadenssejaan varten. Todennäköisesti hän halusi sovittaa yhteen ad libitum kadenssin perinteen ja henkilökohtaisen tavoitteensa saavuttaa parempi sävellystekninen kontrolli ja näin ollen luoda vaikutelma hetken huumassa syntyneestä, mutta täydellisesti jäsenneystä musiikillisesta kokonaisuudesta. Beethovenin kerrotaan sanoneen, että yksikään taiteilija ei ansaitse ”virtuoosin” titteliä mikäli hänen improvisaationsa eivät käy kirjoitetuista sävellyksistä. Hänen ratkaisunsa näyttää ollen osittain suunnitella ”improvisaatioitaan” paperilla, ennen kehittelyä esityksessä, koska ”aidot” improvisaatiot poikkeavat ominaisuuksiltaan lähes väistämättä kirjoitetuista sävellyksistä.” (Pryer, 2019, 6.)

Mielenkiintoista Pryerin artikkelissa on myös edellä oleva kuvaus Beethovenin tavasta kirjoittaa materiaalia nuotiksi perinteisesti improvisoitua ad libitum kadenssia varten. Pryer arvelee, että kirjoittamalla muistiinpanoja Beethoven halusi saavuttaa paremman rakenteen hallinnan, kuin mitä olisi ollut mahdollista hetkessä improvisoiden saavuttaa. Tapaus osoittaa millä tavoin notaatio oli tallennusvälineen lisäksi myös musiikillisen ajattelun työkalu. 1800-luvulla eläneen saksalaisen Eduard Hanslickin ajatukset musiikin radikaalit ajatukset sävellyksen toteutumisesta ”täydellisimmillään” nimenomaan partituurissa, edustavat hyvin aatteellista painopisteen siirtymistä soivan musiikin tallennuksesta kohti ”notaatiolähtöistä” musiikkia. (Pryer 2019, 1–5.)

4.2 Kuvaileva – ohjaileva

Tutkiessani artikkeleita työtäni varten törmäsin useassa eri lähteessä ajatukseen, jossa suhtautumista notaation voidaan luonnehtia pääpiirteittäin kahdella tavalla. Tätä jakoa kuvattiin erilaisilla sanapareilla, mutta tausta-ajatus niissä kaikissa on mielestäni jokseenkin sama. Lähteistäni löysin seuraavia notaation ja musiikillisen lopputuleman vertailupareja: *One-to-one* tai *one-to-many* (suom. yksi yhteen tai yhdestä moneksi) (Huisman ym. 2017, 59), *Reproductive – Explorative* (suom. toistava – tutkiva) (Hultberg

2002, 185), *exact obedience – freedom to change* (suom. tarkka kuuliaisuus – vapaus muuttaa) (Boorman 1999, 406) sekä useassa lähteessä käytetty *descriptive-prescriptive* (suom. kuvaileva – ohjaileva), joka on lähtöisin etnomusikologi Charles Seegeriltä (Pryer 2019, 12). *Descriptive* eli kuvaileva notaatio pyrkii tallentamaan esityksen sellaisenaan nuottikuvaan ja *prescriptive* eli ohjaileva antaa täsmälliset ohjeet musiikin toteuttamiseen (Pryer 2019, 13). Nämä eri lähteistä löytyvät eri sanaparit vaihtelevat vähän sen mukaan, kenen näkökulmasta asiaa tarkastelee. Musiikin tutkija tai säveltäjä kuvaa asiaa kenties sanoilla *prescriptive – descriptive*. Muusikon näkökulmasta osuvampi sanapari on Cecilia Hultbergin käyttämä *reproductive – explorative*, vapaasti suomennettuna toistava – tutkiva.

Hultbergin kuvaamassa toistavassa tulkintatavassa lukija tarkastelee notaatiota soivan musiikin ideaalisena kuvana. Tällöin ajatuksena on, että notaatio sisältää musiikillisen informaation sellaisena kuin musiikki tulisi toteuttaa ja että säveltäjän musiikilliset ajatukset ovat ”puhtaasti/oikein” kirjoitettu nuottiin. Hultbergin toistava tulkinta kuvaa siis toimintatapaa, jossa muusikko pyrkii toteuttamaan nuottikuvaa mahdollisimman tarkasti ja jälleen kerran teosuskollisuuden perinne näyttää vaikuttavan taustalla. Soittaja keskittyy havainnoimaan ja analysoimaan soivan musiikin sisältöä jatkuvasti suhteessa nuottikuvan tarjoamiin ”ohjeisiin” pyrkien etsimään ja toteuttamaan ”ylemmän tahon” eli säveltäjän ilmaisullista ideaa. Tutkiva tulkintatapa puolestaan näkee notaation tallentavan vain osan soivan musiikin sisällöstä ja näin ikään kuin tarjoavan laajempia tulkintamahdollisuuksia. Nuotin välittämä informaatio on epätäydellistä, eikä nuotti kykene kokonaisuudessaan tallentamaan säveltäjän musiikillista ideaa. Esiintyjän tehtävä on musiikillisten vihjeiden (sekä notatoitujen että kuulonvaraisten) perusteella täydennettävä musiikillinen informaatio kokonaiseksi. Tällöin notaatio siis toimii tulkinnan lähtökohtana eikä päämääränä. (Hultberg 2002, 189–192.)

Vaikka tällainen kahtiajako ei kykene kuvaamaan notaation luonnetta kokonaisuudessaan ja todellisuudessa malleja käytetään rinnakkain, toimii se hyvänä ajattelun työkaluna ja auttaa ymmärtämään notaatiosysteemin luonnetta. Notaatiosysteemi on alun perin kehittynyt nimenomaan muistikuvan tueksi. Tällaisessa ajattelussa musiikki ei ole kokonaisuudessaan tallentunut nuottikuvaan vaan musiikin synnyttää kulttuurillisessa ja henkilökohtaisessa muistissa oleva sisältö ja se, millaisiin ilmaisumuotoihin muusikko muistinvaraisesti kokee nuotin sitoutuvan. Tällainen notaatiosysteemin historiallinen käyttötarkoitus on mielestäni enemmän muistuttanut kuvailevaa mallia. Notaation

historiaa kappaleessa avaamani 1800-luvulta perityt teosuskollisuuden ihanteet puolestaan toteutuisivat paremmin toistavan lukutavan kautta ja esimerkiksi täyssarjallinen musiikki sisältää jo oletuksen tällaisesta lukutavasta.

4.3 Notaatiosta musiikiksi

Pryer ehdottaa, että esiintyjän tulkinnanvapaus tai improvisatoriset vapaudet suhteessa notaatioon toteutuvat kolmella eri tasolla (Pryer 2019, 13). Pryerin mukaan esiintyjä voi valita tulkinnallisen suhtautumisen musiikkiin, joka sitten määrittää tyylillisiä valintoja. Esiintyjä voi kategorisoida mielessään musiikin vaikkapa hilpeään tai juhlaan musiikkiin, mikä vaikuttaa eri tavoin musiikin tyylittelyyn. Toisella tasolla ovat tekniset ja retoriset valinnat, joilla esiintyjä voi korostaa tiettyjä musiikin tiettyjä piirteitä. Tällaisia voivat olla esimerkiksi aksentointi tai äänen venyttäminen tietyssä kohdassa vaikkapa intervallien korostamiseksi. Kolmas taso on erityisesti vanhan musiikin tyyllissä käytetty korukuviointi, jolla esiintyjä voi rikastaa musiikkia. Nämä Pryerin improvisaation eri kategoriat tavallaan siis kohdistuvat nuottikuvan tulkinnan eri tasoihin.

Cecilia Hultbergin tutkimuksessa vuodelta 2002 tutkittiin sitä, millä tavoin eri tasoiset pianistit etsivät musiikillista merkitystä notaatiosta. Tutkimuksessa pianistit esittivät yhden vapaavalintaisen teoksen sekä kolme tutkimusta varten sävellettyä teosta. Esittämisen lisäksi pianistit analysoivat ja perustelivat omia esityksiään. Eräs pianisteista soitti yhden sävelletyistä teoksista ja kertoi yhden teoksen sävelkuluista kuulostavan venäläiseltä, mikä puolestaan sai hänet tulkitsemaan koko kappaletta tästä näkökulmasta. Tämä on mielestäni osuva tapausesimerkki Pryerin kuvaamasta tavasta, jossa improvisaatio tapahtuu tulkinnan eri tasoilla.

On syytä erottaa musiikin kulttuurissa rinnakkain kulkevat kuulon- ja muistinvaraisen tiedonvälityksen sekä notaation tallentaman tiedon traditiot. Muistin- ja kuulonvarainen traditio välittyy meille kaiken kuulemamme musiikin kautta ja on myös mahdollista ajatella, että kaikki äänet ovat vuorovaikutuksessa musiikkikulttuurin kanssa, tästä hyvänä esimerkkinä vaikkapa Honeggerin ja aikalaistensa innostuminen teollisuuden

äänistä. Jokainen sosiaalisessa yhteiskunnassa elävä ihminen on vuorovaikutuksessa musiikkikulttuurin kanssa ja näin ollen musiikkikulttuuri on yhteisesti jaettua pääomaa.

Musiikin kirjallinen notaatio on puolestaan jonkinlainen työkalu, joka tallentaa musiikkia ja mahdollistaa joillain tasoilla musiikin syvällisen tutkimisen. Kuten notaatiosysteemin historian tarkastelu osoittaa, notaatio kykenee sisällyttämään itseensä musiikkikulttuurista vain pienen osan. Musiikki kulttuurina elää ja kehittyy notaation ulkopuolella.

On huomattava, että vaikka musiikkikulttuuri notatoidun musiikin ulkopuolella on valtava, on länsimainen taidemusiikki tiiviisti sidottu notaatioon. Välimatka soivan musiikin ja kirjallisen notaation välillä on henkilökohtaisen ristiriitani ytimessä. Vaikka musiikin historiallisten käytäntöjen tarkasteleminen rikastuttaakin taidemusiikkia, koen että traditioiden tarkastelu ainoastaan historiallisina artefakteina ei itsessään konstituoisi elävää taidetta eikä palvele musiikin sosio-kulttuurillisia päämääriä. Tästä syystä haluaisin muusikkona etsiä työkaluja, jotka edesauttavat musiikin vapautumista notaation rajoitteista ja näin ollen myös kiinnittymistä entistä tiiviimmin elävään kulttuuriin.

5 Kokemusesimerkit Sibeliuksen viulukonserton parissa

Koska tutkimusaiheeni valikoitui oman mielenkiintoni ja omien kokemusteni pohjalta, päätin tarkastella myös omaa nuotin tulkintaani. Vaikka itse tuottamani harjoitteluäänitteistä koostuvan aineiston analyysin kohteena onkin henkilökohtainen merkitysten tulkinta ja vaikka oma pohdintani heijastaa ennen kaikkea omaa lähestymistapaani nuotin tulkintaan uskon, että myös muut taidemusiikin ja musiikin standardinotaation parissa työskentelevät voivat löytää tästä yhtymäkohtia omaan ajatteluunsa.

Äänitin omaa harjoitteluani Sibeliuksen viulukonserton ensimmäisen osan esittelyjakson parissa. Nauhoitukset tapahtuivat 20 minuutin jaksoissa neljä kertaa viiden päivän aikana. Harjoitellessani puhuin ääneen harjoitteluun ja nuotinlukuun liittyvät ajatukseni. Ääneen

ajattelu vaatii asioiden tietoista prosessoimista ja samalla musiikin tulkinnallisten ajatusten sanoittaminen tuo esteettisiä valintoja helpommin tarkasteltavaksi. Kaikki harjoituskerrat äänitettyäni litteroin äänitteistä puhutun tekstin ja analysoin litteroitua tekstiä (Harjoitteluäänitteistä litteroitu teksti on vinjetinomaisina katkelmina tekstin lomassa). Tämän jälkeen peilasin omaa nuotin tulkintaani Cecilia Hultbergin tutkimuksesta lainattuihin *toistava* ja *tutkiva* -malleihin.

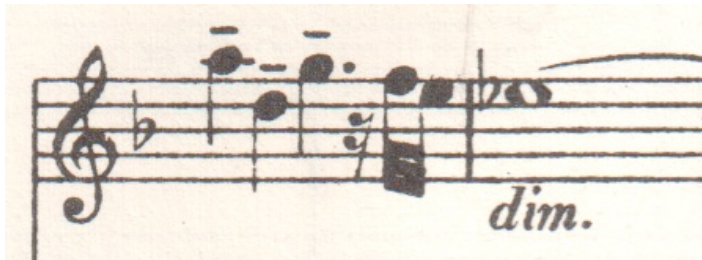
Valitsin tutkimuksen kohteeksi nuotin tulkinnan juuri kyseisen teoksen parissa, sillä tämän teoksen notaatioon liittyy monta minua kiinnostavaa kysymystä kuten esittäjän rooli musiikin luomisessa. Sibeliuksen konsertto on 1900-luvun viulukonsertoista esitetyn ja levytetyin (Sirén, viulukonsertto). Tästä syystä esiintyjän on mahdollista tahattomasti jättäytyä pois nuotin omakohtaisesta tulkinnasta ja ikään kuin asettua toistamaan kuulonvaraisesti jo tulkittuja esityksiä. Olen soittanut kyseistä teosta jo jonkin aikaa aiemmin (nuotin olin hankkinut kesällä 2018), mutta koin ettei minulla ollut varsinaisesti *omaa* tulkintaa teoksesta. Tästä syystä halusin palata tutkimaan teoksen notaatiota kriittisesti. Toinen syy teosvalintaani on käytännöllinen. Koska teos oli minulle jo tuttu, pystyin kiinnittämään huomiotani paljon enemmän musiikin sisällöllisiin merkityksiin oikeiden äänten, rytmien ja teknisen toteutuksen sijaan. Ehkä johtuen tutkimusasetelmasta ja siitä, että tietoisesti tutkin nimenomaan omaa suhdettani notaatioon, ei harjoitusnauhojen pohjalta vaikuta siltä, että tulkinta laajenisi notaation ylittäviin merkityskenttiin. Litteroinneista ei paljastu millaisia miellelyhtymiä musiikki synnyttää liittyen esimerkiksi tunteisiin, vaikka soittaja olen varma, että musiikki kytkeytyy myös laajempiin notaation ulkopuolisiin merkityksiin. Uskon, että mikäli olisin harjoitteluäänitteissä keskittynyt nimenomaisesti musiikillisen esityksen valmistamiseen, olisivat musiikkiin liittyvät esteettiset kokemukset enemmän esillä.

Lopuksi mainitsen, että asetelma painottaa huomattavasti musiikin pieniä vivahteita ja pieniä yksiköitä laajojen musiikillisten rakenteiden sijaan johtuen siitä, että asetelmassa soitan teosta yksin ja keskityn sooloviulustemman. Vaikka harjoittellessa käytinkin partituuria referenssinä ja hain musiikillisiä merkityksiä myös orkesterisatsista, ohjaa asetelma kohti hyvin yksityiskohtaista notaation ja musiikin tarkastelua. Koen kuitenkin, että kaiken säveltäjän kirjoittaman informaation yksityiskohtainen ja kriittinen tarkastelu on edellytys perustellun tulkinnan rakentamiselle ja musiikillisen merkityksen esiintymiselle.

5.1 Notation tarkastelumallit harjoittelutyössä

Tarkastelin tutkimusaineistoani kirjallisista lähteistä lainattujen ajatusmallien näkökulmasta. Suhtautumisessani nuottikuvaan on löydettävissä erilaisia näkökulmia, kuten Hultbergin tutkimuksesta lainatut tulkitsijan näkökulmaa edustavat *toistava-tutkiva* -mallit sekä Seegerin nuotin kirjoittajan näkökulmaa edustavat *descriptive-prescriptive* -mallit. Näiden tulkintatapojen lisäksi merkittävänä ja kenties tärkeimpänä vaikuttajana notaation tarkastelussa on aineistoni perusteella se, kuinka olemme kyseistä musiikkia tottuneet kuulemaan.

Aineistosta löytyy materiaalia, joka indikoi *toistavaa* tulkintamallia. Tällöin auditiivisen tapahtuman tarkastelu rajoittuu siihen, millä tavoin notaation välittämät ohjeet toteutuvat.



Nuottiesimerkki 1. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, tahdit 23–24. *Tenuto*-viivat ja 16-osa tauko herättävät kysymyksen säveltäjän rytmisestä tarkoituksesta.

Niin tässä se on niin lyhyt se tauko minkä se kirjottaa siihen et niinku... mä tiiän et periaatteessa se tarkoittaa et siinä on niiku lyhyt tauko, ku se kirjottaa sen kuudestoistaosana, mutta se on kuitenkin huomioitavaa, että se kirjottaa sinne tauon. Että se ei jätä kirjottamatta sinne taukoo kokonaan. Mikä mun mielestä indikois sillan sitä, että se on pitkä se G. (ks. nuottiesimerkki 1)

Edellä olevassa esimerkissä on kuitenkin kyse siitä, että soivan tapahtuman ja notaation välillä käydään neuvottelu, jolla haetaan vielä syvällisempää merkitystä notaatiolle. Tässä keskustelussa notaatiota ei siis sivuuteta tai lähdetä notaatiosta ulospäin, vaan asetutaan etsimään notaation kanssa vielä täsmällisempää ajatusta.

Eniten materiaalista löytyi tilanteita, jossa tulkintatapa oli *Tutkivan* mallin mukainen. Tällöin huomio kiinnittyy asioihin, joita notaatio voisi mahdollisesti edustaa ja notaation

ulkopuolisten asioiden toteuttaminen on mahdollista. *Tutkivassa* tulkintamallissa on mahdollista jopa tehdä asioita tietoisesti notaation vastaisesti.



Nuottiesimerkki 2. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 111–116. Tahdeissa 114–115 notaatio ei viittaa tempon muutokseen, mutta musiikin retoriset eleet sisältävät oletuksen tempollisesta muutoksesta.

Ni tässäkin on jotenkin jännä, kun se ei kirjota muuta, kun ton fermaatin tonne, mut se tuntuu kauheen selkeeltä että sinne, et se niinku hidastuu sinne, ja et tää niiku tää poco a poco meno moderato, niin se kyl se tarkoittaa muutakin kun se että se lähtee pelkäästään siitä largamente temposta tonne kohti allegro molto tempoo. Vaan mä aattelen et se on niinku, et se on joku hitaampi, johon me saavutaan just tossa, joo. (ks nuottiesimerkki 2.)

Nuottiesimerkissä kolme toistuva ele ja orkesterisatsin rauhoittuminen kehottavat solistia rauhoittamaan musiikkia myös tempollisesti, vaikka notaatio ei tähän eksplisiittisesti ohjeista. Huomattavaa on, että en perustele harjoitteluäänitteellä tempon hidastumista tahdeissa 114–115 partituurin kautta, vaikka juuri orkesteritekstuurin rauhoittuminen on se asia, jonka takia nyt jälkikäteen ajattelen myös soolostemman tempon rauhoittuvan. Todennäköisesti olen kuullut kyseiset tahdit soitettavan tällä tavoin niin monta kertaa, että tällainen tulkinta tuntuu luonnolliselta ja perustellulta. Harjoitteluäänitteellä en edes kyseenalaista tulkintaani, vaikka tulkinnan ja notaation välillä on selkeä ristiriita. Kuulemani esitykset siis vaikuttavat tapaan lukea nuottia.



Nuottiesimerkki 3. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 107 (puoliväli)–110.

Mmm, tässä mä ehkä tekisin niin, et aattelin et se aihe on jotenkin semmonen, et se aina menee sinne (laulaa) ja toi ois vähän niinku peitetty. Et siinä kuvittelis et siinä on niiku kaks linjaa mitkä risteää (soittaa). (ks. nuottiesimerkki 3.)

Nuottiesimerkki 3 ja siihen liittyvä lainaus harjoitteluäänitteeltä edustavat notaation ja musiikin vaikeasti sanallistettavaa suhdetta. Sanallisen kuvauksen käydessä liian vaikeaksi siirryn kuvailemaan musiikillisia ajatuksia laulaen ja soittaen. Tällaisessa prosessissa musiikki ikään kuin nousee ulos notaatiosta ja muotoutuu uudelleen soivana aiheena. Tämä on mielestäni tärkeä piirre musiikin notaation tulkinnessa. Notaatio on joskus liian abstrakti asia musiikin piirteiden hahmottamisen kannalta, joten on käytännöllisempää ensin ”projisoida” nuottikuva soivaksi musiikiksi ja muotoilla soivaa musiikkia notaation antamien ohjeistuksien perusteella.

5.2 Esittäjän ja säveltäjän kommunikaatio notaation välityksellä

Purin litterointeja myös tutkimalla sitä millä tavoin notaatio välittää tietoa säveltäjältä soittajalle. Litteroinneistani käy ilmi jonkinlaisen neuvottelutilanteen kaltainen asetelma, joka tapahtuu säveltäjän ja esiintyjän kesken ja notaation välityksellä. Löytyy sekä ristiriitatilanteita että tilanteita, jossa soittaja kaipaa lisää informaatiota.

Yksi ristiriitatilanne liittyi tempon valintaan. Nuotin ilmaisema metronomiluku 68 bpm oli mielestäni liian nopea. Valitsin tempoksi n. 56 bpm sillä perusteella, että koin musiikin toteutuvan paremmin tässä tempossa.

No ihan ensin pitäs tietysti miettiä tätä temponvalintaa. Sibelius kirjottaa 68, joka mun mielestä on aika nopee, itseasissa, tää tempo mitä mä soitin on lähempänä katottaas paljon se on. (testaa metronomilla tempon)) No tää tempo mitä mä nyt soitin niin tää on 56. Se on aika hidas, mut tietysti mä aika mielelläni soitan sen vähän hitaammin.

Esimerkissä musiikillinen intuitio ajaa notaation ohi. Valitsemani tempo on kenties myös lähempänä tempoa, jossa olen tottunut konserttoa kuulemaan. Esimerkiksi viulisti Ida

Haendelin ja Paavo Berglundin mainiossa levytyksessä tempo on noin 53bpm ja levyn takakannessa on Sibeliukselta itseltään ylistävä kommentti. Tosin tuo Sibeliuksen kommentti kohdistui Haendelin ja Berglundin aiemmin radioituun konserttiäänitteeseen, mutta lienee kohtuullista olettaa, ettei heidän tempon valinta ole radikaalisti tuosta radioidusta esityksestä muuttunut. Voisi siis ajatella, että säveltäjä itsekään ei pidä tempomerkintää kovin tärkeänä, vaikka sen on spesifisti nuotittu merkintäkin. Tempon valintaan vaikutti myös teknisen toteutuksen haasteet.



Nuottiesimerkki 4. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 53–56. Säveltäjän kirjoittama *veloce* merkintä tarkoittaisi, että juoksutuksen tempo on huomattavasti edeltävää tempoa nopeampi. Tämä tuottaa valtavan teknisen haasteen. Useissa levytyksissä *veloce* toteutuu käytännössä *accelerandona*.

Se [merkintä veloce] on vähän ristiriitanen koska se [musiikki] menee niin älyttömän nopeeks sitten, jos se on niinku... (laulaa alun tempoa). Siis jos tää on perustempo (laulaa 16 osia). Tää ois niinku normitempo ja sit sen pitäis olla vielä veloce eli nopeempi (laulaa) Niin se on musta vähän niinku idealistinen.

Toinen esiinnoussut ongelma liittyi musiikin sävyyn. Päätin tietoisesti osan alussa hakea musiikkiin kylmää ja utuista sävyä. Säveltäjän merkintä oli *dolce ed espressivo*, suloisesti ja espressiivisesti. Ratkaisin ristiriidan tulkitsemalla säveltäjän merkintää luovasti niin, että suloinen ja espressiivinen sävy asettuu tarkasteluun kauempaa. Tulkitsin, että nämä hyvin tavalliset ilmaisumerkinnät voivat tarkoittaa musiikillisessa kontekstissa laajaa erilaisten sävyjen kirjoa.

Mietin vielä alkuu, et ku siel on dolce ed espressivo, niin se vähän sotii sitä mun ajatusta vastaan siitä kylmästä sävystä. Et se on ninku dolce...? Ehkä se voi olla niinku, vähän niinku semmonen kaukanen dolce ja sitten et se sävy on niinku jotenki aika pehmee. Ja sit se espressivo, se nyt voi tulkita aika laajasti et mitä se tarkoittaa...

Nuottikuvassa pieneltä näyttävät artikulaatiomerkinnot ovat soivan musiikin ja teknisen toteutuksen kannalta tärkeitä. Eräänlainen ristiriitatilanne syntyi, kun nuottiin merkityt aksentit tuli toteuttaa kiilalla merkityillä lyhyillä äänillä (ks. nuottiesimerkki 5)



Nuottiesimerkki 5. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 58–67. Esimerkin neljännessä tahdissa säveltäjä kirjoittaa ainoastaan neljälle äänelle kiilat, mutta on syytä olettaa, että kiilat jatkuvat koko juoksutuksen loppuun. Pieneltä vaikuttavat kiilamerkinnot vaikuttavat suuresti kuulokuvaan.

Ja sit tässä se kirjottaa noita kiiloja tonne aluks, mut en mä nyt tiedä. Ehkä se vaan tarkoittaa, että ne on poikki, koska ne on hölmöt rueta tossa [soittamaan pitkänä] (soittaa) Mun mielestä jotenkin vähän hassu et siellä on sekä ne kiilat että noi aksentit, tai tavallaan mä aattelin et se aksentti on niiku pitkä (laulaa.) Mä aattelin että noi kiilat tossa tarkoittaa vaan et se ei oo legato niiku tossa aiemmin. (ks. nuottiesimerkki 5)

Vaikka säveltäjän näkökulmasta vaikuttaa mahdolliselta toteuttaa aksentti pistemäisellä äänellä, tuntui mielestäni fyysisesti ja ilmaisullisesti tehokkaammalta soittaa ääniä hieman pidempänä, jolloin aksentin sai teknisesti toteutettua paremmin. Tässä tilanteessa fyysisen teknisen toteutuksen kannalta ristiriitainen ohjeistus vaati tekemään kompromissin notaation välittämien osittain ristiriitaisten ohjeiden välillä.

Aineistosta löytyy ristiriitatilanteiden ohella myös tilanteita, jossa notaation välittämä informaatio tuntui puutteelliselta. Pyrin tarkentamaan informaatiota muotoilemalla musiikin soivaa hahmoa eri tavoin ja pohtimalla tällä tavoin, millaista musiikkia notaatiossa haetaan ja millaisia elementtejä notaatio ei kykene välittämään. Näissä tilanteissa valitsen automaattisesti tutkivan lähestymistavan nuottikuvaan.



Nuottiesimerkki 6. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 4–8. Triolin tahdissa on aika-arvoltaan matemaattisen tarkasti soitettuna yllättävän nopea.

Sit toi on hassu tossa toi trioli, se on hirveen nopee. Jos mä soitan (laulaa säestystä ja soittaa), niin pitäis tavallaan päättää et haluiks sen laulavaks (laulaa malliksi). Onko se puhuva trioli vai onko se niinku (laulaa) semmonen niinku melisma tai hele tai niinku... (laulaa). Ehkä se aihe siinä kuitenkin on (soittaa aiheen ilman triolia) eikä (soittaa aiheen korostaen triolia).

Edellä olevassa tilanteessa ensin hylkään notaation välittämän informaation tulkinnallisesti vajavaisena, sillä nuottikuva ei kerro *millainen* luonne kyseisellä triolilla tulisi olla. Tämän jälkeen alan muotoilla soivan musiikin hahmoa uudelleen samalla sanoittaen notationalaisia vaihtoehtoja. Lopulta valitsen musiikillisen hahmon toteutustavan kontekstin mukaan. Tilanteessa säveltäjän kirjoittama rytmi ilmaisee, että linjassa kuuluu olla nopea trioli, mutta rytmien eksaktimpi muotoilu määräytyy kontekstin mukaan.

Toinen esimerkki notaation puutteellisuudesta liittyy tilanteeseen, jossa nuottikuva ei useasti toistuvan äänen kohdalla indikoi eksplisiittisesti mitään muutosta äänen laadussa tai voimakkuudessa.



Nuottiesimerkki 7. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 98–101. Esimerkin kolmannessa tahdissa ei nuottikuva ehdota äänen muuttumista, mutta musiikillisesti tuntuu luontevalta, että äänet eivät ole keskenään samanlaisia tapahtuu muutosta.

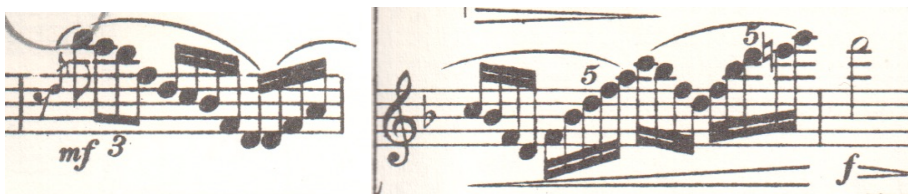
Ja sit tässä mulla ei taas ollu mitään tuntumaa tohon, et miten se synkooppi elää. Koska se jotenkin ei vaan toteudu tässä nuotissa se ajatus, mitä siinä on. Et se toistaa jotenkin sitä ääntä (soittaa) Sit vähän vibratolla väri, et siinä muuttuu väri (soittaa). (ks. nuottiesimerkki 7)

Intuition ajama vaatimus siitä, että musiikissa tapahtuu jotain, vaikka nuottikuva ei sitä ilmaise, ohjaa kehittämään ääntä keinolla, jota notaatio ei rajaa. Päätän käyttää

ilmaisukeinona värin muutosta, jonka toteutan vibratolla. Taustalla on kenties jonkinlainen musiikillisen intuition ohjaama ajatus siitä, että monta kertaa toistuvalla äänellä tulee tapahtua jonkinlaista kehitystä.

5.3 Tulkinnan hermeneuttinen kehä

Viulukonserton ensimmäisen osan notaatiossa Sibelius notatoi rytmit hyvin tarkasti ja mielestäni hän on rytmien notaatiossaan myös johdonmukainen. Sibelius jakaa sävelet spesifisti nopeissa ja improvisatorisen tuntuissa rytmikuvioissa trioleihin, kvartoleihin, kvintoleihin, sekstoleihin ja septoleihin. Notaatio tarjoaa useita mahdollisia ja perusteltuja tapoja tulkita rytmiä (ks. nuottiesimerkki 8.)



Nuottiesimerkki 8. Sibelius: Viulukonsertto Op.47, 1. osa, t. 41–42. Sibelius notatoi juoksutuksen rytmit tarkasti.

Edellä olevassa nuottiesimerkissä 8. Sibelius on notatoinut kiihtyvän juoksutuksen etuheleellisellä kahdeksasosalla, triolilla, kvartolilla ja kvintolilla. Rytmien notaatio on siis hyvin tarkka. Nämä kaksi tahtia on mielestäni yhtä lailla perusteltua tulkita kahdella tavalla. Nuottia voi tulkita niin, että koska Sibelius spesifisti erottelee kvartolin ja kvintolin, tulee myös soittajan teroittaa näiden rytmien välistä eroa. Tahdit 41 ja 42 on mahdollista tulkita myös niin, että yhtenäisenä asteittain kiihtyvänä ja aina ylöspäin pyrkivänä eleenä palkitettujen rytmikuvioiden rajat eivät ole selviä ja kvartolien ja kvintolien aika-arvot lähenevät toisiaan. Myös orkesteripartituuria tarkastelemalla voisi päätyä siihen lopputulokseen, että rytmien vapaahko käsittely voisi olla tässä kohdassa perusteltua. (ks. nuottiesimerkki 9)

Nuottiesimerkki 9. Sibelius: Viulukonsertto Op. 47, 1. osa, t. 41–42. Huomaa timpanin aksentti tahdissa 41, puhaltimien sisääntulo tahdin puolivälissä sekä 1. klarinetin ja 1. fagotin rytmi tahdissa 42.

Mikäli viulusolisti haluaisi tahdissa 41 täsmätä ensimmäisen kuudestoistaosan (sävel d2) sekä tahdin 42 puolivälissä olevan sävelen (c3) yhteissoitannollisista syistä timpaniin ja puhaltimiin, olisi solistilla silti tilaa muotoilla rytmejä vapaasti. Myöskään 1. klarinetin ja 1. fagotin tahdissa 42 olevan rytmikuvioiden kahdeksasosat eivät osu metrisesti yhteen minkään sooloviulustemassa olevan kvintolikuvion äänen kanssa. Viulustemman osuu rytmisesti yhteen puhaltimien ja timpanin kanssa vain tahtien 41 ja 42 puolivälissä. Tämä synnyttää sellaisen vaikutelman, että sooloviulustemman on muusta orkesterista irrallinen, mikä tukee tulkintaa rytmien vapaasta käsittelystä sooloviulustemmassa. Irrallisuuden vaikutelmaa lisää myös se, että puhallinsoittimet ja timpani ovat sävyltään hyvin erilaisia kuin viulu, sekä se, että niiden tekstuuri on aivan erilainen kuin sooloviulustemman. Miksi Sibelius on siis vaivautunut kirjoittamaan rytmien ulos sekä triolina, kvartolina että kvintolina? Hänellähän olisi ollut mahdollisuus kirjoittaa rytmi auki vapaammin, esimerkiksi palkittamalla tahti 42 kahteen 9 sävelen ryhmään. Oma tulkintani tästä on, että Sibelius halusi, että ylöspäin suuntaavat kuviot (kvintolina kirjoitetut) ovat hieman nopeammat kuin alaspäin suuntaavat (kvartolina kirjoitetut) ylöspäin pyrkivän vaikutelman luomiseksi. En kuitenkaan usko, että Sibelius tässä toivoo rytmien toteuttamista matemaattisella tarkkuudella tai kvartolin ja kvintolin rytmisen eron korostamista.

Edellä kuvaamani tilanne alleviivaa hyvin notaatiosysteemin luonnetta. Pintatasoltaan yksiselitteinen notaatio tarjoaa tarkemman tarkastelun jälkeen runsaammin informaatiota

kuin miltä ensisilmäyksellä näyttää. Oletin tahtien 41 ja 42 esimerkissäni partituurin perusteella, että kuulokuvallisesti sooloviulu on jollain tavalla erillään puhallinsektiosta ja timpanista. Partituurihan ei eksplisiittisesti ohjeista siihen tähän tulkintaan, mutta tämä ajatus on täysin perusteltavissa partituurista löytyvillä seikoilla. Merkittävää on kuitenkin hermeneuttisen kehän syntyminen. Nuotin yksityiskohtainen tarkastelu johtaa perusteltuun tulkintaan, joka puolestaan johtaa nuotin tarkasteluun eri näkökulmasta. Ajatuksessani tulkinnallisten ratkaisujen etualalle nousee partituurin visuaalisen kuvan sijasta kuulokuva. Musiikillinen merkitys nousee soivasta musiikista (vaikkakin kuvitellusta sellaisesta), ei partituurista.

Musiikillisen merkityksentulkinnan kehän muodostumisen jälkeen ei mielestäni enää ole kovin merkittävää, onko lopputulema juuri täsmällisesti se, johon säveltäjä on pyrkinyt. Merkittävää on se, että nuotti pystyy edesauttamaan kiinnostavan musiikin syntymistä. Merkittävää on se, että yli satavuotias musiikin tallenne saa nykyhetkessä elävän nykyaikaisen musiikillisen kehon ja pystyy tuottamaan merkitystä meidän aikamme musiikin kulttuurille. Notaation välittämän informaation huokoisuus mahdollistaa sen, että ennen omaa aikaamme sävelletty musiikki ei jää vain historialliseksi artefaktiksi, vaan kykenee uudistumaan ja muotoutumaan osana elävää musiikin kulttuuria.

6 NOTAATIO OSANA ELÄVÄÄ MUSIIKKIKULTTUURIA

Tutkimuskysymykseni äärelle minut johdatti oma ristiriitakokemukseni taidemusiikin ja notaation parissa. Notaation liian yksityiskohtainen lukeminen, rajaava lukutapa ja jopa notaatiosysteemin luonteen väärinymmärtäminen voivat olla esteenä musiikin ilmaisumahdollisuuksien löytymiselle. Muistan kokeneeni, että taidemusiikin parissa, jossa nuotti on lähes aina mukana musiikin tekemisessä, on ollut vaikeaa hahmottaa, millä tavoin muusikko voi antaa oman panoksensa musiikin kulttuuriin.

Alkuperäinen tutkimusotsikkoni oli jotakuinkin ”Ongelmakohtia Sibeliuksen viulukonserton 1. osan esittelyjaksossa”. Vaikuttaisi siltä, että oman musiikkikoulutukseni taustalla on vaikuttanut 1800-luvulta peritty teosuskollisuuden

dogma (*"true to the work"*) (Goehr 1989, 55). Tästä johtuen pidin jollain tavoin ongelmallisena sitä, että tuottaakseni esteettisesti miellyttävää ja yhteisen taidemusiikkikulttuurin näkökulmasta tyylinmukaista musiikkia, täytyi minun toimia omasta mielestäni vastoin nuotin antamaa ohjeistusta. Minulle opitettu ”hyvä” nuotinluku vastaa paremmin musiikin toistamiseen notaation välityksellä, kuin ilmaisulliseen musiikin tekemiseen. Tutkimusotsikkoni kuitenkin muuttui, sillä pian kirjallisuustutkimuksen aloitettuani huomasin, että ongelmana on enemmänkin hieman vääristynyt suhtautuminen notaation, eikä niinkään notaatio itsessään. Teosuskollinen suhtautuminen nuottiin palvelee heikosti musiikin ilmaisullisia päämääriä. Notaatio jättää paljon tilaa ilmaisulle, mikäli tarkastelemme notaatiota siitä lähtökohdasta, ettei nuotti itsessään ole vielä musiikillinen taideteos, vaan notaatio toimii musiikillisen improvisaation (Pryer 2019) ja musiikillisen tulkinnan alkupisteenä.

Ristiriitakokemukseen liittyy kiinteästi myös kysymys taiteen tekemisen mielekkyydestä. Mikäli muusikolla on ainoastaan transitionaalinen notaation projisoimisen tehtävä, niin millä tavoin muusikko voi toimia taiteilijana? Soittaessamme taidemusiikin kaanoniin kuuluvia teoksia, joita on levytetty ja esitetty lukemattomia kertoja, mitä mieltä on soittaa teoksia uudelleen, jos kyse on vain nuottikuvan projisoimisesta? Aiemmissa tutkimuksissa onkin osoitettu, että heikko kyky löytää musiikillista merkitystä notaatiosta, on merkittävä osatekijä nuorten ja aikuisharrastajien soittoharrastuksen päättymisessä (Hultberg 2002, 193).

Oman kokemukseni mukaan on mahdollista, että erityisesti varhaisen instrumenttipedagogiikan parissa nuotin ”oikein” lukemisen tärkeyttä on korostettu musiikillisen merkityksen kustannuksella. Toisin sanoen on mahdollista, että nuotinluvun opetuksessa *reproductive*-malli on ylikorostunut *explorative*-mallin kustannuksella. Tällöin oppilaan tehtäväksi jää ”oikein” soittaminen itseilmaisun sijaan. Mielestäni nuotinluvun opetuksessa tulisi paremmin ottaa huomioon notaatiosysteemin epämääräinen ja vihjaava luonne.

Aineistostani mielestäni näkyy myös, millä tavoin notaatiosysteemi sivuuttaa musiikin kannalta tärkeää informaatiota. Esittäjän ja kuulijan kannalta esimerkiksi musiikin suunnat ovat erittäin keskeisessä asemassa. Samoin musiikin sävyt, tekstuurit ja intensiteetti välittyvät heikosti notaatiosysteemimme välityksellä. Itselleni merkittävien

asia tutkimusaineistossani on kuitenkin havainto siitä, kuinka rikas ja monikerroksinen notaatiosysteemi itseasiassa on. Notaation vihjaava luonne tarjoaa tilaa erilaisille musiikillisille valinnoille. Monitulkintaisuus ja erilaisten, mutta perusteltujen merkitysmahdollisuuksien lukeminen nuotista, mahdollistaa musiikin merkityksien kerrostumisen prosessissa, jossa jokainen lukija tulkitsee nuottia uudelleen ja jokainen uudelleen tulkinta vaikuttaa yhteiseen tapaan suhtautua nuottiin. Nuottikuva tuntuu usein vastaavan kysymyksiin ”mikä” ja ”mitä”, mutta harvemmin kysymykseen ”millainen”.

Yksi merkittävä tekijä omassa ristiriitakokemuksessani on taidemusiikin 1800-luvulta peritty ja pureksimatta nielty *Werktreue* eli teosuskollisuus (Goehr 1989, 55). Teosuskollisuuden kulttuurin seurauksena klassisen musiikin kaanoniin kuuluville teoksille on muodostunut ajan myötä kulttuurin hyväksymät tulkintatavat. Koska musiikki ei kokonaisuudessaan toteudu nuotissa ja musiikillisen merkityksen löytäminen vaatii tulkinnanvapauksien etsimistä notaatiosta, eivät myöskään nämä kulttuurin yleisesti hyväksymät tulkinnat vastaa tarkasti notaatiota. Ajan myötä vakiintuneet tulkintatavat kuitenkin juurtuvat niin syväälle kulttuurilliseen muistiin, että näitä tiettyjä tulkintoja aletaan pitää alkuperäiseen ”teokseen” kuuluvina ja näin ollen musiikin näiden kulttuurin hyväksymien tulkintojen uudelleen toistaminen tulee osaksi teosuskollista muusikkoutta. Samanaikaisesti musiikin koulutuksessa on esillä teosuskollisuudesta ponnistava ”hyvän” ja ”tarkan” nuotinluvun vaatimus, eli vaatimus siitä, että musiikki tulee toistaa juuri sellaisena kuin se nuotissa on. Näiden kahden seikan välillä on selkeä ristiriita. Toisaalta tunnustetaan, että teoksen ilmaisullisten elementtien esiintuominen vaatii notaation ”tulkitsevaa” lukutapaa, mutta samanaikaisesti koulutuksessa vaaditaan teosuskollisuuden nimissä notaation tarkkaa toteuttamista. Olen itsekkin kokenut tilanteita, joissa samanaikaisesti minua kritisoidaan sekä notaation liian ”tarkasta” lukemisesta ja ilmaisun puutteesta, että ilmaisun toteuttamisesta väärällä tavalla. Ristiriitaisuuden kokemus on kahlitseva. Mikäli tätä ristiriitaa ei tunnusteta ja pureta, jää muusikoiden tehtäväksi vain vanhojen esitysten ja tulkintamallien toistaminen, jolloin musiikki ei kykene täyttämään sosio-kulttuurillista tehtäväänsä.

Rikas, avoin ja ilmaisuvoimainen nuotin lukutapa on loppujen lopuksi notaation pitkäaikaisen historiallisen kehityksen ja siitä kumpuavan luonteen ymmärtämisen valossa perusteltua, vaikka se voikin tuottaa ristiriitoja sen kanssa mitä saatamme kuvitella tietyn aikakauden musiikin tyylinmukaisen toteutustavan olevan.

7 LÄHTEET

1. Boorman, S. 1999: *The Musical Text*. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist. New York: Oxford University Press. 403–423.
2. Fabian, D. 2017. Performers, Composers, Scores and Editions: Commentary on Huisman, Gingras, Dhondt, and Leman (2017). *Empirical musicology review*, 12(1–2), 72–74. <https://doi.org/10.18061/emr.v12i1-2.5244>
3. Goehr, L. 1989. Being True to the Work. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 47(1), 55–67. <https://doi.org/10.2307/431993>
4. Eitan, Z. & Granot, R. Y. 2006. How Music Moves: Musical Parameters and Listeners Images of Motion. *Music perception*, 23(3), 221–248. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.23.3.221>
5. Huisman, L., Gingras, B., Dhondt, G. & Leman, M. 2017. Musical Complexity and "Embodied Notation": A Study of the *Opus Clavicembalisticum* (K. S. Sorabji). *Empirical musicology review*, 12(1–2), 59–71. <https://doi.org/10.18061/emr.v12i1-2.4966>
6. Hultberg, C. 2002. Approaches to Music Notation: The printed score as a mediator of meaning in Western tonal tradition. *Music education research*, 4(2), 185–197. <https://doi.org/10.1080/1461380022000011902>
7. Kelly, T. F. 2015. *Capturing Music: The story of notation*. New York, London: W. W. Norton & Company.
8. Pryer, A. 2019. Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* and the Notion of Performance Interpretation: Contexts and Consequences. *Hanslick im Kontext*. Toim. Christoph Landerer ja Alexander Wilfing. Wien: Hollitzer Verlag. 131–152.
9. Pryer, A. 2019. On the Borderlines of Improvisation: Caccini, Monteverd and the Freedoms of the Performer. *Musical Improvisation in the Baroque Era*. Toim. Fulvia Morabito. Turnhout: Brepols. 151–174.

10. Jean Sibelius. 2004. Orkesteripartituuri. Viulukonsertto: D-moll, op. 47. Frankfurt am Main: Robert Lienau Musikverlag.

11. Tan, S., Wakefield, E. M. & Jeffries, P. W. 2009. Musically untrained college students' interpretations of musical notation: Sound, silence, loudness, duration, and temporal order. *Psychology of music*, 37(1), 5–24.
<https://doi.org/10.1177/0305735608090845>

12. Sirén, V. Viulukonsertto. Verkkolähde
http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/ork_viulukonsertto.htm [tark.18.3.2021]