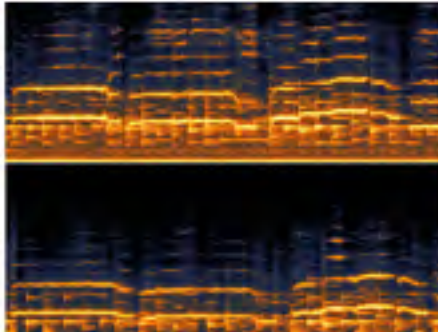
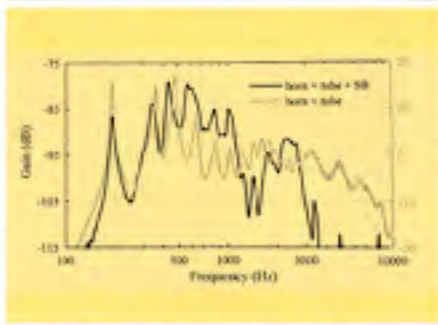
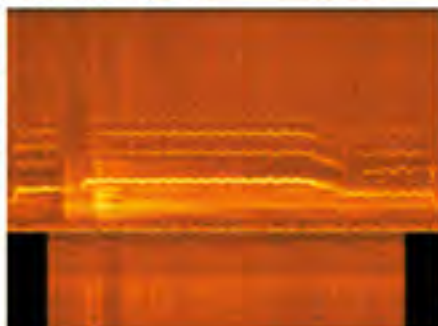


# TRIO

Vsk. 12 nro 2

joulukuu 2023



TRIO vsk. 12 nro 2

Joulukuu 2023

Toimituskunta:

MuT dosentti Laura Wahlfors, päätoimittaja, MuT Päivi Järviö, FM Henri Wegelius, toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (KMH), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), MuT emeritusprofessori Veijo Murtomäki (SibA), KT emeritaprofessori Inkeri Ruokonen (TY), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW), MuT Olli Väisälä (SibA), FT professori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2023

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

[www.triojournal.fi](http://www.triojournal.fi)

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)



# SISÄLLYS

## PÄÄKIRJOITUS

LAURA WAHLFORS

Menneen kaikuja, viritys tulevaan .....5

## ARTIKKELIT

MAIJA TURUNEN

Monitaiteisen yhteistyön mustat ruusut: Maikki Järnefeltin medioitu ääni .....9



MINNA LEINONEN

Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoitotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen .....37



## KIRJA-ARVOSTELU

MATTI HUTTUNEN

Kielen, kulttuurin ja kognition filosofiaa rationalismista romantiikkaan .....63

## LEKTIOT

TUOMAS KIVISTÖ

Pianistin kysymys soiton hallinnasta .....69

KATHLEEN WEIDENFELLER

Using improvisation to develop technique and confidence with returning flutists .....75

ABSTRACTS IN ENGLISH .....83



## Menneen kaikuja, viritys tulevaan

*Trion* kaikkiaan 21. numero julkaistaan keskellä muutosten aikaa: lehdellä on uusi päätoimittaja, ja samalla numero on viimeinen laatuaan, yhden aikakauden päätös. Nimittäin tähän asti klassisen musiikin aihepiireihin keskittynyt lehti laajentaa alansa kattamaan musiikintutkimuksen koko kirjon. Seuraaviin numeroihin toivotaan siis tervetulleiksi kaikkia musiikin lajeja koskevat artikkelit ja muut kirjoitukset. Tutkimusalojen, lähestymistapojen ja menetelmien diversiteetti on sekin edelleen toivottua, ja lehden moniääninen kudos jatkaa tältäkin osin rikastumistaan.

Institutionaaliselta kannalta katsottuna kysymys on siitä, että *Trion* omistajuus laajenee lehteä tähän asti kustantaneelta Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoululta koko Sibelius-Akatemian tutkimusyhteisöön. *Trio* ottaa näin piiriinsä myös tohtorikoulu MuTrin alat: jazz, kansanmusiikki, musiikkiteknologia, musiikkikasvatus, kulttuurinen musiikintutkimus ja taidehallinto. Käytännössä lehti siirtyy Sibelius-Akatemian tutkimuksen varadekaanin hallintaan. Laajennus seurailee akatemiassa tapahtunutta organisaatiomuutosta, jossa luovuttiin kahtiajaosta kahteen eri osastoon. Institutionaalinen kehys ei kuitenkaan *Trioa* rajoita – kolmi-kielinen lehti on avoin aivan kaikille kirjoittajille Suomessa ja muualla, jotka tutkivat musiikkiin liittyviä aiheita.

Lehden historia juontaa juurensa vuoteen 2012, jolloin Sibelius-Akatemian klassisen musiikin solistisen osaston, kirkkomusiikin sekä sävellyksen ja musiikinteorian julkaisut yhdistyivät *Trio*-nimen alle. *Trion* päätoimittajina ovat olleet Markus Kuikka (ensimmäinen numero), Veijo Murtomäki (2012–2015), Lauri Suurpää (2016–2019) ja Ulla Pohjannoro (2020–2023). Numerosta 2/2012 lähtien *Triossa* on noudatettu anonyymien vertaisarvioinnin käytäntöä. Vertaisarvioitujen artikkelien lisäksi lehdessä on julkaistu katsauksia, raportteja, kirja-arvioita sekä tohtorintutkintojen lektioita suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi. Kirjoitukset ovat olleet sekä aiheiltaan että metodeiltaan ja lähestymistavoiltaan monenkirjavia – kuten Ulla Pohjannoro numeron 2/2020 pääkirjoituksensa katsauksessa lehden historiaan totesi, ”juuri mikään ei ole musiikintutkimukselle vierasta”. Muusikoiden ja musiikintutkijoiden lisäksi *Trio* on houkuttellut kirjoittajia ainakin filosofian, kulttuurintutkimuksen, kasvatustieteen ja näyttämötaiteen alalta.

Kun katsotaan kolmen viimeisimmän vuoden numeroita, *Trion* tutkimusartikkeleissa on jatkunut kutakuinkin Ulla Pohjannoron vuonna 2020 toteama aiheiden ja menetelmien jakauma, jossa enemmistön muodostavat taiteilija-tutkijoiden kokemuksesta ja käytännöistä ammentavat ja niitä tarkastelevat artikkelit, eli muusikkolähtöinen tai taiteellinen tutkimus, joskin myös esimerkiksi musiikin historia ja musiikkifilologinen analyysi ovat selvästi edustettuina. Muusikkolähtöisen musiikintutkimuksen alalla *Trio* onkin ollut Suomessa edelläkävijä. Se on edelleen säi-

lynyt lehden omimpana alueena, vaikka muusikko-tutkijoiden tekstit ovat rajanvetojen liudentuessa vähitellen löytäneet tiensä myös muihin musiikintutkimuksen julkaisuihin ja on perustettu omia julkaisukanavia taiteelliselle tutkimukselle.

\* \* \*

Onkin kuvaavaa, että myös tämän *Trion* numeron vertaisarvioidut artikkelit nojautuvat kumpikin tavallaan käytännön kokemuksiin musiikin tekemisestä. Maija Turunen kuuntelee artikkelissaan ”Monitaiteisen yhteistyön mustat ruusut: Maikki Järnefeltin medioitu ääni” sopraano Maikki Järnefeltin levytyksiä vuosilta 1904 ja 1906. Tarkastelun kohteena on äänittäjän, äänityslaitteen ja esittäjän vuorovaikutus soivan lopputuloksen synnyssä. Kirjoittaja on itse sekä klassisen koulutuksen saanut laulaja että äänittämiseen erikoistunut musiikkiteknologi; hän lähestyy aihettaan ammatillisen kokemuksensa lävitse ja myös omin käytännön kokeiluin. Äänitteiden kuulokuvaa, äänitysteknologiaan ja sen historiaan liittyvää tietoa sekä erilaisista Järnefeltiin liittyvistä kirjallisista aineistoista koostuvia palasia toisiinsa liittämällä hän pyrkii jäljittämään, millainen Järnefeltin ääni todella mahtoi olla. Millä kaikilla tavoilla äänityslaitteet, äänitystilanne ja siihen liittyvät äänittäjän ja taiteilijan valinnat ovat vaikuttaneet lopputulokseen?

Turusen tutkimuksen tulokset viittaavat siihen, että äänitystilanne ei ehkä vaikuttanutkaan kovin paljon Järnefeltin laulutapaan siten kuin monissa historiallisia äänityksiä kuvaavissa teksteissä mainitaan. Sen sijaan äänitteeltä kuultava ääni on varsin erilainen verrattuna samassa tilassa kuultuun. Artikkelin on kiinnostava panos musiikin esittämisen historian tutkimukseen; se onnistuu tuomaan esiin vuorovaikutusta, jonka tuloksena äänitteet syntyvät, ja luomaan elävän kuvan yhden maamme mielenkiintoisen laulajan taiteesta soivan aineiston pohjalta.

Jos Turusen artikkelissa muusikon ja äänittäjän taito ja käytännön kokemus toimivat tutkimisen tukena ja työkaluina, säveltäjä Minna Leinosen artikkelissa ”Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoittotekniikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen” taiteellinen toiminta ei ole ainoastaan tutkimuksen tekemisen tapa vaan myös sen kohde. Leinonen pohtii artikkelissaan, kuinka nykysoittotekniikoilla ja niiden notaatiolla voi kommunikoida vasta-alkajien kanssa, joilla yleensä ei ole kokemusta nykysoittotekniikoiden ilmaisusta ja nuotinnuksesta. Taiteellisen toimintatutkimuksen menetelmiä hyödyntävä artikkeli käsittelee Leinosen saksofoniteosta *Piilo* (2023 [2021]) ja sen säveltämisen prosessia. Leinonen sävelsi *Piilon* kolme vaikeustasoltaan erilaista versiota muusikko-pedagogi Kalle Oittisen toiveesta saada uusia teoksia saksofonisteille: sekä ammattimuusikoille että eri vaiheissa opintojaan oleville harrastajille. Toimintatutkimuksen prosessiin liittyi työpajoja soitonopiskelijoiden ja -opettajien kanssa, joissa sävellystä, sen nuotinnusta sekä nykysoittotekniikoiden pedagogiikkaa oli mahdollista kehittää edelleen. Prosessissa syntyivät myös *Piilo-kortit*, jotka auttavat saksofonisteja tutustumaan sävellyksessä esiintyviin soittotekniikoihin sekä laajemmin nykymusiikin ilmaisuun.

Leinonen päästää lukijan kurkistamaan käytännön toimintaan työpajoissa, joissa keskeneräinen ja valmis musiikillinen materiaali sekä sen nuotinnus toimivat kokeilujen, dialogin ja reflektion välineinä. Tutkimuksen läpäisevä pedagoginen eetos on dialogisuuteen pohjautuva vuorovaikutus, jossa säveltäjä, muusikko-pedagogi ja soittoharrastajat olivat aktiivisia ja sosiaalisia toimijoita. Leinosen artikkeli onnistuu lisäämään ymmärrystä pedagogisen musiikin säveltämisestä ja esittämään seikkaperäisesti, miten nykymusiikkia voi tehdä lähestyttäväksi tuomalla se osaksi instrumenttiopintoja jo varhain.

Myös Tuomas Kivistön ja Kathleen Weidenfellerin Sibelius-Akatemian taiteellisten tohtorintutkimusten lehti kertovat heidän taiteellis-tutkimuksellisista prosesseistaan. Kivistö paneutui tutkinnossaan Rahmaninovin pianomusiikin teknisten ja tulkinnallisten haasteiden ratkaisemiseen sekä soiton hallinnan kysymyksiin. Weidenfeller puolestaan syventyi työskentelemään soittamisen pariin palaavien aikuisten huiluoopperin kanssa; hän kehitti tutkinnossaan improvisointiharjoituksia mahdollistaakseen orkesterin hitsautumisen toimivaksi yhteisöksi.

Tämänkertaisessa numerossa julkaistaan myös kirja-arvio. Matti Huttunen arvioi Timo Kaitaron kirjan *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes* (2022), joka on kunnianhimoinen, perinpohjainen esitys kieli- ja mielenfilosofian historiasta. Huttusen mukaan Kaitaro onnistuu sekä näyttämään tunnettujen filosofien ajatuksia uudessa valossa että tuomaan valokeilaan unohdettuja ajattelijoita. Mikä lienee *Trion* lukijoiden kannalta erityisen antoisaa, Huttunen erittelee arviossaan kirjan tarjoamia tuoreita näkökulmia musiikin ja taidefilosofian historiaan.

\* \* \*

Minne käy *Trio* tästä edespäin, millaisia maastoja tutkimaan ja kartoittamaan? Muodostuuko niistä jonkinlainen kokonaisala, jonka rajat on mahdollista piirtää, vai levittäytyykö sisältö rihmastoksi, josta hahmottuvat kaltaisuudet ja kytkökset ovat hetkittäisiä ja sattumanvaraisia. Lehden historia näyttäytyy fuusioiden ja laajenemisen tarinana: pienten osastojen julkaisujen yhdistyminen yhdeksi *Trioksi* ja nyt sen laajeneminen edelleen sulauttamaan sisäänsä yhä uusia aloja. Toivottavasti laajeneminen mahdollistaa sellaisen moniäänisyyden, joka ei keskity massaan ja volyyymiin vaan yhä hienojakoisempaan kudokseen, jonka säikeistä sinkoilee välillä myös soiraääniiä. Alojen monipuolistuminen tuo mukanaan useampia erilaisia tutkimisen ja kirjoittamisen käytäntöjä; niitä tultaneen sovittamaan yhteen myös lehden toimituksessa, jonka kokoonpanoon on lähitulevaisuudessa tulossa lisää muutoksia. Itse odotan kiinnostuneena, mitä tapahtuu rajoilla, väleissä, erilaisten ainesten kohtaamisen kitkassa. Aika näyttää, millaiseksi *Trio* muotoutuu ja ketkä uudet kirjoittajat löytävät sen omaksi julkaisukanavakseen. Se lienee kuitenkin varma, että elävä suhde musiikin esittämisen, säveltämisen, harjoittamisen ja opettamisen käytäntöihin säilyy jatkossakin *Trion* voimana.

Tässä kohtaa, samalla kun esittäydyn *Trion* uutena päätoimittajana, haluan kiit-

tää väistynyttä päätoimittajaa Ulla Pohjannoroa, joka on työskennellyt lehdessä pitkään, ensin toimittajana vuodesta 2015, sitten vastaavana toimittajana 2019–2020 ja lopulta päätoimittajana 2020–2023. Ullan johdolla *Triossa* toteutettiin viime vuosina merkittäviä uudistuksia. Lehti siirrettiin Tieteellisten seurain valtuuskunnan ylläpitämälle Journal.fi-julkaisualustalle; olemme myös ottaneet käyttöön DOI-tunnukset ja liittyneet DOAJ-tietokantaan (Directory of Open Access Journals), mikä parantaa lehden ja sen sisältöjen kansainvälistä löydettävyyttä. Myös plagiointitunnistus on otettu käyttöön. Eettisiä käytäntöjä on pohdittu ja selkeytetty, ja tämä työ jatkuu edelleen. Kiitokset kuuluvat myös toiselle väistyvälle toimituskunnan jäsenelle, Markus Kuikalle, joka on ollut mukana *Trion* tekemisessä aina sen alusta asti: päätoimittajana, toimitussihteerinä ja toimittajana. Lämmin kiitos molemmille antoisasta yhteistyöstä ja panoksestanne lehden eteen!

Helsingissä 13.12.2023

Laura Wahlfors



## Monitaiteisen yhteistyön mustat ruusut: Maikki Järnefeltin medioitu ääni

Jos olisi mahdollista palata ajassa 119 vuotta taaksepäin, matkustaisin Tukholmaan Kustaa Aadolfin torin laidalle hotelli Rydbergiin. Etsisin hotellista huoneen, jossa Gramophone Company suorittaa äänityksiä ja ehtisin toivottavasti parahiksi seuraamaan, kuinka Maikki Järnefelt valmistautuu laulamaan ensimmäistä kertaa gramofonilaitteeseen. Tarkkailisin, miten hän reagoi äänittäjään sekä äänityslaitteeseen. Mitä hänen ilmeensä ja eleensä kertovat hänen keskittymisestään sekä suhtautumisestaan tilanteeseen? Kuuntelisin tarkasti, miten tuo levyiltä minulle niin tutuksi tullut ääni soi, kun seisoin samassa tilassa hänen äänittäessä vuoden 1904 ”Svarta rosor” -levytystään? Entä mitä keskusteltaisiin äänityksen jälkeen? Oliko Maikki Järnefelt itse tyytyväinen? Varsinaisen aikakoneen puuttuessa voin kurkottaa historiaan ja tuohon hetkeen ainoastaan jäljelle jääneiden levytysten kautta. Levytykset eivät ole kuitenkaan suora dokumentti laulajan äänestä tai laulutavasta äänityshetkellä, sillä lopputulokseen vaikuttavat useammat tekijät. Äänite on luonteeltaan monitaiteinen. Kuulijan ja esittäjän välillä, mutta ei esteenä vaan osana kokonaisuutta, ovat äänityslaitte sekä laitetta operoiva ja usein esittäjää opastava äänittäjä.

Maikki Järnefelt (1871–1929) oli yksi varhaisista suomalaisista levyttäneistä laulajista.<sup>1</sup> Hänen levytysuransa ulottuu laajalle aikavälille 1904–1929, ja levytyksistä on edelleen saatavissa lähes kaikki. Tässä artikkelissa käsittelen Gramophone Companyn levytyksiä vuosilta 1904 ja 1906. Erityisen mielenkiintoisia ovat neljä laulua, jotka Järnefelt levytti vuonna 1904 ja toistamiseen vuonna 1906. Koska muuta aineistoa, kuten kirjeitä, asiakirjoja ja kritiikkejä, on niukalti, olen pyrkinyt kohti tutkimusmenetelmiä, joilla ammentaa soivasta aineistosta. Historiallisia äänitteitä on mahdollista analysoida kuuntelemalla sekä erilaisin äänen muokkaukseen ja analysointiin tarkoitettuun työkaluihin. Tutkimusta tehdessäni olen käyttänyt Izotopen RX8-restaurointiohjelmaa äänen visualisointiin ja tarkempaan kuunteluun. Lisäksi olen omaksunut menetelmiä, joissa pystyn hyödyntämään omaa laulajan kokemustani Maikki Järnefeltin äänen aistimiseen (vrt. Tarvainen 2012; Potter 2014). Äänitin

---

<sup>1</sup> Maikki Järnefelt-Palmgren os. Pakarinen avioitui Armas Järnefeltin kanssa 1893 ja otti aviomiehensä sukunimen. Toisen avioliittonsa Maikki Järnefelt solmi 1910 Selim Palmgrenin kanssa ja alkoi käyttää nimeä Järnefelt-Palmgren. Tämä artikkeli käsittelee ajanjaksoa, jolloin hänet tunnettiin Maikki Järnefeltinä.

myös omaa lauluani tutkiakseni tarkemmin esimerkiksi artikulaatiota. Vertaamalla analyysin tuloksia jo olemassa olevaan tutkimustietoon sekä aikalaisten kirjoituksiin ja kokemuksiin saan tarkempaa tietoa siitä, miten äänitystilanne, äänittäjä ja äänityslaitte ovat vaikuttaneet Järnefeltin lauluesitykseen ja miten Maikki Järnefeltin medioitu ääni on syntynyt. Medioituminen on viestinnän ja median tutkimuksessa käytetty termi, joka voidaan ymmärtää hyvin laajasti (Ampuja ym. 2014, 22–37). Tässä artikkelissa, historiallisten lauluäänitteiden tutkimuksen kontekstissa käytän sitä vastaamaan *Medienstimme*-termiä (Martensen 2019, esim. 216) tehdäkseeni näkyvämmäksi äänilevyteollisuuden koneiston lauluäänitteen takana.

Olen koulutukseltani klassisen musiikin äänittämiseen erikoistunut musiikkiteknologi ja klassisen koulutuksen saanut laulaja. Historialliset lauluäänitteet ja niiden sisällään pitämä taide on kiehtonut minua jo pitkään. Äänitteiden välityksellä on mahdollisuus saada kuulokuvia yli sata vuotta sitten vaikuttaneista taiteilijoista ja heidän taiteestaan. Asiantuntemus sekä laulajan että äänittäjän näkökulmasta antaa laajemmat mahdollisuudet tarkastella historiallisia lauluäänitteitä ja äänitysprosessia. Minulla on myös käytännön kokemusta historiallisista äänityslaitteista. Pääsin seuraamaan Inja Stanovićin tutkimukseen liittyviä fonografilla ja gramfonilla tehtyjä pianoäänityksiä Huddersfieldissa alkuvuodesta 2020 (ks. Stanović, I. 2023). Kuulin, miten huoneessa juuri esitetty versio muuttui, kun se toistettiin historialliselta äänitteeltä. Äänitysten lomassa pääsin myös itse kokeilemaan laulamista gramfonille.

Historiallisten äänitteiden tutkimuksesta on tullut laaja-alaista. Äänityslaitteen ominaisuudet (esim. Leech-Wilkinson 2009; Kob & Weege 2019), laitteen omistavan levy-yhtiön ja äänittäjän työn vaikutukset (Martensen 2019) sekä äänitystilanteen erityisyys esittäjän kannalta (Stanović, I. 2023) on otettu tutkimuksessa huomioon. Tutkimus, jossa historiallisia äänitteitä hyödynnetään esittämistävän selvittämiseen, käyttää hyväksi perinteisten analyysityökalujen lisäksi myös asiantuntijan kuuntelua (Plack 2008; Gentili & Palma 2023) ja laulajan omaa kehoa (Potter 2014)

Tässä artikkelissa tutkin Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 Gramophone Companyn levytyksiä käyttäen aineistona äänittäjän, äänityslaitteen sekä esittäjän vuorovaikutuksessa syntynyttä soivaa lopputulosta. Miten äänityslaitteen ominaisuudet muuttavat äänitteeltä kuultua esitystä verrattuna äänityshuoneessa esitettyyn versioon? Miten laulaja on muokannut esitystään äänitystilanteeseen sopivaksi omasta aloitteestaan tai äänittäjän ohjaamana? Luodakseni tutkimukselle raamit tarkastelen Maikki Järnefeltin ääntä uran näkökulmasta ja hahmottelen äänityshuoneen ulkopuolelta äänityksiin vaikuttaneita seikkoja, kuten levy-yhtiön linjauksia ohjelmiston suhteen.

## MAIKKI JÄRNEFELTIN URA JA LEVYTYKSET

Sopraano Maikki Järnefelt teki kansainvälisen uran ooppera- ja konserttilavoilla sekä laulupedagogina (kuva 1). Järnefelt opiskeli laulua systemaattisesti noin seitsemän vuotta. Hän aloitti opinnot vuonna 1888 Helsingin musiikkiopistossa Abraham Ojanperän johdolla (Koivulehto 1987, 30–32). Musiikkiopiston jälkeen hän päätti jatkaa opintojaan ulkomailta ja matkusti senaatilta saamansa apurahan turvin Pariisiin syyskuussa 1890. Pariisissa Maikki Järnefelt hakeutui Mathilde Marchesin laulukouluun (mt. 46–72), mutta koki kahden vuoden jälkeen Marchesilta saamansa opin riittämättömäksi; jossain määrin se tuntui jopa vieneen laulutekniikkaa huonompaan suuntaan (mt. 106–108). Vuoden 1893 alusta hän jatkoi opintojaan Pariisissa tuntemattomaksi jääneen madame Bertramin johdolla (mt. 109). Pariisi jäi taakse ja yhteistyö Bertramin kanssa lyhyeksi, kun Maikki ja Armas Järnefelt avioituivat kesällä 1893 ja muuttivat saman vuoden lopulla yhdessä Berliiniin, missä Armas Järnefelt opiskeli. Armas Järnefeltin ja tämän opettajan professori Beckerin avulla Maikki Järnefelt löysi opettajakseen Wagner-rooleihin erikoistuneen Julius Heyn.<sup>2</sup> Heyn johdolla Maikki Järnefelt tutustui Wagnerin oopperoihin ja harjoitti muun muassa *Die Walküre* -oopperan Sieglinden, *Tannhäuserin* Elisabethin sekä *Der fliegende Holländer* -oopperan Sentan roolit, joista tuli hänelle tärkeitä sekä ammatillisesti että henkilökohtaisesti (Koivulehto 1987, 122). Myös Armas Järnefelt oli innostunut Wagnerin musiikista, ja hänellä oli osuutensa vaimonsa ihastukseen näitä rooleja kohtaan sekä niiden harjoittamiseen ja jopa esittämiseen.<sup>3</sup> Maikki Järnefelt jatkoi Heyn opetuksessa ensimmäiseen kiinnitykseensä saakka Breslaun oopperassa 1895 (Koivulehto 1987, 127).

Oopperalaulajan ura näytti lupaavalta, kun Breslaun jälkeen Maikki Järnefelt oli kiinnitettyä esimerkiksi Berliinin Kroll-oopperaan sekä Düsseldorfin ja Magdeburgin oopperoihin. Lisäksi hän vieraili esimerkiksi Bremenissä (Koivulehto 1987, 332). Jostain syystä oopperakiinnitysten tahti vaikuttaa kuitenkin hiipuneen 1900-luvun puolelle tultaessa, ja Maikki Järnefelt kiersi pääasiassa konsertoimassa. Syyski tähän Järnefeltin ystävä Väinö Sola (1951, 88) esittää laulajattaren temperamenttisen luonteen, joka aiheutti ristiriitoja kollegoiden kanssa ja teki oopperan edellyttämästä yhteistyöstä mahdotonta. Yksityiselämän kannalta merkityksellisiä käännteitä olivat Maikin ja Armas Järnefeltin Eva-tyttären syntymä vuonna 1901 (Koivulehto 1987, 137) sekä Järnefeltien liiton kariutuminen lopulta vuonna 1908. Maikki Järnefelt avioitui Selim Palmgrenin kanssa vuonna 1910 (mt. 211, 223).

<sup>2</sup> Julius Hey (1832–1909) oli saksalainen laulunopettaja ja Richard Wagnerin tyylin asiantuntija. Hey on julkaissut oppaan *Deutscher Gesangunterricht* (1884), joka perustuu saksan kielen lausuntatapaan. Lisäksi Hey laati laulajille yksityiskohtaisen kirjan seuratessaan Wagnerin johtamia harjoituksia Bayreuthissa kesinä 1875 ja 1876. (Forbes 2001.)

<sup>3</sup> Järnefeltit järjestivät Suomalaisen Teatterin kanssa Wagner-näytäntöjä Helsingissä vuosina 1904–1906 (oopperasampo.fi).

Vuonna 1907 hän matkusti Italiaan opiskelemaan paikallista kieltä ja musiikkia sekä mahdollisesti jatkaakseen kesken jäänyttä oopperauraansa. Milanossa hänen opettajanaan toimi Michele Wigley. Matka tuotti tulosta, ja Järnefelt lauloi Torinon ja Riminin oopperoissa, kunnes sydän, eli halu olla Selim Palmgrenin lähetyvillä, veti hänet takaisin Suomeen (mt. 206–207). Maikki Järnefelt jatkoi uraansa konserttoiden ja opettaen loppuun saakka. Hänen pedagogisesta työstään ovat osoituksena kirjat *Laulutaiteen opas* (1918) ja *Jokapäiväiset lauluharjoitukseni* (1919). Marja-Liisa Koivulehto (1987) on kirjoittanut elämäkerran, jonka aineistona toimivat Järnefeltin itsensä kirjoittamat kesken jääneet muistelmat sekä kirjeenvaihto. Kirjeenvaihto ja muistelmat sekä esimerkiksi Maikki Järnefeltin tallettamat konserttiohjelmat ja kriitikit ovat saatavilla Maikki Järnefelt-Palmgrenin arkistossa Kansallisarkiston Joensuuun toimipisteessä.

Maikki Järnefeltin levytysura käsittää kohtalaisen pitkän aikavälin 1904–1929, ja viimeinen jälki hänen äänestään ikuistui levynpintaan hänen kuolinvuonnaan. Ensimmäiset levytykset tehtiin Gramophone Companyn toimesta vuosina 1904 ja 1906. Seuraavan kerran Järnefelt asteli äänitystorven eteen New Yorkissa elokuussa 1921 testiäänityksiä varten. Testit olivat kaikesta päätelleen onnistuneet: joulukuussa 1921 Maikki Järnefelt äänitti Nathaniel Shilkrethin johtaman puhallinorkesterin säestämänä sekä tammikuussa 1922 pianon säestämänä levy-yhtiö Victorin studioissa yhteensä neljä laulua. Näistä julkaistiin joulukuussa äänitetyt ”Pai, pai paitarressu” ja ”Polska”. Viimeiset Järnefeltin äänitykset tehtiin HMV-levy-yhtiön kanssa Helsingissä toukokuussa 1929. Järnefeltin levyttämä ohjelmisto keskittyy pääasiassa kotimaiseen laulumusiikkiin (Fenno-levytietokanta). Yleisradio ja Fuga (2002) ovat uudelleenjulkaisseet saatavilla olleet äänitteet. Lisäksi levytyksien digitoituja versioita voi kuunnella Kansalliskirjastossa. Yksittäisiä Maikki Järnefeltin levytyksiä on julkaistu myös varhaisia kotimaisia äänitteitä sisältävillä kokoelmilla. Aineistona käyttämäni versiot ovat Kansalliskirjaston digitointeja.

Tässä artikkelissa keskityn vuosien 1904 ja 1906 levytyksiin. Jätän Järnefeltin 1920-luvun levytykset tutkimuksen ulkopuolelle, sillä ne poikkeavat aikaisemmista merkittävästi ajallisesti. Rebecca Plack (2008, 6) nostaa esiin laulajan iän tärkeänä parametrina historiallisia äänitteitä ja esityksiä analysoitaessa. Ikä vaikuttaa laulajan tekniikkaan ja sen myötä myös tyyliin. Muita merkittäviä eroavaisuuksia on muun muassa New Yorkin äänityksissä laulua säestänyt kokoonpano, kapellimestarin johtama orkesteri. Järnefeltin viimeiseksi jääneissä vuoden 1929 äänityksissä äänitystorvi oli jo korvattu mikrofoniolla, joka toi mukanaan äänenlaatuun lisää erottelevuutta ja tarkkuutta.



**Kuva 1.** Maikki Järnefelt Tanskassa vuonna 1904 Sophus Juncker-Jensenin kuvaamana (Pohjois-Karjalan museo).

## LAULAJA, ÄÄNITTÄJÄ JA LEVY-YHTIÖ

Äänilevyteollisuuden alkuhämäristä aina vuoteen 1925 saakka musiikkia taltioitiin mekaanisesti. Tämä nerokkaan yksinkertainen äänitysjärjestelmä asetti kuitenkin haasteen taiteilijalle ja mitä suurimmassa määrin äänittäjälle. Tutkijalle varhaiset äänitteet tarjoavat mielenkiintoisen ja monisyisen aineiston. Vaikka äänitteet ovatkin väritynyt ja rajattu versio alkuperäisestä äänilähteestä, niillä on ollut suuri vaikutus siihen, miten musiikkia esitetään tänä päivänä (esim. Leech-Wilkinson 2009; Philip 2004). Esittämistavan tutkimuksen rinnalle on noussut artikkeleita ja kirjoja, joissa äänitteitä käsitellään omana taidemuotonaan ja joissa muusikoiden lisäksi nostetaan esiin myös muut äänitteeseen vaikuttaneet ammattilaiset (Martensen 2019; Stanović, A. 2023). Äänitteeltä voidaan kuulla summa äänitysteknologian mahdollisuuksia ja rajoituksia sekä äänittäjän ja taiteilijan valintoja.

Mekaaniselle äänityslaitteelle soittaminen tai laulaminen on vaatinut muutoksia esimerkiksi siihen, miten esittäjä käyttää kehoaan tai instrumenttinsa dynamiikkaa. Äänittäjän tehtävä on ollut ohjata esittäjän ja äänityslaitteen vuorovaikutusta. Lisäksi äänittäjä on muokannut soivaa lopputulosta valitsemalla äänityslaitteeseen osat, jotka tallentavat instrumentin soinnin parhaalla mahdollisella tavalla (Seymour 1918, 72–122). Äänittäjän kokemukseni vuoksi olen hyvin tietoinen niistä monista päätöksistä, joita tehdään optimaalista äänityasetelmaa rakennettaessa. Päätöksiä ohjaavat makumieltymykset sekä tapa hahmottaa ääntä. Nämä päätökset eivät välttämättä välity samalla tavalla lopputuloksessa kuin vaikkapa laulajan päätös esittää tietty fraasi täysin ilman vibratoa, mutta ne vaikuttavat kuultavaan lopputulokseen soinnin, tekstin piirtymisen tai tilantunnun kautta. Äänitystilanne on ollut useimmille taiteilijoille vieras, ja heillä on pääasiassa ollut mahdollisuus kuulla äänityksen tulokset vasta joitakin viikkoja myöhemmin, kun valmis levy saapuu tehtaasta. Tämä on lisännyt äänittäjän vastuuta, mutta myös valtaa lopputuloksen suhteen.

Äänittäjien ja levy-yhtiöiden tavoite vaikuttaa olleen mahdollisimman luonnollisen lopputulos (Martensen 2019, 144; Seymour 1918, 73). Luonnollisen kuuloiseen lopputulokseen pääseminen vaati kuitenkin toisinaan jopa luonnottoman tuntuisia tulkintaa konserttisaleihin tottuneelta esittäjältä (Stanović, I. 2023; Kolkowski ym. 2021). Äänityslaitteen asettamien vaatimusten lisäksi laulajan esitykseen ovat saattaneet vaikuttaa äänen suuntaaminen katsomon viimeisten penkkirivien sijasta muutaman kymmenen sentin päässä olevaan metallitorveen, konsertista huomattavasti poikkeava instrumenttien asettelu tilassa sekä äänitystilan akustiikka. Äänitystilanne saattoi olla laulajalle stressaava. Esimerkiksi Nellie Melba kertoo äänityksensä, jossa säestävinä instrumentteina olivat piano ja huilu:

Viereisestä huoneesta kuuluu suriseva [äänityslaitteen] ääni, pianisti aloittaa soiton ja huilu puhaltaa korvaani ja minä alan laulaa. Ei ole yleisöä hurraamassa minulle, näkyvässä vain pieni neliskanttinen ikkuna. Mutta sieluni silmät näkevät edessäni

paljon suuremman yleisön kuin yhdessäkään oopperatalossa, ja tiedän, että mikäli teen pienimmänkään erheen, huomaamattoman virheen hengityksessä, siellä se tulee säilymään, armottomasti toistuvana ikuisuuksiin.<sup>4</sup> (Melba 1925, 175–176.)

Äänittäjän ja taiteilijan lisäksi lopputulokseen vaikutti tietysti taho, joka rahoitti levytykset. Hieman yleistäen voidaan todeta levy-yhtiön päättäneen, ketä äänitettiin ja kuka äänitti. Levy-yhtiön bisnesstrategia määrittäi myös äänitettävän ohjelmiston. Gramophone Company perustettiin 1898, ja se otti nopeasti haltuunsa Euroopan äänitemarkkinat. Yrityksen strategia oli kohdentaa äänitteet paikalliselle yleisölle, ja niinpä yritys jalkautti äänittäjät kentälle kaluston kanssa äänittämään paikallisten tähtien esittämää paikallista musiikkia. Vuonna 1903 Kööpenhaminaan ja Tukholmaan perustettiin Gramophone Companyn sivukonttorit; lisäksi Osloon ja Helsinkiin valittiin yrityksen edustajat. Helsingissä edustajana toimi Otto Brandt Oy. (Gronow & Englund 2007.)

## MAIKKI JÄRNEFELT JA GRAMOPHONE COMPANY

Ensimmäisen kerran Maikki Järnefeltin ääni siis ikuistettiin Tukholmassa loppuvuodesta 1904. Maikki ja Armas Järnefelt olivat saapuneet Tukholmaan Kuninkaallisen oopperan<sup>5</sup> Wagner-näytösten vuoksi. Sattumoisin Gramophone Company suoritti äänityksiä teatterin kanssa samalla aukiolla sijainneessa hotelli Rydbergissä (Åhlén 2009, 92). Maikki Järnefelt laului Tukholman kuninkaallisessa oopperassa 17. ja 24. marraskuuta *Tannhäuserin* Elisabethin roolin sekä *Die Walküre* -oopperan Sieglinden 21. marraskuuta. Armas Järnefelt johti näytökset. Maikki Järnefeltin lisäksi Kuninkaallisen oopperan *Die Walküre* -solisteista levyttivät Matilda Jungstedt (Brünnhilde) ja John Forsell (Wotan) sekä *Tannhäuser*-miehityksestä Gustav Sjöberg (Reinmar von Zweter). Lisäksi gramofonille ikuistettiin oopperan kuoro. (Liliedahl 1977, 28–32; <https://arkivet.operan.se>.) Diskografoissa 1904 Tukholmassa äänittäjäksi on merkitty Will Gaisberg (1877 tai 1878–1918), mutta *Hufvudstadsbladetin* (22.11.1904, Anmälda resande) Matkustajia-palsta paljastaa, että Gaisbergin mukana Tukholmassa on ollut myös Gramophone Companyn äänittäjä George Dillnutt (1883–1937). Tarkkaa äänityspäivää ei tiedetä (Clarke ym. 2023). Åhlénin (2009, 91) mukaan äänitykset olisivat voineet tapahtua 22. marraskuuta perustuen oopperan harjoitus- ja esitysaikatauluihin, mutta tuolloin äänittäjät olivat jo matkanneet Helsinkiin (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1904). Toisaalla äänitysten on merkitty tapahtuneen lokakuussa (esim. Liliedahl 1977, 28), ja onkin mahdollista, että äänitysreissu Tukholmaan olisi tehty erikseen jo silloin. Tukholmasta äänittäjät matkustivat siis Suomeen marraskuun 21. päivä 1904 (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1904).

<sup>4</sup> Mikäli ei toisin erikseen mainita, kaikki suomennokset ovat artikkelin kirjoittajan.

<sup>5</sup> Vuonna 1904 virallinen nimi oli Kongliga Teatern.

Joulukuun alussa kotimaisissa lehdissä levisi uutinen englantilaisesta uudesta Gramophone Company -yrityksestä, jonka asiamies oli vierailut Helsingissä ja käyntinsä aikana tallentanut useiden paikallisten laulajien sekä orkesterien esityksiä. Myös Maikki Järnefelt mainittiin (mm. *Helsingin Sanomat* 3.12.1904), vaikkakin hän oli siis äänittänyt Tukholmassa jo hieman aikaisemmin.

Marraskuu 1904 oli Gramophone Companyn ensimmäinen äänitystapahtuma Suomessa (Gronow 2013, 271). Tämän jälkeen yhtiön kannettava äänitysstudio pystytettiin hotelli Kämpin huoneisiin vuosittain 1913 saakka, lukuun ottamatta vuotta 1907 (Gronow & Englund 2007). Maikki Järnefeltin toinen esiintyminen gramofonin edessä tapahtui Helsingissä syksyllä 1906. Keskiviikkona lokakuun 31. päivä *Uuden Suomettaren* matkustajapalsta ilmoitti insinööri Hampen saapuneen Berliinistä hotelli Kämpin vieraaksi. Max Hampe (1877–1957) työskenteli Gramophone Companyn äänittäjänä. Ensimmäisen kerran Hampen nimi esiintyy Gramophone Companyn rekistereissä pari vuotta aikaisemmin 1904 (Pennanen 2007), joten hän oli Helsinkiin saapuessaan vielä äänittäjänuransa alussa. Maikki Järnefelt oli puolestaan suosionsa huipulla kotimaassa ja palannut juuri menestyksekkäältä konserttikiertueelta (mm. Helsinki, Oulu, Vaasa ja Sortavala). Armas Järnefelt oli kiireinen Helsingin musiikkiopiston johtajan tehtävässä, ja suuren osan kiertuetta häntä tuurasi Selim Palmgren Maikin säestäjänä. Palmgren oli syvästi otettu Maikki Järnefeltin taiteesta, ja konserttiohjelmaan valikoitui myös Palmgrenin sävellyksiä. (Korhonen 2009, 177–181.) Menestyksekkään kiertueen myötä Palmgren pääsi myös mukaan äänityksiin säestämään omat laulunsa. Toisena pianistina toimi Armas Järnefelt. Äänityksen ajankohdasta ei ole tarkkaa tietoa. Maikki Järnefelt jatkoi Suomen-kiertueeltaan Wieniin, missä hän esiintyi 8. marraskuuta ja matkusti lopulta Berliiniin, jossa hänellä oli konsertti 3. joulukuuta. Joissakin lähteissä äänitys on ajoitettu aivan vuoden vaihteeseen (Åhlén 2009, 96; Korhonen 2009, 184). Tämä on mahdollista, mutta olisiko Gramophone Companyn Hampe viettänyt Helsingissä kaksi kuukautta? Käyntinsä aikana Hampe äänitti 138 levyä, jotka sisälsivät voittoa puolisesti suomen- tai ruotsinkielistä laulumusiikkia, Maikki Järnefeltin lisäksi esimerkiksi Ida Ekmanin, Abraham Ojanperän, Irma Achtén ja Eino Rautavaaran esittämänä (Gronow & Englund 2007; Liliedahl 1977, 61–64).

Äänitteiden ympäriltä löytyy vain niukalti tiedotteita, kritiikkejä tai kommentteja. Maikki Järnefelt julkaisi esimerkiksi loppuvuodesta 1904 laajalti lehdistössä tiedotteita tulevista kiinnityksistään ja konserteistaan, mutta niissä ei mainita sanallakaan yhteistyötä Gramophone Companyn kanssa. Marraskuun 18. päivänä *Wiborgs Nyheterille* annetussa haastattelussa asia ikään kuin huutaa poissaoloaan. Liittyykö tähän kenties epävarmuus äänitysten onnistumisesta, vai eikö Maikki Järnefelt pitänyt levyttämistä yhtä merkittävänä osana taiteilijanuraansa kuin tulevia konserttejaan? Useat laulajat suhtautuivat vielä 1900-luvun alussa levyttämiseen hyvin varautuneesti ja jotkut kieltäytyivät siitä kokonaan. Äänityksen lopputuloksen kuultuaan monet huomasivat äänitystekniikan puutteet, mutta antoivat siitä huolimatta luvan



levyjen myyntiin, koska parempaa ei ollut saatavilla tai koska siitä tuli tuloja (Steane 1993, 6). Myös Maikki Järnefeltin vuoden 1906 äänitysten ympärillä vallitsee hiljaisuus. Järnefeltin kirjeenvaihdosta ei myöskään löydy mainintoja äänityksistä. Tähän luonnollinen selitys on se, että Armas Järnefelt, jolle Maikki Järnefelt olisi äänitysten kulusta todennäköisimmin raportoinut, istui samaisissa äänityksissä pianon takana.

## OHJELMISTO

Maikki Järnefeltin äänittämät kappaleet koostuvat pääasiassa kotimaisesta laulumusiikista (taulukko 1), ja kataloginumeroista päätellen ne oli tarkoitettu Skandinavian markkinoille (Clarke ym. 2023) lukuun ottamatta kahta äänitettä: vuoden 1904 ”Der Lenz” ja ”Meine Liebe ist grün” -levyjä myytiin myös Saksan markkinoilla (Fenno-äänitetietokanta). Äänitystilanteessa äänitteet listataan matriisinumeroin, jotka näkyvät taulukon nro 1 ensimmäisessä sarakkeessa. Jokaisella tuumakoolla on oma juokseva matriisinumerosarja, joten varsinaista esitysjärjestystä on mahdoton tietää ilman äänityksessä tehtyjä muistiinpanoja (session sheets). Tässä artikkelissa keskityn neljään lauluun, jotka äänitettiin sekä 1904 että uudelleen 1906. Ne näkyvät taulukossa nro 1 korostettuina. Kuvassa 2 on Suomen äänitearkistosta löytyvä kappale vuonna 1904 äänitetystä ”Solsken” ja ”Svarta rosor” -levystä.

1904 / Will Gaisberg		1906 / Max Hampe	
638d	Meine Liebe ist grün (J. Brahms)	2696k	När den skönä maj med sippor kommit (S. Palmgren)
639d	Stig sol (J. Backer Lunde)	2697k	<b>Kun päivä paistaa</b> (O. Merikanto)
640d	Herre, tænd Dine stjerner (L. Rosenfeld)	4740l	Kanteleelle (A. Järnefelt)
1311e	Sunnuntaina (A. Järnefelt)	4741l	Du var mig mera nära (S. Palmgren)
1312e	Der Lenz (E. Hildach)	4742l	<b>a) Solsken</b> b) Titania (A. Järnefelt)
1313e	Flickan kom ifrån sin älsklings möte (J. Sibelius)	4743l	Säv säv susa (J. Sibelius)
1314e	<b>a) Kun päivä paistaa</b> b) Miksi laulan (O. Merikanto)	4744l	Kehtolaulu (A. Järnefelt)
1315e	<b>Aamulla varhain</b> (trad.)	4745l	<b>Svarta rosor</b> (J. Sibelius)
1316e	Aallon kehtolaulu (A. Järnefelt)	4746l	<b>Aamulla varhain</b> (trad.)
848f	<b>a) Solsken</b> (A. Järnefelt) <b>b) Svarta rosor</b> (J. Sibelius)		

**Taulukko 1.** Maikki Järnefeltin levytykset vuosilta 1904 ja 1906. Kappaleen nimen edessä on matriisinumero, jonka kirjain osoittaa levyn tuumakoon; d=7”, e=10”, f=12”, k=7” ja l=10” (Liliedahl 1977, 29–32 ja 61–63).

Äänitysformaatti asetti ohjelmistolle rajat keston suhteen, sillä 12-tuumaiselle saviekolle mahtui maksimissaan viisi minuuttia musiikkia. Järnefeltit valitsivat ohjelmistoon konserteissa usein esittämiään lauluja. Mukana oli Armas Järnefeltin, tämän langon Jean Sibeliuksen sekä tuttavapiiriin kuuluneen Oskar Merikannon musiikkia. Lisäksi vuoden 1906 levytykseen mukaan valittiin syyskiertueella kiinnostusta herättäneet Palmgrenin kappaleet (*Finsk musikrevy* 1.10.1906). Kiinnostava yksityiskohta on ”Der Lenz” -kappaleen säveltäjä, baritoni Eugen Hildach, joka

**Kuva 2.** Maikki Järnefeltin Gramophone Companyn levytys vuodelta 1904 (Suomen äänitearkisto, kuva: T.W.).



oli Julius Heyn opettaja. Levytetty ohjelmisto mukailee Järnefeltien konserttiohjelmia eikä sinänsä yllätä. On kuitenkin merkille pantavaa, ettei Maikki Järnefelt tuolloin eikä myöhemminkään urallaan levyttänyt tärkeimpiin rooleihinsa (Elisabeth, Senta tai Sieglinde) liittyviä aarioita, vaikka hän 1904 äänitysten aikaan esitti niitä viereisessä oopperatalossa. Levytettävän ohjelmiston painopisteisiin vaikutti siis myös levy-yhtiön strategia.

Kaikkien artistien Gramophone Companyn Tukholmassa ja myös Helsingissä 1904 tehdyt levytykset olivat pääasiassa pohjoismaisia yksinlauluja. Poikkeuksiakin oli, kuten Gustav Sjöbergin äänittämä Sarastron aaria ”In dessa fridens bygder” tai John Forsellin ”Toreadorsängen”, jotka he siis kuitenkin lauloivat ruotsiksi. Tuohon aikaan oopperat tavattiin kääntää paikallisen yleisön kielelle, ja kuten mainittu, myös äänitykset tehtiin paikallista kieltä ja ohjelmistoa suosien. Maikki Järnefelt oli opiskellut Wagner-roolinsa Berliinissä professori Heyn johdolla ja esitti saksan kielellä *Tannhäuserin* Elisabethin roolin Helsingissä maaliskuussa 1904 (*Vaasa* 5.3.1904), kuten myös Elisabethin ja Sieglinden roolit Tukholmassa. Voi olla, ettei Maikki Järnefelt ollut kiinnostunut vielä tuossa vaiheessa harjoittamaan kyseisiä aarioita suomeksi tai ruotsiksi. Toisaalta voi olla niinkin, ettei levy-yhtiössä oltu kiinnostuneita Wagner-ohjelmistosta. Herman Kleinin (1990, 327) mukaan Wagneria alettiin äänittää suuremmissa mittakaavassa vasta vuosikymmenen loppupuolella. On huomioitava kuitenkin, että esimerkiksi Aino Ackté levytti 1905 Pariisissa Fonotipia-levy-yhtiölle Elsan unen *Lohengrinista* nimellä ”Le rêve d’Elsa”. Levy oli luonnollisesti suunnattu ranskalaisyleisölle (Fenno-äänitetietokanta).

## MAIKKI JÄRNEFELTIN ÄÄNI JA MEDIOITU ÄÄNI

Kun pohdin, millä sanoilla kuvata levyltä kuultavaa Maikki Järnefeltin ääntä, ensimmäisenä tulee mieleeni täyteläinen ja kuulas. Parhaimmillaan ääni soi vaivattoman oloisesti ja kirkkaasti, mutta välillä helinä sammuu ja äänet jäävät mattaisiksi. Joskus ylemmät äänet jäävät ohuen kuuloisiksi ja ikään kuin tuettomiksi, kun taas

välillä ne syttyvät legaton imussa. Äänessä ei kuulu dramaattisen äänen metallia, mutta se on selvästi syvempi sopraanoääni, jossa on laajenemiskykyä tarvittaessa. Vanhoja äänitteitä kuunnellessa on helppoa tunnistaa sointiin vaikuttava taajuusalueen rajoittuneisuus sekä ylimääräiset suhinat, säröt ja napsahdukset. Sen sijaan vaikeammin eroteltavissa ovat äänitys- sekä äänentoistolaitteiston teknisten osien resonanssien tai toistonopeuden heittojen aiheuttamat väritymät laulajan äänessä. Kuinka lähelle Maikki Järnefeltin ääntä sitten oikeastaan pääsenkään kuvatessani hänen ”levytettyä” ääntään yllä? Vertailukohdan Maikki Järnefeltin äänelle antavat myös 1904 Helsingin Gramophone Companyn äänityksissä mezzosopraano Alexandra Ahngerin sekä lyyrisen sopraanon Ida Ekmanin levytykset. Ahngerin ääni on selvästi Järnefeltiä syvempi ja tummempi, Ida Ekmanin taas kevyempi.

Äänitteiden lisäksi laulajan ääntä voi kartoittaa ohjelmiston, eritoten oopperaroolien ja niiden kriitikien perusteella. Nykyaikainen äänityyppien määrittely oopperaroolien kontekstissa perustuu pitkälti *Handbuch der Oper* -kirjaan (Kloiber ym. 2016). Ajan mukana muuttuva maku on vaikuttanut siihen, millaista ääntä tietyn roolin laulajalta odotetaan, ja 1900-luvun alun ääni-ihanteet olivat monin osin toisenlaisia kuin nykyään. Myös oopperatalon koko vaikuttaa roolitukseen; pienemmissä taloissa dramaattisempiakin rooleja saattaa laulaa lyyrisempi ääni. Maikki Järnefeltin laulamat Wagner-roolit kuuluvat pääasiassa jugendlich-dramatischer (lyyris-dramaattisen) sopraanon ohjelmistoon (Kloiber ym. 2016, 930). Ne edellyttävät ääneltä kykyä kantaa suuren orkesterin yli sekä kannatella pitkiä nousevia linjoja. Osa kriitikoista on luonnehtinut Maikki Järnefeltin ääntä suureksi ja pyöreäksi. Kuitenkin esimerkiksi *Tannhäuserin* Elisabethin roolissa Järnefelt sai kriitikoilta myös moitteita, kun Wienissä tammikuussa 1906 dramaattisiin Elisabetheihin tottunut kriitikko ei pitänyt Maikki Järnefeltin ääntä riittävän suurena (Järnefelt, A. 1906). Myös Tukholmassa vuonna 1904 toivottiin lisää äänenvoimakkuutta Elisabethin sisääntuloaariaan. Samainen kriitikko totesi kuitenkin Järnefeltin Elisabethin olleen herkkä ja lämmin. *Svenska Dagbladetin* (18.11.1904) nimimerkki E.F. kirjoitti Wagnerin *Tannhäuserin* näytöksen kriitikkissä: ”Rouva Järnefeltin suuri, lämmin ääni, vahva temperamentti ja musikaalinen älykkyys muodostivat kiistattomat edellytykset näyttämön tapahtumille.” *Die Walküre* -oopperan Sieglindenä Järnefelt vakuutti varmalla laulutekniikallaan ja värikkäällä ilmaisukyvyllään (*Svenska Dagbladet* 22.11.1904). Konserttikiertueiden lomaan osuneiden vuoden 1906 äänitysten ajalta löytyy sekä kotimaisen että ulkomaisen lehdistön kriitikkejä. Kun kotimainen lehdistö keskittyi suitsuttamaan korkeatasoista taidetta, *Nya Pressen* (14.12.1906) julkaisi otteita saksalaisen lehdistön kritiikeistä Berliinin-konsertin jälkeen, jotka pureutuivat erityisen tarkasti Maikki Järnefeltin ääneen. Äänen todetaan olevan sie-lukas, viehättävä sekä hyvin koulutettu. *Volkszeitungin* kriitikko kuuli Maikki Järnefeltissä enemmänkin lyyrisen äänen, ja muissakin kritiikeissä toistuu kuvaus ei niin suuresta mutta kantavasta äänestä. Läpi Järnefeltin laulu-uran kriitikot kiittelevät helisevän äänen lisäksi kauniita pianissimo-sävyjä, välitettyjen tunteiden kirjoa sekä

harkittuja ja älykkäitä tulkintoja. Maikki Järnefeltin ystävä ja tämän kiertuepianistinakin toiminut Kosti Vehanen (1944, 144) ylistää Järnefeltiä erityisesti liedlaulajana, mutta mainitsee esiintymisiin liittyneen epätasaisuuden: ”Huonoja päiviäkin oli, mutta [...] silloin kun hänen laulunsa leimahti, se loimusi korkealle [...] voimakkaan temperamentin fantastisena purkauksena, ja kun hänen äänensä oli kunnossa, se soi tavattoman suloisena.”

Ennen siirtymistään lyyris-dramaattisen sopraanon ohjelmistoon Maikki Järnefelt opiskeli Pariisissa Mathilde Marchesin johdolla mezzosopraanona, mikä onkin tyyppillistä nuorille dramaattisille äänille. Hetkeä myöhemmin hän kuitenkin siirtyi laulamaan rouva Bertramin johdolla korkeaa koloratuuri-ohjelmistoa, mikä ei ole niin tavallinen käänne. Järnefelt itse ei kokenut olleensa sen enempää mezzo kuin koloratuurikaan, mutta piti tekniikan harjoittamista joka tapauksessa hyödyllisenä (Koivulehto 1987, 109). Järnefelt kirjoittaa muistelmia-aihiossaan Heyn opetuksen kasvattaneen hänen äänensä massaa, mutta tehneen korkeiden äänien laulamista haastavampaa. Maikki Järnefeltin opiskeluaikoja näytti varjostaneen tietynlainen äänen asettumattomuus, johon hän etsi vastauksia opettajaa vaihtamalla. Mitä Järnefelt ajatteli äänestään 1904 ja 1906? Vuonna 1909 Järnefelt kirjoitti ystävälleen tenori Väinö Solalle kahteen otteeseen varoittaakseen tätä saksalaisen laulukoulun haitallisuudesta (Sola 1951, 92). Puhuikohan Maikki Järnefelt omasta kokemuksestaan? Hänen opintonsa Heyn kanssa kulminoituivat oopperalaulajan ammattiuran alkamiseen. Siitä näkökulmasta tuntuu ristiriitaiselta, mikäli hän koki laulukoulun vaikuttaneen huomattavan negatiivisesti.

Oma ääneni on vuolas ja tumma, mutta samalla siinä on hyvä korkeus ja taipuisuus. Äänelläni on teoriassa mahdollista laulaa myös korkeaa sopraano-ohjelmistoa. Koen korkean ohjelmiston laulamisen tuoneen tiettyä ulottuvuutta ääneen, mutta samalla se teki laulamisesta työläämpää ja kiristi lihakset. Vaikuttaa siltä, että Maikki Järnefeltin ääni taipui samalla tavalla moneen. Osa kuuli hänen äänensä korkeana sopraanona, osa taas kuuli siinä syvemmän äänen. Niin ikään äänitteiden varassa ollut Carl-Gunnar Åhlén (2009, 93) luonnehtii Maikki Järnefeltin ääntä laaja-alaiseksi mezzosopraanoksi, jonka kirkkaissa ylä-äänissä kuuluu Marchesin koulutuksen tuki. Julius Kniese puolestaan kirjoittaa Bayreuthista Maikki Järnefeltille toukokuussa 1903 kirjeen, jossa sovitaan tulevasta koelaulusta. Kniese (1903) pyytää Järnefeltiä valmistamaan koelauluun ohjelmistoa, joka esittelisi erityisesti hänen kaunista korkeaa ääntään, josta Kniese oli siis kuullut etukäteen paljon. Maikki Järnefelt keskittyi oopperaurallaan Bizet’n *Carmenia* ja Mascagnin *Santuzzaa* lukuun ottamatta lyyris-dramaattisen sopraanon repertuaariin. Huomion arvoista on, että linjasta hieman poikkeavat roolit ovat nimenomaan matalampia. Laulajan äänityyppi ei useinkaan ole yksiselitteinen asia, vaan mielipiteet ja käytännöt eroavat. On vaikea arvioida, miten altis Maikki Järnefelt oli kritiikeille ja miten paljon hän pyrki mukautumaan esimerkiksi Wagner-roolien vaatimukseen tummentamalla tai puskeamalla ääntään.

## ÄÄNEN VAI ÄÄNITTEEN VÄRI

Äänitteeltä kuultava äänenväri on yhdistelmä äänityslaitteen korostumia, äänentoistolaitteiston ominaisuuksia sekä laulajan persoonallista äänenväriä ja laulutapaa. Myös yksittäiset kopiot levytyksestä saattavat soida hieman eri tavoin, mikä johtuu eritahtisesta kulumisesta. Historiallisia äänitteitä analysoitaessa on tärkeää nostaa esiin sointiin merkittävästi vaikuttava levyn pyörimisnopeus. Niin sanotut 78 rpm (revolutions per minute) -levyt saattoivat harvinaisemmissa ääritapauksissa olla jopa 60- tai 90 rpm-levyjä. Satunnaisesti äänityksen nopeus merkittiin levyyn, mutta pääasiassa se jäi kuulijan arvioitavaksi ehkäpä mittaamisen vaikeuden vuoksi (Leech-Wilkinson 2009). Aineistona käyttämäni Kansalliskirjaston äänitiedostot on digitoitu 78 rpm:n nopeudella, eikä ääntä ole prosessoitu. Mekaanisten äänitteiden pyörimisnopeuksia tutkinut Christian Zwarg on kehittänyt menetelmän oikean pyörimisnopeuden jäljittämiseksi ja julkaissut oppaan, johon hän on myös listannut useiden Gramophone Companyn levytysten pyörimisnopeudet (Zwarg 2018). Olen hidastanut digitoitujen äänitiedostojen toistonopeutta Zwargilta saamieni ohjeiden mukaan.<sup>6</sup> Vuoden 1904 levytykset on äänitetty noin 76,5 rpm:n nopeudella ja vuoden 1906 levytykset noin 74,5 rpm:n nopeudella. Levykohtaisia eroja on kuitenkin jonkin verran.

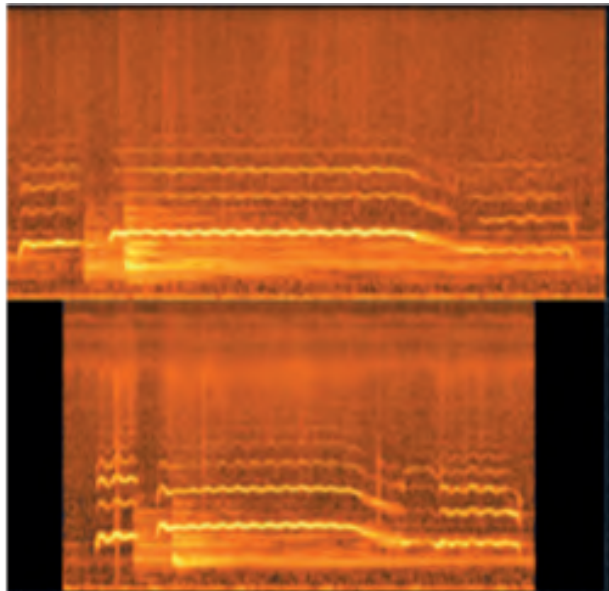
Seymour (1918, 114) kirjoittaa oikean äänittämisnopeuden riippuvan äänenkorkeudesta. Siinä missä baritoniäänille riitti standardinopeus, korkeammat, tiheimmin värähtelevät äänet, kuten sopraanot, vaativat hieman nopeamman pyörimisnopeuden saman tarkkuuden säilyttämiseksi. Seymourin havainnoista huolimatta Maikki Järnefeltin levyt on äänitetty standardia (78 rpm) hitaammalla pyörimisnopeudella. Oikeaa pyörimisnopeutta on mahdollista metsästä säveltäjän nuottiin merkitsemän sävellajin avulla. Laulajien kohdalla transponointi oli kuitenkin hyvin tavallista, jolloin alkuperäissävellajikaan ei aina johda oikeille jäljille. Myös yleinen viritystaso on vaihdellut varhaisen ääniteteollisuuden aikana 425 ja 445 hertsin välillä (Leech-Wilkinson 2009). Huomattavasti liian nopeasti tai hitaasti toistetun levyn tunnistaa äänen epäluonnollisuudesta, mutta pienetkin muutokset lähellä oikeaa nopeutta saattavat johtaa väärän kuvan muodostumiseen laulajan äänestä sen kuulostamatta kuitenkaan epäluonnolliselta. Nopeampi pyörimisnopeus saa äänen kuulostamaan kirkkaammalta mutta myös ohuemmalta. Lisäksi vokaalit kuulostavat avoimemmilta. Hitaampi nopeus vastaavasti tummentaa ääntä ja pyöristää vokaaleita. (Steane 1993, 8.) Esimerkiksi 4,5 kierroksen ero pyörimisnopeudessa per minuutti tuottaa puolisävelaskelen eron soivaan lopputulokseen (Leech-Wilkinson 2009).

Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 äänitysten ero on mielenkiintoinen. Vuoden 1906 levytyksillä ääni soi huomattavasti hiljempaa suhteessa levyn kohi-

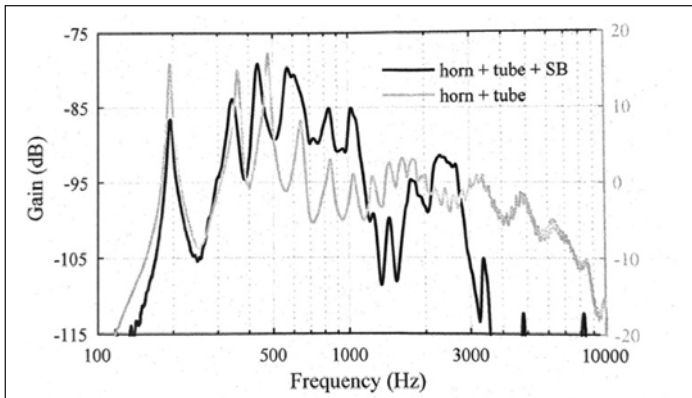
<sup>6</sup> Christian Zwarg toimitti minulle 13.11.2019 sähköpostitse kokoamansa Maikki Järnefeltin diskografian, joka sisälsi myös Zwargin tutkitut pyörimisnopeudet.

naan. Sen sijaan piano kuuluu suhteessa lauluun hieman selkeämmin kuin 1904 levytyksillä. Yksi syy näihin eroihin voisi olla kahden äänitystorven käyttö vuonna 1906. Piano olisi siis äänitetty omalla äänitysturvellaan, joka yhdistettiin laulajan torveen kapeammalla liitännällä. Tällöin laulajan äänitystörvestä tuleva ääni pysyi etualalla. Kahden torven yhdistelmä toimi hyvin duojen äänittämisessä, mutta se samalla laski talteen saatavaa äänen voimakkuutta. (Kolkowski ym. 2021.) Myös Maikki Järnefeltin äänen sointi eroaa vuosien 1904 ja 1906 levytyksillä. Vaikka on ilmeistä, että molemmissa versioissa laulajan ääni on sama, olisi vain toista kuunnellessa mahdollista päätyä hieman erilaiseen mielikuvaan laulajan äänestä. Yläsävellet määrittävät äänen väriä ja myös vaikutelmaa sen voimasta. Lisäksi taajuuksien korostumat sekä vaimentumat vaikuttavat äänen sointiin merkittävästi. (Laukkanen ym. 1999, 75–91.) Kuvassa 3 nähdään levytysten sävyero selvästi myös yläsävelien voimakkuuden eroina. Kun vuoden 1904 ”Svarta rosor” -levytyksessä yläsävelien voimakkuus vaimenee tasaisesti ja huomattavasti 2 kHz:n yläpuolella, 1906 ”Svarta rosor” -levytyksessä 2,5 kHz:n kohdalla oleva osasävel vahvistuu. Ääni kuulostaa kirkkaammalta ja metallisemmalta verrattuna aikaisempaan äänitteeseen.

Malte Kob ja Tobias A. Weege mittasivat tutkimuksessaan gramofonin osien taajuusvasteet ja osoittivat konkreettisesti, miten laitteen ominaisuudet voivat vaikuttaa laulajan ääneen. Kuvan 4 yhtenäinen viiva esittää äänitystorven, liitäntäput-



**Kuva 3.** Sibeliuksen ”Svarta rosor” -laulun viimeisen fraasin alku (”Ty sorgen [...]”). Yläpuolella vuoden 1906 ja alla vuoden 1904 levytys. Kuvasta huomaa, miten yläsävellet vahvistuvat eri tavoin. Vuoden 1906 äänityksessä fraasin alku on selvästi kirkkaampi, kun taas vuoden 1904 äänite kuulostaa tummemmalta ja hieman alavireiseltä.



**Kuva 4.** Äänitistorven, liitäntäputken sekä äänirasian yhteenlaskettu taajuusvaste (Kob & Weege 2019, 341).

ken sekä äänirasian taajuusvasteiden summan. Mitattujen osien summassa noin 200 Hz:n kohdalla on korostuma ja taas noin 260 Hz:n, eli 1-viivaisen c:n, tietämällä on merkittävä vaimentuma. Sen sijaan 300–700 Hz:n välille osuu suurempi korostuma. Paitsi että äänityslaitteiston taajuusvaste voi antaa värittyneen kuvan laulajan äänestä, se voi muuttaa myös vokaalivärejä tai voimistaa glissandoja ja portamentoja antaen väärän kuvan laulajan esittämistavasta (Kob & Weege 2019, 348). Äänittäjän on mahdollista manipuloida korostumien ja vaimentumien taajuuksia jonkin verran valitsemalla erikokoinen tai -materiaalinen äänitistorvi tai vaihtamalla äänirasiaa. Äänittäjän mieltymyksillä saattoi näin ollen olla suurikin merkitys lopputuloksessa kuultavan äänenvärin kannalta. Äänitysekspertti Will Gaisberg (1948, 96) totesi akustisen prosessin olevan suotuisa kevyemmille äänille, koska se vaikutti lisäävän täyteläisyyttä ("body"). Esimerkiksi kevyt lyyrinen ääni saattoi saada hyvin dramaattisen sävyn äänitistorven, liitäntöjen tai äänirasian ominaistaajuuksien resonanssien takia (Kob & Weege 2019, 336). Oman kokemukseni mukaan myös hieman vuotava ääni tuntuu tiivistyvän äänitysprosessin vaikutuksesta, mikä on osaa samaa ilmiötä, johon myös Gaisberg viittasi. Omin korvin äänitystekniikan vaikutusta on mahdollista kuunnella YouTube-kanavalla "Rethinking Early Recordings".<sup>7</sup> Kanavalta löytyy eri instrumentein tehtyjä esimerkkejä fonografiäänityksistä. Gramofonin ja fonografin välillä on pieniä eroavaisuuksia; esimerkiksi fonografin taajuuskaista on kapeampi ja gramofonin herkempi. Soinnin sävy on kuitenkin varsin samanlainen. Erityisesti suosittelen kuuntelemaan sopraano Eva Moreda Rodriguezin esittämän "Canción del espejo" sekä Daniele Palman "Una furtiva lagrima". Molemmat äänet ovat hyvin lyyrisiä, ja esimerkeistä havaitsee mielestäni selvästi, miltä Gaisbergin mainitsema täyteläisyys kuulostaa ja miten äänitystekniikka tiivistää hieman huokoisiakin ääniä. Lisäksi Moreda Rodriguezin näytteestä kuullaan, miten modernilla äänitteellä hyvin kuuluneet rintarekisterin äänet katoavat fonografiäänitteestä lähes kuulumattomiin.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/@rethinkingearlyrecordings584>.

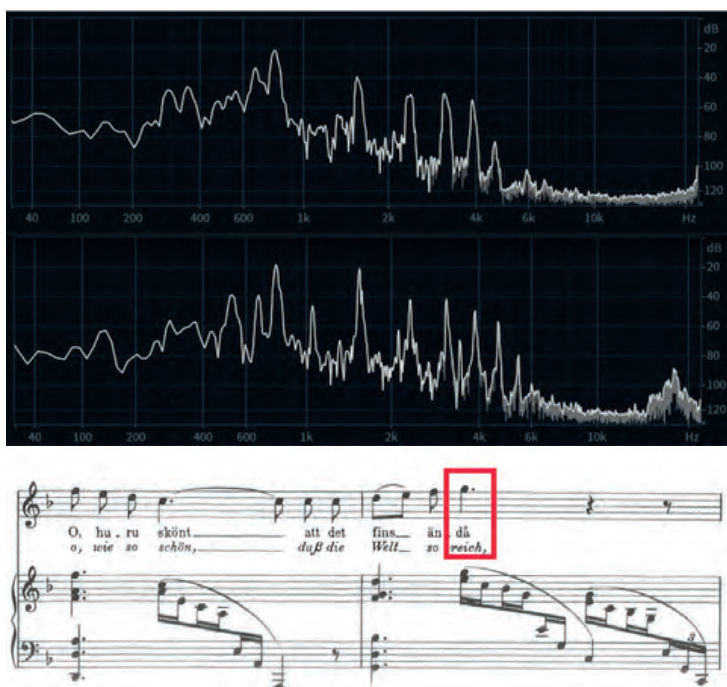
## ÄÄNEN VOIMAKKUUS JA SOINNIN TASAISUUS

Laulajan äänenvoimakkuuteen ja soinnin tasaisuuteen mekaanisilla äänitteillä vaikuttaa laulajan tekniikan ja tulkinnan lisäksi laulajan etäisyys äänitystorvesta. Onnistuneen lauluäänityksen salaisuus oli ja on edelleenkin laulajan kontrolli omaan ääneensä. Mitä paremmin laulaja hallitsi äänensä voimakkuuden eri rekistereissä, sitä herkempää kalvoa oli mahdollista käyttää, ja äänestä saatiin taltioitua enemmän sen luonnollista sointia (Seymour 1918, 73). Herkän kalvon haittapuoli oli yliohjautumisen vaara (blasting). Käytännössä yliohjautumisen, eli särön, aiheuttaa liian voimakas ääni äänityslaitteen kapasiteettiin nähden. Levyn pintaa kaivertavan neulan liikkeeseen tulee liian voimakkaan äänenpaineen myötä epäsäännöllisyyttä, joka aiheuttaa epäjatkuvuuden vahalevyn pintaan muodostuvaan uraan. Yliohjautumista vältettiin siirtämällä laulajaa voimakkaiden äänien aikana kauemmas äänitystorvesta. Liian suureksi kasvanut etäisyys taas kuulosti lopputuloksessa ohuehelta ja heikolta, jolloin se erottui liikaa. (Seymour 1918, 80.) Käytännön kannalta välttämätön edestakainen siirtyminen saattoi aiheuttaa harhaanjohtavan kovia tai pehmeitä ääniä. Todenmukainen dynamiikka oli mahdollista taltioida vain, mikäli laulaja pysytteli koko ajan samalla etäisyydellä äänitystorvesta (Grainger 1908, 149). Lavalla esiintymään tottunut temperamenttinen Maikki Järnefelt, joka toisinaan sai myös kritiikkiä liiallisesta lavaeläytymisestään, joutui uudenlaisen tehtävän eteen, kun piti seistä paikoillaan äänitystorven edessä ja liikkua vain äänittäjän ohjeistaman koreografian mukaisesti. Myös Nellie Melba kuvaa turhautuneena kokemustaan: ”Mikä tekee koko asiasta vielä kamalampaa, on se epätavallinen ’tekniikka’, jota on välttämätöntä tarkkailla jokaisessa äänityksessä. Esimerkiksi täytyy nojata taakse laulaessaan korkean nuotin tai levy menee pilalle.” (Melba 1980, 175–176.) Maikki Järnefeltin levytyksissä on ajoittain havaittavissa äänen soinnin epätasaisuutta, joka voisi selittyä osin laulajan siirtymisellä pois parhaalta äänityspaikalta. Toisaalta epätasaisuutta selittävät myös Maikki Järnefeltin nyanssein rikastetut tulkinnat, jotka koettelevat äänitystekniikan rajoja. Seymour (1918, 122) piti mysteerinä sitä, miten tietynlaiset äänet tallentuvat helposti, kun toiset taas vaativat runsaasti yritystä ja erehdystä. Laulajan äänityyppi vaikutti ilman muuta äänityksen onnistumiseen. Dramaattiset sopraanot olivat harvoin helppoja äänitettäviä, koska heidän odotettiin laulavan korkeat sävelet koko äänensä voimalla. (Gaisberg 1948, 96.)

Esimerkki etäisyyden vaikutuksesta äänen voimakkuuteen ja sointiin on vuoden 1904 ”Solsken”-levytyksestä (kuva 5). Maikki Järnefelt siirtyy korkeimmissa äänissä kauemmaksi äänitystorvesta, mutta ensimmäisellä kerralla hieman liikaa, jolloin ääni ohenee selvästi ja kuulostaakin etäisemmältä. Kertaus onnistuu paremmin, eikä äänen sointi katoa samalla tavalla.

Rohkeaa nyanssien käyttöä voi kuulla vuoden 1906 ”Aamulla varhain”-levytyksellä. Maikki Järnefelt laulaa kertauksen hyvin hiljaisella sävyllä. Esimerkistä (kuva 6) huomaa, miten hiljainen sävy ei enää tallennukaan gramofonille optimaalisesti





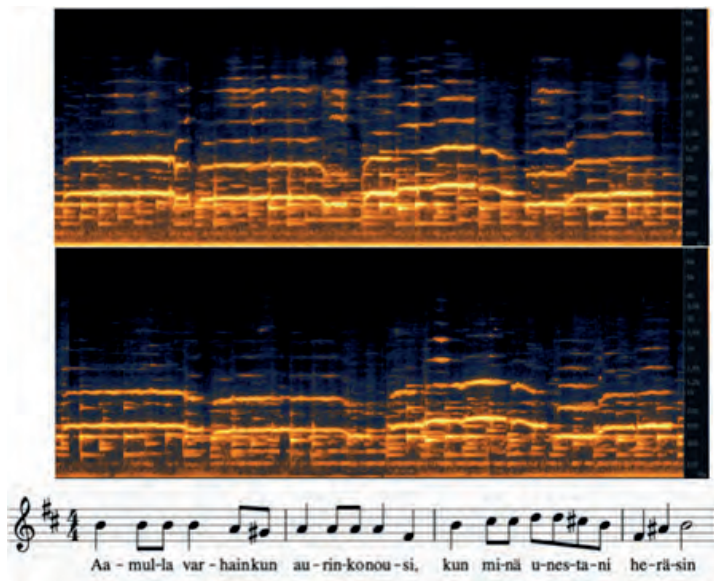
**Kuva 5.** Vuoden 1904 "Solsken"-levytyksen tahtien 11–12 ja 39–40 viimeinen tavu "-dä" on 2-viivainen g, eli noin 784 Hz (Järnefelt A. 1995). Ensimmäisellä kerralla (ylempi kuva) Maikki Järnefelt siirtyy selvästi äänitistorvesta liian kauas. Vaikutus perussäveleen on yllättävän pieni, mutta toinen harmoninen, eli noin 1568 Hz, soi jo 20 dB hiljempaa verrattuna onnistuneemmin sujuneeseen kertaukseen (alempi kuva).

vaan yläsävelsarja katoaa ja ääni kuulostaa ohuelta ja pillimäiseltä. Laulajan persoonallinen äänenväri on myös yhä vähemmän läsnä. Myös varhaisemmalla (1904) levytyksellä Maikki Järnefelt pyrki laulamaan kertauksen pianissimossa (kuva 7). Mielenkiintoista kyllä, Järnefeltin äänen voimakkuus nousee jo fraasin ensimmäisen "aamulla"-sanana aikana (kuva 8). Tämä ratkaisu on musiikillisesti erikoinen, ja voikin olettaa, että äänittäjät Gaisberg tai Dillnut ovat ohjeistaneet lennossa laulajan lähemmäksi äänitistorvea tai nostamaan äänenvoimakkuutta. Äänittäjät ovat todennäköisesti halunneet vaalia äänitteen sointia esityksen nyanssirikkauden kustannuksella. "Aamulla varhain"-levytyksistä on poistettu kohinaa kuvien selkeyttämiseksi (kuvat 6–8).

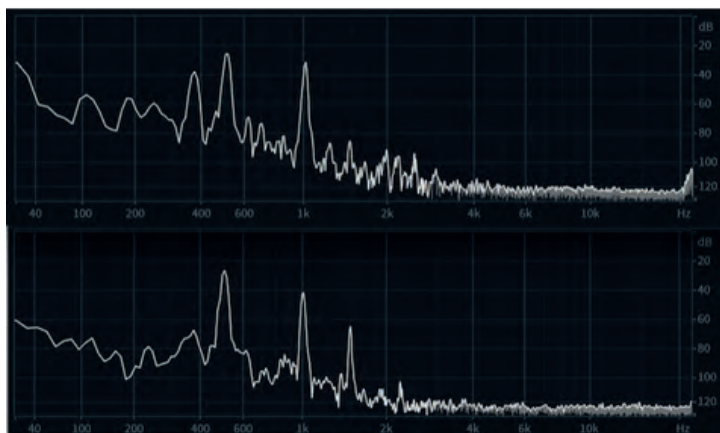
## ARTIKULAATIO

Laulajan tulkinnalliseen keinovalikoimaan kuuluu myös tekstin värittäminen. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi kirikkaamman tai tummemman sävyisiä vokaaleja sekä pidempiä konsonantteja, joilla korostetaan tekstin sisältöä. Konso-

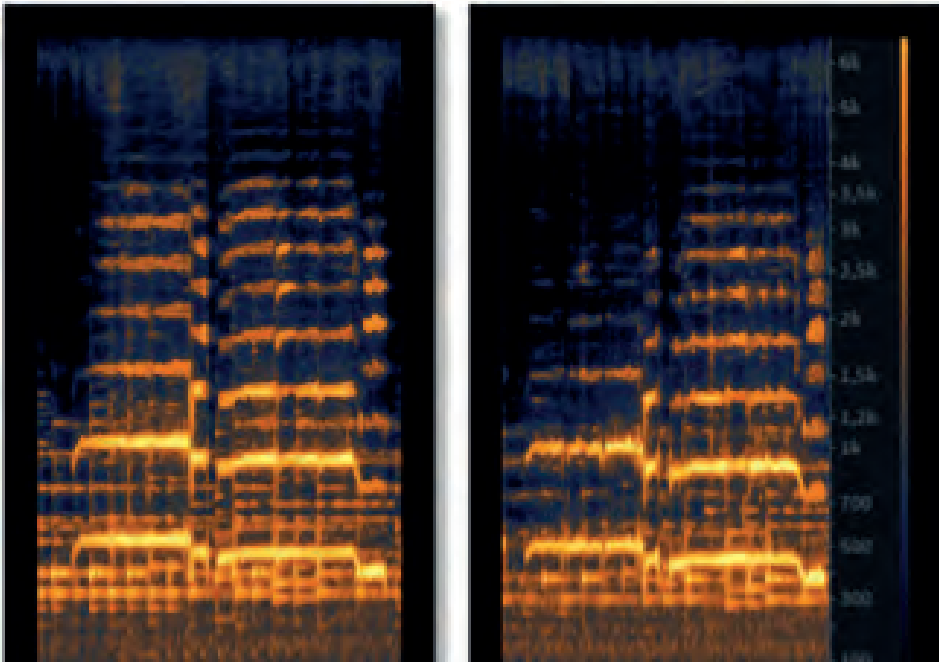
nanttien käyttö ja vokaalivärit ovat myös vahvasti sidoksissa laulajan tekniikkaan. Samoin eri kielet tuntuvat erilaisilta laulajan instrumentissa ja vaativat hieman erilaista lähestymistapaa. Maikki Järnefelt sai Julius Heyn ohjauksessa erityisen tarkan opastuksen saksan kielen lausuntaan, josta hän sai myöhemmin kiitosta (esim. *Nya*



**Kuva 6.** "Aamulla varhain"-levytys vuodelta 1906. Ylemmässä kuvassa näkyy laulun neljä ensimmäistä tahtia. Alapuolella Järnefelt kertaat samat tahdit pianissimossa, jolloin vain perussävel sekä toinen harmoninen ovat selkeät verrattuna yläpuolella näkyvään spektriin.



**Kuva 7.** Vuoden 1904 "Aamulla varhain"-levytyksen ensimmäinen tavu "Aa-". Alempana kuvassa näkyy kertaus, jonka Maikki Järnefelt laulaa pianissimossa. Perussävelen (1-viivainen h, noin 494 Hz) voimakkuus pysyy samana, mutta toinen harmoninen, noin 988 Hz, on hiljaisempi. Yllättäen pianissimo-versiossa kolmas harmoninen soi huomattavasti voimakkaammin.



**Kuva 8.** "Aamulla varhain" 1904. Oikealla puolella näkyvä kertaus alkaa pianossa, mutta voimistuu heti sanan "aamulla" aikana, minkä voi huomata yläsävelten voimistumisena. Kuvassa "aamulla varhain, kun aurinko nousi [...]".

*Pressen* 14.12.1906). Järnefeltin levytyksiä kuunnellessa hahmottuu ero suomen ja ruotsin kielellä laulettujen kappaleiden välillä, mihin myös Gunnar Åhlén (2009, 93) kiinnitti huomiota. Ruotsin kielen tekstaus on huomattavasti energisempää ja selkeämpää. Historialliset äänitteet kohtelevat laulajan artikulaatiota kohtalaisen armottomasti, ja Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 levytyksillä konsonanteista kuuluvat selkeästi vain [n] ja [r], kun taas [t] ja [d] jäävät kuulumattomiin (kuva 7). Lisäksi [s]-foneemin taajuus jää mekaanisen äänityslaitteen taajuusalueen ulkopuolelle. Leech-Wilkinsonin (2009) mukaan levytyksissä tuli laulaa [s]:n sijaan [ʃ]. Lisäksi [r] tuli rullata sekä liioitella vokaaleja. Äänittäjän kannalta artikulaatiolla oli myös jonkin verran väliä. Avoimet vokaalit korkeilla äänillä aiheuttivat kokeneillekin äänittäjille päänvaivaa yliohtautumisen muodossa (Seymour 1918, 81; National Phonograph Company 1900, 156).

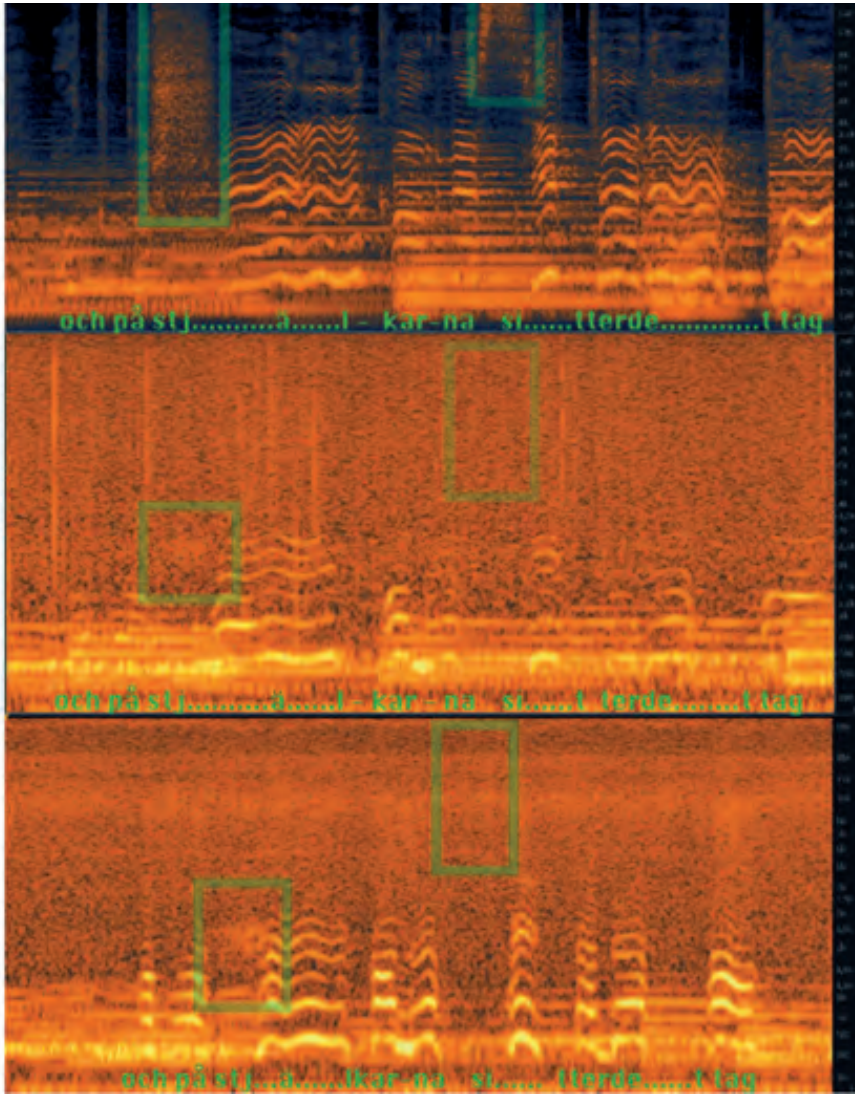
Maikki Järnefelt ei vaikuta kuitenkaan muokanneen artikulaatiotaan kovinkaan paljon. Normaalin [s]-äänteen korvaaminen esimerkiksi ääntämällä "Svarta rosor" -laulun nimen sisältävän fraasin [ʃvarta ru:ʃor] tekisi vaikutelmasta lähinnä koomisen. Mikäli [s]-äänteen tilalla on todella joissain tilanteissa käytetty [ʃ]-suhua, äänityslaitteen on täytynyt olla huomattavasti epäherkempi tai suhun huomattavasti hienovaraisempi. "Svarta rosorin" tekstissä on runsaasti [s]-konsonantteja (kuva

6), jotka eivät lähemmin tarkasteltuna kuulu äänitteellä lainkaan. Kokonaisuutta kuunneltaessa tätä puutetta ei kuitenkaan huomaa, sillä [s]:n taajuudella kuuluu jatkuvasti savikiekolle ominainen suhina, joka ikään kuin paikkaa levytyksellä kuulumattomiin jäävän laulajan [s]:n. Sanassa ”stjälkarna” [ʃɛlkarna] voidaan havaita taas selvästi [ʃ] sekä korvin että silmin (kuva 9). Äänitin myös itse version ”Svarta rosorista” erityisesti artikulaatiota ja rintarekisteriä tutkiakseni. Pianistina toimi Tatu Eskelinen.

”Aamulla varhain” -levytyksillä sekä 1904 että 1906 kuullaan muutaman kerran voimakas ja pitkä [r], erityisesti fraasissa ”kun minä unestani heräsin”. Ensimmäinen ajatus on, että konsonanttien vahvistaminen voisi liittyä äänitystilanteeseen. Tarkempi tarkastelu osoittaa, että Järnefelt käyttää [r]:ää ikään kuin liimana siirtyessään he-tavulta terssin ylöspäin -rä-tavulle (ks. kuva 4, tahti 4). Vastaava paikka toisinpäin kuullaan ”Svarta rosor” -levytysten fraasissa ”ty sorgen har nattsvarta rosor”, jossa sorgen-sanalla hypätään kvintti alaspäin; Järnefelt sitoo sävelet toisiinsa [r]:n avulla. Maikki Järnefelt käyttää paikoin myös yllättävän löyhää artikulaatiota. Esimerkiksi ”Kun päivä paistaa” -levytysten molemmissa versioissa Järnefelt tuntuu panostavan vokaalilinjaan jättäen tuplakonsonantit lähes huomiotta. Esimerkiksi fraasissa ”kevät koittavi aikanaan” kuulostaa lähes ”koitavi”. Näistä toisistaan täysin poikkeavista esimerkeistä voisi ajatella, ettei Maikki Järnefelt muuttanut artikulaatiotaan erityisen paljon äänitystä silmällä pitäen vaan artikulaatio vaihteli laulettavan tekstuurin ja kielen mukaan.

## REKISTERIT

Rekisteri on sarja perättäisiä säveliä, joiden voidaan olettaa syntyvän samalla mekanismilla äänenkäyttäjän tuntemuksen sekä kuulijan aistimuksen perusteella. Rekisterit ilmentävät äänihuulien erilaisia värähtelytapoja, jotka ovat kytköksissä äänen voimakkuuteen ja sävelkorkeuteen (Laukkanen ym. 1999, 44). Klassisen laulun tyylin mukaisesti laulajan tulee harjoittaa rekisteristä toiseen siirtyminen saumattomaksi, mikä on ollut ideaali siitä lähtien kun laulupedagogisia tutkielmia on julkaistu (Plack 2008, 27). Saumaton siirtymä tarkoittaa rekisterien sekoittamista toisiinsa läpi laulajan äänialan. Siirtymän eli ylimenon sisällä laulajalla on mahdollisuus valita, missä suhteessa hän sekoittaa rekistereitä. Vielä 1900-luvun alkupuolella rekistereillä sai olla oma tunnusomainen sointinsa, esimerkiksi pää-äänien keveys ja rintaäänien rouheus (Gentili & Palma 2023). Maikki Järnefelt tuntuu laulavan 1-viivaisen e:n rintavoittoisesti ja f:ään hän sekoittaa jo runsaasti pää-ääntä. Levytysten perusteella ”Svarta rosor” kuulostaa haastavan Järnefeltiä lauluteknisesti juuri rekisterien vaihtoon liittyen. Tuntuu kuitenkin kaukaa haetulta, että laulu olisi ollut erityisen vaikea Järnefeltille ottaen huomioon minkälaisia tehtäviä hän oli ennen levytystä suorittanut esimerkiksi oopperalavoilla vuosien ajan. Voisi siis päätellä, että levyttä kuultava



**Kuva 9.** "Svarta Rosor" -äänitteet vuosilta 2022 (ylin), 1906 ja 1904. Kuvassa koho tahtiin 17 ja tahdit 17–18, "och på stjälkarna sitter det tagg [...]". Ensimmäinen neliö osoittaa [ʃ]:n ja toinen [s]:n paikat. 1904 ja 1906 äänityksissä [ʃ] on havaittavissa, mutta selvästi korkeampitaajuuksinen [s] ei. Vuoden 2022 äänityksen pystysuuntaiset viivat ovat [k] ja [t]. Myöskään näitä ei näy eikä kuulukaan 1900-luvun alun äänitteillä.

versio olisi Maikki Järnefeltin esittämistavan mukainen eikä vajaa tai virheellinen. Erityisesti vuoden 1904 "Svarta rosor" -levytyksiä kuunnellessa huomio kiinnittyy kuitenkin rinta- ja pää-äänien suhteeseen ylimenolla. Järnefelt käyttää voimakasta rintarekisteriä, joka välittyy kuulijalle jopa hieman painettuna äänenä. Painamisella

tarkoitan äänentuottotapaa, jossa laulaja pyrkiessään mahdollisimman voimakkaaseen ääneen tulee painaneeksi äänihuulet liian tiiviisti yhteen. Tällöin optimaalinen ääntöbalanssi ja äänen sointi kärsii (Laukkanen ym. 1999, 107). Painetun kuuloisesta rintarekisteristä siirtyminen keskialueelle tuottaa huonosti soivan ja matalaksi intonoituvan sävelen. Tämän olen todennut myös omakohtaisesti. Liian paksulla äänihuulimassalla laulettu rintarekisteristä on mahdotonta siirtyä saumattomasti ylärekisteriin. Herääkin kysymys, onko Maikki Järnefelt kantanut huolta matalien äänien kuulumisesta levyllä ja yrittänyt vahvistaa niitä laulamalla niin sanotusti äänensä yli. Vuoden 1904 versiossa Järnefelt aloittaa fraasin ”Och inte är jag mera ledsen idag” vahvasti rintarekisterissä, ja ”mera”-sanon jälkimmäisen tavun siirtyessä keskirekisterin puolelle ääni jää alavireiseksi ja tuettomaksi (kuva 10). Myös fraasin loppu ”idag” on alavireinen. Vuonna 1906 Järnefelt aloittaa saman fraasin kevyemmin sekoittaen rintarekisteriin enemmän pääsointia, jolloin siirtyminen onnistuu saumattomasti. Voisi jopa olla mahdollista, että vuoden 1906 ”Svarta rosor”-levytys tehtiin juuri näiden seikkojen parantamiseksi. Toisaalta *Volkszeitung*-lehden kriitikko toteaa joulukuussa 1906 erityisesti rintaäänien olleen hieman vaimu, ja *Berliner Börsen-Zeitung*issa sanottiin ajoittaisen puskemisen tuoneen ääneen terävyyttä (*Nya Pressen* 14.12.1906).

The image displays a musical score for the song "Svarta Rosor" by Sibelius, specifically measures 5 through 8. The score is presented in two systems. The first system (measures 5-6) shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with the word "glad?" followed by "Och in - te är jag me - - - ra". The piano accompaniment features a complex arpeggiated pattern in the right hand, with notes beamed together and slurred. The second system (measures 7-8) continues the vocal line with "led - sen i dag än när jag tyck - es dig lus - - tig och". The piano accompaniment maintains the arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Kuva 10. ”Svarta Rosor”, tahdit 5–8 (Sibelius 1998).

## PÄÄTELMÄT

Historiallisten äänitteiden luotettavuus tutkimusaineistona on haastava kysymys, joka nousi esiin useita kertoja tutkimuksen edetessä. Lopputulokseen vaikuttavia muuttujia on paljon. On oleellista, että äänitteet mielletään omaksi itsenäiseksi taidemuodokseen eikä pelkästään dokumentiksi laulajan äänestä. Olen pyrkinyt tässä artikkelissa tuomaan esiin, miten äänitystekniikka on osa laulajan levytettyä esitystä sekä miten ääntä ja tulkintaa voitaisiin tutkia niin, että äänityslaitteiston ominaisuudet ovat luonteva osa sitä. Moni tässä artikkelissa esitetty ilmiö on kuultavissa historiallisilta äänitteiltä kohtalaisen selvästi. Tietynlaiset kuuntelutehtävät, kuten esimerkiksi sen analysoiminen, miten etäällä laulaja on äänitystorvesta, auttavat tarkentamaan kuuntelua. Tutkimuksen edetessä huomasin myös oman kuunteluni herkistyneen ja aloin esimerkiksi havaita äänen soinnista pienet heitot pyörimisnopeuksissa. ”Rethinking Early Recordings” -YouTube-kanavan kaltaiset esimerkit auttavat avaamaan korvat historiallisille äänitteille. Esimerkkien kuuntelu osoittaa myös, miten ääni muuttuu kuljettuaan mekaanisen äänitysketjun läpi.

Paneutumalla saman levytyksen sisällä tapahtuviin muutoksiin äänen soinnissa ja etsimällä niille hyvin perusteltuja selityksiä esimerkiksi äänitystekniikasta on mahdollista päästä hieman lähemmäksi laulajan ääntä, kun se vielä matkasi ääniaaltoina suusta kohti äänitystorvea. Samoin laulutavasta syntyneiden vaikutelmien kokeileminen omaa ääntä käyttäen lisää ymmärrystä siitä, miksi laulaja on mahdollisesti tehnyt tietyt ratkaisut. Maikki Järnefeltin levytyksissä voi tarkemman analyysin jälkeen hahmottaa yllättävän paljon piirteitä, jotka toistuvat myös esimerkiksi konsertti- ja oopperakritiikeissä tai joita voi lukea rivien välistä hänen kirjeistään ja muistelmatekstistään. Maikki Järnefeltin laulu ja taide ovat parhaimmillaan loisteita, mutta välillä äänestä kuuluu tietynlainen työläys tai asettumattomuus, varsinkin rintarekisterin ylimenolla. Ääni on vuolas, ja kirkkaus on kuultavissa erityisesti korkeissa äänissä. Maikki Järnefeltin temperamentti ja pyrkimys rikkaaseen tulkintaan välittyvät levyiltä. Pohdittavaksi jää, kuinka paljon Maikki Järnefelt on lopulta muuttanut laulutapaansa äänityksiä varten tai kuinka paljon häntä on ylipäänsä pyydetty muuttamaan sitä.

Osa laulajista, kuten kuuluisimmat esimerkit Nellie Melba tai Enrico Caruso, ovat pystyneet eläytymään äänitystilanteeseen ja äänityslaitteiston ominaisuuksiin paremmin sekä hyödyntämään teknologian vahvuuksia. Tämä on saattanut johtua äänestä ja laulutavasta, mutta myös yhtä lailla kyvystä sopeuttaa niitä nopeasti tarkoituksenmukaisiksi. On taiteilijoita, joiden esitykset poikkeavat toisistaan hieman joka ilta, ja toisia, jotka esittävät kerrasta toiseen kappaleet tismalleen samalla ja äärimmäisen tarkasti harkitulla tavalla. Tämä jättää paljon vaihtelua siihen, miten samankaltainen jonkun tietyn artistin tietty levytys on verrattuna hänen konserttiversioonsa samasta kappaleesta. Paljon vastauksia myös äänitystekniikkaan liittyviin kysymyksiin on jäänyt historian hämärään, kuten millaisia äänityslaitteen osia mis-

säkin äänityksessä on käytetty tai millainen vuorovaikutus äänittäjällä ja laulajalla on äänityksen aikana ollut. Kuten tässäkin tutkimuksessa, äänitysten toinen osapuoli, äänitysekspertti, hahmottuu enemmänkin nimenä sekä listana kaupungeja, vuosilukuja ja matriisi- ja kataloginumeroita kuin persoonana, jolla on omat standardit ja mieltymykset. Tällä saralla tutkijoilla riittää mielenkiintoista ammennettavaa.

Historiallisia lauluäänitteitä on saatavilla digitoituina runsain mitoin. Niiden avulla on mahdollista kartuttaa tietoa taiteilijoista, ohjelmistosta tai tyylistä, mutta lisäksi ne tarjoavat välähdyksen kiinnostavista ja värikkäistä esityksistä. Niillä on myös taiteellinen arvo. Maikki Järnefelt oli aikansa juhlittu laulajatar, jonka taiteessa moni kuuli syviä ulottuvuuksia. Olen kuullut hänen levyttämäänsä ”Svarta rosor” -tulkintaa luonnehdittavan edelleen yhdeksi parhaista, enkä voi väittää vastaan.



## LÄHTEET

### ARKISTOLÄHTEET

- Maikki Järnefelt-Palmgrenin arkisto. Kansallisarkisto Joensuu.  
Järnefelt, Armas 1906. Armas Tukholmasta Maikille, 10. tammikuuta 1906. Ba:1. Kansallisarkisto Joensuu.  
Kniese, Julius 1903. Julius Kniese Bayreuthista Maikki Järnefeltille, 1.5.1903. Ba:16. Kansallisarkisto Joensuu.

### NUOTIT

- Järnefelt, Armas 1995. *Yksinlauluja*. Toim. Matti Tuloisela. Helsinki: Edition Fazer.  
Sibelius, Jean 1998. *Works for Solo Voice, Volume 2*. Toim. Jukka Tiilikainen. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

### ÄÄNITTEET

- Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Aamulla varhain” (trad.). RAI-Zonophone X-73021.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Kun päivä paistaa”; ”Miksi laulan” (O. Merikanto). RAI-Zonophone X-73019.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Solsken” (A. Järnefelt); ”Svarta rosor” (J. Sibelius). RAI-Gramophone GC-083002.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Aamulla varhain” (trad.). RAI-Gramophone 283174.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Kun päivä paistaa” (O. Merikanto). RAI-Gramophone 73258.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Solsken” (A. Järnefelt); ”Titania” (A. Järnefelt). RAI-Gramophone GC-83608.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Svarta rosor” (J. Sibelius). RAI-Gramophone GC-83625.

### SANOMALEHDET

- Helsingin Sanomat*  
*Hufvudstadsbladet*  
*Nya Pressen*  
*Svenska Dagbladet*  
*Uusi Suometar*  
*Vaasa*  
*Wiborgs Nyheter*

### TIETOKANNAT

- Clarke, Stephen R., Roger Tessier & EMI Archive Trust 2023. *Gramophone Co. Discography*. <https://www.gramophonecompanydiscography.com>. Viitattu 10.11.2023.  
Fenno-levy tietokanta, Suomen äänitearkisto ja Musiikkiarkisto. <https://fenno.musiikkiarkisto.fi>. Viitattu 27.8.2023.  
Fono.fi-äänitetietokanta. <http://www.fono.fi>. Viitattu 1.8.2023.  
Kungliga Operan: Arkivet. <https://arkivet.operan.se/repertoar/>. Viitattu 17.8.2023.  
Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960. <https://oopperasampo.fi/>. Viitattu 14.11.2023.

### KIRJALLISUUS

- Ampuja, Marko, Juha Koivisto & Esa Väliverronen 2014. Medioituminen: iskusana, analyttinen työkalu vai uusi paradigma? *Media & viestintä*, 37(2), 22–37.

- Forbes, Elizabeth 2001. Hey, Julius. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12967>
- Gaisberg, Fred W. 1948. *Music on Record*. Toim. Compton Mackenzie. London: Robert Hale.
- Gentili, Barbara & Daniele Palma 2023. Earthy Singing, Sensuous Voices: Timbre and Orthodoxies of Beautiful Singing in Operatic Early Recordings (1900–1940). Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 76–96. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Grainger, Percy 1908. Collecting with the Phonograph. *Journal of the Folk-Song Society* 3(12), 147–62.
- Gronow, Pekka & Björn Englund 2007. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 26(2), 281–304. <https://doi.org/10.1017/s0261143007001298>
- Gronow, Pekka 2013. *78 kierrosta minuutissa: äänilevyn historia 1877–1960*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Klein, Herman 1990. *Herman Klein and the Gramophone: Being a Series of Essays on the Bel Canto (1923), the Gramophone and the Singer (1924–1934), and Reviews of New Classical Vocal Recordings (1925–1934), and Other Writings from the Gramophone*. Toim. William R. Moran. Portland, OR: Amadeus Press.
- Kloiber, Rudolf, Wulf Konold & Robert Maschka 2016. *Handbuch Der Oper*. 14. painos. Kassel: Bärenreiter.
- Kob, Malte & Tobias A. Weege 2019. How to Interpret Early Recordings? Artefacts and Resonances in Recording and Reproduction of Singing Voices. Teoksessa Rolf Bader (toim.) *Computational Phonogram Archiving. Current Research in Systematic Musicology* 5. Cham: Springer. 335–350. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-02695-0\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-030-02695-0_16)
- Koivulehto, Marja-Liisa 1987. *Maikki Järnefelt–Palmgren: laulajattaren elämä*. Porvoo: WSOY.
- Kolkowski, Aleks, Duncan Miller & Amy Blier-Carruthers 2021. The Art and Science of Acoustic Recording: Re-Enacting Arthur Nikisch and the Berlin Philharmonic Orchestra’s Landmark 1913 Recording of Beethoven’s Fifth Symphony. *Science Museum Group Journal* 3(3). <https://doi.org/10.15180/150302>
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Laukkanen, Anne-Maria & Timo Leino 1999. *Ihmeellinen ihmisääni: äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leech-Wilkinson, Daniel 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Liliedahl, Karleric 1977. *The Gramophone Co: Acoustic Recordings in Scandinavia and for the Scandinavian Market*. Helsinki: Suomen äänitearkisto.
- Martensen, Karin 2019. *”The phonograph is not an opera house”: Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor*. 1st edition. München: Allitera Verlag.
- Melba, Nellie 1980. *Melodies and Memories – The Autobiography of Nellie Melba*. Toim. John Cargher. Melbourne: Nelson.
- National Phonograph Company 1900. *The Phonograph and How to Use It*. New York: Allen Koenigsberg.
- Pennanen, Risto Pekka 2007. Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908. Teoksessa Božidar Jezernik ym. (toim.) *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*. Ljubljana: Filozofska Fakulteta. 107–148.
- Philip, Robert 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Plack, Rebecca 2008. *The Substance of Style: How Singing Creates Sound in Lieder Recordings, 1902–1939*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Potter, Sarah 2014. *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century*. PhD thesis. University of Leeds.
- Seymour, Henry 1918. *The Reproduction of Sound: Being a Description of the Mechanical Appliances and Technical Processes Employed*. Lontoo: W.B. Tatterstall.
- Sola, Wäinö 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo: WSOY.
- Stanović, Adam 2023. Trust in Early Recordings: Documents, Performances, and Works. Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 165–181. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Stanović, Inja 2023. (Re)constructing Early Recordings: Experimental Research as a Guide in Performance. Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 165–181. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Steane, J. B. 1993. *The Grand Tradition*. Portland, OR: Amadeus Press.
- Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen läbestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Vehanen, Kosti 1944. *Rapsodia elämästä*. Porvoo: WSOY.
- Zwarg, Christian 2018. *Speeds & Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards Found on “78rpm” Records*. Volume 1, Gramophone Co. (1898–1921). Berlin: Truesound Transfers.
- Åhlén, Carl-Gunnar 2009. Armas Järnefelt Ruotsissa. Teoksessa Hannu Salmi (toim.) *Armas Järnefelt: kahden maan mestari*. Helsinki: SKS. 86–174.



## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> *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

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

<sup>2</sup> Pedagogisella musiikilla tarkoitan taiteen perusopetuksen perusopinnoissa ja syventävissä opinnoissa käytettävää ohjelmistoa.

kanssa.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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-

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

<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> Konventionaalista notaatiota on laajennettu muun muassa erilaisin symbolein, graafisin kuvioin, nuottiavaimin ja -viivastoin, suhteellisin tempomäärein ja säveltasoin sekä sanallisin kuvailuin.<sup>6</sup>

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 ”epätypilliset 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 ”epätypilliset 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

<sup>5</sup> Myös laulamisen nykytekniikat kuuluvat käsitteen piiriin, vaikken niitä tässä artikkelissa käsittelekään.

<sup>6</sup> 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 päiväkirjamerkinnot, sähköpostikeskus-

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

Tutkimuksessa vuorovaikutuksella oli tärkeä rooli. Dialogiseen vuorovaikutukseen pyrkivät pedagogiset ihanteeni muistuttavat Martin Buberin dialogista ajattelua, jota käsittelen seuraavaksi niiltä osin kuin se tukee tutkimukseni periaatteita. Buberin Minä–Sinä-, Minä–Se-ajattelua on kutsuttu dialogiseksi filosofiaksi.<sup>7</sup> 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-

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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; Hyttiäinen 2022, 26–36; Virtanen 2016, 73–76).<sup>9</sup>

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-

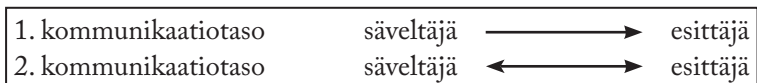
<sup>8</sup> Nuottikuvan ja esityksen välistä suhdetta on tarkastellut esimerkiksi Taru Leppänen (1996) tutkiessaan säveltäjä Usko Meriläisen ja huilisti Mikael Helasvuon välisiä keskusteluja.

<sup>9</sup> 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 ihmiseksi. Osa projektiin osallistuneista säveltäjistä kuitenkin kertoi kokeneensa työnsä hankalaksi siitä syystä, ettei nykymusiikin säveltämiseen ollut soveltuvaa pedagogista soitinopasta tai oppikirjoja (mt.). Hanketta tutkineen Penttisen (2010) mukaan muusikot ja säveltäjät tuntevat soittimien mahdollisuudet, mutta heillä ei välttämättä ole tietoa niistä soittotekniikoista ja ilmaisullisista mahdollisuuksista, jotka ovat toteutettavissa soittoharrastajien kanssa. Soitonopettajat puolestaan eivät aina 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.<sup>10</sup> 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 notaation liittyviä kysymyksiä. Lopuksi kerron, millaiseen ilmaisuun ja notaatioteknisiin ratkaisuihin päädyin *Piilo*-teoksissa.

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

Monet nykysoittotekniikoiden nuotinnustavat eivät ole yleisesti vakiintuneita,

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Esimerkiksi multifonit, *bisbigliando*, huokoiset *airy*-äännet, näppäinkolina ja mikrosävelet palvelivat teoksen ideaa.<sup>12</sup> 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-

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

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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).

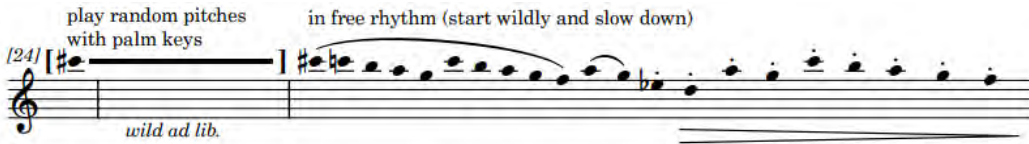
Myös monet soitinkohtaiset detaljit löytyivät luontevasti yhteistyössä. Oittinen osasi kertoa, millä taitotasolla tekniikat ovat parhaiten toteutettavissa. Samat asiat saatoinkin myöhemmin varmentaa työpajoissa soittoharrastajien kanssa. Teoksen loppupuolella on kulku voimakkaasta multifonista laskeviin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

<sup>13</sup> 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 soitetään 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 näyttäytyä rikkautena myös kuulijan ja säveltäjän kannalta.

Teoksen alkupuolella on näppäinkolinaa (esimerkit 5a ja 5b), joka mielikuvissani vastaa sitä odottavaa hetkeä, kun piiloleikissä etsijä laskee numeroita muiden 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** ♩ = 92–108

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

ii - uu - il *p* *mf* *sf*

ck-k-t-k ck-k-t-k-t

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

**Misterioso** ♩ = 108

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

ii - uu - il *p* *mf* *f*

ch-k-t-k *p*

**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.<sup>14</sup> 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 TUTUUKSI INTERAKTIIVISTEN PIILO-KORTTIEN AVULLA

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

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

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

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

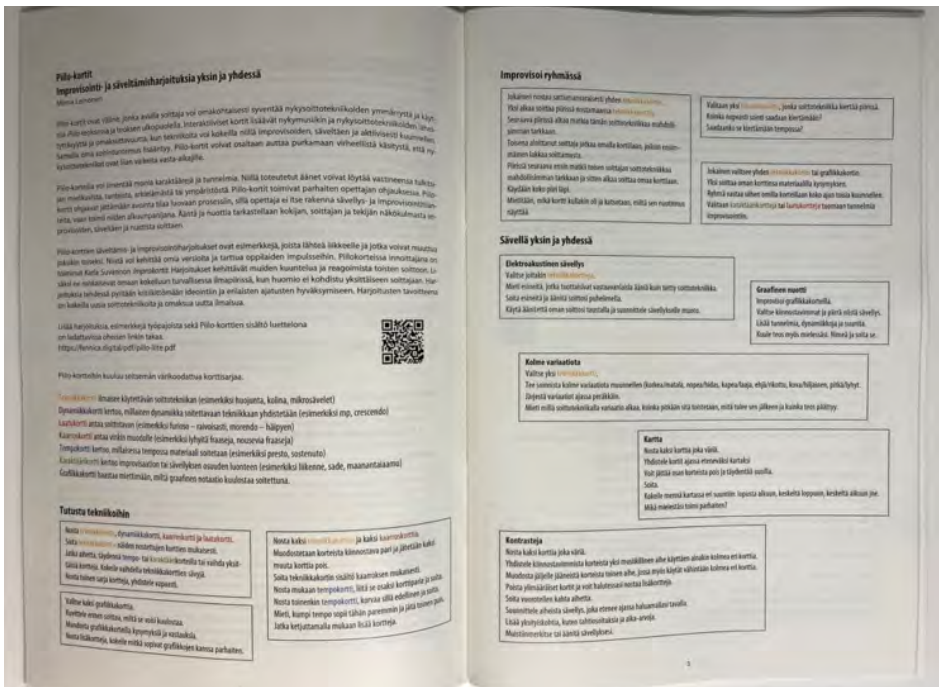
pautta dynamiikkojen, karakterien ja laatujuu suhteen (mm. ”energiatasosi juuri nyt” ja ”valitse oma temposi”) (esimerkit 7a ja 7b). Lisäksi laajensin korttipakkaa harmailla graafisilla korteilla (esim. aaltomaisia kuvioita, pisteitä), jotka auttavat op- pilasta kiinnittämään huomiota säveltasojen sijasta 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 grafiikkakortteista 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.<sup>15</sup>

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

<sup>15</sup> 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. Ensin olisi siis äänen aktiivinen kuuntelu, toisena äänen soittaminen yhdessä, kolmantena soiton havainnointi ja lopuksi nuottikuva. Nuotista löytyi myös soittotekniikoita, joita ei ollut käyty läpi improvisointiharjoituksissa. Näin pääsin havainnoimaan, kuinka nuotti kommunikoi suoraan osallistujien kanssa. Nykysoittotekniikat, kuten mul-

tifonit ja mikrosävelet ja niiden notaatiot tuntuivat osallistujista helpoilta. Bisbigliandoa lukuun ottamatta 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](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/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](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.
- Tiekso, Tanja 2015. Nykymusiikki avantgarden jälkeen. *Niin & näin* 2015:3, 95–100. <https://netn.fi/node/5839>
- Torvinen, Juha 2016. Musiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa. *Musiikki* 46(2–3), 8–36.
- Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito: estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere: Tampere University Press.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojubani Rautavaara's Piano Concerti*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Virtanen, Marjaana 2016. Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. *Musiikki* 46(2–3), 64–85.
- Vuorela, Kristiina 2003. Yhteenveto pilottivaiheen kokemuksista Säveltäjä musiikkioppilaitoksessa -projektissa. Julkaisematon moniste. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic.
- Vuorela, Kristiina 2022. Sähköpostikeskustelu 24.3.2022 Minna Leinosen kanssa. Keskustelu (sähköposti) tutkijan hallussa.
- Weidenfeller, Kathleen 2022. *Returning Flutists. Developing Improvisational Rehearsal Techniques for an Ensemble of Non-professional Flutists Returning to a Musical Practice*. Doctoral thesis in the Applied Study Programme. EST 67. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-291-8>
- Weiss, Marcus & Giorgio Netti 2015 [2010]. *The Techniques of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter.

MATTI HUTTUNEN

## Kielen, kulttuurin ja kognition filosofiaa rationalismista romantiikkaan

Timo Kaitaro 2022: *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes*. Leiden: Brill, 325 s. ISBN: 978-90-04-50723-4 (painettu); ISBN: 978-90-04-50724-1 (e-kirja)

*”Subjektin” tuntematon maailma.* – Mitä ihmisten on aina, vanhimmista ajoista nykypäivään asti, ollut niin vaikea käsittää, se on heidän tietämättömyytensä omasta itsestään!<sup>1</sup> (Nietzsche 2017 [1887], 94.)

Filosofian historian dosentti, neuropsykologi Timo Kaitaro on julkaissut kunnianhimoisen, perusteellisen ja informatiivisen kirjan kielen, kulttuurin ja kognition filosofiasta. Teos kohdistuu filosofian historiaan alkaen René Descartesista ja päättyen 1800-luvun englantilaiseen filosofiaan Georg Henry Lewesiin. Kuten Kaitaro johdannossa toteaa, kirjaan valikoituneet filosofit on poimittu filosofian historiasta asiasisällöllisten kriteerien mukaan. Esimerkiksi rationalisteista mukana ovat Descartes ja Leibniz, mutta Spinoza on jätetty kirjan ulkopuolelle. Käsittelyn ote on yksityiskohtainen, ja Kaitaro seuraa eri filosofien argumentaatiota tarkasti ja huolellisesti. Teos on klassista filosofian historiaa parhaimmillaan, ja se tarjoaa lohtua niille, jotka ovat kyllästyneet filosofian nimissä julkaistaviin positiivisen elämänasenteen oppaisiin ja muuhun vastaavaan pinnalliseen kirjallisuuteen. Kirja uppoutuu kieli- ja mielenfilosofian perimmäisiin kysymyksiin ja on samalla näyte siitä, miten filosofian tehtävänä on palata perusongelmiinsa yhä uudelleen. Samalla kirja osoittaa, että tarkasti rajattu aihe avaa laajoja näköaloja perustaviin ja yleisiin käsitteellisiin ongelmiin. Estetiikka, taide, maku, moraalit, oikeudenmukaisuus, kausaalisuus ja ihmisen vapaan tahdon problematiikka kytkeytyvät mielenfilosofisiin ideoihin.

Kaitaron teos on hyödyllistä luettavaa musiikkifilosofian ja musiikin historian näkökulmasta, ja sitä voi suositella lämpimästi kaikille rationalismin, empirismin, valituksen ja romantiikan filosofisista peruskysymyksistä kiinnostuneille. Kun otin kirjan käteeni, ajattelin ensin, että alleviivaan tekstistä sieltä täältä ne kohdat, jotka ovat rele-

---

<sup>1</sup> ”Die unbekannte Welt des „Subjekts“. – Das, was den Menschen so schwer zu begreifen fällt, ist ihre Unwissenheit über sich selber, von den ältesten Zeiten bis jetzt!” (Nietzsche 1980 [1887], 95.)

vantteja kirja-arvostelun kannalta. Pian havahduin siihen, että alleviivauksia tuli paljon enemmän, ja lopuksi kirjan koko teksti oli täynnä alleviivauksia ja reunamerkintöjä!

Kaitaro kuvaa heti esipuheen alussa perusluonteisten kiinnostuksenkohteidensa muuttumista (”gestalt switch”): siinä missä hän aiemmin oli kiinnostunut tavoista esittää ihminen tai ihmismieli koneenkaltaiseksi, hän tutkii käsillä olevassa kirjassa näkemyksiä, jotka tulkitsevat ihmisen ja hänen kognitionsa kulttuurisiksi artefakteiksi. Itse asiassa tällainen ajatus sisältyy koneideaan: koska kone on kulttuurinen artefakti, myös ihminen voidaan tulkita sellaiseksi.

Teos asettuu osaksi sitä tutkimusperinnettä, jossa vastauksia filosofian suuriin kysymyksiin etsitään klassisesta filosofian historiasta. Tällaisen tutkimustavan ääri-esimerkki oli saksalainen Karl Jaspers, jonka kolmiosaiseksi suunniteltu, mutta yhteen, itsessään mammuttimaiseen niteeseen jäänyt *Die grossen Philosophen* (1957) etsii ratkaisuja kirjoittajansa ”eksistenssifilosofiaan”: päämääränä on löytää olemista koskevia ideoita mielivaltaiselta vaikuttavassa järjestyksessä käsiteltävien ”suurten filosofien” elämästä ja tuotannosta. Jaspersin kirja etenee järjestyksessä Sokrates, Buddha, Kungfutse, Jeesus, Platon, Augustinus, Kant ja niin edelleen. Jaspersia eivät kiinnostaneet vain filosofien ideat, vaan he olivat samalla esikuvallisia hahmoja filosofiselle ajattelu- ja elämäntavalle.

Kirjassaan Timo Kaitaro käy läpi filosofien argumentaatiota huolellisesti henkilö henkilöltä. Hän ei rakenna laajaa kontekstia käsittelemiensä filosofien tai heidän tekstiensä ympärille. Filosofien välisiä yhteyksiä tutkitaan teoksessa ennen kaikkea silloin, kun heillä on ollut konkreettisia kosketuskohtia. Tällaisia ovat esimerkiksi Ranskan valistusfilosofien keskinäiset keskustelut tai Johann Gottfried von Herderin ja Johann Peter Süssmilchin erimielisyydet kielen alkuperästä.<sup>2</sup> Kaitaron laajat ja selkeät johtopäätökset avaavat erilaisia kehityslinjoja, jotka korjaavat ja täydentävät filosofian historian tavanomaisia aikakausijaotteluita. Ranskalaista valistusfilosofiaa käsittelevä osuus on kirjan vahvinta antia, ja erityisesti Étienne Bonnot de Condillacin tuotannosta tulee peilipinta, jota vasten hänen aikalaistensa ja seuraajiensa ideat tulevat ymmärrettäväksi.

Teos osoittaa vakuuttavasti, että monet peruskysymykset ja -oletukset ovat toistuneet tavan takaa filosofian historiassa. Synnynnäisten ideoiden (”innate ideas”) problematiikka tunnetaan yleisesti rationalistien ja erityisesti Descartesin teoksista, mutta Kaitaron kirja paljastaa, että kysymys synnynnäisistä ideoista jatkoi olemassaoloaan pitkälle rationalismin jälkeen. Toinen esimerkki sitkeähenkisestä filosofisesta ongelmasta on Jumalan mahdollinen merkitys kielen synnyssä. 1700-luvulla vaikuttaneen Süssmilchin näkemys kielen jumalallisesta alkuperästä on kuin vanhan ajan jumalatodistus. Süssmilchin mukaan kielen synty on vaatinut rationaalisen olion olemassaoloa: kieli on ihmisen rationaalisuuden edellytys, ja sen on voinut juurruttaa ihmisiin ainoastaan olio, joka on valmiiksi rationaalinen, toisin sanoen

<sup>2</sup> Herderin kieliteoriaa on Suomessa aiemmin käsitelty Karkama 2006.



Jumala. Toisin kuin monet uuden ajan filosofit, Süssmilch ei vedonnut Jumalan äärettömyyteen, vaan niihin attribuutteihin, jotka ovat ominaisia täydelliselle ja kaikkivoivalle oliolle (tässä tapauksessa keskeinen attribuutti oli Jumalan rationaalisuus).

Tapa, jolla Kaitaro seuraa menneisyyden filosofien argumentaatiota, osoittaa tarkkuudessaan suurta lukeneisuutta. Olisin kaivannut joihinkin kohtiin ajatuksellisia kohokohtia ja merkittävien ideoiden nostamista vahvemmin esiin. Esimerkiksi Herderin filosofiassa keskeisen käsitteen *Besonnenheit*, jonka Kaitaro kääntää sivulla 152 ”calm deliberation or reflection”, olennainen merkitys avautuu tekstistä vasta vähitellen. On joka tapauksessa antoisaa seurata kunkin filosofin argumentaatiota: Kaitaro ei yksinkertaista filosofien näkemyksiä, vaan tutkii huolellisesti ajatteluketjuja, jotka johtavat heidän ydinteeseihinsä. Lukija pääsee täten ikään kuin menneisyydessä eläneen filosofin työpajaan.

Kirjassa esitellään useita filosofian historian kaanonin ulkopuolelle pudonneita ajattelijoita, mutta Kaitaro on onnistunut löytämään uusia näkökulmia myös tunnetuimpien filosofien tuotantoon. Esimerkiksi Thomas Hobbes tunnetaan yleensä valtioteoriastaan, jossa mahtimies Leviathan hallitsee valtiota vallan huipulta. Kaitaro tutkii huolellisesti Hobbesin kieli- ja mielenfilosofiaa ja rakentaa samalla kontekstia tämän valtiofilosofialle, joka on usein ymmärretty liian kapeasti vain alkutilan ja siitä juontuvan valtiomallin filosofiaksi sinänsä.<sup>3</sup>

Kaitaron kirjan aiheet säteilevät käsitellyn filosofijoukon ulkopuolelle. Kuten teoksen johtopäätöksissä todetaan, G. W. F. Hegel ja Karl Marx pohtivat ajattelun, kulttuurin ja historian suhdetta toisiinsa; Hegel ja Marx jäävät kirjan rajauksen ulkopuolelle, ja heidät mainitaan vain lyhyesti. Jatkossa olisi kiinnostavaa pohtia, mitä kieli- ja mielenfilosofian perinteen jäänteitä löytyy Marxin päämäärästä kääntää Hegelin filosofia päälaelleen ja siirtyä idealismista materialismiin – joka tapauksessa siinä oli paljolti kysymys mielen, todellisuuden ja historian keskinäisistä suhteista. Kaikuja löytyy myös 1900-luvun filosofiasta. Kaitaron kirjasta tuttuihin elementteihin törmätään esimerkiksi Theodor W. Adornon tietoteoriassa. Adorno katsoi kirjassaan *Negative Dialektik* (1973 [1966]), että tietoakti on luonteeltaan ”somaattinen” ja että subjekti ikään kuin havahtuu objektin ”ei-identtisyys” suhteessa vallitseviin käsitteisiin. Hänen teesinsä ”objektin ensisijaisuudesta” on ymmärrettävä tätä taustaa vasten (Adorno 1973 [1966], 184–187).

---

<sup>3</sup> Merkittävän vertailukohdan Kaitaron Hobbes-analyysille tarjoaa Quentin Skinnerin tuotanto, johon sisältyy lukuisia Hobbes-aiheisia teoksia. Skinner on tunnettu vahvan kontekstualisoivasta tutkimusotteestaan, ja jatkossa olisi kiinnostavaa peilata hänen Hobbes-tutkimuksiaan (esim. Skinner 2002) Kaitaron tuloksia vasten.

## NÄKÖKULMIA MUSIIKKIIN JA TAIDEFILOSOFIAAN

Käsillä oleva kirja on hyödyllinen kenelle tahansa musiikin historiasta ja filosofiasta kiinnostuneelle. Juuri tämänkaltainen teos tukee musiikinhistorian taustoittamista aatteiden ja mentaliteettien avulla. Kuten yksi 1900-luvun musiikkitieteen suurista oppineista, venäläis-sveitsiläinen urkuri Jacques Handschin totesi kirjassaan *Musikgeschichte im Überblick* (1964, 33), musiikkiin kytkeytyvät ajattelutavat auttavat meitä löytämään ihmisen musiikin takaa.

Monet kirjan filosofeista ovat käsitelleet tuotannossaan taidetta ja musiikkia. Esimerkiksi Descartesin ajatusten avulla on usein pyritty valaisemaan barokin aikakauden suhdetta tunteisiin ja affekteihin. Descartesin ajatukset mielen ja kehon luonteesta sekä niiden suhteesta toisiinsa ovat yleisesti tunnettuja, mutta Kaitaron kirja avaa ainakin itselleni uusia näköaloja 1600-luvun ihmiskuvaan ja niihin mielen ”passioihin”, joita Descartesin filosofiasta on totuttu siteeraamaan. Myös musiikin oletettu matemaattinen luonne (esimerkiksi Leibniz), musiikin suhde luontoon samoin kuin musiikin kansallisuusproblematiikka saavat teoksen valossa uusia ja tarkempia merkityksiä. Tulevaisuudessa on syytä pohtia, miten musiikin oletettu kansallinen luonne resonoi esimerkiksi Wilhelm von Humboldtin teorioiden kanssa; Humboldtin mukaan kieli, joka luonteenomaisesti juontuu kansallisesta hengenvyvystä (*Geisteskraft*), on olennainen kansallisuutta määrittävä tekijä. Humboldtin käsitys tekee ymmärrettäväksi sen, miksi 1800-luvun ajattelussa musiikin kansallisuus ei ollut pelkkä kenen tahansa opittavissa oleva kirjoitustapa (kuten se oli ollut barokin aikakaudella) vaan jotain syvempää ja synnynnäistä.

Ne vahvat ideoiden juonteet, joita Kaitaro rekonstruoii kirjassaan, saavat lukijan uudelleenarvioimaan taidefilosofian historian kehityslinjoja. Kirjan sivulla 44 Leibnizin seuraajiksi mainitaan filosofit Alexander Gottlieb Baumgartner(!) ja Moses Mendelssohn. Edellinen viittaa ilmeisesti A. G. Baumgarteniin, joka lanseerasi estetiikan tutkimusalan 1700-luvun puolivälissä. Perinteisen käsityksen mukaan estetiikka oli 1700-luvun filosofeille, esimerkiksi Kaitaron kirjassa laajasti käsitellylle David Humelle, yleistä kauneuden filosofiaa, joka muuttui 1800-luvun puolella spesifisemmin taiteen filosofiaksi. Tunnettu esimerkki tästä on Hegelin muodostama taiteenlajien hierarkia (”yksittäisten taiteiden systeemi”, ”das System der einzelnen Künste”, Hegel 1970, 243), joka ulottuu arkkitehtuurista kuvaamataiteiden ja musiikin kautta kaunokirjallisuuteen. Hegel ei kuulu Kaitaron kirjan piiriin, mutta kirjassa rekonstruoitu filosofian vankka pohjavirta yli 1800-luvun vaihteen kannustaa etsimään yhtä paljon yhteyksiä kuin eroavaisuuksia valistuksen ja varhaisromantiikan estetiikkakäsitysten välillä. Esimerkiksi Friedrich Schellingin identiteettifilosofiaan sisältyvä jaottelu, jonka mukaan filosofia tuottaa käsitteellistä ja taide intuitiivista tietoa maailman metafysisenä perustana olevasta absoluutista, kumpuaa toki lähemmin Kantin jaottelusta käsite (*Begriff*) vastaan intuitio (*Anschauung*); tässäkin kohden Kaitaron analyysit paljastavat ajattelutapojen moniaalle ulottuvia juuria niin

saksalaisessa kuin muussa eurooppalaisessa ajattelussa (esimerkiksi Johann Georg Hamannin Kant-kritiikki).

Kirja saa lukijansa pohtimaan myös musiikinhistorian perinteisiä aikakausi- jaotteluita. Esimerkiksi barokiksi mielletty ajanjakso oli Kaitaron teoksen valossa maailmankuvien ylimenovaihe, johon mahtui sekä rationalismi että John Locken edustama empirismi – molemmat ajatussuuntaukset viitoittivat tietä valistusaikakauden filosofialle, joka puolestaan näyttäytyy kaikkea muuta kuin yhdestä puusta veistettynä. Suhteemme barokkikauden musiikkiin saattaa vapautua ratkaisevasti, kun ymmärrämme aikakauden luonteen aatteiltaan moninaisena ja liukuvana.

Haluan mainita lopuksi vielä yhden aiheen, joka läpäisee lähes kaikki kirjassa käsitellyt filosofiat, nimittäin filosofien tavan asettaa eläimen ja ihmisen kognitiiviset kyvyt vastakkain. Condillac julkaisi jopa erillisen tutkielman nimeltä *Traité des animaux* (1755). Useimmille kirjassa käsitellyille filosofeille ”eläimet” muodostivat vain epämääräisen oliojoukon, jolle on ominaista kielen, käsitteiden ja rationaalisuuden puuttuminen. Pitkä traditio, jossa ihmisen mielenkykyjä demonstroidaan vertaamalla niitä kärjistetyksi sanottuna eläinten tyhmyyteen, pakottaa mielestäni kysymään, missä määrin länsimaisen ihmisen monella tapaa ongelmallinen suhde eläinten moraalisiin oikeuksiin kumpuaa mielenfilosofian eläinkuvasta.<sup>4</sup> Nykypäivänä esillä olevalla posthumanismilla on paljon tekemistä, jotta perinnäinen vastakkainasettelu ihmisen ja eläimen välillä – ja ylipäänsä ihmisten ja muun luonnon välinen suhde – saadaan arvioitua uudelleen.

## KIRJALLISUUS

- Aaltola, Elisa 2004. *Eläinten moraalinen arvo*. Tampere: Vastapaino.
- Adorno, Theodor W. 1973 [1966]. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Handschin, Jacques 1964. *Musikgeschichte im Überblick*. Zweite, ergänzte Auflage. Luzern: Räber.
- Hegel, G. W. F. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Werke 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jaspers, Karl 1957. *Die grossen Philosophen*. Erster Band. München: R. Piper & Co.
- Karkama, Pertti 2006. Herderin kieliteoria ja sen jälkiä Suomessa – Porthanin ajasta 1840-luvulle. Teoksessa Sakari Ollitervo & Kari Immonen (toim.) *Herder, Suomi, Eurooppa*. Helsinki: SKS. 356–393.
- Nietzsche, Friedrich 1980 [1887]. *Morgenröte: Gedanken über die moralischen Vorurteile*. Berlin: Wilhelm Goldmann.
- Nietzsche, Friedrich 2017 [1887]. *Aamurusko: ajatuksia moraalisista ennakkoluuloista*. Suom. Risto Korkea-aho. Helsinki: BoD – Books on Demand.
- Skinner, Quentin 2002. *Hobbes and Civil Science. Visions of Politics*. Volume 3. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>4</sup> Eläinten mielen filosofisista ulottuvuuksista ks. esim. Aaltola 2004, 45–91.



TUOMAS KIVISTÖ

## Pianistin kysymys soiton hallinnasta

Lectio praecursoria

*Tuomas Kivistön taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tarkastustilaisuus pidettiin 19.11.2023 Musiikkitalon Camerata-salissa. Konserttisarjan otsikko: Sergei Rahmaninov: soinnin juuret. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluva tutkielma: Pianistin juurtunut soittotapa – näkökulma klaviatuurituntuman kehittämiseen Rahmaninovin *Moment musicalissa* op. 16 nro 2 es-molli. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja, professori Tuija Hakkila. Lausuntonsa tutkielmasta antoi MuT Katarina Nummi-Kuisma. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Anu Vehviläinen.*

*Musiikkiesitykset lektion aikana:*

**Sergei Rahmaninov (1873–1943):**

Preludi op. 3 nro 2 cis-molli

*Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli

Preludi op. 23 nro 7 c-molli

Preludi op. 32 nro 10 h-molli

Etydikuva op. 39 nro 2 a-molli

*Syreenit* op. 21 nro 5 As-duuri

Tuomas Kivistö, piano

### SERGEI RAHMANINOV JA PIANISTIN SOINTI

Sergei Rahmaninov oli venäläinen myöhäisromantiikan ajan säveltäjä, pianisti ja kapellimestari, joka eli vuosina 1873–1943. Hän oli yksi aikansa merkittävimmistä virtuoosipianisteista. Rahmaninovin tyylille, jolla viittaa sekä sävellys- että soittotyyliin, oli omintakeista vahva melodisuus, lyyrisyys, laaja ekspressiivisyys, rakenteellinen innovatiivisuus sekä rikas ja orkestraalinen sointi.

Pianistin työssä soinnin hallinnan kysymykset ovat keskeisiä. Perusopintojeni aikana kiinnostuin erityisesti painovoiman ja tarkemmin käsivarren painon roolista soittotapahtuman ja soinnin tarkassa operoinnissa ja artikuloinnissa. Pianonsoitos- sa käytettävissä oleva liike-energia onkin lähtökohtaisesti peräisin painovoimasta ja

siihen liittyvästä soittajan lihastyöstä. Olin erityisen kiinnostunut Sergei Rahmanin pianoteosten soittamisesta, mikä edellyttää pianistilta painovoiman erityistä ja kokonaisvaltaista hyödyntämistä sekä tähän liittyvää soiton sidostamisen tai legato-soiton kultivoitunutta taitoa.

Perusopintojeni lopussa koin fyysisen legato-soiton soittotekniikassani myös erityiseksi kehityskohteeksi. Kokemukseni oli, että perusopintojeni aikana saamani pianonsoiton koulutus oli ohjannut yleistä soittotapaani kohti irtonaista leggiero- maista kosketusta ja sormityötä painottavaksi, suuriliikkeiseksi ja ikään kuin etäälle instrumentista. Tähän soittotapaan liittyi tiiviisti erilaisia merkityksiä, uskomuksia ja pelkoja, jotka jouduin ensin selvittämään itselleni kehittääkseni soittotekniikkaani edelleen. Näitä pelkoja olivat esimerkiksi lihasten liian immobilisoitumisen pelko ja eräänlainen koskettimistoon takertumisen pelko, joka samalla yhdistyi rasisutusvam- mapelkoon. Lisäksi näin perusopintojeni perusteella pianopedagogiikan kentällä aukkokohtan käsivarren painon ja sormipedaloinnin käytössä esimerkiksi Rahmaninovin pianomusiikin kohdalla.

Rahmaninovin pianomusiikki motivoi minua tutkimuskohteena myös siksi, että se on soittoteknisesti erittäin haastavaa, rikkaita mielikuvia herättävää, kiehtovan moniulotteista ja monimerkityksistä. Sen lyyrinen melodiakeskeisyys vetoaa myös omaan musiikilliseen estetiikkaani ja muusikkoluonteeseeni. Tällainen monimerki- tyksisyys ilmenee esimerkiksi symbolismin, intertekstuaalisten viittausten sekä poly- melodian kautta. Polymelodially tarkoitan sellaista monikerroksista ja polyfonista tekstuuria, jossa melodisten ja säestävien elementtien rooli on häilyvä.

Lähtökohtaisesti pianonsoittotapahtuma on erittäin soittajakohtainen ja moni- mutkainen ilmiö, jossa monet kehon toiminnot ovat toisiinsa läheisesti kietoutuneita ja implisiittisen tiedostamattomia. Tämä asetti tutkimukselle omat lähtökohtaiset haasteensa. Aiheen tärkeyden takia tartuin niihin kuitenkin rohkeasti.

## LÄHTÖKOHTANA MUUSIKON TUTKIVA TAITEELLINEN PRAKTIikka

Tutkimukseni alkuvaiheessa kysyin: miten aihetta voisi tutkia tai miten siitä voisi kirjoittaa siten, että kohdeyleisöni, eli pianonsoiton ammattiopiskelijat ja pianis- tit, voisivat hyötyä tutkimuksestani mahdollisimman paljon? Kysyin myös, millais- ta kieltä pianistit käyttävät soittotekniikan kuvaamiseen. Pianistinen ja pianope- dagoginen kieli niin yleisesti kuin venäläisen pianokoulun kohdalla on enemmän metaforista ja tarinallista kuin määrällistä, esimerkiksi millisekunteja ja -grammoja mittaavaa. Metaforien ilmeinen etu piilee siinä, että niiden kautta soittaja voi kytkeä yhteen suuren määrän erilaista soittotapahtumaan liittyvää tietoa henkilökohtaises- ti merkityksellisellä ja helposti muistettavissa olevalla tavalla. Tällainen tarinallinen tieto on myös helppo palauttaa mieleen muistista. Metaforien kautta voi myös saa- vuttaa sellaista tietoa, mitä ei muilla keinoin ole mahdollista saavuttaa. Toisaalta me-

taforien käytössä on omat haittapuolensa, kuten esimerkiksi niiden monimerkityksisyyden aiheuttamat epäselvyydet ja jopa väärinymmärrykset. Tästä syystä pyrinkin määrittelemään käyttämäni metaforiset käsitteet työssäni mahdollisimman tarkasti.

Päädyin käyttämään tutkimusmenetelmänäni muusikkolähtöistä, muusikkoyksilön käytännöstä nousevaa ja sitä tutkivaa pianonsoiton taiteellista praktiikkaani. Pianonsoiton taiteen kentällä pianistiyksilön ajattelun ja tulkinnan selkeä esimerkki on valtavan tärkeä vertailukohta niin soiton opiskelijoille kuin ammattipianisteille. Tällainen vertailukohta herättää ajattelua ja keskustelua auttaen toisia pianisteja praktiikkansa kehitystyössä. Pianonsoiton taide on myös soittajayksilöön ja hänen ominaisuuksiinsa vahvasti sidottua: jokainen soittaja on lähtökohdiltaan ja esteettisiltä arvoiltaan erilainen.

## TAUSTA- JA TRADITIOTIETOISIA SOINNILLISIA KOKEILUJA

Konserttisarjassani ”Sergei Rahmaninov: soinnin juuret” tein läpileikkauksen Rahmaninovin pianotuotantoon. Tällaisen laaja-alaisen lähestymisen kautta syvennyin säveltäjän pianoteosten tulkintaan ja ongelmanratkaisuun tausta- ja traditiotietoisella, mutta samalla uudistavalla tavalla, joka tapahtui harkittujen soinnillisten kokeilujen kautta. Teosten tulkintani vertailukohtana käytin erityisesti saatavilla olevia Rahmaninovin tekemiä äänitallenteita.

Viidessä jatkotutkintokonsertissani esittelin suuren osan Rahmaninovin soolopianoteoksista ajalta 1887–1940. Lisäksi liitin konserttisarjaani säveltäjän kamari-musiikkia, lauluja, pianokonserton sekä teoksen kahdelle pianolle saadakseni monipuolisemman käsityksen säveltäjän tyylistä ja kirjoitustavasta. Rakensin jokaisen jatkotutkintokonserttini Rahmaninovia koskevan keskeisen teeman ympärille.

Ensimmäisen konsertin teema oli *Moments musicaux* (musiikilliset hetket). Rahmaninovin opus 16 oli säveltäjän ensimmäinen merkittävä ja käänteentekevä soolopianosarja, jossa hänen tyyliensä alkoi vakiintua. Yhtä tämän sarjan osista, *Moment musical* nro 2 es-mollia tarkastelin myös tutkielmassani. Toisen konsertin teema oli yö. Konserttiohjelma sisälsi muun muassa nokturnoja sekä lauluja menetetyistä rakkaudesta, kärsimyksestä ja kuolemasta; Rahmaninovin teos *Uni* tarjosi lopulta katharsiksen kaltaisen vapautuksen. Tässä konsertissa sivusin myös säveltäjän Chopin-vaikutteita. Kolmannen konsertin teema oli pianokonsertto. Esitin Rahmaninovin pianokonserton nro 3 op. 30 d-molli, jonka toteutus oli ollut pitkään myös henkilökohtainen haaveeni. Teos ilmentää varsin selvästi Rahmaninovin tapaa kirjoittaa pianolle. Neljännen konsertin teema oli preludi. Esitin konsertissa säveltäjän 24 preludia, jotka ovat keskeinen osa Rahmaninovin pianotuotantoa. Preludeja esitetään kokonaisuutena harvoin, vaikka ne muodostavatkin taiteellisesti perustellun jatkumon. Viidennen konsertin teema oli kuolema ja säveltäjän myöhäiset teokset. Kuolema-aihe ilmeni ohjelmassa muun muassa *Dies irae* -lainausten kautta. Ohjel-

ma päättyi säveltäjän viimeiseen soolopianoteokseen *Corelli-variaatiot* op. 42 sekä Rahmaninovin viimeisen teoksen, *Sinfoniset tanssit* op. 45 transkriptioon kahdelle pianolle.

## KLAVIATUURITUNTUMAN TUTKIMISTA JA KEHITTÄMISTÄ

Konserttisarjani toimi laboratoriomaisena tutkimuskenttänä myös tutkielmalleni, jonka otsikko on *Pianistin juurtunut soittotapa – näkökulma klaviatuurituntuman kehittämiseen Rahmaninovin Moment musicalissa op. 16 nro 2 es-molli*. Teos herättää kysymyksen siitä, miten olisi mahdollista ilmaista teoksen myrskykarakterin ja pyörteilevän tekstuurin houkuttelemaa disorientaatiota menettämättä klaviatuurituntumaa ja samalla soiton kontrollia. Klaviatuurituntumalla tarkoitan soittajan ja pianon koskettimiston välisen fyysisen yhteyden säilyttämistä ja ylläpitoa.

Tutkimuskysymykseni olivat:

- Miten teoksen myrskykarakterin ja pyörteilevän tekstuurin disorientaation ilmaisu ja käsittely olisi mahdollista heikentämättä klaviatuurituntumaa liikaa?
- Miten säilytän teoksen alun soitossa klaviatuurituntuman ja kuinka voin kehittää sitä?
- Miksi Rahmaninov lisäsi teoksen uudistettuun editioon ensimmäisen tahdin vasemman käden ces<sup>1</sup>-sävelelle alaspäin suuntautuvan neljäsosanuotinvarren?

Tutkielman keskeisenä materiaalina olivat Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 kaksi eri editiota vuosilta 1896 ja 1940, Rahmaninovin äänite teoksen uudistetusta editiosta (RCA Red Label, 1940) sekä teoksen mahdollisena innoittajana toiminut Puškinin runo *Pirut* (*Bézy*, 1830). Rahmaninovin *Moment musical* nro 2 on alun perin 1896 valmistunut noin kolme minuuttia kestävä, myöhäisromanttinen ja soitoteknisesti erittäin vaativa virtuoosietydi, jonka ranskankielinen otsikko tarkoittaa musiikillista hetkeä. Vladimir Horowitzin mukaan teos oli säveltäjän henkilökohtainen suosikki. Teoksen mahdollisena innoittajana toiminut runo kuvaa ihmisen hätää ja eksymistä lumimyrskyyn ja voimakkaisiin pelkotiloihinsa. Eksyminen tai paikantunteen kadottaminen seuraa henkilön sisäisen elämän demonisesta disorientoitumisesta.

Rajasin tutkimukseni esimerkinomaisesti teoksen ensimmäiseen tahtiin ja siinä esiintyvään rotaatiokuvaan sekä vielä tarkemmin säveleen ces<sup>1</sup>. Tämä rajaus perustuu tekemääni havaintoon teoksen alun nuottikuvassa, johon Rahmaninov, teoksen uudistetussa editiossa, lisäsi alaspäin suuntautuvan neljäsosanuotinvarren.



## PIANISTIN JUURTUNUT SOITTOTAPA

Ratkaisuksi kuvaamaani ongelmakenttään esitän klaviatuurituntuman kehittämisen, jota parannan juurtuneen soittotavan kautta. Juurtuneessa soittotavassa on kyse pianistin deskriptiivisestä menetelmästä, jossa soittaja sormipedaloi käsivarren painoa hyödyntämällä, ekonomisoi soittonsa liikkeitä lähelle koskettimistoa sekä rentouttaa ja rauhoittaa toimintaansa pienellä keinahdusliikkeellä. Juurtunut soittotapa on näkökulmani ja sovellukseni Rahmaninovin käyttämästä sostenuto-kosketusta kuvaavasta juurtumismetaforasta. Tämän metaforan lähde on Heinrich Neuhausin vuonna 1958 julkaistu kirja *Pianonsoiton taide*.<sup>1</sup>

Tutkimuksessani päädyin seuraaviin juurtuneen soittotavan piirteisiin:

- 1) painovoiman hyödyntäminen soittotapahtuman primaarina energialähteenä
- 2) sormipedalointi<sup>2</sup>
- 3) klaviatuurituntuman jatkuva etsiminen
- 4) rauhalliseen tilaan suuntautuminen mikrokeinahduksen ja sen mielikuvan kautta.

Tutkielmani rakentuu siten, että alussa taustoitan Rahmaninovin ja juurtuneen soittotavan viitekehystä. Pääluvussa 3–5 jäsenän juurtuneen soittotavan neljään osaan ja puran osat analyttisesti soittoteknisiin osiin. Tarkastelen teoksen ensimmäisen tahdin ces<sup>1</sup>-sormipedaalia ja sitä ympäröiviä otteita sekä näiden otteiden välisiä siirtymiä. Neljännessä luvussa etsin ja luon otteiden soiton niin sanottua kinesteettistä karttaa erityisesti otteiden topografiaa hyödyntämällä. Tutkielman viimeisessä pääluvussa käsittelen pianistiyksilöön liittyvää karakteristiikkaa ja tarkastellun pianistiyksilön mielensisäistä maailmaa, kuten esimerkiksi pysyvyyden kaipuuta, itsekritiikkiä ja erilaisia pelkoja. Tämän luvun lähtökohtainen tarkoitus on kuitenkin ennemmin kysyä ja ehdottaa kuin väittää ja todistaa sekä toisaalta luoda pohjaa jatkotutkimukselle.

## LOPPUTULEMIA, JOHTOPÄÄTÖKSIÄ JA JATKOTUTKIMUSAIHEITA

Tohtorintutkintoni tuotti useita lopputulemia, jotka yhtäältä koostuvat tutkimuksen johtopäätöksistä ja toisaalta ilmenevät taiteellisessa työssäni:

---

<sup>1</sup> Neuhaus, Heinrich 1986 [1958]. *Pianonsoiton taide*. Suom. Arja Gothóni. Toinen painos. Helsinki: Kirjayhtymä.

<sup>2</sup> Sormipedaalilla tarkoitan koskettimen pitämistä klaviatuuripohjassa lähtökohtaisesti käden painolla ja sävelen kirjoitettuun aika-arvoon nähden pidempään. Sormipedaalin tarkoitus ei ole kuitenkaan muuttaa rytmiä, vaan jäljitellä kaikupedaalin kaltaista sointiefektiä.

- Tohtorintutkinto syvensi ja kehitti taiteellista työtäni ja pianistista osaamistani Sergei Rahmaninovin pianoteosten tulkinnan ja soiton kontekstissa.
- Konserttisarjan soinnilliset kokeilut johtivat erityisesti niin sanotun kvasi-impressionismin esiintuomiseen erityisesti säveltäjän preludeissa op. 23 ja 32.
- Juurtunut soittotapa on tutkimusongelmaani vastaava, toimiva uusi menetelmä, eräänlainen vakio, approksimaatio ja itsessään tutkimukseni tulos.
- Juurtunut soittotapa eräänlaisena soittotapahtuman yksinkertaisena vakiona auttaa soittajaa ankkuroimaan ja rauhoittamaan huomionsa monimutkaisen soittotapahtuman keskellä.
- Tarkastelemani ces<sup>1</sup>-sävelen tulkinta sormipedaalina on edelleen täysin relevantti ja mahdollinen vaihtoehto.

Lisäksi tutkimus tuotti sormipedalointiin liittyviä jatkotutkimusideoita. Esitänkin kysymyksen, voisiko tämä esittämäni pianistisesti ja taiteellisesti toimiva toimintatapa, jossa murtosointukuvioiden ääriäänä sormipedaloidaan, kuvastaa myös laajemmin Rahmaninovin sormipedalointitapaa ja sormipedaloinnin esityskäytäntöä. Lisäksi jatkotutkimuksen osalta olisi kiinnostavaa tietää entistä tarkemmin, miksi sormipedaloinnin käytänteet ovat kehittyneet juuri sellaisiksi kuin ne ovat nykyään nähtävissä ja kuinka eri säveltäjä-pianistit ovat omia teoksiaan sormipedaloineet.

KATHLEEN WEIDENFELLER

## Using improvisation to develop technique and confidence with returning flutists

Lectio praecursoria

*Public examination of the artistic doctoral degree (Applied Study Programme) of Kathleen Weidenfeller was held on 12 November 2022 at the Organo Hall of Helsinki Music Centre. The subject of the doctoral project and the title of the written thesis: Returning Flutists: Developing Improvisational Rehearsal Techniques for an Ensemble of Non-professional Flutists Returning to a Musical Practice. The statement of the demonstration of artistic proficiency was presented by the Chair of the Artistic Board, DMus Olli Vartiainen, and the statement of the written thesis was presented by Professor Carla Rees. Chair of the examination: Professor Tuire Kuusi.*

*Music performance during the lectio:*

Pasi Lyytikäinen (b. 1975): *Rituale*

Pasi Lyytikäinen: *Lume*

I Moderato

II Andante, cantabile

III Con brio

IV Largo

V Valse lamentoso

Performed by the Helsinki Flute Orchestra (HHO)

### RETHINKING FLUTE PEDAGOGY

I do not tune my non-professional flute ensembles in the beginning of rehearsals. This does not mean that I just accept that these ensembles will always play with bad intonation. I just feel strongly that the time used to have all the ensemble members match one pitch at the beginning of a rehearsal can be put to better use throughout the rehearsal, to working with other methods of navigating intonation challenges that arise.

As a flutist and teacher, I have always looked for unique ways to address technical and musical challenges in both my pedagogy and my own practice. Looking for

novel ways to approach challenges can provide new insights by keeping us aware and interested in finding new solutions. As an undergraduate flute performance major, I became fascinated with techniques that extended the tonal capabilities of my instrument – not just because they allowed me to play a wider range of repertoire, but also because I realised that I became more aware of how I approached different physical aspects of playing the flute while practising these techniques. Producing overtones or whistle tones required attentive awareness to the speed and direction of my air column. Percussive articulation requires awareness of how I use my tongue. Other techniques focus attention on embouchure, fingers, and other aspects. These techniques often develop musculature that helps to develop my core sound. For me, working with these techniques transformed practising from a chore that easily slipped into mindlessness into an exercise in curiosity and exploration.

Since there was little material available for beginning flutists, I needed improvisation to incorporate these techniques into lessons. As I continued to teach, I saw the effectiveness of exploratory improvisation as a pedagogical tool, helping students not only develop their technique but also their musical understanding and ensemble skills.

## CHALLENGES FACING RETURNING ADULT LEARNERS

So, ten years ago, when I began my time at the Helsinki Flute Orchestra, Helsingin Huiluorkesteri (HHO), I knew that I wanted to create a rehearsal environment that supported curiosity and exploration, because I also understood that returning to a musical practice involves much more than just pulling an old instrument off the shelf. I knew that to create that kind of environment I would need to try to understand some of the emotional challenges that can cause frustration and anxiety for returning musicians.

In my own experience as a returning musical learner, what surprised me the most were the emotional roadblocks that I threw up for myself at every turn. While I know how important it is to provide a supportive space for my students, where they can understand the importance of appreciating mistakes and failures as guideposts in learning, I did not give myself that same luxury. It took me a surprisingly long time to really understand that the mistakes I made during the learning process did not diminish my abilities; nor did they tarnish my identity. Instead, they were an important part of the learning process. I wanted to find a way to help other returning adult musicians navigate their new learning experience with less of the anxiety I had experienced.

The returning flutists who participate in the HHO often explain to me, during the first rehearsal they attend, both how excited they are to be playing with us and then, often in the same sentence, give me a list of their limitations. Something along

the lines of “Hi! I’m so excited to have found this ensemble, but I want you to know I have a bad sense of rhythm”, or “My low/high register isn’t very good”, or “I can’t play very fast”. Sometimes they would say the next part out loud, but even when they did not, it was always implied: “...and that’s not going to change at this point. This is how I play.” I did not set out to create high-level performances, but to help the returning flutists rediscover their musical voice, find joy in developing new skills, and gain confidence in performance. I wanted them to understand that they could re-examine and expand the ideas they had constructed about themselves.

While collecting internalised beliefs about the fixed nature of one’s abilities is certainly not only practised by adult learners, adults have had a longer time to collect those beliefs and practise them very well. Holding onto these beliefs is like putting on a suit of armour and a pair of sound-cancelling headphones before walking into a rehearsal. You might be well protected, but you cannot hear much, and there is no room to move or grow. And, when the well-protected returning musician walks into a rehearsal to meet the very well-intentioned director who is eager to tell the returning flutists how they can get their best performance, they cannot hear that. So, it is easy to see how everyone involved can easily become frustrated and anxious.

Along with these internalised beliefs, navigating new social connections also takes time and vulnerability. As wonderful as it may be to find a group of people who share your passion for music, it can feel rather scary to actually become a contributing member of that new group. As one of the returning flutists of the HHO said during a rehearsal: “We’re not kids any more. We already have a fully formed identity, and it is hard to put that aside and become part of a new group.” And yet, we learn from having new social interactions. And returning musicians in particular bring a great deal of musical knowledge and understanding to their new musical practice, which could benefit the entire ensemble. So, a director needs to find a way to create space and support for those social connections to happen.

## INTRODUCING IMPROVISATION

I wanted to use improvisation to help create that space. I had already been successfully using improvisatory exercises with my school-aged student ensembles, encouraging the musicians to draw on whatever skills and musical knowledge they have already internalised, rather than asking them to learn a set of new musical rules before entering the improvisation. I also encouraged my students to reflect during these exercises through directed questions and peer performances, to help increase awareness and develop musical skills. It therefore seemed natural to try to adapt and develop these exercises further for use with the returning flutists. I would love to say that introducing this kind of improvisation to the HHO was a success from the be-

ginning, and that I had no problem coming in as a guide rather than simply telling my new ensemble what to do. But that would not be true. I had a lot of reflection to do as well.

I first tried introducing improvisation in the same way I do with my younger students, with an exercise I call “G”: first because it simply involves exploring all the ways we can perform a concert G, and then asking the students to create a spontaneous musical work with just that one note. I have my students stand around the rehearsal hall so that they have no visual contact; they must rely on listening to each other. The first performance is almost always chaotic – but the young students are also quick to tell me how chaotic and weird it sounds. They are also interested in discussing how we could make it into a more interesting performance. When I ask them to think about how the pieces they are playing in their own lessons are shaped, or to think about conversations they have with their friends, they are eager to try again.

This was not the case in the beginning with the returning flutists. When I used this same exercise in their rehearsal, the first performance was calm and quiet. The returning flutists played mainly long tones, mostly staying in one octave. When I started a discussion similar to what I used with the younger students, it had no real effect on the next performances. I tried expanding the exercise to encourage the returning flutists to use more musical material, in the hope that it would result in a more interesting performance. It still resulted in what sounded like parallel playing, with no real listening or interaction going on between the flutists. While the returning flutists would eagerly share stories and interact socially during rehearsals, it did not seem that they were yet comfortable exploring musically together. It was apparent that for the returning flutists I would have to find a different way to lay the groundwork for cooperative exploration.

I turned to games from the improvisational theatrical culture for help. I had the returning flutists play games that involved learning each other’s names, awareness games where mistakes were celebrated, and movement exercises that helped the returning flutists become aware of their physical presence. Surprisingly, simple walking exercises where I asked the returning flutists to be aware of how they moved, first individually and then together as a group, not only helped increase awareness during rehearsals but gave me insight in how the returning flutists were interacting – I could see when some of them were keeping to themselves, or when they were interacting together, even if it was to roll their eyes at doing these exercises, since they were never very popular. But, noticing what went on during these exercises allowed me to adjust how I interacted, both with the ensemble as a whole and with the individuals in the ensemble, in other situations during rehearsals. I began to understand which individuals felt comfortable taking chances, and who might be more intimidated by certain challenges. I could encourage the individuals that stayed to themselves to share during rehearsals and find ways to make sure they understood

how they were important members of the ensemble.

I also changed the type of improvisational exercise I used when we were returning to instrumental improvisation. Since the freer improvisatory exercises had seemed uncomfortable for the returning flutists, I started with a more structured exercise. I had them play familiar folk tunes and encouraged them to intentionally play “wrong” notes or change a rhythm during the performance. This worked better than the free improvisation had and invited laughter as well. Once I added a rhythmic accompaniment to the performance, the returning flutists felt even more confident in making changes to the tunes, and the exploration took off. What really surprised me was how easily and eagerly the returning flutists were able to create a simple harmonic accompaniment for the folk songs. Most of them played enough piano to accompany songs and were able to transfer this knowledge to the exercise. So, it was not long before the ensemble was able to play variations on folk tunes with a harmonic accompaniment they had created themselves; and these then evolved into freer improvisations. As the ensemble became comfortable with the idea of exploring in this way, I prepared for rehearsals by developing exercises to help with challenges that I anticipated would arise, or that had arisen during earlier rehearsals.

I mentioned intonation at the start of this lectio – which is, of course, one of the most difficult challenges a flute ensemble will face. I had developed exercises that required the returning flutists to be aware of how they direct their airstream into the flute (bending tones) and breathing exercises to help create awareness of how the breath moves in the body. Still, what turned out to be one of the most effective intonation exercises was one I originally thought would help increase concentration. In this exercise, which I call “Favourite Scale”, each returning flutist plays their own favourite scale, at the same time – conducted, with the ensemble playing half notes, slowly, so that the end result is rich, thick chords. Everyone must concentrate to stay within the key they have chosen, but as there are so many more interesting sounds happening than when everyone is playing the same scale, there is a lot more to pay attention to. The resulting chords are so interesting that they invite curious listening. The returning flutists understand when these chords sound good with little input from me. It reinforces the fact that they do have an internal understanding of intonation, and that they can rely on that understanding during performances. When difficulties in intonation arose at other points during rehearsals, I could remind the returning flutists of these chords, and of how well they listened and played in tune; this helped them navigate these other challenges.

## THE IMPORTANCE OF REFLECTION IN IMPROVISATION

The discussions that took place around the improvisations were often more im-

portant than the actual played improvisations. Sometimes these discussions led the exercises in directions I could not have anticipated. For example, an exercise I originally developed to practise rhythms might turn into an articulation exercise when, during discussion, the returning flutists mentioned they were having difficulty articulating a certain rhythm. I could then ask them to use different types of articulations to become more aware of how they were using their tongue and encourage them to share with each other what they were realising, to help them discover an easier way of articulating the passage. It may be that they were able to internalise the rhythm after the exercise, but they also developed their articulation skills.

I also used improvisational exercises to help develop technical and reading skills. In one piece where several of the returning flutists had solos based on American folk songs, these soloists were having technical difficulties with their parts. I asked each of the soloists to isolate and play the notes found in their solos, first slowly in order, and then slowly to play around with them: in different orders, with different rhythms, different octaves. Once they had done that for a while, I had the rest of the ensemble play the accompaniment as a loop, and each soloist in turn improvised a solo, using the notes and ideas from the original. After doing this once we had a discussion, and while the ensemble was very polite, the soloists themselves said they felt their improvised solos were not interesting and not at all like the originals. We then ended up in a discussion on the similarities and differences between American and Finnish folk music, and talked about how folk music is by its nature very improvisatory. Several of the flutists were able to add personal experiences to the conversation. After this discussion, when they improvised the solos again, they sounded much more alive. When we went back to playing the original written solos, one of the returning flutists commented that they noticed it did not even matter if some of the notes were not quite right, as long as they had the spirit of the solo in their performance.

One of the most important lessons I learned as a teacher and director during this project was knowing when to step back and give space to the returning flutists, both in rehearsals and performances. As their own confidence rose, I could add to this by showing my own trust in their abilities, by allowing them to take the lead in making musical decisions. This often came up during discussions around the exercises; one of the hardest things about using questions was to just stop and listen to the answers, rather than jumping in with what I thought were the right answers.

Another way I encouraged sharing and communal creation of knowledge was through having the returning flutists break into small groups and create improvisational performances for each other, and then ask those listening to come up with three adjectives to describe the performance. The same group would perform again, this time exaggerating those adjectives; or, then a second group could recreate what they heard, using the adjectives as a guide. Developing improvisations in this way



helped the returning flutists understand how their performances sounded to an audience, while it also helped them gain confidence in their own musical ideas.

The need to learn to step back applied to my actual conducting as well. As the returning flutists worked with the exercises, they learned that my gestures were more for support than control. The more confident I became in my conducting gestures, the less I needed them. I often noticed in rehearsals that if the returning flutists found my gestures unclear, it was because I was trying to give too much information, or used gestures that were too large. When I can instead step back, and project the confidence I have in the ensemble, that confidence is contagious. And when we have worked through such challenges together, by the time of the performance they do not usually need a larger or clearer gesture – they need my trust.

Working in this way allowed the HHO to develop into a working community. In addition to becoming more confident in performances, *how* the ensemble worked became important to the returning flutists – a set of unwritten rules about how everyone participated during rehearsals and performances began to emerge. We no longer had the attendance problems that plagued the ensemble in the early days, and the returning flutists themselves naturally took on organisational roles that helped rehearsals run more smoothly. It became easy to add new members to the ensemble, and those that joined quickly became part of the community, since there was an established community ready to welcome them.

## RETURNING MUSICIANS IN THE WIDER MUSICAL COMMUNITY

Investing the time and energy I did into this ensemble also affected the entire flute community. For most of this project, I was able to include the HHO as part of my regular teaching schedule at LUHMO – the Northwest Helsinki Music Institute. This allowed me to include my younger school-aged students in many of the performances of the HHO. From the very beginning I used works that included improvisational elements written for a wide range of technical skills, which allowed me to include my beginning students in the performances to introduce them to working in a large ensemble. As the project and the HHO developed, I could also invite my more advanced students to play alongside the returning flutists. This gave my students the opportunity to work in a larger group than would otherwise have been possible at our small school, and allowed us to perform works with a larger orchestration.

The sense of community that developed between the students and returning flutists was immediately obvious. At breaks during rehearsals, I would find my youngest students eagerly chatting with the oldest members of the HHO. My older students obviously enjoyed being asked for advice from the returning flutists, and that helped build their confidence. Still today, several years since we have been able to collabo-

rate in this way, my students will ask about the HHO, and the returning flutists also ask about the students they remember.

This sense of being part of the larger musical community plays out in other ways as well. Many of the returning flutists hold season tickets to Helsinki's orchestras and opera. The returning flutists of the HHO have also taken it upon themselves to attend as many flute concerts in the Helsinki area as possible together as a group. The ensemble has eagerly participated in national flute festivals. Because of their participation in the ensemble, several of the members have purchased new instruments and are more likely to keep their instruments in good working order, using the services of local instrumental technicians. Furthermore, I knew that my exercise in introducing the returning flutists to contemporary performance practices was effective when one of the more conservative returning flutists in the ensemble told me that they had attended a premiere of a work "where they used strange sounds like we do", and said: "I was actually able to listen this time, and really appreciate what they were doing, and for the first time, I found it enjoyable."

The HHO also had two collaborations with professional musicians during this project. The first was during the 35<sup>th</sup> anniversary festival Gala concert of the Finnish Flute Association, where I was asked to open the ensemble to the participants of the festival. There, the HHO formed the base of an ensemble of about 50 non-professional and professional flutists from around the world who were participating in the performance. For the Linnunlaulu concert in 2017, I invited flute teachers to join the HHO for the entire rehearsal period and concert. Again, in both instances, members of the HHO commented on how exciting it was to be able to work alongside professional musicians. They eagerly used the professional musicians as a source of information, in the same way as they had asked for advice from my students.

During the Linnunlaulu concert period, the HHO also worked closely with many of the composers that wrote the works they performed. Many of the composers attended rehearsals during the period, so the members of the HHO were able to ask them specific questions about their works. There was a particularly close collaboration with Pasi Lyytikäinen, who I commissioned to compose two of the works performed in the concert.

This project has shown how it is possible to use improvisation and extended techniques with non-professional musicians, both in performance and as a rehearsal tool. It has become apparent not only to me but to other members of the flute community that these returning flutists have gained confidence in their performances and also developed as an ensemble. This project opened up conversations on the importance of high-level ensemble experiences for non-professional musicians returning to a musical practice, and the role they play in the greater musical community. It is my hope that this project will encourage the further development of ideas and material for working with this important part of the musical community.

MAIJA TURUNEN

### **"Black roses" of inter-art collaboration: the mediated voice of Maikki Järnefelt**

In this article, I study Maikki Järnefelt's 1904 and 1906 Gramophone Company recordings using the sounding result created by the interaction of the recording engineer, the recording device, and the performer as research material. How do the characteristics of the recording device change the performance heard on the recording, compared to the version presented in the recording room? How has the singer adapted her performance to match the recording situation? Singing to a mechanical recording device has required changes in how the performer uses her body, and the dynamics of her instrument. The recording engineers' job was to guide the interaction between the performer and the recording device. In addition, the recorder modified the final sound by choosing the parts of the recording device that would record the sound in the best possible way.

The results of the study indicate that recording situations may not have affected Järnefelt's singing style very much in the ways that are mentioned in many texts describing historical recordings, e.g. exaggerated text and avoiding extreme nuances. The voice heard on the recording is, on the other hand, very different compared to the sound that would be heard in the same space.

*Keywords:* Maikki Järnefelt, historical recordings, vocal arts, sound engineering, gramophone

*About the author:* Master of Music and Music Educator (Bachelor of Culture and Arts) Maija Turunen has studied music technology and classical singing. The research was funded by the Kone Foundation, the Finnish Cultural Foundation, and the Finnish Concordia Fund.

MINNA LEINONEN

### **From a wonderful forest to an irritable swarm of bees: composing new pedagogical music featuring contemporary playing techniques**

The purpose of this article is to consider how, by using contemporary techniques and their notation, a composer can better communicate with beginning students, who usually have no experience with contemporary music. My goal in the project was to increase the composer's understanding of composing pedagogical music, and to make contemporary

music more approachable by giving it an active role in early instrument studies.

In order to better understand and communicate how my notation communicates with musicians on different playing levels, I composed three versions of the work *Piilo*, commissioned by the saxophonist and instrument teacher Kalle Oittinen: for the beginning, the advanced, and the professional student. In the article, I reflect on the composition process, playing techniques, and use of notation in the *Piilo* project, and on the interactive *Piilo cards* which I developed to help the players familiarise themselves with the techniques I used in *Piilo* and, more broadly, the expression of contemporary music.

The article is situated within the framework of artistic action research. The research data included diary entries, emails, and discussions with Oittinen, as well as videos from four *Piilo* workshops for students and teachers. To achieve the goals of my research, I used dialogic interaction as a tool, in which the composer, musician-pedagogue, and music students were considered active and social associates.

*Keywords:* Composition, composition pedagogy, contemporary music, pedagogical music

*About the author:* Minna Leinonen is a composer working in the field of contemporary music, composition pedagogy, music institutes, and schools.

## BOOK REVIEW

---

MATTI HUTTUNEN

### **A treatise on the philosophy of language, mind, and cognition from rationalism to romanticism**

Timo Kaitaro's book *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes* (Leiden: Brill, 2022) is an ambitious and detailed treatise on the history of the philosophy of language and mind. The book deals with many forgotten philosophers, but Kaitaro also explores novel aspects of the work of well-known authors, for instance Thomas Hobbes' philosophy of language. The book sheds new light on the history of music as well as on the conventional picture of the history of the philosophy of art.

*Keywords:* philosophy of language, philosophy of mind, rationalism, Enlightenment

*About the author:* PhD Matti Huttunen is Professor Emeritus of musical performance and research at the Sibelius Academy, the University of the Arts Helsinki. His main areas of interest are intellectual history, the history of musical performance, and the philosophy of music.

TUOMAS KIVISTÖ

### **A pianist's questions about control in playing**

The demonstration of proficiency for my doctoral degree consisted of five concerts of piano music by Sergei Rachmaninoff and a thesis focusing on questions of control in playing Rachmaninoff's *Moment musical* Op. 16 No. 2 E-flat minor. The research method, consisting of experimentations with keyboard contact and control and finger pedalling, was based on my artistic practice. The thesis suggests a way in which Rachmaninoff may have finger pedalled his piano compositions. It also includes exercises for pianists' practical use.

*Keywords:* pianist, sense of keyboard contact, control, Rachmaninoff, fusing with the keyboard, finger pedalling

*About the author:* Dr. Tuomas Kivistö is a classically trained musician, pianist, and piano teacher. He is a former student of Professor Menahem Pressler.

KATHLEEN WEIDENFELLER

### **Using improvisation to develop technique and confidence with returning flutists**

In my doctoral research, I devised improvisatory exercises to help an ensemble of returning flutists develop into a working community. While theories of adult education and social learning helped in creating these exercises, it was the actual hands-on experience of working with the ensemble that taught me the most. This brief description of that journey includes examples of how I implemented the exercises, and some of the challenges I faced along the way.

*Keywords:* Flute education, returning musicians, adult non-professional musicians, ensemble, improvisation

*About the author:* Kathleen Weidenfeller teaches flute and ensembles at LUHMO (The Northwest Helsinki Music Institute), directs the Helsinki Flute Orchestra, is an active performer, and hosts "The Flute Suite" podcast.

