

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

UUDEN MUSIIKIN ÄÄRELLÄ

Kokemuksia nykymusiikin opiskelusta

Musiikin koulutusohjelma
Muusikko
Opinnäytetyö
14.5.2007

Saara Rautio



Koulutusohjelma Musiiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Muusikko	
Tekijä Saara Rautio			
Työn nimi UUDEEN MUSIIKIN ÄÄRELLÄ – kokemuksia nykymusiikin opiskelusta			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Toukokuu 2007	Sivumäärä 30+CD-levy+1 liitesivu	
<p>Opinnäytteessäni tarkastelen uutta musiikkia osana muusikon koulutusta Stadiassa ja Hogeschool Gentissä Belgiassa.</p> <p>Uuden musiikin opiskelu on avartanut käsitystäni (klassisesta) musiikista ja omasta instrumentistani harpusta. Opintojen keskiössä on kuitenkin ollut klassisen musiikin vahvan perinteen jatkaminen. Pidetään täysin itsestään selvänä, että opiskelija tuntee vuosisatoja vanhan musiikin esityskäytännöt, mutta ei osaa tulkita oman aikansa teoksia. Haluan pohtia ja herättää keskustelua siitä, miksi oman aikamme musiikki on niin pieni osa muusikon koulutusta.</p> <p>Lähestyn aihetta muusikon näkökulmasta, omia opintojani kartoittamalla. Omat kokemukseni ovat työn keskeistä aineistoa. Kuvailen suorittamiani uuden musiikin teoriaopintoja, kokemuksiani improvisaatiosta ja Luciano Berion Sequenza II:n oppimisprosessia. Lisäksi peilaan omia kokemuksiani Tuomas Malin taiteellisen tohtoritutkinnon kirjalliseen työhön. Työni liitteenä on Berion Sequenza II:n taltiointi kahdesta konsertista, joissa esitin kappaleen.</p> <p>Työn valmistuminen on ollut minulle merkittävä prosessi, jossa olen saanut jäsentää opiskeluaikani minua puhutelleita asioita ja kartoittaa tämänhetkisiä tilannettani. Uskon, että moni musiikin opiskelija tunnistaa opinnäytetyössäni kuvailemiani kokemuksia. Toivon, että myös musiikkipedagogit ja koulutuksen suunnittelijat heräisivät työni luettuaan pohtimaan nykymusiikin asemaa osana musiikkikoulutusta.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Liite: CD-levy			
Säilytyspaikka Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia kirjasto/Ruoholahti			
Avainsanat Luciano Berio, harppu, improvisaatio, uusi musiikki, uuden musiikin opiskelu			



Degree Programme in Classical Music		Degree Musician	
Author Saara Rautio			
Title COMING TO TERMS WITH CONTEMPORARY MUSIC – Experiences of Studying Contemporary Music			
Type of work Thesis	Date May 2007	Pages 30 + CD + 1 appendix	
<p>The topic of my thesis is contemporary music as a part of music studies in Stadia and Hogeschool Gent in Belgium.</p> <p>Contemporary music has given me new perspectives on (classical) music and on my own instrument, the harp. Classical music studies still mainly emphasize preserving the tradition and keeping history alive. No contradiction is seen in the fact that students are able to perform music from the past centuries in authentic ways but are not familiar with the music of our own time. The aim of my thesis is to examine this situation based on my own experience.</p> <p>I am looking at the subject from a musician's point of view. My own experience plays an important role in my thesis. I describe my learning process with Luciano Berio's Sequenza II, the contents of the theoretical courses on contemporary music that I took, as well as my experiences of improvisation. In addition, I also comment on the similar experiences of Tuomas Mali, whose doctoral thesis describes his experiences while studying the piano music of George Crumb. Alongside the written part, my thesis also includes a CD recording from two concerts where I played the Sequenza II.</p> <p>The writing of my thesis has been an important process for me. I have been able to put into words the things that I have been dealing with during my studies. I believe that many music students can recognise their own experience in what I am describing. I would like to raise questions about the role of contemporary music as a part of the music education among music pedagogues and the decision makers who plan music education.</p>			
Work / Performance / Project CD			
Place of Storage Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti			
Keywords Luciano Berio, Contemporary music, Harp, Improvisation, Studying of Contemporary Music			

Sisällys

1	Johdanto.....	1
2	Työvaiheet – jäsentymätöntä materiaalia pään täydeltä.....	3
2.1	Työn tarkoitus.....	3
2.2	Mistä työ on koottu.....	3
2.3	Työ muotoutuu	4
2.4	Työn teemoja.....	4
3	Oppimisprosessi – Luciano Berion Sequenza II	7
3.1	Sequenzan analysointi	9
3.2	Alice Gilesin mestarikurssi	11
3.3	Yleisön kohtaaminen	12
4	Uuden musiikin opiskelua Suomessa ja Belgiassa.....	13
4.1	Uuden musiikin opiskelua Suomessa	14
4.2	Uuden musiikin opiskelua Belgiassa.....	16
4.3	Improvisaation kautta avautuvia näköaloja	17
5	Keskustelua Malin kirjan kanssa	20
5.1	Yleisiä havaintoja koulutuksesta	21
5.2	Vastaavia kokemuksia Sequenzan parissa.....	23
5.3	Kehollisuus soittamisessa.....	24
6	Kokemusten ja opintojen puntarointia – miten kohdata uusi musiikki.	28

1 Johdanto

Gent, 14.12.2005, päiväkirjamerkintäni

”Antwerpenin nykytaidemuseossa järjestettiin ääni- ja kuvafestivaali Time Canvas. Se herätti ajatuksia. Kymmenkunta mustiin pukeutuvaa, paksusankaisia laseja käyttävää vakavaa (nuorta) miestä keskustelemassa konemusiikista, tietokoneista klassisessa musiikissa ym. innosta sauhuten, johtoja yhdistellen, tärkeinä ja tosissaan. Tuloksena nuottimosaiikkia, tärisevää hiekkaa, punainen pingispallo ja lisääntyvät nais- ja miesneliöt. Siistiä. Mutta miksi? Onko minulla oikeus kysyä miksi? Oikeus varmastikin, mutta entä syytä tai tarvetta? Tarvitaanko taiteelle syy?”

Taiteen liike omassa ajassamme on kiehtonut minua opintojeni alusta lähtien. Nykytaide-elämykset ovat herättäneet ajatuksia, joista osaa ei ole ollut helppo kohdata. Toisaalta tarkkailen mielenkiinnolla, kuinka taiteilijat peilaavat omaa aikaamme taiteessaan, toisaalta näen suuren yleisön, jolle nykytaiteen ja -musiikin näkeminen ja kuunteleminen on vaikeaa ja joka suhtautuu siihen ennakkoluuloisesti. Silmämääräisesti katsottuna nykytaidemuseossa yleisö on sinfoniaorkesterin yleisöä monimuotoisempaa. Onko klassisella musiikilla aikansa eläneen, historiallisen jättiläisen leima siinä missä kuvataiteen avulla tutkitaan tämän päivän maailmaa, joka kiinnostaa aina? Antwerpenin modernin taiteen museossa oli joulukuussa 2005 musiikkia ja piirrosta tutkiva tapahtuma Time Canvas. Tässä tilaisuudessa nykytaide näyttäytyi minulle kiehtovana, mutta pienen eliitin kokemana ilmiönä. Koin näkemäni ja kuulemani erittäin innostaviksi ja mieltä kiehtoviksi ilmiöiksi, mutta samalla näin muutamasta alalle vihkiytyneestä tosiharrastajasta ja ammattilaisesta koostuvan pienen piirin, joka puhui suu vaahdossa omaa kieltään vailla kosketusta suureen (tai pieneenkään) yleisöön, täysin siitä välittämättä. Kokemus herätti minussa voimallisen sarjan kysymyksiä musiikin opiskelusta sekä uuden musiikin ja nykytaiteen paikasta klassisen musiikin kentällä. Kysymysten kohtaaminen oli kokemuksena jopa rankka. Kyseenalaistin koko opiskeluni merkityksen ja tarpeen. Koko elämäni omistaminen vuosisataisen klassisen musiikin rekonstruoimiseen oli tuntunut järjettömältä ja pölyiseltä jo pitkään. Mikäli suuri rakkauteni, taide tässä ajassa, olikin vain muutamaman höyrypään ja intellektuellin pienen piirin puuhastelua, missä oli sen yhteiskunnallinen arvo ja paikka? Taiteen merkityksestä sinänsä voitaneen väitellä hyvinkin ihmisiä jos toisenkin verran – entäpä kun kyseessä on vieläkin eriytyneempi ja vain pientä yleisöä kiinnostava taiteenhaara?

Toisaalta minussa heräsi myös vastareaktio: miksi suurempaakin yleisöä ei kiinnostaisi tämänkaltainen kokeileva taide? Ehkä kyse onkin taidepiirien omasta sulkeutuneisuudesta ja yleisön aliarvioimisesta.

Olen kokenut puhuttelevia hetkiä nykytaiteen yleisönä, mutta myös uuden musiikin soittaminen on avannut erilaisia näkökulmia musiikkiin ja maailmaan. Uuden musiikin opiskelu on vapauttanut syventymään musiikkiin kokonaisvaltaisemmin, kuulostelemaan ja etsimään eikä vain seuraamaan jo valmiiksi tallattuja polkuja ja toistamaan vuosisatojen kuluessa muotoutuneita esitystraditioita. Opinnäytetyöni kuvaa tätä kiemurtelevaa tietä, jota olen kulkenut opiskellessani Stadiassa ja Belgiassa Hogeschool Gentissä. Se on kokoelma havaintoja ja ihmettelyä, jota peilaan uuden musiikin teoriaopintoihin, Berion Sequenza II:n oppimisprosessiin ja Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallisessa työssään kuvailemiin muusikon kokemuksiin uuden musiikin opiskelusta.

2 Työvaiheet – jäsentymätöntä materiaalia pään täydeltä

Opinnäytetyöni kirjoitusprosessi lähti liikkeelle pääni sisälle kerääntyneen uuden musiikin vyyhden selvittelyllä. Kaikki opiskeluaikanani mieleeni jääneet ajatukset, opitut ja oppimatta jääneet asiat pyörivät kieleni päällä, mutta en osannut rajata niistä yhtä selkeää teemaa, joka tiivistäisi ajatuksieni ytimen. Niinpä kirjoitusprosessi lähti käyntiin yksittäisten ajatusten kirjaamisella miellekartaksi. Tämän jälkeen ryhdyin purkamaan sanoja lauseiden muotoon. Opinnäytetyön kirjoittamisen alkupuolella kokosin myös Sequenza II:n oppimisprosessini paperille. Tekstin synnyttyä jaoin kirjoittamaani teemoihin ja työni suunta muotoutui samalla, kun työstin lopullista opinnäytetyötä. Opinnäytteeni on kirjoitettu muusikon näkökulmasta, omia käytännön kokemuksia kuvaillen ja johtopäätöksiä tehden.

2.1 Työn tarkoitus

Suurin osa opinnäytetyöstäni on pohdintaa ja kyselyä. Olisin voinut kirjoittaa toisen työn samoja kysymyksiä taidefilosofisesti pohtien. Lähestyn aihetta kuitenkin hyvin käytännönläheisesti ja etsin vastauksia kysymyksiini omia kokemuksiani tarkastelemalla. Tässä työssä olen eritellyt kappaleen oppimisprosessia. Musiikinopiskelijana olen ollut kokemusteni kanssa yksin, vaikka jokainen muusikko kohtaa samankaltaisia kokemuksia. Miksi kokemuksia ei jaeta? Eikö kokemuksia osata pukea sanoiksi? Pohdin myös tiedon ja taidon rakentumista koulun teoriaopintojen ja oman harrastuneisuuden ja kiinnostuksen kautta. Mistä oppi koostuu? Opinnäytteen kirjoittaminen on ollut kiinnostava prosessi, jossa olen saanut koota yhteen tähän mennessä oppimaani ja eritellä tämänhetkistä tilannettani.

2.2 Mistä työ on koottu

Työni aineistona ovat omat musiikinopiskelijan kokemukseni uuden musiikin omaksumisessa, uuden musiikin opinnot Suomessa ja Belgiassa sekä kirjallisuudesta poimitut lähteet. Keskeisessä roolissa on myös keskustelu Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallisen työn kanssa (Mali, 2004). Malin esittämät kokemukset olivat pitkälti samankaltaisia omien uuden musiikin oppimiskokemuksieni kanssa:

kuvaus siitä, miten klassisen muusikon koulutuksen saanut pianisti löytää lähes uuden soittimen tutustuessaan 1960- ja 70 -luvuilla pääteoksensa säveltäneen George Crumbin teoksiin (Mali, 2004). Mali kirjaa ylös oppimisprosessinsa alusta alkaen omakohtaisia kokemuksiaan kuvaillen. George Crumbin pianomusiikki on hänelle aivan tuntematonta, nuottikuva ja soiva lopputulos tulevat hänelle tutuiksi vasta prosessin edetessä. Malin kirjallinen työ rohkaisi minua myös erittelemään Luciano Berion *Sequenza II:n* oppimisprosessiani. Uskon, että moni tunnistaa vastaavia kokemuksia myös oman oppimisprosessikuvaukseni pohjalta.

2.3 Työ muotoutuu

Työn sisältö jäsenyi hitaasti opinnäytetyön tekemisen jo alettua. Uusi musiikki oli työni aihepiiri alusta alkaen, mutta näkökulma siihen muuttui matkan varrella. Alkuperäinen suunnitelmani opinnäytetyöni aiheeksi oli tutkia sinfoniaorkesterin yleisöä. Onko sinfoniaorkesterin tehtävä kannatella klassisen musiikin perinnettä esittämällä klassikkoteoksia vuodesta toiseen vai esitellä myös uusia sävellyksiä? Miten sinfoniaorkesterin suuri yleisö kokee uuden musiikin kuuntelun?

Opinnäytteeni ohjaajan Leena Unkari-Virtasen kanssa ajatuksiani jäsennessäni työni suunta muuttui hivenen. Voisin tarkastella yleisön sijasta omia kokemuksiani uuden musiikin kappalletta työstettäessä: millaisia valmiuksia olen opiskeluaikani saanut uuden musiikin teosten valmistamiseen, miten uutta musiikkia on lähestytty käymilläni uuden musiikin kurseilla ja mistä omaan oppimisprosessiini tarvittavat palaset ovat löytyneet? Toinen pohdittava asia olisi formaalin ja informaalin tiedon suhde oppimisprosessissa: onko oppimistani ohjannut enemmän uuden musiikin ja nykytaiteen seuraaminen ja nykymusiikista kiinnostuneiden opiskelijakollegoiden kanssa käydyt keskustelut vai kouluissa saamani oppi? Mistä syntyvät taito ja ymmärrys? Erityisen tarkastelun kohteeksi otan Luciano Berion teoksen *Sequenza II* sooloharpulle, jota olen työstänyt erissä vuoden 2006 aikana.

2.4 Työn teemoja

Musiikin opiskelu on hyvin käytännönläheistä. Opintojen keskiössä on oman soittotaidon kehittäminen ja musiikillisen yleissivistyksen kartuttaminen. Teoreettisten

opintojenkin tarkoitus on helpottaa käytännön muusikon toimintaa. Soittajana kehitytään soittotuntien, harjoittelun, esiintymisen, katsomisen, kuuntelemisen, matkimisen, oivaltamisen ja kyseenalaistamisen kautta. Ulkopuoliselle tie näyttäneen yksinkertaiselta, mutta oppimisprosessi on hyvin kokonaisvaltainen ja henkilökohtainen jokaisen soittajan kohdalla. Esiintymisistä saatu palaute koskettaa henkilökohtaisia tunteita, vaikka kritiikki kohdistuisikin vain esityksen teknisiin ulottuvuuksiin. Mitä pidemmälle opinnoissani edistyn, sitä helpommin näen soittoni ja minuuteni kahtena erillisenä asiana. Täysin toisistaan irrallisia asioita niistä silti tuskin koskaan tulee.

Soittotunneilla painotutaan lähinnä soittotekniikan ja musiikin tulkinnan opetteluun. Kappaleen harjoitusprosessi ja kokemukset esiintymisestä eivät ole puheenaiheita. Puhutaan siitä, miten musiikkia soitetaan, ei siitä, miten ollaan muusikkoja. Harjoittelemista ja esiintymistä ei opeteta erikseen, vaikka syytä ehkä olisikin. En ole osannut edes kuvitella, että muiden kokemukset musiikin opiskelusta olisivat vastaavia kuin omat kokemukseni. Niinpä hämmästyin lukiessani Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallista osaa. (Mali, 2004.) Tunnistin useita kirjassa kuvailtuja kokemuksia. Havainto yksityisistä mutta yhteisistä kokemuksista oli vapauttava ja ajatuksia herättävä. Jälkikäteen ajateltuna on suorastaan itsestään selvää, että muusikot kokevat samankaltaisia tuntemuksia musiikin parissa. Miksi kokemuksista ei keskustella? Miksi muusikoksi kasvaminen on niin yksityinen asia, ettei siitä puhuta? Ovatko klassis-romanttisen ohjelmiston ja musiikkikoulutuslaitoksen traditiot niin syvällä ja itsestään selviä, että vasta traditiosta poikkeavan musiikin opettelu saa aikaan tarpeen jäsentää kokemuksia sanallisesti? Vai onko muusikon tai taiteilijan kokemuksia lähes mahdotonta pukea sanoiksi? Kriitikko Suna Vuori huomioi vastaavaa näyttelijän työstä Helsingin sanomien kulttuurisivuilla 19.4.2007: ”Ymmärrän hyvin, että näyttelijöiden on helpompi avautua kollegalle. Se, mikä ulospäin näyttää hienolta ja ehkä helpoltakin, on usein seurausta ihan toisenlaisesta prosessista. Ymmärrän senkin, että monet näyttelijät pitävät itseään käsityöläisinä. Sellaiseen identiteettiin ei ilmeisesti sovi peräti filosofiseksi mielletty työn sisällön pohdinta.” (Vuori, 2007).

Opinnäytetyöni keskeisenä tekijänä ovat omat kokemukseni liittyen uuden musiikin opiskeluun. Lähtökohtani on uutta musiikkia kuuntelevan, ihmettelevän, soittavan ja esittävän muusikon näkökulma vaikeasti sanoiksi artikuloituvan kokemukseen, jota edelliset kysymykset osin kuvaavat. Henkilökohtaiset kokemukset ovat opiskelijan huomion keskiössä opintojen alusta loppuun. Soittamaan oppimista ja muusikkouden

omaksumista on vaikea kokea omasta persoonasta irrallisena asiana. Silti omien kokemusten erittely ja paperille kirjaaminen tuntuu kyseenalaiselta: ovatko minun kokemukseni arvokkaita sinällään? Koen kuitenkin opinnäytetyön valmistumisprosessin olleen erittäin hyödyllinen jo oman itseni ja oppimiseni kannalta sekä toimineen virstanpylväänä muusikointielleni: tätä olen kokenut tähän asti, tässä olen nyt, tästä jatkan eteenpäin. Omien kokemusten kartoittaminen on auttanut jäsentämään omaa oppimista. Teoksen oppimisprosessi on varmasti tuttu jokaiselle musiikkia soittavalle aloittelijasta huippuammattilaiseen, mutta kokemusta, hiljaista tietoa, tulee harvoin puettua sanoiksi.

3 Oppimisprosessi – Luciano Berion Sequenza II

Luvussa 3 kuvailen Berion Sequenza II:n oppimisprosessiani. Pukiessani oppimista sanoiksi olen huomannut, kuinka pitkä ja tunnepitoinen prosessi tyipistyy paperilla latteuksiksi ja itsestäänselvyyksiksi. Kuvaan prosessia silläkin uhalla. Vaikka olen jo pitkään ollut kiinnostunut nykyaikaisesta ja uudesta musiikista ja soittanut ja esittänyt sitä, oli Berion klassikkoteoksen opiskelu oma ennenkokematon haasteensa.

Berion Sequenzan oppimisprosessissa on paljon samankaltaisuutta minkä tahansa kappaleen opetteluun. Prosessin kaari on samankaltainen, oli kyseessä klassismin, impressionismin tai dodekafonian tyyliin sävelletty teos. Suurin ero ilmeni ehkä opettajan taidoissa ohjata kappaleen opettelua. Minua askarruttava kysymys kuuluu: miksi monikaan opettaja ei osaa kommentoida musiikkia, johon ei ole vuosisataista traditiota ja vakiintuneita tulkintatapoja?

Kappaleen opettelemista aloittaessani epäilin mielessäni, pystynkö esittämään teosta koskaan, ja pelkäsin sen olevan yleisölle liian vaikea. Sequenzan esittäminen konserttitilanteessa on osoittautunut kuitenkin yllättävän palkitsevaksi. Yleisön reaktiot ovat olleet jokaisessa konsertissa (olen esittänyt Sequenzaa tähän mennessä kymmenkunta kertaa) erittäin innostuneita. Luulin, että kappale olisi kiinnostavaa kuunneltavaa muille samaa teosta soittaville tai teoksen tuntevalle yleisölle, mutta se on ollut vaikuttava elämys myös Sequenzoihin vihkiytymättömille kuulijoille. Mitä enemmän olen vapautuneesti heittäytynyt esiintymistilanteeseen, sitä enemmän olen esityksestäni saanut kiitosta. Tässä työssä liitteenä on myös konserttitaltiointi Stadian Aikamme kamarimusiikkia 2007 -viikolta, jonka aikana esitin Sequenzan kahdessa konsertissa. Oppimisprosessi jatkuu yhä ja Sequenza saa uusia muotoja kerta kerralta uudelleen kappaleeseen tarttuessani.

Luciano Berion tuotannon keskeinen osa on vuosien 1958–2002 välillä eri sooloinstrumenteille sävelletty Sequenzojen sarja. Tutustuin sarjaan toisena opiskeluvuotena Stadiassa Perttu Haapasen 1900-luvun analyysipraktikum-kurssilla. Haapanen kertoi harpulle sävelletystä virtuoottisesta kappaleesta, mutta painotti kappaleen haastavuutta, joten en toisen vuoden opiskelijana uskaltanut edes etsiä nuottia käsiini. Seuraavan kerran törmäsin Sequenzaan Belgiassa, miettiessäni loppututkinto-

ohjelmaani. Ostin nuotin keväällä 2005. Hetki, jolloin koskin nuottiin ensimmäistä kertaa, oli ainutlaatuinen. Tunsin olevani jonkin erityislaatuisen juurella ja ymmärsin, että kaikella sillä työllä, jota oman soittimeni kanssa olen tehnyt – jok’ikisellä turhautumisen tunteella ja epätoivon hetkellä – on ollut tarkoitus, kun pääsin opiskelemaan tällaista mestariteosta. Vastaavan kokemuksen olen kokenut vain kerran tätä ennen, kun sain käsiini Debussyn Triosonaatin harpulle, alttoviululle ja huilulle. Tunne on sanoinkuvaamaton.

Hehkuva innostus ja kunnianhimo vaihtuivat pian valtaisaan ihmetykseen: Kuka pystyy soittamaan tällaista musiikkia? Tahtiviivat näen kyllä, mutta en tahtiosoituksia enkä muita esityserkeitä. Nuottikuvasta oli ensinäkemältä myös mahdotonta kuvailla kappaleen muotoa, jos sellaista ylipäänsä oli olemassa. Itse asiassa ennen kuin pystyin selvittämään itse nuottikoodia, minun oli tutustuttava nuotin kannet täyttävään ohjeistukseen eri soittotekniikoista (Ks liite). Oppimisprosessini edetessä jouduin vielä useaan otteeseen palaamaan ohjeisiin ja tarkistamaan uudennäköisten nuottimerkkien soittotapoja. Mukana oli erilaisia nopeita tremoloita, tukahdutettujen kielten soittamista, koputuksia, kielten lyöntiä kämmenellä ja pedaaliglissandoja. Soittimestani paljastui aivan uusia piirteitä! Teos ei enää edustanut kaikkein uusinta uutta, sävellysvuosi oli 1963, mutta kappale tuntui vielä 2000-luvullakin uudelta ja erilaiselta ja jo nuottikuva poikkesi paljon tuntemastani. Muita nykysävellyksiä myöhemmin kohdatessani huomasin Sequenza II:n vaikutuksen uudempiin harpulle sävellettyihin kappaleisiin: monet säveltäjät Berion jälkeen ovat käyttäneet samoja soittotekniikoita ja nuotinnustapoja.

Aloittaessani harjoittelemaan kappaletta opettajani ohje oli yksinkertainen: ”Työstä kappaletta. Opettele nuotit, kaikki on kirjoitettu ulos, mikään ei ole arvailujen varassa.” Sain myös lainaksi opettajani oman nuotin, johon hän oli merkinnyt mm. kaikki nuottiin painetut fortet ja fortissimot punaisella värikynällä, tietynlaiset kielen tukahduttamiset vihreällä ja toiset jälleen toisella värillä. Samoin oli eritelty kohdat, joissa kieliä on soitettava kaikupohjan läheltä. Tämä selkeytti nuottien lukemista.

Alkuinnostuksen haihduttua edessä oli tiukkaa puurtamista: nuottien opettelu vei paljon aikaa. Kappaleen työstäminen eteni hitaasti ja pienissä pätkissä. Yhtä tahtia saatoin omaksua puoli tuntia saamatta sitä kuulostamaan juuri miltään. Tässä vaiheessa rohkaisin itseäni aikaisemmalla kokemuksellani Berion musiikista.

Kamarimusiikkikappaleen *Chamber Music* nuottien opettelu oli vienyt paljon aikaa ja ollut todella työlästä, mutta oikeat nuotit omaksuttuani soittaminen oli sujunut luontevasti, kaikki toimi ja sopi käteen. Toisaalta, kun olin saanut yhden sivun tai vain rivin opeteltua kolme kertaa lopullista hitaammassa tempossa ja hihkuin onnistumisen riemua, minut masensi ajatus jäljellä olevista tahti- ja sivumääristä. Nuottien opettelu oli hyvin aikaavievää. Kun välillä uskaltauduin esittelemään opettajalleni puurtamiseni tuloksia, oli reaktio yhä sama: ”Joo, ihan kiva, jatka kappaleen työstämistä, kaikki on kirjoitettu ulos.” Niin osaava kuin opettajani olikin, ei hänellä ollut tämän kappaleen kohdalla antaa montaa konkreettista neuvoa oppimisprosessini nopeuttamiseen. Opettajani oli kumminkin kannustamassa minua jatkamaan opettelua: ”Pystyt kyllä siihen, nuottien opettelu on vaikein osuus, loppu on pelkkää nautiskelua.” Myöhemmän kokemukseni pohjalta voin sanoa, että oman instrumentin opettaja ei välttämättä ole ainoa hyvä neuvoja Sequenzan suhteen. Ei-harpistien huomio on kiinnittynyt heti kappaleen muotoon eikä teknisiin hienouksiin, ja olen saanut kappaleen kokonaisuuden kannalta kiinnostavia kommentteja nimenomaan muiden instrumenttien soittajilta. ”Ulkopuoliset” korvat ovat osanneet kommentoida kappaleen muotoa ja rakennetta paremmin kuin helposti teknisiin yksityiskohtiin paneutuvat harpistit.

3.1 Sequenzan analysointi

Analysoin Sequenzan analyysikurssin lopputyönä alettuaani jo kappaleen harjoittelun. Innostukseni opetella kappale kasvoi entisestään etsiessäni teoksen muotoa ja tutustuessani myös Sequenzojen sarjan ja Berion elämän yksityiskohtiin. Teoksen säveltäjä tunsi instrumentin läpikotaisin. Pienet yksityiskohdat, joita olin nuoteista mekaanisesti opetellut, löysivät merkityksensä lähemmässä tarkastelussa: ”Totta kai tuossa on sammutettava kieli, muutenhan pian tehtävä pedaalin muutos aiheuttaisi särinän paikassa, johon sitä ei kaivata!” Millainen harkittujen yksityiskohtien meri eteeni avautuikaan. Opin, että Berion tarkoitus oli tarkkaakin tarkemmin nuotintetulla musiikillaan ”säveltää improvisaatiota”. Säveltäjä oli siis nuotintanut improvisaation, minkä seurauksena kaikki pienimmät ja omituisimmat asiat olivat edessäni aluksi vain sekava keko. Uskoin silti palasten lokahtavan kerran paikoilleen. Myöhemmin kuulin myös, että Berion itsensä ihanteena oli, että Sequenza soitettaisiin ulkoa. Ulkoa soittamalla improvisaation tuntu välittyisi helpommin ja muusikko pääsisi toteuttamaan

oman tulkintansa kappaleesta vailla kahlitsevia nuotteja. Sequenzan ulkoa soittaminen on oppimisprosessini seuraava etappi.

Kappaleen analysointi tuki oppimisprosessiani. Muoto näyttäytyi edessäni uudella tavalla selkiytyneenä ja tunsin kappaleen taustoja. Toisaalta kappaleen analysointi myös aiheutti lisää tuskaa: näin Sequenzan äärimmäisen tarkasti ohjeistettuna käskynä, joka ei jättäisi omalle tulkinnalleni varaa, vaikka tiesinkin kysessä olevan ”improvisaation”. Varsinaisia esitysmerkintöjä ja tahtilajeja ei ollut, mutta nuotit oli aseteltu selkeästi lähemmäs tai kauemmas tahtiviivaa osoittamaan paikkaa, jossa ne olisi soitettava. Mihän väliin mahtuisi taiteilijan vapauteni, kun jokainen pianissimo ja kielen sammutus on kirjoitettu nuottiin?

Sequenzojen sarja on merkittävä osa länsimaisen taidemusiikin historiaa. Sequenza II on myös merkittävä teos harppukirjallisuudessa. Se ei silti kuulu jokaisen harpistin perusohjelmistoon enkä ollut kuullut Sequenza II:ta edes levyiltä ennen kuin näin sen nuotin. Kaikki tämä vain lisäsi kappaleen viehätysvoimaa entisestään mielessäni. Koska en ollut koko siihenastisella harpistinurallani törmännyt Sequenzaan edes levyllä, sen oli oltava harvinaista herkkua. Sequenzojen sarja on myös maineeltaan erittäin vaativa, kappaleita pidetään teknisesti erittäin haastavina, jopa mahdottomina soittaa. Sain opiskelijakollegoilta osakseni yllättyneitä kulmien kohotuksia ja arvostuksen ilmaisuja, kun kerroin alkavani soittaa Sequenzaa. Oman kokemukseni pohjalta voin sanoa, että ainakin Sequenza II on hyvinkin soitettavissa, vaikka se paljon työtä vaatiikin. Kappaleen haastavuus on myös sen tulkinnassa. Kyseessä saattaa olla samankaltainen ilmiö, johon Mali viittaa kommentissaan kappaleen pianistisuudesta: ”Puhe jonkin teoksen ”pianistisuudesta” tai ”epäpianistisuudesta” kertoo aina (myös) siitä, millainen pianisti puhuja on.” (Mali, 2004).

Sittemmin löysin teoksesta muutamiakin eri levytyksiä, joiden kuuntelu selkeytti käsityksiäni kappaleen erilaisista tulkintatavoista ja -mahdollisuuksista sekä enemmän ja vähemmän toimivista ratkaisuksista soittaa kappale. Ensikuulemalta Sequenza kuulosti erittäin vaikealta, mutta silti tavoittelemisen arvoiselta haasteelta. Oppimisprosessini edetessä ja taitojeni karttuessa en kuitenkaan pystynyt näkemään itseäni lavalla yleisön edessä esittämässä kappaletta.

3.2 Alice Gilesin mestarikurssi

Elokuussa 2006 osallistuin australialaisen harpistin Alice Gilesin mestarikurssille. Tiesin Gilesin olevan Sequenzan asiantuntija, jolta voisin oppia paljon. Berio oli kuullut Gilesin esityksen ja kommentoinut sitä Sequenza II:n parhaaksi tulkinnaksi.

Gilesin ensireaktio soitettuani kappaleen oli tuttu. Hänkään ei kokenut tämän kappaleen opettamista itsestäänselvyytenä. Oleellinen osa Sequenzan omaksumista on nimenomaan oman tulkinnan etsiminen kappaleesta, jota toisen on vaikea opettaa. Sain vaikutelman, ettei Giles ollut työstänyt kappaletta aiemmin muiden oppilaitten kanssa. Giles antoi kuitenkin hyviä käytännön neuvoja erilaisten erikoistekniikoiden soittamiseen ja kehotti kiinnittämään huomiota myös keskivahvoihin nyansseihin. Kappaletta työstäessä huomioni oli kiinnittynyt nuottiin painettuihin äärimmäisiin äänenvoimakkuuksiin ppp-fff, mutta mp ja mf olivat jääneet vähemmälle huomiolle. Keski-voimakkuuksia lisäämällä kovan ja kulmikkaan kuuloinen musiikki sai pyöreyttä. Myös äänen väliin jäivät tauot ja hengitykset nostettiin esille. Musiikkia on myös soivien eleiden välissä. Kappaleen ajatuksena on sointi, jota käsitellään eri tavoin. Erikoistekniikoiden oikeaoppista soittamista tärkeämmäksi Giles nosti syntyvän efektin tehon. Teatraaliset eleet ovat kuin tehokasta puhetta: näyttävää ja luontevaa. Liika intellektuaalisuus ja analyttisyys eivät kuulu tähän musiikkiin.

Giles myös avasi Berion maailmaan aivan uuden oven. Vaikka olin jo tutustunut kappaleeseen hyvinkin syvällisesti, olin yhä epävarma esittäjänvapauksieni määrästä ja laadusta. Olin lukenut, kuinka Sequenzojen hallitseminen vaatii soittajalta virtuoottista otetta niin sormien kuin tulkinnankin osalta, mutta en osannut aikaisempaan kokemukseeni perustuen arvioida, mitä virtuoottinen tulkinta itse asiassa tarkoitti. Alice Giles ylitti rohkeimmatkin kuvitelmani tästä. Hän kehotti kertomaan Sequenzan avulla tarinan. Lähestymistapa oli suorastaan impressionistinen!

Olin lukenut myös, kuinka Berio oli antanut jokaiselle Sequenzoista oman luonteensa. Harppusequenzaa verrattiin usein humisevaan metsään. Giles esitti myös näkemyksen, jossa oli vaikutteita pasuunasequenzan tulkinnasta. Usein toistuvat äkkinäiset ff-soinnut kappaleen alusta lähtien voi ajatella klovnin teatraalisina eleinä ja jatkon kommentteina näille eleille. Giles oli myös soittanut Sequenzaa useaan otteeseen säveltäjän läsnäollessa konserteissa, joissa soitettiin kaikki soolosequenzat. Tällaisen tilaisuuden

yhteydessä säveltäjä oli puhunut jälleen eri sequenzojen luonteista ja verrannut harppusequenzaa naiseen. Harppuhan mielletään lähes poikkeuksetta naisen soittimeksi ja tätä kliseetä hyödyntäen Berio vertasi kappalettaan ihanaan, mutta aina niin arvaamattomaan ja monimutkaiseen naiseen. Tärkeimmäksi ohjeeksi sain kuitenkin kehotuksen kertoa musiikilla tarina. Jos musiikilla ei ole sisältöä, se jää vain tyhjäksi kuoreksi. Sequenzassa muusikon panos on yhtä tärkeä osa kokonaisuutta kuin paperiin kirjoitetut merkit.

3.3 Yleisön kohtaaminen

Kappaleen esittäminen elävän yleisön edessä tuntui pitkään haasteelta, jota en pystynyt käsittelemään. Sequenza oli kasvanut vuosien varrella ajatuksissani vuoreksi, jonka valloittamiseen vain kaikkein vahvimmat kykenivät.

Sattuman kautta ennen Sequenzan ensiesitystäni sain tilaisuuden kuulla sen konsertissa. Tämä kokemus oli varsin palkitseva: kappale on mahdollista soittaa elävälle yleisölle ja saatoin tunnistaa kuulemani version eri tulkinnaksi samasta kappaleesta, jota itse työstin. Ensimmäisellä esityskerralla en silti tuntenut oloani vielä kovin varmaksi kappaleen kanssa: kyseessä oli ennemminkin selviytymiskertomus kuin nautittava kokemus. Jätin kappaleen hautumaan muutamaksi kuukaudeksi.

Sequenzan esittäminen on tullut kerta kerralta yhä palkitsevammaksi. Olen tietoisesti hakeutunut esittämään kappaletta monessa eri tilanteessa kerta toisensa jälkeen. Olen myös oivaltanut uusia asioita esiintymisestä ja heittäytymisestä esiintymistilanteeseen. Kappaletta enemmän esittäessäni olen uskaltanut kuuntelemaan eri efektien tehoja ja leikittelemään niillä. Innostuneimmat kommentit olen saanut esityksistä, joihin olen uskaltanut heittäytyä kokonaisvaltaisesti. Kaksi teknisesti tasavahvaa esitystä ovat saaneet toisistaan huimasti eroavia kommentteja riippuen omasta tunnelatauksestani soittotilanteessa. Musiikki on siirtynyt huomion keskiöön.

Sequenzaan on ollut kiitollista palata pidempienkin taukojen jälkeen, ja haluan esittää kappaletta jatkossakin. Ajatus kappaleen esittämisestä ilman nuotteja tuntuu koko ajan kiinnostavammalta mahdollisuudelta ja se onkin seuraava haasteeni.

4 Uuden musiikin opiskelua Suomessa ja Belgiassa

Luvussa neljä kuvailen 1900-luvun musiikin teoriaopintojani Stadiassa ja Hogeschool Gentissä Belgiassa. Näiden opintojen kautta minulle on kertynyt tietoa ja yleissivistystä, jota myös Sequenzan opettelussa tarvitsin. Suoraa yhteyttä teoriaopintojen ja oman soiton välillä ei kuitenkaan ole helppo nähdä edes jälkikäteen.

Osa uuden musiikin tuntemuksestani on kertynyt vapaa-ajallani oman aktiivisuuden kautta, mutta olen myös osallistunut opintojeni aikana uutta musiikkia eri tavoin tarkasteleville kursseille. Jokainen käymäni uuden musiikin kurssi on syventänyt kiinnostustani ja tietämystäni aiheesta, eli näin mitattuna täyttänyt tehtävänsä. Opettajat ovat lähestyneet aihetta monin eri tavoin. Jokaisella kurssilla on tuotu esille eri säveltäjien musiikkia, mutta tietyt nimet ovat tulleet eteen kerta toisensa jälkeen. Usealla 1900-luvun musiikkia käsittelevällä kurssilla törmäsin Stravinskiin, Schönbergiin, Berioon ja Cageen. Tämä musiikki on siis jo valikoitunut klassisen musiikin kaanoniin. 2000-luvun säveltäjänimiä ei kursseilla käsitelty. 1900-luvun puolella merkittävän osan urastaan tehneet, elossa olevat säveltäjät saatettiin mainita. Olen aloittanut opintoni 2000-luvulla, mutta en ole osallistunut yhdellekään 2000-luvun musiikin kurssille! Omaa aikaa on toki vaikea pistää kansiin ja kirjoihin, mutta olisin toivonut opettajiltani rohkaisua etsimään uutta ja tutustumaan klassisen musiikin nykytilaan. ”Historian jälkeen” tapahtuneen historian opetusmetodeja pohtii artikkelissaan Robert Fink (Fink, 2002).

Osan uuden musiikin teoriaopinnoistani olen suorittanut Stadiassa, osan Belgiassa Hogeschool Gentissä. Kiinnostavaa on ollut havaita, kuinka klassisen musiikin perinteet eroavat radikaalisti toisistaan eri maissa ja kuinka Suomen ja Belgian uuden musiikin kentillä voi nähdä selviä eroja sävellystrendeissä ja uuden musiikin areenoissa. Suomen nykymusiikkikenttäkin on hyvin laitostunut ja organisoitu ja nykysäveltäjien sävelkieli on pääsääntöisin varsin perinteisen kuuloista. Belgian uuden musiikin kentällä taas on tilaa hyvin kokeelliselle ja vaihtoehtoiselle uudelle musiikille. Belgiassa on monta uutta musiikkia esittävää yhtyettä, jotka ovat kaikki profiloituneet hiukan eri lailla. Myös uuden musiikin esittäjille on tarjolla useita kiinnostavia lavoja, konserttisarjoja ja festivaaleja, joilla kokeilla omia ja yleisön rajoja.

4.1 Uuden musiikin opiskelua Suomessa

Musiikin historian peruskursseilla ei juuri päästy 1900-luvun alun musiikkia pidemmälle: Stadiassa syksyllä 2001 opintonsa aloittaneiden opiskelijoiden opintosuunnitelmaan kuului pakollisena vuoden mittainen musiikin historian peruskurssi, jossa käytiin läpi aikakaudet renessanssista nykyaikaan. Käytännössä tämä tarkoitti, että toukokuussa viimeisillä opetuskerroilla mainittiin tunnilla sivulauseessa Sibelius. Eri opettajilla on luonnollisesti opetuksessaan erilaiset painotukset omista intresseistä ja vahvuuksista riippuen, mutta edellä kuvattu kertoo, kuinka vähän muusikkojen ja musiikkipedagogien koulutuksessa painotetaan omana aikanamme sävellettyä musiikkia.

Toisena opiskeluvuoteni osallistuin Stadian ja Helsingin konservatorion opiskelijoille yhteisesti järjestetylle 1900-luvun musiikin historian kurssille. Kurssin lähestymistapa uuteen musiikkiin tuntui aluksi vieraalta: opiskelijoita kehoitettiin kuuntelemaan musiikkia partituuria tutkimatta ja tutustumatta tarkemmin kappaleiden historiallisiin viitekehyksiin. En ollut aiemmin osannut lähestyä musiikkia linkittämättä sitä musiikin ja maailman historian tapahtumiin. Olin omaksunut kaavan, jossa ensin opeteltiin tietyn tyylikauden erikoispiirteet ja sitten kuunneltiin tyyliä edustava teos. Aluksi oli vaikea luottaa omiin havaintoihin ja uskoa niiden pätevyyteen, mutta jälkikäteen ajateltuna lähestymistapa opetti paljon uuden ja erilaisen kuuntelemisesta ja kuulostelemisesta. Nykymusiikkia on myös opittava kuuntelemaan – partituuria tutkittaessa paljon jää huomaamatta. Omiin havaintoihin perustuva kuuleminen rohkaisee muodostamaan mielipiteitä nykymusiikista. Joskus nykymusiikkiin ja -taiteeseen tutustuessa kaipaa teoksen tekijän selvitystä teoksen taustoista. Jos musiikin ja kuvataiteen ymmärtäminen edellyttää aina selitystä, ei yleisölle synny uskoa omaan arvostelukykyyn. Myöhemmin kurssin aikana esiteltiin eri aikakausia myös muista näkökulmista (mm. taidehistorian ja yleisen historian näkökulmista). Jälkeenpäin ajateltuna kummastukseni siitä, että musiikkia lähestyttiin kuuntelemalla saattoi olla vain ennakkoluulo erilaista opetusmetodia kohtaan, niin syväälle ovat perinteiset teorian tuntien kaavat mieleeni syöpyneet.

Toisena opiskeluvuoteni valitsin pakolliseksi analyysipraktikumkurssiksi 1900-luvun analyysipraktikumin. Kurssilla tutustuttiin moniin uusiin säveltäjiin partituuria tarkastellen ja erilaisia sävellystekniikoita tutkien. Mukana oli länsimaisen

taidemusiikin suuria säveltäjänimiä, mutta myös vähemmän tunnettuja suuruuksia. Opetuksen painopiste oli 1900-luvulla sävelletyn musiikin laaja kirjo ja monitahoisuus. Mieleeni ovat jääneet erityisesti Xenakiksen ja Berion sävellysten analysoinnit. Eräs kurssin tehtävistä oli omalle instrumentille kirjoitetun kappaleen analysointi. Toisen vuoden opiskelijan käsitys uudesta musiikista oli vielä hyvin kehittymätön. Muistan opettajan pudistelleen päätään uusklassiselle teokselle, jonka olisin halunnut analysoida.

1900-luvun säveltapailupraktikum painottui vahvasti 1900-luvun alun musiikkiin, moodeihin, pentatonisiin asteikkoihin jne. 1950-luvun jälkeen sävellettyä musiikkia ei käsitelty. Säveltapailu lienee haasteellisin tai ainakin vähiten käytetty 1900-luvun musiikin opetusmetodi. En ollut kuullut 1900-luvun säveltapailukurseista ennen kuin osallistuin sellaiselle. Miksei säveltapailukin soveltuisi uuden musiikin opiskeluun?

Kolmen vuoden opiskelujakso Belgiassa verotti osallistumistani Stadian Aikamme kamarimusiikkia -toimintaan. Osallistuin Aikamme kamarimusiikkia -leirille ja -viikolle vain lukuvuonna 2006–2007. Uuden musiikin teoreettisiin opintoihin yhdistettynä viikon mittainen uuden musiikin harjoitusleiri on aivan ainutlaatuinen tilaisuus keskittyä uudempaan ohjelmistoon. Viikko opiskelijakollegoiden kanssa uuden musiikin äärellä tuo uuden musiikin yhteiseksi kokemukseksi. Leiri oli oiva tilaisuus kohdata uusia teostuttavuuksia ja karistaa ennakkoluuloja uutta musiikkia kohtaan. Keskustelut nykytaiteesta, taiteilijuudesta ja uudesta musiikista rennon ilmapiirin vallitessa antoivat mahdollisuuden mielipiteiden vaihtoon.

Aikamme kamarimusiikkia -viikko helmikuussa 2007 on mielestäni toimiva ja tarkoin varjeltava konsepti, jonka uusi musiikki ehdottomasti ansaitsee. Festivaali tarjoaa uuteen musiikkiin vähemmän perehtyneille mahdollisuuden esittää ja kuulla uutta musiikkia, mutta tilaa on myös opiskelijoiden profiilikonserteille, joissa yksittäiset opiskelijat saavat mahdollisuuden esitellä omaa näkemystään uudesta musiikista kokonaisen konsertin muodossa. Tällaista tilaisuutta harvoin muuten tarjotaan. Oman konsertin soittaminen osana koulun festivaalia on tapa, jolla opiskelijat saa motivoitua paneutumaan uuden musiikin soittoon. Omalla nimellä markkinoitu konsertti kannustaa pyrkimään mahdollisimman hyvään lopputulokseen ja tarkasti harkittuun konseptiin. Sain toteuttaa oman profiilikonserttini yhteistyössä belgialaisten opiskelijoiden kanssa (Ks. ohjelma: Kähkönen, 2007). Soitimme saman konsertin myös Gentin

konservatorion nykymusiikkiviikolla ja kokemus oli erittäin antoisa kannustin toteuttamaan vastaavia projekteja myös opintojen päätyttyä.

4.2 Uuden musiikin opiskelua Belgiassa

Lukuvuodet 2003–2006 opiskelin Belgiassa, Hogeschool Gentissä. Opiskelijoille pakollinen uuden musiikin opetus oli huomattavasti Stadian tarjoamaa opetusta laajempi.

Kolmannen vuoden opiskelijat osallistuvat 1900-luvun kamarimusiikin historiaa käsittelevälle kurssille. Säveltäjien kuten Kagel, Murail, Nono, Cage, Stockhausen, Goeyvaerts jne. musiikkia peilattiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja tapahtumiin ja erilaiset termit ja sävellystekniikat – sarjallisuus, aleatoriikka, spektrimusiikki jne. – opiskeltiin kamarimusiikkiteoksista käsin. Kamarimusiikki onkin erittäin hyvä näkökulma uuteen musiikkiin, sillä opiskelijoilla on mahdollisuus itse soittaa kurssilla kuulemiaan kappaleita helpommin kuin jos esimerkit olisivat orkesterimusiikkia. Myös katsaus laajaan 1900-luvun termistöön oli erittäin aiheellinen.

Opiskelujen viidentenä ja viimeisenä vuonna opintoihin kuuluu pakollinen kurssi: 1900-luvun musiikkianalyysi. Kurssin painopiste on 1900-luvun alkupuolen klassikoissa kuten Debussy, Stravinsky ja Messiaen sekä belgialaisissa nykysäveltäjissä. Kokemukseni mukaan musiikin historian peruskursseihin mahtuva 1900-luvun musiikki tarkoittaa lähinnä 1900-luvun alkupuolen säveltäjiä, Debussytä, Stravinskya jne., jotka ovat vasta matkalla kohti toisen maailmansodan jälkeistä tiukkaa serialismia. Tällaiset yleis- tai johdantokurssit ovat ainoita pakollisia uuden musiikin kursseja ja näin ollen suurelle osalle musiikinopiskelijoista ainoita kursseja, joilla uudempaa musiikkia kohdataan. Suurelle osalle opiskelijoista tämäkin musiikki on yhä vaikeaa ja uuden kuuloista, jopa vastenmielistä. Olen useaan otteeseen pohtinut, kuinka klassisen musiikin opiskelijat vapaaehtoisesti asettuvat heille mitoitettuun muottiin, jossa opetellaan lähes ainoastaan länsimaisen taidemusiikin kaanoniin valikoitunutta musiikkia.

Pakollisten kurssien lisäksi seurasin kahtena lukuvuonna sävellyso opiskelijoille suunnattua 1900-luvun musiikkianalyysiä. Kurssilla käsiteltiin 1900-luvun suuria säveltäjänimiä, mm. Ligeti, Kagel ja Skriabin, sekä belgialaisia säveltäjiä, mm. Karel

Goeyvaerts. Kurssilla syvennyttiin säveltäjien tunnusomaisen sävelkielen ja sävellystekniikoiden tutkimiseen ja kappaleita lähestyttiin sävellysteknisestä näkökulmasta. Vähintään yhtä kiinnostavia olivat pienessä säveltäjäryhmässä virinneet keskustelut niin aiheesta kuin aiheen vierestäkin. Oman kokemuksen mukaan säveltäjäyhteisö keskustelee musiikista ja yhteiskunnallisista ilmiöistä muusikoita hanakammin. Samankaltaisen havainnon muusikkojen puheesta on tehnyt myös Anneli Arho (Arho, 2004, 30–31). Haluan silti uskoa, että muusikkona voin osallistua klassisen musiikin kehitykseen nykypäivässä ja edustaa tärkeäksi kokemiani arvoja uutta musiikkia esittämällä ja työskentelemällä yhteistyössä säveltäjien kanssa.

Belgiassa Stadian Aikamme kamarimusiikki -viikkoa vastaa kevätlukukauden alussa järjestettävä *Week van hedendaagse muziek*. Festivaalin pääongelmana oli selkeän linjan puuttuminen. Vuosien varrella näin teemasäveltäjiä, sävellysohjelmoijien konsertteja, luentoja ja muuta. Kiinnostava festivaali kärsi toimivan organisaation puutteesta. Festivaali oli kuitenkin ainoa jokavuotinen suuren määrän opiskelijoita yhdistävä isompi projekti orkesteriperiodeja lukuunottamatta. Sen merkitystä yhteishengen luoja ei siis voi väheksyä.

4.3 Improvisaation kautta avautuvia näköaloja

Belgiassa törmäsin myös minulle aikaisemmin täysin vieraaseen musisoinnin muotoon, improvisaatioon. Improvisaatio on nykyisessä suomalaisessa musiikkikoulutuksessa lähes näkymätön elementti. Uskallan väittää, että (soittimesta riippuen) musiikin maisteriksi on helppo valmistua joutumatta improvisoimaan tai soittamaan musiikkia, jota ei ole kirjoitettu nuotteihin. Musiikkiopintoni ovat ohjanneet näkemään improvisaation täysin klassisesta musiikista irrallisena asiana. Tietyllä tapaa improvisaatiossa liikutaankin länsimaisen taidemuusikkouden rajamailla, poissa säveltäjälle ja muusikolle rajatusta kentästä.

Muusikot koulutetaan tuottamaan tyylinmukaista musiikkia eri aikakausilta. Oma variointi syntyy lähinnä kappaleen tulkitsemisesta. Kuitenkin tämän kaltainen muusikkous on syntynyt vasta 1800-luvulla (Arho 2004). Jazzmusiikissa improvisaatio on hyvin keskeistä, samoin kansanmusiikissa. Se on ollut pitkään oleellinen osa myös

klassisessa musiikissa. Improvisaation asemaa musiikissa kautta aikojen tarkastellaan mm. Derek Baileyn dokumentissa *On the Edge* (Bailey 1992).

Gentin konservatoriossa improvisointi oli pakollinen osa opintoja. Kurssin pystyi suorittamaan usean eri opettajan johdolla, jolloin opiskelija sai valita osallistuuko jazz- tai free-improvisoinnin kurssille. Osallistuin improvisointiin kolmena lukuvuonna. Opintoihin kuului vapaata improvisaatiota vaihtelevissa soitinkokoonpanoissa toisinaan enemmän, toisinaan vähemmän ohjeistettuna. Välillä improvisoitiin myös tanssijoiden kanssa. Improvisoinnin opinnot tuntuivat aluksi vaikeilta ja vain harvoin palkitsevilta tai hyödyllisiltä. Ehkä omasta instrumentistani ja puuttellisista teorian alkeisopinnoistani johtuen minun on aina ollut vaikea hahmottaa musiikkia harmonian kautta. Sointujen rajoissa tapahtuva improvisointi lukitsee yhä soittajuuteni. Vapaa improvisointi avasi vähitellen näkökulmia yhteismusisointiin ja toisten kuuntelemiseen, lisäsi uskallustani heittäytyä tuntemattomaan ja vapautti esiintymistäni yleisemminkin.

Anneli Arho kertoo väitöskirjassaan (Arho, 2004, 30), kuinka matkalla muusikoksi suurimmat edistysaskeleet tapahtuvat uusien ajattelutapojen vaikuttaessa soittoon. ”Oppiminen – taidon ja tiedon karttuminen ja uudelleen artikuloituminen näkyi ulkopuolisille muutoksina toiminnassa ja toiminnan laaduissa. Itse koin erityisen merkityksellisinä muutokset ajattelemisen tavoissa, sellaiset laadulliset muutokset muusikkoudessa, jotka toisille näkyvät vain välillisesti.” Improvisaation vaikutus soittooni on tullut ehkä näkyvimmin esiin vapauden tunteena, joka vuosia oli kaukainen asia esiintyessäni. Olen improvisoinut myös konserttitilanteissa. Kirjoitettua musiikkia esittäessäni tietoisuus yleisön läsnäolosta saattaa harhauttaa huomioni epäoleelliseen ja keskittyminen musiikkiin herpaantuu. Improvisaatio on pakottanut täydelliseen keskittymiseen yleisön läsnäollessakin, mikä taas on opettanut vastaavaan keskittymiseen muitakin teoksia esittäessäni. Samanlaista heittäytymistä ja oman persoonan likoon laittamista vaatii mielestäni uuden musiikin esittäminen. Tulkinnan on oltava vahva, jotta yleisö voi kokea elämyksiä abstraktin musiikin kuuntelemisesta. Mielestäni uusi musiikki vaatii enemmän heittäytymistä kuin sellaisen kappaleen soittaminen, jonka yleisö tuntee entuudestaan.

Arho huomioi väitöskirjassaan (Arho, 2004, 273), kuinka musiikkioppilaitosten tutkinnoissa arvioidaan kantaohjelmistoon kuulumattomia teoksia hämärin ja mielivaltaisoin kriteerein. Olen useaan otteeseen ollut tilanteessa, jossa

tutkintolautakunta jättää kappaleen kommentoimatta vetoamalla siihen, ettei tunne teosta. On toki luonnollista, että ihmiset osaavat kommentoida asioita, joista tietävät, mutta onko musiikki tosiaan vain perinteen mukaan esitettyä kantaohjelmistoa. Tutkinnoissa tekninen soittosuoritus ja tyylinmukainen tulkinta ovat arvioinnin kriteereinä. Joiltakin osin puutteellista suoritusta saatetaan lohduttelevaan sävyyn arvioida musikaaliseksi ikään kuin se olisi epäoleellinen tekijä kokonaisuudessa. Tekninen soittosuoritus nostetaan ilman muuta suurimmaksi tavoittelemisen arvoiseksi totuudeksi. Mielestäni tällöin vain raapaistaan musiikin pintaa.

Muusikon opintojeni loppuvaiheessa olen alkanut kyseenalaistaa musiikkikoulutuksen tarjoamaa mallia. Oman instrumenttini kohdalla opetus on vahvasti ja lähes ainoastaan perustunut totutun perusohjelmiston ja yleisesti hyväksytyyn tradition omaksumiseen ja jatkamiseen. Arho esittelee väitöskirjassaan kirjoitetun ja tallennetun musiikin historiaa (Arho, 2004, 123-124), jonka aikana nuottikuvan absoluuttinen totuusarvo ja kappaleiden esitystraditiot ovat muotoutuneet vasta musiikin tallentamisen ja 1800-luvun ajatusmallien seurauksena. Tätä historiaa vasten nykyinen käytäntö, jossa musiikkia opiskellaan painettu nuotti kirkkaimpana johtotähtenä, näyttäytyy vääristyneenä ja yksipuolisena. Toisaalta myös yhteisöissä tapahtunut musiikkiin kasvaminen, joka on muuttunut yhteiskunnan määrittelemäksi musiikkikasvatukseksi (Arho, 2004, 76), luo helposti vain tietyn kaltaisia soittajia.

Musiikinopinnoissani olen oppinut yhtä ja toista. Kuitenkin, jos käsitykseni nykymusiikista olisi rakentunut pakollisten teoriaopintojen parissa, olisi tietämykseni erittäin rajallinen. Opintojen aikana kartuttamani tieto ja yleissivistys on toiminut ponnahduslautana uuden musiikin innostukseeni. Tietoni on syventynyt ystäväpiirissäni ja omien taide-elämysten kautta. Nykytaiteen äärellä olen kokenut inspiraation hetkiä, jotka ovat olleet viitoittamassa tietäni eteenpäin. (Uuden) musiikin teoriaopintojani kertaillessani pystyn kuvailemaan yksittäisten kurssien sisältöjä, mutta minun on vaikea nähdä, onko teoriaopinnoista ollut hyötyä soittaessani musiikkia omalla soittimellani. Joillain kursseilla uutta musiikkia on lähestytty avoimesti kuunnellen ja tunnustellen, kohtaamalla kaukana tonaalisuudesta olevaa musiikkia ja koettamalla etsiä sieltä kiinnekohtia. Samoin olen osallistunut sävellysohjelmoijien nykymusiikin analyysikurssille, jossa partituuri ja sävellystekniikka ovat teosten tutkimisen perusta. On ollut erittäin rikastuttavaa tarkastella uutta musiikkia monelta eri taholta, erilaisista teoreettisista lähtökohdista, mutta myös itse soittaen ja kokeillen.

5 Keskustelua Malin kirjan kanssa

Lukiessani Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallista työtä (Mali, 2004) hämmästyin, kuinka samankaltaisia omat kokemukseni nykymusiikin opiskelusta olivat. Luvussa viisi poimin Malin kirjasta joitakin minua puhutelleita kohtia ja kommentoin niitä omien kokemusteni pohjalta.

Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ kertoo Malin oppimisprosessista hänen opiskellessaan George Crumbin (1929-) soolopianoteoksia. Mali kuvaa George Crumbin ”laajennetulle pianolle” sävelletyn musiikin opiskelua omasta klassis-romanttisen pianistin taustastaan käsin. Kirjallisen työn lisäksi Mali on esittänyt Crumbin tuotannon keskeiset pianoteokset osana tohtorintutkintoaan. Kirjallinen työ jakaantuu osioihin, joissa Mali ensin kuvailee omaa muusikontaustaansa ja pohtii sitten soittajuuden ja tutkijuuden rajanvetoa ja taiteilijan tekemän tutkimuksen arvoa. Lisäksi Mali kuvailee Crumbin sointimaailman pianistisia haasteita, erityisesti pianon sisältä soitettavia tekniikoita ja uudenlaisen musiikin hahmottamista alusta alkaen, kun oma muusikontausta ja asiantuntemus eivät annakaan tarvittavia työkaluja Crumbin ”tyylinmukaiseen” soittamiseen.

Malin tutkimus perustuu vahvasti oman kokemuksen analysointiin ja sanoiksi pukemiseen. Moni uutta musiikkia soittanut klassinen muusikko tunnistaa varmasti Malin kokemuksia. Teoksen oppimisprosessia harvoin puetaan sanoiksi, mutta uskon, että kokemusten jakaminen voisi helpottaa oppimista tai suhteuttaa omia kokemuksia laajempiin yhteyksiin.

Malin työn lukeminen herätti kahdenlaisia ajatuksia. Toisaalta tunnistin monet Malin kuvailemista kokemuksista uuden musiikin opiskelusta. Toisaalta lukeminen herätti ajatuksia nykymusiikin asemasta musiikkikoulutuksessa. Miten on mahdollista, että muusikko kokee, ettei hallitse oman aikakautensa musiikin tyylinmukaista soittotapaa? Miksi nykymusiikin merkkiteokset eivät kuulu instrumenttien perusohjelmistoon siinä missä muitten aikakausien keskeiset teokset kuuluvat?

Työni seuraavassa osiossa käyn keskustelua Malin kirjasta poimimieni ja kiinnostaviksi kokemieni ajatusten kanssa. Otan Malin työstä suoria lainoja, jotka on eroteltu omasta

tekstistäni kursiivilla. Päädyin käyttämään suoria lainoja, koska Malin kuvailemat kokemukset ovat hänen henkilökohtaisia tuntemuksiaan, joiden omin sanoin kertominen olisi muuttanut asiasisällön. Lisäksi käytän suoria lainoja, sillä käyn dialogia Malisitaateissa kuvattujen asioiden ja asiantilojen kanssa.

5.1 Yleisiä havaintoja koulutuksesta

”Se, miten soittajana toimin, on oleellisesti kiinni siitä, millaiseksi taitoni on ennakolta rakentunut. Tästä syystä musiikkiopistoissamme soitettava ohjelmisto on ratkaisevan tärkeä tekijä musiikkikulttuurimme kehityksessä.” (Mali, 2004, 20)

Musiikkiopistoissa pienet soittajanalut pistetään samaan muottiin alusta alkaen. Suomalainen musiikkiopistomalli on toki vertaansa vailla, ja olen ollut iloinen tavatessani monia vanhan musiikkiopiston kasvatteja konserttiyleisöissä, harrastelija- ja ammattiorkestereissa ja musiikin ammattiopinnoissa. Kuitenkin on ihmeteltävä, kuinka musiikkiopistoissa keskitytään koko ajan vanhan tutun kaavan soveltamiseen ja tutkintoputken ja suorittamisen jatkumoon. Eikö juuri musiikkiopistossa olisi oiva paikka esitellä vielä ”klassisella taidemusiikilla turmeltumattomille” lapsille muitakin vaihtoehtoja erilaisista tavoista lähestyä omaa soitinta?

”Musiikkioppilaitosten kurssitutkintojärjestelmän mukaisessa järjestyksessä soitin ”etydejä”, ”bacheja”, ja ”romanttisia kappaleita”. 1900-luvulla sävellettyä musiikkia soitin vain satunnaisesti - ja silloinkin, lähes poikkeuksetta, tyyliltään ”uusklassistisia” teoksia. Omana elinaikanani sävellettyä musiikkia en alkeiskouluista suoriuduttuani soittanut pitkään aikaan ollenkaan.” (Mali, 2004, 24)

Itse olen soittanut oman elinaikani säveltäjän teoksia muistikuvani mukaan musiikkiopistotasolla kerran. Kyseessä oli Einojuhani Rautavaaran orkesteriteos *Lintukoto*. Musiikin ammattiopinnoissa soitin aikalaiseni säveltäjän teoksia vasta opintojeni loppuvaiheessa. Klassisen musiikin opiskelussa painopiste on niin vahvasti tradition elossa pitämisessä, että en edes kuvitellut uuden musiikin olevan varteenotettava vaihtoehto perusohjelmistolle. Tutkinnoissa uusi musiikki oli ehkä pieni, pakollinen osa ohjelmistoa. Pääsääntöisesti kehitykseni klassisena muusikkona kulki nuottien lukemisen opettelusta erilaisten tyyliuuntien hallinnan ja erilaisten teoreettisten lähestymistapojen kautta oman tyylinmukaisen esityksen valmistamiseen – mutta ilman nuotteja olen hukassa. Ainoa opintojeni osa, jossa olen itse joutunut

soveltamaan teoriassa tuntemiani tapoja käsitellä soittimesta lähteviä ääniä, on vapaaehtoinen vapaan säestyksen opiskelu. Olen sitä mieltä, että musiikin opiskelussa olisi ensiarvoisen tärkeää, että muusikot saisivat valmiuksia käyttää instrumenttejaan oma-aloitteisestikin, vailla yksityiskohtaisia ”käyttöohjeita”.

”Ennen Crumbin teosten soittamista ja tämän soittoprosessin tutkimista en ollut oikeastaan koskaan ajatellut, että pianoa voisi soittaa lukemattomilla muillakin tavoilla kuin sillä, minkä soittamani musiikki oli paljastanut. En ollut myöskään loppuun asti käsittänyt, että kaikki partituurit voisivat yhtä hyvin soida myös lukemattomilla muilla tavoilla, kuin sillä, mikä syntyy vallitsevan tradition mukaisessa soittamisessa – tai että tutuksi tullutta musiikkia olisi voinut kirjoittaa partituureiksi lukemattomilla muillakin tavoilla.” (Mali, 2004, 38)

Opettajani kommentoi kerran soittotunnilani seuraavasti: ”Saara, minusta vaikuttaa siltä, kuin nuotit ikään kuin kahlitsisivat sinua: et saa kaikkea potentiaaliasi esille nuottikuvan ohjatessa soittoasi.” Tietyissä vaiheissa opintojani koin painetun musiikin rajoittavan ja kahlitsevan itseäni äärimmilleen. Paperille painetut nuotit tuntuivat absoluuttiselta totuudelta, ”tyylinmukainen” soitto sarjalta sääntöjä ja kieltoja, kaavalta, jossa jokainen väärä ääni ja painotus tuomitaan syvästi paheksuen. Musiikkiopistossa soitettu ohjelmisto ja tapa soittaa tuntui ainoalta oikealta ja kaikki muu väärältä. Oma soitin ja sille kirjoitettu ohjelmisto oli ainoa tapa lähestyä soitinta ja musiikkia. Musiikkioppilaitoksissa saamani oppi oli mennyt hyvin perille, mutta tappanut kyvyn nähdä soittimeni ja sen soittamiseen tarvittavat oppimani tekniset hienoudet mahdollisuutena tehdä asioita myös toisin. Oman soittimen mahdollisuuksista näyttäytyy vain murto-osa. Klassisen muusikon koulutuksella on myös helppo katsoa nenänvartta pitkin muusikoita, jotka käyttävät soitinta eri tavalla, johon minut on koulutettu, ikään kuin se olisi jollakin tavalla vähempiarvoista. Uuden musiikin soittaminen on muuttanut ratkaisevasti suhdettani omaan instrumenttiini ja erilaisiin tapoihin tehdä musiikkia.

”Kun kuulin Crumbin teoksia lähinnä vain niitä itse soittaessani, minun oli hyvin vaikea irrottaa toisistaan soiva musiikki ja soittamisen toiminta – puhumattakaan siitä, että olisin kyennyt erottamaan ”oman tulkintani” ”tavanomaisesta” tavasta soittaa teokset.” (Mali, 2004, 49)

Tämänkaltainen kokemus on varmasti ollut tuttu joitakin vuosisatoja sitten, kun kuullakseen teoksen soitettuna on itse täytynyt matkustaa matkojen taakse tai kahlata suuria teoksia läpi omalla instrumentilla soveltaen. Juurtuminen kulttuuriin, jossa musiikkiteokset ovat kaiken aikaa saatavilla ja perusohjelmiston esitystavat ovat selvillä jo ennen kappaleen opettelemista, saa aikaan edellä kuvatun kokemuksen. Itse olen kokenut vapauttavana vakiintuneiden esitystapojen puuttumisen. Vakuuttava tulkinta on varmasti löydettävissä myös nuottikuvasta.

5.2 Vastaavia kokemuksia Sequenzan parissa

”Erilaiset välineet sulautuivat osaksi soitintani, kukin omalla tavallaan, ja samalla niistä tuli ”oman kehoni jatkeita” tavalla, joka oli tuttu flyygelin (ja lukemattomien muiden arkipäiväisten välineiden) totunnaisesta käyttämisestä. Välineiden katoamisen ja soittamiseen uppoutumisen kokemus oli lopulta niin voimakas, että muistan usein hieman hämmästyneeni, kun muut ihmiset kiinnittivät huomionsa käyttämiini välineisiin ja niiden vaatimaan soittotekniikkaan ikään kuin ne eivät olisikaan elimellinen osa musiikillista kokemusta.” (Mali, 2004, 63)

Sequenza II:n oppimisen edetessä aluksi vierailta tuntuvat tekniset yksityiskohdat liukenevat osaksi kokonaisuutta. Tämänkaltainen kokemus on tuttu mitä tahansa kappaletta opetellessa. Uuden musiikin kohdalla erilaisten soittotekniikoiden käyttö vaatii aivan erilaista heittäytymistä ja hulluttelua, jota Mali kuvaa seuraavassakin sitaatissa.

”Pianistin ääntelyä sisältävien jaksojen keskeisin haaste onkin ehkä siinä, ettei synny vaikutelmaa ”akateemisuudesta” tai ”rutiininomaisuudesta”, vaan avoimena olemisesta, musisoimisen spontaaniudesta ja henkilökohtaisuudesta, läsnäolosta. Näiden tavoittaminen ei kuitenkaan ole niin helppoa kuin voisi kuvitella. Crumb toteaaakin eräässä haastattelussa, ikään kuin perusteluna ei-konventionaalisten soitto- ja esitystapojen käytölle, että ”normaali” musiikin esittämisen tapa oli tulossa liian määrättyksi, kuivan ahdasmieliseksi, rutinoiduksi”. (Mali, 2004, 64)

Säveltäjät ovat jo vuosikymmeniä yrittäneet rikkoa klassisen musiikin esitystraditioita ja yhdistää töihinsä improvisatorisia elementtejä. Taitavan klassisen musiikin esityksille

on liian usein luonteenomaista tietty jähmeys ja akateemisuus. Keskittyminen teknisesti haastavan musiikin virheettömään esitykseen tuottaa helposti kliinisen lopputuloksen. Säveltäjä Vinko Globokarin kommentti jo vuonna 1970 kirjoitetussa artikkelissa herätti mielenkiintoni. Miksi se tuntuu yhä uudenaikaiselta ajattelutavalta? ”It seems important today for us to create relations between performers in order that they should be tied more closely together, that they should be interdependant, that they should have the possibility of influencing each other. Exactly if we succeed in creating a variety of relations between them, not just musical ones but also psychologically, we arrive at making them interested in participating. There is a common wish to “humanise” music in these days. To arrive this, we must take a risk and first “humanise” the tasks of the performers.” (Globokar, 1970.)

”Tunnistan olevani umpikujassa: haluan soittaa Crumbin musiikkia, mutta sen soittaminen tuntuu vastenmieliseltä. Pelkkä oleminenkin flyygelin ääressä tuntuu epäluontevalta ja teennäiseltä. ”Konsertti-instituution vakiintuneiden konventioiden pölyttäminen”, jota mielelläni ajattelisin tekeväni, näyttää todellisuudessa kilpistyvän siihen, että en kykene pölyttämään edes itseäni.” (Mali, 2004, 64)

Suuren yleisön edessä uudemman musiikin soittaminen tuntuu toisinaan kyseenalaiselta. Miksi soittaa musiikkia, jonka aikana yleisö alkaa yskiä ja vääntelehtiä tuoleillaan? Klassisen musiikin suuri yleisö tuskin arvostaa uuden musiikin esitystä yhtä paljon kuin minä arvostan sen soittamista. Aina kappaleetkaan eivät tunnu mielekkäiltä: kaikkina aikakausina on toki sävelletty parempaa ja huonompaa musiikkia. Tästä aiheutuu ristiriita muusikon halusta olla mukana klassisen musiikin nykypäivässä ja kokemuksesta, että soitettava musiikki ei ole mielekästä ja nähdyn vaivan arvoista.

5.3 Kehollisuus soittamisessa

Mali kirjoittaa paljon kehon kokemuksista Crumbin musiikin parissa. Eikonventionaaliset soittotekniikat keskittivät muusikon huomion soittavaan kehoon uudella tavalla.

”Huomioni kiinnittyi aivan uudella tavalla käsivarsieni liikkeisiin, yläruumiini asentoihin, jalkoihini pedaaleilla. Crumbin teosten soittaminen tuntui lähes

urheilusuoritusta muistuttavalla tavalla keholliselta, koin heittäytyväni paljon entistä kokonaisvaltaisemmalla tavalla soittamisen toimintaan.” (Mali, 2004, 74)

Soittaminen on aina kehollista toimintaa ja liikettä. Itselleni soittamisen fyysisyys kirkastui uudella tavalla seurattessani brasilialaisen harpistin työskentelyä. Musiikki oli tunnistettavaa, instrumentti oli itselleni tuttu, mutta muusikon liikekieli kiinnitti huomioni oitis. Oliko se soittamista vai tanssia? Liike ja siitä syntyvä ääni muodostivat tiiviin, toisiinsa sulautuneen kokonaisuuden, josta oli vaikea sanoa, missä liike loppui ja muuttui musiikiksi. Kokemuksen jälkeen tein oitis johtopäätöksen, jonka mukaan jokaisen muusikon olisi tanssittava – hyvin tai huonosti – mutta tanssittava. (Ks. myös Arho, 2004, 88.) Uutta musiikkia soitettaessa kehollisuus näyttäytyy soittajalle usein klassis-romanttista musiikkia selkeämmin. Erilaiset soittotekniikat kiinnittävät huomion muutoin automaatioksi hioutuneeseen liikkeeseen. Ei-konventionaaliset soittotekniikat vaativat usein hienomotorista perustekniikkaa isompia liikeratoja ja ovat näin ollen helpommin havaittavissa. Uudenlainen fyysisyys omassa soitossani on helpottanut myös perustekniikan haasteita. Kaiken kaikkiaan uuden musiikin soittaminen on helpottanut perusohjelmiston omaksumista ja vapauttanut pakottavan tuntuista säännöistä, joita olen kokenut klassisen musiikin olevan täynnä.

”Monet Crumb-projektini vaikeudet johtuivat siitä, että kehossani ei ollut Crumbin teosten soittamisen edellyttämää tuntumaa, koska soittotaitoni oli rakentunut aivan toisenlaisen musiikin parissa. Crumbin teosten oppimisen myötä (koettu) kehoni muuttui toisenlaiseksi. Crumbin teosten soittamisessa syntyneiden kokemusteni mukaan soittajalle esitetty vaatimus ”uuden musiikin” soittamisesta on siis vaatimus uudenlaisesta taitavasta kehosta. Joskus esiintyvä sitkeäkin ”uuden musiikin” soittamisen ”vastustaminen” on siksi hyvin ymmärrettävää: kysymys ei useinkaan ole ”esteettisistä” näkemyksistä, vaan lihan vastustuksesta.” (Mali, 2004, 92)

Klassisen musiikin opiskelu antaa valmiuksia suoriutua omalla soittimella vaativista teknisistä haasteista. Samalla kuva omasta soittimesta on helposti kovin yksipuolinen ja erilaiset lähestymistavat soittimeen ja soittamiseen tuomitaan jopa vääriksi. Olen vahvasti sitä mieltä, että määrätietoisen teknisen harjoittelun ohella nuorten muusikonalkujen olisi tärkeä säilyttää tietty vapaus ja näkökulmien moninaisuus, jottei tiukka tekninen harjoittelu kahlitsisi luonnollista musiikillista ilmaisua. Omalla opettajalla on tärkeä merkitys oppilaan muodostaessa kuvaa omasta soittimestaan.

Harpunsoiton lisäksi olen opiskellut vapaata säestystä, mutta vasta musiikkiopistoaikani loppuvaiheessa ja lisäksi soittimenani piano. Kuvani harpusta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista on aina ollut tiukan klassinen.

”Crumbin teosten epätavanomaisiin soittotapoihin tottumattomana uusia otteita ja soittoliikkeitä oli vaikea hallita, ja soittaminen saattoi edellyttää sellaista kuuntelun taitoa, johon en ollut harjaantunut. Jouduin toimimaan taitojeni ylärajoilla. Säveltäjä kertookin siitä, kuinka eräs motiivi ei-konventionaalisten soittotapojen hyödyntämiseen on juuri se, että alttius väärin soittamiseen synnyttää esitykseen tietyn jännitteisen kvaliteetin. Crumb puhuu musiikkinsa ”vaara-elementistä” (danger-element).” (Mali, 2004, 100)

Oma kokemukseni uuden musiikin ja erilaisten soittotapojen käyttämisestä on ollut erittäin vapauttava. Soittajanurani aina ensimmäisestä pianotunnista alkaen on ollut taistelua ”oikeiden” nuottien ja ”väärrien” nuottien välillä. Alkeisopetuksessa en saanut johdonmukaista opetusta nuottien opetteluun, vaan tie nuottien löytymiseen kulki jäljittelyn, toiston ja vähitellen hitaan nuottimerkkien paikallistamisen kautta nopeampaan nuottien omaksumiseen, mutta en ole koskaan oppinut täysin sujuvasti hahmottamaan nuottikuvasta sointuja ja harmonioita. Näin ollen olen pitkään saattanut tehdä varsin epäloogisia ja helposti vältettäviä virheitä. Vaikeudet nuotinluvussa ovat myös aiheuttaneet paineita esiintymiseen: jos soitan väärän äänen, yleisö kuulee sen varmasti. Tällainen epävarmuuden tunne onkin kostautunut virheinä esityksessä. Erityisen vastahakoisesti olen soittanut barokin ja klassismin ajan musiikkia, jossa yksikin ”väärä”, harmoniaan kuulumaton ääni paljastuu kuulijalle heti. Romanttinen ja impressionistinen musiikki taas on tuntunut helpommalta soittaa, sillä väärrien äänien paljastuminen on vähemmän todennäköistä. ”Turvallisemman” harmonian musiikkia esittäessäni uskallan paremmin keskittyä muuhunkin kuin väärrien äänien varomiseen ja onnistun esityksissä paremmin. Kuitenkin edistyessäni musiikinopinnoissani minulle on kehittynyt parempi käsitys harmoniasta ja väärrien äänien osuus on pienentynyt. Vanha pelkotila on silti yhä osittain läsnä soittaessani Mozartia tai Bachia. Toisaalta harmonialtaan yksinkertaisen musiikin opettelu ei ole vaatinut yhtä yksityiskohtaista ja tiedostavaa nuottien opettelu. Esitystilanteessa, jossa soitto tulee selkäytimestä, vailla sataprosenttista tiedostamista, virheitä tulee helpommin.

Uuden musiikin olen huomannut tukevan myös perinteisemmän musiikin opettelua: monimutkainen modernistinen musiikki vaatii jokaisen nuotin tiedostamista, jotta soiva lopputulos on oikea. Nuotit on opeteltava alusta lähtien tarkasti, lähes yksitellen, ja kestää kauan ennen kuin kappaletta voi alkaa ”soitella” läpi. Nuottien tarkka opettelu on antanut esiintymistilanteeseen varmuutta, jokainen ääni on tiedostettu. Toisaalta modernin uuden musiikin kohdalla yleisö pystyy vain ääni harvoin kuulemaan ”väärän äänen”. Siksi modernia ohjelmistoa esittäessä on pystyttävä välittämään yleisölle tietty tunnelma, pystyttävä luomaan kappaleeseen jännite, joka pitää yleisön mielenkiinnon yllä. Koen vahvasti, että uuden musiikin esittäminen tuo muusikoille aivan uudenlaisia ja kiinnostavia haasteita, jollaisia puhkisoitetun klassisen ohjelmiston toisto harvoin tarjoaa. Muusikko pääsee niin lähelle luovuutta kuin nuotteihin kirjoitettua musiikkia soittamalla voi päästä.

6 Kokemuksien ja opintojen puntarointia – miten kohdata uusi musiikki.

Muusikon koulutukseni on tarjonnut historian ja tyylikausien tuntemusta, mutta oman ajan musiikin ja taiteen tuntemus sekä oman instrumentin monipuolinen hyödyntäminen ovat jääneet sivuseikoiksi. Olen opinnäytteessäni kartoittanut uuden musiikin opiskelua omasta kokemuksestani käsin teoriaopintoja ja uuden musiikin teosten omaksumista kuvaillen. Olen myös nostanut esiin sarjan opintojeni aikana esiin nousseita kysymyksiä. Kysely ja mielipiteiden muodostaminen ovat oleellinen osa muusikoksi kasvamista, ja näköalat musiikkiin rakentuvat vähitellen omasta koulutustaustasta ja kokemuksista käsin.

Soittokokemuksista puhutaan harvoin ääneen. Kokemukseni mukaan pohdintaa ja asioiden kyseenalaistamista pidetään myös epäsuotavana. Minua on useammin kuin kerran kehoitettu jättämään liika kysely ja keskittymään oleelliseen - harjoitteluun. Muusikon kokemukset ovat vahvoja ja tunnepitoisia, mutta niiden jäsentely sanallisesti koetaan vaikeaksi ja jopa tarpeettomaksi. Kokemusten sanallinen kuvailu ei ole luonteenomaista muusikon työlle eikä siihen kannusteta.

Erityisesti olen halunnut kyseenalaistaa musiikin opiskelun vahvan painottumisen tradition ylläpitoon. Nykymusiikin tuntemus on pitkälti oman aktiivisuuden varassa. Kouluissa opetettava uusi musiikki on pääasiassa 1900-luvun klassisen musiikin kaanoniin jo valikoitunutta materiaalia. Opiskelijoita ei rohkaista tuntemaan musiikkia, jota syntyy tässä päivässä. Mahdollisuutta työskennellä läheisesti säveltäjien kanssa hyödynnetään liian vähän. Silloinkaan kun muusikot ja säveltäjät tekevät yhteistyötä, muusikko ei välttämättä ole mukana itse kappaleen työstämisessä, vaan vain tulkitsee jo sävelletyn kappaleen säveltäjän ohjauksessa. Uskon, että säveltäjien ja muusikkojen yhteistyö voisi olla luonteeltaan myös sellaista, että muusikko toisi omia näkemyksiään esille kappaleen sävellystyön ollessa kesken ja jo sävellysprosessi olisi eräänlaista kommunikointia muusikon ja säveltäjän välillä. Tämänkaltaisen toiminta vaatisi osittain muusikon ja säveltäjän roolien uudelleenarviointia, mutta voisi onnistuessaan luoda tuoreita ja odottamattomia suuntia. Kuvailemaani toimintaa varmasti onkin klassisen musiikin kentällä, haasteena olisi tuoda se marginaalista keskeisemmäksi tekijäksi.

Klassisen musiikin ammattilainen on nyky-yhteiskunnan toimija siinä missä muidenkin alojen edustajat. Luovan työn tekijänä haluan taiteella peilata yhteiskunnan liikettä ja omaa aikaani. Kaipaisin klassisen musiikin kentälle tällaista ajassa kiinni olemista. Yhteistyö muiden taidealojen, tanssin, teatterin ja kuvataiteiden, kanssa voi avata musiikille uusia väyliä ja laajentaa muusikkojen toimintakenttää. Miksi klassisen muusikon pitkälle kehitettyjä taitoja ei osata hyödyntää nykyistä avarakatseisemmin ja muusikot hyväksyvät kyseenalaistamatta asemansa muiden luoman musiikin välittäjinä? Miksi pelkkä perinteen jatkaminen on opintojen keskiössä? Musiikkikoulutuksessa on tilaa variaatiolle, lahjakkuuden kanavoimiselle erilaisiin suuntiin. Konserttikenttä kaipaa elävöittämistä myös suurien konserttisalien ja suurten taidelaitosten ulkopuolelle – tilaa kokeilla ja venyttää rajoja.

Uudessa musiikissa vuorovaikutus on mielestäni keskeisessä asemassa. Uutta musiikkia esittäessäni olen usein varautunut epäilevään yleisöön ja saanut yllättyä innostuneista kommenteista tai hämmentyneistä, mutta kiinnostuneista reaktioista. Uusi musiikki on mielestäni parhaimmillaan elävän yleisön edessä, jossa muusikon tunnelataus ja mahdolliset ei-konventionaaliset soittotekniikat pääsevät parhaiten oikeuksiinsa, ei levyiltä kuultuna. Uusi musiikki ei myöskään vaadi perinteistä klassista konserttitilannetta, jossa yleisö istuu katsomossa ja taputtaa kappaleiden välissä. Mahdollisuuksia on siis paljon. Omat kokemukseni kantaohjelmistoon kuulumattoman uuden musiikin parissa ovat olleet niin vapauttavia ja antoisia, että toivoisin muidenkin saavan mahdollisuuden kokea vastaavaa.

Tosiasiaa on kuitenkin: hankala kiistää: klassisen musiikin opetus painottuu hyvin vahvasti perinteiden ja vuosisatojen takaisten esityskäytäntöjen vaalimiseen ja ylläpitoon. Toki kaikilla taiteenaloilla pätee sama totuus – juurensa on tunnettava, perustan oltava vahva, jotta uutta voi luoda. Kokisin kuitenkin erittäin tärkeäksi, ehkä jopa koko klassisen musiikin elinehdoksi vahvan tuntemuksen oman ajan musiikista.

Lähteet

Arho, Anneli 2004. Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa. *Studia Musica* 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bailey, Derek 1992. On the Edge. Saatavilla [www-muodossa http://www.muodossa.com/film/bailey.html](http://www.muodossa.com/film/bailey.html). Nähty 9.4.2007

Fink, Robert 2002. Kirjassa Natvig, Mary: Teaching Music History. Teaching Music History (After the End of History): "History Games for the Twentieth-Century Survey. Hampshire, England: Ashgate.

Globokar, Vinko 1970. Reacting. Saatavilla [www-muodossa http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm](http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm). Luettu 11.4.2007

Hannula, Mika – Suoranta, Juha – Vaden, Tere 2003. Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Kähkönen, Saana – työryhmä 2007. Aikamme kamarimusiikkia 20 vuotta –historiikki 1987-2007. Helsinki. Stadia.

Mali, Tuomas 2004. Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Pullinen, Jouko 2003. Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40. Helsinki: Ilmari.

Vuori, Suna 2007. Pamela Tolan kirja kertoo kuinka tunne vie näyttelijää. Helsingin sanomat 19.4.2007

Liite 1

Konserttitaltiointi-CD

Luciano Berio: Sequenza II

Saara Rautio, harppu

1. 14.2.2007

2. 16.2.2007

Liite 2

Luciano Berio: Sequenza II

Ei-konventionaalisten soittotekniikoiden nuotinnustavat



percuotere le corde col palmo della mano
die Saiten mit der Handfläche schlagen
 strike the strings with the palm of the hand



suonare all' estremità inferiore delle corde lasciando scivolare istantaneamente il dito sulla cassa dello strumento, con forza
am unteren Saitenende spielen und den Finger sofort kräftig auf den Resonanzkörper gleiten lassen
 play at the lower end of the strings, letting the finger slide immediately and vigorously to the body of the instrument



il palmo di una mano appoggiato sull' estremità superiore delle corde indicate con note quadrate: con l' altra mano suonare le stesse note, a metà delle corde, glissando rapidamente e con forza nel senso indicato dalla freccia
die Handfläche auf das obere Ende jener Saiten legen, die durch quadratische Noten bezeichnet sind: mit der anderen Hand dieselben Noten in der Mitte der Saiten spielen und sofort ein kräftiges Glissando in der Richtung des Pfeiles ausführen
 place the palm of one hand at the upper end of the strings designated by quadratic notes; with the other hand, play these notes at the middle of the strings and make a quick and powerful glissando in the direction shown by the arrow



glissare il più rapidamente possibile sulle corde col palmo della mano nel senso della loro lunghezza (dall' alto al basso o dal basso all' alto secondo le indicazioni della freccia)
mit der Handfläche über die Saiten (in der ganzen Länge) so schnell wie möglich ein Glissando ausführen (von oben nach unten oder von unten nach oben in Richtung des Pfeiles)
 glissando with the palm of the hand over the entire length of the strings (from top to bottom or bottom to top according to the arrow)



suonare con le unghie
mit den Fingernägeln zupfen
 pluck with the fingernails



glissare violentemente col 2° dito della mano destra facendo intenzionalmente sbattere le corde tra di loro
heftiges Glissando mit dem zweiten Finger der rechten Hand und dabei die Saiten gegeneinander schlagen lassen
 strong glissando with the 2nd finger of the right hand, letting the strings strike against each other



battere sulla cassa dello strumento con le nocche
mit den Fingerknöcheln auf den Resonanzkörper schlagen
 strike the body of the instrument with the knuckles



continuare a suonare le note indicate il più rapidamente possibile
die bezeichneten Noten so schnell wie möglich weiterspielen
 continue playing the indicated notes as fast as possible



Gli accenti grandi e sottolineati indicano un cambiamento di pedale
Große und unterstrichene Versetzungszeichen bedeuten einen Wechsel des Pedals
 Big and underlined accidentals indicate a change of pedal

La notazione è sempre proporzionale e ogni linea verticale corrisponde a una pulsazione di metronomo
Die Notation ist immer proportionell; jede Vertikallinie entspricht einem Metronomschlag
 The notation is proportional throughout; each vertical line corresponds to one metronome pulsation



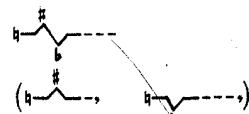
smorzare decisamente la risonanza
sofortige Dämpfung der Resonanz
 dampen resonance immediately



lasciar risuonare
klingen lassen
 let vibrate



smorzare solo la nota indicata
nur die bezeichnete Note dämpfen
 dampen only the indicated note



cambiamento rapido e continuo dei pedali indicati sulle tre o su due posizioni
schneller und kontinuierlicher Wechsel der bezeichneten Pedale in drei oder zwei Positionen
 rapid and continuous change of the designated pedals (two or three positions)



"à la table"



smorzare a metà delle corde indicate e suonare "à la table"
in der Mitte der bezeichneten Saiten dämpfen und „à la table“ spielen
 dampen at the middle of the designated strings and play "à la table"



smorzare "à la table" e suonare a metà delle corde
„à la table“ dämpfen und die Saite in der Mitte spielen
 dampen "à la table" and play at the middle of the strings