

SÄVELTÄMINEN VUOROVAIKUTUKSENA
Musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi diskursiivisena
kohtauspaikkana

Kristiina Penttinen
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
kevät 2010
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Musiikin laitos
Tekijä Penttinen, Kristiina	
Työn nimi Säveltäminen vuorovaikutuksena – Musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi diskursiivisena kohtauspaikkana	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2010	Sivumäärä 112
Tiivistelmä <p>Tutkimuksessa selvitettiin, millaiseksi Lapin musiikkiopiston tilaussävellys, oppilasorkesteriteos <i>Revontuulet</i>, ja sen sävellysprosessi muotoutuivat säveltäjän ja musiikkiopiston välisessä vuorovaikutuksessa. Tilaussävellys oli osa valtakunnallista Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hanketta, johon Lapin musiikkiopisto osallistui valitsemalla kotisäveltäjäkseen yhden lukuvuoden ajaksi säveltäjä Sanna Ahvenjärven.</p> <p>Tutkimuksessa tarkasteltiin säveltämistä vuorovaikutuksen näkökulmasta. Tutkimus suoritettiin laadullisena tapaustutkimuksena, jossa tilaussävellystä ja sen sävellysprosessia jäsennettiin sekä säveltämisen teorioiden että kriittisen diskurssianalyysin avulla. Säveltämisen teorioiden avulla tarkasteltiin säveltämistä monivaiheisena prosessina, ja kriittisen diskurssianalyysin avulla tarkasteltiin tilausteoksen kytköksiä sitä ympäröiviin diskursiivisiin ja sosiokulttuurisiin muodostelmiin. Aineistoina käytettiin tilaussävellyksen nuottimateriaalia (luonnoksia ja valmista partituuria), säveltäjän haastatteluja, tallenteita oppilasorkesterin harjoituksista, säveltäjän ja kapellimestarin välistä sähköpostikirjeenvaihtoa sekä tutkija-kapellimestarin pitämää kenttäpäiväkirjaa hankkeen ajalta. Aineistojen analyysissa sävellysprosessi jäsenyi kolmeen päävaiheeseen: valmistelu-, toteutus- ja korjausvaiheeseen.</p> <p>Tutkimus osoitti, että säveltäjä käytti sävellysprosessin aikana vuorovaikutusta musiikkiopiston opettajien, oppilaiden ja nykymusiikkiasiantuntijoiden kanssa yhtenä sävellysstrategiana peilatakseen sävellysideoitaan. Tärkeimmäksi vuorovaikutuksen muodoksi nousi workshop-työskentely oppilasorkesterin kanssa, jossa säveltäjällä oli mahdollisuus testata tilausteoksessa käytettäviä ainesosia myös käytännössä soittajien kanssa. Vuorovaikutteisuuden lisäksi säveltämistä ohjasivat kokonaisdramaturginen ajattelu ja pyrkimys monipuoliseen sointivärien käyttöön. Sävellysprosessin merkittävin käännekohta oli säveltäjän päätös pyrkiä oman modernistisen sävellystyylinsä säilyttämiseen ja etsiä sen toteuttamiseen uudenlaisia, oppilassoittajille soveltuvia keinoja. Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä tarkasteltuna <i>Revontuulet</i> näyttäytyi moniäänisenä musiikkitekstinä, johon on rakentunut erilaisia diskursiivisia ja sosiokulttuurisia käytäntöjä edustavia kerrostumia. <i>Revontuulten</i> diskursiiviselle rakenteelle on ominaista toisilleen vastakkaisina näyttäytyvien aspektien kohtaaminen, mikä ilmeni nuottitekstin vapauden ja tarkkuuden kysymyksinä, modernistisen ja pedagogisen diskurssin sulautumisena sekä modernistisen ja traditionalistisen ideologian yhteentörmäyksinä.</p>	
Asiasanat säveltäminen, sävellysprosessi, vuorovaikutus, musiikkioppilaitokset, kriittinen diskurssianalyysi, Sanna Ahvenjärvi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hanke	2
1.2 Säveltäjä Sanna Ahvenjärvi.....	3
2 SÄVELTÄMINEN	4
2.1 Näkökulmia säveltämisen tutkimukseen.....	4
2.2. Luonnokset	10
2.3 Sävellysprosessin mallit	13
2.3.1 Collinsin (2005) syklinen ja kumulatiivinen sävellysprosessin malli	13
2.3.2 Sävellysprosessin vaiheet Heinosen (1995) mukaan	15
2.4 Säveltäminen vuorovaikutuksena	19
2.4.1 Tilaussävellykset	19
2.4.2 Suomalaiset säveltäjät ja muusikot.....	22
2.4.3 Säveltäminen kommunikaationa	25
3 MUSIIKKI KRIITTISEN DISKURSSIANALYYSSIN VIITEKEHYKSESSÄ	28
3.1 Kriittisen diskurssianalyysin viitekehys.....	28
3.1.1 Teksti	30
3.1.2 Diskurssikäytännöt	31
3.1.3 Sosiokulttuuriset käytännöt.....	32
3.2 Nuottitekstistä musiikiksi.....	33
3.2.1 Deskriptiivinen ja preskriptiivinen notaatio.....	33
3.2.2 Muusikko nuottitekstin tulkitsijana	35
3.3 Teos neuvottelun kohteena.....	38
4 TUTKIMUSASETELMA	42
4.1 Tutkimuskysymykset	42
4.2 Aineistot	43
4.3 Menetelmät.....	45
5 <i>REVONTUULET</i> -TEOKSEN SÄVELLYSPROSESSI.....	48
5.1 Esisävellysvaihe.....	48
5.1.1 Sävellystyön lähtökohdat ja sävellystehtävä	48
5.1.2 Ensimmäinen suunnitelma	49

5.1.3 Graafinen suunnitelma.....	52
5.1.4 Workshop-työskentely oppilasorkesterin kanssa	55
5.1.5 Hakemus LUSESille: tilaussävellyksen tavoitteet kirjataan.....	58
5.1.6 Etsikkoaika ja kypsytelyvaihe – sävellystekninen "säännöstö" muotoutuu	59
5.2 Toteutusvaihe eli intensiivisen säveltämisen vaihe	62
5.2.1 Kohti ensimmäisiä tuttiharjoituksia.....	62
5.2.2 Notaatiotapojen etsiminen.....	63
5.2.3 Ensimmäinen askelma: ensimmäiset valmiit teoskatkelmat ja tuttiharjoitukset	65
5.2.4 Toinen askelma: teoksen alku valmistuu, variantit ja hylätty laatikko.....	72
5.2.5 Kolmas askelma: puuttuva pala ja koko teos valmistuu	77
5.3 Korjaus- ja viimeistelyvaihe: kohti kantaesitystä.....	79
5.3.1 Kirjeenvaihto yksityiskohdista.....	80
5.3.2 Harjoittelun haasteita	81
5.3.3 Teokselle nimi	83
5.3.4 Teoksen viimeistely: huhtikuun säveltäjävierailu	84
5.3.5 Projektin päätös: kantaesitys ja vastaanotto.....	85
5.4 Säveltäjän kokemukset.....	87
6 PÄÄTÄNTÖ.....	89
6.1 Sävellysprosessin yhteenveto ja sävellystrategiat.....	89
6.2 <i>Revontuulet</i> kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä.....	95
6.2.1 Nuottitekstin vapaus ja tarkkuus	95
6.2.2 Uutta luovat diskurssikäytännöt	97
6.2.3 Sosiokulttuuristen käytäntöjen, ideologioiden ja arvojen kohtaustapaikka.....	99
6.3 Arviointi ja diskussio	102
LÄHTEET	106

1 JOHDANTO

Säveltämistä ei yleensä mielletä kovin arkiseksi tai sosiaalisesti toiminnaksi. Kuva säveltäjästäkin on usein mystifioinnin värittämä: musiikkia luova nero, joka istuu yksin norsunluutornissaan outoja merkkejä nuottiviivastolle piirrellen. Kuitenkin tämän päivän säveltäjä kirjoittaa musiikkia, jota muusikot harjoittelevat ja esittävät konserteissa. Aikamme säveltäjien musiikkia kuunnellaan ja opiskellaan. Musiikkielämän kentällä toimii lukuisia ihmisiä, ja vuorovaikutus nykymusiikinkin ympärillä on vilkasta. Säveltäjä ei suinkaan ole – jos koskaan on ollutkaan – erossa tästä musiikin sosiaalisesta verkostosta. Säveltämistä, varsinkaan taidemusiikin säveltämistä, ei kuitenkaan ole sosiaalisen vuorovaikutuksen näkökulmasta aiemmin juuri lainkaan tutkittu.

Vaikka suuri osa tänä päivänä sävelletystä taidemusiikista on tilausteoksia tietyille muusikoille tai kokoonpanoille, säveltäminen mielletään silti hyvin yksinäiseksi tekemiseksi. Säveltämisen tutkimuskin on keskittynyt enimmäkseen musiikillisen keksinnän tutkimiseen ja jättänyt lähes kokonaan huomiotta sosiokulttuurisen ympäristön vaikutukset sävellysprosessiin. Jo olemassa olevia sävellyksiä on tutkittu valtavasti, mutta teosten sävellysprosesseista on vain muutamia empiirisiä tutkimuksia. Ammattisäveltäjien säveltämistä todellisessa, autenttisessa ympäristössään on tutkittu olemattoman vähän.

Tämä tutkimus selvittää, mitä tapahtuu, kun säveltäjä jalkautuu tornistaan tavallisen musiikkiopiston arkeen ja alkaa säveltää musiikkiopiston oppilaille uutta teosta. Tutkimuksen kohteena on säveltäjä Sanna Ahvenjärven Lapin musiikkiopistolle säveltämän tilausteoksen sävellysprosessi. Tilaussävellys oli osa Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hanketta, jonka yhtenä perusajatuksena oli luoda vuorovaikutusta säveltäjän ja musiikkiopiston opettajien ja oppilaiden välille sävellysprosessin aikana.

Säveltäminen voidaan määritellä prosesseiksi, joiden kautta musiikilliset ideat muuttuvat soivaan ja/tai kirjoitettuun muotoon (Heinonen 1992, 231). Tämä tutkimus tarkastelee teosta ja sen sävellysprosessia vuorovaikutuksen näkökulmasta. Teoksen säveltäminen ymmärretään monimuotoiseksi ja useammasta osavaiheesta koostuvaksi prosessiksi, jonka aikana vaihe vaiheelta sävellettävä teos rakentuu ja saa hahmonsaa. Tutkimuksessa tarkastellaan teosta ei niinkään objektina vaan prosessina, joka monin tavoin kytkeytyy ympäröivään todellisuuteen. Koska enimmäkseen psykologiseen näkökulmaan

pohjautuvat säveltämisen teorit eivät tarjoa riittävästi välineitä näiden kytköksen tarkasteluun, sovelletaan tutkimuksessa kriittisen diskurssianalyysin viitekehystä ja tarkastellaan säveltämistä musiikillisen tekstin tuottamisprosessina. Tästä näkökulmasta Lapin musiikkiopiston tilausteos *Revontuulet* näyttäytyy tekstinä, jonka tuottaminen tapahtuu kahden erilaisen musiikillisen käytännön, modernistisen nykymusiikin ja perinteisiin sitoutuneen musiikkioppilaitoksen kohtaamisissa.

Tutkimuksen teoreettinen runko rakennetaan luvuissa 2 ja 3. Tutkimuskysymykset, aineistot ja menetelmät esitellään luvussa 4. Aineiston analyysi eli tilausteoksen sävellysprosessin kuvaus on luvussa 5. Luvun lopussa arvioidaan lyhyesti myös tilaussävellyksen onnistumista ja merkitystä säveltäjän kannalta. Luvussa 6 ovat tutkimuksen tulokset eli sävellysprosessin yhteenveto vuorovaikutuksen kannalta ja *Revontuulien* diskurssianalyttinen tarkastelu. Lopuksi arvioidaan tutkimuksen merkitystä, paikkaa tutkimuskentässä ja näköaloja jatkotutkimukselle.

1.1 Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hanke

Suomen Säveltäjät ry, Suomen Musiikkioppilaitosten liitto (SML) ja Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus (Fimic) aloittivat vuonna 2002 uudenlaisen yhteistyön, Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen, johon pilottivuonna osallistui seitsemän säveltäjää ja oppilaitosta eri puolilta Suomea.¹ Hankkeen päätavoitteina oli tuoda uusi suomalainen musiikki luontevaksi osaksi musiikkioppilaitosten toimintaa sekä poistaa ennakkoluuloja ja mystifiointia säveltämisen ja säveltäjän ympäriltä (Fimic & SML [2002], 5, 8). Jokainen hankkeeseen osallistuva musiikkioppilaitos valitsi itselleen nimikkosäveltäjän, joka osallistuisi tietyn ajan musiikkioppilaitoksen toimintaan.

Yksi osa hankkeeseen osallistuvien säveltäjien toimenkuvaa oli uusien teosten säveltäminen heidän "kotimusiikkiopistolleen".² Lähtökohdaksi sävellystyölle ehdotettiin workshop-tyyppistä työskentelyä, joka mahdollistaisi vuoropuhelun säveltäjän, opettajan ja oppilaan välillä. Sävellystyön odotettiin olevan vaihe vaiheelta etenevä prosessi, jossa mukana olisivat sekä pedagogit että oppilaat. (Fimic & SML [2002], 5.) Tällaisen tasa-arvoa korostavan toimintamallin tavoitteena oli antaa hankkeen kaikille osapuolille mahdollisuus

¹ Hämeenlinnan musiikkiopisto: Riikka Talvitie, Koillis-Lapin musiikkiopisto: Harri Wessman, Kuopion konservatorio: Kai Nieminen, Lappeenrannan musiikkiopisto: Markus Fagerudd, Länsi-Helsingin musiikkiopisto: Anneli Arho, Turun seudun musiikkiopisto: Kirmo Lintinen ja Vantaan musiikkiopisto: Lauri Kilpiö.

² Muita toimintamuotoja ovat olleet mm. sävellyksenopetus, improvisaatiotyöpajat jne. (Vuorela 2003).

oppia toisiltaan (Vuorela 2003, 1). Lapin musiikkiopiston valitsema säveltäjä Sanna Ahvenjärvi otti workshop-toiminnan olennaiseksi osaksi tilausteoksen säveltämisprosessia.

1.2 Säveltäjä Sanna Ahvenjärvi

Säveltäjä Sanna Ahvenjärvi on syntynyt Rovaniemellä, jossa hän on myös aloittanut musiikin opiskelun instrumentteinaan alttoviulu ja laulu. Ahvenjärvi suoritti musiikin teorian jatkotutkinnon v. 2002 Oulun konservatoriossa, jossa hänen sävellyksenopettajanaan toimi Vesa Valkama. Vuodesta 2002 Ahvenjärvi opiskeli sävellystä Salzburgin Mozarteum-yliopistossa, jossa hän teki sävellyksdiplomin v. 2005 opettajanaan Adriana Hölszky. Lisäksi Ahvenjärvi on opiskellut Prahassa, Luxemburgin konservatoriossa sekä käynyt Darmstadtin ja Viitasaaren Musiikin ajan sävellyksen kesäkursseilla. Ahvenjärvi on työskennellyt sävellyksen ja musiikinteorian opettajana Oulun konservatoriossa ja Jokilaaksojen musiikkiopistossa.

Sävellyksissään Ahvenjärvi pyrkii kaikkien inhimillisten tunteiden ilmaisemiseen käyttäen musiikissaan runsaasti sointivärejä, kompleksia rytmiiikkaa ja dissonoivia atonaalisia harmonioita. Draamallisuus ja ohjelmallinen lähtökohta ovat usein olennainen osa hänen musiikkiaan. (Pihlajamaa 2009.) Lapin musiikkiopiston tilausteos *Revontuulet* oli hänelle ensimmäinen oppilasorkesterille tarkoitettu uusi sävellys.

2 SÄVELTÄMINEN

"On valittava sävel, sen pituus, intervalli, ääniala, rytmi, sointu, sointi, soitin, muoto, tyyli, nimi – kaikki!", aloittaa säveltäjä Pehr Henrik Nordgren (1976, 119) kirjoituksensa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Säveltäjälle säveltäminen on valitsemista. Mutta miten säveltäjä suunnistaa äärettömästi erilaisia vaihtoehtoja tarjoavassa musiikillisessa avaruudessa? Millä perusteella hän valitsee loputtomasta määrästä mahdollisuuksia juuri tietyt parhaillaan työstämäänsä sävellykseen? Millaisten vaiheiden kautta valinnat ja itse teos rakentuvat? Millainen prosessi teoksen säveltäminen on?

Säveltäminen on musiikin tai musiikkiteosten luomista.³ Säveltämistä voidaan siis tarkastella joko yksittäisten teosten rakentumisen kautta tai yleisellä tasolla luovana musiikillisena prosessina. Säveltäminen on mielen sisäinen, kognitiivinen ilmiö – mutta muusikoille ja yleisön kuultavaksi säveltäminen on samalla myös osa musiikin sosiaalista kenttää.

2.1 Näkökulmia säveltämisen tutkimukseen

Siihen verrattuna, miten paljon musiikkitieteellistä tutkimusta on teoksista ja niiden säveltäjistä, itse säveltämistä on tutkittu vain vähän. Merkittävistä sävellyksistä on olemassa valtava määrä kirjallisuutta, mutta suurin osa niistä käsittelee säveltämisen tuotosta eikä säveltämisen prosessia (Sloboda 2000 [1985], 102). Tämä johtuu todennäköisesti säveltämisen tutkimisen haasteellisuudesta: Säveltäminen on prosessi, jota ei voi vangita yhteen jähmetettyyn hetkeen tutkijan tarkasteltavaksi. Teoksen säveltäminen tapahtuu usein pitkänkin ajan kuluessa, jolloin koko sävellysprosessin pitkittäinen tarkastelu saattaisi kestää jopa vuosia. Jos sävellysprosessin lopputuloksen, valmiin sävellyksen, rakenteiden analysointi on jo mittava urakka, näiden rakenteiden muodostumiseen johtaneen luovan prosessin analysointi on todennäköisesti vielä vaikeampi tehtävä. Kaiken lisäksi säveltäminen on luova prosessi, josta suuri osa tapahtuu säveltäjän ajatuksissa eikä siten välttämättä ole lainkaan ulkopuolisen nähtävillä. Säveltäminen on moniulotteinen, osittain piilossa oleva luova

³ Kielitoimiston (2006) määritelmä sanalle säveltäminen.

prosessi, ja sellaisena sen piirteiden paljastaminen vaatii usein monenlaisia menetelmiä ja laaja-alaista tarkastelua.

Vaikka säveltämistä on tutkittu varsin vähän, sävellysprosessia käsittelevästä tutkimuksesta löytyy silti hyvin erilaisia lähestymistapoja ja menetelmiä.⁴ Sävellysprosessin olemusta on lähestytty sekä teoretisoiden (esim. Ojala 2009, Laske 1989) että empirian avulla (esim. Collins 2005, Kennedy 1999, Roozendaal 1993, Bennett 1976). Eri tutkimukset käyttävät myös hyvin erilaisia teoreettisia viitekehyksiä. Säveltämisen prosessia on lähestytty mm. semiotiikan (Ojala 2009), kognitiivisen psykologian (Sloboda 2000 [1985], Lerdahl 1988) tai musiikin rakenteiden (Laske 1989) näkökulmista. Säveltämistä on tulkittu mm. luovan prosessin (Collins 2005, Heinonen 1995) tai kirjoittamiseen ja arkkitehtuuriin liittyvän suunnitteluprosessin (Roozendaal 1993) teorioiden avulla. Myös tutkimusten kohteet vaihtelevat. On tutkittu lasten ja nuorten säveltämistä (esim. Burnard & Younker 2008, Kennedy 1999, Swanwick & Tillman 1986), tietokoneavusteista säveltämistä (esim. Laske 1989) ja improvisaatiota (esim. Johnson-Laird 1987). Sävellysprosessia kuvaavia malleja ovat esittäneet Collins (2005), Heinonen (1995), Roozendaal (1989), Emmerson (1989), Sloboda (1985) ja Bennett (1976). Säveltämisen tutkimuksen problematiikkaa ja moniulotteisuutta kuvaa hyvin se, että kaikki sävellysprosessia kuvaavat mallit ovat hyvin erilaisia ja tutkimuksissa painottuvat eri asiat.

Sävellysprosessia voidaan lähestyä ainakin kahdesta eri näkökulmasta, valmistuvan teoksen tai yleisesti musiikin luomisen prosessin näkökulmista. Musiikkia luovien prosessien avaamisessa improvisaation tutkiminen on ollut säveltämisen ohella tärkeä tutkimuskohde erityisesti kognitiivisen musiikintutkimuksen kentällä. Vaikka säveltämisellä ja improvisoinnilla on paljon yhteistä – ovathan ne molemmat musiikin luomista – on niillä myös huomattavia eroavaisuuksia. Improvisaatio on luova prosessi, joka tapahtuu reaaliajassa, eli musiikin tuottaminen tapahtuu samassa hetkessä kun musiikki jo kantautuu kuulijan korviin. Samalla musiikkia luova henkilö on myös musiikin esittäjä. Tavanomaisessa sävellystyössä luova prosessi on paljon pitempi ja työskentely tapahtuu paljolti säveltäjän työpöydällä. Sävellystyö on luonteeltaan hitaampaa ja mahdollistaa erilaisten vaihtoehtojen pohtimisen, kokeilun ja jo tehtyjen ratkaisujen muuttamisen, kun taas improvisaatiossa jo soitetun perumisen mahdollisuutta ei ole olemassa (Arho 2004, 177). Musiikillinen keksintä ja soittaminen, jotka improvisaatiossa tapahtuvat samanaikaisesti, voivat olla sävelletyssä

⁴ Säveltämisen tekniikoita esittelevä kirjallisuus jätetään tässä huomiotta.

taidemusiikissa ajallisesti hyvinkin kaukana toisistaan. Taidemusiikissa myös säveltäjän ja esittäjän roolit ovat useimmiten eriytyneet.

Musiikkia luovia prosesseja on tietotekniikan kehityksen myötä pystytty myös mallintamaan tietokoneilla. Keinotekoisilla hermoverkoilla on mallinnettu improvisaation oppimista (esim. Johnson-Laird 1987) ja tietokoneeseen syötetyllä generatiivisella kieliopilla on tuotettu Bach-tyylisiä koraaleja (Toiviainen, Eerola & Louhivuori 2003, 93, 101). Mallinnus kuitenkin perustuu aina jo olemassa olevaan musiikkiin. Tietokone ei pysty intentionaalisesti luomaan jotain aivan uutta, vaan mallinnus perustuu halutun tyylin mukaisen musiikin "säännöstoille", jotka koskevat esim. äänenkuljetusta. Myös säveltäjän ammattitaidon hankkimiseen liittyy monien musiikin rakenteisiin liittyvien säännösten, esimerkiksi kontrapunktin opettelua. Useat säveltäjät kertovat myös oppineensa paljon tutkimalla muiden säveltäjien teoksia.

Jo olemassa olevien sävellysten antama malli saattaa kuitenkin myös rajoittaa säveltäjän omaa musiikillista mielikuvitusta (Laske 1989, 54). Lasken mukaan kuuntelulle ja aiemmin sävellettyjen teosten analyysille perustuvasta mallipohjaisesta (model-based) säveltämisestä on siirrytty 1900-luvun aikana sääntöpohjaiseen (rule-based) säveltämiseen, jossa säveltäjän ajattelu perustuu ennen kaikkea sävellysprosessien tuntemukselle (Laske 1989, 48; ks. myös Heinonen 1992, 238–239). Sääntöpohjaista menettelytapaa noudattavat säveltäjät työskentelevät ennalta määrättyjen musiikkien sijaan *mahdollisten* musiikkien parissa (Laske 1989, 54). Valmiiden, jo olemassa olevien mallien soveltamisen sijaan säveltäjä itse luo teoksen rakentumisen lähtökohdat ja määrittelee itse ne raamit ja "säännöt", joiden avulla hän teoksen säveltää. Tämä edellyttää säveltäjältä kykyä sisäiseen kuulemiseen, jota voi kutsua myös musiikilliseksi mielikuvitukseksi. Säveltämisen prosesseissa kuvitelu (virtuaalinen) musiikki muuttuu materiaalisesti (ääni) tai symbolisesti (notaatio) todelliseksi (Laske 1989, 46).

Sääntöpohjaisella säveltämisellä Laske viittaa erityisesti tietokoneavusteiseen säveltämiseen (ks. Laske 1989, 45), mutta yhtä hyvin voidaan ymmärtää termin viittaavan mihin tahansa musiikin ulkopuolelta tulevaan periaatteeseen, jolla säveltäjä tuottaa sävellyksen rakenteellisia ratkaisuja. Esimerkiksi säveltäjä James Harley (2008) kertoo säveltäneensä kaaosteoriaan perustuvan kehittämänsä algoritmin avulla. Keskittyminen säveltämisessä matemaattisiin malleihin samalla kuitenkin etäännytti hänet reaalityodellisuudesta, jossa muusikot inhimillisine rajoituksineen tulevat soittamaan teoksia

(ks. Harley 2008, 132). Musiikkia, joka on tarkoitettu muusikoiden soitettavaksi säätelevät monet paitsi soittimiin, myös fyysisiin ja kognitiivisiin kykyihin liittyvät rajoitukset.

Ihmisen kognitiivisen kapasiteetin huomioimista korostaa Fred Lerdahl (1988), jonka mukaan ollakseen ymmärrettävää, musiikin säveltämisen kieliopin tulee perustua kuuntelemista ohjaavalle kieliopille (Lerdahl 1988, 236; ks. myös Heinonen 1992, 235). Tällaista musiikin rakenteiden hahmottamiselle perustuvaa säveltämisen kielioppia Lerdahl kutsuu luonnolliseksi säveltämisen kieliopiksi vastakohtana keinotekoiselle, joka on keksinnän tulosta ja epäluonnollisena katkaisee säveltäjän ja kuulijan välisen kommunikaation (Lerdahl 1988, 235). Käytännön syistä Lerdahlin kielioppi käsittelee ainoastaan musiikin rakenteiden hierarkkisia elementtejä, joten sen ulkopuolelle on jätetty mm. motiivien kehittyminen ja sointiväri (Lerdahl 1988, 237). Lerdahl ottaa siis huomioon ainoastaan rytmin ja säveltaso-organisaation sekä niihin liittyvän kuulonvaraisen hahmottamisen jättäen muut musiikin parametrit huomiotta. Lerdahlin näkökulmasta modernistinen taidemusiikki, jossa sointiväri on yhtä tärkeässä asemassa kuin muutkin musiikin parametrit, tonaalisuutta vältetään tai jossa rytmikka on niin monimutkaista, ettei se manifestoidu,⁵ ei ole kuulijan kannalta ymmärrettävää.

Kuitenkin myös säveltäjä on myös omien teostensa kuulija, viimeistään siinä vaiheessa kun sävellys esitetään. Simon Emmersonin (1989) säveltämisen teoretisoinnin yhtenä lähtökohtana on, että musiikin arvioiminen tapahtuu ensisijaisesti kuulon avulla (Emmerson 1989, 136). Emmersonin sävellysprosessia kuvaava malli⁶ perustuu hänen omille kokemuksilleen elektroakustisen musiikin säveltämisestä, jossa sointiväri on musiikin parametreista keskeisimpiä. Päätelmissään Emmerson pyrkii kattamaan elektronisen musiikin ohella muunkin nykymusiikin säveltämisen (Emmerson 1989, 136). Elektroninen musiikki on länsimaisen taidemusiikin kentällä erikoistapaus, sillä se on taidemusiikin lajeista ainoa, jossa ei tarvita muusikkoa teosten esittäjänä. Säveltäjän kannalta elektronisen musiikin säveltäminen eroaa eläville muusikoille säveltämisestä myös siinä, että siinä säveltäjä saa heti kuulla, miltä hänen juuri luomansa musiikki kuulostaa. Säveltäjällä on mahdollisuus keksiä ja kuunnella monia eri vaihtoehtoja ja valita niistä parhaat lopulliseen teokseen. Kuitenkaan muusikoiden soitettavaksi tarkoitettunkaan musiikin säveltämisessä säveltäjän ei tarvitse tehdä kokeilujaan täysin vailla kosketuspintaa todelliseen kuulokuvaan. Säveltäjä kantaa mukanaan kokemuksia aiemmista sekä omien että muiden säveltäjien teosten esityksistä (Emmerson

⁵ Modernistisen musiikkityylin kriteerejä (Heiniö 1984, 9).

⁶ Emmersonin sävellysprosessia kuvaava malli on luonteeltaan syklinen, yksinkertaisimmillaan "action – test (listen) – reject / accept – modification – action" (ks. Emmerson 1989, 137).

1989, 136) ja pystyy kokemuksiensa kautta kuvittelemaan, miltä erilaiset ratkaisut kuulostaisivat. Säveltäjä kerää itselleen tietämystä, millaisia soivia tuloksia erilaiset ratkaisut tuottavat, ja hän voi käyttää keräämäänsä tietämystä hyväkseen omassa työssään.⁷

Yksinkertaistetusti Emmersonia mukaillen säveltämistä voidaan pitää prosessina, joka etenee säveltämistoimien ja niiden kuulonvaraisen arvioinnin vuorottelun varassa. Keskeisellä sijalla sävellysprosessissa on "TEST", jolla Emerson viittaa paitsi säveltäjän itsensä tekemään kuulonvaraiseen arviointiin, myös yhteisölliseen arviointiin (ks. Emerson 1989, 142). Tällöin säveltäjän tekemät valinnat nojaisivat sen säveltäjien, esittäjien ja yleisön muodostaman musiikillisen yhteisön, johon säveltäjä liittyy, jakamiin musiikillisiin arvostuksiin ja kokemuksiin. Lapin musiikkiopiston säveltäjän Sannan Ahvenjärven sävellystuotanto ennen musiikkiopiston tilaussävellystä oli ollut enimmäkseen tyyliältään tiukan modernistista. Lapin musiikkiopisto tulisi olemaan juuri Emersonin tarkoittamassa mielessä musiikillinen yhteisö, jonka käyttöön sävellyks oli tarkoitettu. Tutkimuksen kannalta oli kiinnostavaa, millaisen lähestymistavan Ahvenjärvi tilausteosta säveltäessään valitsisi ja millaista musiikin rakenteisiin liittyvää säännöstöä hän tulisi käyttämään.

Säveltämisen prosessin yleisen teoretisoinnin ohella säveltämistä on lähestytty myös todelliseen toimintaan perustuvan empirian avulla. Yhteisenä nimittäjänä sävellysprosessin empiirisille tutkimuksille ovat monipuoliset aineistonkeruutavat. Aineistoja on kerätty esim. haastatteluin, keräämällä luonnoksia sävellysprosessin aikana ja arvioimalla valmiita sävellyksiä (Kennedy 1999). Ron Roozendaalin (1993) tutkimuksessa säveltäjien työskentelyä heille annettujen sävellystehtävien parissa observoitiin videoiden ja äänitteiden avulla.

Monet aineistojen keräämisen tavat ovat tarpeen, sillä vain osa säveltämisen tapahtumasta on ulkopuolisen havaittavissa. Suuri osa säveltämisestä on ajattelua, ei ulkoista toimintaa. Roozendaalin tutkimuksessa säveltäjiä oli pyydetty "ajattelemaan ääneen" ts. kertomaan koko ajan annetun tehtävän parissa työskennellessään pohdinnoistaan ja tekemistään ratkaisuihin (Roozendaal 1993, 322). Kennedyn tutkimuksessa puolestaan pyrittiin paljastamaan musiikillisen ajattelun prosesseja haastattelujen avulla. Säveltämisen empiirisessä tutkimuksessa pidänkin tärkeänä, että säveltäjän valintojen taustalla vaikuttavaa ajattelua jollain tavalla avataan ja kytketään säveltämisen konkreettisiin tuotoksiin, esim. luonnoksiin.

⁷ Tätä säveltäjän keräämää erilaisten toimintojen "varastoa" Emerson kutsuu nimellä *action repertoire* (Emerson 1989, 137–138).

Ehkä juuri käytännön syistä säveltämisen empiirinen tutkimus on enimmäkseen keskittynyt lasten ja nuorten säveltämiseen ja rajattuihin sävellystehtäviin. Kuten Collins (2005) toteaa, suurin osa säveltämisestä tehtyjen empiiristen tutkimusten aineistoista on kerätty ei-luonnollisissa tilanteissa ja koskee pääasiassa yksiaänisten melodioden säveltämistä (Collins 2005, 198–199). Moniäänisen sävellyksen sävellysprosessiin verrattuna pienet ja lyhyet tehtävät ovatkin helpommin analysoitavissa ja mitattavissa. Toisaalta psykologiaan nojaavat tutkimukset ovat pyrkineet ehkä enemmän paljastamaan luovan toiminnan kognitiivisia prosesseja kuin kuvaamaan holistisesti teoksen sävellysprosessin kokonaisuutta.

Kokonaisen teoksen sävellysprosessin kuvauksia tutkimuskirjallisuudesta löytyy äärimmäisen vähän. Ainakin yksi seikkaperäinen selostus kuitenkin löytyy, Slobodan kuvaus oman amatöörikuorolle säveltämänsä teoksen sävellysprosessista (Sloboda 2000 [1985], 125–138).⁸ Säveltäminen ja samanaikainen oman toiminnan kuvaaminen verbaalisesti on kuitenkin tehtävä, jossa jompikumpi toiminta väkisinkin kärsii. Ääneen pohdiskelu antaa tarkan kuvan säveltäjän toiminnasta, kun sävellystyö on pysähdyksissä ja säveltäjä harkitsee eri vaihtoehtoja, mutta hyvässä työvireessä säveltämisen kuvailu ääneen saattaa muuttaa tai kokonaan katkaista omalla painollaan etenevän sävellysprosessin (Sloboda 2000 [1985], 136). Säveltäminen on herkkä, keskittymistä vaativa mentaalinen prosessi, joka on altis häiriöille. Ehkä juuri tämän vuoksi yksittäisen teoksen sävellysprosessiin liittyvien säveltäjän tekemien valintojen ja niiden syiden kartoittaminen hyvin yksityiskohtaisella tasolla on tutkimuskirjallisuudessa ollut niin harvinaista.

Ammattisäveltäjien toimintaa aidossa sävellystilanteessa on kuitenkin myös onnistuttu tutkimaan. David Collinsin (2005) kolmivuotisessa pitkittäistutkimuksessa yhden säveltäjän työskentelystä aineistot olivat myös hyvin monen tyyppisiä. Haastattelujen ja säveltäjän pitämän päiväkirjan lisäksi tutkimuksen kohteena olevan säveltäjän työskentelystä oli kerätty dataa säveltäjän käyttämän tietokoneen välitallennusten avulla (ks. Collins 2005, 200–201). Valvotussa koetilanteessa tapahtuvaan säveltämiseen verrattuna sävellysprosessi onkin varmasti aidompi. On kuitenkin syytä harkita tutkimustehtävän kannalta, kuinka suureen yksityiskohtaisuuteen sävellysprosessin analyysissa on tarpeen mennä.

Tutkimuskirjallisuuden valossa säveltäminen näyttyy monimutkaisena prosessina, joka on otollista maaperää erilisille tutkimusmenetelmille ja myös uusien lähestymistapojen

⁸ Ensimmäiseksi ammattilaissäveltäjän aidon työskentelytilanteen kuvaukseksi tutkimuskirjallisuudessa mainitaan Reitman (1965), raportti sävellysprosessista pianofuugan parissa (Sloboda 2000 [1985], 123; Collins 2005, 196).

kehittämiseksi. Kognitiivisen musiikintutkimuksen näkökulmasta Heinonen (1992) näkee sävellysprosessin teorian kehittämiseksi kolme lähestymistapaa: musiikkipsykologian, luonnostutkimuksen ja etnomusikologisen tutkimuksen (Heinonen 1992, 230). Nämä kolme lähestymistapaa voivat valottaa sävellysprosessia eri puolilta. Siinä missä musiikkipsykologia on kiinnostunut niistä ajattelun prosesseista, joiden kautta säveltäjä luo musiikkiaan, luonnostutkimus on kiinnostunut ennen kaikkea vaiheista, joiden kautta jokin tietty teos on rakentunut. Etnomusikologinen lähestymistapa säveltämiseen puolestaan voisi tarjota kokonaiskuvan säveltäjästä aidossa toimintaympäristössään.⁹

Sloboda (1985 [2000]) puolestaan ehdottaa säveltämisen tutkimukselle neljää metodia. Ensiksikin sävellyksen syntyprosessia voidaan tutkia säveltäjän kirjoittamista käsikirjoituksista ja luonnoksista. Toiseksi voidaan tutkia, mitä säveltäjä itse kertoo omasta sävellysprosessistaan. Kolmas mahdollisuus on tarkkailla säveltäjää todellisessa sävellystilanteessa, ja neljäs tapa on tutkia ja kuvata improvisaatiota. (Sloboda 2000 [1985], 102–103.) Yksittäisen teoksen sävellysprosessia tarkasteltaessa näistä kolme ensimmäistä lähestymistapaa, luonnostutkimus, säveltäjän oma puhe omasta säveltämisestään ja säveltäjän työskentelyn tarkkailu, ovat käyttökelpoisia ja tarkastelen niitä seuraavien lukujen yhteydessä tarkemmin. Eri lähestymistapoja ja metodeja voidaan myös yhdistää toisiinsa, riippuen tutkimuksen tehtävänasettelusta. Erityisesti luonnosten tutkiminen yhdistyy luontevasti myös muihin lähestymistapoihin, niin säveltäjän haastattelujen yhdeksi aihepiiriksi kuin esim. osaksi laajempaa etnomusikologista tutkimusta.

Mentaalisten prosessien sijaan tämän tutkimuksen keskiössä ovat tilatun teoksen rakentuminen ja säveltäminen vuorovaikutteisena ilmiönä. Niinpä säveltäjän mielensisäisten prosessien olemuksen sijaan keskityn niihin käytännön toimiin ja reaalisiin tuotoksiin, mitä säveltäjä säveltäessään tekee, sekä siihen sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöön, jossa säveltäjä toimii.

2.2. Luonnokset

Lähes kaikki säveltäjät kirjoittavat luonnoksia säveltäessään. Luonnokset voivat olla laajoja, lähes valmiita katkelmia valmistumassa olevasta teoksesta tai pikaisesti raapustettuja melodianpätkiä, rytmejä tai muita sävellysideoita, joiden säveltäjä ei ole halunnut pyyhkiytyvän mielestään. Luonnos voi sisältyä jonkun tietyn teoksen parissa työskentelyyn,

⁹ Taidemusiikin kentällä etnomusikologinen tutkimus on toistaiseksi ollut varsin harvinaista.

tai se voi olla itsenäinen, ilman yhteyttä mihinkään tiettyyn sävellysprojektiin (Marston 2008). Kuten kuvataiteessa tai arkkitehtuurissa, luonnos viittaa musiikissakin johonkin keskeneräiseen tai viimeistelemättömään, joka ei itsessään ole vielä valmis (taide)teos vaan vaatii vielä työstämistä.

Luonnoksia tutkimalla voidaan jäljittää teosten sävellysten ajoitusta ja kronologiaa tai tuottaa biografista tietoa säveltäjän työskentelytavoista (Marston 2008). Sävellysprosessit on kuvattu usein osana säveltäjän henkilöhistoriaa ja biografista tutkimusta. Elämäkertakirjallisuus perustuu ajatukselle, että säveltäjien elämänvaiheita ja elinympäristöä tutkimalla voidaan paremmin ymmärtää, mistä heidän sävellyksissään on kysymys (Sarjala 2002, 120). Luonnostutkimus voi täydentää elämäkertatietoa ja tarkentaa kuvaa esimerkiksi siitä, minkä sävellyksen parissa säveltäjä on eri aikoina työskennellyt. Kuten elämäkertatutkimuksessa, myös luonnostutkimuksessa tutkimuskohteiden ja säveltäjien valintaa on ohjailnut ideologinen ajatus säveltäjästä omintakeisena luovana taiteilijana (Marston 2008). Luonnostutkimus onkin pääasiassa keskittynyt historiallisiin "suuriin" säveltäjiin ja heidän mestariteoksiinsa¹⁰ (Kerman 1982, 179) ja siten osaltaan ylläpitänyt länsimaisen taidemusiikin kaanonin. Myöhemmin luonnostutkimus on laajentunut myös nykysäveltäjien tuotannon ja populaarimusiikin tutkimukseen.

Toinen luonnostutkimukseen sisäänrakennettu ideologinen ajatus on käsitys teoksesta orgaanisena ja teleologisena kokonaisuutena (Marston 2008). Luonnostutkimus voi tukea valmiin teoksen analyysiä (Kerman 1982, 177) ja paljastaa niitä osasia, joista teos on rakentunut. Koska sävellysprosessin lopputulos on teos, myös teosanalyysin keinoin voidaan ajatella saavutettavan jotain myös siihen johtaneesta prosessista.¹¹ Luonnokset nähdään tällöin valmiin teoksen epätäydellisinä osasina ja dokumentteina, jotka kertovat musiikin rakenteiden työstämisestä, esim. teeman kehittelyn eri vaihtoehdoista.

Tyypillisimmillään luonnostutkimuksella halutaan saavuttaa tietoa jonkun yksittäisen sävellyksen syntyprosessista (Marston 2008). Luonnoksista voi jäljittää yksittäisen teoksen kehittymistä ja pyrkiä selittämään, miksi teos on muotoutunut tietynlaiseksi vertaamalla teoksen luonnoksia ja epätäydellisiä tai hylättyjä versioita valmiiseen, julkaistuun teokseen. Luonnostutkimuksella voidaan pyrkiä selittämään, miten säveltäjällä on tapana työskennellä, ja ainakin teoriassa voidaan jopa lähestyä myös yleisesti luovan prosessin olemusta (Kerman

¹⁰ Musiikkitieteellisen luonnostutkimuksen voidaan sanoa saaneen alkunsa mielenkiinnosta Beethovenin luonnoksia kohtaan. Beethovenin ohella tutkijoita ovat kiinnostaneet mm. Wagner, Berlioz, Chopin, Schumann, Bach ja Mozart. (Marston 2008.)

¹¹ Ks. Sloboda (1985 [2000], 102) teosanalyysin ja säveltämisen tutkimuksen suhteesta.

1982, 176–177). Luonnoksia voidaan pitää eräänlaisina säveltäjän työskentelyn jättäminä jälkinä, joiden avulla jälkeinpäin voidaan rekonstruoida säveltäjän työskentelyn reittiä valmiiseen teokseen ja kenties päätellä jotain myös itse sävellysprosessista.

Luonnokset voivat olla hyvin monenlaisia, sekä sisällöltään että viimeistelyasteeltaan. Paitsi nuottikirjoitusta, luonnos voi olla myös sanallisia merkintöjä tai esimerkiksi sarjallisessa sävellyksessä numerotaulukoita (Marston 2008). Säveltäjälle luonnokset voivat toimia eräänlaisina "muistilappuina", joihin hän on kirjannut toistaiseksi syrjään jätettäviä ideoitaan voidakseen palata niihin myöhemmin (Sloboda 2000 [1985], 108), tai ne voivat olla lähes valmiita teoksia, puhtaaksikirjoitusta vailla olevia, vain vähäisiä korjauksia vaativia partituureja. Luonnoksien viimeistelyaste voi vaihdella hyvinkin paljon, riippuen säveltäjän tavasta työskennellä ja luonnoksen tarkoituksesta säveltäjälle ja työstämisen kohteena olevalle sävellykselle.

Myös sävellysprosessin eri vaiheisiin liittyy eri tyyppisiä ja tarkoitukseltaan erilaisia luonnoksia. Erilaisia luonnostyyppejä voidaan jäsenellä sävellysprosessin vaiheiden mukaisesti seuraavasti:

- 1) ideoivat ja kokeilevat luonnokset
 - 2) jäsentävät ja kokonaisuotoa hahmottavat luonnokset
 - 3) täydentävät ja viimeistelevät luonnokset
- (Heinonen 1995, 30.)

Ideovat ja kokeilevat luonnokset ajoittuvat yleensä sävellysprosessin alkuvaiheeseen ja koskevat tavallisimmin suppeaa muotoyksikköä. Jäsentävät ja kokonaisuotoa hahmottavat luonnokset ajoittuvat yleensä prosessin alku- ja keskivaiheisiin, ja ne koskevat laajahkoa muotokokonaisuutta tai koko teosta. Täydentävät ja viimeistelevät luonnokset ajoittuvat pääasiassa sävellysprosessin keski- ja loppuvaiheisiin ja koskevat yleensä itsenäistä taitetta tai sitä laajempaa kokonaisuutta. (Heinonen 1995, 30.) Luonnosten perusteella yksittäinenkään sävellysprosessi ei hahmotu yhtenä jatkumona vaan pikemminkin sarjana "sävellyksellisiä vaiheita" (Kerman 1982, 176). Jokaista luonnosta voidaan pitää yhtenä portaana sävellysprosessissa, välivaiheena matkalla kohti valmiin sävellyksen päämäärää.

Kaikki teoksen sävellystyön aikana syntyneet luonnokset eivät suinkaan päädy aina sellaisenaan tai edes muunneltuina valmiiseen teokseen. Mutta myös epäonnistuneet ja roskakoriin päätyvät luonnokset kertovat sävellyksen syntyprosessista ja polusta, jonka säveltäjä on kulkenut päästäkseen tavoitteeseensa. Ennen kaikkea luonnoksien avulla voidaan tutkia sitä kriittistä arviointia, jota säveltäjä kohdistaa omiin teoksiinsa (Kerman 1982, 175). Niiden avulla voidaan yrittää päätellä, *miksi* säveltäjä on päätenyt tekemiinsä valintoihin.

Kiinnostavaa on myös, missä vaiheessa sävellystyötä valintoja ja muokkausta on tehty, sillä säveltäjän suhde kirjoittamaansa musiikkiin saattaa muuttua prosessin aikana.¹²

Sävellysprosessia ei kuitenkaan voi kuvata tyhjentävästi yksinomaan luonnoksien avulla. Luonnosten tutkimus tarvitsee tuekseen tietoa säveltäjän työskentelyolosuhteista, ympäristöstä ja muista sävellystyöhön vaikuttaneista tekijöistä. Historiallisten säveltäjien kohdalla sävellysten syntyprosessin tutkimus voi nojata säilyneiden luonnosten lisäksi ainoastaan kirjallisiin lähteisiin. Nykysäveltäjän työn tutkimuksen etuna on se, että tutkija voi myös kysyä säveltäjältä itseltään hänen sävellystyöstään ja luonnosten funktiosta sävellysprosessin osana.

2.3 Sävellysprosessin mallit

Sävellysprosessia kuvaavista malleista osa kuvaa säveltämistä sarjana toisiaan seuraavia vaiheita, osa taas korostaa säveltämisen syklistä luonnetta, jossa musiikin tuottaminen ja sen arviointivaihe vuorottelevat. Sävellysprosessia kuvaavan mallin tulisikin ottaa huomioon nämä molemmat aspektit. (Heinonen 1995, 15.) Tarkastelen seuraavassa lähemmin kahta sävellysprosessia kuvaavaa mallia, joista toinen on muodostettu tarkastelemalla ammattisäveltäjän toimintaa todellisessa sävellystyössä (Collins 2005) ja toinen ottaa huomioon säveltämisen kontekstin, säveltäjän ympäristön sävellysprosessiin vaikuttavat tekijät (Heinonen 1995). Näistä molemmat pyrkivät huomioimaan sävellysprosessin sekä sarjallisen että syklisen luonteen, kuitenkin hieman eri aspekteja painottaen.

2.3.1 Collinsin (2005) syklinen ja kumulatiivinen sävellysprosessin malli

Tuoreimpia säveltämisen tutkimuksia on Collinsin (2005) tutkimus, joka samalla on yksi harvoista, joissa säveltämistä tutkitaan aidossa, todellisessa tilanteessa ja ympäristössä. Collinsin esittämä säveltämisprosessin hypoteettinen malli perustuu kolmevuotisen tutkimuksen kuluessa kerätyn monipuolisen datan¹³ triangulaatiolle (Collins 2005, 211).

¹² On varsin tavallista, että säveltäjä kirjoittaa varhaisemmasta teoksestaan uuden version. Luonnoksia ja teoksen eri versioita tutkittaessa saatetaan jopa joutua pohtimaan, milloin sävellys oikeastaan on valmis (ks. Kerman 1982, 175).

¹³ Collinsin aineistot olivat musiikillisia (MIDI-tiedostot, audio ja notaatio), graafisia (esityksiä säveltämisen etenemisestä tietokoneen näytöltä) ja tekstiä (mm. säveltäjän päiväkirjat ja haastattelut) (Collins 2005, 201).

Collinsin malli perustuu klassisen luovuusteorian käsitykseen luovan prosessin neljästä osavaiheesta¹⁴, mutta laajentaa käsitystä luovan prosessin lineaarisuudesta ja päämäärätietoisuudesta moniulotteisempaan suuntaan. Collinsin mukaan säveltäjän tavoitteet voivat muuttua ja hahmottua myös itse prosessin kuluessa. Hänen mallinsa sisältää ajatuksen yleisten ja erityisten ongelmien ratkaisuprosessien rinnakkaisuudesta ja samanaikaisuudesta. (Collins 2005, 211.) Samalla kun säveltäjä siirtyy osatavoitteestaan toiseen, hän välillä arvioi kokonaisuuden kehittymistä ja tarpeen mukaan voi muuttaa paitsi osa- myös kokonaistavoitteitaan.

Koska Collinsin hypoteettinen sävellysprosessin malli sisältää ratkaisujen tuottamisen ja arvioinnin vuorottelua, voi mallia pitää luonteeltaan syklisenä. Mutta sen lisäksi, että säveltäjä on jatkuvassa reflektiivisessä prosessissa syntyvän teoksensa kanssa, sävellysprosessi on myös kumulatiivinen¹⁵ (Collins 2005, 211), jolloin jokainen tuottamis- ja arviointivaihe lisää jotakin syntymässä olevaan teokseen. Jokaisen tuottamis- ja arviointivaiheen sisältävän kierroksen aikana teos vähä vähältä rakentuu kohti lopullista muotoaan. Teoksen lineaarisuus voi kuitenkin muuttua prosessin kuluessa (Collins 2005, 211). Teoksen palaset voivat vaihtaa paikkaa, ja ongelmallisten kohtien ratkaisua voidaan myös lykätä myöhemmäksi. Esimerkiksi teoksen aloittava jakso voi siirtyä sävellysprosessin kuluessa teoksen loppupuolelle, tai säveltäjä voi jättää jonkin teoksen keskellä olevan kohdan säveltämisen viimeiseksi.

Pikemmin kuin ongelmien ratkaisemisena, jossa erilaisia keinoja käyttämällä säveltäjä pääsee päämääräänsä, Collins näkee säveltämisen *ratkaisuja tuottavana* toimintana (Collins 2005, 208, kursivointi Penttinen). Collins esittää sävellysprosessin keskeisenä käsitteenä ratkaisukentän, jonka sisällä yleisistä tai toiminnallisista ratkaisuksista säveltäjä johtaa yksittäisempiä tai välittömiä ratkaisuja, jotka puolestaan voivat johtaa joko muiden ratkaisujen lykkäämiseen, kokonaisuuden uudelleenjärjestämiseen tai seuraavaan osatavoitteeseen. Seuraavan osatavoitteen saavuttaminen luo taas uudenlaisia ongelmia, joiden ratkaisemiseksi säveltäjä siirtyy seuraavaan ratkaisukenttään ja samalla sävellyksen seuraavaan osavaiheeseen.

Luovan prosessin vaiheet, valmistelu, kypsyminen, oivallus ja todentaminen, eivät Collinsille ole asteittaisesti etenevän sävellysprosessin kokonaisuuden vaiheita, vaan ne sisältyvät jokaiseen kontekstisidonnaiseen ratkaisukenttään (Collins 2005, 208). Teoksen

¹⁴ Luovalla prosessilla on Wallasin (1926) mukaan neljä osavaihetta: valmistelu, kypsyminen, oivallus ja todentaminen (Collins 2005, 194).

¹⁵ Collins käyttää nimitystä additiivinen (Collins 2005, 211).

sävellysprosessin kokonaisuus sisältää useita erilaisia, toisiinsa kytköksissä olevia ratkaisukenttiä, joista jokaisen aikana säveltäjä käy läpi luovan prosessin vaiheet. Collinsin mukaan ratkaisukenttien sisällä säveltäjällä voi olla erilaisia ongelmanratkaisun strategioita: yleisiä, yksittäisiä ja oivaltavia (insightful) (Collins, 2005, 210). Mallissaan Collins pyrkii näin yhdistämään sävellystrategioita ja sävellysprosessin vaiheita koskevaa teoretisointia.

Collinsin mallin antama kuva sävellysprosessista on kuitenkin varsin itseriittoinen. Collinsin mukaan säveltäminen on ilmaisevaa, ratkaisuja tuottavaa toimintaa, jossa säveltäjä itse asettaa säveltämisen rajoitukset ja ongelmat (Collins 2005, 208). Näin reflektio syntymässä olevan sävellyksen kanssa perustuu ennen kaikkea säveltäjän itsensä tekemään arviointiin,¹⁶ oli tämä arviointi sitten luonteeltaan esteettistä tai toiminnallista. Kuitenkin Collinsin tutkimuksen säveltäjä kirjoitti säännöllisesti musiikkia tilauksesta mm. radiolle, TV:lle ja tietokonepeleille (Collins 2005, 200). Oletan, etteivät säveltäjän työnsä asettamat rajoitukset suinkaan tulleet tyhjistä, vaan vähintään tietoisuus välineestä, jolle hän oli kirjoittamassa, vaikutti hänen valintoihinsa.

2.3.2 Sävellysprosessin vaiheet Heinosen (1995) mukaan

Myös Yrjö Heinosen (1995) lähtökohtana ovat olleet ongelmanratkaisuprosessin vaiheita kuvaavat mallit, joita yhdistelemällä hän saa luovalle prosessin kokonaisuudelle seitsemän eri vaihetta:

- 1) Mallien ja strategioiden sisäistäminen
 - 2) Valmistelu (preparation) eli ongelman asettaminen ja tehtävän tarkastelu eri näkökulmista
 - 3) Kypsyminen (incubation), jonka aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti
 - 4) Oivallus (illumination) eli ratkaisun tai idean silmänräpäyksellinen ilmaantuminen
 - 5) Inspiraatio (inspiration)
 - 6) Todentaminen (verification) eli ratkaisun toimivuuden testaaminen
 - 7) Kommunikaatio (communication)
- (Heinonen 1995, 16–24.)

Mallien ja strategioiden sisäistämällä tarkoitetaan prosessia, jossa ideoiden taustalla olevat rakenteet syntyvät, ts. yksilön kasvatusta, koulutusta ja hänen kaikkia aikaisempia kokemuksiaan (Heinonen 1995, 17). *Valmisteluvaihe* sisältää erilaisia osavaiheita: päätöksen säveltämiseen ryhtymisestä ja säveltämisen tavoitteiden asettamisen, tehtäväpresentaation muodostamisen ja suunnitelmat erilaisten vaihtoehtojen tuottamisesta (Heinonen 1995, 18). Tehtäväpresentaatio tarkoittaa käytännössä karkeaa suunnitelmaa sävellystehtävän

¹⁶ Tämä on ristiriidassa mm. Emmersonin (1989) käsityksen kanssa arvioinnin yhteisöllisyydestä.

toteuttamiseksi, ts. kokonaisuuden jakamista pää- ja osatavoitteisiin sekä niiden toteuttamisen aikataulua ja hierarkkista järjestystä (Heinonen 1995, 18–19). Tehtäväpresentaatio suuntaa toimintaa, mutta on silti likimääräinen ja muuttuu tilanteen niin vaatiessa (Heinonen 1995, 19). Collinsin (2005) tutkimus vahvistaa tämän käsityksen. Hänen tutkimansa säveltäjä työskenteli samanaikaisesti sekä pienen että suuren mittakaavan ongelmanasettelun parissa, ja tavoiteltu päämäärä oli usein ongelmien työstämisen aikana vielä hämärän peitossa tai muuttui työskentelyn kuluessa.

Vaihtoehtojen tuottamisella tarkoitetaan erilaisia mahdollisuuksia, joita säveltäjä voi käyttää sävellystehtävän toteuttamiseen. Usein tämä tarkoittaa totuttujen ratkaisujen eli jo olemassa olevien rakenteiden ja niiden yhdistelmien soveltuvuuden testaamista käsillä olevaan tehtävään (Heinonen 1995, 19). Vaihtoehtojen tuottaminen voi myös olla yrityksen ja erehdyksen kautta tapahtuvaa "oikean" tai mahdollisimman hyvän ratkaisun etsimistä (Heinonen 1995, 19). Todennäköisin vaihtoehtojen tuottamisen tapa lienee kuitenkin näiden välimuoto, jossa ratkaisuja ohjaavat sekä kokeileminen että tietyt rajoitukset.

Kypsymisvaiheeseen ei liity lainkaan ongelman tietoista pohtimista (Heinonen 1995, 19). Asia on "hautumassa" ja säveltäjä saattaa työskennellä aivan muiden tehtävien tai sävellystenkin parissa.

Oivalluksen ja *inspiraation* välinen ero on liukuva, mutta ne voidaan erottaa toisistaan kestoensa perusteella. Inspiraatiolla tarkoitetaan tilaa, jossa esitietoisuuteen nousevien ideoiden muotoilu ilmaiseksi tapahtuu vaivattomasti (Heinonen 1995, 16) ja oivalluksella puolestaan välähdyksenomaista hetkeä, jolloin ihminen yhtäkkiä ymmärtää, käsittää tai tunnistaa jotakin. (Heinonen 1995, 21.) Oivalluksessa yksittäisen ongelman ratkaisu tai kokonaiskuva parhaillaan rakentuvasta sävellyksestä yhtäkkiä avautuu säveltäjälle. Inspiraatio puolestaan on läheisempää sukua ns. flow-kokemuksille, jolloin työskentely tapahtuu ikään kuin itsestään.

Todentaminen on arkista aherrusta. Todentamisvaiheessa säveltäjä vertaa aiempien vaiheiden tuloksia sisäiseen ja/tai ulkoiseen standardiin, ts. omiin alkuperäisiin tavoitteisiinsa tai kuvitellun yleisön tai vastaanottajan tavoitteisiin. Sisäinen standardi on säveltäjän pyrkimystä tulokseen, jossa säveltäjän omat esteettiset, ideologiset ja mahdolliset ulkomusiikilliset tavoitteet toteutuisivat parhaalla mahdollisella tavalla. (Heinonen 1995, 23.) Ulkoisena standardina voidaan pitää paitsi kuvitteellisen vastaanottajan, myös todellisen tilaajan sävellykselle asettamia tavoitteita ja vaatimuksia. Ulkoinen standardi tarkoittaa sitä, että säveltäjä pyrkii ottamaan huomioon kuulijakunnan tai yhteisön, jolle sävellys on ensisijaisesti tarkoitettu (Heinonen 1995, 24). Useimmiten säveltäjä kuitenkin suhteuttaa

aikaansaannoksiaan sekä sisäiseen että sisäistämäänsä ulkoiseen standardiin. Tätä Heinonen kutsuu itsekommunikaatioksi, jossa säveltäjä ikään kuin käy itsensä kanssa keskustelua tai neuvottelua, jossa hän on vuoroin teoksen tuottajan, vuoroin teoksen vastaanottajan roolissa (Heinonen 1995, 23). Collins kutsuu itsekommunikaatiota valmistuvan teoksen kanssa käytäväksi jatkuvaksi palauteprosessiksi (feedback process) (Collins 2005, 211).

Kommunikaatiovaihe on yksinkertaisimmillaan sävellyksen saattamista soivaan muotoon, toisten kuultavaksi. Kommunikaatiovaiheesta voidaan erottaa useita osavaiheita, jotka säveltäjä voi jättää joko kokonaan tai osittain myös muiden tehtäväksi. (Heinonen 1995, 24.) Länsimaisessa taidemusiikissa säveltäjä tavallisesti ei itse esitä teoksiaan (toki poikkeuksia erityisesti sooloteosten kohdalla on), ja esimerkiksi partituurin puhtaaksikirjoituksen tekee toisinaan joku muu kuin säveltäjä. Kommunikaatiovaiheessa sävellys joutuu todellisuuden testiin, jossa sen on täytettävä ulkoisen standardin kriteerit (Heinonen 1995, 24) päästäkseen konserttilavalle esitettäväksi ja yleisön kuultavaksi. Kommunikaatiovaiheeksi voidaankin nimittää kaikkia niitä prosesseja, joissa sävellys ei enää ole säveltäjän yksityisomaisuutta vaan on siirtynyt säveltäjän kirjoituspöydältä muiden arvioitavaksi ja toteutettavaksi.

Sävellysprosessi – tai mikään luova prosessi – ei kuitenkaan ole seitsemän toisiaan seuraavan vaiheen yksinkertainen kokonaisuus. Yksittäisen teoksen sävellysprosessi koostuu yleensä useista osatavoitteista, joista jokainen muodostaa ikään kuin oman pienimuotoisemman sävellysprosessinsa (Heinonen 1995, 36). Säveltäjä voi kuljettaa teoksen eri osien sävellysprosesseja yhtä aikaa, ja välillä hän voi nousta tarkastelemaan yksittäisten sävellysprosessien suhdetta kokonaisuuden muodostumiseen. Sävellysprosessia voidaankin pitää tästä syystä syklisenä tai dialektisena, mutta kuitenkin päämääräsuuntautuneena prosessina, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat (Heinonen 1995, 36).

Heinosen esittämistä seitsemästä luovan prosessin vaiheesta neljä, mallien ja strategioiden sisäistäminen, kypsyminen, oivallus ja inspiraatio ovat käytännössä säveltäjän pään sisässä tapahtuvaa prosessointia, jonka jäljittäminen säveltäjän todellisesta toiminnasta saattaa olla vaikeaa. Nämä vaiheet eivät välttämättä ilmene lainkaan ulkoisesti havaittavassa muodossa, esim. sävellettävässä teoksessa ja siinä tapahtuvissa muutoksissa. Sen sijaan valmistelu-, todentamis- ja kommunikaatiovaiheilla on selvä yhteys säveltäjän ajatuksista ulkomaailmaan. Tietyn teoksen sävellysprosessia tarkasteltaessa näistä vaiheista jää usein

myös havaittavissa olevia jälkiä (esim. luonnokset), tai nämä vaiheet tapahtuvat selvästi vuorovaikutuksessa säveltäjän ympäristön kanssa (esim. neuvottelut teoksen esittämisestä).

Yksittäisen sävellyksen näkökulmasta sävellysprosessi näyttäytyy konkreettisen työskentelyn eri vaiheina. "Tyypillinen" sävellysprosessi koostuu kolmesta vaiheesta:

- 1) valmistelu- eli esisävellysvaihe
 - 2) toteutusvaihe eli "varsinainen" sävellysvaihe
 - 3) korjaus- eli revisiovaihe
- (Heinonen 1995, 58.)

Valmistelu- ja esisävellysvaihe sisältävät säveltäjän aikaisemman koulutuksen ja kokemuksen sekä teoksen säveltämisen sävellysideat ja tehtäväpresentaation muodostamisen. Toteutusvaihe etenee tilanteen mukaan muuttuvan tehtäväpresentaation varassa ja sisältää yleensä useita erilaisia osavaiheita, mm. ideoivat, jäsentävät ja viimeistelevät osavaiheet. Korjausvaihe sisältää tavallisesti valmistuneeseen sävellykseen tehtävät korjaukset sekä ne sävellysprosessin säveltäjään aiheuttamat muutokset, jotka myöhemmin vaikuttavat säveltäjän muissa sävellyksissään tekemiin ratkaisuihin. (Heinonen 1995, 58.) Korjausvaiheen toinen puoli kohdistuu siis sävellettävän teoksen viimeistelyyn ja toista puolta voisi kutsua yksinkertaisesti oppimiseksi. Säveltäjä oppii sävellysprosessin kuluessa jotain sellaista, jota hän voi hyödyntää jatkossa myös muissa teoksissaan. Näin korjausvaihe voi liittyä seuraavan sävellyksen valmisteluvaiheeseen ja sävellystyön uusi sykli saa alkunsa.

Koska säveltämisen tutkimus on ollut enemmän kiinnostunut kognitiivisista luovista prosesseista, jotka tapahtuvat säveltäjän ajatuksissa hänen säveltäessään, on säveltäjän ja hänen ympäristönsä välinen suhde jäänyt vähemmälle huomiolle. Kuitenkin sekä säveltäjän persoonallisuudella että yhteisöllisillä ja kulttuurisilla tekijöillä on vaikutuksensa sävellysprosessiin (ks. Heinonen 1995). Kenties taidemusiikin kentällä yhä elävä ajatus säveltäjästä yksilöllisenä luovana nerona on osittain vaikuttanut sävellysprosessien tutkimuksen painotuksiin ja tutkimuskohteiden valintaan – tai valitsematta jättämissiin. Populaarimusiikin kentällä on yleisesti tunnustettu tosiseikka, että muusikoilla ja tuotantokoneistolla on säveltäjän rinnalla vähintään yhtä merkittävä rooli teoksen tuottamisessa valmiiksi teokseksi ja saattamisessa yleisön kuultavaksi. Myös taidemusiikin piirissä käsitykset musiikin luomisen prosesseista saattavat kaivata uudelleenarviointia.

2.4 Säveltäminen vuorovaikutuksena

Miksi säveltäjät säveltävät? Säveltämistyöhön ryhtymisen taustalla voi olla sisäinen säveltämisen tarve eli kun säveltäjää "sävellyttää" (Hako 2005, 88) tai jokin käytännöllinen syy, kuten sävellystilaus. Säveltäjä voi päättää säveltää ilman, että hänellä on tietoaakaan sävellyksen esittämisestä, tai sävellys voi syntyä siksi, että se on tilattu tiettyyn tarkoitukseen ja tietyille esittäjille (Whittall 2009). Sävellysprosessin aikana säveltäjä voi olla hyvinkin aktiivisessa vuorovaikutuksessa sävellyksen tilaajan kanssa. Erityistapauksena voisi pitää sellaista tilaussävellystä, jonka säveltäjä kirjoittaa jollekin tietylle muusikolle läheisessä kanssakäymisessä hänen kanssaan. Tällaiset teokset syntyvät usein tietyn muusikon vuoksi, eivät vain muusikon inspiroimina, vaan muusikko voi antaa säveltäjälle myös käytännön neuvoja (Webb 2007, 255). Monet säveltäjät ja muusikot ovat kertoneet yhteistyön merkityksestä niin sävellystyölle kuin muusikkona toimimisellekin. Selvää on, että säveltäjä ja muusikko tarvitsevat toisiaan. Muusikot tarvitsevat säveltäjien kirjoittamaa musiikkia soitettavakseen, ja säveltäjät tarvitsevat muusikoita musiikkinsa esittäjiksi. Esittäjien kautta musiikki myös kommunikoi kuulijoiden kanssa.

2.4.1 Tilaussävellykset

Tilaussävellyksissä säveltäjän ja muusikon vuorovaikutus voi olla luonteeltaan monenlaista. Vuorovaikutus voi keskittyä yksinomaan jo valmiin teoksen soittamisen tulkinnallisiin kysymyksiin, tai muusikon ja säveltäjän välinen yhteistyö voi vaikuttaa teoksen sisältöihin ja rakenteeseen jo sävellysvaiheessa. Tutkimustietoa tilaussävellyksistä ja niiden erityispiirteistä on kuitenkin vain niukasti saatavissa.

Säveltäjä Bryn Harrisonin pianisti Philip Thomasille kirjoittamaa tilaussävellystä *être-temps* käsittelevä artikkeli (Clarke, Cook, Harrison & Thomas 2005) on yksi harvoista tilaussävellykseen keskittyviä tutkimuksia. Artikkelin analysoi enimmäkseen harjoitteluprosessia ja muusikon roolia, mutta myös sävellysprosessi saa tilaa varsinkin säveltäjän omassa puheenvuorossa. Säveltäjä Bryn Harrison kertoo säveltäessään keskittyvänsä pääasiassa musiikilliseen materiaaliin eli säveltasojen ja rytmien organisointiin sekä sävellyksen muotoon liittyviin kysymyksiin, jotka monille muillekin säveltäjille ovat säveltämispöytäkirjan tärkeimpiä kysymyksiä. Intensiivinen työskentely materiaalin parissa johtaa ajatukset kuitenkin väistämättä myös sävellyksen "ulkomusiikillisiin tekijöihin", ts.

esittäjään ja esitystilaan sekä viime kädessä myös yleisöön. Kysymykset, miten esittäjä reagoi notatointitapaan tai miten teos kommunikoi yleisön kanssa, Harrisonin esittää mieluummin muusikolle, kuin yrittäisi ratkaista ne itse. Tämän vuoksi hän pitää suurena etuna, jos voi tehdä yhteistyötä muusikon kanssa, jonka hän tuntee jo entuudestaan. (Clarke et al. 2005, 34.) Voidaan sanoa, että säveltäjä Harrison keskittyy säveltäessään teoksen rakenteeseen ja jättää muusikolle vastuun teoksen auditiivisen asun tuottamisesta ja välittämisestä yleisölle.

Vaikka em. tutkimuksen yhtenä tavoitteena oli sisällyttää analyysiin myös säveltäjän osuus teoksen ja sen esityksen valmisteluprosessista ja valottaa samalla myös säveltäjän ja esittäjän välistä vuorovaikutusta prosessin aikana (Clarke et al. 2005, 32), jää vuorovaikutuksen osuus varsin vähäiseksi. Osittain tämä johtunee teoksen luonteesta, jolle keskeistä on erittäin kompleksinen ja tarkasti notatoitu rytmikka. Teos itsessään loi raamit, joiden puitteissa muusikko työskenteli, eikä tulkinnanvaraisille yksityiskohdille ja neuvottelulle siten ollut juuri sijaa. Käytännössä Harrisonin *être-tempsia* käsittelevä artikkeli rajoittuu tutkimaan säveltäjän ja esittäjän välistä vuorovaikutusta siitä hetkestä lähtien, kun valmis teos saapuu esittäjälle. Esimerkiksi pianistin pitämä harjoituspäiväkirja alkaa, kun hän aloitti valmiin teoksen harjoittelun (Clarke et al. 2005, 32). Jos säveltäjä ja pianisti kävivät keskusteluja sävellysprosessin kuluessa, ne eivät artikkelissa tule lainkaan ilmi. Neuvottelujen vähäisyys johtui osittain todennäköisesti myös teosta soittavan muusikon tinkimättömästä ammattimaisuudesta ja lähestymistavasta teokseen. Pianisti Philip Thomas ja hänen kykynsä uuden musiikin, mukaan lukien säveltäjän omien teosten, esittäjänä olivat Harrisonille entuudestaan tuttuja (Clarke et al. 2005, 34), joten säveltäjä tiesi jo ennalta voivansa kirjoittaa haluamallaan tavalla ilman rajoituksia.

Aivan erilainen lähtökohta oli säveltäjä Kirmo Lintisellä, joka oli yksi ensimmäisiä Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeeseen osallistuneita säveltäjiä. Hänen Turun seudun musiikkiopistolle kirjoittamassaan jousiorkesteriteoksessa *Susisävelsottiisi* sävellystyön tärkein lähtökohta ja työtä rajaava tekijä oli oppilasorkesterin kokoonpano ja soittajien osaamistaso. Myös teoksen sävellysideat perustuivat musiikkiopistolta saatuihin rajoituksiin, mikä näkyi sittemmin erityisesti teoksen harmonisessa ja rytmisessä rakenteessa, mutta myös muodossa ja kokoonpanon joustavuudessa (Penttinen 2005, 33–36). On tietysti selvää, että on aivan eri asia säveltää vasta muutaman vuoden soitintaan opiskelleille 10-vuotiaille kuin muusikolle, joka on alansa huippuammattilainen.

Tulevan kantaesittäjän kyvyt luonnollisesti vaikuttavat sävellettävän teoksen keinovaroihin. Mutta tilaussävellyksien yhteydessä on mahdollisuus myös sellaiseen

säveltäjän ja muusikoiden väliseen vuorovaikutukseen, jolla voi olla vaikutuksia paitsi valmistuvaan sävellykseen, myös yleisemmin säveltäjän työlle. Säveltäjä James Harley (2008) kertoo, kuinka yhteistyö muusikoiden kanssa on muovannut monin tavoin hänen työtään – ja yleensä yksinkertaisempaan suuntaan. Esimerkiksi sinfoniaorkesterin työskentelyn seuraaminen opetti häntä välttämään rytmistä kompleksisuutta aina kun mahdollista, rajoittamaan divisi-jakojen määrää ja muotoilemaan metrinen rakenne sellaiseksi, että kapellimestari voisi tempon pitämisen sijaan artikuloida helpommin myös muotoa (Harley 2008, 134). Yhteistyö kapellimestarin kanssa sai hänet muuttamaan jo valmiin teoksen notaatioltaan helpommaksi (Harley 2008, 140), vaikka yhteistyökumppanina olivat ammattilaismuusikot. Voi päätellä, etteivät säveltäjän musiikilliset ajatukset ja musiikin hahmottaminen soittamalla aina kohtaa, ellei säveltäjällä ja muusikoilla ole käytännön kontaktia keskenään.

Muusikko voi näyttäytyä myös säveltäjän apuna, asiantuntijana, jonka avulla säveltäjä voi muokata teostaan instrumentille sopivammaksi ja saada tietoa soittimen erilaisista mahdollisuuksista. Esimerkiksi pasunisti Barrie Webb (2007) kertoo sävellyksistä, joihin tehtiin hänen avustuksellaan muutoksia niiden valmistumisen jälkeen. Teosten uudelleenkirjoitus vaihteli pienten yksityiskohtien tarkistamisesta koko teoksen uudelleentyöstämiseen (Webb 2007, 272). Kantaesityksen lisäksi muusikolla voi olla teoksen olemassaololle ja jatkuvuudelle suuri merkitys, jos sävellys saa yhä uusia esityksiä teoksen tilanneen muusikon ohjelmistossa. Muusikon merkitys teoksen olemassaololle kuitenkin vähenee ajan myötä. Jos teos jää elämään, teoksen kytkös kantaesitykseen yhteistyömuusikkoon vähitellen hiipuu, ja yhteistyöstä säveltämisen aikana tulee osa teoksen syntyhistoriaa (Webb 2007, 255).

Muusikoiden ja säveltäjien välinen välitön vuorovaikutus tapahtuu kuitenkin tavallisimmin sävellyksen harjoitusten yhteydessä. Historiallisten säveltäjien musiikkia soittaessaan muusikko nojaa teoksen tyylin ja esittämisen konventioiden tuntemukseen, mutta elävien säveltäjien musiikkia harjoitellessaan muusikko voi kääntyä tulkinnallisissa kysymyksissä myös säveltäjän puoleen. On varsin tavallista, että kantaesityksen lähestyessä säveltäjä on kuuntelemassa teoksen harjoituksia. Säveltäjällä on näin mahdollisuus ainakin jossain määrin vaikuttaa sävellyksensä esitykseen.

2.4.2 Suomalaiset säveltäjät ja muusikot

Millaisia säveltäjien ja muusikoiden suhteet sitten ovat suomalaisessa taidemusiikkikulttuurissa? Ovatko suhteet muutoksessa ja mihin suuntaan? Vaikka aiheeseen fokusoituvaa tutkimustietoa ei ollutkaan olemassa, halusin silti saada jonkinlaisen käsityksen suomalaisten säveltäjien muusikkokuvasta ja siitä, millaisena mahdollinen yhteistyö muusikkojen kanssa säveltäjien näkökulmasta on näyttäytynyt. Halusin toisin sanoen selvittää, millaisessa ilmapiirissä musiikkioppilaitossäveltäjä Sanna Ahvenjärvi oli aloittamassa toimintaansa.

Säveltämisen tutkimusmetodi, jossa säveltäjät itse kertovat omasta sävellysprosessistaan (Sloboda 2000 [1985], 103), voidaan ymmärtää paitsi säveltäjien haastatteluina, myös säveltäjien omien, heidän sävellystyötään koskevien kirjoitusten tutkimisena.¹⁷ Valitsin muusikkokuvan metsästyksen kohteeksi kolme eri vuosikymmeninä julkaistua säveltäjien kirjoitusten kokoelmaa, Erkki Salmenhaaran toimittaman *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976), jossa kaksitoista asemansa vakiinnuttanutta vanhempaa säveltäjää kertoo sävellyksistään ja sävellystyönsä lähtökohdista, sekä vuosina 1981 ja 2006 julkaistut kokoelmat *Ammatti: säveltäjä*.

Salmenhaaran kokoelman kirjoituksia hallitsevat seikkaperäiset teosanalyysit ja säveltäjien teoksissaan käyttämien sävellystekniikoiden esittelyt. Useimmat kokoelman säveltäjistä korostavat musiikin luomisprosessin mystistä, jopa yliluonnollista olemusta. Joukossa on kuitenkin muutamia mainintoja myös muusikoiden roolista teosten tulkitsijoina tai yhtenä sävellysprosessin osatekijänä. Esimerkiksi Tauno Marttinen kertoo käyttäneensä viulisti Leif Segerstamia koekaniinina, jonka avulla hän oli testannut viulukonserttonsa kadenssin istuvuutta (Marttinen 1976, 98). Soittimellisuus on tekijä, joka voi ohjata voimakkaastikin sävellysprosessia. Esimerkiksi Aulis Salliselle soittimellisuus on niin tärkeää, että joissakin hänen teoksissaan musiikillinen materiaali on saanut alkunsa instrumentista käsin (Sallinen 1976, 144). Muusikko voi toimia myös säveltäjän konsulttina, instrumenttinsa keinovarojen asiantuntijana. Kuitenkin tärkein muusikon rooli on luonnollisesti toimia teosten tulkitsijana ja esittäjänä. Erik Bergman pohtii erityisesti notaation merkitystä omien musiikillisten ajatuksiensa välittäjänä muusikoille (ks. Bergman 1976, 34–35, tarkemmin luvussa 3.2.2). Uudet musiikillisen ilmaisun tavat vaativat myös uudenlaisia notaatiotapoja.

¹⁷ Esim. Milla Tiainen (2005) on tutkinut taiteilija- ja musiikkikäsitteitä Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteistä.

Muutama vuosi Salmenhaaran kokoelman jälkeen julkaistun, Korvat auki -yhdistyksen säveltäjien kirjoituksista kootun ensimmäisen *Ammatti: säveltäjä* (1981) -kirjan tarkoituksena oli vastata Salmenhaaran kokoelman antamaan kuvaan suomalaisesta nykymusiikista. Nuoremman polven säveltäjät kertovat kokoelmassa työstään uudenlaista estetiikkaa edustavina säveltäjinä vastakohtana vanhemman säveltäjäskupolven estetiikalle. Huomiota kiinnostavat autonomisen teoskäsityksen korostuminen ja teoksia esittävien muusikkojen ja teosten kuulijoiden puuttuminen lähes tyystin säveltäjien kirjoituksista. Esittäjä saatetaan jopa nähdä välttämättömänä pahana, joka pahimmassa tapauksessa saattaa jopa estää säveltäjän ajatusten siirtymistä yleisölle. Kuten Anneli Arho muotoilee: "Kuulija kuulee sävellyksestä vain sen, mitä esittäjät hänelle esittävät" (Arho 1981, 16). Samankaltaisia kriittisiä huomioita oli jo aiemmin tehnyt Paavo Heininen, joka tuskaili, kuinka hänen teoksiaan oli soitettu niin huonosti ja vastaan hangoittelevasti tai jopa kieltäytytty esittämästä kokonaisuudessaan (Heininen 1976, 61–62). Muusikoiden roolin kieltäminen tai kokeminen musiikkia vääristävänä tekijänä näyttäisi kirjoitusten valossa liittyvän modernistiseen ja autonomista musiikkikäsitystä korostavaan linjaan.

Mutta myös toisenlaisia äänenpainoja on kuultavissa. Mikko Heiniölle muusikot ovat tärkeitä yhteistyökumppaneita ja Harri Wessmanille myös inspiraation lähteitä. Tutun esittäjän persoonallisuus ja tulkintatapa voivat inspiroida säveltämistä ja vaikuttaa myös itse sävellykseen (Wessman 1981, 130–131). Heiniö kertoo tutkivansa ennen sävellystyöhön ryhtymistä soittimen mahdollisuuksia perusteellisesti jonkun ensiluokkaisen muusikon kanssa, jos soitin ei ole hänelle entuudestaan tuttu (Heiniö 1981, 20). Hänelle muusikot ovat olleet apuna myös notaation ja tekstuurin hiomisessa tarkoituksenmukaisemmaksi (Heiniö 1981, 21).

25 vuotta myöhemmin samoista Korvat auki -säveltäjistä huomattavasti useampi mainitsee yhteistyön tai vuorovaikutuksen muiden kanssa osana sävellystyötään. Uudessa *Ammatti: säveltäjä* (2006) -kokoelmassa myös negatiivinen muusikkokuva on kadonnut. Muusikot näyttävät nyt säveltäjien inspiroijina ja musiikin olennaisena osana. Esimerkiksi Kaija Saariaholle tutun laulajan tai tietyn muusikon ja hänen soittimensa kuvittelemisen tuo sävellyksen kirjoitusprosessiin konkretiaa (Saariaho 2006, 131). Harri Wessman kertoo löytävänsä sävellystensä alkuidean helpoiten, jos hän saa tavata tulevan esittäjän (Wessman 2006, 148). Muusikoilla on konkreettista merkitystä myös säveltäjän työtilauksille ja toimeentulolle. Kuten Heiniö ja Kortekangas huomaavat, verkostoitumisella ja suhdetoiminnalla muusikkojen kanssa on merkitystä teosten saamisessa kuulijoiden

kuultaviksi ja säveltäjän "työmarkkinoiden" luomisessa (Heiniö 2006, 26, Kortekangas 2006, 72).

Säveltäjien kirjoituskokoelmista saa vaikutelman, että säveltäjät ovat siirtyneet seikkaperäisistä teosanalyyseista ja sävellystyön mystisyyden korostamisesta yleisempiin, sävellystyötä sivuavien seikkojen ja suomalaista musiikkielämää koskeviin pohdintoihin. Suomalainen musiikkielämäkin on toki muuttunut parissa kolmessa vuosikymmenessä paljon. Kun vuonna 1981 Helsinki Biennale oli vasta vakiintumassa Suomen ensimmäiseksi ja ainoaksi nykymusiikkifestivaaliksi, tänä päivänä vuosittain toistuvia, usean päivän mittaisia yksinomaan nykymusiikkiin keskittyviä festivaaleja on jo useita.¹⁸ Eikä vain ympäröivä musiikkielämä, vaan varmasti myös säveltäjien ajatukset ovat muuttuneet 1980-luvun alkuvuosiin verrattuna.

Ylipäättään säveltäjien kontaktit heidän musiikkiaan esittäviin muusikoihin tuntuvat lisääntyneen viime vuosikymmeninä. Nykymusiikkitapahtumien ohjelmakirjoissa huomiota kiinnittää, miten monet teokset ovat joko tilausteoksia tai jollekin tietylle esiintyjälle tai esiintyjäryhmälle omistettuja. Säveltäjä Olli Kortekankaan (2005) mukaan monella suomalaisella säveltäjällä on omat luottomuusikkonsa, ja yhteistyön muodot heidän kanssaan voivat vaihdella. Perinteisessä työnjaossa muusikon tehtäväksi jäävät soittotekniset merkinnät, jotka hän lisää muuten valmiiseen partituuriin. Kortekangas on kuitenkin kokeillut myös lähestymistapaa, jossa muusikko ja säveltäjä tosiasiaa luovat teoksen yhdessä. Suurin osa sävellyksistä asettuu luonnollisesti näiden kahden ääripään välille. (Kortekangas 2005, 52–53.) Viime vuosina säveltäjien roolit ovat monipuolistuneet ja useat säveltäjät ovat työskennelleet esim. kaupunginorkestereiden nimikkosäveltäjinä. Säveltäjille on siis löytynyt uusia tapoja, joilla asettua osaksi suomalaista musiikkielämää.

Suomalaisten säveltäjien kirjoituskokoelmia on analysoinut myös Juha Torvinen (2005).¹⁹ Hän on tarkastellut säveltäjien näkemyksiä työnsä olemuksesta, mihin tarkoitukseen he musiikkiaan tekevät ja mikä on heidän työnsä liikkeellepaneva voima (Torvinen 2005, 62). Torvisen mukaan sävellystyön kohteena olevaa muusikkoa tai sävellyksen tilaajaa voidaan pitää ulkomusiikillisena sävellystyön lähtökohtana (Torvinen 2005, 71). Samantyyppisiä ajatuksia esitti myös säveltäjä Bryn Harrison (ks. luku 2.4.1.). Ajatus tuntuu säveltämisen yhteydessä erikoiselta. Voiko muusikko olla ulkomusiikillinen, ts. musiikin ulkopuolella? Muusikot, yksittäiset taiteilijat, kamariyhtye tai orkesteri, ovat kuitenkin sävellystyön yhden

¹⁸ Viitasaaren Musiikin aika, Musica Nova Helsinki, Tampere Biennale ja Uuden musiikin lokakuu (Oulu).

¹⁹ Torvisen aineistoina olivat kokoelmat *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976), *Ammatti: säveltäjä* (1981) ja *Minä, säveltäjä 1–2* (2002).

päämäärän, kantaesityksen tekijöitä tai ainakin käytännöllinen ja konkreettinen sävellystyön kohde. Vaikka suurimman osan sävellystyöstä säveltäjät tekevät yksin omassa työhuoneessaan, muusikot ovat ainakin kuvitteellisesti läsnä partituurin eri instrumenttien stemmoissa.

Miksi tai kenelle säveltäjät siis säveltävät? Hyvin monille, erityisesti itseään modernisteina pitävälle säveltäjille säveltämisen tavoitteena on itsensä kehittäminen ja henkinen kasvu, jotka usein käyvät käsi kädessä itse musiikin edistämisen ja uudistamisen kanssa (Torvinen 2005, 66). Säveltäjät kuitenkin pohtivat myös kuulijan roolia ja merkitystä musiikkinsa vastaanottajana. Säveltäjät pitävät yhtenä työnsä päämäärinä tavanomaisesta poikkeavien kokemusten tarjoamisen kuulijoille (Torvinen 2005, 67). Ilman muusikkoa kuunteluelämyksien tarjoaminen kuulijoille voisi olla vaikeaa.

2.4.3 Säveltäminen kommunikaationa

Kun kuulija ajatellaan musiikin vastaanottajaksi ja säveltäjä musiikin "lähettäjäksi", puhutaan musiikillisesta kommunikaatiosta. Musiikin säveltämisestä voidaan pitää paitsi säveltäjän luovana itseilmaisuna, myös kommunikaationa ja viestinnän tapana. Teos voidaan käsittää musiikilliseksi "viestiksi", joka kulkee säveltäjältä kuulijalle kommunikaatioketjua säveltäjä – (nuotti)teksti – esittäjä – kuulija.²⁰ Säveltäminen on siis säveltäjälle tapa kommunikoida musiikillisesti ympäristönsä kanssa.

Musiikin kommunikoivuudesta säveltäjillä on hyvin erilaisia näkemyksiä. Joidenkin säveltäjien mielestä kommunikaatio ei ole musiikin olennainen osa, toisille taas kuulijan puhuttelemisen musiikilla on tärkeää (Torvinen 2005, 68–70). Kommunikoinnilla Torvinen näyttää tarkoittavan teosten kontaktia yleisöön eli sävellysten vastaanottoa. Kalevi Aho kiteyttää, että todellista merkitystä sävellyksellä ei voi olla, ennen kuin se esitetään soivassa muodossa (Torvinen 2005, 69). Tästä voitaisiin päätellä, että kommunikoivuus pitää ainakin joillekin säveltäjille sisällään myös suhteen teosten esittäjiin. Ajatusta tukee Terhi Niroson (1991) tutkimus. Hänen suomalaisille säveltäjille osoitetussa kyselyssään 40 % säveltäjistä ajatteli kommunikaatiota sekä kuuntelijan että esittäjän kanssa ja 31 % ei ajatellut kommunikaatiota lainkaan (Nironen 1991, 97). Saman tutkimuksen haastattelusuudessa nekin säveltäjät, joka kielsivät ajattelevansa musiikin kommunikaatiota säveltämisen aikana,

²⁰ Perinteisten kommunikaatioteorioiden perustuvat ketjuun "lähettäjä, lähetyskanava, lähetettävä informaatio, vastaanottaja", jossa viestin ajatellaan kulkevan yhteen suuntaan (Hargreaves, MacDonald & Miell 2007, 3–4). Vrt. myös Nattiez (1990, 73) ja Padilla (1997) sävelteoksen olemuksesta.

pitivät kommunikaatiota korkeintaan teknisenä säveltäessään tietylle muusikolle (Nironen 1991, 98). Millaista tämä "tekninen kommunikaatio" muusikon kanssa on laatuaan, ei tutkimuksessa kuitenkaan tule ilmi.

Suomalaisille säveltäjille kommunikaation käsite tuntui olevan osittain hämärä, minkä voi tulkita osoitukseksi säveltäjän ja kuulijan etäisyydestä (Nironen 1991, 98). Jos säveltäjä säveltää yksinomaan sävellyksen sisäisten ehtojen varassa uhraamatta ajatustakaan mahdollisen kuulijan kokemukselle, voidaan ajatella säveltäjän kirjoittaman musiikin olevan ei-kommunikatiivista.

Säveltäminen yksinomaan musiikin sisäisten rakenteiden varassa ja kommunikoivuus yleisön kanssa eivät kuitenkaan ole toisiaan poissulkevia asioita. Ne voivat näyttäytyä toisilleen vastakohtaisina, jos kommunikoivuus nähdään ahtaasti musiikin välittymisenä mahdollisimman muuttumattomana musiikillisena viestinä säveltäjältä kuulijalle. Esimerkiksi rytmisesti äärimmäisen kompleksisen Bryn Harrisonin *être-tempsin* kohdalla musiikillisen viestin välittyminen muuttumattomana on ilmeisen mahdotonta. Esittäjän ja kuulijan kokemukset samasta musiikista ovat perustavalla tavalla erilaiset, mikä ei kuitenkaan ole merkki epäonnistuneesta kommunikaatiosta (Clarke et al. 2005, 64) vaan yksi musiikin ominaislaadun piirre. Säveltäjä itsekkin pitää kommunikointia yleisön kanssa esittäjän tehtävänä ja keskittyy mieluummin musiikin rakenteellisiin kysymyksiin (Clarke et al. 2005, 34). Myöskään suomalaisten säveltäjien näkökulmasta musiikin sävelkielen kompleksisuus ei ollut erityisen merkittävä musiikin vastaanottoa estävä tekijä (Nironen 1991, 99). Koska säveltäjä kokee teoksensa ensisijaisesti syntyprosessina, kuulija soivana lopputuloksena (Heiniö 1997, 39) ja muusikko omalla, sekä säveltäjän että kuulijan kokemuksista eroavalla tavallaan, pidän musiikillisen viestin muuntumista prosessin aikana ei vain toisinaan tapahtuvana, vaan väistämättömänä osana musiikin perusolemusta.

Säveltäjän kommunikoiminen musiikillaan voidaankin ymmärtää laajemmin kuin musiikillisena viestintäketjuna. Kommunikaatio musiikin rakenteilla ja ilmaisullisella sisällöllä voidaan nähdä osana moniulotteisempaa sosiaalista vuorovaikutusta (Clarke et al. 2005, 64). Kommunikaatioksi voidaan tulkita myös prosessit, joilla säveltäjä kommunikoi kirjoittamallaan teoksella esittäjän kanssa. Tällöin musiikin kirjoittaminen muusikon soitettavaksi on jo itsessään kommunikaatiota, vaikka kirjoittaminen tapahtuisikin yksinomaan musiikin rakenteiden ehdoilla. Vain jos kirjoitettu musiikki on fyysisesti täysin mahdotonta soittaa, kommunikaatiota ei voi syntyä.

Suuri osa musiikillisesta kommunikaatiosta onkin luonteeltaan interaktiivista eikä yhteen suuntaan siirtyvää informaatiota (Hargreaves et al. 2007, 4). Musiikillinen kommunikaatio voidaan ymmärtää vuorovaikutuksena, johon tarvitaan vähintään kaksi aktiivista osapuolta. Vaikka kommunikaatioon ei välttämättä aina liity sellaista intentionaalisuutta tai järjestelmällisyyttä, jossa viesti kulkeutuisi selvärajaisesti lähettäjältä vastaanottajalle, voi systeemi silti olla kommunikatiivisesti elävä (Rautiainen 2005, 207; Ketola & al. 2002, 16–17). Myöskään säveltäjän musiikillisen viestin kulkeminen lähtöpisteestä päätepisteeseensä kuulijalle ei ole kommunikaatioprosessien kannalta välttämättä lainkaan oleellinen kysymys. Ennen kuin sävellys on valmistunut, harjoiteltu ja esitetty kuulijalle, on se käynyt läpi monia erilaisia vaiheita. Oleellista kommunikaatiossa on eri osapuolten välisen vuorovaikutuksen laatu ja määrä. Kytkökset säveltäjän, muusikon ja yleisön välillä voivat olla hyvinkin tiiviit ja intensiiviset tai jäädä löyhemmiksi.

Tarve säveltää pohjautuu tarpeeseen kommunikoida muiden ihmisten kanssa (Heinonen 1995, 24). Säveltäjät korostavat toteuttavansa säveltäessään ennen kaikkea itseään, vaikka ajattelisivatkin säveltäessään yleisöä tai soittajaa (Nironen 1991, 99). Säveltäminen kommunikaationa on siten tapa ilmaista itseä musiikillisesti, samalla tavalla kuin esimerkiksi kuvataide on visuaalinen itseilmaisun tapa. Samalla valinnat, joita säveltäjät tekevät säveltäessään, viestivät jollain tasolla myös säveltäjän omaksumia ideologioita ja arvoja.

3 MUSIIKKI KRIITTISEN DISKURSSIANALYYSIN VIITEKEHYKSESSÄ

Säveltäminen, kuten kaikki muukin musiikillinen toiminta, on osa omaa musiikkikulttuuriaan, ja jokainen uusi sävellys asettuu johonkin suhteeseen ympäröivän todellisuuden kanssa. Erityisesti sävellyksen ja sitä ympäröivän todellisuuden suhde korostuu tilaussävellyksen kohdalla: Sävellyksellä on tietty kohde ja käyttötarkoitus, mikä tulee ottaa huomioon myös teosta sävelletäessä. Jos sävellystä ja säveltämistä tarkastellaan osana sitä kulttuurista ympäristöä, mihin sävellys käyttötarkoitukseltaankin liittyy, on tarkastelu ulotettava säveltäjän mielensisäisistä prosesseista ja intentioista siihen sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutuksen verkostoon, jonka puitteissa sävellystyö tapahtuu. Teokseen liittyviä viestintätilanteita voidaan tarkastella monimuotoisena kommunikaatiotapahtumien ja sosiaalisen vuorovaikutuksen verkostona, jonka kautta sävellysprosessi ja itse teos rakentuvat.

3.1 Kriittisen diskurssianalyysin viitekehys

Jotta teosta ja sen rakentumista sosiaalisessa vuorovaikutuksessa voidaan tutkia, vaatii tarkastelu laajempaa ja moniulotteisempaa näkökulmaa. Yksi mahdollisuus kokonaisvaltaiseen musiikin tarkasteluun on Norman Faircloughin (1997) kriittisen diskurssianalyysin viitekehukseen perustuva analyysimenetelmä, jota tutkija Yrjö Heinonen on luonnostellut sovelluskohteenaan musiikilliset tekstit (Heinonen 2005a; 2005b). Menetelmän tavoitteena on mahdollistaa tutkijan liikkuminen joustavasti musiikki- ja kulttuurianalyysin risteyskohdassa (Heinonen 2005a, 5). Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä tekstin tarkastelu sidotaan kiinteästi sitä ympäröiviin konteksteihin, niin sosiaaliin kuin kulttuuriin. Tämä tarkoittaa sitä, että musiikkia ei analysoida "itseriittoisesti", sisäisten rakenteidensa suhteina, kulttuurisen kontekstinsa passiivisesti kehystämänä, vaan analyysin kohteena ovat nimenomaan ne monet tavat ja mekanismit, joilla musiikkiteksti liittyy sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöönsä.

Kriittistä diskurssianalyysia (*critical discourse analysis* eli CDA) voidaan pitää luonteeltaan sekä teoriana että metodina (Chouliaraki & Fairclough 1999, 16). Teoria kriittinen diskurssianalyysi on siinä mielessä, että se käsitteellistää sosiaalisten rakenteiden tai

käytäntöjen (makrotaso) ja kielellisten tai tekstuaalisten rakenteiden (mikrotaso) välisiä suhteita ja välittymistä. Kriittistä diskurssianalyysia voi pitää myös metodina, sillä se sisältää diskursseihin perustuvan tutkimuksellisen lähestymistavan jäsentää tekstejä, sosiaalisia käytäntöjä ja niiden välisiä suhteita.

Diskurssianalyysin viitekehyksessä tekstiä tarkastellaan monifunktoisesta näkökulmasta eli nähdään tekstin erilaisten funktioiden olevan läsnä samanaikaisesti: Kielen ideationaalinen funktio tuottaa representaatioita maailmasta, interpersonaalinen funktio luo suhteita ja identiteettejä ja tekstuaalinen funktio liittyy tekstin rakenteeseen ja koostumukseen (Fairclough 1997, 29). Kriittisen diskurssianalyysin lähestymistapaa voidaan kutsua näkökulmaltaan systeemiseksi (ks. Fairclough 1997, 30). Vaikka musiikki ei kielen tavoin voi representoida todellisuutta, myös kirjoitetusta musiikista voi löytää vastaavia funktioita. Partituuri voi määritellä muusikkojen välisiä suhteita, esim. solistin suhdetta orkesteriin, ja tekstuaalinen funktio viittaa musiikin tekstuuriin ja rakenteisiin, esim. kontrapunktiin.

Fairclough tiivistää kriittisen diskurssianalyysin analyttisen viitekehyksen malliin (kuvio 1), jossa tarkasteltava teksti sijoittuu sitä ympäröivien diskurssikäytäntöjen ja ulomman kehän muodostavien sosiokulttuuristen käytäntöjen kehyksen keskelle (Fairclough 1997, 81–82). Diskurssikäytännöllä Fairclough tarkoittaa niitä tapoja, joilla tekstejä tuotetaan ja otetaan vastaan (Fairclough 1997, 28; Heinonen 2005b, 142). Sosiokulttuuriset käytännöt puolestaan ovat diskurssikäytäntöjen konteksteja, jotka muodostavat erilaisia kerrostumia ja joita voidaan tarkastella erilaisilla abstraktiotasoilla. Diskurssikäytännön kontekstin osat voivat muodostua useista sosiokulttuuristen käytäntöjen tasoista, kuten tilannekohtaiset eli tietyt sosiaaliset tilanteet, institutionaaliset viitekehykset ja laajempi yhteiskunnallinen yhteys (Fairclough 1997, 28–29).



KUVIO 1. Viestintätilanteen kriittisen diskurssianalyysin viitekehys (Fairclough 1997, 82).

Diskurssianalyysissa kiinnitetään huomiota yhtä lailla teksteihin kuin käytäntöihinkin, sekä diskurssikäytäntöihin että sosiokulttuurisiin käytäntöihin, ja tavoitteena on jäljittää näiden välisiä systemaattisia yhteyksiä (Fairclough 1997, 28–29).

3.1.1 Teksti

Analyysin kohteena olevat tekstit voivat olla paitsi kielellisiä tekstejä, myös muuta materiaalia. Fairclough tarkoittaa tekstillä paitsi kirjoitettua tai puhuttua kieltä, myös visuaalista aineistoa tai vaikkapa äänitehosteita, jotka toimivat analysoitavan tekstin osina (Fairclough 1997, 29). Analyysin kohteena oleva teksti voi siten sisältää erilaisia materiaaleja, joiden yhdistelmästä analyysin kohde muodostuu.

Pekkilä (1988) käyttää termiä *musiikkiteksti* pystyäkseen niputtamaan yhteen sellaisia musiikin erilaisia ilmenemismuotoja, jotka perinteinen musiikkiterminologia näkee erillisinä, kuten sävellys tai improvisaatio (Pekkilä 1988, 61). Tekstin sijaan taidemusiikissa on tapana puhua teoksista. Mäkelän (1988) mukaan "Sanassa teos korostuu teko: teos on jonkun tekemä, ennalta valmistama. Teksti puolestaan viittaa yhtäläillä lukutapahtumaan: teksti on kirjoitettu, minkä jälkeen se luetaan, tulkitaan ja esitetään." (Mäkelä 1988, 141.) Sana teksti viittaa musiikilliseen viestintätilanteeseen, viestin lähettämisen ja sen vastaanottamisen tapahtumiin. Säveltäjä kirjoittaa nuottitekstin, jonka muusikko lukee, tulkitsee ja soittaa yleisölle. Kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta musiikkiteos ei siis näyttäytyä autonomisen teoskäsitteksen mukaisena kiinteänä ja rajattuna objektina vaan eri tavoin ympäröivään todellisuuteensa kiinnittyvänä kohteena.

Kriittistä diskurssianalyysia musiikkiin sovellettaessa tekstianalyysin voidaan käsittää tarkoittavan likimain samaa kuin teosanalyysi tai tarkasteltavan teoksen musiikkianalyysi. Kuitenkaan kriittisen diskurssianalyysin kannalta ei ole tarpeen perinpohjaisen teosanalyysin tapaan kuvata jokaista teoksen yksityiskohtaa (ks. Heinonen 2005a, 8; Sivuoja-Gunaratnam 2004, 74), vaan analyysin kannalta oleellista on, miten eri funktiot ovat tekstissä läsnä. Tällaisessa analyysissä yhtä tärkeää kuin tekstin varsinainen sisältö on se, mitä tekstistä puuttuu (Fairclough 1995, 80). Myös musiikin rakenteet ovat kulttuurisesti valikoituneita (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 73), joten musiikkitekstikin voidaan nähdä erilaisten sosiaalisten ja kulttuuristen käytäntöjen säätelemien valintaprosessien tuloksena.

Analyysin kohteena oleva musiikillinen teksti voi olla yhtä hyvin kirjoitettu notaatio, äänite tai esitys (Heinonen 2005a, 7; 2005b, 141), tai nämä voidaan ymmärtää saman

musiikkitekstin eri ilmenemismuotoina. Jatkossa käytän nimitystä nuottiteksti tai notaatio, kun viitataan tarkasteltavan tekstin kirjoitettuun muotoon.

3.1.2 Diskurssikäytännöt

Faircloughin kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksen mallissa tekstiä ympäröivät kentät, diskurssikäytännöt ja sosiokulttuuriset käytännöt, viittaavat toimintaan ja sosiaalisiin suhteisiin. Diskurssikäytäntöjä ovat ne monet tavat, joilla tekstejä tuotetaan, levitetään ja otetaan vastaan (Fairclough 1995, 135; 1997, 28, 81). Diskurssikäytäntö koostuu monista tekstin tuottamisen ja kuluttamisen aspekteista, kuten genre tai intertekstuaalisuus, ja toimii ikään kuin välittäjänä tekstin ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välillä (Heinonen 2005a, 6). Diskurssikäytännöt muodostavat tekstuaalisen ja sosiokulttuurisen välisen kytköksen: sosiokulttuuriset käytännöt muovaavat tekstejä muuttamalla "diskurssikäytäntöjen luonnetta" eli tekstien tuottamisen ja kuluttamisen tapoja, mikä puolestaan näkyy itse tekstin ominaisuuksissa (Fairclough 1997, 81–82).

Tarasti (1978) erottelee musiikin diskurssia ohjailevat mallit kahteen, ideologiseen ja teknologiseen malliin. Ideologinen viittaa musiikkiyhteisön käsityksiin ja normeihin, joita edustavat esimerkiksi erilaiset musiikinestetiikat tai myytit. Teknologiset mallit puolestaan säätelevät konkreettisesti musiikin tuottamista. Tällaisia ovat esimerkiksi sävellystekniikoiden oppikirjat tai musiikin soittotekniseen tulkintaan ja opetukseen liittyvä suullinen tai kirjallinen tieto. (Tarasti 1978, 197–198.) Fairclough määrittelee diskurssin käsitteen kaksipuoleisena, erottaen sen sosiaalisen ja kielellisen merkityksen. Abstrakti merkitys (abstract noun) viittaa diskurssin sosiaaliseen ulottuvuuteen ja konkreettinen (count noun) kielelliseen representaatioon (Fairclough 1995, 31; 2003, 26).

Diskurssikäytännöt liittyvät siis sekä konkreettiseen toimintaan että tulkintaan ja ohjailevat niin tekstin tuottamista kuin sen lukemista ja kuluttamistakin. Tiedotusvälineiden kohdalla tekstin tuotannossa korostuu kollektiivisuus. Mediatekstien tuottaminen on kollektiivinen prosessi, johon osallistuu monia eri toimijoita: toimittajia, tuottajia ja teknistä henkilökuntaa. Eri toimijoiden ja vaiheiden kautta tekstiä muokataan, ja muotoutumisen eri vaiheet uppoutuvat vähitellen sisäkkäiseksi ja kerrokselliseksi lopulliseksi kokonaisuudeksi (Fairclough 1997, 68–69).

Taidemusiikin säveltämistä ei yleensä mielletä kovinkaan sosiaalisesti tai kollektiiviseksi toiminnaksi. Kuitenkin sävellyksen päätyminen sävellysideasta

konserntilavalle vaatii yleensä useiden ihmisten työpanosta. Jos ajatellaan uuden sävellyksen kulkeutumista säveltäjän ajatuksista ja työpöydältä esitykseksi ja kuulijan korviin, voidaan säveltäjän ja muusikon toimet niputtaa yhteisen otsikon *tekstin tuottaminen* alle. Tekstin tuottaminen sisältää näin tulkittuna kaikki ne prosessit, jotka osaltaan rakentavat teosta, niin kirjoitetuksi nuottitekstiksi kuin auditiiviseksi kuulokuvaksikin.

3.1.3 Sosiokulttuuriset käytännöt

Viestintätilannetta ympäröiviä sosiokulttuurisia käytäntöjä voidaan tarkastella erilaisilla abstraktiotasoilla, välittömien tilannekontekstien, institutionaalisten käytäntöjen tai jopa kaikkein laajimmalla, yhteiskunnan ja kulttuurin kokonaisuuden tasolla (Fairclough 1997, 28–29 85; Heinonen 2005a, 10; Heinonen 2005b, 143). Näistä välitöntä tilannekontekstia voi luonnehtia vuorovaikutuskontekstiksi, jonka tarkastelu keskittyy tiettyihin konkreettisiin sosiaalisiin viestintätilanteisiin (Heinonen 2005a, 10; 2005b, 143). Tällaisia voisivat musiikissa olla esimerkiksi teoksen harjoitukset, säveltäjän ja teoksen esittäjän kohtaaminen tai tuottajan ja muusikoiden välinen keskustelu äänitystilanteessa.

Institutionaalisen tason analyysiin voi liittyä myös vallan ja ideologioiden tarkastelua (Fairclough, 1997, 85). Yksi kriittisen diskurssianalyysin tehtävä liittyykin vallan- ja kielenkäytön yhteyksien paljastamiseen (Fairclough 1997, 75; ks. myös Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 43). Musiikissa kriittinen diskurssianalyysi voi nostaa esille esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Kuka päättää millaista musiikki on? Kuka käyttää valtaa musiikkiteoksen rakentumisprosessin eli musiikkitekstin tuottamisessa? Faircloughin mukaan myös tekstissä tehdyt kielelliset ratkaisut sisältävät ideologisia merkityksiä (Fairclough 1997, 40). Myös musiikin rakenteista saattaa löytyä ratkaisuja, jotka ovat luonteeltaan ideologisia.

Tekstit rakentuvat valintojen kautta, ja nämä valinnat tapahtuvat sosiaalisissa käytännöissä. Jotkut asiat näkyvät vain yhdenlaisen sosiaalisen käytännön alueelle kuuluvissa teksteissä, mutta eivät näy toisenlaisen käytännön teksteissä (Fairclough 1997, 139). On tarpeen tarkastella, mitä valintoja on tehty, ja niitä yhteiskunnallisia vaikuttimia, jotka näitä valintoja ovat ohjailleet (Fairclough 1997, 138). Myös säveltäminen on valintojen tekemistä. Siksi sävellyksen rakentumisen tarkastelussa on syytä tutkia sävellysprosessin aikana tehtyjä valintoja – mitä teokseen on sisällytetty ja mitä on jätetty pois. Lisäksi on tarkasteltava myös tehtyjen valintojen perusteita ja vaikuttimia.

Ajan myötä sosiokulttuuriset käytännöt vähitellen muovaavat ja muuttavat diskurssikäytäntöjä ja niiden kautta tekstejä. Prosessi on kuitenkin vastavuoroinen: uudenlaiset tekstit ja diskurssikäytännöt muokkaavat vähitellen myös sosiaalisia käytäntöjä. (ks. Fairclough 1997, 71.) Kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta kieltä tarkastellaankin sekä yhteiskunnallisena tuotoksena että yhteiskunnallisena vaikuttajana (Fairclough 1997, 76). Vastaavanlaisia hitaita muutosprosesseja on löydettävissä myös musiikin alalta.

Yksi kriittisen diskurssianalyysin perusoletuksista on, että kieli on sosiaalisesti määräytynyttä (Fairclough 1997, 31). Myös musiikki on läpeensä kulttuurinen ja sosiaalinen ilmiö (mm. Leppänen & Moisala 2003, 71). Musiikkia tuotetaan ja kulutetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä, ja musiikin alueella toimii lukuisia erilaisia instituutioita, esim. kaupunginorkesterit, festivaalit, oppilaitokset tai levyteollisuus. Tämän tutkimuksen kannalta merkityksellisimmät instituutiot ovat suomalainen musiikkioppilaitos ja oman aikamme taidemusiikin säveltämiseen, opettamiseen ja esittämiseen liittyvät instituutiot.

3.2 Nuottitekstistä musiikiksi

Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä notaatiota voidaan pitää tekstinä tai yhtenä tarkasteltavan musiikkitekstin ilmenemismuotona. Länsimaisessa taidemusiikissa notaatio, nuottikirjoitus, on myös sävellysprosessin konkreettinen näkyvä tulos. Notaatio on väline, jonka avulla säveltäjä välittää ajatuksiaan muusikolle ja muusikon kautta kuulijoille. Se, millaista notaatiota säveltäjä käyttää, vaikuttaa tapaan, jolla säveltäjä kommunikoi musiikkinsa esittäjän kanssa. Nuottitekstin kirjoittamisen ja lukemisen erilaiset käytännöt kytkeytyvät nuottitekstin eri muotoihin, ts. erilaiset notaatiotavat luovat ja niitä säätelevät erilaiset diskurssikäytännöt.

3.2.1 Deskriptiivinen ja preskriptiivinen notaatio

Notaatio voi joko määritellä säveliä, jotka teoksessa soivat, tai tapoja, joilla säveliä tuotetaan. Kuvailevaa notaatiota, joka määrittelee haluttuja säveliä, voidaan kutsua deskriptiiviseksi notaatioksi ja ohjailevaa notaatiota, joka kuvaa äänien tuottamisen tapoja, kutsutaan preskriptiiviseksi notaatioksi (Kanno 2007, 232, ks. myös Kurkela 1986, 17). Nuottikuva voi sisältää myös molemmat, sekä ohjailevan että kuvailevan funktion (Kanno 2007, 232), eli nämä kaksi notaatiotapaa voivat myös täydentää toisiaan. Oli notaatio kuvailevaa tai

ohjailevaa, deskriptiivistä tai preskriptiivistä, molemmissa tapauksissa notaatio toimii kommunikaation välineenä (Kurkela 1986, 17). Nuottikuvan sisältämä informaatio on vain luonteeltaan erilaista.

Deskriptiivinen, perinteinen notaatio sisältää suurimman osan informaatiosta, joka tarvitaan tuotettavan äänen määrittelemiseen. Samalla se nojaa tukevasti musiikin tulkitsemisen konventioihin. (Kanno 2007, 232.) Deskriptiivisen nuottikuvan muusikolle tarjoama informaatio sävelkorkeuksista ja rytmeistä perustuu pitkän ajan kuluessa muodostuneisiin esittämisen käytäntöihin ja perinteeseen. Nuottikuvan tulkinta perustuu vakiintuneisiin soittamisen käytäntöihin, joita kriittisen diskurssianalyysin käsitteistöä käyttäen voitaisiin kutsua konventionaaliseksi diskurssikäytännöiksi (ks. Fairclough 1995, 83). Nämä soittamisen konventiot voivat olla myös osin soitinkohtaisia, jolloin eri soittimilla käytännöt tulkita nuottitekstiä hieman poikkeavat toisistaan. Käytännöt perustuvat myös vahvasti musiikin historian tuntemukseen. Sama sävelkulku tai rytmi saatetaan soittaa eri tavalla artikuloiden, jos kyseessä on barokkimusiikki, kuin jos soitettavana olisi romanttisen aikakauden sävellys. Deskriptiivinen nuottikuva toimii vain silloin, kun sen käyttäjät ymmärtävät nuottikuvan ja äänen, jota notaatio edustaa (Kanno 2007, 233). Silti nuottikuva jättää tilaa myös erilaisille tulkinnoille.

Preskriptiivinen, ohjaileva notaatio pyrkii määrittelemään mahdollisimman tarkoin äänen tuottamista. Se määrittelee musiikkia soittotapahtuman, ei niinkään soivan lopputuloksen kautta. Esimerkiksi tabulatuuri-nuottikirjoitus kitaralle on esittäjän liikkeitä, sormien otteita ohjaileva tapa notatoida musiikkia. Soittoliikkeitä ohjaileva notaatio on erityisesti tarpeen kuvattaessa uusia, epäkonventionaalisia soittotekniikoita. Monet instrumenttien uudet soittotekniikat ovat syntyneet säveltäjien ja muusikoiden yhteistyönä säveltäjien konsultoidessa muusikoita testatakseen ideoidensa soittimellista toteuttamiskelpoisuutta – ja syntyneet uudet soittotekniikat puolestaan ovat luoneet uusia notaatiokäytäntöjä (Kanno 2007, 233). Tällaisia uutta luovia kirjoittamisen ja lukemisen tapoja voidaan kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä kutsua luoviksi diskurssikäytännöiksi (ks. Fairclough 1995, 83).

Musiikin parametreista erityisesti sointiväriä on vaikea yksiselitteisesti kuvata perinteisellä, deskriptiivisellä notaatiolla, joka keskittyy pääasiassa sävelkorkeuksiin ja rytmeihin. Monet soittotekniikoiden uudet innovaatiot ovat kuitenkin liittyneet usein juuri uudenlaisiin sointiväreihin. Vaikka sointiväri on merkittävä osa musiikin karakteria, se ei voi koskaan olla notaation keinoin aivan täysin kuvattavissa. Preskriptiivinen notaatio tarjoaa

kuitenkin keinon päästä lähemmäksi sointiväriin notatoimista kuin perinteisellä nuottikirjoituksella on mahdollista (Kanno 2007, 248).

Deskriptiivisen ja preskriptiivisen notaation oleellisin ero on niiden suhteessa musiikin esittäjään. Siinä missä deskriptiivinen notaatio pyrkii hahmottelemaan soivaa lopputulosta, johon muusikon tulee pyrkiä, preskriptiivinen notaatio ei välttämättä kerro vielä mitään teoksen soivasta olemuksesta. Preskriptiivinen notaatio kutsuu muusikon asemaan, jossa hän on säveltäjän kanssa tasaveroinen osa luovaa prosessia ja teoksen diskurssia (Kanno 2007, 248). Teoksen soiva kuva ei ole kuviteltavissa pelkän nuottitekstin avulla vaan muodostuu vasta muusikon toteuttaessa nuottikuvan osoittamat toimet. Erilaisia notaatiotapoja yhdistää kirjoitetun nuottikuvan asema diskursiivisten prosessien kohteena, oli kyse sitten nuottitekstin kirjoittamisesta ja säveltämisestä, tai sen lukemisesta, tulkitsemisesta ja soittamisesta.

3.2.2 Muusikko nuottitekstin tulkitsijana

Muusikon tehtävänä on toimia kahden erilaisen diskursiivisen ulottuvuuden, kirjoittamisen ja soittamisen, välisenä tulkkina (Clarke et al. 2005, 46). Teos saa auditiivisen hahmonsä yleensä vasta muusikon luoman sointikuvan myötä.²¹ Muusikolle nuottitekstin lukemisen diskurssikäytännöt ovat myös kehollisia. Samalla kun muusikko lukee ja tulkitsee kirjoitettua nuottitekstiä, teksti muuttuu kehon liikkeiden kautta soivaksi, kuultavaksi musiikiksi.

Muusikolle nuottien lukemisen ja opettelemisen prosessi sisältää kolme tasoa: rytmien ja sävelkorkeuksien opettelun, kehon koordinaation ja lopulta "musiikilliseksi tekemisen", jonka myötä musiikin esittäminen ei kuulosta yksinomaan mekaaniselta nuottikuvan toistamiselta. Yleensä näistä kaksi ensimmäistä, sävelien ja rytmien opettelu ja niiden suhde kehon koordinaatioon, tapahtuvat varsin automaattisesti. Poikkeuksena ovat aloittelevat soittajat ja nykymusiikin esittäjät, joille sävellyksen perustan hahmottaminen vie yleensä enemmän aikaa kuin musiikillisen ilmaisun rakentaminen. (Kanno 2007, 233.) Jos nuottikuva ei perustu jo aiemmin opituille soittamisen käytännöille, nuottitekstin ja kehon liikkeiden suhde pitää opetella.

Oudolta vaikuttava, perinteisestä poikkeava nuottikuva voi kertoa uudenlaisista soivista kudoksista, ilmaista erityisen kompleksista rakennetta, ohjata muusikkoa improvisoimaan tai rakentamaan musiikkiesitystä muuten luovalla tavalla, pyrkiä

²¹ Poikkeuksena musiikki, jonka säveltäjä itse on luonut suoraan äänitteeksi, esim. nauhamusiikki tai elektroninen musiikki.

visuaalisuudella stimuloimaan muusikkoa tai ohjata häntä tulkinnan sijaan kokemaan musiikkia eri tavoin (Mali 2006). Kaikki nämä tavat asettavat muusikon perinteisen nuottikuvan soittamiseen verrattuna uudenlaisten haasteiden eteen.

Uudenlaiset soivat kudokset edellyttävät muusikolta usein myös uusien soittotapojen omaksumista ja asettavat näin ammattimuusikonkin tavallaan amatöörin asemaan (Mali 2006, 12). Musiikin soittaminen ei ole vain tuttujen elementtien tunnistamista nuottikuvasta vaan myös kehollista tuntumaa musiikillisiin eleisiin (Arho 2004, 172). Jos perusohjelmiston soittamisessa muotoutuneet soittoliikkeet ja motoriiikka eivät riitä, muusikon on harjoiteltava uusia liikkeitä, soittoasentoja ja niiden yhdistelmiä tuottaakseen notaation osoittamia ääniä.

Nuottikuva voi olla myös joiltakin osin avoin ja jättää musiikin muotoutumisesta osan muusikon harteille. Esimerkiksi ohjatussa improvisaatiossa säveltäjä määrittelee raamit, joiden puitteissa muusikko tuottaa improvisoimalla osan teoksen soivasta sisällöstä. Nuotit voivat osoittaa joitakin musiikin aspekteja, esimerkiksi säveltasoja, karaktereja, tiheyksiä, nopeuksia tai soittotapoja, ja jättää loput muusikon maun ja kykyjen mukaan varioituviksi (Mali 2006, 14). Säveltäjän asettamien raamien väljyys voi vaihdella suurestikin. Ohjatussa improvisaatiossa musiikin keskeiseksi elementiksi nousee myös soittajan musiikillinen tausta (Mali 2006, 14). Muusikko ei ohjatussa improvisaatiossa toimi enää vain nuottikuvan ja säveltäjän kirjoittaman tekstin tulkkina, vaan hän osallistuu omalla panoksellaan myös teoksen luomisprosessiin.

Nuottikuvan ja esityksen välisen suhteen rakentumista musiikin parametrien vapauden ja tarkkuuden kautta on tarkastellut Taru Leppänen (1996) säveltäjä Usko Meriläisen ja huilisti Mikael Helasvuon puheesta. Hän totesi molempien käsitteellistävän dynamiikan ja sointiväriin säveltaso-organisaatiota ja ajan organisaatiota vapaammiksi parametreiksi. Samalla vapaus ja tarkkuus määrittivät myös säveltäjän ja esittäjän välistä tehtävänjakoa. (Leppänen 1996, 116.) Sointiväri ja dynamiikka kuuluivat pääosin muusikon tehtäväkenttään eli teoksen esittämiseen ja tarjosivat muusikolle enemmän vapauksia, kun taas säveltasot ja rytmit olivat säveltäjän ja nuottikuvan määrittelemiä ja sallivat vähemmän vapauksia teoksen esittäjälle (Leppänen 1996, 108–110). Leppäsen esimerkkiteoksessa, Meriläisen *Suvisoitossa* kaikkein vähiten vapauksia soittajalle tarjosi säveltaso-organisaatio. Sointiväri oli musiikin parametreista erityisasemassa säveltäjän ja muusikon välisen suhteen kannalta. Sointiväriin kohdalla Meriläinen mainitsee hyvän kontaktin muusikkoon ja kertoo oppineensa Helasvuolta tavattoman paljon huilun soinnillisesta rikkaudesta (Leppänen 1996, 74–75). Tällaista

säveltäjän ja muusikon suhdetta voidaan luonnehtia vuorovaikutukselliseksi. Säveltäjän ja muusikon kompetenssit kohtaavat hedelmällisellä tavalla ja ruokkivat toisiaan.

Säveltäjä ei kuitenkaan aina kohtaa hänen teostaan soittavaa muusikkoa, jolloin hän voisi selittää tai näyttää, miten haluaisi sävellyksensä soitettavan. Säveltäjälle notaatio on väline, jolla hän pyrkii välittämään musiikillisia ajatuksiaan musiikkiaan esittäville muusikoille, joko perinteisiin keinoihin nojautuen tai uusia notaatiotapoja etsien. Itsensä ymmärrettäväksi tekeminen ja musiikillisten ajatusten välittäminen muusikoille yksinomaan notaation keinoin ei ole säveltäjälle suinkaan helppo tehtävä. Säveltäjä Erik Bergman, joka on käyttänyt mitä erilaisimpia notaatiotapoja, graafista ja optista notaatiota ja eri aspekteille pohjautuvaa ohjattua improvisaatiota²², kertoo vaatineen jopa vuosia saada aikaan edes jossain määrin kelvollinen notaatio kaikelle sille, mitä hänen mielellään on säveltämisen aikana liikkunut (Bergman 1976, 34). Silti Bergman kokee notatoimisen haasteellisenä tehtävänä ja kaipaa yleispätevämpää ja havainnollisempaa keinovalikoimaa nuottikirjoitukselle.

Musiikkimaailmassa kaivattaisiin myös monissa tilanteissa uudenlaista notaatiota sen sijaan että joudumme kahlaamaan yksittäisten kokeilujen vaikeakulkuisessa metsässä, notaatiota, joka olisi sekä hyväksyttävä että yleispätevä samalla kun se kykenisi havainnollisesti ilmaisemaan säveltäjän herkimmätkin tarkoitusperät. (Bergman 1995, 51.)

Nuottiteksti ei välttämättä kuitenkaan ole aina säveltäjän ajatusten mahdollisimman tarkkaa kirjaamista ja välittämistä muusikon ymmärrettäväksi ja tulkittavaksi. Jos säveltäjä jättää nuottitekstiin muusikolle vapauksia, teos saa aina vähän erilaisen ilmeisen eri muusikon tekemänä. Sekä nuottitekstin lukemisen että sen kirjoittamisen diskurssikäytännöt muodostuvat erilaisten notaatiotapojen myötä erilaisiksi. Näin teos saattaa hahmottua eri tavoin myös kuulijalle.

Nyky musiikissa on varsin tavallista, että säveltäjä ja muusikko kohtaavat myös todellisuudessa, eivät vain nuottitekstin välityksellä. Tällöin myös sävellyksen esittäjän luovat ratkaisut voivat vaikuttaa säveltäjän ymmärrykseen omien sävellystensä tukinnallisista mahdollisuuksista (Virtanen 2007, 142). Säveltäjän ja muusikon välinen vuorovaikutus ei siis välttämättä ole yksisuuntaista, säveltäjän muusikolle osoittamia ohjeita, vaan osapuolet voivat myös keskustella teoksen soivaan toteutukseen liittyvistä kysymyksistä.

²² Säveltäjä on "johtanut" ohjattua improvisaatiota sävelien, säveltasohjeiden, soitto- ja laulutapaviitteiden tai tunneilmaisuun, esittäjän persoonallisuuteen, temperamenttiin tai pulssiin liittyvien määreiden avulla (Bergman 1976, 34–35).

3.3 Teos neuvottelun kohteena

Musiikki, vaikka se olisi mahdollisimman tarkoin kirjoitettu nuottitekstiksi, on aina avoin myös erilaisille tulkinnoille. Teosten tulkinnoista voidaan keskustella, kiistellä tai olla hyvässä yhteisymmärryksessä. Teos voi myös ajan mittaan muuttua, joko tulkintakäytännön muuttuessa, uusina sovituksina tai säveltäjän itsensä tekemien muutosten myötä. Kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta musiikkiteos ei näyttäydy autonomisena tai riippumattomana entiteettinä, vaan monin tavoin sosiaalisissa käytännöissä rakentuvana ja muuntuvana ilmiönä (vrt. Virtanen 2005, 115).

Käsitteenä musiikkiteos on institutionalisoitunut ja säätelee edelleenkin käsityksiämme musiikin luomisesta ja esittämisestä (ks. Goehr 2002 [1992]). Pidämme musiikkiteoksia luovan yksilön, säveltäjän, kirjoittamina taideteoksina ja objekteina, joita muusikot mahdollisimman säveltäjäuskollisesti tulkitsevat. Goehrin historiallisuuteen perustuvan ontologian mukaan teoskäsite liittyy siihen, miksi käsittelemme teoksia objekteina Goehr 2002 [1992], 7). Viime aikoina on kuitenkin noussut esille myös muita, perinteisiä teos-käsitteitä haastavia näkökulmia, esim. objektimaisuuden sijaan on tarkasteltu teoksen tapahtumaluonnetta tai prosessimaisuutta (Packalén 2008, 129). Esimerkiksi Juha Torvinen (2007) ymmärtää teoksen *projektina*, jolloin teos on irti yksittäisen ihmisen määräävästä funktiosta teoksen tekijänä. Teos on sekä prosessi, eli jatkuvasti etenevä kulttuurinen tapahtuma, että tila, johon ihminen astuu tai johon hän osallistuu (Torvinen 2007, 163).

Jos musiikkiteosta lähestyy sen soittamisen ja harjoittelun kautta, prosessimainen teoskäsite tuntuu perustellulta. Harjoittellessaan uutta sävellystä jokainen muusikko luo teokseen omanlaisensa suhteen. Muusikon suhde teokseen muovautuu vähitellen harjoitteluprosessin kuluessa, ja samalla teos saa vähitellen soivan hahmonsaa. Fragmentaarista teoksen palasista muodostuu vähitellen esityksen eheä kokonaisuus (Virtanen 2007, 229). Teoksen harjoittelu voidaan käsittää prosessiksi ja musiikilliseksi tilaksi, jossa soittaminen tapahtuu. Jos sävellystä soittaa useampi kuin yksi muusikko, jokainen muusikko muodostaa harjoiteltavaan teokseen oman suhteensa. Teoksen esityksen rakentaminen edellyttää tällöin muusikoiden välistä neuvottelua teoksen esittämisen tavoista.

Neuvottelu on tavoitteeseen pyrkivä vuorovaikutustilanne, jonka tarkoituksena voi olla ongelman ratkaiseminen, yhteisen sopimuksen aikaan saaminen, asioiden suunnitteleminen tai tapahtumien analysoiminen (Jattu-Wahlström & Kallio, 6). Harjoituksissa neuvottelujen tavoitteena on luonnollisesti yhteisen näkemyksen

muodostaminen teoksen tulkinnasta, vaikka eri muusikkojen näkemykset eroaisivatkin aluksi paljonkin toisistaan.

Teoksen oleminen neuvottelun kohteena edellyttää, että teoksen jotkut elementit voivat muuntua, eli teoksessa tulee olla joiltakin osin neuvottelun varaa. Marjaana Virtanen (2007) on tutkinut Einojuhani Rautavaaran kolmen pianokonserton rakentumista harjoituksissa käytyjen neuvottelujen kautta esitykseksi. Hänen analysoimansa neuvottelut koskivat lähinnä musiikin tulkintaan liittyviä sekundaarisia parametrejä.

Mutta myös partituurin sisäiset rakenteet vaikuttavat solistin ja orkesterin suhteisiin ja säätelevät neuvottelujen kautta tapahtuvaa teoksen rakentamista. Säveltäjän ja kantaesittäjän välinen suhde oli jo Rautavaaran pianokonserttojen sävellysprosessien aikana vaikuttanut partituuriin sävelletyn draaman muotoutumiseen ja teoksen rakenteisiin (Virtanen 2007, 73–74).²³ Partituurin sisäiset suhteet vaikuttavat todellakin teosta soittavien muusikkojen välisiin suhteisiin. Jos jokin stemma on esim. kamarimusiikissa selvästi solistisempi kuin muut, asettaa se soittajansa erilaiseen asemaan suhteessa muihin soittajiin.

Muusikkojen välisiä suhteita ja neuvotteluasemia määrittelevät myös ne sosiaaliset ja institutionaaliset käytännöt, joissa musiikkia tehdään. Jousikvartetti on hyvin erilainen paikka sävellystä koskeville neuvotteluille kuin iso sinfoniaorkesteri. Pienessä kamarikokoonpanossa jokaisella soittajalla on mahdollisuus saada äänensä kuuluviin, kun taas jopa yli sadan soittajan sinfoniaorkesterissa orkesterin jäsenten välistä kommunikaatiota säätelevät orkesterin sisäinen hierarkia ja työskentelytavat. Kvartetin jäsenten voidaan katsoa olevan neuvottelujen kannalta asemaltaan samalla viivalla, kun taas sinfoniaorkesterissa kapellimestarilla on auktoriteetti orkesterimuusikoiden yli. Jos läsnä on vielä solisti ja harjoiteltavan teoksen säveltäjä, voidaan kysyä, kenellä loppujen lopuksi on ylin auktoriteetti ja valta määrittellä sävellyksen soittamista ja tulkintaa.

Harjoituksissa käytyjen neuvottelujen keskeiset toimijat olivat Virtasen (2007) tutkimuksessa säveltäjä, solisti ja kapellimestari. Vaikka säveltäjä ei itse ollut läsnä konserttojen harjoituksissa, oli hän kuitenkin välillisesti läsnä neuvotteluissa paitsi kirjoitetun partituurin kautta, myös solistin välityksellä. Solisti Laura Mikkolalla oli neuvotteluissa erityisen merkittävä asema, sillä hän on tehnyt pitkään yhteistyötä säveltäjän kanssa ja neuvotellut suoraan säveltäjän kanssa sävellysten tulkinnoista (Virtanen 2007, 138). Muusikko, joka on keskustellut suoraan säveltäjän kanssa teoksen tulkinnasta, voi tuoda

²³ Ensimmäisen pianokonserton Rautavaara sävelsi itselleen ja omille pianistisille taidoilleen ja kolmannen Vladimir Ashkenazyille, joka samalla toimi kapellimestarina (Virtanen 2007, 75, 113). Jokaisessa Rautavaaran kolmesta pianokonsertosta solistin ja orkesterin välinen suhde muodostuu jo partituurissa hieman erilaiseksi.

harjoituksiin säveltäjän toiveita ja ajatuksia ja esiintyä auktoriteettina tulkinnallisissa kysymyksissä.

Virtasen tutkimuksessa korostui säveltäjän tekijyys, vaikka teoksen esitys rakentuikin neuvottelujen kautta. Säveltäjän tekijyyttä vahvistaa partituurin keskeinen asema osapuolten välisen vuorovaikutuksen perustana (Virtanen 2005, 115). Partituurin asema on kuitenkin kahtalainen. Säveltäjien, muusikkojen ja partituurin välisessä vuorovaikutuksessa partituuri ei ole tasaveroinen vuorovaikutuksen osapuoli vaan pikemminkin objekti, josta neuvotellaan (Virtanen 2007, 23). Samalla kun partituuri edustaa säveltäjää teosta koskevissa neuvotteluissa, on se myös neuvottelujen kohde.

Sävellys saa Virtasen esittämän mallin mukaan kolme eri ilmenemismuotoa: jo olemassa oleva valmis partituuri (score), teos harjoituksissa (work-in-rehearsal), jolloin teos näyttäytyy fragmentaarisenä, erilaisten tulkinnallisten vaihtoehtojen kokoelmana, ja teos esityksessä (work-in-performance), jolloin teos näyttäytyy yhtenäisenä yleisölle esitettävänä kokonaisuutena (Virtanen 2007, 227, 229–231).²⁴ Partituuri on mallissa säveltäjän ja esittäjän välisen yhteistyön tulos (Virtanen 2007, 233).

Virtasen musiikkiteoksen olemusta kuvaavaan malliin voitaisiin perustellusti lisätä vielä yksi vaihe, work-being-composed, teos sävellysvaiheessa. Sävellysvaiheessa oleva teos olisi valmis vasta osittain, ollen muilta osin keskeneräinen tai kokonaan säveltämättä.²⁵ Sävellysvaiheella täydennettyä musiikkiteoksen monivaiheista olemusta kuvaavaa kokonaisuutta voitaisiin kutsua myös musiikkitekstin tuottamisprosessiksi. Parhaiten tällainen monivaiheinen tuottamisprosessin malli istuisi tilausteoksen kuvaamiseen,²⁶ sillä tilausteoksen tuottamisprosessin päätepisteenä voidaan pitää kantaesitystä.

Tuottamisprosessin sisäänrakennettuna oletuksena on, että prosessi on kollektiivinen. Toimijoita on tuottamisprosessissa yleensä useita, kun taas luomisprosessi ymmärretään yksittäisen ihmisen luovana toimintana. Tuottamisesta on totuttu puhumaan populaarimusiikin tai elokuvien kohdalla, mutta harvemmin taidemusiikissa. Vaikka on tullut yleisemmäksi (ja muodikkaammaksi) pitää musiikin tekijyyttä kollektiivisena ja sosiaalisena

²⁴ Virtasen malli on esittäjäkeskeinen, jolloin se ottaa huomioon ne teoksen ulottuvuudet, jotka ovat neuvoteltavissa ja joissa esittäjällä on mahdollisuus tehdä valintoja. Samalla malli korostaa, että nuottiteksti ei ole suoraviivaisesti käännettävissä esitykseksi (Virtanen 2007, 231.), vaan edellyttää eri toimijoiden välistä vuorovaikutusta.

²⁵ Tällainen fragmentaarinen teoskäsitys olisi ristiriidassa esim. Talbotin (2000) musiikkiteoksen kolmesta olemassaolon ehdosta erottuvuuden ja toistettavuuden kanssa. Keskeneräinen teos ei ole suljettu kokonaisuus eikä se pysy samanlaisena (ks. Talbot 2000, 3–4).

²⁶ Rautavaaran kolme pianokonserttoa, jotka olivat Virtasen mallin perustana, olivat kaikki alkuperältään tilausteoksia.

prosessina, yhden tekijän käsite silti kestää (Ahonen 2007, 203). Oman aikamme taidemusiikissakin säveltäjän tekijyys tuntuu itsestäänselvyydeltä, vaikka muusikon rooli onkin saanut myös uudenlaisia painotuksia.

Jos partituuri on säveltäjän ja muusikon välisen yhteistyön tulosta, kuten Virtanen (2007) esittää, herää kysymys, millaista tämä yhteistyö ja säveltäjän ja muusikon välinen vuorovaikutus on luonteeltaan. Voisiko myös teoksen sävellysprosessi sisältää sitä koskevia neuvotteluja? Ja jos voi, miten neuvottelut muovaavat sävellysprosessia ja valmistuvaa sävellystä?

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset

Tässä tutkimuksessa teoksen säveltämistä tarkastellaan sävellyksen tilaajan ja säveltäjän välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Tarkoituksena on kuvata Lapin musiikkiopiston tilaaman orkesteriteoksen sävellysprosessin vaiheita ja eritellä sävellysprosessin kulkuun vaikuttaneita tekijöitä. Keskeisenä tutkimuskysymyksenä on: *Millaiseksi Lapin musiikkiopiston tilausteos ja sen sävellysprosessi muotoutuivat säveltäjän ja musiikkiopiston välisessä vuorovaikutuksessa?*

Tutkimuksessa sovelletaan kriittisen diskurssianalyysin lähestymistapaa, mutta keskittyen tarkastelussa ensisijaisesti tekstin tuottamisprosessiin ja sen eri aspekteihin. Käytännössä tämä tarkoittaa, että sävellysprosessia tarkastellaan sekä tekstin rakentumisena että rakentumisen taustalla vaikuttavina diskursiivisina ja sosiokulttuurisina muodostelmina. Siksi tutkimus pyrkii vastaamaan myös alakysymyksiin:

- Millaista vuorovaikutusta sävellysprosessin eri vaiheissa oli?
- Miten vuorovaikutus vaikutti säveltäjän tekemiin valintoihin?
- Miten vuorovaikutus mahdollisesti näkyi tilausteoksessa nuottitekstin tasolla?
- Millaiset diskurssikäytännöt kytkivät tilausteoksen sosiokulttuuriseen kontekstiinsa?
- Millaisista arvoista ja ideologioista sävellysprosessin aikana tehdyt ratkaisut viestittävät?

Lapin musiikkiopiston tilausteos *Revontuulet* valikoitui tutkimuskohteeksi siksi, että tutkijalla oli teoksen kantaesityksen kapellimestarina mahdollisuus päästä lähietäisyydeltä tarkastelemaan teoksen syntyprosessia ja säveltäjän ja musiikkiopiston välistä kanssakäymistä. Yhteistyö säveltäjän kanssa oli tiivistä, ja tutkimuksen tekijä oli samalla yksi säveltäjän ja musiikkiopiston välisen vuorovaikutuksen aktiivinen osapuoli.

Vuorovaikutuksen näkökulma säveltämiseen tarkoittaa tässä tutkimuksessa sitä, että huomiota kiinnitetään millaisten neuvottelujen tai muiden vuorovaikutustilanteiden kautta sävellysprosessi eteni. Säveltämistä ei siis nähdä itseriittoisena, vaan dynaamisesti ympäröivään todellisuuteen kiinnittyvänä prosessina. Tutkimus rajautuu koskemaan niitä vuorovaikutustilanteita, joissa säveltäjä oli jollain tavalla osallisena.

Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksen avulla pyritään tarkastelemaan *Revontuulet* -sävellyksen kautta tapahtuvia musiikkiopiston ja säveltäjän kohtaamisia ja erilaisten

diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen yhtymäkohtia, eroja ja sekoittumista. Koska tutkimuksessa keskitytään yhden tekstin tuottamisen prosessiin, ei tarkoituksena ole niinkään yleistettävyyttä, vaan yhden erityisen ilmiön systemaattinen ja syvälinen kuvaus. Lyhyesti tarkastellaan myös tilaussävellyshankkeen tavoitteiden toteutumista säveltäjän ja musiikkiopiston kannalta.

Tutkimuskysymyksiä lähestytään kahdella tasolla. Ensiksi kuvataan tilausteoksen sävellysprosessin vaiheita ja selostetaan vaiheisiin liittyviä konkreettisia tapahtumia. Vaiheiden tarkastelussa tukeudutaan sävellysprosessia koskeviin teorioihin. Toiseksi, sävellystä ja sen sävellysprosessia tarkastellaan kokonaisuutena kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta.

4.2 Aineistot

Tutkimuksen aineistot ovat monen tyyppisiä, ja ne on kerätty pääasiassa tilausteoksen sävellys- ja harjoitteluprosessin kuluessa Lapin musiikkiopistossa Rovaniemellä. Erilaiset aineistot täydentävät toisiaan antaen mahdollisimman kattavan kuvan sävellystyön vaiheista. Tutkimuksessa käytettäviin aineistoihin kuuluu nuottimateriaalia, säveltäjän haastatteluja, tallenteita tilausteoksen harjoituksista, sähköpostikirjeenvaihtoa säveltäjän kanssa sekä kenttäpäiväkirjan muotoon kirjoitettuja muistiinpanojani hankkeen ajalta.

Aineistojen ääni- ja videotallenteet rajoittuvat niihin harjoituksiin ja kantaesitykseen, joissa säveltäjä itse oli mukana. Koska säveltäjä Sanna Ahvenjärvi asui sävellystyön aikana Itävallassa ja kävi Suomessa lukuvuoden aikana vain viisi kertaa, aineistoina ovat nuottiäänite- ja videomateriaalin lisäksi myös säveltäjän ja tutkijan välinen sähköpostikirjeenvaihto ja hankkeen aikana kirjoittamani kenttäpäiväkirja. Kirjeenvaihto ja kenttäpäiväkirja täydentävät muiden aineistojen antamaa kuvaa sävellysprosessin vaiheista.

Aineistoina käytettävään nuottimateriaaliin kuuluu sävellystyön eri vaiheissa tehtyjä luonnoksia ja valmiin teoksen partituuri. Nuottiesimerkkeinä käytetään soittimien stemmoja silloin, kun yksittäinen stemma on havainnollisempi ja tiiviimpi kuin vastaava partituurin kohta. Luonnokset on numeroitu kronologisesti ja päivätty joko luonnokseen merkityllä päivämäärällä tai päiväyksellä, jolloin luonnos on ollut mukana musiikkiopiston oppilasorkesterin harjoituksissa.

Säveltäjän haastatteluja oli kolme: kaksi sävellysprosessin aikana ja yksi kantaesityksen jälkeen. Kolmannen haastattelun ajankohta oli muutama kuukausi

kantaesityksen jälkeen, kun säveltäjä Ahvenjärvi oli saanut valmiiksi sävelly diplomiinsa liittyvän kirjallisen työn ja palannut pysyvästi Suomeen. Kolmas haastattelu jakaantui kaksipäiväiselle vierailulle ja on siksi päivätty kahtena peräkkäisenä päivänä.

Kaikkiaan tutkimusaineistoihin kuuluvat seuraavat materiaalit:

Nuottimateriaali:

- luonnos 1: (idealuonnos) 9.8.2004
- luonnos 2: (graafinen suunnitelma) 1.9.2004
- luonnos 3: (harmoninen kokeilu) 30.9.2004
- luonnos 4: (alun variantit) 11.1.2005
- luonnos 5: (laatikot) 13.1.2005
- puhtaaksikirjoittamaton (keskeneräinen) partituuri
- valmis, puhtaaksikirjoitettu partituuri korjauksineen

Äänitteet ja videoinnit (CD / DVD) harjoituksista, joissa säveltäjä oli mukana:

- harjoitus 21.12.2004 (DVD) koko harjoitus
- harjoitus 13.1.2005 (CD) koko harjoitus
- harjoitus 19.4.2005 (CD) osa harjoituksesta, läpimenoja
- harjoitus 21.4.2005 (CD) osa harjoituksesta
- harjoitus 21.4.2005 (DVD) säveltäjätapaaminen: oppilaiden kysymyksiä säveltäjälle
- kenraaliharjoitus ja kantaesitys 11.5.2005 (CD, kantaesityksestä myös DVD)

Säveltäjän haastattelut (H):

- H1: 5.9.2004, Rovaniemi
- H2: 13.1.2005, Rovaniemi
- H3: 4.2.2006 ja 5.2.2006, Haapajärvi

Sähköpostikirjeenvaihto (SP):

- säveltäjän ja kapellimestarin välinen kirjeenvaihto kevästä 2004 toukokuuhun 2005 (SP + päiväys) (säveltäjän luvalla)

Kenttäpäiväkirja (KP):

- kapellimestarin päiväkirja projektin aikana (KP + päiväys)

Erilaiset aineistot valottavat sävellystyön vaiheita hieman eri näkökulmista. Luonnoksista voi jäljittää säveltäjän työskentelyyn ja teoksen nuottikuvan rakentumiseen eli perinteisessä mielessä säveltämiseen liittyviä asioita. Harjoituksista tehdyt tallenteet dokumentoivat säveltäjän roolia ja toimintaa oppilasorkesterin harjoituksissa projektin kuluessa. Säveltäjän haastatteluilla päästään säveltäjän ulkoisesti näkyvän toiminnan ja kirjoitettujen tuotosten taakse, säveltäjän tavoitteisiin, motiiveihin ja sävellysprosessin eri vaiheissa tekemien ratkaisujen syihin. Haastattelut valaisevat myös säveltäjän ajatuksia ja itseymmärrystä musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessin merkityksistä hänen itsensä kannalta.

Säveltäjän ja musiikkiopiston väliseen vuorovaikutukseen ja neuvotteluihin liittyvissä aineistoissa keskeisellä sijalla on säveltäjän ja tutkimuksen tekijän välinen vuoropuhelu, sillä kanssakäyminen säveltäjän ja tilausteosta johtavan kapellimestarin välillä oli tilausteoksen

kohdalla luonnollisesti varsin tiivistä. Aineistojen analyysissä ja teoksen rakentumisprosessin kuvauksessa pyritään tuomaan selvästi esille ne kohdat, joissa oma toimintani on ollut vaikuttamassa teokseen ja sen sävellysprosessiin.

4.3 Menetelmät

Tutkimus on laadullinen tapaustutkimus, jossa tapauksena on Lapin musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi.

Tapaustutkimuksen kohteen valinnan kriteereinä voivat olla tapauksen tyypillisuus, kriittisyys (jonkin teoreettiseen mallin pätevyyden arvioiminen), ainutkertaisuus (opitaan tuntemaan ilmiötä) tai paljastavuus (pääsy kuvaamaan ilmiötä, jota ei aiemmin ole ollut mahdollista tutkia tieteellisesti) (Syrjälä & Numminen 1988, 19). Sanna Ahvenjärven *Revontuulet* on paitsi Lapin musiikkiopiston ensimmäinen tilausteos, myös säveltäjälle ensimmäinen oppilassoittajille tarkoitettu kokonaan uusi sävellys²⁷. Tämän vuoksi *Revontuulet* oli sävellysprosessin puitteiltaankin erikoistapaus. Tutkimuskohteena *Revontuulien* sävellysprosessi oli sekä ainutkertainen että paljastava. Säveltäjän ja musiikkiopiston välistä yhteistyötä ei ole aiemmin tutkittu, ja oppilasorkesterin kapellimestarilla minulla oli poikkeuksellinen mahdollisuus päästä tutkimaan uutta ilmiötä lähietäisyydeltä.

Koska olin yksi musiikkiopiston ja säveltäjän välisen vuorovaikutuksen aktiivinen osapuoli, on tutkimuksessa myös toimintatutkimuksen piirteitä. Toimintatutkimus olisi ollut mielekäs tapa lähestyä musiikkiopiston tilausteosta, jos tavoitteena olisi ollut tutkia ja kehittää esimerkiksi oppilasorkestereiden workshop-menetelmiä. Toimintatutkimuksessa tavoitteena on yleensä jonkin jo vakiintuneen käytännön parantaminen (Syrjälä & Numminen 1988, 50), eikä *Revontuulet* musiikkiopistolle ja säveltäjälle todennäköisesti ainutkertaisena tapauksena sopinut tähän toimintatutkimuksen periaatteeseen.

Tapaustutkimuksen keskeinen ero verrattuna muihin tutkimustyyppeihin on aineistonhankinnan monipuolisuus (Syrjälä & Numminen 1988, 78). Lapin musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessin aikana kerätyt aineistot ovat hyvin monenlaisia (ks. luku 4.2) ja valottavat eri puolilta sävellysprosessin vaiheita. Monipuolisilla aineistoilla pyritään syvälliseen tutkimuskohteen ymmärtämiseen. Samalla erilaisista aineistoista kootut tiedot täydentävät ja validoivat toisiaan (Syrjälä & Numminen 1988, 78). Kvalitatiivinen

²⁷ Säveltäjä oli kyllä aiemmin kirjoittanut oppilaskokoonpanoille sovituksia.

tapaustutkimus kohdistuu usein enemminkin prosessiin kuin sen lopputulokseen, ja tavoitteena on kokonaisvaltainen ja systemaattinen ilmiön kuvaus (Syrjälä 1994, 13). Prosesseja ja niiden kehittymistä kuvatessaan tapaustutkimus on usein samalla myös pitkäikäistä tutkimusta (Syrjälä 1994, 15). Myös tätä tutkimusta voi luonnehtia systemaattiseksi ja pitkäikäiseksi, sillä *Revontuulien* sävellysprosessia tarkastellaan koko prosessin keston ajalta.

Tapaustutkimuksessa tutkija ja tutkittavat ovat vuorovaikutuksessa keskenään, ja myös tutkija on mukana hankkeessa ominen subjektiivisine kokemuksineen (Syrjälä & Numminen 1988, 9). Osa tämän tutkimuksen aineistoista perustuu osallistuvalla havainnoinnilla, jossa tutkija tavalla tai toisella osallistuu tutkimansa yhteisön toimintaan (ks. Eskola & Suoranta 1998, 99–100). Aineiston analyysissä (luku 5) käy ilmi, että säveltäjän ja tutkijan välisellä vuorovaikutuksella oli myös oma vaikutuksensa tilausteoksen sävellysprosessiin ja teoksen rakentumiseen. Tapaustutkimukselle on myös ominaista, että ilmiöitä tutkitaan niiden todellisessa kontekstissa eli luonnollisessa ympäristössään (Yin 1989, 23; Syrjälä 1994, 13). Tutkimuksen aineistot on kerätty suurimmaksi osaksi prosessin kuluessa Lapin musiikkiopistossa, ja osa aineistoista on syntynyt tutkijan ja säveltäjän vuorovaikutuksen tuloksena. Tästä syystä tutkimus saa myös etnomusikologisia, kenttätutkimukseen viittaavia painotuksia.²⁸

Tutkimusta voi pitää lähestymistavaltaan myös kulttuurisena, sillä se tarkastelee musiikkia kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä omassa kontekstissaan (ks. Leppänen & Moisala 2003). Kulttuurinen musiikintutkimus näkee musiikkikulttuurin kenttänä, jossa musiikin parissa toimivat ihmiset käyvät neuvotteluja ja kamppailuja siitä, mitä musiikki on ja millaista sen tulisi olla (Leppänen & Moisala 2003, 78). Yksi tämän tutkimuksen tavoite on juuri tällaisten neuvotteluiden tai kamppailujen tekeminen näkyväksi, tosin vain yhden sävellyksen sävellysprosessin kohdalla.

Musiikillisten rakenteiden analysoiminen kulttuurisina valintaprosesseina voi olla yksi kriittisen musiikintutkimuksen tehtävä (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 73). Tällaista kriittisyyttä *Revontuulien* tutkimuksessa tavoitellaan soveltamalla kriittisen diskurssianalyysin viitekehystä. Tällä valinnalla tutkimus asettuu osaksi postmodernia musiikintutkimusta.²⁹

Tutkimusprosessi koostui useasta eri vaiheesta, joista ensimmäinen, aineistojen kerääminen, kesti n. 1,5 vuotta. Seuraava työvaihe sisälsi kaikkien haastattelujen litteroimisen

²⁸ Tutkimuskenttä voi olla mikä tahansa määritelty ja rajattu kohde, josta kerätyn tutkimusaineiston sisältö syntyy tutkijan ja tutkittavien välisessä vuorovaikutuksessa (Kurkela, Leisiö & Moisala 2003, 60).

²⁹ Sivuoja-Gunaratnam (2004) ehdottaa termiä *postmoderni musiikintutkimus* yleisnimitykseksi sellaisesta new musicologyyn viittaavasta tutkimuksesta, jossa musiikin rakenteiden tarkastelu kytetään tiiviisti sitä ympäröiviin toimijoihin ja kulttuurisiin rakenteisiin (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 68, 74).

ja muun aineiston läpikäymisen ja järjestelyn kronologiseen järjestykseen. Kronologisesti järjestettyjen aineistojen ja haastattelujen avulla rekonstruoin sävellysprosessin vaiheet niin tarkasti kuin se aineistojen avulla oli mahdollista. Tässä yhteydessä voi puhua aineistotriangulaatiosta (ks. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2003, 215), sillä sävellysprosessia jäsennetään useiden aineistojen avulla. *Revontuulien* sävellysprosessin vaiheet selostetaan luvussa 5 jäsennettynä sävellysprosessin yleisen mallin mukaan kolmeen päävaiheeseen. Tämä jäsentely istui aineistojen antamaan kuvaan hyvin luontevasti.

Seuraavaa tutkimusprosessin vaihetta voi luonnehtia tulkinnalliseksi. Luvussa 5 esitetyn sävellysprosessin kuvauksen pohjalta tehdään kriittiseen diskurssianalyysiin tukeutuen metatason analyysia ja tulkintaa. Koska aineistot sisälsivät niin erilaista materiaalia (nuotteja, ääni- ja videotallenteita ja tekstiä), ei systemaattisia aineistopohjaisia analyysimetodeja voinut käyttää. Toisaalta tutkimus käyttää viitekehyksenään kriittistä diskurssianalyysia, jota voidaan itsessään pitää tulkinnallisena tutkimusmenetelmänä. Tulkintoja ei tehdä sattumanvaraisesti, vaan tavoitteena on kriittisyys, musiikkitekstin ja siihen vaikuttaneiden sosiokulttuuristen ehtojen paljastaminen.

Tutkimusraportin varsinaiset tulokset koostuvat siten kahdesta kokonaisuudesta: sävellysprosessin vaiheiden tarkastelusta vuorovaikutuksen kannalta ja *Revontuulien* diskurssianalyttisestä tarkastelusta. Päätännön lopuksi arvioidaan tutkimusta ja sen merkitystä laajemmassa kontekstissa.

5 REVONTUULET -TEOKSEN SÄVELLYSPROSESSI

Revontuulien sävellysprosessin vaiheet jäsennetään eri aineistoihin nojaten kolmeen päävaiheeseen: 1. valmistelu- eli esisävellysvaihe, 2. toteutus- eli "varsinainen" sävellysvaihe ja 3. korjaus- eli revisiovaihe. Vaiheiden sisältöä ja osavaiheita selostetaan yksityiskohtaisemmin osana koko teoksen rakentumisprosessia. Sävellyksen muotoutumista tarkastellaan myös suhteessa nuottikuvan rakentumiseen ja siitä saakka kun se on mielekästä, vertaillen lopulliseen partituuriin. Lopuksi tarkastellaan lyhyesti sävellyksen vastaanottoa ja musiikkiopiston tilaussävellyksen sävellysprosessin merkitystä säveltäjälle itselleen.

5.1 Esisävellysvaihe

5.1.1 Sävellystyön lähtökohdat ja sävellystehtävä

Sävellystyön lähtölaukauksena voi pitää Sanna Ahvenjärven valintaa Lapin musiikkiopiston Säveltäjä musiikkiopistossa -hankkeen säveltäjäksi. Valtakunnallisen hankkeen tarkoituksena oli, että hankkeeseen osallistuva musiikkiopisto valitsee itselleen säveltäjän, jolta musiikkiopisto sitoutuu tilaamaan vähintään yhden uuden sävellyksen (Fimic & SML, 5). Lapin musiikkiopisto valitsi oman säveltäjänsä keväällä 2004, ja varsinainen toiminta suunniteltiin lukuvuodeksi 2004–2005. Sävellystyön valmisteluvaihe käynnistyi käytännössä välittömästi nimikkosäveltäjäksi valinnan jälkeen neuvotteluilla tulevan tilausteoksen kokoonpanosta. Sävellystehtävän määrittely tapahtui siten neuvotellen yhdessä musiikkiopiston kanssa.

Hankkeeseen kuuluva musiikkiopiston tilausteos päätettiin kohdistaa oppilasorkesterille, jotta mahdollisimman suuri osa musiikkiopiston oppilaista pääsisi mukaan tilaussävellykseen. Tämä sopi myös säveltäjän intresseihin, sillä hän oli kiinnostunut kartoittamaan mahdollisimman monen soittimen kohdalta, millaisia sointivärejä ja soittotapoja oppilassoittajat voisivat toteuttaa (Ahvenjärvi 2005, 6). Näin tilausteoksen kokoonpanossa yhdistyivät säveltäjän ammatilliset kiinnostuksenkohteet ja musiikkiopiston tavoitteet. Molempien ajatuksissa oli saada mahdollisimman suuri osa oppilaista osallistumaan projektiin.

Ennen sävellystyön aloittamista Ahvenjärven oli selvítettävä, mitä orkesterisoittimia musiikkiopistossa opetettiin ja mitä voisi olla käytettävissä sävellettävän teoksen kokoonpanossa. Esimerkiksi lyömäsoitinvalikoima ja puhaltimien opetus saattavat vaihdella suurestikin eri musiikkiopistoissa. Jo keväällä 2004 hän selvitti, mitä lyömäsoittimia Lapin musiikkiopistolla oli (H3 4.2.2006). Soittimia koskeviin kysymyksiin parhaiten pystyvät vastaamaan musiikkiopiston eri soittimien opettajat. Soittimiston ja niiden mahdollisuuksien kartoittamisesta tuli siten osa sävellystehtävää.

5.1.2 Ensimmäinen suunnitelma

Kesällä 2004 Ahvenjärvi teki ensimmäisen suunnitelman oppilasorkesterisävellyksestä. Tätä Darmstadtin sävellyskurssilla tehtyä suunnitelmaa³⁰ voi kutsua idealuonnokseksi (ks. Heinonen 1995, 31), sillä se sisältää soittimiin liittyvää ideointia ja kysymyksiä sekä lyhyitä fragmentaarisia rytmikkaluonnosteluja. Samalla siinä hahmotellaan myös teoksen kokonaisrakennetta.

Idealuonnoksen taustalla ovat eri tahoilta saadut vastaukset oppilaille mahdollisista soittotavoista. Ahvenjärvi oli ottanut sävellystyönsä lähtökohdaksi, mitä lapset pystyvät soittamaan (H1 5.9.2004). Lapsille mahdollisten soittotapojen kartoitusta hän teki pitkän ajan kuluessa ja monilta eri tahoilta: musiikkiopiston opettajilta, Darmstadtin nykymusiikkiasiantuntijoilta, tutuilta muusikoilta ja omilta opettajiltaan Salzburgin Mozarteum-yliopistossa.

S: Olen kysellyt [...] näitä jo keväällä, ja nyt olen kysellyt Saksassa niiltä jotka on ihan uuden musiikin spesialisteja, mutta oli hyvin usein ongelma että heillä ei ole taas kokemusta lasten kanssa. (H1 5.9.2004.)

Ahvenjärven piti kartoittaa oppilassoittajien mahdollisuuksia monesta suunnasta, sillä mitään valmista mallia tai soitinopasta aiheesta ei ollut olemassa. Ammattimuusikot ja sävellyksenopettajat tuntevat kyllä soittimien mahdollisuudet, mutta heillä ei välttämättä ole tietoa siitä, mitkä soittotekniikat ovat oppilassoittajille vaikeita ja mitkä helppoja toteuttaa. Soitonopettajat puolestaan eivät välttämättä tunne nykymusiikissa käytössä olevia erilaisia soittotekniikoita.

Soittotavoista neuvoteltaessa kommunikointia vaikeutti se, että soitonopettaja ja säveltäjä puhuivat toisinaan ikään kuin eri kieltä.

³⁰ "Orkkabiisi mus.opistoon" 9.8.2004.

S: Se opettaja ei välttämättä tiiä, mikä se on se soittotapa, josta keskustellaan (H3 4.2.2006).

Jos kävi niin, että musiikkiopiston opettaja tuomitsi jonkun soittotekniikan oppilaille mahdottomana, ei säveltäjä välttämättä tyytynyt tähän yhteen mielipiteeseen vaan kysyi samaa asiaa myös muualta.

S: [...] Ne on ne tietyt opettajat, jotka vaikutti suoraan sillä, mitä ne sanoivat, että mitä voi kirjoittaa. Niitä soittotapoja on pantu suurimmaksi osaksi. Mutta sitten toiset taas sanoivat, että tätä ei voi kirjoittaa, mutta kun mie en uskonut, mie kysyin sen sitten muualta. (H3 4.2.2006.)

Säveltäjä ei siis luottanut täysin opettajien arvostelukykyyn, jos jokin soittotapa sai hylkäävän tuomion. Oppilaille mahdollisten soittotapojen kartoitustyössä Ahvenjärvi haki siten ratkaisuja sekä nykymusiikkispecialistien että soitonopettajien näkökulmasta.

Ensimmäisessä suunnitelmassa kokoonpanoksi on merkitty jouset, huilu, oboe, klarinetti ja lyömäsoittimet. Vasket, jotka olivat mukana valmiissa teoksessa, puuttuvat tästä suunnitelmasta. Luonnos on kahden A4-sivun kokoinen aukeama, jonka vasempaan laitaan soitinryhmät (puhaltimet, lyöjät ja jouset) on sijoitettu partituurijärjestyksessä. Kunkin soitinryhmän kohdalle on kirjattu erilaisia soittotapaideoita, kysymyksiä tai selvitystä vaativia asioita, esim. "Kysy puhaltimien ääniala!" (Luonnos 1). Lyöjien kohdalla on lista niistä soittimista, joita musiikkiopistolla on (marimba, metallofoni, kellopeli, patarummut, isorumpu, pikkurumpu, rumpusetti), huomio "1 kapula/käsi lyöjällä" ja muutamia lyömäsoittimiin liittyviä kysymyksiä, kuten "Soittaako pieni patarumpali vain patoja? [...] Tarkista, mikä metallofoni on!" (Luonnos 1). Eri soittimille Ahvenjärvi on hahmotellut erilaisia soittotapoja ja sointivärejä, joita hän suunnitteli ottavansa mukaan teokseen.

Puhaltimet:	läppäkopina, muita poksuja/naksuja, keyclick+soundi sormella/kynällä liukuja multifonit huilun puhallusäänet
Lyömäsoittimet:	jousella lautasten soitto, käviskö Vl. jousi? taustalle patatremlo + isorumputrem (vois lähteä tällä) padoilla gliss.
Jouset:	puupuolella soitto pizz → arco liukuja jousilla kieltenpidikkeen soittoa → fade out

(Luonnos 1, 9.8.2004.)

Soittotavat on ryhmitelty aukeamalle siten, että ne muodostavat ikään kuin partituurihahmotelman. Vertikaalisesti päällekkäin on sijoitettu eri soittimien samanaikaisesti soivat soittotavat. Linearisesti vasemmalta oikealle on merkitty soittotapojen muuttuminen. Luonnoksesta välittyy kuva, että osa soittotavoista on sellaisia, joiden säveltäjä jo uskoo

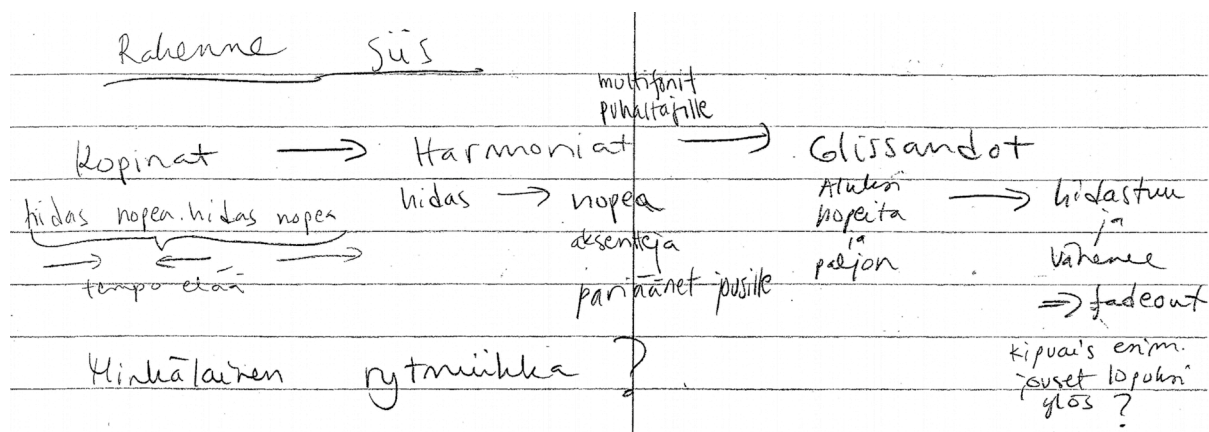
olevan mahdollisia toteuttaa oppilassoittajilla. Toiset soittotavat ovat puolestaan toteutuskelpoisuudeltaan epävarmempia ja edellyttäisivät jatkoselvityksiä.

Haluan jousille atonaalisia sointuja, pitäis olla helpot sormitukset, melkein pä I-asemassa vain. Voiko lapset soittaa luonnonhuiluääniä? (Luonnos 1, 9.8.2004.)

Jo tässä vaiheessa Ahvenjärvi ilmaisee halunsa kirjoittaa teokseen atonaalisia harmonioita, mutta on epävarma niiden toteutuksen onnistumisesta oppilassoittajilla. Lisäksi suunnitelma sisältää muistiinpanoja avoimista, sekä laajemmista että rajatummissa kysymyksistä. Kokonaissuunnitelman alapuolelle on merkitty suuri, koko sävellyksen rakentumiselle oleellinen kysymys: "Minkälainen rytmikka?" Rytmikkaa säveltäjä on hahmotellut jonossa olevin rastein, joiden välinen etäisyys harvenee ja tihentyy. Tähän liittyy myös notatointipulma "Miten saa notatoitua kiihdytyksen ja hidastuksen?" johon myöhemmin etsittiin myös käytännön kokeiluilla oppilassoittajille sopivaa ratkaisua. Toinen Ahvenjärven kirjaama notatointikysymys koskee glissandoja.

Miten notatoin glissit, jotta helppo lapsille? (Luonnos 1, 9.8.2004.)

Yhtä hyvin kuin idealuonnokseksi, tätä ensimmäistä suunnitelmaa voisi kutsua myös ensimmäiseksi käsikirjoitusluonnokseksi tai konseptiksi (ks. Heinonen 1995, 31), sillä se sisältää yhteenvedona myös karkean hahmotelman teoksen kokonaisrakenteeksi: kopinat – harmoniat – glissandot (ks. nuottiesimerkki 1).



NUOTTIESIMERKKI 1. Osa luonnoksesta 1, 9.8.2004.

Ahvenjärvi myös tarkentaa luonnoksessaan hieman näiden kolmen suuren taitteen sisäistä rakennetta. Kopinoiden alapuolella on nuolia vasemmalle ja oikealle merkinnällä "tempo elää", ja harmonioiden kohdalla on merkintä "hidas → nopea". Ahvenjärvi haluaa ensimmäiseen taitteeseen tempon vaihtelevuutta, ts. kopinoiden tihentymiä ja harventumia.

Harmoniajaksoon hän suunnittelee accelerandoa ja soittotapojen samanaikaisen muuttumisen avulla rakennettua intensiteetin kasvua. Harmoniajakson loppuun tulisi aksentteja, pariääniä jousille ja multifoneja puhaltajille. Harmonia- ja glissandojakson väliseen rajakohtaan sijoittuisi näin myös teoksen kliimaksi. Viimeisen, glissandojakson muotoa hän hahmottelee laantuvaksi ja rauhoittuvaksi. Kliimaksin nopeita ja paljon glissandoja sisältävästä tekstuurista päädyttäisiin glissandojen hidastumisen ja vähenemisen myötä lopetuksen häivytykseen. Teoksen päättävän fade out -merkinnän alapuolella Ahvenjärvi esittää yhden mahdollisen ratkaisun päätöseleeksi: "Kipuais esim. jouset lopuksi ylös?".

Koska tämä ensimmäinen sävellyssuunnitelma sisältää sekä ideoivia elementtejä että kokonaisrakenteen hahmottelua, tätä ensimmäistä suunnitelmaa voisi kutsua idealuonnoksen ja käsikirjoitusluonnoksen yhdistelmäksi, *ideoivaksi käsikirjoitusluonnokseksi*. Luonnosta voidaan pitää itse sävellystyön alkupisteenä ja eräänlaisena tiekarttana, etenemissuunnitelmana, joka suuntaa säveltäjän seuraavia toimia. Tällä ensimmäisellä ideoivalla käsikirjoitusluonnoksella Ahvenjärvi muodostaa musiikkiopiston tilaussävellykselle tehtäväpresentaation, joka pitää sisällään myös viitteellisen suunnitelman seuraavaksi osatavoitteeksi ja toiminnan suuntaamiseksi (ks. Heinonen 1995, 18–19). Säveltäjän omat tavoitteet sävellykselle tulevat suunnitelmassa selvästi ilmi. Ahvenjärvi haluaa tutustuttaa lapset nykymusiikkiin, mikä tarkoittaa käytännössä tutustuttamista dissonoiiviin harmonioihin ja erilaisiin soittotapoihin (H1 5.9.2004). Kokonaishahmotelman ja ideoinnin lisäksi säveltäjä on merkinnyt luonnokseen itselleen ohjeeksi seuraavan, konkreettisen askelen sävellyksen rakentamiselle: "Piirrä graafinen suunnitelma".

5.1.3 Graafinen suunnitelma

Seuraava luonnos on graafinen kokonaissuunnitelma, joka on valmistunut Darmstadtin sävellyskurssin ja syksyn ensimmäisen musiikkiopistovierailun (1.–5.9.2004) välisenä aikana. Kokoonpanoksi on merkitty huilu, oboe, klarinetti, fagotti, lyömäsoittimet ja jouset.

Ahvenjärvellä on usein tapana työskennellä niin, että hän hahmottelee ensin teoksen kokonaisuuden, ennen kuin ryhtyy työskentelemään pienempien yksityiskohtien parissa.

S: Mä huomaan että mulla on syntynyt semmoinen [...] että mie lähden hyvin pitkälle siitä että mulla on se kokonaisdramaturgia, mutta en sano ollenkaan että se olis ainoa oikea tapa lähteä [...] Siinä on joku sellainen yliaivo, jonka pitää saada organisoitua, jotta pysyy jotenkin hallinta, ja mä luulen että se on ihan luonteesta kiinni. (H1 5.9.2004.)

Kokonaisuuden luonnostelulla hän pyrkii ottamaan haltuun ja hallitsemaan sävellysprosessia. Sävellystyön aloittaminen kokonaisdramaturgian luonnostelulla on paitsi säveltäjäkohtainen yksilöllinen tapa, myös näkökulma, jossa säveltäjä pyrkii ottamaan huomioon kuulijan jo sävellysvaiheessa.

S: Dramaturgia on se, mikä pitää kuulijan mukana (H1 5.9.2004).

Graafinen luonnos toimii ikään kuin teoksen käsikirjoituksena, jonka avulla säveltäjä rakentaa kuulijan otteessaan pitävän kokonaisuuden. Muutoksia annostellaan dramaturgisesti sopiviin kohtiin, jotta kuulijan mielenkiinto pysyy yllä.

Musiikkiopiston tilausteoksen graafinen suunnitelma on viisisivuinen, tila-aikanaotaatiolla toteutettu "partituuri", jossa puhaltimet, lyöjät ja jouset, tarkemmin erittelemättä, on sijoitettu partituurin tapaan päällekkäin, ja aika etenee vasemmalta oikealle. Erilaiset kudokset on merkitty graafisin merkein, sanallisesti tai molemmin tavoin. Ajan kulumisen on merkitty minuutteina ja sekunteina niihin kohtiin, joissa kudoksessa tapahtuu kokonaisuuden kannalta merkittäviä muutoksia.

S: Kokonaisdramaturgiaan vaikuttaa myös se, että [...] nämä kopinat ne mie halusin että ne olis aluksi, sitten että siellä olis myös sitten niitä harmonisia jaksoja [...]. Ja että sais multifoneja puhaltajille, se vaikuttaa siihen että ne pitää olla hyvin forte-jakso, koska ne pienet ei varmaankaan voi multifoneja soittaa kovin hiljaa. [...] jos huilut ja klarinetit [...] soittaa glissandoja, niiden pitää olla loppupuolella, koska jos ne [...] soittavat pelkillä suukappaleella, niitä ei saa enää sen kappaleen aikana vireeseen [...] (H1 5.9.2004.)

Paitsi dramaturgisesti mielekkään kokonaisuuden muodostamiseen, kokonaisuuden suunnitteluun vaikuttavat myös käytännölliset, tekniset asiat, esimerkiksi se, että puhaltimien suukappaleen irrottamisen jälkeen soitinta ei enää teoksen kuluessa pysty virittämään. Sointivärit ja soittotavat ovat säveltäjälle musiikillista perusmateriaalia ja siksi mukana jo kokonaisuuden ensimmäisessä hahmottelussa.

S: Niin että lähtökohtana se [...] mitä puhaltimet voi tehdä, mitä jouset voi tehdä, sitten niistä semmoisia, että ne passaisi yhteen nämä sointivärimaailmat. (H1 5.9.2004.)

Graafisen luonnoksen sisältö on kokonaisuudessaan seuraava:

[1. taite: sointivärit]

Alku:

- puhaltimet: key click
 - timpani ja bassorumpu: trem
 - jouset: col legno battuto/gettato
- Tihentymät ja harventumat, sekä liukuvina että yhtäkkisinä leikkauksina, välillä lautasen soitto jousella.
Key clickit muuttuvat vähitellen soiviksi ääniksi, col legnot pizzicatoiksi ja arcoiksi ripotellen.

[2. taite: atonaaliset harmoniat]

1'30	Kaikilla puhaltajilla sound ja kaikilla jousilla arco, atonaalisia melodioita aluksi hitaasti, kiihtyy vähitellen, kunnes
2'30 [kulminaatio]	- puhaltajilla multifonit - jousistolla aksentoidut, dissonoivat pariäänät, ehkä myös tremoloa + tikutus vuorottelevat jokaisella soittajalla omassa tahdissa - Perc: paljon erilaisia kova-atakkisia lyömäsoittimia (padat, isorumpu, blokit, triangeli, lautaset)
[3. taite: glissandot] n. 3 min	Kaikki paitsi glissandoa soittavat jouset lopettavat yhtäkkiä soiton Nopeat glissandot - Fl: soittavat pelkillä suukappaleilla glissandoja sormi putkessa - Ob + Fag harmonioita - Cl: soittavat suukappale + seuraava kappale kynä/sormi putkessa glissandoja - padoilla glissandoja - Str: -muutama soittaja aloittaa nopeat glissandot [lukuisat glissandot kuvattu viistosti ylös ja alas suuntaavin viivoin] Hidastuu ja harvenee →
4 min	[Puhaltimet]: - hitaat glissandot - puhallusäänät vähitellen mukaan Jouset kipuaa ylös
[päättös]	Jouset: kieltenpidikkeen soittoa vähitellen kaikilla Puhaltajat: Puhallusäänät eri vokaaleilla ja konsonanteilla - Fl: [oiioij] [öijöij], f rr sh srr, fir krr trr drr, myös peittämällä reikä suukappaleesta (soi s7 alempaa) - Inhale, Exhale
4 min 30 sek – 5 min	[Kaikilla]: → Fade out

(Luonnos 2, graafinen suunnitelma 1.9.2004.)

Ensimmäisen suunnitelman sisältämä karkea hahmotelma teoksen kolmitaitteisesta kokonaisuudesta (kopinat – harmoniat – glissandot) on säilynyt periaatteen tasolla graafisessa luonnoksessa ennallaan. Nyt Ahvenjärvi vain määrittelee tarkemmin taitteiden sisältöä ja niiden välisiä rajakohtia. Kaikki taitteet sisältävät vähittäisiä siirtymiä kudostyyppistä toiseen, ja ne limittyvät toisiinsa eri tavoin.

S: [...] että siellä olis liukuvia ylimenoja, dramaturgisesti että on liukuvia, asteittaisia ylimenoja, mutta sitten myös että olis joitakin leikkauksia (H1 5.9.2004).

Alun col legno -rapinat muuttuvat vähitellen sävelkorkeudellisiksi pizzicatoiksi ja jousella soitetuiksi säveliksi ja huilujen key click -kopinat soiviksi ääniksi. Atonaaliset harmoniat kiihtyvät vähitellen kohti huippukohtaa, jossa soittotekniikat muuttuvat aksentoiduiksi ja

harmoniat dissonoiviksi. Jousille hän suunnittelee huippukohtaan epäsäännöllistä tremoloa, jossa sormet ja jousi olisivat epäsynkronissa keskenään.

S: Ja se että se olis siellä myös nopeimmillaan, jos sinne tulee se ei-synkassa oleva sormet ja jouset (H1 5.9.2004).

Huipennuksessa on selkeä leikkaus, jossa jousia lukuun ottamatta kaikki muut lopettavat yhtä aikaa soiton. Leikkauksessa jouset aloittavat glissandot, joihin muut soittimet myöhemmin yhtyvät. Lopetuksessa glissandot harvenevat ja hidastuvat, puhaltimien suokappaleglissandot muuttuvat erilaisten puhallusäänien kautta lopulta pelkiksi hengitysääniksi, ja viimein kaikki äänet hiljenevät ja haihtuvat pois.

Kaikki kolme taitetta ovat graafisessa suunnitelmassa kestoaltaan yhtä pitkiä, n. 1 min 30 s. Valmis teos venyi sittemmin noin kuusiminuuttiseksi, jolloin ensimmäinen ja toinen taite saivat lisää pituutta suunnitelmaan verrattuna. Viimeisen glissandotaitteen kesto oli valmiissakin teoksessa tarkalleen puolitoista minuuttia.

5.1.4 Workshop-työskentely oppilasorkesterin kanssa

Ahvenjärven tavoitteena oli alusta lähtien, että hän voisi työskennellä oppilasorkesterin kanssa yhdessä ja kokeilla heidän kanssaan käytännössä erilaisten soittotapojen toteuttamista. Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen tavoitteena oli luoda mahdollisuuksia vuoropuheluun säveltäjän, opettajan ja oppilaan välillä, ja yhdeksi mahdolliseksi toimintatavaksi ehdotettiin workshop-työskentelyä (Fimic & SML, 5). Sävellyskursseilla järjestettyihin workshop-työskentelyihin verrattuna erona oli se, että säveltäjällä oli nyt mahdollisuus pelkän kokeilemisen sijaan kirjoittaa teos samalle kokoonpanolle valmiiksi asti.

S: Tässä on se hyvä puoli, että tässä voi ihan mittatilaustyönä heille räätälöidä (H1 5.9.2004).

Ensimmäisen suunnitelman ja graafisen luonnoksen sisältämiä soittotekniikoita kokeiltiin syksyn kahden Ahvenjärven musiikkiopistovierailun aikana musiikkiopiston oppilasorkesterin harjoituksissa 2.9. ja 30.9.2004. Tässä vaiheessa kiihdytysten ja hidastusten tai glissandojen notatointiin liittyvät kysymykset olivat vielä ratkaisematta. Ahvenjärvi pyrkii teoksissaan yleensä välttämään tasaista pulssia ja haluaa tempossa tapahtuvan koko ajan pientä vaihtelua niin, ettei pulssi hahmottuisi tasaisena sykkeenä (H1 5.9.2004). Tämän toteuttaminen sellaisella notaatiolla, jota lapset pystyisivät lukemaan ja soittamaan, oli kysymys, joka hänen piti sävellystyössään ratkaista. Ahvenjärven ajatuksena oli, että orkesteri voisi ehkä toteuttaa halutun sointikuvan kapellimestarin viittausten, sormimerkkien tai

vaikkapa värillisten paperilappujen mukaan (KP 1.9.2004), jolloin tarkkaa notaatiota ei aina ehkä edes tarvittaisi.

Oppilasorkesterin kanssa kokeiltiin kapellimestarin viittausten mukaan harvenevia ja tihentyviä *col legno battuto* -koputuksia, sekä glissandoja tempoa ja nyanssia muuttaen. Keskusteluissamme totesimme toisiinsa lomittuvat vähittäiset siirtymät johtamisteknisesti vaativiksi. Samansuuntainen muutos, esimerkiksi *accelerando* ja *crescendo* eli tihentyminen, oli helppo toteuttaa, mutta kahden erisuuntaisen muutoksen samanaikainen toteuttaminen oli huomattavasti hankalampaa ja vaati sanallisia ohjeita. (KP 2.9.2004.)

Harjoituksissa 30.9.2004 jatkettiin soittotekniikkakokeiluja, mm. tallan takaa soittoa, *sul ponticello* sekä *col legno gettato*, jossa jousista liikutetaan puupuolella kielten suuntaisesti sointikohdasta *sul* tasaan ja takaisin. Lisäksi kokeiltiin mahdollisimman nopeaa *jousidetaché*, jossa myös sormet liikkuvat otelaudalla niin nopeasti kuin mahdollista, mutta jousi ja sormet keskenään epäsynkronissa. (Ahvenjärvi 2005, 18; KP 5.9.2004.) Soinnillisesti tämä kuulostaa hyvin nopealta *detaché*lta, jonka sävelkorkeus vaihtelee sattumanvaraisesti. Kaikki orkesterin kanssa kokeillut tekniikat onnistuivat hyvin, ja mikä tärkeintä, kokeilut näyttivät olevan oppilaista hauskoja soittaa (Ahvenjärvi 2005, 18).

Tässä vaiheessa harmoniat vielä etsivät muotoaan. Ahvenjärvi oli tehnyt syyskuun alun musiikkiopistovierailulle itselleen nuottikaavion, johon hän oli kirjoittanut sävelet, jotka olisivat käytettävissä, jos *jousisoittajille* voisi kirjoittaa vain yhden sormijärjestyksen mukaisia säveliä (H1 5.9.2004). Kyseessä oli todennäköisesti samantyyppinen kaavio "kielleyistä ja sallituista sävelistä", jonka säveltäjä Kirmo Lintinen kokosi musiikkiopiston opettajilta saamistaan ohjeista säveltäessään tilausteosta Turun seudun musiikkiopiston *jousiorkesterille* (ks. Penttinen 2005, 33). Viulun opiskelussa edetään perinteisesti niin, että ensin opitaan ns. korkean kakkossormen sormijärjestys. Vasta tämän jälkeen opiskellaan ensin matala kakkossormi ja myöhemmin muita kromaattisia säveliä. Jos *jousistolla* olisi vain korkea kakkossormi käytettävissä, puuttuisi orkesterin harmonioista kromatiikka lähes täysin. Toinen harmonioihin liittyvä seikka, mitä Ahvenjärvi pohti, oli stemmojen laulettavuus.

S: Siihen harmonia-ajatteluun, että lapsille mietin, onko se parempi, että kokonaismelodiat ja harmoniat kuulostaa atonaalisilta, mutta yhden lapsen stemma on mahdollisimman tonaalinen, jotta ne pystyis sitä laulamaan, sitä mie mietin että kuinka tärkeää se on. (H1 5.9.2004.)

Ahvenjärvi halusi teokseen atonaalisia harmonioita, mutta oli epävarma, miten ne pystyttäisiin toteuttamaan. Hän mietti, olisiko stemmojen laulettavuuden eli lineaarisen tonaalisuuden sijaan tärkeämpää, että stemmoissa olisi selkeät ja loogiset sormitukset, jolloin esim. muunnosävelet valmistettaisiin (H1 5.9.2004). Neuvotteluissamme Ahvenjärven kanssa

olin kapellimestarina ja soitonopettajana sitä mieltä, ettei kromaattisia säveliä tarvitse välttää, sillä orkesterin soittajat olivat edenneet opinnoissaan sen verran pitkälle, että muidenkin sormijärjestysten pitäisi olla kaikille ainakin jossain määrin tuttuja.

Pedagoginen lähestymistapa oli vahvasti läsnä, kun Ahvenjärvi mietti stemmojen sisältöä harmonioiden lisäksi myös lineaarisesti ja pyrkien asettumaan soittajan asemaan.

S: [...] mielenkiintoista soitettavaa, että mielenkiinto säilyy, jokaisen stemman pitäisi olla semmoinen. [...] Niin ja myös, jos haluaa että ne treenaa niitä myös kotona. (H1 5.9.2004.)

Ehdotin, että voisimme säveltäjän seuraavan vierailun aikana kokeilla orkesterilla myös jotain harmonioihin liittyvää eikä vain soittotapoja (H1 5.9.2004), joihin olimme keskittyneet ensimmäisen orkesterivierailun aikana.

Seuraavalla tapaamiskerralla oppilasorkesteri saikin soitettavakseen Ahvenjärven harjoituksia varten kirjoittaman harmonialuonnoksen (nuottiesimerkki 2). Luonnoksessa hän oli sekoittanut atonaalisuutta ja modaalisuutta (Ahvenjärvi 2005, 18) rakentamalla sellojen ja alttoviulujen a-urkupisteen ylle viulujen kaksiaänisen melodian. Ykkösviulun melodiassa käytetään 12 sävelluokasta kaikkiaan kymmentä, kakkosviululla seitsemää.

Sanna Ahvenjärvi

Handwritten musical score for strings, titled "Nuottiesimerkki 2". The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. It features five staves: Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Violin 3 (Vl.3), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is in a key with one sharp (F#) and a dynamic range from mp to f. The score includes performance instructions such as "sempre simile" and "Samalla tavalla". The piece concludes with a fermata on the final note.

NUOTTIESIMERKKI 2. Luonnos 3, 30.9.2004.

Kuulokuva katkelmasta on urkupisteen hallitsevan vaikutuksen vuoksi kuitenkin voimakkaasti modaalinen, vaikka lineaarisesti viulujen melodiat voikin hahmottaa atonaalisina. Tätä luonnosta Ahvenjärvi kommentoi myöhemmin seuraavasti:

[...] se ensimmäinen pätkä mikä siellä harjoituksissa oli silloin syyskuussa, se oli vähän niinkuin modaalista, jonkun moodin mukaan meni, se ei ollut sillä lailla atonaalista, siinä oli se urkupiste-juttu, että se ei ole semmoinen oma tyyli. (H2 13.1.2005.)

Säveltäjä etsi tuolloin harmonista ilmaisutapaa, jonka arveli olevan oppilaille helpompaa kuin täysin atonaalinen kirjoitustapa. Hän mietti, pitäisikö lapsille kirjoittaessa pitää jollain tavalla kiinni sävellajisuudesta, eli vaikka muunnesäveliä esiintyisikin, olisi melodia kuitenkin hahmotettavissa jossain sävellajissa (H3 4.2.2006).

Mie ajattelin että se helpottaa sitä oppilaiden soittamista. Mutta se ei olis sitten.. Että jos on tarkoitus tehdä nykymusiikkia, se ei ole mulle nykymusiikkia. (H3 4.2.2006.)

5.1.5 Hakemus LUSESille: tilaussävellyksen tavoitteet kirjataan

Syyskuun toisen vierailun päätteeksi Lapin musiikkiopiston rehtori ja säveltäjä laativat yhdessä Luovan Säveltaiteen Edistämissäätiölle (LUSES) hakemuksen, josta käyvät ilmi musiikkiopiston tilausteoksen suunniteltu kokoonpano ja sävellyksen pedagogiset tavoitteet. Jousiston kokoa määrittelee sen hetkinen nuorempien soittajien jousiorkesterin kokoonpano: neljä ykkösviulua, neljä kakkosviulua, kaksi alttoa ja neljä selloa. Jousien lisäksi teokseen kaavaillaan kolmea huilua, kolmea klarinettia, yhtä bassoklarinettia ja kolmea lyömäsoittajaa.³¹ Kokoonpano kertoo, että teokseen suunniteltiin otettavaksi mukaan niitä orkesterisoittimia, joiden opiskelijoita musiikkiopistossa oli eniten tai niitä, joiden opettajat olivat olleet aktiivisia projektin suunnittelu- ja kartoitusvaiheessa. Teoksen suunnitelluksi kestoksi on merkitty 5 minuuttia ja tavoitelluksi valmistumisajaksi 13.1.2005. (H3 4.2.2006.)

Hakemuksessa ilmoitetaan teoksen pedagogisiksi tavoitteiksi tutustuttaa oppilaat jo opintojen alkuvaiheessa atonaalisiin harmonioihin, soittimensa uudempiin sointiväreihin ja perusohjelmistosta poikkeaviin soittotekniikoihin. Tällaisina tekniikkoina mainitaan jousien col legno gettato, sul ponticello, eritempoiset ja eripituiset glissandot sekä soittotapa, jossa vasemman käden sormet ja jousikäsi soittavat mahdollisimman nopeasti ilman käsien keskinäistä synkronisointia. Puupuhaltimien soittotavoiksi kaavailtiin key clickejä, erilaisia hengitysääniä eri vokaalein ja konsonantein, helpoimpia multifoneja sekä glissandoja pelkällä

³¹ Graafisessa suunnitelmassa mukana ollut fagotti on jäänyt pois yksinkertaisesti siitä syystä, ettei musiikkiopistossa juuri tuona vuonna ollut ainuttakaan fagottioppilasta. Vasket puuttuvat edelleen tästäkin suunnitelmasta.

suokappaleella liikuttaen sormeja edestakaisin soittimen putkessa. Lyömäsoittimilla käytettäväksi soittotavoiksi hakemuksessa mainitaan mm. patarumpujen glissando, lautasen ja vibrafonin soitto jousella ja vibrafonin soitto vispilöillä. (H3 4.2.2006.) Jousien soittotavoista kaikkia oli kokeiltu harjoituksissa säveltäjän syyskuun vierailujen aikana. Multifoneja lukuun ottamatta puhaltajien soittotavoista kaikkia hakemuksessa ilmoitettuja löytyy myös valmiista teoksesta. Vibrafonin tai lautasen soittoa jousella ei käytetty, koska sopivia jousia ei löytynyt musiikkiopistolta (H3 4.2.2006).

Hakemuksessa kerrotaan myös, että säveltäjä ja musiikkiopiston opettajat ovat syyskuussa keskustelleet erilaisten soittotapojen toteutuksesta nuorilla soittajilla. Lisäksi kerrotaan, että kapellimestari Kristiina Penttinen ja säveltäjä Sanna Ahvenjärvi ovat paitsi neuvotelleet sävellyksen notatoinnista ja johtamisteknisistä kysymyksistä, myös kokeilleet 2.9. ja 30.9. jousiorkesterin harjoituksissa, miten nuoret jousisoittajat reagoivat heille uudenlaisiin kapellimestarin lyöntitekniikoihin. (H3 4.2.2006.)

Myös teoksen rakennetta kuvataan hakemuksessa:

S: [lukee hakemuspaperista] "Kaikille soitinryhmille kirjoitetaan atonaalisia melodioita, jotka ovat kullakin soittimella mahdollisimman helposti toteutettavissa. Tavoitteena on helpon notaation ja toteutuksen avulla luoda kuulokovaltaan dramaturgisesti mielenkiintoinen ja vaihteleva pedagoginen teos." (H3 4.2.2006.)

Vaikka orkesteri oli juuri kokeillut harmonista luonnosta, joka kuulosti enemmän modaaliselta kuin atonaaliselta, Ahvenjärven pohjimmaisena tavoitteena oli kuitenkin atonaalisen satsin kirjoittaminen. Ratkaisematta oli, kuinka ankaraa atonaalisuutta hän voisi käyttää ja pitäisikö harmonista ilmaisu muokata jollakin tavalla melodisempaan suuntaan tai säilyttää osittain sävellajituntumaa. Kokonaisdramaturginen ajattelu käsittää paitsi kuulokuvan, myös teoksen soittamisen näkökulman. Notaatiokysymykset odottivat yhä ratkaisemista.

5.1.6 Etsikkoaika ja kypsyttelyvaihe – sävellystekninen "säännöstö" muotoutuu

Syyskuu oli Ahvenjärvelle paitsi tilaussävellyksen kartoittamisvaiheen jatkamista, eli soittimien erilaisten mahdollisuuksien selvittelyä ja soittotekniikkaideoiden testausta käytännössä oppilasorkesterin kanssa, myös sävellysteknisesti eräänlaista henkilökohtaista etsikkoaikaa musiikkiopistosävellyksen suhteen. Halu luoda oppilasorkesterille sopivaa materiaalia oli johtanut hänet tielle, joka osoittautui kestävämmäksi suhteessa hänen omaan

sävellystyylinsä. Ahvenjärvi oli ottanut suunnakseen melodisen ajattelun, joka vei pois päin hänelle luonteenomaisesta, atonaalisesta harmonia-ajattelusta.

S: Kun mie lähdin tosiaan ajattelemaan sitä siltä kannalta, että se on tosi melodista. [...] Mie huomasin sen, että kirjoitin paljon melodioita ylös, jotka tuli päähän, niin siitä tuli aina tosi tonaalisen kuuloista. [...] mulla meni aikaa hirveästi siihen, että mie tein sitä tavallaan, en tehnyt omalla tyylillä [...] (H2 13.1.2005.)

Ahvenjärvi kirjoitti välillä diplomityötään, sinfoniaorkesteriteosta, minkä jälkeen musiikkiopistoteoksen pariin palatessaan hän totesi tehneensä musiikkiopiston tilausteosta koko syksyn väärään suuntaan.

S: Ja se syyskuu, sitä on tehnyt ihan harhaan jotenkin. Sitten kun sen ottaa uudestaan esille, sitten huomaa sen. (H2 13.1.2005.)

Loka-marraskuun kypsyttelyvaiheen aikana musiikkiopiston tilausteos oli ollut lepäämässä, ja siihen liittyvät sävellysideat joutuivat nyt uudelleenarvioinnin ja kriittisen tarkastelun kohteeksi. Oli löydettävä ratkaisu, jonka avulla sävellystyö pääsisi eteenpäin.

S: Ja mie pähkäsin, ja sitten mie jäsensin asiat sillä lailla että, mitkä on ne asiat kun kirjoittaa lapsille ja nuorille, niin että mitkä on ne asiat, mitkä säilyvät samana siinä mun omassa musiikissa ja mitkä taas on ne jotka vaihtuu. (H2 13.1.2005.)

Ahvenjärvi lähti etsimään ratkaisua pilkkomalla ongelman osiin ja pohtimalla jokaisen osaongelman kohdalla lapsille ja nuorille säveltämisen ja oman sävellystyylinsä suhdetta. Käytännössä hän tarkasteli erikseen musiikin parametreja ja mielti jokaisen parametrin kohdalla, millä tavalla hän voisi soveltaa omalle sävellystyylilleen ominaisia asioita musiikkiopistolle sävellettävään teokseen.

Kokonaisdramaturgia on Ahvenjärvelle kaiken a ja o (H2 13.1.2005) ja teoksen kantava runko. Hän kuitenkin suosii teostensa dramaturgiassa hitaasti muuttuvia ja kehittyviä prosesseja, joista hän nyt joutui jossain määrin tinkimään.

S: Joo, oon joutunut karsimaan siitä, mie tykkäisin semmoisista prosesseista, että esimerkiksi lähtee hitaampana ja kiihtyy - hidastuu [...] (H2 13.1.2005.)

Suurin syy vähitellen muuttuvien prosessien karsintaan olivat rytmiset rajoitteet, sillä oppilassoittajille ei voinut kirjoittaa kovin monimutkaista rytmikkaa. Erityisesti kiihtyvähidastuva -rytmivaihteluista on tullut Ahvenjärvelle oikeastaan jo tyylikeino (H2 13.1.2005), jonka toteuttamiskeinot joutuivat nyt kriittisen pohdinnan kohteeksi. Rytmien sijaan hän päätti luoda kehittyviä prosesseja sointivärimateriaalien vähittäisillä muutoksilla. Erilaiset sointivärit olivat Ahvenjärvelle paitsi musiikillista perusmateriaalia, myös materiaalia, jonka toteuttamisessa ei oppilassoittajia koskevia rajoitteita tullut vastaan.

Harmonioissa rajoittavana tekijänä olivat puhallinsoittimien rajalliset äänialat. Oppilassoittajien käytettävissä olevat äänialat Ahvenjärvi kokosi soittimien opettajilta. Lisärajoitteena oli vielä, ettei äänialan ääri rajoilla voinut pysyä kovin pitkään, joten stemmojen piti liikkua enimmäkseen keskirekisterin alueella. (H2 13.1.2005.) Jousistolla käytettävissä oleva rekisteri oli puhaltimia huomattavasti laajempi. Rajallisista äänialoista huolimatta oli kuitenkin mahdollista saada aikaan myös puhaltajille Ahvenjärven sävellystyylille ominaista atonaalista sointusatsia. Sointusatsin rakentaminen vain vaati enemmän työtä ja kärsivällistä sommittelua. Rajallisesta rytmiiikasta ja äänialoista johtuen melodialinjojen tuli olla kauttaaltaan helpotettuja (H2 13.1.2005).

S: Melodiset ja harmoniset jutut ovat syntyneet aika pitkälle niiden rekistereitten, että on pitänyt värkätä niitä ääniä [...] sillä lailla ettei tule tylsä, ettei se jauha niitä samoja säveliä, että se kävis välillä vähän supumassa, sitten taas voi käyttää niitä ääriääniä. (H2 13.1.2005.)

Ahvenjärvi keksi rakentaa sointusatsin kontrapunktin periaatteilla, jolloin hän sai jokaisen soittimen stemmaan aikaan myös toistoa.

S: [...] kun mie mietin sitä miten mie saan sinne toiston soittajille, mutta en kuulijoille. Se [kontrapunkti] tuli sitä kautta. Että ne tulee sitten päällekkäin, nämä satsit. (H3 4.2.2006.)

Esimerkiksi puupuhaltajien 2-ääninen melodia esiintyy aluksi yksinään (ks. nuottiesimerkki 7, valmiin teoksen t. 42–50), kuten vaskien hitaammista aika-arvoista koostuva 2-ääninen melodia hetkeä myöhemmin. Satsit ovat päällekkäin tahdeissa 69–77 muodostaen yhdessä 4-äänisen atonaalisen sointusatsin. Melodinen aines pysyy toistossa täsmälleen samana, ilman modulaatioita.

Melodiikan toistoa säveltäjä halusi teokseen helpottaakseen stemmojen opettelua.

S: [...] kun niille tulee muutenkin inhottavia atonaalisia harmonioita ja stemmoja opeteltavaksi, niin että se opettelu määrä ei ole kaksinkertainen yhdelle oppilaalle. (H3 4.2.2006.)

Modulaatiot eivät olleet mahdollisia, sillä melodiat käyttivät jo hyväkseen koko oppilassoittajille mahdollista ambitusta. Ammattilaisille kirjoittaessaan Ahvenjärvi olisi käyttänyt melodisen aineksen toistossa modulaatiota (H3 4.2.2006), mutta musiikkiopiston tilausteoksessa hän muunteli toistoissa melodioiden yhdistelyä toisiinsa, pilkkoi satsia lyhyempiin osiin tai muunteli satsin ympäristöä.

5.2 Toteutusvaihe eli intensiivisen säveltämisen vaihe

5.2.1 Kohti ensimmäisiä tuttiharjoituksia

Marraskuun puolivälistä lähtien Ahvenjärvi pystyi keskittymään yksinomaan musiikkiopistosävellykseen. Kun hän sai ratkaistua teoksen tyyliin liittyvät ongelmat ja oli päätenyt tiettyyn sävellystekniseen strategiaan, teos alkoi rakentua vauhdilla. Yhtenä sävellystyötä vauhdittavana tekijänä oli myös lähestyvä musiikkiopistovierailu, joka oli sovittu tilausteoksen varsinaisten harjoitusten alkamisajankohdaksi ja sijoitettu juuri joululoman kynnykselle.

Nyt Ahvenjärvi oli ratkaissut myös teoksen kokoonpanon. Hän halusi teokseen kolme huilua, kaksi oboeta, kolme klarinettia, yhden käyrätorven, kolme trumpettia, kolme lyömäsoittajaa ja jousiston, jonka kooksi hän kaavaili 6-6-4-4-1 (Ahvenjärvi 2005, 6; SP 22.11.2004a).

Kokoonpano on kasvanut siitä, mistä viimeksi oli puhetta. Muutamien soittimien osalta on vielä auki, ovatko ne mukana projektissa vai eivät. (SP 22.11.2004a.)

Neuvottelut joidenkin soittimien opettajien kanssa siis jatkuivat yhä. Nyt aktiivisena osapuolena oli säveltäjä, joka oli kertonut opettajille tarvitsevansa tietyn määrän kunkin soittimen soittajia, mutta odotteli vielä muutamilta opettajilta varmistusta, saadaanko soittimia hänen haluamansa määrä mukaan. Ahvenjärvi oli myös ilmoittanut opettajille, että kaikkien orkesteriin osallistuvien soittajien taso saa olla 1/3 tai alle³² (SP 22.11.2004b), joten tekninen osaaminen ei rajoittanut liiaksi orkesterin soittajien valintaa.

Vaikka kokoonpano ei ollut vielä täysin selvillä, ei Ahvenjärvi enää voinut odottaa vahvistusta soittimistosta, sillä sävellystyössä oli päästävä eteenpäin. Jos soittimista osa olisi jäänyt pois, hän todennäköisesti olisi muuttanut instrumentaatiota tarvittavalla tavalla myöhemmin. Mutta nyt sävellystyö perustui ideaaliin, ihanteelliseen kokoonpanoon, jolla hän pystyisi toteuttamaan haluamansa sointiväriyhdistelmät niin, että ne todennäköisesti olisivat balanssissa keskenään. Muutoksia ja korjauksia voisi tehdä sitten myöhemmin.

³² Kurssitutkinto 1/3 vastaa nykyisten SML:n ohjeiden mukaista tasosuoritusta 1.

5.2.2 Notaatiotapojen etsiminen

Notatoimisessa eniten päänvaivaa Ahvenjärvelle aiheutti vapauden ja kontrollin välinen suhde. Kun tietynlaisen tekstuurin aikaansaamiseksi ammattimuusikoille voi notatoida kaiken pilkuntarkasti, ei samaa periaatetta voinut noudattaa oppilassoittajilla.

Glissandonotaatio

Mie tässä pähkäilen notatointia [...] glissandojaksoon viuluille. [...] Pitää löytää sellainen notaatio kaikkiin juttuihin, että jotenkin voi kontrolloida satsia, ettei se oo ihan epämääräistä. (SP 22.11.2004c.)

Glissandonotaation ongelmana oli, että suuri osa jousisoittajista ei ollut vielä koskaan soittanut asemissa. Ylöspäisen glissandon voisi ilmoittaa vaikka senttimetreinä (SP 22.11.2004c), mutta alaspäinen glissando olikin jo ongelmallisempi. Miten lähtösävelen korkeuden voisi ilmaista tavalla, joka ei olisi liian tulkinnanvarainen? Ahvenjärven piti löytää notaatiolle ratkaisu, joka olisi sekä soittajan ymmärrettävissä että samalla määrittäisi riittävän, mutta ei kuitenkaan liian tarkasti, kuinka pitkä ja kuinka nopea glissando tulisi soittaa. Säveltäjässä heräsi ajatus käyttää sittenkin nuottikuvaa eikä vain sanallisia ohjeita.

Jos haluan laittaa sanallisen ohjeen lisäksi myös nuottikuvan, silloin voin laittaa glissandon alkusävelen myös ristinä (SP 22.11.2004c).

Nuotinpään merkitseminen ristinä kertoisi halutun sävelkorkeuden, mutta samalla ilmaisisi, ettei sävelen tarvitse olla aivan tarkasti kohdallaan. Tämän pohjalta Ahvenjärvi kehitti notaation, jossa glissandon määrittely perustuisi otelaudan jakamiseen helposti hahmotettaviin osiin. Otelauta jaettaisiin neljään yhtä suureen osaan, joiden rajakohdat sijaitsisivat otelaudan puolivälissä eli kaikukopan alkamiskohdassa, sekä näin kahtia jaetun otelaudan alaosan eli kaulan ja otelaudan yläosan puoliväleissä. Rajakohtien sävelkorkeuksia voisi käyttää glissandonotaation "tukipisteinä". Mielenpitoista ideastaan glissandonotaatioksi sekä neljään osaan jaetun otelaudan rajakohdissa sijaitsevia säveliä Ahvenjärvi kyseli jousisoittimien opettajilta sähköpostitse.

Mikä sävel viulussa on kaulan puolivälissä esim. D-kielellä? [...] Tiedätkö, onko nämä jotain standardijuttuja vai vaihtelee kohan nämä soitinkohtaisesti? (SP 22.11.2004c.)


Itse selvitin vastauksia kysymyksiin kokeilemalla sävelkorkeuksia sekä omalla kokoviulullani että musiikkiopiston puoliviululla saaden molemmilla soittimilla samat tulokset. Arvelin rajakohtien sävelten olevan viulun rakenteeseen liittyviä standardeja, joissa soitinkohtaista vaihtelua ei juuri olisi. Ja koska asemasoitto oli hallussa vain osalla soittajista, mielestäni

pienillä epätarkkuuksilla ei pitäisi olla merkitystä. Itse kirjoitustavasta ehdotin, että nuottikuvan olisi hyvä näyttää visuaalisesti siltä, miltä sen olisi tarkoitus kuulostaakin. Ehdotin glissandon merkitsemistä vakiintuneeseen tapaan glissandoviivalla nuottiviivastolle varustettuna lisämerkinnällä, jossa kerrottaisiin millä kielellä ja millä sormella glissando on tarkoitus soittaa. (SP 25.11.2005.) Säveltäjä muodosti glissandonotaation yhdistelemällä ideoita ja käyttämällä opettajilta saamia tietoja sävelkorkeuksista (ks. nuottiesimerkki 3).

* Soittajalla ei tarvitse olla kokemusta asemista soittamisesta soittaakseen sävellyksessä olevat glissandot.

Rasti glissandon aloitus- ja lopetussävelenä osoittaa viitteellisen sävelkorkeuden.

Esitusmerkinnän selitys: satula kaulan puoliväli kopan alkamiskohdan kopan alkamis- ja otelaudan loppumiskohdan puoliväli otelaudan loppumiskohdan

Esim.  Seuraavanlainen notatointi tarkoittaa:

Glissando soitetään A-kielellä 2. sormella.

Glissando aloitetaan suunnilleen kopan alkamiskohdan ja otelaudan loppumiskohdan puoliväliltä.

Glissando päättyy suunnilleen kaulan puoliväliin.

NUOTTIESIMERKKI 3. Glissando-ohjeet.

Laatikkonotaatio

Syyskuun lopun musiikkiopistovierailun jälkeen Ahvenjärvi oli tullut johtopäätökseen, että myös sointikenttiä sisältäviä jaksoja täytyisi jotenkin määritellä notaation avulla tarkemmin, jotta olisi mahdollista saada aikaan dramaturgisesti kehittyviä tapahtumia.

S: Mutta sitten ne sointivärijutut, kun mie olin tehnyt ne ensin sillä lailla että ne melkein kaikki olis ollut vapaapulsatiivisesti. Siinä ei saa mitään silloin dramaturgisesti tehtyä, niin mun piti se miettiä ihan kokonaan uusiksi koko juttu. [...] että siinä jää jonkinlainen vapaus, ettei se ole rytmisesti liian ankaraa, mutta siinä kuitenkin on kontrolli, niin se on ollut se ongelma. (H2 13.1.2005.)

Vapauden ja kontrollin suhteella Ahvenjärvi viittaa tässä ns. laatikkonotaatioon, jossa osa soittajista on "vapaalla" (H2 13.1.2005), irrallaan kapellimestarin johdolla jatkavan muun orkesterin pulssista. Ahvenjärvi ei ollut aiemmissa sävellyksissään käyttänyt tällaista vapaampaa notaatiota lainkaan, vaan oli aina notatoinut kaiken tarkasti ja pikemminkin vastustanut laatikkoja (H2 13.1.2005). Repetitiivisellä laatikolla, jossa jokin stemma jää kertaamaan tietyksi ajaksi jotain lyhyttä aihetta (esim. sellot t. 32, nuottiesimerkki 4), oli mahdollista saada satsiin säveltäjän tavoittelemaa rytmistä epäsäännöllisyyttä ja levottomuutta. Tahdeittain etenevään materiaaliin yhdistettynä laatikot loivat epäsäännöllistä

sointikenttää esim. melodian taustalle. Epäsäännöllisyydestään huolimatta tausta jäi toisteisuudessaan kuitenkin luonteeltaan staattiseksi ja paikallaan pysyväksi.

NUOTTIESIMERKKI 4. Sellostemma t. 32–41.

Sävellyksenopettajansa Adriana Hölszky'n neuvomana Ahvenjärvi yhdisti tahdeittain etenevää materiaalia myös vapaasti soitettavaksi jaksoon, joka ei ollut repetitiivinen laatikko vaan jossa useampi tahti oli yhdistetty eräänlaiseksi yhdeksi pitkäksi "tahdiksi", jaksoksi, jonka sisällä tapahtuu muutosta (H3 4.2.2006). Tällaiseen vapaapulsatiivisesti etenevään materiaaliin oli mahdollista saada aikaan myös dynaamista muutosta (esim. I-viulun glissandot t. 104–111, nuottiesimerkki 5). Molempia laatikkonotatoinnin tapoja esiintyy *Revontuulissa* useassa kohdassa.

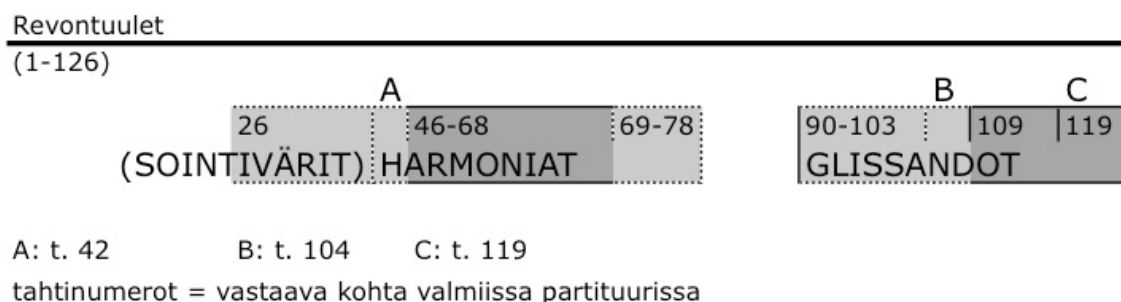
NUOTTIESIMERKKI 5. I-viulustemma t. 104–111.

5.2.3 Ensimmäinen askelma: ensimmäiset valmiit teoskatkelmat ja tuttiharjoitukset

Saapuessaan Rovaniemelle 19.12.2004 Ahvenjärvi oli saanut lähes valmiiksi teoksen viimeisen taitteen eli glissandojakson (valmiissa teoksessa t. 90–126) sekä atonaalisten harmonioiden taitteen (valmiissa teoksessa t. 42–79) (ks. kuva 2). Joistakin kohdin puuttui vielä soittimia, mutta osa sivuista oli jo valmiita, puhtaaksikirjoitusta vailla olevia partituurin osia. Valitsimme yhdessä säveltäjän kanssa orkesterin ensimmäisiin yhteisharjoituksiin

harjoiteltavaksi näistä partituurin osista kolme soitinnukseltaan mahdollisimman täydellistä katkelmaa ja nimesimme ne harjoituskirjaimin A, B ja C. Illan ja yön aikana Ahvenjärvi askarteli partituurista leikkaamalla seuraavan päivän harjoituksiin harjoitusstemmat niistä katkelmista, joita ei suuren sivumäärän vuoksi voinut soittaa suoraan partituurista.

Kuvassa 2 tuolloin valmistuneita partituurin osia verrataan valmiiseen teokseen. Katkoviivoin ja vaaleammalla värillä on kuvattu jaksot, joista stemmoja vielä puuttui, ja umpinaisin viivoin ja tummemmalla värillä jaksot, jotka päättyivät joko sellaisenaan tai vain vähäisin muutoksin ja korjauksin lopulliseen teokseen.



KUVA 2. Tilaussävellyksen valmiit ja keskeneräiset jaksot 21.12.2004.

Harjoituskirjainta A edeltävät tahdit (t. 26–42) sisälsivät vain joitakin hajanaisia fragmentteja. Itse A-katkelma käsitti kuusi partituurin sivua (valmiissa teoksessa t. 42–68), joiden neljästä ensimmäisestä tahdistä puuttuivat vielä lyömäsoittimien stemmat. Tahdit 46–68 sisältävien partituurin sivujen alareunaan Ahvenjärvi oli kirjoittanut "VALMIS". Muutamaa kellopelille kirjoitettua säveltä lukuun ottamatta tähän jaksoon ei tullut myöhemmin lisäyksiä. Luonnospartituuriin tässä vaiheessa merkityt sivunumerot pysyivät samoina valmiissa teoksessakin, eli teoksen raamit olivat olemassa, vaikka sisältöä puuttuikin.

Tahdeista 69–78 puuttuivat vielä kaikki lyömäsoittimien stemmat, ja tahdeista 90–108 puuttuivat oboen, vaskien ja lyömäsoittimien melodiset aiheet. Harjoituskirjain B käsitti kaksi partituurin sivua, valmiin teoksen tahdit 104–111. Vaikka ensimmäisestä neljästä tahdistä puuttuivatkin vaskien, oboen ja lyömäsoittajien stemmat, valitsimme katkelman soitettavaksi, koska se oli yksi jousten ei-repetitiivisistä "laatikoista" (ks. nuottiesimerkki 5). Halusimme kokeilla, miten laatikko-kirjoitustapa toimisi käytännössä.

Teoksen päättävät kahdeksan tahtia (t. 119–126) olivat jo täysin valmiit ja sisälsivät paljon uutta notaatiota ja soittoteknistä asiaa kaikille soitinryhmille, joten päätimme aloittaa harjoitukset tällä katkelmalla C (nuottiesimerkki 6).

♩ = 110 *Marcato furioso*

(119) *Toista x kertaa*

Fl. 1 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Fl. 2 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Fl. 3 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Ob. *f* *Toista x kertaa* *cresc.* 1. & 2.

Cl. 1 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Cl. 2 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Cl. 3 *f* *Toista x kertaa* *cresc.*

Cor. in F *f* *open* *cresc.*

Trp. in Bb *f* *open* *cresc.*

Perc. 1 *f* *cresc.*

Perc. 2: *f* *let ring* *cresc.*

Perc. 3 *f* *cresc.*

* *Laista pöytäruunun päälle alumiinifolio, jonka päälle laitetaan ketju (n. 1 m.). Näin saadaan aikaan räjähtävä ääni.*

* *♯ = soita vasemman käden sormilla ja sahaa jousella edestakaisin niin nopeasti kuin mahdollista. Sormet ja jousi eivät saa mennä samaan tahtiin. "sahaa hulluna"*

* *sul D* *f* *cresc.*

* *sul G* *f* *cresc.*

* *sul C* *f* *cresc.*

* *sul G* *f* *cresc.*

Vcl. 1 *f* *cresc.*

Vcl. 2 *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

NUOTTIESIMERKKI 6. Harjoituskatkelma C, partituurin kaksi viimeistä sivua (t. 119–126) (jatkuu)

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is divided into several systems of staves:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** Each staff starts with a dynamic marking of *ff*. Rehearsal mark 121 is indicated above the first staff. The notation includes various dynamics like *p* and *tr.* (trills).
- Clarinets (Cl. 1, 2, 3):** Similar to the flutes, starting with *ff* and including trills.
- Oboe (Ob.):** Starts with *ff* and includes a *p* dynamic marking.
- Cor Anglais (Car. in F):** Starts with *ff* and includes a *p possibile* marking.
- Trumpets (Trp. in Bb):** Starts with *ff* and includes a *p possibile* marking.
- Percussion (Perc. 1, 2, 3):** Includes various percussion parts with dynamics like *ff* and *pp*. Rehearsal mark 123 is indicated above the first staff.
- Violins (Vl. 1, 2):** Starts with *ff* and includes *p* dynamics. Rehearsal mark 123 is indicated above the first staff. The notation includes *sul G*, *sul A*, and *sul D* markings.
- Viola (Vla.):** Starts with *ff* and includes *p* dynamics. Rehearsal mark 123 is indicated above the first staff. The notation includes *sul A* markings.
- Violoncello (Vlc. 1, 2):** Starts with *ff* and includes *p* dynamics.
- Double Bass (Cb.):** Starts with *ff* and includes *p* dynamics.

Additional markings include circled numbers (121, 123) for rehearsal points, various dynamic markings (*ff*, *p*, *pp*), and performance instructions like *p possibile* and *sul G*. There are also some handwritten notes in Finnish, such as "vauhe" (noise), "hyvä" (good), and "let" (let).

NUOTTIESIMERKKI 6 (jatkuu). Harjoituskatkelma C, partituurin kaksi viimeistä sivua (t. 119–126).

Vaikka teoksen perusrakenne oli säilynyt kuta kuinkin ennallaan ja noudatti aiempien suunnitelmien kolmitaitteista rakennetta "sointivärit – harmoniat – glissandot", oli teoksen lopetus saanut aivan erilaisen ratkaisun. Vähittäisen hiljenemisen ja morendon sijaan teoksen loppu oli nyt suuri crescendo, joka johti teoksen päättävälle aksentoidulle iskulle.

Taiteiden välisten siirtymien sävellysteknisestä haasteellisuudesta kieli se, että molemmat siirtymäkohdat olivat vielä avoinna. Harmoniajakson ja glissandojakson välinen rajakohta puuttui kokonaan, eikä siitä ollut edes hajanaisia luonnostelmia vielä olemassa. Sointivärikenttien muuntuminen harmonioiksi oli vasta luonnosteluasteella, eikä teoksen aloitus ollut löytänyt vielä lainkaan hahmoaan.

Ensimmäisissä tuttiharjoituksissa 21.12.2004, jossa mukana oli myös muutamia soitonopettajia, käytiin aluksi jokaisen soitinryhmän kanssa harjoitusjakson C erilaiset notaatiot ja niiden soittotekniikat (ks. nuottiesimerkki 6): sellojen ja kontrabasson Bartók-pizzicatot, muiden jousien "hulluna sahaus", jonka aikana vähitellen kiivetään otelautaa ylöspäin koko ajan otelautaa nopeasti sormittaen, sekä klarinettien suukappale-glissandot ensin sormella ja sitten kynällä, mikä osoittautui ergonomisesti ja soinnillisesti paremmaksi vaihtoehdoksi. Tämän jälkeen jaksoa soitettiin yhdessä, jolloin säveltäjä sai tyytyväisenä todeta yhteisen balanssin toimivan. (DVD 1, 21.12.2004.) Jousien "hulluna sahaus" oli kokeiltu jo syyskuussa orkesterin harjoituksissa, mutta nyt sitä soitettiin ensimmäistä kertaa nuottikuvasta. Puhaltajat ja lyömäsoittajat olivat mukana orkesterissa ensimmäistä kertaa.

Lyömäsoittimien oikeanlaista sointia loppujaksoon Ahvenjärvi haki yhdessä lyömäsoittajien ja heidän opettajansa kanssa selvittelemällä pikkurummun ja reuna- ja vannelyönnin eroa (ks. nuottiesimerkki 6, t. 124) ja kokeilemalla patarumpujen preparointia eri välinein, joista alumiinifolion ja ohuen kettingin yhdistelmä oli hänen mielestään paras (ks. nuottiesimerkki 6, t. 119) (DVD 1, 21.12.2004). Jaksosta välittyi kuitenkin säveltäjän varmuus kirjoittamansa tekstuurin ja soittotapojen toimivuudesta. Harjoittaminen oli lähinnä sointikuvan täsmentämistä säveltäjän haluamaan suuntaan, erityisiä soinnillisia tai toteuttamiseen liittyviä ongelmia ei ilmennyt.

Toisen tyyppinen funktio säveltäjän kanssakäymisellä soittajien ja heidän opettajiensa kanssa oli harjoituksien jälkipuolella, jolloin säveltäjän ohjeiden mukaan kokeiltiin erilaisia soittotapoja eri soittimilla. Ahvenjärvellä oli lista soittotekniikoista, joita hän halusi kokeilla ja kuunnella, miltä ne kuulostaisivat oppilaiden soittamana. Jousiston kanssa kokeiltiin mm. tallan takaa soittoa ja soittotapaa, jossa jouta painetaan niin voimakkaasti, että ääni rikkoutuu ja muuttuu rätiseväksi. Säveltäjä näytti eri vaihtoehtoja itse malliksi viululla ja kuunteli

tarkasti eri versioiden kuulokuvaa. (DVD 1, 21.12.2004.) Vaikutelma oli, ettei säveltäjä itsekään tiennyt tarkalleen, millainen sointi hänellä oli tavoitteena. Pikemminkin hän kuulosteli, miltä eri vaihtoehdot kuulostivat, ja painoi niitä mieleensä mahdollista tulevaa käyttöä varten.

Vaskia Ahvenjärvi pyysi kokeilemaan mm. slap tongue -soittotekniikkaa, ja lyömäsoittimien kanssa hän mm. etsi patarumpujen glissandon ääriäänä ja keskusteli eri vaihtoehdoista kellopelien kapuloiksi tehden kokeiluista itselleen muistiinpanoja (DVD 2, 21.12.2004). Kaikkia näitä kokeiluja myös hyödynnettiin valmiissa teoksessa. Kokeilut vahvistivat säveltäjän käsitystä, että erilaiset soittotekniikat toimivat mainiosti oppilassoittajilla.

Harjoitusten lopuksi soitettiin vielä harjoituskirjaimella A merkittyä sointusatsia (nuottiesimerkki 7), jonka stemmojen prima vista -lukemisessa puhaltajilla oli suuria vaikeuksia (DVD 2, 21.12.2004). Vaikeuksien syynä lienee ollut erityisesti muunnesävelten suuri määrä. Perustaso 1:n tasoiset kappaleet harvoin sisältävät kovin runsaasti modulaatioita tai kromatiikkaa, joten tällaisen tekstuurin lukemiseen ei olla yksinkertaisesti totuttu. Myös uusien melodioiden omaksumiseen ja otteiden opetteluun nuoret, vasta lyhyen aikaa soittoa harrastaneet oppilaat tarvitsevat yksinkertaisesti enemmän aikaa. Jousistolta katkelman soittaminen luonnistui yllättävän hyvin, vaikka jokaiselle oppilaalle kokemus täysin atonaalisen tekstuurin soittamisesta oli mitä suurimmalla todennäköisyydellä laatuaan ensimmäinen.

TEMPO 90-95 Partituumi kirjoitettu

3 Fl.

2 Ob.

3 Cl. in B \flat

1 Cor. in F

3 Trp. in B \flat

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

+ cor & Trp laatikko (13.1.05)

Luvonille ehkä jotain parin che taiton (13.1.05)

Glsp. (8va)

A

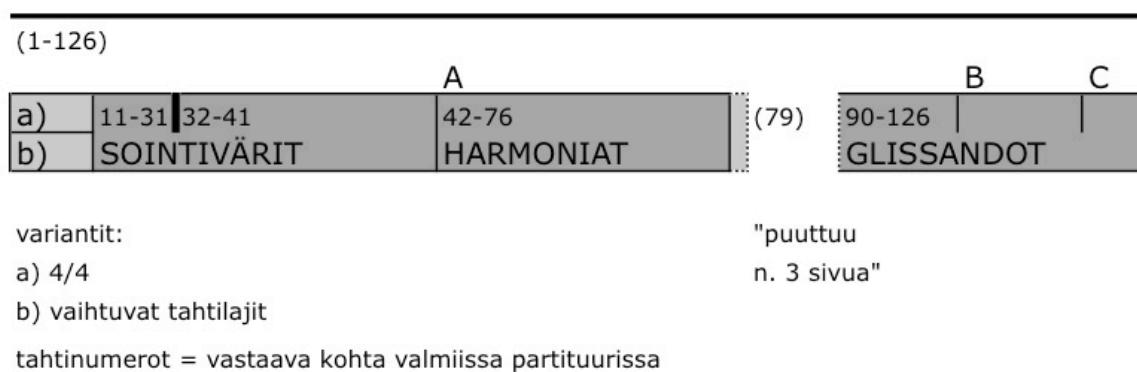
mp, *p*, *mf*, *f*, *pp*, *pizz.*

NUOTTIESIMERKKI 7. Sointusatsia eli harjoituskatkelman C alkua (valmiin teoksen tahdit 42–46).

5.2.4 Toinen askelma: teoksen alku valmistuu, variantit ja hylätty laatikko

Joululoman aikana sävellystyö jatkui hyvin intensiivisenä. Ahvenjärvi oli täydentänyt loman aikana loppujaksosta puuttuvat stemmat ja kirjoittanut teosta osittain jo puhtaaksikin. Harmoniajakso oli täydentynyt lyömäsoittimilla. Suurin uusi kokonaisuus oli kuitenkin teoksen alku, josta vielä joululoman kynnyksellä oli olemassa vain hajanaisia merkintöjä.

Kuvassa 3 esitetään, missä vaiheessa sävellys oli tammikuun ensimmäisissä orkesteriharjoituksissa 13.1.2005.



KUVA 3. Tilaussävellyksen rakenne 13.1.2005.

Teoksen alkutahdeista, partituurin kahdesta ensimmäisestä sivusta (t. 1–10) Ahvenjärvi oli kirjoittanut kaksi varianttia, ensimmäisen 4/4 -tahtilajiin ja toisen vaihtuvin tahtilajein. Sointiväriajakso oli tässä vaiheessa muutaman tahdin pitempi, sillä tahtien 31 ja 32 väliin hän oli luonnostellut repetitiivisiä laatikkoja sisältävän jakson, "laatikkosivun". Harmonia- ja glissandojakson välinen liitos puuttui vielä kokonaan, eli teoksen keskeltä puuttui n. kolme sivua pitkä pala.

Teoksen alun Ahvenjärvi oli säveltänyt hyvin nopeasti, alle viikossa.

S: Tuo alku on tullut tosi nopeasti. Mulla ei ollut viime lauantaina vielä mitään käsitystä siitä. [...] lauantaina oli semmoinen että ei-ei-ei, että mitä tälle alulle tapahtuu, mulla ei todellakaan ollut koko alkua olemassakaan, että mie oon nyt tässä viikon aikana. (H2 13.1.2005.)

Alkuun oli ilmaantunut aivan uutta materiaalia, jota ei ollut esiintynyt aiemmissa luonnoksissa.

S: [...] se meni silloin ihan uusiksi, kun se notatointi tarkentui. Se dramaturgiakin meni ihan uusiksi. Itse asiassa ihan kokonaan uusiksi. Se jäi se idea, että siellä on niitä sointivärejä siellä alussa, ja sitten sinne vähitellen tulee niitä harmonioita mukaan, ensin huiluääninä, sitten lyömäsoittimilla. (H3 4.2.2006.)

Teos alkoi nyt huu-tavulla puhalletuilla hengitysäänillä, clavesien hankaamisella toisiaan vasten ja jousien col legnolla, jossa josta liikutellaan puupuoli kieliä vasten edestakaisin kielten suuntaisesti (ks. nuottiesimerkki 8). Vähitellen sävelkorkeudettomien puhallus- ja hankausäänien mukaan tulee sävelkorkeudellisia säveliä ja viimein melodisia aiheita, kunnes siirrytään kokonaan harmoniataitteeseen.

* Hengitä voimakkaasti ulospäin soittimen läpi HUU-ääniteellä.

* Asteittainen muutos kirkkaasta ss-ääniteestä tummasointiseen SHH-ääniteeseen. Kirkasta ss-äänitettä tehdessä kielen kärki on lähellä hampaita ja huulet ovat hymyilyasennossa (i-vokaali). Tummasointista SHH-äänitettä tehdessä kieli on suun takaosassa ja huulet ovat supussa (o-vokaali). Muutos ss-ääniteestä SHH-ääniteeseen tehdään asteittaisesti.

** Jousen puupuolella soitto kielten suuntaisesti = Aseta jousi keskimmaisille kielile puupuoli kieliä vasten. Liikuta jouta kielten suuntaisesti nuottikuvan mukaisesti tallan ja vasemman käden välillä. Vasen käsi sammuttaa kielet.

** Jousen puupuolella soitto kielten suuntaisesti. sul D&A

NUOTTIESIMERKKI 8. Alun variantti 4/4 -tahtilajissa 11.1.2005.

Tammikuun ensimmäisessä palaverissamme 10.1.2005 kävimme Ahvenjärven kanssa läpi alkuosan nuottikuvan sisältämiä erilaisia esitysohjeita. Minun piti tulkita ja toteuttaa nuottikuvan ohjeita, minkä perusteella säveltäjä päätteli, oliko tulos sellainen kuin hän ohjeilla oli tavoitellut. Esimerkiksi säveltäjä antoi minulle triangelin ja lyöntitikun, joilla minun tuli soittaa "dempatulla triangelilla nopea tremolo mahdollisimman lähellä triangelin yläkulmaa". Samalla tavoin kävimme läpi niin jousien kuin puhaltajienkin esityserkintöjä. Joitakin ohjeita muokattiin ehdotuksestani suomenkielisemmiksi, esim. "dempatusta" tuli vaimennettu, ja joitakin esitysohjeita, esim. "Soita jousen puupuolella edestakaisin tallan ja otelaudan puolivälin välillä" (ks. nuottiesimerkki 8, viulujen esitysohje), muutettiin ehdotukseni pohjalta selkeämmiksi. (KP 10.1.2005.)

Tammikuun palaverissamme keskustelimme myös muutamista notaatiokysymyksistä, esimerkiksi mikä olisi paras tapa notatoida vapaasti kiihtyvä tai hidastuva säveltoisto. Pidin vakiintunutta käytäntöä parhaana, eli sävelrepetitiota yhdistävä yläpalkki olisi kirjoitettu kiilamaisesti leveneväksi tai kapenevaksi kertomaan aika-arvojen nopeutumisesta tai hidastumisesta. (KP 10.1.2005.) Toinen Ahvenjärveä askarruttava asia oli kehittyvä rytmikka ja sointiväreillä tapahtuva tihenevä prosessi, jota hän halusi saada aikaan alun sointiväriajaksoon. Sointivärien muutosprosessiin hän oli kirjoittanut luonnossivun, jossa oli kuusi eri aikaan aloittavaa repetitiivistä laatikkoa (nuottiesimerkki 9), mutta ei lainkaan tahdeittain etenevää materiaalia (KP 11.1.2005).

Neuvottelimme myös vaihtuvista tahtilajeista, joita säveltäjä tähän mennessä oli pyrkinyt välttämään. Olin sitä mieltä, ettei vaihtuvien tahtilajien kirjoittamiselle pitäisi olla mitään estettä, jos syke säilyy samana ja vain tahtien pituudet vaihtelevat. (KP 11.1.2005.) Pikemminkin rohkaisin vaihtuvien tahtilajien kirjoittamiseen, sillä oman kokemukseni mukaan vaihtuvat tahtilajimerkinnät saattavat vain näyttää oudoilta, vaikka niiden toteuttaminen on itse asiassa hyvin helppoa, jos perussyke ei rikkoudu. Tämän säveltäjä itsekin totesi omien sävellysoppilaidensa kanssa myöhemmin.

S: Ne tahtilajien vaihdokset eivät ole lapsille mikään ongelma, että niistä tehdään, aikuiset tekee niistä helposti ongelman (H3 4.2.2006).

Ahvenjärvi kertoi olleensa arka vaihtuvien tahtilajien kanssa (H3 4.2.2006), koska ei vielä tiennyt, kuinka ne toimisivat oppilassoittajien kanssa. Sanoin teoksen alkutahtien olevan otollinen paikka kokeilla vaihtuvia tahtilajeja, sillä puhallusten alut voisi yhtä hyvin kirjoittaa alkamaan myös tahdin ensimmäiseltä iskulta siten, että tahtien pituus vaihtelisi. Nyt alku oli kirjoitettu 4/4 -tahtilajiin ja puhallusten alut osuivat eri tahdeissa eri iskuille (ks.

nuottiesimerkki 8). Ahvenjärvi kirjoittikin alusta toisen version vaihtuvin tahtilajein kokeiltavaksi oppilasorkesterin harjoituksissa. Oppilaat ja opettajat saivat harjoituksissa valita varianteista sen, joka tuntuisi luontevammalta soittaa (CD 13.1.2005).

Tuttharjoituksissa 13.1.2005 paikalla oli runsaasti myös musiikkiopiston soitonopettajia. Heidän avullaan joitakin soittotapoja saatiin täsmennettyä paremmin säveltäjän ajatuksia vastaaviksi, ja joitakin aivan uudenslaisiakin ratkaisuja löydettiin. Ahvenjärvelle uutta oli oboen slap tongue, jonka säveltäjä ei aiemmin tiennyt olevan oboelle mahdollinen, mutta jonka soitonopettaja näytti olevan soitettavissa ilman rööriä. Huu-puhallus kuulosti parhaimmalta huiluilla cis²-otteella ja vaskilla niin, että huulet peittävät puhallusaukon (Ahvenjärvi 2005, 19). Clavesien hankaaminen toisiaan vasten tuotti hyvin hiljaisen äänen, joka hukkuu muun orkesterin joukkoon. Lyömäsoitinopettajan ehdotuksesta se muutettiin rumpukapuloiden hankaamiseksi vastakkain, jolloin syntyvä ääni oli voimakkaampi (CD 13.1.2005). Huilun tremolo ss-shh-äänteillä kuulosti säveltäjän mielestä parhaimmalta, kun se puhallettiin puhallusaukon ohi läpät avoimna (Ahvenjärvi 2005, 19).

Säveltäjän luonnosteleva "laatikkosivu" (nuottiesimerkki 9), joka sisälsi kuusi eri aikaan alkavaa repetitiivistä laatikkoa, osoittautui epäonnistuneeksi yritykseksi.

S: Että jos on pelkkä laatikko, niin se junnaa paikallaan. Mutta jos on laatikko ja joku joka etenee ja on rytmissä, niin siinä tulee se epäsäännöllisyys rytmikkaan ja sit siinä tulee se etenevyys. [...] Eikä tätäkään olis tajunnut, ellei olis tänään koittanut sitä himpskatin epäonnistunutta laatikkoa. (H2 13.1.2005.)

Sen sijaan että lisääntyvät erilaiset tekstuurit eri soittimilla olisivat luoneet kehittyvää linjaa, jossa tekstuuri täyttyy rikkaammaksi jokaisen uuden sisääntulon myötä, loivat laatikot pysähtyneen, staattisen vaikutelman. Heti harjoituksissa Ahvenjärvi oli erittäin tyytymätön kuulemaansa ja arveli hylkäävänsä laatikkosivun kokonaan (CD 13.1.2005). Näin teoskatkelman kokeilu harjoituksissa johti suoraan säveltäjän tekemiin valintoihin ja laatikkokokeilu päättyi roskakoriin. Kokeilun avulla Ahvenjärvi oivalsi, että etenevyyden luominen edellyttää satsiin myös pulssissa liikkuvaa materiaalia.

Harjoitusten perusteella säveltäjä alkoi pohtia myös teoksen alun balanssia koskevia muutoksia, sillä kielten suuntaiset col legno -hankaukset I-viuluilla (ks. nuottiesimerkki 8) eivät kuuluneet käytännössä lainkaan. Heti harjoitusten jälkeen Ahvenjärvi mietti, riittääkö että jousien liike aluksi vain näkyy, vaikkei mitään vielä kuulukaan (H2 13.1.2005). Muutama päivä myöhemmin hän kuitenkin päätyi toisenlaiseen ratkaisuun.

[...] aion vaihtaa alussa kieltensuuntaisessa hankauksessa jousiston stemmoja siten, että sellot aloittavat ykkösviulujen sijaan sen kieltensuuntaisen hankauksen, koska olisi se kiva saada kuulumaan (SP 18.1.2005).

Selloilla laajempi liikerata ja paksumpien kielten karkeampi punos tuottivat col legno -hankauksella selvästi viuluja voimakkaamman äänen.

5.2.5 Kolmas askelma: puuttuva pala ja koko teos valmistuu

Teoksesta puuttuva pala (lopullisessa partituurissa tahdit 79–90) eli harmonia- ja glissadojaksoa yhdistävä taite oli Ahvenjärvelle kaikkein vaikein liitos koko kappaleessa.

S: Mie olin ajatellut, että siinä tapahtuu kehitys sinne, [selaa partituuria] ihan sinne tahtiin 90 asti, se tapahtuisi semmoinen kiihtyminen ja semmoinen kehittyminen. Mutta nythän se tapahtuu tuonne 77 asti, sinne asti tapahtuu sitä kehittymistä. Jotta olisin saanut tapahtumaan kehittymisen vielä siitä, olisi pitänyt saada monipuolisempi rytmiikka kehiin. Se olis vaatinut ehkä jotenkin enemmän kehittelyaikaa ja kypsytelyä. Siinä oli vaihtoehtona, että siihen tulee joko tiukka leikkaus, [...] kun siihen piti ehdottomasti saada ennen tätä glissandoa, ennen tahtia 90, piti saada tiukka huipentuma. (H3 4.2.2006.)

Puuttuvaan palaan piti saada rakennettua koko teoksen huipentava kliimaksi, josta I-viulut aloittaisivat glissandot aivan otelaudan yläpäästä. Alunperin Ahvenjärvi olisi halunnut rakentaa kliimaksiin tulon saumattomasti edeltävästä materiaalista vähitellen kehittyen. Tämä olisi kuitenkin vaatinut rytmiikkaan enemmän tiivistyviä ja monimutkaistuvia prosesseja.

S: Miten rytmisesti tiivistyviä prosesseja pystyisi paremmin toteuttamaan nuorilla soittajilla, niin se on semmoinen, johon mulla vielä ei ole vastausta. Jota tähän liitokseen olisi tarvinnut. (H3 4.2.2006.)

Aika alkoi kuitenkin loppua, tammikuu läheni loppuaan, harjoitukset olivat jo käynnissä, ja kantaesitys oli päätetty pidettäväksi 15.5., joten säveltäjä päätyi tekemään tahtiin 79 leikkauksen, jossa vähittäisen muutoksen sijaan materiaali muuttuu kokonaan toisenlaiseksi. Syntyi raju Marcato Furioso -jakso, jonka materiaali poikkeaa monin tavoin aiemmin sävelletyistä taitteista. Kysymykseen, mistä uusi materiaali tuli, Ahvenjärvi vastasi:

S: Se tuli varmaan siitä, kun meillä oli sun kanssa puhetta tahtilajin vaihdoksista. [...] Niillä tahtilajin vaihdoksilla sai semmoisen [...] rytistykseen, rutistuksen luotua. (H3 4.2.2006.)

Keskustelut vaihtuvista tahtilajeista ja niiden onnistuminen hyvin tammikuun harjoituksissa teoksen alun yksinkertaisemman materiaalin kanssa rohkaisivat säveltäjää käyttämään tätä keinoa teoksen huipennusjaksossa. Jaksossa 5/4 -tahdit vuorottelevat 4/4 tai 3/4 -tahtien kanssa (ks. nuottiesimerkki 10). 5/4-tahdeissa on tukevalla marcatolla soitettavia melodisia aiheita, joita lyhyemmissä välitahdeissa olevat rytmiaiheet kommentoivat. Jousilla uutena soittotekniikkana on "prässätyt" äänet eli soittotapa, jossa jousella painetaan kieliä niin voimakkaasti, että ääni rikkoutuu. Samalla sammutetaan kielet kevyesti vasemmalla kädellä painamalla, jolloin saadaan aikaan sävelkorkeudeton nariseva ääni. Tätä soittotapaa oli kokeiltu jo joulukuun harjoituksissa (ks. luku 5.2.3), mutta vasta nyt soittotapa päätyi teokseen. Koko Marcato Furioso -jaksoa kannattelee congo-rumpujen ja bassorummun tahteja aksentoin jakava syke.

The musical score for Marcato Furioso, measures 79-82, is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as 120-132 and the mood as Marcato Furioso. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Cor in F (Cor. in F), Trumpet in Bb (Trp. in Bb), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Congas/Bongos/Tam-tams, Bass Drum, Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features a complex rhythmic pattern with 5/4 time signatures and various dynamics such as *f* and *p*. Handwritten annotations include "2+3" and "hard marcatto". A circled measure number (81) is visible at the top of the Flute staff. The score is annotated with performance instructions, including "hard marcatto" and "prässätyt" (prässätyt).

* K = paina jousia niin voimakkaasti kieliä vasten, että ääni särkyä ja tulee nariseva ääni.
 * oven narina.

NUOTTIESIMERKKI 10. Marcato Furioso t. 79–82.

Myös harmonioiden suhteen Ahvenjärvi oli ollut positiivisesti yllättynyt, että lapset pystyivät soittamaan atonaalista tekstuuria (H3 4.2.2006). Siksi hän uskaltautui kirjoittamaan atonaalista sointusatsia rohkeammin, soitinkohdaiset tasoerot kuitenkin huomioiden. *Marcato Furioso* -jaksossa erityisesti I-viulujen ja huilujen vaikeustaso kasvaa reippaasti muuhun teokseen verrattuna. Viulut kipuavat unisonossa huilujen kanssa atonaalisella melodialla tahdin 90 kulminaatioon tultaessa aina n. viidenteen asemaan, f 3:ään saakka.

Yhtenä vaikuttimena rohkeampaan ja vaativampaan tekstuuriin oli todennäköisesti se, että joulutammikuussa alkoi olla selvää, että jousisoittajistoa täytyy täydentää. Nuorempien jousisoittajien orkesterin viulisteja ei ollut riittävästi vastaamaan suureen puhaltajamäärään. Lisäksi vasta joulukuussa selvisi, että osa viulisteista, joiden olisi kuulunut osallistua orkesteriin, tulisi jäämään pois myös kevätlukukauden tilaussävellyksperiodista. Soittajiston täydentämiseen etsittiin erilaisia ratkaisuja tammikuun ajan ja helmikuun alussa päätettiin musiikkiopiston varttuneempien soittajien jousiorkesteri yhdistää hiihtolomasta eteenpäin nuorempien orkesteriin yhdeksi suureksi jousistoksi. Myös puhaltimiin saatiin vahvistuksia pidemmällä olevista soittajista.

Marcato Furioso -jakson valmistumiseen päättyi varsinainen sävellystyö. Jäljellä oli vielä puhtaasti mekaaninen, mutta työläs vaihe, stemmojen tekeminen.

Tällä hetkellä en tee mitään muuta, kuin näitä stemmoja. Hidasta. Jokainen työvaihe tuntuu vievän 2-3 kertaa enemmän aikaa, kuin suunnittelee. (SP 1.2.2005.)

Stemmojen kirjoittamisen sijaan Ahvenjärvi askarteli stemmat leikkaa-liimaa -tekniikalla lisäten nuotteihin tarvittavat merkinnät. Partituuri ja stemmat saapuivat pikapakettina Salzburgista Rovaniemelle 8.2.2005. Sävellystyö oli nyt ohi, vaikka sähköpostikeskustelut teoksen yksityiskohdista olivat vasta alkamassa, ja korjauksia ja muutoksia tulikin myöhemmin kevään aikana.

S: Se on pakko ajatella, että se on valmis, silloin kun ne partituurin ja stemmat antaa, vaikka tietää että siellä tulee aivan hirveästi vielä muutoksia olemaan. (H 4.2.2006.)

5.3 Korjaus- ja viimeistelyvaihe: kohti kantaesitystä

Ahvenjärvi kävi Rovaniemellä kevään mittaan vielä kaksi kertaa, huhtikuussa orkesterin harjoituksia kuuntelemassa ja toukokuussa kenraaliharjoituksessa ja kantaesityksessä. Vierailujen välillä käytiin sähköpostitse tiivistä kirjeenvaihtoa harjoitusten aikana esille nousseista tilausteosta koskevista kysymyksistä.

5.3.1 Kirjeenvaihto yksityiskohdista

Tammi-helmikuussa keskustelua käytiin intensiivisimmin teoksen kokoonpanosta ja satsin rakenteesta. Hämmennystä opettajakunnassa aiheutti, että kaikilla puhaltajilla stemmat kaksinsivat tai jopa triplasivat toisiaan lähes koko ajan. Esim. kolmannen trumpetin ja käyrätorven melodiat olivat aina unisonossa, kuten myös ykkös- ja kakkostrumpetti keskenään. Heräsi kysymys, tarvittaisiinko tuplaavia soittajia välttämättä lainkaan. Eikö yksi soittaja stemmaa kohden riittäisi?

Perinteiseen orkestraatioon verrattuna, jossa jokainen puhaltaja soittaa yksin omaa stemmaansa, ratkaisu kieltämättä tuntuikin oudolta. Tuplaus oli kuitenkin harkittu ja perusteltu ratkaisu.

Aattelin, että heillä on turvallisempi olo soittaa, kun 2 soittaa samaa stemmaa. [...] Jos on yksi soittaja per stemma, niin alun "slaptonguet", RRR-jutut ja kellon kopistelu kynsillä tulevat jäämään muiden soittajien jalkoihin. (SP 26.1.2005.)

Kun kaksi soittaa samaa, saavat he tukea toisistaan, eikä oppilaan tarvitse olla yksin vastuussa esim. lähdöistä taukojen jälkeen. Kahdentamisen ansiosta toisen soittajan poissaolo harjoituksista ei myöskään veisi mennessään koko stemmaa. Myös hiljaisten soittotapojen saaminen balanssiin muun orkesterin kanssa vaati useamman soittajan. Ahvenjärvi kuitenkin ilmaisi, että jos opettajat niin halusivat, hänelle kyllä kävisi myös kevennetty vaskisoittajisto, vaikka balanssi vähän kärsisikin (SP 26.1.2005). Soittajiston vähentämiseen ei loppujen lopuksi kuitenkaan tarvinnut ryhtyä.

Koska orkesteri harjoitteli tammi-helmikuussa vielä harjoitusstemmoista eli keskeneräisestä nuottimateriaalista, Ahvenjärvi teki sähköpostitse myös ehdotuksia, mitä jaksoja kannattaisi soittaa, ja antoi väliaikatiedotuksia lisäyksistä, joita partituuriin oli tullut tammikuun vierailun jälkeen. Näitä lisäyksiä voisi tehdä suoraan stemmoihin harjoituksissa. Yhä tässä vaiheessa säveltäjä oli epävarma käytössä olevien klarinettien transpositiosta. Tästä oli tarkoitus neuvotella opettajan kanssa, sitten kun stemmat olisivat saapuneet musiikkiopistolle (SP 7.2.2005).

Jo ennen lopullisten stemmojen saapumista, mutta erityisesti stemmojen saapumisen jälkeen Ahvenjärvi sai vastailta moniin puuttuvia merkintöjä ja sävelien tarkistusta koskeviin kysymyksiin. Kysymysten johdosta tehtiin joitakin pieniä korjauksia partituuriin, esim. puuttuvan iskun tilalle kirjoitettiin 1/4-tauko tai lisättiin puuttuva palautus- tai tremolo-merkki (SP 31.1.2005; SP 21.2.2005). Puhtaaksikirjoitusvaiheessa myös säveltäjä itse huomasi

kirjoitusvirheitä, joiden korjauksista hän ilmoitti myös suoraan soittimen opettajalle (SP 1.2.2005).

Valmiiden stemmojen ja partituurin saavuttua musiikkiopistolle sähköposti-keskusteluun ilmaantuivat uutena aihepiirinä karaktääreihin ja tulkintaan liittyvät kysymykset.

[K:] Cantabile-jakso: Kuinka lyhyinä pisteelliset 1/4 -nuotit toivot soitettavaksi? Viiva-piste (portamento) vai ihan lyhyt?

[S:] IHAN LYHYT. (SP 21.2.)

Useimmat kysymykset koskivat sävelien pituutta, esim. irrotetaanko sävelet hieman vai soitetaanko ne tiiviisti kiinni toisiinsa. Lisäksi kirjeenvaihdosta löytyy kysymyksiä, jotka koskivat ylimenoja, tempomuutoksia tai nyanssointia. Myös muutamista jousituksista kysyin Ahvenjärven mielipidettä, olihan hän itsekkin jousisoittaja. Jousitusten suhteen hän antoi yleisohjeen valita jousitus joka on soittajille helpompi tai miellyttävämpi (SP 31.3.2005).

5.3.2 Harjoittelun haasteita

Jo joulutammikuussa, kun ensimmäiset kokonaisen partituurin katkelmat olivat valmistuneet, oli selvää, että teoksen johtaminen vaatisi minulta kapellimestarina erityisen paljon paneutumista ja johtamistekniikan harjoittelua. Totesin, että teoksen johtamisteknisten kysymysten selvittämiseen olisi hyvä saada ammattilaisen ohjausta (KP 11.1.2005).

Jo partituurin koko oli aiemmin musiikkiopistoissa johtamiini orkesteriteoksiin verrattuna poikkeuksellisen suuri. Jousiston lisäksi teoksessa oli kolme huilua, kaksi oboeta, kolme klarinettia, käyrätorvi, kolme trumpettia ja kolme lyömäsoittajaa, ja kaikilla oli joissakin jaksoissa itsenäiset stemmat. Lisäksi teos sisälsi paljon limittäisiä lähtöjä, jotka vaativat suunnittelua, mitä kannattaa näyttää ulos ja mitä ei (KP 11.1.2005). Uudenlaista lähestymistapaa lyöntitekniikkaan vaativat vapaiden laatikoiden ja pulssissa etenevän tekstuurin yhdistelmät, jotka kirjoitustapana olivat minulle entuudestaan tuttuja vain orkesterimuusikon näkökulmasta. Oppilasorkesteriteoksissa ei tällaista ollut vastaani aiemmin tullut. Hankalia toteuttaa olivat myös teoksen hienovaraiset tempomuutokset, esim. portaittain 85, 90, 95 ja 100 (KP 18.1.2005). Minun oli siis opeteltava Ahvenjärven teoksen johtamiseksi uusia taitoja.

Hakeuduin yksityistunneille kapellimestari Ari Angervolle, jonka johdolla olin aiemmin opiskellut orkesterinjohtoa Oulun konservatoriossa. Ensimmäisellä tapaamisellamme kävimme läpi Ahvenjärven partituurin, jolloin sain vastauksia erilaisiin partituurin herättämiin johtamisteknisiin kysymyksiini, neuvoja erilaisten ongelmakohtien,

esim. rajakohtien ja ylimenojen toteuttamiseksi ja vinkkejä joidenkin orkesterille vaikeiden kohtien harjoittamiseen.

Ammattikapellimestari näkee heti partituurista käytännöllisimmät ja toimivimmat toteutustavat (KP 14.3.2005).

Toinen tapaaminen oli lyöntitekniikan kontrollitunti, materiaalina harjoitusten videoinnit, joissa kamera oli suunnattu kapellimestarin korokkeelle. Videot olivat apunani myös itsenäisessä harjoittelussani. Angervolta sain pääasiassa hyvää palautetta. Hänen mukaansa peruslyönti oli selkeä, ja tempot pysyivät. Tosin tempot eivät olleet aina metronomimerkintöjen mukaisia, mutta hänen mielestään yleisfiilis oli tärkeämpi. (KP 17.4.2005.) Teoksen eri jaksoihin Angervo suositteli lyönnin mukauttamista enemmän musiikin tarpeisiin. Esim. alun puhalluksissa lyönti saisi olla yksinkertaisempaa, eikä kaikkia iskuja aina edes tarvitsisi lyödä niin tunnollisesti ulos, lopetuksessa taas lyönti voisi olla vaativampaa ja energisempää (KP 17.4.2005). Myös laatikoissa lyöntitapa voisi vaihdella enemmän. Esim. kolmannen, hiljaa alkavan laatikon alun näyttö voisi olla tarkoituksellisesti epäselvempi, jotta soittajat uisivat sisään vähitellen, ja neljännen laatikon koko orkesterin diminuendossa pelkät tahtien ykköset riittäisivät (KP 17.4.2005).

Kapellimestarin rooli korostui tavanomaiseen oppilasorkesteriteokseen verrattuna, sillä Ahvenjärven teokseen ei voinut soveltaa kamarimusiikillista lähestymistapaa.

Tavallisesti oppimisprosessin aikana tempot vakiintuvat lihasmuistiin ja mahdollisissa ylimenoissa oppilaat oppivat kuuntelemaan toinen toisiaan ja tekemään esimerkiksi hidastukset kamarimusiikillisesti. Tämä Ahvenjärven teos sen sijaan on täysin kapellimestarivetoista musiikkia. Tätä ei voi soittaa ilman puikonheiluttajaa. (KP 9.4.2005.)

Kuitenkaan harjoitusten kulku ei käytännössä juurikaan poikennut tavanomaisesta. Jo ensimmäisissä harjoituksissa sain vaikutelman, ettei harjoittelu poikennut oikeastaan millään tavalla perinteisen, tonaalisen musiikin ensimmäisistä prima vista -harjoituksista. Alun varovaisesta ja epävarmasta soitosta ja orkesterin kaoottisuudesta alkoi hitaasti löytyä musiikin karkea hahmo, vaikka työtä oli tuki paljon vielä edessä. (KP 20.1.2005.)

Suurimmaksi haasteeksi muodostui hieman yllättäen soittajien saaminen orkesteriin. Kun projektin alkuvaiheessa ongelmana oli riittävän suuren jousiston saaminen partituuriin merkityn massiivisen puhaltimiston rinnalle, myöhemmin vaikeuksia tuotti joidenkin puhaltimien saaminen mukaan. Ahvenjärvi epäili soittajien saamisen mukaan projektiin olevan ongelmallista workshop-tyyppisen sävellysprosessin vuoksi, jossa soittajalle ei ollutkaan antaa heti valmista stemmaa (H2 13.1.2005).

S: [...] opettajatkin joutuu ottamaan sen riskin, että ne eivät näe sitä [nuottia] etukäteen, vaan oppilas pitää luvata projektiin mukaan ennen kuin tietää mitä se on [...] (H2 13.1.2005.)

Säveltäjälle soitonopettajan asenne "en halua tuoda oppilaita ennen kuin näen stemman" aiheutti paineita ja ristiriitaisia tunteita, koska hänellä ei silloin ollut mahdollisuutta räätälöidä stemmaa oppilaalle sopivaksi.

S: Mutta sitten taas ei ole mahdollisuutta siihen että tekee oppilaan tason ja tarpeiden mukaan, jos ei tiedä etukäteen, ketä ne oppilaat on (H2 13.1.2005).

Soittajien saaminen jokaiseen stemmaan vaati lopulta musiikkiopiston rehtorin puuttumista, kun orkesterin kokoaminen ei enää tuntunut etenevän säveltäjän ja opettajien keskinäisillä neuvotteluilla. Vajaalla miehityksellä orkesterin harjoitusviikkoja kului tehottomaan harjoitteluun, mikä lisäsi harjoituspaineita kantaesitystä edeltävän lyhyen loppukevään ajaksi. Tämän vuoksi viimeisistä harjoitusviikoista tuli harjoitusmääriltään liiankin tiukkoja.

Huhtikuun alussa orkesteri alkoi olla kokonaisuudessaan koossa, ja teoksesta oli onnistuttu soittamaan jo kokonaisia läpimenojakin. Vasta nyt päästiin tekemään myös orkesterin balanssointia, mikä toi esille myös uudenlaisia ongelmia. Joillakin puhaltimilla hyvin hiljaisten nyanssien soittamisessa oli suuria vaikeuksia, mikä oli ongelma erityisesti hiljaisissa, crescendon aloittavissa kohotahdeissa. Vaskiopettajan ehdotuksesta ongelmallisimmissa kohdissa jätettiin tuplaavat vasket pois, ja ehdotin Ahvenjärvelle samaa menettelyä myös toisen oboen kanssa (SP 7.4.2005). Näin saimme paremmin esille crescendolinjan. Säveltäjän mielestä tämä oli hyvä idea (SP 7.4.2005).

5.3.3 Teokselle nimi

Kun partituuri ja stemmat helmikuun alussa saapuivat Rovaniemelle, oli tilausteos vielä nimetön. Ahvenjärvellä oli kuitenkin idea nimen löytämiseksi.

[...] oppilaat voisivat kirjoittaa paperille, esim. huhtikuussa kun olen siellä, että mitä heillä tulee mieleen / minkälaisia assosiaatioita heillä syntyy sävellyksestä. Ajattelin, että näiden mielikuvien pohjalta muokkaan nimen. (SP 9.2.2005.)

Kun säveltäjä huhtikuussa seuraavan kerran oli Rovaniemellä, jaettiin orkesterin soittajille kysely, jossa pyydettiin ehdotuksia tilausteoksen nimeksi, perusteluja nimiehdotukselle ja kysyttiin heidän kokemuksiaan teoksen soittamisesta. Orkesterin 36 jäsenestä 16 palautti kyselyyn, joista nimiehdotuksia tai perusteluja oli kymmenessä vastauksessa. Näistä neljässä mainittiin jollain tavalla tuuli, esim. "Nimen pitäisi olla jotain tuuleen liittyvää, koska se kuulostaa siltä!" (Oppilas F). Yksi vastaajista oli innostunut kirjoittamaan useita nimiehdotuksia ja pohtimaan, millainen nimi teoksella olisi hyvä olla.

Pohjoinen, se voisi näkyä teoksen nimessä jotenkin: kuten teoksessakin, on täällä Pohjolassa kylmää, tyhjää, korkeita paikkoja, avaruuden läheisyyttä, yötä, karpaloita ja paljon revontulia sekä tuulta. (Oppilas I.)

Nimiehdotuksissa pohjoinen ulottuvuus ja tuuli nousivat eniten esille, joten Ahvenjärvi päätyi vastauksia tutkittuaan ja aikansa harkittuaan yhdistämään pohjoisia revontulia ja tuulta teoksen nimeksi.

Mun biisin nimi on Revontuulet (SP 27.4.2005).

5.3.4 Teoksen viimeistely: huhtikuun säveltäjävierailu

Huhtikuussa Ahvenjärvi pääsi ensimmäistä kertaa kuuntelemaan teostaan kokonaisuutena musiikkiopiston oppilasorkesterin harjoituksissa. Erityisen huomion kohteeksi hän otti balanssit, joiden korjaamiseksi tehtiinkin muutamia muutoksia. Esimerkiksi huilujen ja klarinettien pelkällä suukappaleella soitettavassa pitkässä trillissä (t. 105), huilut peittivät muut alleen.

S: Sitten määhän sitä mietin, että oikeastaan tää tulee hirveen hallitsevaksi tää huilu, se korkeus. [...] Että se ei haittasi vaikka se olis matalampi. (CD 19.4.2005.)

Ahvenjärven toivomuksesta huilujen kaikki suukappaletrillit muutettiin ylipuhalluksen sijaan "normaalikorkeuteen", oktaavia matalammalle. Oboen ja huilun säveliä vaihdettiin keskenään tahdeissa 50 ja 77, sillä oboen fis-sävel peitti huilujen matalan yksiviivaisen c:n. Ahvenjärvi harkitsi myös trumpettien sordinon poistamista jo aiemmin ennen teoksen loppua (CD 19.4.2005). Ajatuksesta kuitenkin luovuttiin, sillä oletimme ettei balanssiongelmia olisi kaikkien trumpettistien ollessa paikalla.

Ahvenjärvi huomasi harjoituksia kuunnellessaan, että yhteen tahtiin (t. 23) tuli soinnillinen aukko, johon hänen teoksen alkuosaan tavoittelemansa sointikenttien vähittäisillä muutoksilla luotu pitkä kehityskaari katkesi. Aukon täyttämiseksi rytmimunien sihinää ja vaskien kynsitremoloa soittimen kelloon jatkettiin aukkotahdin yli.

S: [...] siihen tuli luukku, ne matskut ei menny enää limittäin (H 4.2.2006).

Muut säveltäjän toiveet ja huomautukset harjoituksissa koskivat lähinnä nyanssien, rytmien ja joidenkin soittotapojen huolellisempaa toteuttamista. Esimerkiksi Ahvenjärvi lauloi malliksi klarinettien hidastuvaa suukappaletrilliä ja huolehti, että jokaisella oli riittävän pitkä kynä mahdollisimman suuren trilli-ambituksen aikaansaamiseksi (CD 19.4.2005). Myös I-viuluja harjoitettiin Ahvenjärven opastuksella, jotta sul ponticello -sointi otelaudan yläpäästä alkavan glissandon alussa ja vähittäinen muutos takaisin normaalisointiin saataisiin paremmin esille

(ks. nuottiesimerkki 5). Teoksen rytmisesti haastavimman jakson, *Marcato Furioso* rytmistä täsmällisyyttä hiottiin säveltäjän kannustamana.

S: Viulut vähän sleepaa. [...] Ykösviulut, aktiivisempi! (CD 19.4.2005.)

Vaikka teokseen tehtiinkin muutoksia, ei muutoksista mikään olennaisella tavalla muuttanut jo olemassa olevaa partituuria. Säveltäjän huomautusten ja kommenttien avulla teoksen soinnilliset tavoitteet täsmentyivät, ja harjoittelulle löytyi uutta puhtia ja suuntaa. Yleisesti ottaen Ahvenjärvi oli hyvin tyytyväinen harjoituksissa kuulemaansa.

S: Mie oon kyllä tosi tyytyväinen. Te ootte tehnyt hirveän hienoa työtä. (CD 21.4.2005.)

5.3.5 Projektin päätös: kantaesitys ja vastaanotto

Sanna Ahvenjärven *Revontuulet* sai kantaesityksensä Rovaniemen kaupunginteatterin suuressa salissa eli Lappia-talon Tieva-näyttämöllä 11.5.2005 Lapin musiikkiopiston Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projektin päättävässä sävellyskonsertissa. Konsertissa kuultiin lukuvuoden mittaan oppilaiden säveltämiä teoksia, sekä Ahvenjärven ohjaamien improvisaatioryhmien ja kansanmusiikkiryhmien esityksiä. *Revontuulet* kuultiin konsertin viimeisenä teoksena.

Lapin Kansan musiikkikriitikko kirjoitti konserttiarvostelussaan säveltäjän nähneen paljon vaivaa lapsille ja nuorille sopivan nykymusiikkinotaation löytämiseksi ja kuvasi *Revontuulten* esitystä seuraavasti:

Vaiva oli näkemisen arvoinen, sillä oppilasorkesteri oli täysin kotonaan tämän toinen toistaan erikoisempia soittotapoja sisältävän teoksen kanssa. Soittotekniikoilla ei pelkästään kikkailtu, vaan niillä saatiin aikaan monipuolisia, erikoisia värejä sointikudokseen. Hitusen verran sävelpuhtaus jäi laulavissa osissa vajaaksi, mutta muuten pienimmätkin soittajat eivät näyttäneet olevan moksiskaan vaikka orkesteri tällä kertaa soitti jotain aivan muuta kuin mihin on totuttu. [...] (Jakkula 2005.)

Kriitikko piti *Revontuulia* opettavaisena teoksena sekä soittajille että kuulijoille ja siksi oivallisena materiaalina oppilasorkestereiden käyttöön. Samalla hän toivoi, ettei teoksen esitys jäisi vain yhteen ainoaan kertaan. (Jakkula 2005.)

Ahvenjärvelle oli tärkeää saada oppilailta palautetta, miten hyvin stemmojen vaikeustason räätälöinti oli onnistunut. Siksi toteutimme kantaesityksen alla kyselyn, jossa teosta soittavia oppilailta pyydettiin arvioimaan oman stemmansa vaikeutta, kertomaan, mikä teoksessa oli vaikeinta, mikä helpointa, ja miten paljon ja mitä uutta oppilas koki oppineensa tilausteoksen harjoittelun aikana (ks. taulukko 1).

**Oppilaan arvio, kuinka paljon uusia asioita hän on oppinut
Revontuulet -teoksen harjoitusperiodin aikana**

	oppilaan viimeksi tekemä tasosuoritus					kaikki
	-	PT1	PT2	PT3	I	
paljon	1	3	1		1	6
jonkin verran	2	4	3	5	1	15
vain vähän		1				1
en mitään uutta		1				1
	yht. 3	yht. 9	yht. 4	yht. 5	yht. 2	yht. 23

Oppilaan arvio stemmansa vaikeustasosta

	oppilaan viimeksi tekemä tasosuoritus					kaikki
	-	PT1	PT2	PT3	I	
erittäin vaikea						0
vaativa	2					2
juuri sopiva	1	5	1			7
aika helppo		4	3	5	2	14
erittäin helppo						0
	yht. 3	yht. 9	yht. 4	yht. 5	yht. 2	yht. 23

TAULUKKO 1. Uusien asioiden oppiminen ja stemman vaativuus oppilaiden arvioimana. Kysely oppilaille 10.5.2005.

Kyselyn perusteella *Revontuulien* vaikeustason räätälöinti oppilaille sopivaksi onnistui säveltäjältä hyvin, sillä valtaosa oppilaista arvioi teoksen vaativuuden joko juuri sopivaksi tai aika helpoksi. Kukaan oppilaista ei pitänyt stemmansa erittäin vaikeana ja vaativanakin vain kaksi oppilasta, jotka eivät olleet vielä tehneet yhtään tasosuoritusta³³. Teoksen uudennlaisista sisällöistä oppilaille kertoo se, että myös pisimmällä olevat, jo opistotason I-tutkinnon instrumentissaan suorittaneet oppilaat kokivat oppineensa yhtä lailla uusia asioita *Revontuulien* harjoittelussa kuin muutkin oppilaat.

Oppilaskyselyn perusteella *Revontuulet* voisi sijoittaa vaikeustasoltaan perustasojen 1–2 tienoille. Vaikeustasossa on kuitenkin stemmakohtaista vaihtelua, ja teos tarjoaa uutta opeteltavaa ja uudennlaisia lähestymistapoja musiikkiin myös opinnoissaan pidemmällä oleville soittajille.³⁴ Monet oppilaat kertovat vapaamuotoisissa vastauksissaan suhtautumisensa nykymusiikkiin muuttuneen positiivisemmaksi, joten tässäkin mielessä tilaussävellysprojeettiä voi pitää onnistuneena.

Vastaava kysely, jolla oli tarkoitus kartoittaa opettajien kokemuksia mahdollisuuksistaan vaikuttaa teoksen sävellystyöhön ja oman instrumenttinsa osuuteen

³³ Perustason (PT) tasosuoritukset 1, 2 ja 3 vastaavat entisiä kurssitutkintoja 1/3, 2/3 ja 3/3.

³⁴ Esim. vapaiden laatikkojen itsenäisesti "omassa tempossa soittaminen vaati yllättävän paljon rohkeutta". (Oppilas 14, tehnyt opistotason I-tutkinnon).

tilaussävellyksessä, tehtiin mukana soittaneiden oppilaiden opettajille kantaesityksen jälkeen. Vastausprosentti jäi kuitenkin niin niukaksi (7 opettajaa 14:stä vastasi kyselyyn), että opettajakyselyn vastauksia voi pitää vain suuntaa antavina. Vastanneista opettajista kaksi koki, että heidän toivomuksensa tai ohjeensa stemmojen sisällöstä on otettu erittäin hyvin huomioon, ja kolme koki voineensa vaikuttaa stemmojen sisältöön jonkin verran. Yksi opettaja kertoi, ettei ollut vaikuttanut teokseen, mutta oli katsonut säveltäjän kanssa, oliko stemmojen soittaminen lapsille mahdollista. Yksi opettaja jätti vastaamatta kysymyksiin, sillä hän ei ollut harjoitellut oppilaan tai oppilaiden kanssa stemmoja lainkaan soittotunneilla.

Melkein kaikki kyselyyn vastanneet opettajat olivat kuitenkin harjoitelleet tilausteosta oppilaidensa kanssa soittotunneilla kaksi kertaa tai useammin. Neljä opettajaa arvioi oman soittimensa stemman vaativuustasoksi 2/3 (nyk. PT (perustaso) 2), yksi opettaja 3/3 (nyk. PT 3), yksi opettaja 2/3 ja 3/3 ja vain yksi opettaja 1/3 (nyk. PT 1). Merkille pantavaa on, että suurin osa opettajista arvioi teoksen vaativammaksi kuin mitä oppilaat itse kokivat.

5.4 Säveltäjän kokemukset

Ahvenjärvi piti oppilailta saamaansa palautetta tärkeänä, sillä palautteen avulla hänen oli mahdollista arvioida omaa työtään. Lisäksi jokainen sävellystyö vaikuttaa jollain tavalla myös seuraaviin sävellyksiin. Palautteen avulla säveltäjän oli mahdollista oppia ja saada tietoa, jota voisi hyödyntää mahdollisissa seuraavissa oppilasorkesterisävellyksissä.

S: [...] Se jälkikäteen oppilailta saama palaute, siitä kuulee sen että, oliko vaikea, kuinka vaikea, miten ne oppilaat on sen kokenut. [...] se on yks jatkumo myös siihen prosessiin, [...] koska se vaikuttaa suoraan taas seuraavaan proggikseen. Ja sieltähän se kuuluu se, että oppilas, joka on 1/3-tasolla, kuinka vaikeana se on sen kokenut, kuinka työläänä [...] Opettaja pystyy vain arvioimaan, mutta se että miten oppilas sen kokee, sehän tulee noista vastauksista. (H3 4.2.2006.)

Jos oppilaiden palaute olisi ollut hyvin negatiivista,³⁵ olisi säveltäjän pitänyt miettiä, mitä olisi pitänyt tehdä toisin (H3 4.2.2006). Nyt koko prosessin suurimmat vaikeudet liittyivät orkesterin soittajiston kokoamiseen. Nämä vaikeudet olisi varmastikin vältetty, jos tilausteos olisi kirjoitettu valmiille, jo toimintansa vakiinnuttaneelle kokoonpanolle. Aikaa ja vuorovaikusta oppilaiden ja opettajien kanssa olisi Ahvenjärven mielestä voinut olla enemmänkin (H3 4.2.2006). Tiiviimpi kanssakäyminen musiikkiopiston ja säveltäjän välillä olisi saattanut helpottaa myös orkesterin kokoamista. Toisaalta jo nyt Säveltäjä

³⁵ Oppilailta eniten kritiikkiä sai loppukevään harjoitusten liian suuri määrä.

musiikkioppilaitoksessa -hankkeen säveltäjän tuntimääräksi määritelty 60 tuntia (Fimic & SML [2002], 7) ylitettiin reilusti.

Koko Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projektin sisällöistä Ahvenjärvi piti antoisimpana workshop-työskentelyä orkesterin kanssa. On harvinainen mahdollisuus, että säveltäjä pääsee kokonaisen orkesterin kanssa kokeilemaan ja testaamaan ideoitaan. (H3 4.2.2006.) Workshop-tyyppiseen sävellysprosessiin pyrkiminen vaati kuitenkin myös säveltäjältä uudenlaista ajattelua ja joustavuutta.

S: Jos tämä olisi ollut semmoinen, että kun biisi on valmis, annettais kaikille nuotit, kuten perinteisesti on tapana, siitä jäisi se workshop-homma kokonaan pois. Jos antaa valmiin nuotin, niin silloin se on se mitä [...] säveltäjä ei sais tehdä siellä norsunluutornissa. Ite on joutunut muuttamaan, tai ajattelemaan sitä asennetta, että se on semmoinen workshop-tyyppinen. Että ei pidä olla sillä lailla, että minä teen näin ja minä teen näin ja tämä on valmis sitten kun minä olen sen näin tehnyt. Vaan se että ite on pitänyt tulla vastaan. (H2 13.1.2005.)

Säveltäjän piti etäännyttävä minäkeskeisestä ajattelutavasta, joka yleensä hallitsee säveltämistä. Sävellysprosessin aikana tehdyt ratkaisut eivät voineet olla yksinomaan säveltäjälähtöisiä, vaan edellyttivät koko ajan myös soittajiston huomioimista.

Workshop-työskentely oppilatorkesterin kanssa antoi Ahvenjärvelle eväitä myös ammattiorkesterille tarkoitetun sinfoniaorkesteriteoksen, sävellysdiplominsa kirjoittamiseen.

S: Nyt mie voin näitä mitä me ollaan nyt täällä käyty läpi, [...] pystyn tältä pohjalta, tämän päivän treenien pohjalta käyttämään näitä kaikkia siihen sinfoniaorkesteribiisiin. [...] Että mä tiän, mitkä sointivärit on keskenään balanssissa. (H2 13.1.2005.)

Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projekti avasi Ahvenjärvelle myös uusia työmahdollisuuksia. Hän on jatkanut projektin jälkeen sävellyksen opettamista kouluikäisille oppilaille Oulussa, vaikka Rovaniemen projekti päättyikin (H3 4.2.2006). Projektin myötä säveltäjä katsoo myös löytäneensä pedagogisesta musiikista uuden alueen säveltäjänä toimimiselle.

S: [...] pedagoginen säveltäminen on noussut säveltäjäkuvassa tärkeään rooliin (H3 4.2.2006).

Ahvenjärvi oivalsi projektin myötä, että pedagogisen teoksen säveltäminen voi olla myös musiikillisesti mielekäästä. Lopputulokseen, niin sävellyksellisten kuin pedagogistenkin tavoitteiden osalta, hän on tyytyväinen. Erityisen merkitykselliseksi *Revontuulissa* Ahvenjärvi koki onnistumisensa oman sävellystyylinsä säilyttämisessä, vaikka teos onkin oppilassoittajille tarkoitettu.

S: [...] tässä on sitä omaa tyyliä. Siihen olen tyytyväinen. Että se on niin pitkälle kuin mahdollista, omalla tyylillä tehty. [...] Pystyy seisomaan sen tekstuurin takana mitä kirjoittaa. (H3 4.2.2006.)

6 PÄÄTÄNTÖ

6.1 Sävellysprosessin yhteenveto ja sävellystrategiat

Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankeen yksi perusajatus oli luoda mahdollisuus vuorovaikutukseen säveltäjän, musiikkiopiston opettajien ja oppilaiden välillä niin, että kaikilla osapuolilla olisi mahdollisuus oppia toisiltaan (Vuorela 2003, 1). Tämän vuoksi tutkimuksen esioletuksena oli, että musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi sisältäisi erityisen paljon vuorovaikutusta sävellyksen tilaajan ja säveltäjän välillä. Revontuulien sävellysprosessin kuvauksesta on pyritty löytämään vastauksia kysymyksiin, millaista vuorovaikutusta sävellysprosessin eri vaiheissa oli ja miten vuorovaikutus vaikutti säveltäjän tekemiin valintoihin.

Valmistelu- eli esisävellysvaihe alkoi neuvotteluilla musiikkiopiston kanssa sävellystehtävästä. Musiikkiopisto halusi hankkeeseen mukaan mahdollisimman monta oppilasta, ja säveltäjä puolestaan oli kiinnostunut kartoittamaan oppilassoittajien mahdollisuuksia mahdollisimman monen instrumentin osalta. Sävellystehtävässä molempien tavoitteet toteutuivat, kun tilattava teos päätettiin kohdistaa oppilasorkesterille.

Ahvenjärvelle ominainen strategia säveltää on hahmotella ensin teoksen kokonaisuutta. Nämä hahmottelut koskivat sekä tilausteoksen kokonaisuutta että teoksessa mahdollisesti käytettäviä aineksia, lähinnä erilaisia soittotekniikoita ja niiden synnyttämiä sointivärejä. Esisävellysvaiheessa säveltäjä hahmoteli teokselle kolmitaitteisen kokonaisuuden "sointivärit – harmoniat – glissandot", joka pysyi teoksen rakenteellisena perusrunkona valmiiksi sävellykseksi saakka. Hän siis lähestyi sävellystehtävää samanaikaisesti kahdesta suunnasta, toisaalta kokonaisdramaturgian, toisaalta eri soitinten näkökulmasta.³⁶

Koska sävellystehtävä oli Ahvenjärvelle uudenlainen, ideointi ei suoraan muuttunut musiikiksi. Säveltäjä törmäsi aluksi lukuisiin selvitettäviin kysymyksiin, joihin hän lähti etsimään vastauksia monilta eri tahoilta. Esisävellysvaihe oli siten tavanomaiseen verrattuna huomattavasti työlämpi. Tutun sävellystehtävän kanssa etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjauksia tarvitaan vähemmän kuin oudomman kanssa (Heinonen 1995, 52).

³⁶Vrt. Collins (2005) yleisten ja erityisten ongelmanratkaisuprosessien rinnakkaisuudesta.

Soittimien erilaiset sointivärit ovat Ahvenjärvelle musiikillista perusmateriaalia, jonka mahdollisuuksia oppilassoittajilla hän alkoi tiedustella niin soitonopettajilta kuin nykymusiikin ammattilaisiltakin. Säveltäjä ei tyytynyt helppoon ratkaisuun, varman päälle säveltämiseen, valitsemalla tilaussävellyksen musiikillista materiaalia oppilaille entuudestaan tutuista aineksista, vaan hän lähti tarjoamaan musiikkiopistolle uudenlaisia, erilaisia sointivärejä tuottavia soittotekniikoita.

Vaikka säveltäjä neuvotteli opettajien kanssa tilausteokseen tulevista soittotekniikoista, viime kädessä säveltäjä itse kuitenkin teki päätökset, millaisia tekniikoita teokseen tulisi. Sointivärimateriaalien valinnassa opettajien kanssa käytyjä neuvotteluita merkittävämmäksi tekijäksi nousivatkin workshop-työskentelyt oppilasorkesterin kanssa, jolloin erilaisia soittotapoja ja niiden toimivuutta voitiin testata käytännössä. Workshop-työskentelyssä Ahvenjärvi samalla toteutti Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen periaatetta tiiviistä vuorovaikutuksesta opettajien ja oppilaiden kanssa sävellysprosessin aikana.

Kasvokkainen kanssakäyminen soitinten kera selvittikin monta kysymystä nopeammin ja tehokkaammin kuin millään muulla keinolla olisi ollut mahdollista. Samalla säveltäjä sai välittömän kuulokuvan siitä, miltä kukin soittotekniikka oppilaiden soittamana kuulosti ja hänen ideansa pääsivät heti tuoreeltaan todellisuuden testiin. Säveltäjän sisäisen kritiikin lisäksi sävellysideat asettuivat näin myös ulkoiseen testiin, minkä avulla säveltäjä pyrki räätälöimään teosta oppilassoittajille sopivaksi (vrt. Heinonen 1995, 24).

Lehrdahlin (1988) mukaan kommunikoidakseen ja ollakseen ymmärrettävää musiikin tulisi perustua musiikin hahmottamista säätelevälle luonnolliselle kieliopille (Lerdahl 1988, 235–236). Myös Ahvenjärvi pohti, tulisiko musiikkiopiston tilaussävellyksen säveltäso-organisaation perustua sellaisiin tonaalisiin tai tonaalisuutta lähellä oleviin musiikillisiin rakenteisiin, jotka musiikkiopiston oppilaille olivat entuudestaan tuttuja ja siten helpommin hahmotettavissa.

Esisävellysvaiheen monien selvityksien ja pohdintojen tarkoituksena oli löytää tapoja, joilla sävellys täyttäisi tilaussävellyksen ulkoisen standardin kriteerit. Ulkoisen standardin täyttäminen on samalla pyrkimistä teoksen kommunikoivuuteen (Heinonen 1995, 24). Ulkoinen standardi tarkoitti *Revontuulissa* sellaisia sävellyksellisiä ratkaisuja, jotka olisivat oppilaiden soitettavissa ja hahmotettavissa. Samalla Ahvenjärvi halusi tarjota oppilaille myös lähinnä nykymusiikissa esiintyvää ja erityisesti hänen omalle musiikilleen tyypillistä

materiaalia. Näitä säveltäjän itse asettamia tavoitteita voidaan pitää tilausteoksen sisäisenä standardina (ks. Heinonen 1995, 23).

Pyrkiminen samanaikaisesti sekä ulkoisen että sisäisen standardin kriteereiden täyttämiseen johti myös niiden yhteentörmäykseen. Ahvenjärvi joutui sisäiseen kamppailuun, jossa hän joutui pohtimaan itsekommunikaation kautta (ks. Heinonen 1995, 23), miten pitkälle atonaalisuuden suuntaan hän voisi mennä tilausteoksen harmonisen ja melodisen aineksen rakentamisessa luopumatta kuitenkaan ulkoisesta standardista. Säveltäjä kävi sisäistä palauteprosessia syntyneiden luonnosten kanssa (vrt. Collins 2005, 211) ja totesi muutaman viikon kypsyttelyvaiheen jälkeen kulkeneensa harhaan. Hän oli etäännytynyt liian kauas omista nykymusiikkia koskevista esteettisistä ihanteistaan ja päätti palata takaisin alkuperäisiin tavoitteisiinsa. Näistä alkuperäisistä tavoitteista erityisesti atonaalisuus nousi teoksen säveltaso-organisaatiota määrittäväksi rakenne-elementiksi.

Sävellysprosessin merkittävin käännekohta oli tämä Ahvenjärven päätös pyrkiä oman sävellystyylinsä säilyttämiseen. Tästä alkoi sävellysprosessin *toteutusvaihe*, jossa hän alkoi määrätietoisesti ratkoa eri taitteisiin liittyviä kysymyksiä ja ongelmia. Ratkaistavaksi jäi, missä määrin hän voisi joustaa ja helpottaa stemmoja, että hänelle ominainen ja omaksi tunnistettava sävellystyylinsä silti säilyisi. Tarkoituksena oli sulauttaa tilausteoksessa kommunikoivuus oppilassoittajien kanssa modernistiseen sävelkieleen.

Kun Ahvenjärvi sai muodostettua oman "säännöstön", ne periaatteet, joilla hän sävellystä rakensi, teoksen kirjoittaminen alkoi edetä vauhdilla. Kuten Sloboda (2000 [1985]) kertoo omasta sävellysprosessistaan, inspiraation vallassa sävellystyö etenee kuin itsestään. Kun sopivat raamit ovat löytyneet, työ etenee vailla hapuilua ja päätöksenteon kanssa pätkäilyä (Sloboda 2000 [1985], 136). Myös *Revontuulien* sävellysprosessin yksityiskohtia on vaikea jäljittää intensiivisimmän ja sivumäärissä tuotteliaimman sävellystyön vaiheista. Esisävellysvaiheessa kerätty tietämys alkoi nyt kantaa hedelmää, ja uudet sävellysideat suodattuivat jo hankitun soittimia ja mahdollisia kirjoitustapoja koskevan tietämyksen läpi. Kyselevä ja mahdollisuuksia kartoittava säveltäjä oli muuttunut määrätietoisesti eteneväksi säveltäjäksi, joka piti sävellyksen lankoja käsissään.

Joistakin sävellysideoistaan Ahvenjärvi tosin joutui myös luopumaan. Teoksen alkuun suunniteltu sointivärien rytminen tihentyminen ja harventuminen jäi toteutumattomaksi ideaksi, sillä tällaisen tekstuurin notatoiminen oppilassoittajille sopivalla tavalla osoittautui liian pulmalliseksi. Silti ensimmäisen taitteen sävellysidea vähitellen muuttuvista sointivärikentistä säilyi ennallaan, säveltäjä vain käytti suunniteltujen kopinoiden sijaan

muunlaisia sointivärejä. Musiikilliset ideat siis myös muuntuivat, jos säveltäjä ei keksinyt tapaa, miten oppilaille soveltuvalle notaatiolla olisi päästy haluttuun sointikuvaan.

Vuorovaikutus oppilasorkesterin kanssa vaikutti sekin suoraan joidenkin taitteiden rakentumiseen. Kuulokuvan perusteella säveltäjä teki muutoksia esim. soitinnukseen ja hylkäsi pelkkiä laatikkoja sisältävän katkelman. Kuten Collins (2005) toteaa, säveltäjän tavoitteet voivat muuttua sävellysprosessin kuluessa, ja erilaiset ongelmanratkaisuprosessit voivat tapahtua rinnakkain (Collins 2005, 211). *Revontuulien* tapauksessa suunnitelmien muutos ei ollut, kuten Collinsin tutkimuksessa, seurausta yksinomaan säveltäjän omasta luovasta ajattelusta vaan myös vuorovaikutuksesta teosta soittavan orkesterin kanssa.

Revontuulien sävellystyö ei edennyt lineaarisesti vaan kokonaisdramaturgista suunnitelmaa seuraten ja "täyttämällä" sävellyksen kolmitaitteista perusrakennetta sen eri kohdista. Säveltäjä voi sävellysprosessin aikana myös lykätä joidenkin ratkaisujen tekemistä myöhemmäksi (Collins 2005, 211). *Revontuulista* viimeiseksi valmistuivat Ahvenjärvelle sävellysteknisesti vaikeimmat kohdat, taitteiden väliset siirtymät, joissa tavoitteena oli luoda vähittäisiä muutoksia kudostyypistä toiseen. Ensimmäisen ja toisen taitteen välinen siirtymä toteutuikin vähittäisenä muutoksena sävelkorkeudettomista sointiväreistä melodisiin aiheisiin, sen sijaan toisen ja kolmannen taitteen välinen jakso erottuu selvänä leikkauksena ympäröivästä materiaalista. Oppilasorkesterin rajoitukset tulivat tässä vastaan, sillä muuttuviin prosesseihin ei voinut kirjoittaa liiaksi monimutkaistuvaa rytmiikkaa.

Sävellysprosessin *korjausvaiheessa* tilaussävellys siirtyi kokonaisuudessaan work-in-rehearsal -tilaan, jolloin neuvotteluja käytiin enimmäkseen soittamiseen liittyvistä kysymyksistä (vrt. Virtanen 2007, 227). Tavoitteena oli soiva toteutus, joka mahdollisimman uskollisesti noudattelisi säveltäjän ajatuksia ja toiveita. Koska partituuriin tuli enää pieniä korjauksia ja karaktereihin tai tulkintaan liittyviä tarkennuksia, tätä vaihetta voi osuvammin kutsua *viimeistelyvaiheeksi*. Säveltäjän kokemusmaailmassa teos on valmis, kun stemmat ja partituuri ovat valmiita, vaikka viimeisteleviä korjauksia ja muutoksia myöhemmin tulisikin.

Tilausteos sai nimensä *Revontuulet* oppilaiden ehdotusten pohjalta viimeistelyvaiheen lopulla. Vaikka oppilaat olivat osa sävellyksen materiaalin valintaa erilaisten soittotekniikoiden "laboratoriona", ei heidän luovaa panostaan käytetty sävellysprosessissa. Sävellyksen nimeäminen ei kuulu varsinaisen sävellystyön alueelle, joten oli varsin luontevaa antaa sävellyksen kantaesittäjien antaa sävellykselle tällä tavoin oma leimansa.

Säveltäjän asema asettui viimeistelyvaiheessa lähimmäksi totuttua nykysäveltäjän roolia. Nuottimateriaali oli valmis, ja suurin osa säveltäjän toiveista, jotka liittyivät

sävellyksen soittamiseen, välittyivät soittajille kapellimestarin välityksellä. Säveltäjän kanssa käydystä kirjeenvaihdosta suurin osa koski nuottikuvan soittamista ja musiikilliseksi tekemistä. Nuottikuvan merkityksiin liittyviä kysymyksiä ei ilmennyt, sillä valtaosa uudesta notaatiosta oli käyty läpi jo aiemmin yhdessä säveltäjän ja orkesterin kanssa. Harjoitusten loppuvaiheessa säveltäjä oli kuuntelemassa orkesterin soittoa ja teki kuulemansa perusteella partituuriin pieniä muutoksia.

Sävellysprosessin kaikki vaiheet sisälsivät eri tyyppisiä neuvotteluita sävellyksen tilaajatahon, musiikkiopiston ja sen opettajien kanssa. Esisävellysvaiheessa neuvottelut koskivat mukaan tulevia soittimia, soittimille mahdollisia erikoissoittotapoja ja käytettävissä olevia rekistereitä. Näiden neuvottelujen tavoitteina olivat sävellystehtävän reunaehtojen määrittely ja stemmojen vaikeustason räätälöinti musiikkiopiston oppilaille sopivaksi. Kädyt keskustelut toimivat myös uusien sävellysideoiden siemeninä, jotka vasta myöhemmin löysivät tiensä teokseen. Esimerkiksi vaihtuvat tahtilajit säveltäjä otti käyttöön vasta kapellimestarin rohkaisemana. Toteutusvaiheessa neuvottelut koskivat lähinnä käytännön toimia ja workshop-työskentelyn sisältöjä. Viimeistelyvaiheessa neuvottelut koskivat teoksen yksityiskohtien soittamiseen liittyviä seikkoja.

Musiikkiopiston opettajien kanssa käydyistä neuvotteluista sävellystyön kannalta merkittävimmät koskivat puhaltimien äänialaa.³⁷ Suppeat äänialat rajoittivat melodioiden ambitusta ja johtivat osaltaan säveltäjän käyttämään kontrapunktia melodis-harmonisen atonaalisen satsin rakenteena. Muualla kuin musiikkiopistossa tapahtuva vuorovaikutus puolestaan vaikutti notaatiotapoihin ja osaan käytetyistä erikoissoittotekniikoista.

Tärkeimpinä vuorovaikutustilanteina *Revontuulien* säveltämisen kannalta voi pitää workshop-työskentelyä oppilasorkesterin kanssa. Säveltäjä pääsi kohtaamaan soittajia ja kommunikoimaan suoraan orkesterin kanssa. Säveltäjän ja orkesterin vuorovaikutuksella oli erilaisia tavoitteita, ja myös varsinainen toiminta kohtaamistilanteissa muodostui erilaiseksi. Erilaisten soittotapojen kokeiluun ja oppilassoittajille mahdollisten sointivärien kartoittamiseen paneutuvassa workshop-työskentelyssä sosiaalinen vuorovaikutus keskittyi vuorollaan eri soittimiin ja niiden mahdollisuuksiin. Nämä soittotapakokeilut vahvistivat, että yksi säveltäjän valitsemista sävellyksellisistä strategioista, monipuolinen sointivärien käyttö, toimi hyvin oppilasorkesterilla. Toinen, sävellysprosessin kannalta ensiarvoisen tärkeä osa workshop-työskentelyä oli säveltäjän kirjoittamien luonnosten soittaminen. Säveltäjä saattoi

³⁷ Opettajien kanssa kädyt neuvottelut koskivat näin ollen myös primaareja parametreja, säveltasoja. Tosin parametrien perinteinen jaottelu primaarisiin ja sekundaarisiin ei oikein istu *Revontuuliin*, sillä sekundaariseksi yleensä luokiteltu sointiväri on *Revontuulissa* perusmateriaalia eli käytännössä yksi primaareista parametreista.

kokeilla uudenlaisia kirjoitustapoja ja sai arvioida tuotostaan todellisen kuulokuvan perusteella. Luonnosten soittamisessa tarvittiin luonnollisesti kapellimestaria harjoituttamaan ja ohjaamaan orkesteria, kun taas sointivärien kokeilussa säveltäjä oli välittömässä kanssakäymisessä soittajien kanssa.

Myös säveltäjän roolit tilaussävellykseen liittyvissä neuvotteluissa ja vuorovaikutustilanteissa muuttuivat ajan kuluessa. Alkuvaiheen kyselyä ja erilaisia sävellystyön raameja kartoittava ja koetteleva säveltäjä muuttui sävellystyön edetessä oppilassoittajien rajoituksille ja omille taiteellisille tavoitteilleen synteesiä etsiväksi toimijaksi. Kun teosta harjoiteltiin (work-in-rehearsal), säveltäjä toi esille teoksen tulkintaan ja soittamiseen liittyviä näkemyksiään. Loppuvaiheessa, lähellä kantaesitystä säveltäjä oli kuin valmentaja, joka innosti harjoituksissa oppilasorkesteria parempaan suoritukseen. Kantaesityksessä säveltäjä esiintyi taidemusiikki-instituutiosta tutussa säveltäjän roolissa kumartaen yleisölle yhdessä esiintyjien kanssa ja ottaen vastaan yleisön aplodit.

Vastaus kysymykseen, miten vuorovaikutus vaikutti säveltäjän tekemiin valintoihin, löytyy Ahvenjärven musiikkiopiston tilausteokseen käyttämistä sävellysstrategioista. Sävellysprosessinsa perusteella *Revontuulien* säveltämistä ohjasi eniten kolme sävellysstrategiaa: kokonaisdramaturginen strategia, monipuolisten sointivärien strategia ja vuorovaikutteisuuteen pyrkimisen strategia. Kokonaisdramaturginen strategia ohjasi ja raamitti sävellystyötä, monipuolisten sointivärien strategia vei säveltäjän etsimään oppilaille mahdollisia sointivärejä eri tahoilta ja tutkimaan soittotekniikoiden keskinäistä balanssia, ja vuorovaikutteisuuteen pyrkimisen strategia teki workshop-työskentelystä olennaisen osan sävellysideoiden koettelua. Säveltäjä pyrki sävellysprosessin eri vaiheiden aikana vuorovaikutukseen eri toimijoiden kanssa – niin musiikkiopistossa kuin sen ulkopuolellakin – peilatakseen omia sävellysideoitaan. Lisäksi hän pyrki testaamaan kaikkia teoksen ainesosia myös käytännössä workshop-työskentelyssä oppilasorkesterin kanssa. Hänen tavoitteenaan oli rakentaa tilausteoksen sävelkieli teosta soittavan oppilaan näkökulmasta ymmärrettäväksi ja mielekkääksi. Samalla teoksen kokonaisdramaturginen suunnitelma tavoitteli mielekkyyttä ja mielenkiintoisuutta myös kuulijan kannalta. Näin kommunikoivuus toteutui monin eri tavoin kautta koko teoksen sävellysprosessin, niin käytännön vuorovaikutuksen kuin nuottitekstinkin tasolla.

6.2 *Revontuulet* kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä

Diskurssianalyttisessä tarkastelussa huomio kiinnitetään prosessin vaiheiden sijaan prosessia sääteleviin diskursiivisiin rakenteisiin ja tapoihin, joilla tarkasteltava teos kiinnittyy ympäröivään sosiaaliseen ja kulttuuriseen todellisuuteen. Tarkastelulla selvitetään, miten säveltäjän ja musiikkiopiston välinen vuorovaikutus näkyi tilausteoksessa nuottitekstin tasolla, millaiset diskurssikäytännöt kytkivät tilausteoksen sosiokulttuuriseen kontekstiinsa ja millaisista arvoista ja ideologioista sävellysprosessin aikana tehdyt ratkaisut viestittävät.

6.2.1 Nuottitekstin vapaus ja tarkkuus

Säveltäminen on hyvin suurelta osin kirjoittamista, nuottitekstin tuottamista paperille. Kautta koko *Revontuulien* sävellysprosessin nuottitekstin rakentaminen oli hyvin keskeinen osa säveltäjän työtä. Säveltäjä joutui pohtimaan erilaisia notatoinnin keinoja ja mukauttamaan nuottitekstiä sävellystehtävään sopivaksi.

Ahvenjärvi käyttää *Revontuulissa* sekä preskriptiivistä että perinteistä notaatiota ja näiden luovia yhdistelmiä. Uudenlaiset luovat ratkaisut olivat mahdollisia, sillä hänellä on tapana kirjoittaa käsin. Erilaiset kirjoittamisen tavat ja tekniikat johtavat erilaiseen lopputulokseen (Arho 2004, 179). Tietokoneella kirjoitettaessa lopputulos olisi todennäköisesti ollut toisenlainen, kirjoitustavoiltaan ja nuottikuvan ulkoasultaan rajoitetumpi.

Kannon (2007) mukaan preskriptiivinen notaatio ei kosketa vain sitä, miten erilaisilla tavoilla nuottikuvaa realisoidaan, vaan notaatio ja sen realisoimisen tavat koskettavat koko musiikillista diskurssia, säveltämisestä notaatioon, tulkintaan, esitykseen ja vastaanottoon (Kanno 2007, 241). Notaation valinta ei näin ollen ole säveltäjälle vain hänen ajatustensa merkitsemistä eri tavoin paperille, vaan keskeinen musiikillisen ilmaisun tapa ja lähtökohta kommunikaatioketjulle, jonka päätepisteessä on kuulija. Kuten *Revontuulissa*, toimiva notaatio saattaa löytyä vasta pitkän harkinnan, useiden kokeilujen ja muusikoiden kanssa käytävien keskustelujen tuloksena. Näin notaatio jäsentyy osaksi teoksen rakentumisprosessia kehystävää kommunikaatioverkostoa.

Säveltäjä Erik Bergman (1976) pohtii, ettei säveltäjä koskaan voi olla tarpeeksi täsmällinen selittäessään tarkoituseriään niille, joiden on määrä toimia musiikin tulkitsijoina (Bergman 1976, 34). Myös Ahvenjärveltä kului kuukausia, ennen kuin hän löysi

käyttökelpoiset tavat notatoida epäsäännöllistä rytmiiikkaa ja glissandoja. Nämä notaatiotavat olisivat tuskin löytyneet ilman vuoropuhelua muiden kanssa. Vaikka sävellettävän teoksen kokonaishahmo ja sen kolmen taitteen sisällöt olivat suunniteltuina jo hyvin varhaisessa vaiheessa sävellysprosessia, musiikillisten ajatusten siirtäminen nuottipaperille vei hyvin pitkän ajan ja jopa aiheutti muutoksia Ahvenjärven suunnittelemiin teoksen musiikillisiin sisältöihin.

Revontuulten notatoinnissa säveltäjälle tärkeintä oli notaation funktio, miten saada aikaan haluttu kuulokuva käyttämättä liian yksityiskohtaista ja monimutkaista notaatiota. Keskeinen pohdinnan aihe oli vapauden ja kontrollin suhde, joka *Revontuulten* kohdalla ilmenee kuitenkin eri tavalla kuin Leppäsen (1996) analyysissä soittajan vapauksista Meriläisen *Suvisoitossa*. Kun *Suvisoitossa* muusikko ikään kuin tuo jotain lisää teokseen rikastaen musiikillista sisältöä huilun monipuolisilla sointiväreillä, *Revontuulissa* säveltäjä määrittelee orkesterin sointivärejä mahdollisimman tarkasti antaen soittajille enemmän vapauksia rytmiiikassa ja säveltasoisissa.

Ahvenjärven täytyi mukauttaa omaksumiaan kirjoitustapoja sävellystehtävään, oppilasorkesteriteokseen sopiviksi. Hän käyttää *Revontuulissa* perinteistä notaatiota, joitakin nykymusiikissa vakiintuneita notaatoratkaisuja ja keksii myös aivan uusia kirjoitustapoja. Atonaalisessa satsissa nuottikuva on perinteinen, eikä atonaalisuutta ja erikoissoittotapojen sointivärejä ole sekoitettu keskenään. Sointivärien kohdalla säveltäjä käyttää preskriptiivistä notaatiota, jossa viitteelliseen notaatioon on yhdistetty sanallisia ohjeita (ks. esim. nuottiesimerkki 8; viulujen col legno -hankaukset, jossa nuottikuva näyttää sävelkorkeuksien sijaan jousen liikerataa), tai deskriptiivisen ja preskriptiivisen notaation yhdistelmää, jossa sanallisten ohjeiden lisäksi on joko piirrettyjä symboleja tai nuottikuvaa, joka pyrkii "näyttämään siltä, miltä kuulostaakin" (esim. klarinettien vähitellen hidastuva suokappaletrilli, joka on kuvattu vähitellen laantuvalla aaltoviivalla). Ahvenjärvi kokeili myös itselleen uudenlaisia kirjoitustapoja, esim. ns. laatikko-notaatiota, jota hän ammattilaisille kirjoittaessaan ei olisi käyttänyt lainkaan, ja keksi aivan uusia notatointitapoja, esim. glissandonotaatio (ks. luku 5.2.2). Erilaisilla notaation osoittamilla vapauksilla Ahvenjärvi pyrki helpottamaan soittajien tehtävää, nuottitekstin tulkitsemista ja soittamista.

Vaikka *Revontuulten* notaatiossa on soittajalle tiettyjä vapauksia, viime kädessä kuitenkin säveltäjä kontrolloi soivia tapahtumia. Erilaisten Ahvenjärven tavanomaisista kirjoitustavoista poikkeavien, vapaampien notaatiotapojen tavoitteena oli ikään kuin kiertoteitse päästä kuulokuvallisesti samanlaiseen lopputulokseen kuin ammattilaisille tarkkaa

– ja samalla erittäin kompleksista – nuottitekstuuria kirjoittamalla. Sävellyksen tyyllinen, modernistinen tavoite säilyi, nuottitekstin kirjoittamisen keinot vain muuttuivat.

Revontuulet -orkesteriteoksen nuottiteksti rakentui monilta osin vuorovaikutuksessa soittajien kanssa ja vuoropuhelussa opettajien tai nykymusiikkiasiantuntijoiden kanssa. Nuottiteksti on väline, jonka kautta säveltäjä rakentaa kommunikoivan yhteyden soittajiin ja jonka läpi säveltäjän ajatukset muuttuvat soivaksi musiikiksi. *Revontuulien* sävellysprosessin aikana kuitenkin myös jo oppilaiden soittamana soivan toteutuksensa saaneet ajatukset jalostuivat vasta myöhemmin nuottikuvaksi. Vuorovaikutus rakensi *Revontuulien* nuottitekstin yksilölliseksi ja erityiseksi sekä musiikkioppilaitoksen piirissä että suhteessa säveltäjän muuhun tuotantoon.

6.2.2 Uutta luovat diskurssikäytännöt

Vuorovaikutus ja musiikillinen kommunikaatio edellyttävät diskurssikäytäntöjä, jotka ovat yhteisiä sekä tekstin kirjoittamiselle että lukemiselle (vrt. Hargreaves et al. 2007 [2005], 17). Erilaisista sosiokulttuurisista taustoista tulevat henkilöt, joiden kanssa Ahvenjärvi oli sävellysprosessin aikana kosketuksissa, eivät välttämättä aina ymmärtäneet asiaa, jonka säveltäjä otti puheeksi. Nykymusiikkiasiantuntijat eivät tunteneet soitonopetuksen käytäntöjä, eivätkä opettajat välttämättä ymmärtäneet, mitä säveltäjä tarkoitti kuvatessaan jotain soittotapaa. He ikään kuin puhuivat musiikillisesti eri kieltä, käyttivät erilaisia musiikillisia diskursseja. Ahvenjärvi otti tehtäväkseen näiden kahden musiikillisen maailman välisen tulkin tehtävät, kahden erilaisen sosiokulttuurisen käytännön musiikillisen yhdistämisen. Säveltäjä ei vain liikkunut kahden erilaisen diskurssikäytännön, pedagogiikan ja nykymusiikin, välisessä maastossa vaan loi uudenlaista diskurssikäytäntöä vuorovaikutuksessa oppilasorkesterin soittajien kanssa.

Revontuulien kirjoittamiseen ei ollut olemassa valmiita malleja, valmiita diskurssikäytäntöjä, vaan säveltäjä joutui luomaan aivan uudenlaisia nuottien kirjoittamisen ja lukemisen käytäntöjä sävellysprosessin myötä. Ahvenjärvi ei voinut käyttää yksinomaan hankkimaansa säveltäjän ammattitaitoa ja modernistisen nykymusiikin työkaluja vaan joutui oman mukavuusalueensa ulkopuolelle. Samoin kävi musiikkiopiston opettajille ja oppilaille. *Revontuulet* ei asettunut perinteisen musiikkiopistodiskurssin alueelle vaan oli monin tavoin toteutukseltaan uudenlainen.

Sävellystyössä Ahvenjärvi liikkui kahden eri diskurssin, musiikkiopiston pedagogisen ja nykymusiikin modernistisen diskurssin välillä. Pedagogiseen diskurssiin liittyy tavoite opettaa oppilaille jotain uutta, mutta samalla heidän taitotasonsa huomioiden. *Revontuulissa* pedagogista diskurssia toteuttaa stemmojen vaikeustason räätälöinti soittajien mukaan eli oppilassoittajille soveltuva soittimellisuus. Modernistinen diskurssi taas toteutuu Ahvenjärven sävellystyylissä ja *Revontuulien* rakenteessa, jossa erilaiset sointivärit ovat harmonisen ja rytmisen rakenteen kanssa tasaveroinen rakenne-elementti, harmoniat ovat atonaalisia ja tasaista sykettä rikotaan erilaisilla epäsäännöllisyyttä luovilla rytmielementeillä. Omilla pedagogisilla tavoitteillaan Ahvenjärvi itse asiassa koetteli ja haastoi perinteistä musiikkiopistopedagogiikkaa, sillä hänen pedagogisina tavoitteinaan oli tutustuttaa oppilaat atonaalisuuteen ja erilaisiin perinteisestä soittamisesta poikkeaviin soittotekniikoihin.

Luova diskurssikäytäntö toteutuu muodoiltaan ja merkityksiltään moniaineellisessa tekstissä ja syntyy epävakaiden tai muuttuvien sosiokulttuuristen käytäntöjen parissa (Fairclough 1995, 83). *Revontuulet* asettuu musiikillisena tekstinä selvästi luovien diskurssikäytäntöjen alueelle. Teoksessa modernistisen nykymusiikin tyyli sulautuu pedagogiseen diskurssiin rakentaen omanlaistaan uutta diskurssikäytäntöä. Vaikka *Revontuulet* asettuukin pedagogisen musiikin genreen, ei se toteuta tätä genreä totutulla, konventionaalisella tavalla, vaan uutta luoden. Vuorovaikutteisuuden pyrkivä sävellysprosessi vähitellen rakensi yhteisten diskurssikäytäntöjen aluetta säveltäjän ja musiikkiopiston välille. Niille, jotka olivat mukana prosessissa, nuo yhteiset diskurssikäytännöt tulivat tutuiksi ja niille, jotka olivat mukana vain hetken tai eivät ollenkaan, ne jäivät vieraammiksi. Ehkä juuri tästä syystä opettajat arvioivat *Revontuulten* stemmat vaikeammiksi kuin teosta soittavat oppilaat.

Notaation tulkitseminen ja toteuttaminen soittamalla on musiikkiopiston oppilaille myös oppimisprosessi. Tässä mielessä *Revontuulien* opettelu ei juurikaan poikennut minkä tahansa muun teoksen opettelusta. Myös säveltäjä oppi uutta musiikkiopiston tilausteosta kirjoittaessaan. Hän etsi ja löysi uudenlaisia säveltämisen käytäntöjä, joita hän pystyisi hyödyntämään myöhemmin muissakin teoksissaan. Joitakin musiikkiopiston orkesterin workshoppeissa kokeiltuja sointivärejä hän käytti samoihin aikoihin valmistuneessa sinfoniaorkesteriteoksessaan *Störungen* (ks. Ahvenjärvi 2005, 27, 30–31). Näin *Revontuulet* kytkeytyy Faircloughin tarkoittamassa mielessä intertekstuaalisesti Ahvenjärven muuhun tuotantoon.

Omien luonnosten kuuleminen "livenä" musiikkiopiston orkesterin soittamana auttoi säveltäjää ymmärtämään, että hän haluaa säveltää myös pedagoginen sävellyksen omalla, itse oikeaksi kokemallaan sävellystyylillä. Ahvenjärvi päätti rajata perinteisen pedagogisen diskurssin yhden peruspilarin, tonaalisuuden, sävellyksen ulkopuolelle ja rikkoi tilaussävellyksessä myös muilla tavoin konventionaalista pedagogista diskurssia, yhdenmukaisen sykkeen, tarkan sävelpuhtauden ja kauniin sointiväriin periaatteita. Rikkominen ei kuitenkaan johtanut kaaokseen, vaan tapahtui hallitusti, rajatuissa puitteissa, säveltäjän omia tyyllisiä ihanteita toteuttaen. Siten myös tyyllisesti *Revontuulet* asettuu täysipainoiseksi osaksi Ahvenjärven tuotantoa.

Vaikka säveltäjän ja esittäjän näkökulmat teokseen sijoittuvat eri tasoille, säveltäjällä teoksen säveltämisen ja esittäjällä fyysisen soittamisen kokemuksille, voivat ne silti vaikuttaa toisiinsa (Virtanen 2007, 231). Fyysiset, soittamiseen liittyvät, ja sävellystekniset näkökulmat eivät *Revontuulien* tapauksessa vain vaikuttaneet toisiinsa vaan myös osittain sulautuivat toisiinsa tai erottamattomalla tavalla täydensivät toisiaan. Jos esittäjän tehtävänä on saattaa yhteen notaatio ja ääni eli toimia kahden hyvin erilaisen diskursiivisen ulottuvuuden, kirjoittamisen ja soittamisen välisenä tulkkina (Clarke et al. 2005, 46), *Revontuulien* säveltämisessä myös säveltäjä itse asettui nuottitekstin kirjoittamisen ja sen soivan toteutuksen risteykseen. Samalla kun säveltäjä rakensi teosta soivasta äänestä notaatioksi, hän myös etsi yhdessä soittajien kanssa uusia sointivärejä ilman lähtökohtana olevaa nuottikuvaa. *Revontuulia* ympäröivät diskurssikäytännöt näyttäytyvät näin kaksipuoleisina (vrt. Fairclough 1995, 31) ja muodostuivat osana sekä musiikillista tekstiä että sosiaalista vuorovaikutusta.

6.2.3 Sosiokulttuuristen käytäntöjen, ideologioiden ja arvojen kohtaauspaikka

Revontuulien sävellysprosessia kehystävälle sosiokulttuurisille käytännöille on ominaista vuorovaikutus, jossa kaksi erilaista sosiokulttuurista käytäntöä kohtaavat. Esisävellysvaiheessa säveltäjä kohtasi sekä nykymusiikkiasiantuntijoiden että musiikkiopiston opetustyön kanssa. Toiset edustivat aikamme keskieuropalaisen aikamme taidemusiikin instituutioita ja sen käytäntöjä, toiset suomalaista musiikkioppilaitos-instituutiota ja soitonopetuksen perinteitä. Ahvenjärven toiminta rakensi diskursiivisia yhteyksiä näiden kahden sosiokulttuurisen käytännön välille.

Kantaesitys edustaa prosessissa konsertti-instituutiota ja käytäntöä, joka on tuttu sekä nykymusiikin että musiikkiopiston sosiokulttuurisessa ympäristössä. Onhan yksi

musiikkiopiston tehtävistä kasvattaa oppilaitaan musiikkielämään ja sen käytäntöihin.³⁸ Kantaesitys ja konsertin sisältö tosin olivat uutta, sillä kyseessä oli musiikkiopiston ensimmäinen sävellyskonsertti, jossa jokainen kuultu teos oli kantaesitys.

Musiikkiopiston tilaussävellysprojekti myös vaikutti sosiokulttuuriseen ympäristöönsä. Pysyvimpiä ja merkittävimpiä vaikutukset olivat todennäköisesti säveltäjälle itselleen, joka oppi uutta ja kiinnostui enemmän pedagogisesta säveltämisestä. Ahvenjärven kokemukset todistivat, että säveltäjän on mahdollista säilyttää oma yksilöllinen, tavallisesti vain ammattimuusikoille avautuva sävellystyylinsä myös lapsille ja nuorille tarkoitettussa teoksessa. Oppilaille sävellyksen soittaminen opetti uutta ja antoi mahdollisuuden kohdata elävä säveltäjä työssään.

Sävellyksellä säveltäjä pyrki tavallisesti kommunikoimaan esteettisiä ja ideologisia arvojaan sekä henkilökohtaisia kokemuksiaan (Heinonen 1995, 24). *Revontuulissa*, toisin kuin useimmissa muissa Ahvenjärven teoksissa, henkilökohtaiset kokemukset väistyivät ideologioiden tieltä. Sävellysprosessin aikana kaksi erilaista ideologiaa, pedagoginen ja modernistinen, kohtasivat ja etsivät suhdetta toisiinsa. Pedagoginen ideologia ilmeni pyrkimyksessä helppoon hahmotettavuuteen ja soittamisen helpottamiseen eri tavoin. Modernistinen ideologia taas viitoitti säveltäjän persoonallista sävellystyyliliä eli ilmeni pyrkimyksessä sointiväriharmonioiden käyttöön, rytmiseen epäsäännöllisyyteen ja kokonaisuutena luoviin vähittäisiin prosesseihin (vrt. Heiniö 1984, 9). Modernistinen ja pedagoginen ideologia sulautuivat toisiinsa silloin, kun rikas sointivärien käyttö, atonaalisuus ja erilaiset notaatiotavat rakensivat uudenlaista pedagogista diskurssia soittimellisista lähtökohdista. Sulauttaminen ei kuitenkaan tapahtunut itsestään, vaan edellytti joustamista molemmilta osapuolilta, sekä säveltäjältä että musiikkiopistolta.

Revontuulien tuottamisprosessin aikana ideologiat kuitenkin myös törmäsivät toisiinsa. Musiikkiopistopedagogiikan voi sanoa edustavan traditionaalista ideologiaa, sillä lähes kaikki musiikkiopistossa opetettavasta materiaalista on tonaalista, pulsatiivista ja sointi-ihanteeltaan konventionaalista,³⁹ ts. luonteeltaan säilyttävää ja perinteitä vaalivaa. *Revontuulien* tyyllissä toteutuva modernistinen ideologia asettui selvästi haastamaan tällaista traditionaalista ajattelutapaa. Todennäköisesti juuri tästä syystä *Revontuulet* herätti musiikkiopistossa myös vastustusta.

³⁸ Kuuntelukasvatus ja konsertit kuuluvat musiikkiopistojen tehtäviin (Opetushallitus 2002, 20).

³⁹ Vrt. traditionalistisen musiikkityylin kriteeristö (Heiniö 1984, 9).

Revontuulet haastoi ja muovasi lähiympäristönsä sosiokulttuurisia käytäntöjä myös muilla tavoin. Teoksen soitinnus rikkoi vakiintunutta orkesterikäytäntöä, jossa puhaltimet ovat yleensä yksilöllisessä ja solistisessa roolissa jousistoon verrattuna. Ratkaisullaan säveltäjä pyrki paitsi saamaan kuuluville hiljaiset soittotavat, myös ottamaan huomioon orkesterisoiton sosiaalisen todellisuuden luomalla myös puhaltajille kollektiivisesti soittamisen turvallisuuden tunnetta partituurin keinoin.

Keskeneräisen teoksen tuominen orkesterin harjoituksiin rikkoi sekä taidemusiikissa vakiintunutta käytäntöä että yhtä musiikkiopisto-opetuksen perustaa, jo olemassa olevan musiikin opettamista. Tavallisestihan orkesteriharjoitukset alkavat vasta kun valmis teos saadaan nuottitelineille. Taidemusiikin ideologian taustalla on klassisromanttinen taiteen ja teoksen käsite, jonka mukaan sävellys edustaa tekijänsä vapaata ja yksilöllistä itseilmaisua (Heiniö 1995, 16). Pyrkiminen vuorovaikutteisuuden sävellysprosessin aikana rikkoi tätä teokseen ja tekijyyteen liittyvää vakiintunutta ajattelumallia. Sävellyksen (work-being-composed) ja harjoitusprosessien (work-in-rehearsal) limittyminen päällekkäin oli ristiriidassa myös perinteisen, autonomiaestetiikkaan nojaavan teoskäsitteen kanssa. Paitsi tyyllisesti, *Revontuulet* haastoi traditionaalista taidemusiikin ideologiaa myös vuorovaikutteisen sävellysprosessinsa myötä.

Suhtautuminen *Revontuulien* kaltaisen, modernistista ideologiaa toteuttavan teoksen soittamiseen kertoo myös arvoista. Useimmat oppilaat eivät ehkä olleet vielä ehtineet muodostaa vakiintunutta käsitystä nykymusiikista, tai ainakin arvomaailma on nuorilla todennäköisesti joustavampi ja alttiimpi myös muutokselle. Opettajat ovat oppilaiden arvomaailman muodostamisessa avainasemassa. Toisille mahdollisuus soitattaa oppilailla modernistista nykymusiikkia on jo itsessään arvokasta, toiset saattavat kokea sen uhkana soitonopetuksen tradition säilymiselle.

Muuttuvat diskurssikäytännöt voivat kuitenkin vähitellen muuttaa myös ympäröiviä sosiaalisia ja institutionaalisia käytäntöjä (ks. Fairclough 1997, 71). Todennäköisesti tarvitaan kuitenkin vielä lukuisia *Revontuulia* ennen kuin musiikkiopistojen käytännöt alkavat muuttua modernistisempaan ja luovempaan suuntaan.

6.3 Arviointi ja diskussio

Tutkimuksessa on pyritty vastaamaan kysymykseen, millaiseksi Lapin musiikkiopiston tilausteos *Revontuulet* ja sen sävellysprosessi muotoutuivat säveltäjän ja musiikkiopiston välisessä vuorovaikutuksessa. Tutkimus osoitti, että vuorovaikutusta säveltäjän ja musiikkiopiston välillä oli runsaasti, vuorovaikutus sai monenlaisia muotoja ja vaikutti monin tavoin tilausteokseen ja sen sävellysprosessiin. Musiikkiopiston oppilaiden ja opettajien lisäksi sävellysprosessin kannalta merkityksellisiä vuorovaikutustahoja oli muitakin, lähinnä nykymusiikin alalta. *Revontuulien* sävellysprosessin vuorovaikutuksen tavoitteena oli löytää keinot, joilla teoksen modernistinen sävelkieli kommunikoisi oppilassoittajien kanssa ja säveltäjä tulisi musiikkitekstillään ymmärretyksi.

Koska monilla eri toimijoilla oli vaikutusta sävellysprosessin eri vaiheissa, *Revontuulet* rakentui moniääniseksi musiikilliseksi tekstiksi. Sävellykseen on rakentunut erilaisia kerrostumia, jotka edustavat erilaisia diskursiivisia ja sosiokulttuurisia käytäntöjä. Voi kuitenkin sanoa, että koko prosessissa musiikkitekstin tuottaminen oli moniäänisyydestä huolimatta säveltäjän käsissä (vrt. Ahonen 2007, 203). Säveltäjä ohjaili prosessia ja valitsi, mitä asioita hän ottaisi säveltäessään huomioon. Musiikkiopistolla oli kuitenkin merkittävä rooli säveltäjän yhteistyökumppanina sävellysprosessin aikana. Sen sijaan *Revontuulien* käyttö, sen mahdolliset tulevat esitykset, ovat yksinomaan musiikkiopistoinstituution käsissä.

Yksi Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen tavoitteista oli vakiinnuttaa uuden suomalaisen musiikin asema itsestään selväksi osaksi musiikkiopistojen opetustoimintaa ja konserttiohjelmia (Fimic & SML, 5). Lapin musiikkiopistossa tällaisia pysyviä vaikutuksia esim. oppilaskonserttien ohjelmistoihin ei ole ollut havaittavissa. Jos musiikkiopistot eivät tulevaisuudessa pyri aktiivisesti muuttamaan toimintatapojaan ts. ottamaan nykymusiikkia luonnolliseksi osaksi opetustaan, jäävät *Revontuulet* ja muut musiikkiopistojen tilaussävellykset todennäköisesti yksittäisten musiikkiopistojen yksittäisiksi projekteiksi.

Tutkimuksessa on sovellettu kriittisen diskurssianalyysin viitekehystä tavoitteena tehdä näkyväksi musiikkiopiston tilausteoksen ja sen säveltämisen kytköksiä sitä ympäröiviin diskursiivisiin ja sosiokulttuurisiin käytäntöihin. Tähän tarkoitukseen lähestymistapa osoittautui toimivaksi, eli kriittinen diskurssianalyysi voi olla yksi tutkimusväline, jolla musiikki kytketään sitä ympäröivään todellisuuteen. Kriittisen diskurssianalyysin etuna on sen väljyys ja mukautuvaisuus erilaisiin tutkimuskohteisiin ja näkökulmiin. Koko laajuudessaan Faircloughin hahmottelemaa metodia (Fairclough 1997, ks. myös Heinonen

2005a ja 2005b) noudatteleva tutkimus on kuitenkin hyvin laaja kokonaisuus, joten rajausten tekeminen on tutkimusotetta sovellettaessa välttämätöntä.

Tässä tutkimuksessa teoksen soittaminen ja vastaanotto jätettiin tutkimuksen marginaaliin ja keskityttiin tarkastelemaan teoksen sävellysprosessia. Näin oppilaiden näkökulma, teoksen soittamista, opettelua ja kokemista koskevat kysymykset, rajautuivat pääosin tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Syvällisempi perehtyminen musiikkiopiston näkökulmaan olisi voinut rikastaa ja täydentää tämän tutkimuksen antamaa kuvaa *Revontuulista*. Millaisia vaikutuksia projektilla oli siihen osallistuneille oppilaille tai millaisia merkityksiä tilausteosprojektille muodostui musiikkiopiston sosiokulttuurisessa todellisuudessa, ovat kuitenkin niin laajoja kysymyksiä, että ne vaatisivat kokonaan oman tutkimuksensa.

Kriittinen diskurssianalyysi on vain yksi mahdollisuus tutkia partituurin sisäisten suhteiden kytköksiä ympäröivään todellisuuteen. Postmodernin, kriittisesti suuntautuneen musiikintutkimuksen kentällä on ollut jo muitakin erilaisia musiikkianalyysejä ja kulttuurisia näkökulmia yhdistäviä lähestymistapoja (ks. Sivuoja-Gunaratnam 2004, 73). Erityisesti musiikin esittämisen tutkimus on saanut jalansijaa perinteisten tutkimusotteiden rinnalla.⁴⁰ Musiikin kytkeminen sitä ympäröivään sosiokulttuuriseen todellisuuteen on yksi kulttuurisen musiikintutkimuksen keskeisistä lähtökohdista (esim. Leppänen & Moisala 2003). Siten tämä tutkimus asettuu kulttuurisesti suuntautuneen kriittisen musiikintutkimuksen genreen, jossa musiikin rakenteiden muodostumista analysoidaan sosiaalisesti ja kulttuurisesti muokkautuvina valintaprosesseina.

Kulttuurisessa musiikkianalyyseissä, jossa teos kytketään sitä ympäröiviin toimijoihin ja kulttuuriin rakenteisiin, materiaaliksi eivät riitä äänitteet ja partituuri (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 74). Tutkimusmateriaali on tällaisessa tutkimuksessa monimuotoisia, niin myös tässä tutkimuksessa. Monia eri aineistoja käyttämällä on pyritty *Revontuulien* sävellysprosessin tiheään kuvaukseen. Monenlaiset aineistot voivatkin lisätä tutkimuksen luotettavuutta, kun eri aineistot valaisevat tutkimuskohdetta eri suunnista ja validoivat toisiaan.⁴¹ Samalla kuitenkin erilaisten aineistojen (nuotit, ääni- ja videotallenteet, haastattelut, tekstiaineistot) käsittely on haastavaa, sillä aineistoa kertyy hyvin runsaasti eikä erilaisiin aineistotyypeihin voi soveltaa samaa käsittelytapaa. Monimuotoiseen musiikintutkimukseen kaivattaisiinkin tulevaisuudessa myös uusia työkaluja.

⁴⁰ Mainittakoon esim. Riikonen (2005) huilisti-identiteeteistä Kaija Saariahon musiikissa ja Virtanen (2007) neuvotteluista Einojuhani Rautavaaran pianokonserttojen harjoituksissa.

⁴¹ Tutkimuksen luotettavuutta lisäävä aineistotriangulaatio (ks. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2003, 215).

Luotettavuutta⁴² on tässä tutkimuksessa pyritty lisäämään monien aineistojen lisäksi antamalla säveltäjä Sanna Ahvenjärven lukea *Revontuulien* sävellysprosessia kuvaava luku 5 ja pyytämällä häntä huomauttamaan mahdollisista virheistä tai kohdista, joista hänellä itsellään on erilainen käsitys. Mitään huomautettavaa säveltäjä ei kuitenkaan sävellysprosessin kuvauksesta löytänyt.

Tutkijan ja kapellimestarin kaksoisrooli antoi tutkimuksen tekemiselle myös oman leimansa. Pelkästään prosessia ulkopuolelta observoimalla tuskin olisi päästy yhtä syvälliseen prosessin tuntemukseen. Harjoitustilanteissa ulkopuolinen tarkkailija, jolla on mahdollisuus keskittyä yksinomaan tapahtumien havainnoimiseen, olisi kuitenkin ehkä huomannut seikkoja, jotka nyt kapellimestarin roolissa saattoivat jäädä huomaamatta. Ääni- ja videotallenteiden sekä muistiinpanojen (kenttäpäiväkirja) avulla on pyritty minimoimaan mahdolliset aukot ja tallentamaan kohtaamistilanteita mahdollisimman tarkasti.

Tapaustutkimuksena yhden teoksen sävellysprosessista tämän tutkimuksen tulokset eivät ole yleistettävissä muihin tilaussävellyksiin tai muihin Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen aikana sävellettyihin teoksiin. Tutkimuksella on kuitenkin merkitystä yhtenä ensimmäisistä Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hanketta koskevista tutkimuksista.⁴³ Hankkeen piirissä on tähän mennessä ollut jo ainakin pari-kolmekymmentä musiikkioppilaitosta, ja niissä säveltäjäyhteistyö on koskettanut arviolta jo satoja oppilaita. Hankkeen vaikutuksista musiikkiopistojen käytäntöihin ja merkityksestä niin säveltäjille kuin musiikkiopiston oppilaille ja opettajillekin kaivattaisiin ehdottomasti lisää tutkimustietoa.

Yksi Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -hankkeen tavoitteista oli poistaa myyttisyyttä säveltämisen ympäriltä (Fimic & SML, 5). Yksi säveltäjän työn mystifioinnin taustalla oleva tekijä lienee se tosiasia, että soittaja kohtaa säveltäjän useimmiten vain valmiin sävellyksen nuottien välityksellä. Sävellystyö on luonteeltaan yksityistä eikä ole samalla tavoin nähtävillä kuin vaikkapa talon rakentaminen. Nuottitekstikin avautuu vain lukijalle, joka osaa kuvitella nuotit mielessään tai soittaa ne. Säveltäjien työ kietoutuu kuitenkin monin eri tavoin käytäntöihin, jotka koskevat niin säveltämistä, nuotintamista, soittamista kuin musiikkiin liittyviä sosiaalisia tapahtumiakin (vrt. Arho 2004, 179.) Tämä tutkimus osoitti, että säveltämiseen vaikuttavat erilaiset käytännöt sisäänrakentuvat monin tavoin myös säveltäjän kirjoittamaan musiikilliseen tekstiin. Tutkimus osoitti myös, että säveltäjä voi käyttää

⁴² Laadullisessa tapaustutkimuksessa luotettavuus rakentuu mm. tapahtumien tarkalle ja totuudenmukaiselle kuvaukselle (ks. Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2003, 214), vrt. määrällisen tutkimuksen reliabelius ja validius.

⁴³ Aiemmin julkaistu Penttinen (2005) Kirmo Lintisen tilaussävellyksestä Turun seudun musiikkiopistolle.

vuorovaikutusta eri tahojen kanssa tietoisesti valittuna strategiana ja olennaisena osana sävellysprosessia.

Vuorovaikutus säveltäjän ja hänen ympäristönsä välillä onkin aiemmin jäänyt säveltämisen tutkimuksessa aivan liian vähälle huomiolle. Säveltämistä ei myöskään ole aiemmin juurikaan tutkittu aidossa ympäristössään pitkittäisenä tutkimuksena.

Säveltämisen tutkimus on perinteisesti nähnyt säveltämisen yksilön luovana itseilmaisuna. Kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta taas musiikkitekstin tuottaminen on sosiaalisesti ja kollektiivisesti rakentuva prosessi. Nämä tässä tutkimuksessa käytetyt teoreettiset viitekehykset näyttäisivät siis olevan perusteiltaan ristiriidassa keskenään. *Revontuulien* tapauksen valossa viitekehysten yhdistely on kuitenkin täysin mahdollista. Tämän tutkimuksen perusteella vuorovaikutteisuuteen pyrkivä säveltäminen on *kollektiivisesti tapahtuva*, mutta *säveltäjän ohjailema* prosessi.

Monet nykysäveltäjät tekevät tiivistä yhteistyötä muusikoiden kanssa. Kantaesitettävistä teoksista huomattava osa on valmistunut jonkin tietyn muusikon tai kokoonpanon tilauksesta. Tilausteokset ovat säveltäjälle osa toimeentuloa ja tapa hankkia elantonsa säveltämällä. Ohjaavatko tilausteoksen säveltämistä erilaiset seikat kuin teoksia, joita säveltäjä säveltää "säveltämisen ilosta", on kysymys, johon ei toistaiseksi ole etsitty vastauksia. Jatkotutkimus olisikin tarpeen säveltäjien ja muusikoiden suhteista ja suhteiden merkityksistä niin säveltäjille, muusikoille kuin itse musiikillekin. Myös aitojen, ammattisäveltäjien todellisten sävellysprosessien tutkimusta tarvitaan ehdottomasti lisää.

Säveltäjät ovat viime vuosina pyrkineet aktiivisesti pois norsunluutornistaan osaksi musiikkielämän käytäntöjä. Todellisuudessa säveltäjät ovat kuitenkin aina olleet osa ympäröivää musiikkimaailmaa. Heidät norsunluutorniin on sysännyt myytti ja mielikuva säveltäjästä ylhäisessä yksinäisyydessä musiikkiaan luovana yksilönä. Käsitksemme musiikista, teoksista ja tekijyydestä pyrkivät pitämään säveltäjät tornissaan, eivät niinkään säveltäjät itse. *Revontuulet* haastoi vakiintuneita käsitys- ja arvoasetelmia yhdessä musiikkiopistossa. Tulevien muusikkosukupolvien kasvattamisessa sillä on merkitystä, haluavatko musiikkiopistot sulkea säveltäjät torniin, vai ottaa heidät osaksi elävää musiikillista todellisuutta.

LÄHTEET

- Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 16.
- Ahvenjärvi, Sanna 2005. *Kompositionsprozesse bei den Kompositionen "Revontuulet" für Jugendorchester und "Störungen" für professionelles Sinfonieorchester. Ein Vergleich zweier verschiedener Kompositionsprozesse*. Künstlerische Magisterarbeit Komposition [Sävellysdiplomin kirjallinen työ]. Mozarteum -yliopisto, Salzburg.
- Ahvenjärvi, Sanna 2005. *Revontuulet*. Nuottimateriaali. Jakelu: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Arho, Anneli 1981. [ei otsikkoa] Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Synkooppi ry, 15–16.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. DocMus. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Studia Musica 21.
- Bennett, Stan 1976. The process of musical creation: Interviews with eight composers. *Journal of Research in Music Education* vol. 24 no. 1, 3–13.
- Bergman, Erik 1976. [ei otsikkoa] Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Salmenhaara, Erkki. Helsinki: Otava, 27–37.
- Bergman, Erik 1995. *Laulava puu*, toim. Aho, Kalevi, suom. Hanna Aho & Kyllikki Härkäpää. Helsinki: Gaudeamus.
- Burnard, Pamela & Younker, Betty Anne 2002. Mapping pathways: fostering creativity in composition. *Music Education Research* vol. 4 no. 2, 245–261.
- Chouliaraki, Lilie & Fairclough, Norman 1999. *Discourse in late modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Clarke, Eric – Cook, Nicholas – Harrison, Bryn – Thomas, Philip 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* vol. 9 no. 1, 31–74.
- Collins, David 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* vol. 33 no. 2, 193-216.
- Emmerson, Simon 1989. Composing strategies and pedagogy. *Contemporary music review*, vol. 3, 133–144.

- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman 1995. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London: Longman.
- Fairclough, Norman 1997 [1995]. *Miten media puhuu*. Suomenkielinen käännös: Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman 2003. *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fimic (Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus) & SML (Suomen Musiikkioppilaitosten Liitto) [2002]. *Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa*. Sisäinen tiedote hankkeeseen osallistuville.
- Goehr, Lydia 2002 [1992]. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hako, Pekka (toim.) 2005. *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hako, Pekka & Nieminen, Risto (toim.) 1981. *Ammatti: säveltäjä*. Helsinki: Synkooppi ry.
- Hako, Pekka & Nieminen, Risto (toim.) 2006. *Ammatti: säveltäjä*. Helsinki: Like.
- Hargreaves, David – MacDonald, Raymond – Miell, Dorothy 2007 [2005]. How do people communicate using music? Teoksessa *Musical communication*, toim. Miell, Dorothy – MacDonald, Raymond – Hargreaves, David. Oxford: Oxford University Press.
- Harley, James 2008. The making of new music: Composer as collaborator. Teoksessa *Compositional crossroads: music, McGill, Montreal*, toim. Stubley, Eleanor. Montreal: McGill-Queen's University Press, 129–149.
- Heininen, Paavo 1976. [ei otsikkoa] Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Salmenhaara, Erkki. Helsinki: Otava, 49–63.
- Heiniö, Mikko 1981. Miten sävellykseni ovat syntyneet. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Synkooppi ry, 19–40.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki 1 / 1992*, 1–78.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.
- Heiniö, Mikko 1997. *Sanat sävelistä*. Helsinki: WSOY.

- Heiniö, Mikko 2006. "Ooppera jatkuu. – Se on totuus." Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Like, 24–41.
- Heinonen, Yrjö 1992. Ideasta musiikiksi. Sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toim. Louhivuori, Jukka & Sormunen, Anu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8, 229–262.
- Heinonen, Yrjö 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulun- ja äänitysprosessiin*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä studies in the arts 48.
- Heinonen, Yrjö 2005a. Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta*, 1/2005, vol. 27, 5–17.
- Heinonen, Yrjö 2005b. Finno-Ugric rune song tradition revisited: A critical discourse analysis of Värttinä's 'Äijö'. *Intersections. Canadian university music review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 25 no. 1-2 / 2005, 138–170.
- Hirsjärvi, Sirkka – Remes, Pirkko – Sajavaara, Paula 2003 [1997]. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Hämeenniemi, Eero 2006. Kirje musiikista. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Like, 42–51.
- Jakkula, Virva 2005. Nykymusiikkia tässä ja nyt. Konserttiarvostelu. *Lapin Kansa* 13.5.2005.
- Jattu-Wahlström, Merja & Kallio, Hilikka 1992. *Neuvottelutaito*. Kielikeskusmateriaaleja n:o 92. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Johnson-Laird, P. N. 1987. Reasoning, imaging, and creating. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* no. 95, 71–87.
- Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Kanno, Mieko 2007. Prescriptive Notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, vol. 26 no. 2, 231–254.
- Kennedy, Mary A 1999. Where does the music come from? A comparison case-study of the compositional processes of a high school and a collegiate composer. *British journal of Music Education* vol. 16 no. 2, 157–177.
- Kerman, Joseph 1982. Sketch studies. *19th century music* vol. 6 no. 2, 174–180.

- Ketola, Kimmo – Knuuttila, Seppo – Mattila, Antti – Vesala, Kari Mikko 2002. *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kortekangas, Olli 2005. Säveltäjän verkostot. Teoksessa *Säveltäjän maailmat*, toim. Hako, Pekka. Helsinki: Gaudeamus, 49–57.
- Kortekangas, Olli 2006. Vain (säveltäjän) elämää, ei sen enempää – kurkistuksia luovan työn arkeen. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Like, 69–76.
- Kurkela, Kari 1986. *Note and tone. A semantic analysis of conventional music notation*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Taiteiden tiedekunta. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kurkela, Vesa – Leisiö, Timo – Moisala, Pirkko 2003. Etnomusikologia. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Eerola, Tuomas – Louhivuori, Jukka – Moisala, Pirkko. Turku: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 53–70.
- Laske, Otto 1989. Composition theory: An enrichment of music theory. *Interface* vol.18, 45–59.
- Lerdahl, Fred 1988. Cognitive constraints on compositional systems. Teoksessa *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*, toim. Sloboda, John. Oxford: Clarendon Press, 231–259.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Licensiaatintutkimus. Turun yliopisto, musiikkitiede.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Väitöskirja. Vaasa: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Eerola, Tuomas – Louhivuori, Jukka – Moisala, Pirkko. Turku: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 71–86.
- Mali, Tuomas 2006. Aikamme suomalaisen pianomusiikin haasteita 1: nuottikirjoituksen outoudesta. *Finaali* 3/2006, 9-19.
- Marston, Nicholas 2008 Sketch. *Grove Music Online*. Verkkoaineisto. [viitattu 15.5.2008] Saatavissa: <http://www.grovemusic.com>
- Marttinen, Tauno 1976. [ei otsikkoa] Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Salmenhaara, Erkki. Helsinki: Otava, 87–100.
- Mäkelä, Tomi 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. I osa: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 1–2, 141–156.

- Nattiez, Jean-Jacques 1990 [1987]. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Englanninkielinen käännös: Carolyn Abbate. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Nironen, Terhi 1991. *Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva*. Helsinki: Suomen säveltäjät ry.
- Nironen, Terhi 2000. *Säveltäjäyttä rakentamassa: kulttuurisia identiteettejä viiden suomalaisen säveltäjän puheessa*. Lisensiaatintyö. Turun yliopisto, musiikkitiede.
- Ojala, Juha 2009. *Space in musical semiosis: an abductive theory of the musical composition process*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Imatra: The International Semiotics Institute.
- Opetushallitus 2002. Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. Liiteosa. Helsinki: Opetushallitus.
- Packalén, Elina (2008). Musiikkiteosten ontologia. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*, toim. Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo. Tampere: Vastapaino, 99–130.
- Padilla, Alfonso 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikissa II. *Musiikki*, vol. 27 no. 2, 135–194.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Penttinen, Kristiina 2005. Uutta musiikkia musiikkiopistoihin: Kirmo Lintisen *Susisävelsottiisi*. *Musiikin suunta* vol. 27 no. 1, 30–43.
- Pihlajamaa, Kimmo 2009. Sanna Ahvenjärvi ja Tapio Lappalainen. Musiikin ja säveltäjien Oulu, Taidemusiikki. Internetti-aineisto. [viitattu 14.9.2009] Saatavissa: <http://www.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/taidemusa/ahvenjarvi/ahvenjar.htm>
- Rautiainen, Tarja 2005. Aspekteja musiikillisesta kommunikaatiosta ja nonkommunikaatiosta. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, toim. Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso. Helsinki: Yliopistopaino, 205–220.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Väitöskirja. Turun yliopisto, musiikkitiede. Turun yliopiston julkaisuja: sarja C no. 226.
- Roosendaal, Ron 1993. Psychological analysis of musical composition. Composition as design. *Contemporary Music review* vol. 9 no 1–2, 311–324.
- Saariaho, Kaija 2006. Musiikissa, musiikista, musiikkiin. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Like, 124–132.

- Salmenhaara, Erkki (toim.) 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.
- Sallinen, Aulis 1976. [ei otsikkoa] Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Salmenhaara, Erkki. Helsinki: Otava, 143–148.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2004. Paikkaa etsimässä: Länsimaisen taidemusiikin koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. *Musiikki* 2/2004, 61–80.
- Sloboda, John A. 2000 [1985]. *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Swanwick, Keith & Tillman, June 1986. The sequence of musical development: a study of children's composition. *British Journal of Music Education* vol. 3 no. 3, 305–339.
- Syrjälä, Leena & Numminen, Merja 1988. *Tapaustutkimus kasvatustieteessä*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Syrjälä, Leena 1994. Tapaustutkimus opettajan ja tutkijan työvälineenä. Teoksessa Syrjälä, Leena – Ahonen, Sirkka – Syrjäläinen, Eija – Saari, Seppo *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Rauma: Kirjayhtymä oy, 9–66.
- Talbot, Michael (toim.) 2000. *The musical work: Reality or invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- Tarasti, Eero 1978. Semiotiikka ja musiikinestetiikka. *Musiikki* vol. 8 no. 4, 187–210.
- Tiainen, Milla 2005. *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82.
- Torvinen, Juha 2005. Miksi sävellykset syntyvät? Katsaus suomalaisen säveltäjän työn lähtökohtiin vuosituhaten vaihteessa. Teoksessa *Säveltäjän maailmat*, toim. Hako, Pekka. Helsinki: Gaudeamus, 49–57.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Helsinki: Yliopistopaino.
- Virtanen, Marjaana 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, toim. Riikonen, Taina – Tiainen, Milla – Virtanen, Marjaana. Turku: Suomen Musiikkitieteellinen seura, 87–120.

- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical works in the making. Verbal and gestural negotiation in rehearsal and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Väitöskirja. Turun yliopisto. Turku: Turun yliopiston julkaisuja sarja B osa 299.
- Vuorela, Kristiina 2003. Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projekti. Yhteenveto pilottivaiheen kokemuksista. Raportti. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Webb, Barrie 2007. Partners in creation. *Contemporary Music Review* vol. 26 no. 2, 255–281.
- Wessman, Harri 1981. [ei otsikkoa] Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Synkooppi ry, 130–141.
- Wessman, Harri 2006. Säveltäjä ajan hampaissa. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*, toim. Hako, Pekka & Nieminen, Risto. Helsinki: Like, 140–151.
- Whittall, Arnold 2009. Composition. *Oxford Music Online*. Verkkoaineisto. [viitattu 13.9.2009] Saatavissa: <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Yin, Robert 1989. *Case study research: design and methods*. Newbury Park: Sage.