

Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NYKYSOITTOTEKNIIKAN KÄSITTEEN MÄÄRITTELYÄ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TAITEELLINEN TUTKIMUSASETELMA JA TEORIAKEHYS

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

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

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

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

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

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

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

Artikkelin tutkimusaineistona toimivat päiväkirjamerkinnät, sähköpostikeskus-

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

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

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

DIALOGINEN VUOROVAIKUTUS ESITTÄJÄN, SÄVELTÄJÄN JA SOITONOPETTAJAN VÄLILLÄ

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

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

vaikutusta neljällä kommunikaatiotasolla.

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

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

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

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

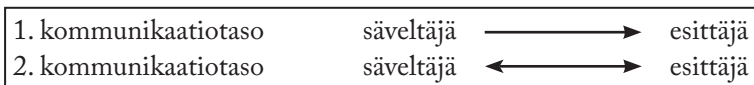
⁸ Nuottikuvan ja esityksen välistä suhdetta on tarkastellut esimerkiksi Taru Leppänen (1996) tutkiessaan säveltäjä Usko Meriläisen ja huilisti Mikael Helasvuon välisiä keskusteluja.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

NYKYSOITTOTEKNIKOIDEN NOTAATION KOMMUNIKOIVUUS *PIILO-TEOKSISSA*

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

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

Monet nykysoittotekniikoiden nuotinnustavat eivät ole yleisesti vakiintuneita,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Misterioso $\text{♩} = 92-108$

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

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

p *mf*

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

Misterioso $\text{♩} = 108$

airy ord. airy key clicks* blow steady air through the instrument

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

p *f*

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

Tehdyt ratkaisut palvelevat teoksen ilmaisua kyseisellä taitotasolla.

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

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

55

p

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

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

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

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

NYKYSOITTOTEKNIKOITA TUTUIKSI INTERAKTIIVISTEN PIILO-KORTTIEN AVULLA

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

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

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

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

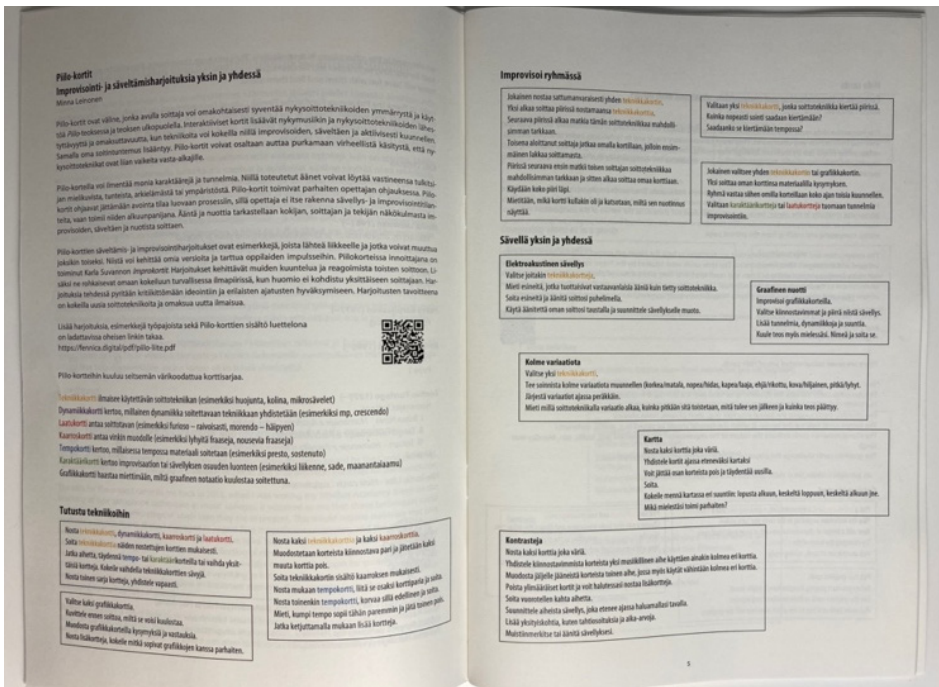
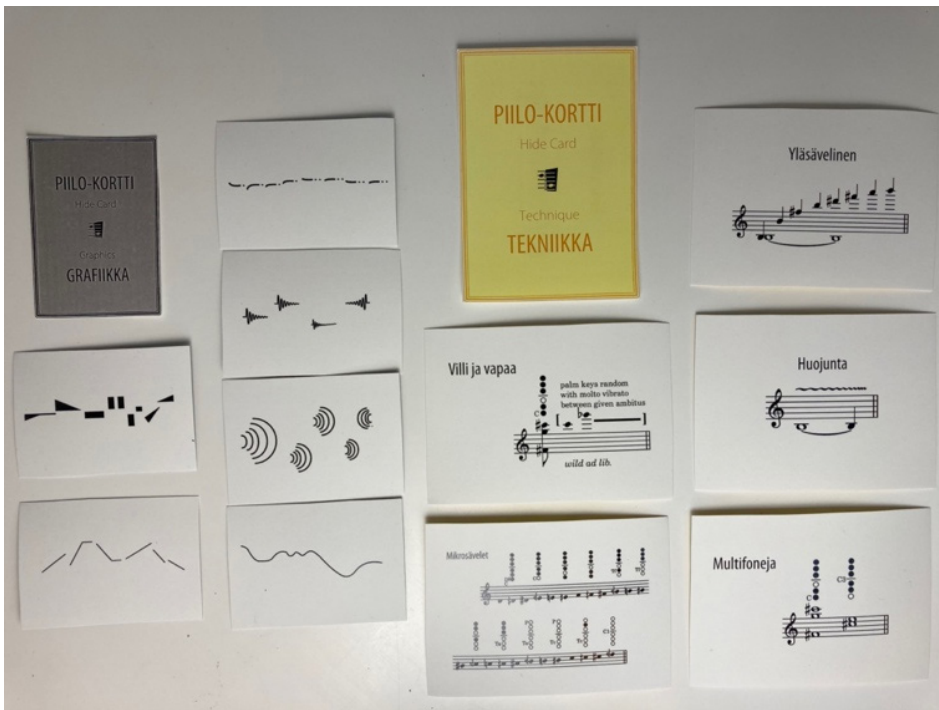
pautta dynamiikkojen, karakterien ja laatuojen suhteen (mm. ”energiatasosi juuri nyt” ja ”valitse oma temposi”) (esimerkit 7a ja 7b). Lisäksi laajensin korttipakkaa harmailla graafisilla korteilla (esim. aaltomaisia kuvioita, pisteitä), jotka auttavat op- pilasta kiinnittämään huomiota säveltasojen sijasta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

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

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



Esimerkki 7a. Esimerkkejä *Piilo-korteista*.



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

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

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

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

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

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

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

Kun on tutustuttu kahteen soittotekniikkaan, ensimmäinen soittotekniikka

¹⁵ Käytän artikkelissa työpajan oppilaista ja opettajista sanaa osallistujat.

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

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

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

Seuraavaksi kerron neljännessä työpajasta, johon osallistuin myös itse. Suunnit-
telin neljännen työpajan aiempia työpajoja laajemmaksi. Pidin tärkeänä, että työpaja
alkaisi tutustumisharjoituksella, jotta saisimme rakennettua luottamuksen ilmapii-
rin (suurin osa osallistujista ei ennestään tuntenut toisiaan eikä minua), ja päättyisi
pienryhmätyöskentelyyn, jossa *Piilo-kortteja* käytettäisiin oman improvisoinnin ja
säveltämisen tukena. Lisäksi pidin tärkeänä, että emme työpajan ohjaajina arvottaisi
tekniikoita osallistujien puolesta esimerkiksi kysymällä, kuulostiko jokin tekniikka
vieraalta tai erikoiselta, vaan osallistajat saisivat itse sanallistaa kokemuksensa.

Työpajassa osallistajat jäljittelivät Oittisen soittamia nykysoittotekniikoita ryh-
mässä yhtä aikaa toisia kuunnellen, välillä taukoja pitäen. Tekniikoita soitettiin en-
sin silmät kiinni, minkä jälkeen osallistajat silmät avattuaan näkivät, kuinka ääni
soitetaan. Seuraavaksi Oittinen kysyi, kuinka soittotekniikka teknisesti toteutettiin,
minkä jälkeen sitä soitettiin vielä hetki. Kannustimme osallistujia liittämään ääniä
omaan kokemusmaailmaansa kysymällä heiltä, ”mitä tästä tuli mieleen?” tai ”millai-
sia ajatuksia tämä herättää?”:

”Lintujen kevät ja syysmuutot. Yhtäkkiä pamahtaa hirveen määrä joutsenia, kuuluu
kauhee huuto ja sit on hetken päästä rauhallista taas. Kun ne lähtee ja laskeutuu.”

”Nää [ilmaään] on hyvii jossain leffamusiikissa... tai peli-.”

”Ihana metsä, metsä eli omaa elämäänsä ja sit tuli hakkuukone jyräämään ja kau-
hee katastrofi ja sit se lähti meneen se kone ja sit jäljellä oleva metsä taas jatko
elämäänsä.”

Soittotekniikan kuuntelu, mielikuvien luominen ja tekninen toteutus saivat siis
ensin hahmottua jokaisen osallistujan mielessä ja soitossa ennen kuin kerrottiin,

mistä tekniikasta on kyse ja kuinka ääni tehtiin. Tilanteet pidettiin auki keskustelulle, vuorokuuntelulle, kokeiluille, omalle päättelylle ja oivaltamiselle sekä tuntemuksille. Kun ääntä oli hetki soitettu ja varioitu, yksittäisistä soittotekniikoista alkoi löytyä eri karaktärejä, esimerkiksi äänen taivutuksesta sai ”kauniilta” ja ”herkältä” tai ”äkäiseltä mehiläisparvelta” ja ”ilmahälytykseltä” kuulostavaa ääntä. Osallistujat olivat selvästi innoissaan soittimesta löytyvistä nykysoittotekniikoista. Soitintuntemuksen syventyessä työpajassa tehtiin oivalluksia myös perinteisemmistä soittotekniikoista: ”Oli kiva kuulla, miten toi glissandotekniikka tehdään oikein. Olin luullut, et kaikki tehdään suulla.”

Teimme *Piilo-korteilla* muun muassa seuraavia lyhyitä ryhmäimprovisointiharjoituksia ja äänimaisemia:

Tutustu tekniikoihin -harjoitus

Nosta tekniikkakortti, dynamiikkakortti, kaarroskortti ja laatukortti. Soita tekniikkakorttia näiden nostettujen korttien mukaisesti. Jatka aihetta, täydennä tempo tai karaktäärikorteilla tai vaihda yksittäisiä kortteja. Kokeile vaihdella tekniikkakortin sävyä. Nosta toinen sarja kortteja, yhdistele vapaasti.

Improvisoi ryhmässä -harjoitus

Jokainen nostaa sattumanvaraisesti yhden tekniikkakortin. Yksi alkaa soittaa piirissä nostamaansa tekniikkakorttia. Seuraava piirissä alkaa matkia tämän soittotekniikkaa mahdollisimman tarkkaan. Tämän jälkeen toisena aloittanut soittaja jatkaa omalla kortillaan, jolloin ensimmäinen lakkaa soittamasta. Piirissä seuraava ensin matkii toisen soittajan soittotekniikkaa mahdollisimman tarkkaan ja sitten alkaa soittaa omaa korttiaan. Käydään koko piiri läpi. Mietitään, mikä kortti kullakin oli ja katsotaan, miltä sen nuotinnus näyttää.

Kartta

Nosta kaksi korttia joka väriä. Yhdistele kortit ajassa eteneväksi kartaksi. Voit jättää osan korteista pois ja täydentää karttaa uusilla. Soita. Kokeile mennä kartassa eri suuntiin: lopusta alkuun, keskeltä loppuun, keskeltä alkuun ja niin edelleen. Mikä mielestäsi toimi parhaiten?

Nykysoittotekniikat yhdistettynä improvisointiharjoituksiin ohjasivat osallistujia dialogiseen vuorovaikutukseen, tarkkaavaiseen kuunteluun ja reagointiin – toista kuunneltiin, ja samalla kuunneltiin itseä. Samasta soittotekniikasta löytyi yhdessä soittaen runsaasti erilaisia sävyjä. Oittinen kiitti työpajan lopuksi osallistujia: ”Tyyt, seuraavan kerran kun teillä on orkesteritreenit, pitäkää yhtä herkästi korvat auki.”

Seuraavaksi *Piilo 3* -nuottia käytiin työpajassa läpi niin, että osallistujat saivat itse päätellä ja kokeilla, millaiselta näin nuotinnettu musiikki kuulostaa. Ensimmäinen oli siis äänen aktiivinen kuuntelu, toisena äänen soittaminen yhdessä, kolmantena soiton havainnointi ja lopuksi nuottikuva. Nuotista löytyi myös soittotekniikoita, joita ei ollut käyty läpi improvisointiharjoituksissa. Näin pääsin havainnoimaan, kuinka nuotti kommunikoi suoraan osallistujien kanssa. Nykysoittotekniikat, kuten mul-

tifonit ja mikrosävelet ja niiden notaatiot tuntuivat osallistujista helpoilta. Bisbigliandoa lukuun ottamatta osallistajat osasivat nopeasti päätellä nuotista, millaista ilmaisua olin tavoitellut. Nykysoittotekniikoilla improvisointi *Piilo-korttien* avulla oli auttanut osallistujia ymmärtämään *Piilo 3* -nuottia. Työpajan jälkeen täydensin bisbigliandon merkintää tarkentamalla sen sormitusta.

Työpajan loppupuoliskolla teimme *Piilo-korteilla* äänimaisemia. Osallistajat tekivät itse korttien valintaa, yhdistämistä, äänimaiseman muotoa ja sisältöä koskevat ratkaisut ja suunnittelivat pienet esitykset omista taiteellisista lähtökohdistaan. Yhteistoiminnassa syntyneisiin ääniympäristöihin liittyi jaettua merkitystulkintaa (ks. Ojala & Väkevä 2013, 15–17). Esitykset kuunneltiin, äänimaisemien pohjana olevia kortteja arvuuteltiin ja niistä keskusteltiin: ”Jotenkin tuli mieleen, et oli joku maanantaiamuyö ja sit sä näät sellasta painajaista et myöhästy jostain tosi tärkeestä palaverista”, ja ”Mulla tuli tosta [multifoneja, bisbigliandoa ja äänen taipumisia sisältävästä] lopusta mieleen katedraali, jossa soi urut.” Työpajaan osallistunut soitonopettaja kertoi oivaltaneensa, kuinka uusia sointivärejä sisältävillä nykysoittotekniikoilla voi laajentaa ilmaisua ja luoda mielikuvia (ks. Tenkku 1967; Kankkunen 2009). Eräs toinen osallistuja yhtyi tähän näkemykseen: ”Se [nykysoittotekniikka] täydentää kappaletta, jos tarvitaan ihanan metsän tunnelmaa tai uhkaavuutta, et se ei välttämättä niillä pelkillä... et soitatte nyt vaan sitä g:tä ja sitten tulee f:ää siihen perään.”

Eräs työpajaan osallistuja koki ryhmässä *Piilo-korttien* avulla improvisoinnin vapauttavana: ”Helppoa heittäytyä, kun ei tarvi miettiä, et menikö tää nyt ihan oikein. Jos glissando ei mee ihan kohilleen, se voi vaan kuulostaa veikeeltä.” Improvisointi voikin rohkaista oppilasta itsenäisempään ja omakohtaisempaan ilmaisuun, ja jokainen voi osallistua siihen omien soittotaitojensa mukaan (Junttu 2010, 170). Improvisoinnissa, etenkin ryhmäimprovisoinnissa, huomion voi kiinnittää muiden soittoon ja vuorovaikutukseen, mikä voi vähentää oppilaan suorituspainetta ja virheiden pelkoa. Kun ei yritetäkään soittaa täydellisesti ja jätetään tilaa kokeilulle, tekniikoiden omaksuminen ja soitintuntemus syventyvät ja samalla voi löytyä jotain yllättävää ja ”veikeää”. (Ks. mt. 177.) Juntun (mt. 184) mukaan improvisoidessaan lapset oppivat taitoja, jotka nuotista luettuna olisi mahdollista oppia vasta paljon myöhemmin.

Seuraavaksi teen päätelmiä työpajoista, niiden dialogisuuteen pohjautuvasta vuorovaikutuksesta sekä *Piilo-korteista*. Nykysoittotekniikoiden koettu helppous tuli esiin kaikissa työpajoissa. *Piilo-korttien* omaan kokeiluun ja improvisointiin perustuva toiminta voi osaltaan auttaa purkamaan virheellistä käsitystä, että nykysoittotekniikat ovat liian vaikeita vasta-alkajille. Improvisointi syvensi nykysoittotekniikoiden oppimista ja samalla työpajojen osallistajat oppivat lukemaan tekniikoita nuotista (vrt. Junttu 2010, 184). Lisäksi kortit voivat jatkossa nopeuttaa uusien nykymusiikkiteosten omaksumista, sillä monet nykysoittotekniikat ovat korttien myötä soittajalle ennestään tuttuja.

Yksi syy nykysoittotekniikoiden vähäiseen käyttöön soittotunneilla on tietämättömyys. Erälle soitonopettajalle ei ollut tullut mieleen kokeilla nykysoittotekniikoita

pienien oppilaiden kanssa. Monet ammattisoittajat kertovat kohdanneensa nykymusiikkia vasta ammattiopinnoissaan (Elgersma 2012, 23; Almela 2019, 1; Orduz 2011, 1). Elgersman (2012, 23) mukaan nykymusiikkiteosten löytäminen opetuskäyttöön on vaikeampaa ja edellyttää opettajalta tai esittäjältä omaa uteliaisuutta ja kiinnostusta. Pedagogisen nykymusiikin helppo löytäminen nuotteja levittävien instituutioiden nuottijulkaisuissa olisikin tarpeellinen avaus parantamaan pedagogisen nykymusiikin saatavuutta ja osoitus sen arvostamisesta. Instituutiot osaltaan kaventavat nykymusiikin mahdollisuuksia nousta marginaalista oman aikamme ääneksi.

Opettajan avoin suhde nykymusiikkiin ja nykysoittotekniikoihin voi välittyä edelleen oppilaan kiinnostukseksi nykymusiikkia kohtaan (Schafer 1986, 241). Dialogisen vuorovaikutuksen avulla *Piilo-kortteihin* voi myös tutustua yhdessä ilman, että opettaja on nykysoittotekniikoiden asiantuntija. Interaktiiviset kortit ja niiden sisältämät harjoitukset luovat opettajan ja soittoharrastajan välille tilan vuorokuuntelulle ja Minä–Sinä-kohtaamiselle (ks. Buber 1993 [1923]; Anttila 2003, 320; 2017). Työpajoissa ohjaaja parhaimmillaan toimi harjoituksen käynnistäjänä, tukijana ja rinnalla kulkijana ja jätti tilaa osallistujien omalle kokeilulle, keksinnälle ja läsnäololle (ks. Anttila 2017; Schafer 1973). Oppimista tapahtui myös ryhmän sisällä, kun osallistujat oppivat kuuntelemaan ja jäljittelemään toisiltaan erilaisia sävyjä ja tekniikoita; samalla myös ohjaaja oppi uutta (ks. Anttila 2017). Kokemusten sanallistamisen myötä luotiin jaettu yhteys jokaisen yksilölliseen kokemusmaailmaan. Lisäksi sanallistamisen avulla osallistujat tekivät kokemukset ja mahdolliset kompleksisina pidetyt opittavat asiat – nykysoittotekniikat ja niiden notaation – ymmärrettäviksi (ks. Bruner 1962, 137–138).

Dialogisuuteen pyrkivä vuorovaikutus osallistujien ja ohjaajien kesken oli sosiaalisesti rakentunutta kahden tai useamman ihmisen välistä keskustelua, ääneen pohtimista ja kuulluksi tuleamista. Osallistujat pääsivät avaamaan omia mieltymyksiään ja kokemusmaailmojaan mielikuvien, improvisaatioiden ja äänimaisemien kautta, joiden sanallistaminen loi merkityssuhteita ja auttoi myös minua ymmärtämään osallistujien ajatusmaailmaa paremmin (ks. Junttu 2010, 177; Bruner 1962, 137–138). Minulle jäi tunne, että jo lyhyen työpajan aikana sain kohdata osallistujat persoonina. Tähän tuntemukseen vaikutti paitsi se, kuinka oppilaat kertoivat kokemuksistaan, myös se, millaisiin ratkaisuihin he päätyivät omissa improvisaatioissaan ja äänimaisemaharjoituksissaan. Pysytellessämme Oittisen kanssa taustalla, antaessamme tilaa kokeilulle ja luottamalla osallistujien omaan toimintaan parhaimmillaan tuntui, että pääsimme osallistujien kanssa aitoon dialogiin.

PÄÄTELMÄ *PIILO*-PROJEKTISTA

Pohdin artikkelissani, kuinka säveltää uutta pedagogista musiikkia nykysoittotekniikoita käyttäen ja mitä se edellyttää säveltämisprosessin vuorovaikutteisuuodelta ja

teoksen nuotinnukselta. Artikkelin tarkoitus on lisätä säveltäjän ymmärrystä pedagogisen musiikin säveltämisestä, ja tutkimukseni tarjoaakin konkreettisia työkaluja sekä uusia toiminnan tapoja pedagogisten teosten säveltämiseen. Löysin projektin aikana myös ratkaisuja, joiden avulla osa Fimicin projektin kohdalla kuvatuista haasteista voitaisiin välttää. Oma tavoitteeni projektissa oli tehdä *Piilojen* nykysoittotekniikoita sisältävästä nuotista ymmärrettävä ja oppilaille mielekkäästi omaksuttava. Vähitellen projekti sai uutta sisältöä *Piilo-korteista*, työpajoista, päiväkirjamerkinnoistä ja tästä artikkelista, jotka kaikki vastasivat tutkimuskysymykseeni.

Dialogisuuteen pyrkivä vuorovaikutus Oittisen kanssa vaikutti *Piilojen* materiaaliin, ja ilman sitä *Piilo-kortteja* tuskin olisi. Vaikka ajatus korteista oli minulta lähtöisin, siihen vaikutti merkittävällä tavalla kolmen vuoden mittainen yhteistyömme. Yhteistyö Oittisen ja työpajoihin osallistujien kanssa vahvisti *Piilojen* ja *Piilo-korttien* materiaalia, muokkasi sitä ja tuotti uusia ideoita. Myös Oittisen vahva musikkous ja opettajuus yhdistettynä hänen kiinnostukseensa nykymusiikkia ja nykysoittotekniikoita kohtaan olivat ihanteellinen lähtökohta työskentelylleni, ja sain tehdä *Piilon* taiteelliset ratkaisut ilman, että ne tuntuivat ilmaisua rajoittavilta tekijöiltä.

Tutkimustulokset ovat seuraavilta osin yleistettäviä: Nykysoittotekniikoita voi käyttää pedagogisessa musiikissa, ja ne voivat toimia hyvin soittoharrastuksen alusta alkaen. Olennaista on uusien asioiden annostelu, notaation selkeys ja ymmärrettävyys. Tekemällä yhteistyötä soitonopettajan ja esittäjän kanssa säveltäjä voi löytää kyseiselle taitotasolle ominaista ilmaisua myös nykysoittotekniikoita käyttäen ja välttää soittoteknisiä karikoita tai liian vaikeaksi muodostuvaa kokonaisuutta. Oppilaan näkökulmasta nykysoittotekniikoiden omaksumisen tukena ja oppimisen syventäjänä toimivat improvisointi, aktiivinen kuunteleminen, kokemusten sanallistaminen ja merkityssuhteiden luominen.

Piilo-projekti on yksi askel lähemmäs perimmäisen tavoitteeni saavuttamista: tehdä nykymusiikkia lähestyttäväksi tuomalla se osaksi instrumenttiopintoja jo varhain. Jos nykysoittotekniikoita esiintyisi pedagogisessa ohjelmistossa nykyistä enemmän, ne voisivat olla luonteva osa soittoharrastusta koko muusikkouden ajan ja auttaisivat lähestymään aikamme musiikkia myös kuulijana. Toistuvien kokemusten myötä vieraaksi koetusta soittotekniikasta, sen notaatiosta ja ilmaisusta voisi tulla tuttua, soittimelle ominaista sävelkieltä.

Aika näyttää, kuinka muut saksofoniohjaajat ja -oppilaat ottavat *Piilot* ja *Piilo-kortit* vastaan ja kuinka ne toimivat tilanteissa, joissa notaatio on ainoa kommunikoinnin väline. Vaikka toiminta työpajoissa vaikutti välittömältä, tutkimuksessa on kuitenkin mahdotonta arvioida sitä, kuinka paljon ja millä tavoin minun ja Oittisen innostus nykysoittotekniikoita kohtaan, toimiminen harjoitusten ohjaajana ja pelkkä läsnäolomme vaikuttivat osallistujien soittoon, ajatteluun ja toiminnan sanallistamiseen. Ohjauksen vaikutuksen arvioinnissa olisi tarvetta jatkotutkimukselle. Olen aikeissa jatkaa projektia ja laajentaa materiaalia pedagogiseksi sarjaksi eri instrumenteille tässä artikkelissa kuvatun kaltaisessa, dialogisuuteen pohjautuvassa vuoro-

vaikutuksessa soitonopettajien ja soittoharrastajien kanssa.

Säveltäjä ja sävellyspedagogi Sanna Ahvenjärvi pohtii Suomen Säveltäjien sävellyspedagogisista hankkeista kertovassa artikkelissa, miksi pedagogina toimimista pidetään vähempiarvoisena kuin säveltämistä (Ahola 2021, 17). Ahvenjärvi huomauttaa: ”Tähän saakka meillä on vaikuttanut olevan vallalla käsitys, että opettava säveltäjä ei ole ihan niin hyvä säveltäjä” (mts.). Jatkokysymyksenä Ahvenjärven ajatukselle voisi esittää, pidetäänkö myös pedagogista musiikkia vähemmän arvokkaana kuin ammattisoittajalle kirjoitettua musiikkia vai miksi ammatissa toimivat säveltäjät ovat toistaiseksi kirjoittaneet jokseenkin vähän pedagogista musiikkia. Feministisen tutkimuksen valossa tämä voisi liittyä siihen, että kasvatusala on leimautunut naisten alaksi, mikä tekee pedagogina toimimisesta vähemmän arvostettua (Scharff 2015, 5, 12, 16–17; Cusick 1999, 480).

Koen nykyisen kulttuurisen ja pedagogisen ilmapiirin nykymusiikin eristäytyneisyyden purkamiselle otollisena. Pedagogisen nykymusiikin kenttää voi kehittää uusilla säveltäjien ja musiikkioppilaitosten yhteishankkeilla ja nykymusiikin aktiivisella esittämisellä. Tässä uudistuksessa instituutioilla on merkittävä rooli. Nykymusiikin löytämistä edistäisi pedagogisten teosten selkeä listaus ja esiin nostaminen nuottijulkaisijoiden ja -kustantajien julkaisuluetteloissa. Lisäksi nykymusiikin mainitseminen erikseen opetussuunnitelmissa auttaisi purkamaan sen marginaalista asemaa ja kannustamaan sen soittamiseen ja kuuntelemiseen sekä uuden ohjelmiston säveltämiseen.

Taiteellisen tutkimukseni innoittamana toimin parhaillaan aloitteentekijänä ja yhteyshenkilönä kahdessa musiikki-instituutioiden ja säveltäjien välisessä valtakunnallisessa hankkeessa, joiden toiminta pohjautuu säveltäjän, soitonopettajan ja soittoharrastajien väliselle yhteistyölle. Näissä Pirkanmaan musiikkiopiston organisoimissa ja Opetushallituksen ja Suomen Säveltäjien Sibelius-rahaston tukemissa hankkeissa tilattiin kaikkiaan 18 säveltäjältä uusia pedagogisia teoksia kymmeneen musiikkiopistoon. Lisäksi aloitteestani vuosi 2024 on Suomen musiikkioppilaitosten liiton sävellyksen teemavuosi, jolloin on mahdollista käydä laajempaa keskustelua nykymusiikista ja sävellyspedagogisesta toiminnasta koko musiikkiopistokentällä, kehittää uusia toimintatapoja ja lisätä pedagogisen nykymusiikin ymmärrystä. Sillä, mitä tapahtuu ruohonjuuritasolla, on kumulatiivinen vaikutus nykymusiikin kiinnostuksen lisääntymiseen, konserttien ohjelmistovalintoihin, ammatinvalintaan ja yleisökasvatukseen – laajasti ottaen yhteiskuntaamme ja kulttuuriimme.

Nykymusiikilla voi ilmentää maailman ja nykyhetken moninaisuutta, sillä voi heijastaa oman aikamme yhteiskunnallisia ilmiöitä ja keskustella sosiaalisen todellisuuden kanssa. Sävellykset eivät mielestäni ilmennä suhdetta yksin musiikkiin vaan myös suhdetta maailmaan. Tässä maailmasuhteessa sekä kasvatus taiteeseen että kasvatus taidetta tekemällä ovat läsnä (Varto 2001, 7). Nykymusiikin elinvoimaiseksi tekemiseen tarvitaan säveltäjien, soitonopettajien, soittoharrastajien ja instituutioiden tavoitteellista ja dialogiseen vuorovaikutukseen pohjautuvaa yhteistyötä.

TUTKIMUSAINEISTO

- Leinonen, Minna 2023 [2021]. *Piilo, Piilo 2 ja Piilo 3*. Partituurit ja *Piilo-kortit*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Leinonen, Minna 2022. Videot työpajoista. Kaksi työpajaa konservatoriossa 25.1.2022, työpaja konservatoriossa 1.2.2022, työpaja musiikkiopistossa 7.6.2022. Materiaali tutkijan hallussa.
- Leinonen, Minna 2020–2021. Päiväkirjat *Piilo*-projektista. Muistiinpanot tutkijan hallussa.
- Oittinen, Kalle 2020; 2021; 2022. Keskustelut *Piilo*-projektin aikana. Keskustelumateriaali (muistiinpanot, sähköpostit) tutkijan hallussa.

LÄHTEET

- Ahola, Anu 2021. Monta polkua säveltäjäksi. Sävellyspedagogiset hankkeet tulevaisuutta rakentamassa. *Kompositio* 2021:1, 12–17.
- Ahvenniemi, Rebecka Sofia 2021. *Musical Composition as Lingering Reflection: Exploring the Critical Potential of Music*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Almela, José Carlos Domínguez 2019. The Role of Contemporary Classical Music in Music Education in Andalusia. Experiences of a Clarinet Teacher and Performer. Seminar Thesis: Teacher's Pedagogical Studies. Tampere University. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020092875956>
- Anttila, Eeva 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Väitöskirja. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-76-8>
- Anttila, Eeva ym. 2017. *Ihmis- ja oppimiskäsitteet taideopetuksessa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101868>
- Bearé, Caitlin 2021. *Cultivating the Contemporary Clarinetist: Pedagogical Materials for Extended Clarinet Techniques*. DMA dissertation. University of Washington, Seattle, WA.
- Biber, Heinrich Ignaz Franz von 2003 [n. 1676]. *Rosenkranzsonaten*. Revised edition. Partituuri. Graz: ADEVA.
- Bruner, Jerome 1962. *On Knowing. Essays for the Left Hand*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buber, Martin 1993 [1923]. *Minä ja Sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.
- Cain, Tim & Pamela Burnard 2012. Teachers and Pupils as Researchers: Methods for Researching School Music. Teoksessa Chris Philpott and Gary Spruce (toim.) *Debates in Music Teaching*. London: Routledge. 239–257.
- Cusick, Suzanne 1999. Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 471–498.
- Dimpker, Christian 2013. *Extended Notation. The Depiction of the Unconventional*. Wien: Lit Verlag.
- Elgersma, Kristin 2012. Teaching the Music of Our Time: Contemporary Classical Piano Music for Students of All Ages. *American Music Teacher* 61(6), 23–29.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gould, Elaine 2011. *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. London: Faber Music.
- Habbestad, Bjørnar 2022. *Chasing the Collaborative. Critical Studies of Performer Agency in Modern Flute Music*. PhD Dissertation. Oslo: NMH Publications. <https://hdl.handle.net/11250/3024509>

- Hyttiäinen, Miika 2022. *Voice Map Method: Enhancing Composer-singer Communication*. Doctoral thesis in the applied study programme. EST 64. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-276-5>.
- Jokela, Timo & Maria Huhmarniemi 2020. Taideperustainen toimintatutkimus soveltavan taiteen kehittämisen välineenä. Teoksessa Timo Jokela, Maria Huhmarniemi & Jaana Paasovaara (toim.) *Luontokuvaus soveltavana taiteena*. Julkaisuaristo Lauda. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 38–61. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020050424787>.
- Junttu, Kristiina 2010. *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla. György Kurtágin Játékok-kokelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen*. Kehittäjäkoulutuksen tohtorintutkielma. Sibelius-Akatemia, Helsinki. http://www.junttu.net/_/_/raportti_files/Vauhdin_hurmaa_ja%20liikkeen_hiljaisuutta_koskettimilla.pdf
- Kauppila, Heli 2012. *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. Väitöskirja. Acta Scenica 30. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6795-92-8>
- Kirkkopelto, Esa 2017. Searching for Depth in a Flat World: Art, Research, and Institution. Teoksessa Jonathan Impett (toim.) *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press. 134–148. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g.8>
- Lachenmann, Helmut 1988 [1971/1978]. *Gran Torso*. Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijyys: säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Lisensiaatin työ. Turun yliopisto.
- Levine, Carin & Christina Mitropoulos-Bott 2012 [2002]. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter.
- Ojala, Juha & Lauri Väkevä 2013. Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana. Teoksessa Juha Ojala & Lauri Väkevä (toim.) *Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Helsinki: Opetushallitus. 10–22.
- Ojala, Juha 2021. Luento 24.11.2021. Taideyliopiston luentosarja Tutkimuksen peruskäsitteet ja prosessit tohtoriopiskelijoille. Luentomateriaali ja muistiinpanot tutkijan hallussa.
- Orduz, Ana Maria 2011. *Integrating Contemporary World Music into our Teaching: Discussion on the Pedagogical Value and Performance Practice of Seven Commissioned Pieces by Four Colombian Composers*. DMA Dissertation. University of Iowa, Iowa city, IA. <https://doi.org/10.17077/etd.joohfway>.
- Paddison, Max 2010. Introduction to Contemporary Music: Theory, Aesthetics, Critical Theory. Teoksessa Irene Deliege & Max Paddison (toim.) *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate. 1–15.
- Partti, Heidi 2018. Pääsy sallittu! Jokainen saa säveltää. *Sävellyspedagogiikan aineistopankki Opus 1*. Suomen Säveltäjät ja Mutes ry. <https://www.opus1.fi/artikkelin-otsikko-4/>
- Penttinen, Kristiina 2010. Säveltäminen vuorovaikutuksena. Musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi diskursiivisena kohtauspaikkana. Painamaton pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-201006302186>
- Schafer, Murray R. 1973. Thoughts on Music Education. *The World of Music* 15(1), 4–20.
- Schafer, Murray R. 1986. *The Thinking Ear: On Music Educations*. Douro-Dummer, ON: Arcana.
- Scharff, Christina 2015. Equality and Diversity in the Classical Music Profession. Research report. King's College, London. <https://www.impulse-music.co.uk/wp-content/uploads/2017/05/Equality-and-Diversity-in-Classical-Music-Report.pdf>.
- Suvanto, Karla 2018. *Improkortit*. Eduimpro. <https://improkortit.fi>.
- Tagg, Philip 2000. "The Work": an evaluative charge. Teoksessa Michael Talbot (toim.) *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press. 153–167. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780853238256.003.0008>

- Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2017, laaja ja yleinen oppimäärä. Opetushallitus. https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186920_taitteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf
https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186919_taitteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf
- Talvitie, Riikka 2021. Säveltäminen ja yhteisötaide – esteettisen ja eettisen rajapinnalla. Teoksessa Lea Kantonen ja Sari Karttunen (toim.) *Yhteisötaiteen etiikka*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 43–70. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-038-6>
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorikoulutuksen tutkielma. EST 73. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-311-3>
- TENK 2019. *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen arviointi Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2019:3.
- Tenku, Liisa 1967. Koululaiset ja nykymusiikki. Kasvatus ja koulu. Teoksessa Annika Takala ym. (toim.) *Jyväskylän yliopiston ja Jyväskylän yliopistoyhdistyksen kasvatusopillinen aikakauskirja* 53(2), 129–135.
- Tiekko, Tanja 2015. Nykymusiikki avantgarden jälkeen. *Niin & näin* 2015:3, 95–100. <https://netn.fi/node/5839>
- Torvinen, Juha 2016. Musiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa. *Musiikki* 46(2–3), 8–36.
- Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito: estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere: Tampere University Press.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Virtanen, Marjaana 2016. Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. *Musiikki* 46(2–3), 64–85.
- Vuorela, Kristiina 2003. Yhteenvedo pilottivaiheen kokemuksista Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projektissa. Julkaisematon moniste. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic.
- Vuorela, Kristiina 2022. Sähköpostikeskustelu 24.3.2022 Minna Leinosen kanssa. Keskustelu (sähköposti) tutkijan hallussa.
- Weidenfeller, Kathleen 2022. *Returning Flutists. Developing Improvisational Rehearsal Techniques for an Ensemble of Non-professional Flutists Returning to a Musical Practice*. Doctoral thesis in the Applied Study Programme. EST 67. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-291-8>
- Weiss, Marcus & Giorgio Netti 2015 [2010]. *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter.