



Soiva tila

Monitaiteisen teoksen säveltäminen
Tampere Biennaleen 2022

Anna Hakula

OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2022

Musiikkipedagogi (AMK)
Sävellys

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogi (AMK)
Sävellys

HAKULA, ANNA

Soiva tila

Monitaiteisen teoksen säveltäminen Tampere Biennaleen 2022

Opinnäytetyö 51 sivua, joista liitteitä 0 sivua

Joulukuu 2022

Soiva tila oli moniaistinen ja monitaiteinen teos, joka esitettiin Galleria Laikussa osana Tampere Biennalea 2022. Teos sävellettiin tanssija-laulajalle, nokkahuilistille, klarinetistille, sellisti-laulajalle, lyömäsoittajalle ja keraamiselle installaatiolle. Installaatio oli esillä Laikun Galleriassa kolme viikkoa, ja konsertit järjestettiin tilassa sinä aikana.

Hakula oli teoksen ideoija ja säveltäjä, joka vastasi pitkälti myös tuotannosta. Yhteistyökumppaneina olivat Tampere Biennalen lisäksi kuvanveistäjä Mari Paikkari, Kulttuuritalo Laikku ja Tampering ry. Projekti sai apurahaa Alfred Kordelinin säätiöltä, Tampereen kaupungilta ja Musiikin edistämissäätiöltä.

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia tilakokemusta säveltämisen lähtökohtana ja työstää taiteellinen kokonaisuus soivaksi teokseksi. Taiteellisen prosessin aikana teokseen tuli muitakin elementtejä, mutta kuulijan tilakokemuksen huomioiminen pysyi mukana loppuun asti. Opinnäytetyötä voidaan pitää onnistuneena, sillä Soiva tila sai kiittävästä palautetta yleisöltä ja yhteistyökumppaneilta, ja kaikki kolme konserttia olivat loppuun varatut.

Opinnäytteen raportissa kuvataan Soiva tila -teoksen kehittämisvaihe ja valmis teos tausta-ajatuksineen. Kehittämisvaiheen tärkein metodi oli jatkuva dialogisuus eri alojen taiteilijoiden välillä. Raportissa käsiteltäviä teemoja ovat konserttikokemus, erilaiset konserttitilat ja arkkitehtuurin vaikutus musiikkiin. Pohdinta-luvussa avataan, miten Soiva tila vaikutti Hakulan ammatilliseen kehitykseen säveltäjänä.

Asiasanat: konserttikokemus, monitaiteinen, konserttisali, installaatio

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Bachelor of Culture and Arts
Composing

HAKULA, ANNA:
Soiva tila (Resonating Space)
Composing a Multidisciplinary Art Piece for Tampere Biennale 2022

Bachelor's thesis 51 pages, appendices 0 pages
December 2022

Soiva tila (Resonating Space) was a multi-sensorial art experience in which the author of the thesis acted as a composer and a producer. The piece was written for a clarinetist, a recorder player, a cellist-singer, a percussionist, a dancer-singer, and a ceramic installation. The installation and three concerts were part of the Tampere Biennale 2022 in Laikku Gallery. The installation was made by the sculptor Mari Paikkari, and it was played like an instrument in concerts.

The aim of the thesis was to study the architectural experience as a starting point for composition and to make a multi-sensorial art piece. During the process, the piece got more influences than just space, but it can be considered as a success because it was complimented by the audience and collaborators.

This thesis describes the process of composing and developing the idea from scratch to the final product. It builds the project's theoretical background and reflects it on the concert venues' history. The main themes are concert as a multi-sensorial art experience, installation as an instrument, architectural space as an inspiration, and co-working in a multidisciplinary art group.

It is also discussed how the project Soiva tila affected the composer's professional development. It is argued that the project taught conversation skills in dialogue with other artists and expanded the artistic viewpoint.

Key words: concert experience, multidisciplinary art, concert venue, installation

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	KONSERTTIKOKEMUS JA -TILA.....	6
	2.1 Konsertti rituaalina	7
	2.2 Konserttialin synty	7
	2.3 Musiikkitalan arkkitehtuuri	9
	2.3.1 Teatteri	10
	2.3.2 Kirkko	13
	2.3.3 Hovi	14
	2.3.4 Konserttiali	15
	2.4 Arkkitehtuurin inspiroima musiikki	17
3	PROJEKTIN KEHITYSVAIHE JA SÄVELTÄMISPROSESSI.....	18
	3.1 Veistos instrumenttina	19
	3.2 Teoksen kehitysvaihe.....	19
	3.2.1 Esityspaikan valinta	21
	3.2.2 Työryhmätyöskentely.....	21
	3.2.3 Tanssija	23
	3.2.4 Soittajat	24
	3.2.5 Äänitaideworkshop	25
	3.2.6 Performatiivinen workshop	26
	3.3 Soivan tilan säveltämisprosessi	28
	3.3.1 Keramiikan äänipaletti	28
	3.3.2 Eleet ja soitinten mahdollisuudet	29
	3.3.3 Tilasarja-ajatus	31
	3.3.4 Luonnostelu	31
4	VALMIS TEOS: SOIVA TILA	35
	4.1 Teoksen musiikilliset osat	36
	4.2 Partituuri ja stemmat	41
	4.3 Harjoitukset	43
	4.4 Markkinointi.....	44
	4.5 Esitykset.....	45
5	POHDINTA	48
	LÄHTEET.....	51

1 JOHDANTO

Sain ensimmäisenä koronakeväänä 2020 vahvan vision keramiikan sirpaleista muodostuvasta tilasta, joka soi. Tämä visio konkretisoitui moniaistiseksi ja -taiteiseksi projektiksi ”*Soiva tila*”, joka koettiin osana Tampere Biennalen ohjelmaa huhtikuussa 2022. Teoksen esityspaikka oli Laikun Galleria Tampereella: entisen kirjastorakennuksen sali, joka on 2010-luvulla uudistettu kuvataiteelle sopivaksi näyttelytilaksi. Kokonaan valkoisen tilan lattia on marmoria ja kantavat seinät rapattua tiiltä, mikä tekee tilasta erittäin kaikuvaan.

Tässä opinnäytetyön raportissa kuvaan taideteoksen synnyttämisen prosessia ja reflektoin kokemuksiani suhteessa käsityksiini säveltäjäyydestä ja taiteilijuudesta. Käsiteltäviä teemoja ovat mm. konserttitapahtuman uudelleen tulkinta ja sen peilaaminen tapahtuman historiaan, musiikin ja äänitaiteen rajapinta, keramiikan äänet, dialogi yhteistyökumppaneiden välillä ja säveltäjän rooli mahdollistajana.

Olen jakanut työn kolmeen pääluokkaan: ensimmäisessä avaan konserttikokemuksen ja konserttitilan historiaa ja taustoja. Toisessa luvussa kuvaan *Soivan tilan* kehittelyä ja säveltämisen prosessia. Kolmannessa luvussa erittelen valmiin teoksen osat ja kerron harjoitusprosessista ja esityksistä. Osallistuin sävellyksen prosessin aikana kahteen työpajaan, joissa kokeilemalla ja keskustelemalla kehittelemällä *Soivaa tilaa*. Avaan myös näitä työpajoja liittyen sävellyksen prosessiin toisessa pääluvussa. Viimeinen luku sisältää pohdintaa projektista ja sen suhteesta käsiteltyihin teemoihin.

Soiva tila -projekti on saanut rahoitusta seuraavilta tahoilta: Alfred Kordelinin rahastolta, Musiikin edistämissäätiöltä ja Tampereen kaupungilta. Kordelinin rahasto myönsi apurahan työryhmälle Anna Hakula ja Mari Paikkari työskentelyyn. Apurahalla katettiin keramiikan rakentaminen, näyttelyvuokra, tuotantokuluja, osa säveltämisestä ja osa tanssijan ja muusikoiden palkkioista. Musiikin edistämissäätiön apurahalla maksettiin osa soittajien palkoista ja loput Tampereen kaupungin myöntämästä kulttuurin tuotantotuesta. Hoidin itse kaikkien apurahojen hakemisen, maksamisen työryhmälle ja raportoinnin.

2 KONSERTTIKOKEMUS JA -TILA

Opinnäytteeni ja *Soiva tila* -teoksen tausta pohjautuu fenomenologiseen ihmiskuvaan ja tietokäsitykseen (mm. Heidegger 2005, Merleau-Ponty 2003): ymmärrän ihmisen osaksi ympäristöään ja tutkin musiikin kuuntelemista tilallisena ja moniaistisena tapahtumana. Fenomenologiassa subjektiivisen kokemuksen rooli on vähintään yhtä tärkeä kuin fyysiset asioiden esiintymät (Zahavi 2015, 2–3). Taidekokemusta ymmärtämään fenomenologinen ontologia antaa kehyksen: subjektiivinen kokemus on taidekokemuksen keskiössä.

Husserl (1982, 82) kuvaa havainnoivaa kokemusta ensisijaiseksi kokemukseksi. Tällä hän tarkoittaa, että kaikki fyysiset asiat ovat alun perin havainnoinnin tulosta, että minkään olemassa olo ei ole varmaa ilman havaintoa. Moniaistisen teoksen luomisessa on loogista käyttää myös moniaistisia tiedontuottamisen tapoja. Kerätessäni ymmärrystä keramiikasta vierailin kuvanveistäjä Mari Paikkarin työhuoneella havainnoimassa keramiikan syntyä. Äänitin saven työstön tuottamia ääniä ja keramiikkauunin lämpötilan nousemista, tunnustelin keramiikkaa ja tietenkin havainnoin katseellani. Tein tapaamisista pääasiassa muistiinpanoja kirjoittaen, mutta myös piirtäen ja nauhoittaen ääntä. Tuntoaistihavaintojani en ymmärtänyt kirjata ylös, mutta kokemus vaikutti sävellysprosessiini ja lopulliseen teokseen vahvasti.

Konserttikokemus on moniaistinen kokemus ajasta ja paikasta, tilasta ja hetkestä. Se on samaan aikaan musiikkikokemus ja arkkitehtuurikokemus. Kokemuksessa äänet kuullaan tilan akustiikan värittäminä, tunnelmaa virittävät valaistus, materiaali- ja tilaratkaisut, sekä toisten kuulijoiden läsnäolo. Konserttikokemus voidaan mieltää kokonaistuntemukseksi, johon vaikuttavat kaikki aistikokemukset: niin kuultavat, nähtävät kuin tunnettavat ja haistettavat. Katsoja samaistuu tanssijan koskettavaan käteen, aistii valaistuksen ja muiden ihmisten läsnäolon ja havaitsee muutokset äänimaisemassa.

2.1 Konsertti rituaalina

Länsimaisen taidemusiikin konserttia voidaan pitää rituaalina, jonka osanottajat tuntevat kirjoittamattoman käyttäytymiskoodiston. Konserttiin pukeudutaan siististi. Narikkaan jätetään ulkovaatteiden lisäksi isot laukut ja konserttisaliin astutaan pelkän käsilaukun kanssa. Käsiohjelma ostetaan monesti erikseen ja sitä lehteillään, kunnes kello (tai äänitetty fanfaari) kutsuu saliin. Kello soi yleensä kolme kertaa, eli ensimmäisen soiton jälkeen ei ole vielä kiire.

Kuulijoiden tultua saliin orkesterin soittajat saapuvat ja alkavat virittää soittimiaan. Valojen pimennyttyä ja orkesterin hiljennyttyä kapellimestari astuu orkesterin eteen ja yleisö antaa ensimmäiset aplodit. Tämän jälkeen musiikki alkaa hiljaisuudesta.

Edellä kuvattu rituaali ei tietenkään kaikissa konserteissa tapahdu sellaisenaan, mutta jotain tämän suuntaista on totuttu odottamaan. Verrattuna musiikin historiaan konserttisalien ja tämänkaltaisen konserttitilanteen historia on kuitenkin varsin lyhyt.

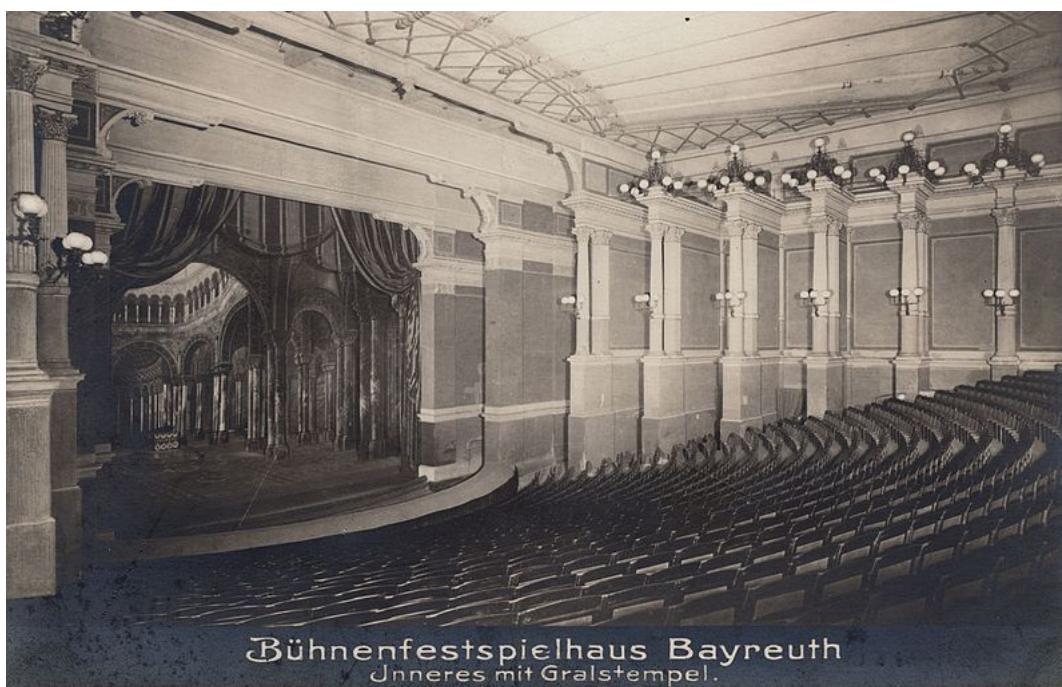
2.2 Konserttisalin synty

Kuuntelemisen historiaa tutkinut Emily Thompson (2002, 20) linkittää teollisen vallankumouksen ja keskiluokan nousun konserttisalin ja konserttitradition syntyyn. Teollistumisen vaurastama keskiluokka alkoi kaivata viihdykettä, tuli kysyntää julkisille konserttisaleille ja teattereille. Hänen mukaansa tämä oli myös alkupiste musiikin kaupallistumiselle. (Thompson 2002, 20.)

Schaferin (2009, 58–59) mukaan musiikin kuuntelemisen kokemus muuttui ympäristön kuuntelemisesta nimenomaan pistemäisen esiintyjän kuuntelemiseksi konserttisalin synnyn myötä. Aiemmin esimerkiksi kirkkomusiikissa ääni ympäröi kuulijaa aivan eri tavalla ja kokemus tilassa olemisesta on eri tavalla läsnä. Schafer (2009, 58–59) esittää, että konserttisalit passivoivat kuulijan ja nostivat säveltäjän taiteilijan asemaan, joka voi luoda mitä hyvänsä liittämättä sitä ympäristöön ja kulttuuriin.

Olemme tottuneet käymään konserttisaleissa, jotka on suunniteltu niin, että voisimme keskittyä musiikin kuuntelemiseen. Schaferin (2009, 58) mukaan konserttisali erottaa musiikin luonnollisesta äänimaisemasta. Konserttisali on rakennettu niin, että voimme keskittyä ainoastaan musiikkiin. Kaikki tuolit osoittavat kohti lavaa ja kaikki äänet tulevat sieltä. Näyttämö on kiintopiste. Muusikot ovat aktiivisia tekijöitä ja kuuntelijat pelkkä passiivinen yleisö. Me kuuntelijoina emme ole äänimaiseman keskellä, kuten olisimme luonnossa. Konserttisalissa ääni saavuttaa meidät vain yhdestä suunnasta. Yleisesti ajatellaan, että tässä hiljaisessa tilassa säveltäjä on vapaa rakentamaan monimutkaisempia musiikillisia rakenteita, kuin mitä olisi mahdollista ulkona. (Schafer 2009, 58–60.)

Mutta miten tulimme tähän pisteeseen? Milloin yleisö hiljennettiin? Sabin von Fischer (2018, 206–209) kertoo, miten hiljainen ja pimeä konserttisali esiteltiin ensimmäisen kerran Bayreuthin Festspielhausissa elokuussa 1876. Richard Wagnerin oma lavastus ja ohjaus hänen omaan teokseensa “Ring der Nibelungen” oli jotain, mitä ei ollut koettu aiemmin. Oopperan alussa auditorio pimennettiin, eikä yleisö voinut nähdä toisiaan. Kuulijat pakotettiin keskittymään vain musiikkiin.



KUVA 1. Ehkä eniten oopperan kehitykseen ja esitystraditioon vaikuttanut säveltäjä oli Richard Wagner ja hänen konserttisalinsa Festspielhaus

Bayreuthissa, jossa konserttisali ensi kerran pimennettiin. Kuva postikortista arviolta vuodelta 1910. (Kuva: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Bayreuth_Festspielhaus_mit_Gralstempel.jpg haettu 23.11.2022)

Koko teatteri (Kuva 1) oli suunniteltu niin, että yleisö voisi kokea Wagnerin itsensä kehittämän "Gesamtkunstwerkin", kokonaistaideteoksen. Salissa ei juuri ollut ornamentteja ja tuolit eivät olleet pehmustetut. Wagner ei halunnut yleisön nukahtavan esityksen aikaan. Muusikot olivat montussa lavan alapuolella, jolloin yleisö ei voinut nähdä soittajia, vaan ainoastaan kuulla musiikin. (von Fischer 2018, 206–209.) Myös salin pimentäminen liittyy teollistumiseen ja hehkulampun yleistymiseen: kaasulamppuja ei pystytty yhtä näppärästi sammuttamaan ja sytyttämään uudelleen, saati kynttilöitä.

Oopperan ja sinfoniaorkesterien konsertit ovat olleet hiljaisia ja pimeitä suhteellisen vähän aikaa, noin 150 vuotta. Mielestäni se on kiinnostavaa, sillä olemme tottuneet ajattelemaan tämän tavan olevan ainoa oikea tapa kuunnella taidemusiikkia. Haydnin ja Beethovenin aikaan tilanne oli kuitenkin toinen: valot pysyivät kirkkaina ja muusikot istuivat lähellä yleisöä. Barokin ja klassismin aikaan oopperat alkavat usein fanfaarilla – sillä on tarkoitus ilmoittaa esityksen alkavan.

Ymmärtääkseni konserttitilannetta ja sen mahdollisuuksia aloitin projektin suunnittelun tutustumalla erilaisten konserttitilojen syntyyn ja kehitykseen. Erilaiset rakennustypologiat ovat kehittyneet suhteessa tilassa esitettävään musiikkiin. Konserttisalin kehittyminen liittyy sinfonisen muodon yleistymiseen musiikissa, kamarimusiikkia varten rakennetut salit ovat saaneet vaikutteita yläluokan salongeista, joissa musiikkia alun perin esitettiin. Black Box -saleja alettiin rakentaa konserttirakennuksiin musiikin performatiivisuuden kasvaessa ja sähköisesti vahvistetun musiikin yleistyessä.

2.3 Musiikkitalan arkkitehtuuri

Länsimainen taidemusiikki mielletään kuultavaksi konserttisalissa. Pelkästään konserttisaleja on kuitenkin useampaa eri tyyppiä: suurten salien lisäksi on

kamarisaleja ja historiallisempia kenkälaatikko-saleja, joiden muoto on suorakulmainen. Lisäksi musiikkia esitetään mm. oopperasaleissa, teattereissa ja kirkoissa.

Kuvaan tässä luvussa erilaisia musiikin kuuntelemisen tiloja ja erittelen, mitä erilaisista kuuntelemisen tavoista on löydettävissä *Soivasta tilasta*. Aloitan antiikin teatterista ja jatka maallisen ja hengellisen vallan kautta nykyisiin konserttisaleihin.

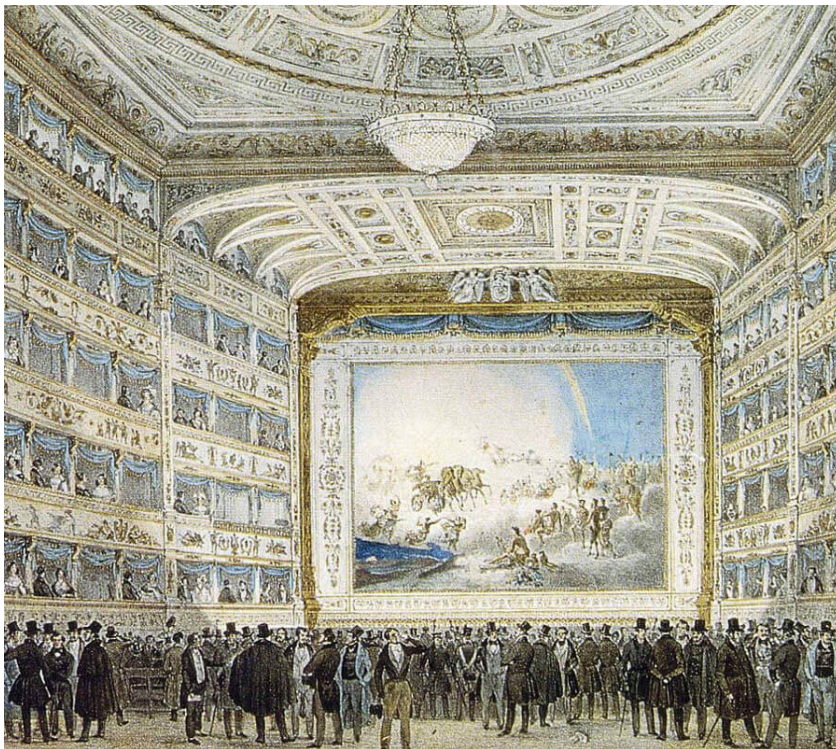
2.3.1 Teatteri

Varhaisin säilynyt kirja arkkitehtuurista on Vitruviuksen *De architectura*. Siinä Vitruvius (1914, 137–153) kuvaa yksityiskohtaisesti teatterin akustista suunnittelua ja musiikin perusteita. Vitruviuksen ajoitetaan kirjoittaneen ”10 kirjaa arkkitehtuurista” noin vuosien 30–15 eaa. aikana (*De architectura*, Wikipedia). Kirjan löytyminen 1400-luvun lopulla käytännössä käynnisti renessanssiarkkitehtuurin sellaisena kuin me sen tunnemme ja vaikutti arkkitehtuurin ideaalin käsitykseen vuosisatojen ajan.

Vaikka antiikin aikaan musiikkia mitattiin ja arvioitiin teoreettisesti, se ei kuitenkaan varsinaisesti esiintynyt omana taidemuotonaan erillisenä muista, vaan oli kytköksissä teatteriin. Teatteriin puolestaan liittyi uskonnollista virittäytyneisyyttä, jota nykypäivän teatterissa ei oleellisesti ole. Schafer (2009, 58) kritisoi musiikkikäsitystämme siitä, kuinka musiikki koetaan abstraktina viihteenä, vain korvan nautinnoksi, ja länsimaisessa traditiossa kaikki uskonnolliset viittaukset musiikissa on pyritty minimoimaan.

Antiikin teatterirakennukset olivat pääasiassa kattamattomia rakennelmia, joissa katsomo oli terassoitu puoliympyrän muotoon maastoon näyttämön sijaitessa alimpana rinteessä. Nykyinen teatterin rakennustyyppi puolestaan voidaan ajoittaa suurin piirtein samoihin aikoihin kuin oopperatalojen synty, 1500-luvulle. Oopperatalo rakennustyyppinä syntyi Venetsiassa, kuten myös ooppera taidemuotona. Kuvassa 2 on La Fenice, yksi Venetsian vanhoista oopperataloista. Ooppera oli alun perin eräänlainen renessanssin tulkinta antiikin

teatterista (Snowman 2010, 18). Varhaisessa oopperasalissa permannolla oli vain seisomapaikkoja ja parvekkeilla aitoita.



KUVA 2. La Fenice uudelleen rakennettuna palon jälkeen vuonna 1837. Kuva: <https://www.teatrolafenice.it/en/la-fenice-foundation/la-fenice-history/> haettu 23.11.2022.

Ooppera taidemuotona oli alusta lähtien monitaiteinen: siinä on tarina, lavastustaidetta, liikettä ja ääntä. Richard Wagner lanseerasi termin kokonaistaideteos (Gesamtkunstwerk), jolla hän tarkoitti sellaista taideteosta, joka ottaa huomioon kaikki aistit ja kokonaiskokemuksen. Termi jäi elämään erityisesti arkkitehtuuriin ja se vaikutti monen tyylikauden (mm. Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco, Jugend, Wienin Secession, Bauhaus, De Stijl) ja erityisesti modernin arkkitehtuurin syntyyn. Termi muutti ajatuksen rakennuksesta kaupunkiin sovittavasta kappaleesta joksikin suuremmaksi: itsenäiseksi taideteokseksi. Kuvassa 3 näkyy usein kokonaistaideteos-termin yhteydessä esitetty interiööri Victor Hortan suunnittelemasta Hôtel Tasselista.

Ajatus taidemuotoja yhdistävästä teoksesta ei sinänsä ole Wagnerin itsensä keksimä vaan juontaa jo antiikin Kreikan draamoista, mutta Wagnerin oopperoissa kokonaisuuden hallinta todellakin on Wagnerin itsensä käsissä.

Yhden ihmisen käsikirjoittama, säveltämä, ohjaama ja johtama teos hänen itselleen rakennuttamassa oopperatalossa hakee vertaistaan.



KUVA 3. Hôtel Tasselin porrashuone. (Kuva: Henry Townsend, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Tassel_House_stairway.JPG haettu 23.11.2022)

Soivassa tilassa on aineksia kokonaistaideteoksen ideasta siinä suhteessa, että olen halunnut rakentaa kokonaisvaltaisen taide-elämyksen. Wagnerin ajatteluun kuuluu kuitenkin yhden taiteilijan nostaminen työryhmän ylle, mikä ei sovi omaan arvomaailmaani. Olen halunnut jakaa tekijyyttä ja osallisuutta myös muulle työryhmälle avoimessa dialogissa kaikkien kanssa.

Black Box on teatterin kehityksen tuoma näyttämötyyppi, jossa yleisön penkit ovat liikuteltavissa ja sali voidaan kalustaa vapaasti miten päin vain. Salin nimi tulee siitä, että seinät ovat mustat tai tummat ja kokonaismuoto on laatikko. Black Box -tyyppisiä saleja näkee teattereiden pieninä näyttämöinä ja monesti tanssiteosten esityspaikkoina. Näiden salien akustiikka on yleensä kaiuton, jolloin hiljaiset äänet eivät saa tukea akustiikasta. Musiikki näissä tiloissa on usein vahvistettua tai muuten kovaäänisempää.

Black Box kehitettiin, jotta yleisön ja näyttelijöiden rajapintaa saatiin muokattua perinteiseen katsomo-näyttämö-asetelmaan verrattuna. Tätä ajattelua on myös *Soivan tilan* toteutuksessa, jossa yleisö on asetettu poikkeavalla tavalla soittajien eteen ja ääni ympäröi kuulijoita.

2.3.2 Kirkko

Antiikin temppelit olivat katettuja ja pylväsrivistöjen rajaamia, eikä kristillinen kirkko rakennuksena suoraan periydy niistä. Kuitenkin sekä temppeleihin että kirkkoihin tulee nousta portaita. Portaot toimivat myös vertauskuvallisesti: kohottavat kulkijan jonnekin ylemmäs. Kirkot ja temppelit piirtyvät maisemassa jylhinä ja kunnioitusta herättävinä.

Suurimmat ja pisimpään säilyneet kirkot on rakennettu kivistä, mikä on vaikuttanut kirkon akustiikkaan ja akustiikan kautta myös musiikkiin. Pitkät jälkikaiut eivät ole omiaan nopeatempoisessa ja rytmikkäässä musiikissa, vaan pitkät linjat soivat selkeämmin. Hiljaisemmat äänet voimistuvat ja voimakkaat äänet ovat epäselvempiä.

Ensimmäisissä nuottikirjoituksissa ei ole selvästi merkitty rytmikkaa: se tuntuu loogiselta, jos samaa kappaletta on tarkoitus esittää hyvinkin erilaisissa kirkoissa. Erikokoiset ja -muotoiset tilat tuottavat hyvinkin eri pituisia kaikuja, jolloin on järkeväkin suhteuttaa nuottien pituudet kyseisen paikan akustiikkaan.

Lisäksi uskonnollisella musiikilla on myös muita tavoitteita kuin kauneus ja selkeys: ihminen on saatava tuntemaan olevansa jonkin pyhän äärellä. Valtavat kaiut voivat tuntua nykyesittäjästä akustisesti hankalilta, mutta ne ovat omiaan luomaan aivan toisenlaisia ääniä kuin mihin ihmiset ovat arkenaan tottuneet.

Soivassa tilassa halusin myös luoda tunnelman, jossa aistia olevansa jonkin pyhän äärellä: osallistuvansa puhdistavaan riittiin. Tärkein yksittäinen elementti, joka vei ajatuksia oikeaan suuntaan, oli tanssijan olemus. Ohjeistin häntä ottamaan rituaalin seremoniamestarin asenteen kuitenkin liiottelematta hartautta. Toinen teosta ylevöittävä elementti oli Laikun Gallerian suorastaan sakraali kaiku. Tilassa ollessaan pystyi kuvittelemaan katedraalin ympärilleen vain sulkemalla silmänsä.

2.3.3 Hovi

Kirkon lisäksi hovit olivat Euroopassa vallan ja resurssien keskittymiä ennen teollista aikaa. Hallitsijoilla oli varaa viihteeseen ja halua suuruutensa näyttämiseen. Mesenaattijärjestelmä juontaa jo antiikista, ja se tunnetaan vahvana keskiajalla ja renessanssissa (Patronage, Wikipedia). Keskiaika ja renessanssi ovat myös aikakausia, joista usein länsimaisen taidemusiikin historian opetus aloitetaan.

Muusikot ja säveltäjät nähtiin ennen romantiikan ajan taiteilijamyytin syntyä ensisijaisesti palvelijoina – joko Jumalan tai maallisen valtiaan. Tämä liittyy vahvasti ympäristöön, jossa musikit toimivat. Hovin musikit nähtiin palvelusväkenä, pääpuutarhuriin verrattavina, mutta alempiarvoisempina kuin kuulijansa (Haynes 2007, 132). Kuvassa 4 näkyy yksi varhaisimmista säilyneistä konserttisaleista: Haydn-sali, joka sijaitsee Esterházyin linnassa. Sali valmistui 1672 ja sen on suunnitellut Carlo Martino Carlone. Haydn oli kyseisen hallitsijan hovisäveltäjä. Salin muoto vertautuu Laikun Galleriaan.



KUVA 4. Haydn-Sali Esterházy'n linnassa. (Kuva: Martin Geisler 2013, commons.wikimedia.org/wiki/File:EisenstadtSchloss_Haydn-Saal.jpg haettu 25.11.2022)

Soivassa tilassa yleisön asettautuminen tilaan vertautuu hoviväen vapaaseen muodostelmaan, vaikka varsinaisesti mitään kuninkaallista ei teoksella ole haettu. Kulttuurikeskus Laikku rakennuksena edustaa 1920-luvun klassismia ja salin mittasuhteet heijastelevat aiempien aikojen palatsisalien sommittelua.

2.3.4 Konserttisali

Schafer (1994, 108–110) vertaa sinfoniaorkesterin kehittymistä teolliseen tuotantoon ja sen tehokkuuteen liittyen mm. soitinten kehitykseen voimakasäänisemmiksi 1800-luvulla, samaan aikaan kun konserttisali sai alkunsa. Samaa hetkeä ajoittuu sinfonian muotoutuminen nykyiselleen. Orkesterisaleja on karkeasti ottaen kahta tyyppiä: nk. kenkälaatikkosaleja ja viinitarhasaleja. Kenkälaatikko on kehittynyt hovin yleiskäyttösalin pohjalta erityisesti konserttikäyttöön ja muodoltaan vastaa kenkälaatikkoa. Tunnetuimpia tällaisia ovat Theophil Hansenin vuonna 1870 suunnittelema Wienin Musikverein (kuva 5) ja Boston Symphony Hall (arkkitehdit McKim, Mead ja White 1900).



KUVA 5. Musikverein-sali täydellä yleisöllä. Kuva: Andreas Praefcke 2010. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_Musikverein_innen_2010_2.jpg haettu 23.11.2022.

Ensimmäisen viinitarhasalin on suunnitellut Hans Scharoun (Berlin Philharmonie 1963, kuva 6). Se rakennettiin arkkitehtuurikilpailun perusteella silloisen Berliinin filharmonikkojen kapellimestarin von Karajanin suosikkisalina. Tässä salissa yleisö oli ensimmäistä kertaa sijoitettu myös orkesterin taakse. Nämä paikat eivät ole akustisesti parhaita, mutta niistä näkee kapellimestarin myös edestäpäin. Helsingin Musiikkitalon suuri sali on verso tästä konserttisalista.



KUVA 6. Ensimmäinen viinitarha-sali on Hans Scharounin Berlin Philharmonie 1960-luvulta. Kuva otettu parvelta orkesterin takaa vuonna 2010. Kuva: Maija Villanen.

1700-luvulla yleinen aatelisten musiikkiharrastus perhepiirissä laajeni teollistumisen myötä myös porvariston harrastukseksi. Alun perin kodeissa esitettyjä kamarimusiikkiteoksia haluttiin esittää myös julkisemmin. Sinfoniaorkestereille suunniteltujen suurten salien lisäksi kaivattiin pienempiä, kamarimusiikille sopivia tiloja. Ammattimuusikkojen eriytyminen harrastajista viimeisteli intiimitunnelmaisten konserttien muutoksen vapaa-ajan kaupalliseksi viihdykkeeksi.

Myös *Soivassa tilassa* halusin rakentaa intiimin vuorovaikutuksen soittajien ja yleisön välille. Tämän vuoksi tila ei voinut olla valtavan suuri: soittajien tuli pystyä vuorovaikutukseen keskenään, vaikka sijaisivat eri puolilla salia.

2.4 Arkkitehtuurin inspiroima musiikki

Ympäristöäänistä ja arkkitehtuurista inspiroituneita teoksia ja taiteellista tutkimusta on ollut olemassa jo yli sata vuotta. Kuljuntausta (2006, 104) jakaa tällaiset teokset karkeasti kolmeen kategoriaan:

- 1) Äänten alkuperäisyyttä kunnioittaviin, joissa taiteilijat ovat nauhoittaneet ääniä ja käyttävät niitä sellaisinaan, muokkaamattomina
- 2) Uudenlaisia ulottuvuuksia etsiviin, joissa taiteilijat ovat sähköistämällä tai muokkaamalla ääniä tuoneet ympäristöäniin uusia tasoja
- 3) Akustisia tiloja tutkiviin teoksiin, joissa taiteilijat vievät uusia akustisia ulottuvuuksia esiin nostavia ääniä tiloihin. (Kuljuntausta 2006, 104.)

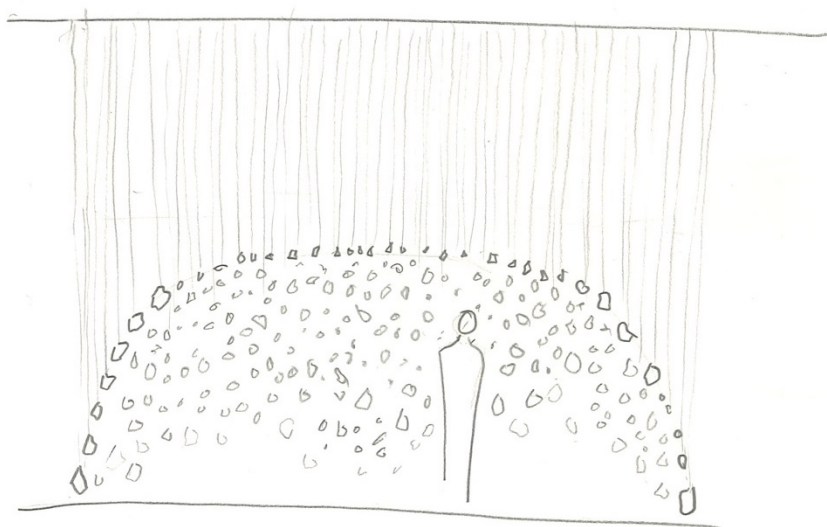
Koen *Soivan tilan* liittyvän tähän kolmanteen kategoriaan: keramiikan äänet keskustelevat tiilirakennuksen ja marmoripintojen kanssa omalla materiaalisuuteen pohjautuvalla tavallaan. Kaiku on osa sävellystä, eli akustisesti kuivassa tilassa koko teos olisi näyttäytynyt aivan toisenlaisena.

Kuljuntausta (2006, 105) kuvaa myös äänitaiteilija Max Neuhausin teosta *Listen* (1966), jossa kuulijoita kuljetettiin bussilla erilaisiin ääniympäristöihin. Neuhausin mukaan kokija tulee uudella tavalla tietoiseksi äänistä yllättävässä ympäristössä. *Soiva tila* ei ole tällä tavalla radikaali toteutus, mutta samaa ajattelua itsellänikin on: jos ääntä kuunnellaan muualla kuin konserttisalissa, siihen suhtaudutaan eri tavalla.

3 PROJEKTIN KEHITYSVAIHE JA SÄVELTÄMISPROSESSI

Teoksen *Soiva tila* lähtökohtana ja luovan prosessin punaisena lankana on kulkenut kokonaisvaltaisen taide-elämyksen rakentaminen. Tavoitteena on ollut tarkastella konserttitilannetta kokijan näkökulmasta. Yhteistyön varmistuttua keraamikon kanssa tärkeimmäksi musiikilliseksi materiaaliksi valikoitui keramiikan äänet. Teoksessa ääniä imitoidaan, niihin sulaudutaan ja niitä kontrastoidaan. Äänen materiaalisuus kasvoi prosessissa niin merkittäväksi, että soitinkokoonpano rakentui puisten instrumenttien ympärille: hyvin maanläheisiin ääniin.

Tutkin sävellysprojektissa tilan suhdetta musiikkikokemukseen ja sitä, miltä kuulijasta tuntuu kokea teos ympärillään. Kuvassa 7 näkyy yksi ensimmäisistä luonnoksista keramiikan täyttämästä tilasta. Sain alkusysäyksen *Soiva tila* -teokselle mielikuvasta, jossa valkoisia keramiikan sirpaleita roikkuu kuulijan ympärillä: sirpaleet muodostavat fyysisen tilan ja niiden helinä kuultavan maiseman, soivan tilan. Teosta ei esitetty perinteisessä konserttisalissa: *Soiva tila* sai kaikki esityksensä galleriatilassa.



KUVA 7. Luonnos alkukesältä 2020. Ihminen kuvassa on luomassa mittakaavaa.

3.1 Veistos instrumenttina

Soivan tilan keskiössä on keraaminen soitin, valtava tuulikellonomainen instrumentti (kuva 8). Soitin kehiteltiin yhdessä kuvanveistäjä Mari Paikkarin kanssa. Säveltäjä-soitinrakentajia tunnetaan 1900-luvulta valtavat määrät, ja ääniveistos pioneeri Harry Bertoia on lanseerannut ääntä ja tilaa yhdisteleville teoksilleen käsitteen ”sonambient” (Kuljuntausta 2006, 117–119).

Ruokailukäyttöön soveltuvia kulhoja soittaessa voidaan puhua found objecteista tai valmisesineistä (readymade). Termillä tarkoitetaan esineitä, jotka on otettu osaksi taideteosta, mutta jotka on alun perin tarkoitettu johonkin muuhun. Tunnetuin valmisesineteos on Marcel Duchampin Suihkulähde (Fountain) vuodelta 1917, eli galleriaan sijoitettu pisuaari. Soivassa tilassa soitettavat keraamiset kulhot ovat saman kuvanveistäjän luomia, eli myös osa näyttelyssä olevaa installaatiota. Kuvassa 9 kulhoa soittaa sellisti jousellaan.



KUVA 8. Vasemmalla: Tanssija Suvi Eloranta soittaa viuhkalla installaatiota. (Kuva: Maarit Kytöharju.)

KUVA 9. Oikealla: Sellisti lida Hirvola soittaa jousella kulhoa. (Kuva: Riki Hakulinen.)

3.2 Teoksen kehitysvaihe

Aivan ensimmäinen ajatukseni oli hankkia kierrätyskeskuksesta käytettyjä astioita, rikkoa niitä ja ripustaa sirpaleet roikkumaan katosta. Soitin keraamikkoystävälleni kysyäkseeni, onko tämä mahdollista. Ystäväni vinkkasi

samalla työhuoneella työskentelevästä kuvanveistäjästä, Mari Paikkarista, joka on erikoistunut soivaan keramiikkaan. Kävin kuuntelemassa hänen verkkosivuillaan (Paikkari) soivia näytteitä hänen töistään ja vakuutuin, että minuun tulee kysyä häntä yhteistyöhön. Mielestäni työt näyttivät (kuva 10) ja kuulostivat juuri siltä, mitä halusin *Soivaan tilaan*.



KUVA 10. Mari Paikkarin työn *Sound of Limogesin* (2013) helinä on kuultavissa hänen verkkosivuillaan. Työ oli osa myös *Soivan tilan* installaatiota. (Kuva: Mari Paikkari.)

Paikkarin kanssa keskusteltuani ymmärsin, että keramiikka tulisi valmistaa nimenomaan tätä teosta varten. Rikkinäinen posliini ei soi yhtä kauniisti ja pitkään kuin ehjä. Tämä päätös moninkertaisti budjetin kertaheitolla ja jouduin aloittamaan apurahojen hakemisen, jotta tämä ylipäänsä näkisi päivänvalon. Samalla roolini säveltäjästä laajeni myös tuottajaksi, mahdollistajaksi.

Tässä vaiheessa projektia teoksen pääpaino oli näyttelyssä: tarkoituksena oli rakentaa huoneen kokoinen soitin, jonka sisään pääsee. Ensimmäinen ja suurin apuraha saatiinkin nimenomaan työskentelyyn keramiikan parissa ja näyttelykuluihin. Pitkin prosessia hain lisää apurahoja omaan työskentelyyni ja muusikoiden palkkioihin.

3.2.1 Esityspaikan valinta

Esityspaikaksi halusimme riittävän suuren tilan, jossa kokija todella voitaisiin ympäröidä keramiikalla. Plussaa olisi, jos kyseessä olisi tiilitalo, eli tavallaan keraaminen tila. Katossa tuli olla ripustamismahdollisuus, mikä rajasi useita historiallisia rakennuksia pois, sillä moneen kattoon ei saa ripustaa mitään. Ripustamiseen tuli myös varata useita päiviä, eli muutaman tunnin vuokra-aika ei tullut kysymykseen. Kulttuuritalo Laikon Galleria oli riittävän suuri, hyvällä sijainnilla erittäin edustava ja vielä kohtuuhintainen. Haimme tilaa maaliskuussa 2021 ja saimme tiedon valinnasta kesäkuussa 2021.

Luvussa 2.1 kuvattu Schaferin kritiikki konserttisaleja kohtaan resonoi minuun. Tunnen kuulijana, että olen eristetty täydestä musiikkikokemuksesta sivustaseuraajaksi. Soittajat ja kapellimestari saavat elää kehollaan mukana ja musiikki ympäröi heitä, kun minä katson esitystä piippuhyllyltä tuhannen muun kuulijan kanssa pimeässä. Valitessani esityspaikkaa *Soiva tila* -teokselle minulle oli tärkeää tuoda kokija keskiöön. Halusin riittävän suuren tilan, jossa taide mahtuu levittäytymään yleisön ympärille.

Rikkoessa totuttua traditiota altistetaan yleisö hämmennykselle, jolloin keskittyminen voi ohjautua vääriin asioihin. En halunnut yleisön joutuvan tuntemaan itseään katseen alaiseksi, vaan luoda turvallisen tilan ihmetellä uutta: luoda uudenlaisen rituaalin totutun tilalle.

3.2.2 Työryhmätyöskentely

Säveltäjä nähdään monesti yksinäisenä puurtajana norsunluutornissaan, josta hän lähettää maailmalle mestariteoksiaan. *Soiva tila* muodostui itselleni projektiksi, jossa oma roolini oli jotain taiteellisen johtajan ja mahdollistajan väliltä. Alkuperäinen ajatus lähti itseltäni, ja toimin projektin tuottajana, mutta jokaisen mukana olleen ihmisen persoona ja kyvyt muokkasivat teosta vahvasti. Teoksesta olisi tullut täysin erilainen ihan vain yhden soittajan vaihtuessa toiseen.

Keskustelimme kuvanveistäjä Mari Paikkarin kanssa keramiikasta, äänistä ja teoksesta useaan otteeseen. Paikkari esitteli minulle erilaisia keraamisia astioita, esineitä ja soittimia, joista lähtee ääni. Pääsin useaan otteeseen työhuoneelle ihmettelemään puolivalmiita ja valmiita töitä, sekä tutustumaan itse keramiikan valmistusprosessiin ja savilaatuihin. Nauhoitin sessioissa mm. polttouunin lämpötilan nousua ja saven vaivaamista tai hakkaamista, jonka tavoitteena on poistaa ilmakuplat savesta. Keramiikan rakentamisen fyysisyys, prosessin hitaus ja hyvin erilaiset vaiheet tulivat tutuiksi. Halusin tuoda sävellykseenkin jotain kaikuja tästä käsillä tekemisen vaiheesta. Tanssija-lyömäsoittaja-dueton alussa voi kuulla saven iskuja pöytää vasten.



KUVA 11. Vasemmalla kuva Laikun Galleriasta, kun installaatio oli ripustettu. KUVA 12. Oikealla kuva pienoismallista, jonka avulla suunnittelimme ripustuksen ja tuolien paikat ja niiden määrän.

Puhuimme paljon näyttelyn levittäytymisestä tilaan ja käsityksistämme siitä, miten keramiikan tulisi olla esillä. Ensimmäisten luonnosten valtava keramiikkakupoli tiivistyi viiden metrin tuulikelloksi, mutta perusajatus tilaa rajaavasta soivasta objektista pysyi samana (kuva 11). Paikkari lopulta teki lopulliset päätökset keramiikkateosten määrästä ja sijainneista, mutta ensisijaisena tavoitteena oli konsertin palveleminen: ettei teoksia tarvitsisi siirrellä konserttitilanteessa. Kuvassa 12 on pienoismalli Laikun Galleriasta, johon yhdessä sovittelimme veistosten ja istuimien paikkoja.

Yhteistyö tuntemattoman kanssa oli hieman haasteellista. Korona-aika ja etäisyys toivat lisähaasteen, kun kasvokkain ei voitu nähdä usein. Keskusteluissa

tunnuimme ymmärtävämmme toisiamme ja olevan samaa mieltä, mutta varsinkin taukojen jälkeen ajatukset olivat menneet eri suuntiin ja oma käsitys edellisestä keskustelusta saattoi poiketa toisen käsityksestä.

3.2.3 Tanssija

Sekä itselleni että kuvanveistäjä Mari Paikkarille taiteen moniaistisuus on henkilökohtaisesti tärkeä lähtökohta. Molemmat olimme inspiroituneet Juhani Pallasmaan (mm. 2018) kriitikistä visuaalisuuteen keskittyvää tilojen suunnittelua kohtaan. Paikkari on taiteessaan tutkinut soivaa keramiikkaa jo useita vuosia. Lisäksi hänen oma työskentelynsä on fyysistä, tuntoaisti on vähintään yhtä tärkeää kuin näköaisti. Paikkarilta tuli ajatus tanssijan käyttämisestä keramiikan soittajana. Tanssijan liikkeisiin voi katsoja samaistua: tuntea, miltä tuntuu koskettaa esinettä. Vaikka katsojat eivät voikaan itse varsinaisesti osallistua, tanssijan keho antaa mahdollisuuden kuvitella olevansa keskellä teosta.

Puhuttuamme tanssijasta mieleen nousi heti ammattitanssija Suvi Eloranta, joka on myös erittäin korkeaääninen sopraano. Olin työskennellyt hänen kanssaan aiemminkin ja tunsin hänen sopivan tähän projektiin. Elorannan lavatyöskentelyssä on jotain intensiivisen keskittyntä, hän osaa suorastaan hidastaa ajan kulumista pelkällä liikekielellään ja olemuksellaan.

En halunnut tehdä *Soiva tila* -teoksesta ensisijaisesti tanssiteosta, vaan halusin tanssijan toimivan osana ensembleä. Tanssijaa tarvittiin ensisijaisesti soittamaan keramiikkaa ja toimimaan yleisön peilinä: tuntevana kehona. Kuitenkin halusin kokijan huomion kiinnittyvän myös ääniin ja keramiikkaan. Tanssijan päätehtäväksi muodostui eräänlainen mahdollistajan, seremoniamestarin rooli. Hän kuljetti yleisön paikoilleen musiikin jo soidessa ja lisäksi toi teoksen kuluessa soittajille kulhoja ja muita soitettavia objekteja.

3.2.4 Soittajat

Soittajista ensimmäisenä varmistui nokkahuilisti Helena Holm, jonka kanssa olin aiemminkin työskennellyt. Nokkahuilun äänen hauraus, kylmyys ja yksinkertaisuus sopivat mielikuviini käsin rakennetusta keramiikasta. Lisäksi persoonana Helena täydensi jo valikoitunutta ryhmää hyvin. Rohkeus tutkia oman mukavuusalueen ulkopuolista maailmaa yhdisti tekijöitä.

Helenan nokkahuiluvalikoima saneli teoksessa käytettävien huilujen valikoimaa. Jotkin osuudet olin säveltänyt ajatellen eri huilua, mutta harjoituksissa paljastui, että toinen huilu sopisi mielikuvaan paremmin. Kauttaaltaan ehkä olin mielessäni kuvitellut hieman ohuempia ja korkeampia ääniä, mutta akustiikan ja balanssin vuoksi hieman pyöreämmät ja syvemmät äänet toimivat paremmin. Lähinnä siis sopraanonokkahuilulle kirjoitettuja kohtia vaihdettiin harjoituksissa altolle.

Seuraavaksi löysin sellisti-laulaja lida Hirvolan. Sello instrumenttina oli ollut mielessäni jo miltei alusta lähtien, mutta Hirvolan korkea sopraanoääni mahdollisti myös vokaalista moniäänisyyttä, jota olin alkanut kaipaamaan. Lopulta sellolle tuli teokseen hyvin vähän mitään klassisesti soivaa soitettavaa, vaan enemmän hälyä ja efektejä.

Kummallakaan laulajalla ei ole varsinaisesti ylimenoaluetta, "passagiota", kaksiviivaisella oktaavialalla, minkä vuoksi heille oli helppo kirjoittaa korkealle pitkiäkin jaksoja. Koska tanssijan piti opetella enemmän ulkoa ja yhteisharjoituksia oli vähän, päädyin kirjoittamaan hänelle helpommin hahmotettavat stemmat ja sellisti-laulajalle stemmat, joissa pitää tarkemmin seurata toista. Stemmat kulkivat kuitenkin ristiin, eli varsinaisesti kumpikaan ei ollut liikkuvampi tai korkeammalla.

Klarinetisti Maija Anttilan ja lyömäsoittaja Leena Nousiaisen löysin Tampering ensemblen kautta, jossa myös lida Hirvola soittaa. Anttilan mukaan tulo mahdollisti bassoklarinetin käytön ja se syvensi omassa päässäni sointivärit kohdilleen: multifonit toivat tarvittavaa raakuutta ja matala ääni huojuntaa, jonka voi tuntea kehossaan. Nousiaisen mukaan tuleminen mahdollisti puisten

lyömäsoitinten laajan käytön, sillä hän pystyi järjestämään tarvittavat soittimet konsertteihin.

3.2.5 Äänitaideworkshop

Osallistuin kesällä 2020 äänitaidetyöpajaan otsikolla Sound Ecologies osana UNM (Ung Nordisk Musik) festivaalia. Työpajan opettajina olivat Petri Kuljuntausta, Riikka Talvitie ja Tanja Tiekso.

Koska *Soiva tila* -projekti oli jo alkanut, käytin ajan keramiikan äänen ja resonoinnin tutkimiseen. Testailin erilaisia mikrofoneja, keramiikan äänen muuntelua. Soitin kulhoihin erilaisia taajuuksia: testasin, miten keramiikka toimisi ”kaiuttimena” ja voisinko rikkoa keramiikkaa äänellä. Teoriassa keramiikka hajoaa, jos siihen soittaa juuri esineen omaa taajuutta riittävällä voimakkuudella, mutta saatavilla olleet kaiuttimet eivät pystyneet tuottamaan riittävän korkeita ääniä riittävällä voimakkuudella. Myöskään kaiutin-ajatus ei toiminut suunnittelemani tavalla.

Kulhot veivät ajatukset luonnollisesti keittiöön ja ääniin, joita ruokaa laittaessa tulee. Toinen metafora on siemenen istuttaminen maahan – keramiikka on ennen polttoaan ollut savea, maata. Testailin oman keittiön aineksilla, kuten riisillä, linsseillä, couscousilla ja erilaisilla pavuilla: ripotellen, kaataen ja pyöritellen eri tavoin. Eräällä kurssin osallistujalla oli mukanaan myös viola da gamba, ja jousella soitetut kulhot kuulostivat suorastaan maagisilta.

Sain workshopissa myös uusia ajatuksia säveltäjäyydestä laajemmin. Prosessin arvon ymmärtäminen itsessään tuntui suorastaan kumoukselliselta, sillä olin aiemmin keskittynyt lopputulokseen kaikessa tekemisessäni. Myös tekijyyden jakaminen ja yhteistyö resonoi omaan ajatteluun.

Luento Deep Listening -teoriasta ja Pauline Oliverosin sävellyksistä inspiroi minua ajattelemaan koko esiintymistilannetta uudelleen. Deep Listening tutkii eroa pakotetun kuulemisen ja valitsevan kuuntelemisen välillä. Siihen kuuluu erilaisia fyysisiä harjoitteita, äänimeditaatioita ja vuorovaikutteisia esityksiä. (The

Center of Deep Listening.) Luento sai minut pohtimaan, minkälaisen kuuntelukokemuksen haluan rakentaa. Millä tavoin yleisöä voi ohjailla, jotta oikeanlainen tunnelma ja luottamus saavutetaan?

Intensiivisen kurssin päätteeksi sain valmiiksi kaksi "harjoitelma"-teosta. Toinen teoksista oli graafiseen notaatioon perustuva teos *Cups and Seeds* neljälle soittajalle, kulhoille, pavuille, linsseille ja riiseille (kuva 13). Osa soittimista oli vahvistettuja. Toinen teos oli puolestaan nauhateos, johon olin kasannut nauhoittamiani keramiikan ääniä. Kumpaakaan en käyttänyt sellaisenaan *Soivassa tilassa*, mutta loppurituuaali-osassa on kuultavissa kaikuja *Cups and Seeds* -kappaleesta.



KUVA 13. Graafinen partituuri kulhoille ja jyville sävelletystä kamariteoksesta.

3.2.6 Performatiivinen workshop

Osallistuin kesällä 2021 Viitasaarella Musiikin ajan workshoppiin *Memories of Rebellion*. Työpajan aluksi vierailimme installaatiossa, jossa kävijää pyydetään jättämään henkilökohtainen, tekemättä jäänyt vallankumous uurnaan. Näitä uurnaan jätettyjä lappuja käytettiin inspiraationa työpajan teoksille. Uurna oli jätetty myös tyhjiä lappuja, jotka inspiroivat itseäni. Onko jokin tekemätön teko ollut liian vaikea edes jälkikäteen kirjoitettavaksi?

Workshopin vetäjinä olivat nykyopperaan erikoistunut ohjaaja Michael Höpfner ja säveltäjä Brigitta Muntendorf, Molemmat vetäjät olivat työskennelleet myös paljon erilaisissa ensembleissä: taiteilijoiden ryhmissä, joissa keskustellaan yhdessä lopputuloksesta ja joissa luova prosessi on joustava ja testaileva. Erityisesti nykyopperassa on mahdollista rakentaa monitaiteista kokonaisuutta.

Workshopin keskiössä oli performatiivisuus: Miten musiikin kuuntelukokemus rakennetaan kokijalle? Miten esiintymistilanne on käsikirjoitettu? Työpajassa opittiin testailemalla ideoita ja näkemällä muiden töitä.

Halusin työpajassa testata materiaalilähtöistä installaatiota käyttämällä jotain muuta materiaalia kuin keramiikkaa. Edulliseksi ja helposti työstettäväksi materiaaliksi valikoitui paperi, sillä sain sen mielestäni myös sopimaan työpajan teemaan. Tutkin paperista saatavia ääniä ja nauhoitin niitä. Osa äänistä oli jollain tavalla luovia: kirjoittamista tai piirtämistä. Loput puolestaan tuhoavia: repiviä, suttaavia, rutistavia ja jopa paperin polttamisen ääniä. Koostin nauhoittamistani äänistä neliraitaversion, joka soi tila-installation neljästä nurkasta. Levitin ehjiä paperiarkkeja sääntillisiin riveihin rajaamaan tilaa muuten (kuva 14). Teoksen nimeksi tuli *Unwritten*, joka viittaa tyhjiin äänestyslipukkeisiin, kirjoittamattomiin pamfletteihin, julistuksiin ja rakkaudentunnustuksiin. Tyhjät paperit näkyvät ja tekemättömät teot kuuluvat.



Alun perin ajatukseni oli suunnitella performanssi, mutta työskentelyprosessin myötä päätin jättää esiintyjän (itseni) pois ja luottaa tila- ja ääni-installatioon sellaisenaan. Tila sijaitsi hieman hankalasti löydettävässä paikassa, ja kokeilin erilaisia yleisön ohjailemisen sanattomia tapoja. Sain tästä ajatuksia tanssijan liikkeeseen ja intention varsinkin alussa *Soivan tilan* alkuosaan, kun hän ohjaa yleisön paikoilleen

ja "aloittaa rituaalin".

KUVA 14. Unwritten-installaatio.

3.3 Soivan tilan säveltämisprosessi

Lähdin työskentelemään *Soivan tilan* musiikin kanssa, kun olimme löytäneet sopivan tilan ja olin tutustunut keramiikan erilaisiin äänimahdollisuuksiin. Halusin valita muutaman soittimen niin, että soittajat voisivat ympäröidä yleisön. Koska materiaalisuus ja materiaalin tuntuma olivat tärkeitä lähtökohtia, halusin moniäänisessä soittimistossa olevan materiaalista yhtenäisyyttä. Puiset soittimet puolustivat paikkaansa monella tasolla: niissä on jotain luonnollista, maanläheistä ja ymmärrettävää. Puuta on työstetty käsin, materiaalin ehdoilla. Kuitenkin jokaisessa valitussa soittimessa on oma uniikki äänenvärinsä, joka mahdollistaa hyvin moniulotteisen yhteissoinnin.

Aluksi toivoin saavani keramiikan valmiina, jotta voisin tarkkaan määritellä sävelkorkeudet ja ottaa niistä raamit teokselle. Jossain vaiheessa ymmärsin, että minun tulee rakentaa teos niin, että keramiikan ennustamattomuus toimii: tässä vaiheessa äänen väristä tuli huomattavasti tärkeämpää kuin säveltasosta. Säveltasoja en voinut ennakoida, mutta sävyjä voin.

3.3.1 Keramiikan äänipaletti

Keramiikan työstäminen on hidasta: savi pitää pehmittää, siitä pitää vaivaamalla poistaa ilmakuplat, se tulee muotoilla. Muotoilun jälkeen on odotettava kuivumista ennen ensimmäistä polttoa. Raakapolton jälkeen keramiikkaa voidaan maalata ja/tai lasittaa. Lasituksen jälkeen tulee taas odottaa kuivumista ennen lasituspolttoa. Poltoissa keramiikka kutistuu ja haluttaessa tarkkaan jotain kokoa on osattava laskea prosentuaalinen pieneneminen. Ajatuksesta valmiiksi tuotteeksi kestää helposti viikon tai kaksi, vaikka muoto olisi yksinkertainen.

Saven ääni muuttuu jokaisessa työstövaiheessa ja tarkkaa lopullista sävelkorkeutta ei voi ennustaa. Identtisen näköiset tehdasvalmisteiset kahvikupit

soivat hieman eri sävelkorkeuksilta. Käsien tehdyssä keramiikassa savilaatu ja polttolämpötila vaikuttavat yhtäläillä savimäärän kanssa kappaleen sointiin.

Vierailin kuvanveistäjä Mari Paikkarin työhuoneella useita kertoja prosessin aikana. Paikkari esitteli tekemiään äänikokeiluja, veistoksia ja käyttöesineitä. Nauhoitin erilaisia ääniä työhuoneella: kuvanveistäjän työskentelyä, yhteisiä testailuita ja keramiikkauunin polttoprosessia. Sain mukaani myös joka kerta erilaisia esineitä, joiden sointia testailin itsekseni. Testien perusteella rakensin keramiikkaäänistä paletin, jota halusin käyttää sävellystyössäni. Palettiin kuuluvat mm. seuraavat äänet: kulhon raapiminen, pyörivä liike eri tavoin, puhallusäänet, kilahdukset, jousella soittaminen, erilaisten materiaalien tiputtelu ja kaataminen kulhoon, kappaleiden osuminen toisiinsa ja kappaleiden soittaminen malletilla.

Kuvanveistäjältä tuli ehdotus keramiikan rikkomisesta. Voisiko saksilla leikata yhden siiman rikki niin, että pala tippuu ja rikkoutuu lattialla? Tai lyödä jokin esine rikki? Jouduin sulattelemaan ajatusta pari kuukautta, ennen kuin ymmärsin, että juuri tätä teos vielä kaipaa. Keramiikan rikkomisesta tuli lopulta tärkein yksittäinen tapahtuma teoksessa: sen jälkeen mikään ei ole enää ennallaan.

3.3.2 Eleet ja soitinten mahdollisuudet

Koostin rajaamastani keramiikan äänipaletista musiikillisten eleiden kokoelman, joita aloin etsiä erilaisilla soittimilla. Valitsemiani eleitä olivat: pyöritys, henkäys, särkyminen, kilahdus, tiputus ja kuiva suhina.

Kävin kunkin eleen läpi systemaattisesti kaikilla suunnittelemani soittimilla ja loin tavallaan äänimateriaalipankin sävellystyön pohjaksi. Kuvassa 15 näkyy henkäyksen materiaalmuistiinpanoni. Tässä vaiheessa yhtenä soittimena oli vielä kitara, mutta siitä luovuin prosessin aikana.

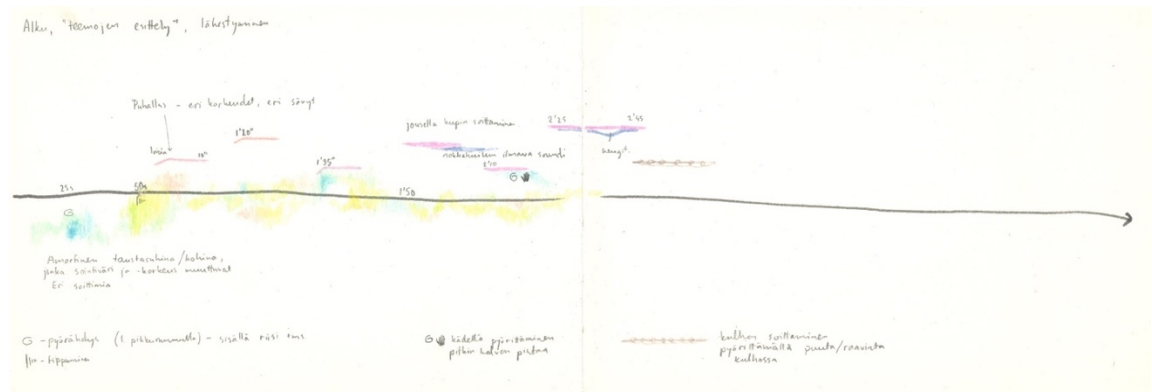
3.3.3 Tilasarja-ajatus

Arkkitehtuurin ja musiikin rajapintaa on vaikea sivuuttaa mainitsematta säveltäjä-arkkitehtia Iannis Xenakista. Xenakis siirsi arkkitehtonisia muotoja ja rakenteita orkesterisoittimille luoden uuden lähtökohdan musiikin muotoutumiselle (Kuljuntausta 2006, 112). Soivassa tilassa pyrin tekemään jotain saman kaltaista siirrosta arkkitehtonisesta ajattelusta säveltämiseen, mutta nojasin enemmänkin omiin mielikuviini kuin varsinaisiin rakennuspiirustuksiin. Kirjoitin itselleni auki kuvitteellisen ”tilasarjan”, jossa kuljetaan erilaisista tiloista toisiin ja palataan lopulta alkuun, mutta eri suunnasta. Alun tila tuntuu lopussa erilaiselta, koska muut huoneet on jo koettu ja rakennuksen kokonaisuus on piirtynyt mieleen.

Soivan tilan rakenteeseen jäi jotain tilasarja-pohdinnastani, mutta ei tilasarjaa sellaisenaan. Arkkitehtuurin kokijalla on mahdollisuus valita oma rytmi liikkeelleen ja palata halutessaan takaisin. Säveltäjän on pakko muotoilla ajankäyttö, jolloin kokijan vapaus on jossain muualla teoksessa. Minun oli loogisempaa siirtyä sommittelemaan aikaa suhteessa muihin tapahtumiin kuin vain mielikuviini tilasta.

3.3.4 Luonnostelu

Teoksen lopullinen muoto ja tunnelma alkoi tarkentua itselleni, kun aloitin aikajanojen piirtämisen. Hahmottelin aikajanoille erilaisia tapahtumia suurin piirtein mittakaavassa. Osa näistä aikajanoista toisintuvat nuotinetussa sävellyksessä miltei sellaisenaan (kuva 18). Oma ajatusprosessini on vahvan visuaalinen, minkä vuoksi tunsin olevani hieman lukossa kirjoitettujen käsitteiden keskellä. Piirretyäni aikajanoja minulla oli jotain konkreettista, johon palata: värejä, muotoja ja suuntia. Sinänsä aiempien vaiheiden ajatustyö kuuluu lopputuloksesta, eli nekin olivat tärkeä osa prosessia.



KUVA 18. Kuvassa aikajana, johon merkitty tekstuureja, sointivärejä, korkeuksia ja eleitä. Aikajanalalle on kirjattu myös sekunteja.

Aikajanojen rinnalla työstin kokonaisu muotoa ja jaottelin kappaleen erilaisiksi osiksi. Kuvassa 19 on luonnos kokonaisuudesta ennen lopullista nuottinusta. Kaikki osat eivät toteutuneet aivan luonnoksen tavalla, mutta monia kohtia on löydettävissä teoksesta ja kokonaisuus hahmottuu hieman vastaavana.



KUVA 19. Kuvassa hahmotelma kokonaisuudesta visuaalisessa muodossa.

Alun ja lopun äänimateriaali oli selvää aika nopeasti, mutta tilanteen käsikirjoittaminen vaati enemmän ajattelua. Tein jokaisesta osasta visuaalisen rungon nuottipaperille, jonka perusteella lähdin hahmottelemaan musiikkia tarkemmin. Kuvassa 20 näkyy suunnitelma alkua varten. Tämä musiikillinen aines jakautui *Saapumiseen* ja *Taipumisduettoon* lopullisessa teoksessa.

KUVA 20. Kuvassa hahmotelma alun tapahtumista ennen varsinaisen partituurin kirjoittamista.

Kokonaissuunnitelman jälkeen tein tarkempia hahmotelmia useammasta osasta ennen varsinaisten nuottien kirjoittamista. Kuvassa 21 näkyy tällainen havainnollistava piirros kohdasta, jossa lyömäsoittajan ja tanssijan duetto alkaa kasautua rituaaliseksi tanssiksi, johon kaikki osallistuvat. Kuvassa on hahmotettavana erilliset kerrokset, jotka elävät omaa elämäänsä myös musiikissa.

KUVA 21. Kuvassa hahmotelma tanssiosan kasautumisesta: rytmi alla, bassoklarinetin multifonit seuraavassa kerroksessa ja ylimpänä nokkahuilun liikkuva soitto.

Kokoava osa (kuva 22) on teoksen perinteisesti soivin osuus, ja se yhdistää muissa osissa esiintyneet musiikilliset ainekset. Kokoavan osan harmoninen ajattelu perustuu klarinetin multifoneihin. Koostin multifoneista sävelikköjä, joita käytin myös melodioiden pohjana (kuva 23). Samoja sävelikköjä käytin tämän jälkeen myös muiden osien harmonisen materiaalin pohjana.

(b) KOKOAVA OSA

- Esikellitys osiolla bebop
- multifoneit, rapina

MC
CL
rcl
vlc
vilo
clausit
sample
Bact

LA 6B
LA 6C
LA 6D

laulettiin
cuelasta luv
basso luv, sulistia

multifoneit, rapina
soolo
huilua
laulettiin

chacoma - biano - luv
nylstrini reuno - 2006

2. Suvu

KUVA 22. Vasemmalla luonnos Kokoavaa varten.

p2 s3 s2 (s) p3 (p2) s2
1 4 2 (2) 3 1 2

1 2 1 2 3/2

5 1 2 1 3

1 2 1/2 6/2 1 1

KUVA 23. Oikealla käyttämiäni klarinetin multifoneja ja niistä kokoamiani sävellekköjä.

4 VALMIS TEOS: SOIVA TILA

Soivalla tilalla oli kolme valmistumisen hetkeä: partituurin ja stemmojen valmistuminen, installaation ripustuksen valmistuminen (kuva 24) ja harjoitusprosessin koreografian valmistuminen. Muusikot saivat alustavan partituurin kommentoitavakseen 13.2. ja lopulliset stemmansa 20.3. Installaation ripustus valmistui 2.4. Kokoavat harjoitukset pidettiin 3.–4.4. ja ne nauhoitettiin. Tanssija harjoitteli nauhan kanssa itsenäisesti ja viimeisteli koreografian valmiiksi kenraalissa 8.4. Kuvassa 25 näkyy tila tuoleineen ennen konsertin alkua: hetkellä, kun kaikki on valmista.



KUVA 24. Vasemmalla installaation ripustus valmiina. Keraamiset teokset olivat esillä 6.-24.4.2022.

KUVA 25. Oikealla katsojien tuolit paikoillaan ennen konserttien alkua.

Teoksen musiikillinen materiaali sisältää seuraavat osat, jotka nimesin osana työprosessia: Saapuminen, Taipumisduetto, Lyöjämasoittaja-tanssija-duetto, Rikkoutuminen ja puhdistava laulu, Improvisaatio, Kokoava osa ja Loppurituuaali. Osien nimiä ei painettu käsiohjelmaan tai muihin teksteihin, vaan niiden tehtävänä oli enemmän toimia harjoitusprosessin apuna.

4.1 Teoksen musiikilliset osat

Saapuminen

Saapuminen tarkoittaa yleisön saapumista tilaan. Saapumisen voi ymmärtää sekä fyysiseksi astumiseksi että virittäytymiseksi tunnelmaan. Oikeanlaisen atmosfäärin rakentaminen oli yksi tärkeä lähtökohta koko teokselle. Oikein virittäytyneenä osaamme kuunnella tarkemmin: pienten äänten ja muutosten merkitys kasvaa.

Musiikki alkoi ennen kuin ovet avautuivat ja yleisö astui sisään valmiiseen äänimaisemaan. Kuvassa 26 näkyy installaatio ovelta. Tuolit oli aseteltu ympäri tilaa aina pareittain: näin jokaiselle jää myös henkilökohtaista tilaa normaalin rivimuodon sijaan. Näyttävin keramiikkateos oli keskellä tilaa, mutta se ei vielä soinut – sen sijaan pienempi ”Sound of Limoges” – tuulikello (kuvassa 26 oikealla) jo helkkää hiljaa.



KUVA 26. Vasemmalla installaatio kuvattuna näyttelytilan ovelta: tämä oli ensimmäinen ja viimeinen näkymä katsojan tullessa konserttiin.

KUVA 27. Oikealla: Ensimmäisessä osan aikana tanssija tuo kolme erilaista kulhoa lyömäsoittajalle, joka soittaa niitä jousella. Keramiikan ääneen sekoittuu henkäyksiä nokkahuilulta ja bassoklarinetilta. (Kuva ensimmäisestä konsertista: Maarit Kytöharju.)

Musiikissa on paljon kohinaääniä ja kerrattava osuus, jonka kertausmäärä riippuu yleisön sisääntulovauhdista. Saapumisen aikana kuitenkin esitellään jo kaikki

teoksen käyttämät eleet. Musiikillisia tapahtumia on tarkoituksella hyvin vähän, jotta sisään tulijoiden korvat voivat rauhassa totutella uudenlaiseen äänimaailmaan.

Aivan alussa ei keramiikkaa ole mukana: tanssija tuo ensimmäisen kulhon rituaalisesti lyömäsoittajalle kuin ottaisi teoksen näyttelystä. Kuvassa 27 lyömäsoittaja soittaa tanssijan tuomia kulhoja.

Taipumisduetto

Kohinajaksosta alkaa nousta yksi sävel: pienen oktaavialan a. Se soi ensin yksin, muuttaen väriään nokkahuilulta klarinetille. Sävel taipuu ja pikku hiljaa osa muuttuu duetoksi kahden puhallinsoittajan välillä: äänet yhtyvät ja erkanevat – kaikuina, taipumisina, repetitioina, sävyinä.

Tämä on kontrastinen alun kohinalle: kohinaäänissä on teoreettisesti ottaen valtavat määrät eri taajuuksia, mutta mikään taajuuksista ei varsinaisesti hallitse. Korvan on vaikea erottaa yhtä tai edes muutamaa säveltä. Tässä osassa puolestaan on nimenomaan yksi selkeä sävel, joka kuitenkin taipuu ja huojuu.

Tanssija-lyömäsoittaja-duetto

Tämä duetto alkaa perkussiivisesti kehärummun ja tanssijan kommunikaationa (kuva 28). Vuoropuhelu muuttuu hurjaksi tanssiksi, johon yhtyvät myös muut soittajat rummun sykkeen kiihtyessä. Sello tuo lisäsävyä perkussiiviseen kerrokseen bassoklarinetin ja nokkahuilun liikkeessa erillisessä rytmisessä kerroksessa. Osassa ei varsinaisesti kuulu lainauksia Stravinskin Kevätuhrista, mutta teoksen tunnelma oli mielessäni säveltäessäni tätä osuutta.



KUVA 28. Tanssijan liikettä ja yleisöä lyöjä-tanssija-dueton aikana. (Kuva: Maarit Kytöharju.)

Halusin tuoda teoksen alkupuolelle selvästi rytmisen osan, sillä keramiikan valmistamisen alussa savea lyödään alustaan hyvinkin aktiivisesti ja rytmikkäästi. Kehärummun iskut ovat kuin muistumia tästä saveen vaivaamisesta, mutta kokonaisuus laajenee kerrosten ja vauhdin kasvaessa. Osan lopussa kaikki soittajat ovat mukana tanssijan toimiessa solistina. Aiemmissä osissa tanssijalla oli säestävämpi rooli.

Rikkoutuminen ja puhdistava laulu

Hurja tanssi tulee päätökseensä rummun kiihtyessä tremoloksi ja tanssijan kohottaessa malletin soittaakseen itse keraamista esinettä. Hiljaisuudessa tanssija lyö esinettä niin lujaa, että se rikkoutuu ja sirpaleet tippuvat jalustalta lattialle.

Kuljuntausta (2006, 123) kertoo kuvanveistäjistä Intiassa, jotka tekevät veistoksia kuukausitolkulla ja antavat ne juhlapäivänä virran vietäviksi. Kyseessä on traditio, jossa luopuminen nähdään symbolisena eleenä. Fluxus-taiteilijaryhmä rikkoi taiteen totuttuja rajoja ja myös soittimia 1960-luvun alussa ja vaikutti monien soittimia tuhoavien teosten syntyyn. (123–126.)

Myös *Soivassa tilan* keramiikan rikkoutumisen hetki voidaan tulkita menneestä luopumisen ja uuden alun taitteeksi. Rikkoutuminen vapauttaa ihmisäänen: ennen tätä hetkeä soittajat ja tanssija eivät ole päästäneet omaa ääntään kuuluviin.

Rikkoutumisen jälkeen kuuluu pitkään vain tanssijan kiihtynyt hengitys, kunnes hän aloittaa korkealta vokaliisin laulamisen. Toinen laulaja salin toiselta puolelta vastaa kuin muuntunut kaiku. Laulu sijoittuu todella korkealle ja salin kova akustiikka vahvistaa äänet miltei sietämättömiksi. Korkeissa naisäänissä on kuitenkin myös jotain tuttua ja puhdistavaa: se on tunnistettavissa lauluksi, ei kirkumiseksi.

Improvisaatio

Improvisaatio-osuudessa klarinetille ja ksylofonille jää säestäjän rooli, kun taas laulajat ja nokkahuilisti versioivat melodisia aiheita. Tanssija-laulaja laittaa viuhkalla samaan aikaan myös tuulikellot soimaan (kuva 29). Kirjoitin muutaman aiheelman ja niiden muunteluehdotuksia, sekä suunnan, että aluksi aiheimat soitetaan korkealta ja pikku hiljaa siirrytään matalampiin rekistereihin. Matalalle mennessä myös dynamiikka pienenee.

En kirjoittanut selviä sävelkorkeuksia, vaan laulajat ja soittajat valitsevat omaan kuulokuvaan sopivia korkeuksia. En voinut ennakoida sävellysvaiheessa tuulikellojen sävelkorkeuksia ja arvelin tällä tavalla mahdollistavani intuitiivisella tavalla keramiikkaan sopivat sävelet. Klarinetin ja ksylofonin käyttämät säveliköt olivat klarinetin ja bassoklarinetin multifoneista löytyneitä. Näitä multifoneja kuultiin muualla teoksessa, erityisesti seuraavassa, kokoavassa osassa.



KUVA 29. Improvisaation harjoituksista. (Kuva: Riki Hakulinen)

Kokoava osa

Kokoava osa oli omissa suunnitelmissani perinteisesti soivin osa. Referenssinä oli sellainen kappale, jossa jokaisella soittajalla on oma soolovuoronsa. Nokkahuilisti aloittaa, sitten laulajat ovat etualalla, klarinetti ja lopuksi lyömäsoittimet. Kokoava osa haipuu hiljalleen suhiseviin ääniin.

Kokoava osa on samalla myös eräänlainen musiikillinen synteesi kaikesta aiemmin kuullusta. Aiempien osien fragmentit jäsentyvät osassa kokonaisuudeksi. Ainoastaan rytmisiä elementtejä on niukemmin, mutta melodis-harmoninen aines on löydettävissä myös teoksesta aiemmin.



KUVA 30. Vasemmalla lyömäsoittaja naputtaa käsillään kulhoa harjoituksissa (Kuva: Riki Hakulinen).

KUVA 31. Oikealla kulhoon kaadetaan pieniä keraamisia paloja harjoituksissa. Kulhot oli valittu ja palat valmistettu tätä projektia varten. (Kuva: Riki Hakulinen.)

Loppurituuali

Soiva tila -teos alkoi perinteisten soitinten keramiikkaa jäljittelevillä äänillä. Halusin teoksen loppuvan saman tyyppiseen äänimaailmaan, mutta pelkällä keramiikan äänellä. Tanssija jakaa viimeisessä osassa jokaiselle soittajalle ensin kulhon, joita nämä soittavat hieroen, raaputtaen ja kopistaen (kuva 30). Tämän jälkeen tanssija tuo kullekin eri materiaalia kulhoon: riisiä, erilaisia papuja ja pieniä keramiikan paloja (kuva 31). Tämän osan äänimaisema on selvästi suku UNM:n äänityöpajan kokeiluilleni. Soittajat pyörittävät materiaaleja kulhoissaan

tanssijan laittaessa suuren tuulikellon viimeisen kerran soimaan. Teos loppuu tuulikellon hitaaseen diminuendoon.

4.2 Partituuri ja stemmat

Teoksessa oli varsin runsaasti kohtia, joiden merkitsemiseen perinteiset notaation keinot olivat haasteellisia. Partituuriin tuli paljon selventäviä tekstejä ja graafisia osia (kuva 32). Esimerkiksi äänen huojunnan tiheyden vaihtelua on helppo kuvata piirtämällä käyrä, mutta haasteellista kirjoittaa auki muulla keinoin (kuva 33). Suunnitelmissa oli luonnostella teos ensi käsin ja sitten viedä merkinnät koneelle viimeistelyä varten. Päätin kuitenkin varmuuden vuoksi kirjoittaa suhteellisen siististi käsin, jotta myös näitä nuotteja voitaisiin hätätilanteessa käyttää. Konsertin lähestyessä oli selvää, että tyytyisimme käsinkirjoitettuihin nuotteihin, sillä en ehtinyt viemään kaikkea koneelle. Tämän tyyppisen nuotin kirjoittaminen oli käsin selvästi nopeampaa.

KUVA 32. Ote partituurista, jossa on paljon tekstiohjeita soittotavoista ja jonkin verran grafiikkaa.

Partituuriin tuli lopulta sivuja 13, enkä pystynyt kirjoittaessani helposti huomioimaan kaikkien sivunkääntötarpeita. Tämän vuoksi kirjaimellisesti askartelin jokaiselle soittajalle ja tanssijalle omat stemmansa, joissa oli oman soitettavan lisäksi informaatiota myös muusta musiikista (kuva 34). Näin sain kaikille selvästi vähemmän sivuja ja paremmin huomioitua sivunkääntöjen kohdat. Laikussa oli nuottitelineitä niin paljon, että pystyimme myös antamaan

soittajille kahdet telineet, niin vaikeilta vaihdolta ja sivunkäännöiltä välttyttiin kokonaan.

Handwritten musical score for percussion, recorder, and clarinet. The percussion part includes a drum set and a cymbal. The recorder and clarinet parts have lyrics in Finnish. The score includes dynamic markings like *mp*, *p*, and *mf*, and performance instructions like "jousella kuthon soittaminen".

KUVA 33. Ote partituurista, jossa näkyy ohje tanssijalle, sekä klarinetin ja nokkahuilun huojuntaa.

Handwritten musical score for percussion, recorder, and clarinet. The percussion part includes a drum set and a cymbal. The recorder and clarinet parts have lyrics in Finnish. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like "cresc. poco a poco" and "kuin hidas pyörivä".

KUVA 34. Näyte lyömäsoittajan stemmasivusta, jossa ensimmäisellä rivillä hänen täytyy seurata useampaa soittajaa ja seuraavalla rivillä yhteissoitto klarinetin kanssa on tärkeintä.



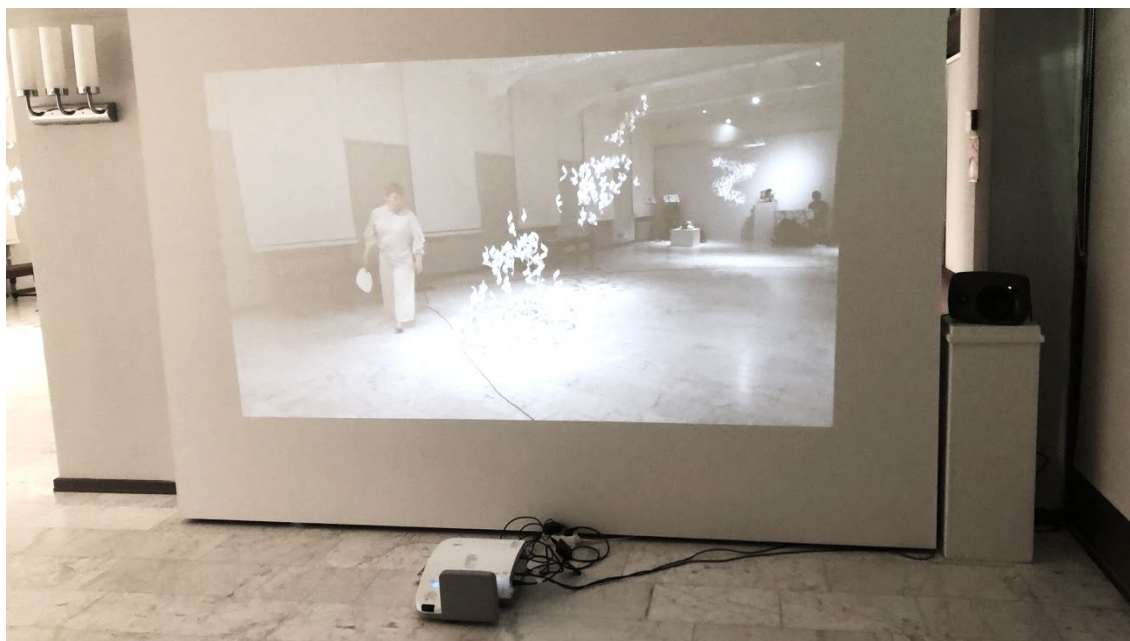
KUVA 35. Kuva harjoituksista Laikun Galleriassa (kuva: Riki Hakulinen).

4.3 Harjoitukset

Pääsimme tilaan harjoittelemaan viikkoa ennen esitystä (kuva 35). Se oli ensimmäinen kerta, kun teosta kokeiltiin yhteen ja myös tanssijalle ensimmäinen kerta, kun hän kuuli teoksen ensimmäistä kertaa. Akustiikan valtava kaikuisuus aiheutti haasteita, minkä vuoksi jouduin yhdessä kohdassa laskemaan kirjoittamaani klarinettistemmaa oktaavilla alaspäin: korkeat klarinetin äänet olivat vain liikaa tässä tilassa. Kokoonpanossa oli haastetta myös siksi, että klarinetti ja useat lyömäsoittimet olivat selvästi peittävämpiä kuin nokkahuilu ja sellolle kirjoitettu hauras tekstuuri.

En ollut myöskään voinut tietää, miltä suuri tuulikello lopulta kuulostaisi ennen kuin se saatiin asennettua tilan kattoon. Kellon soittaminen paljastui paljon hitaammaksi, kuin olin odottanut, mutta ääni näyttävämmäksi ja kohtalokkaammaksi. Harjoitusten myötä päätin muuttaa teoksen loppua: alun perin olin ajatellut teoksen loppuvan vain kulhojen pyörykseen, mutta päätin lisätä tuulikellon soittamisen myös loppuun. Tanssijan liikkeen pysähtyttyä kello jää soimaan itsekseen moneksi minuutiksi.

Koska emme olleet voineet harjoitella tanssijan kanssa aidon musiikin kanssa, en ollut myöskään aivan ymmärtänyt, paljonko aikaa tanssija tarvitsee. Kokonaiskesto kasvoi suunnittelemastani 22 minuutista miltei 40 minuuttiin. Pelkkä lopetus vei muutamia minuuttia kauemmin ja myös keskivälin ”improvisaatio”-osuus tarvitsi selvästi useamman minuutin, kuin alkuperäisessä suunnitelmassani.



KUVA 36. Harjoitustilanteesta tallennetusta videosta heijastettiin valikoituja hetkiä gallerian seinäkkeeseen.

Otimme harjoituksista videotallenteen, josta editoin noin 15 minuutin koosteen. Kooste heijastettiin seinäkkeeseen näyttelyn ollessa auki. Kooste sisälsi liikkeen lisäksi ääntä. Tämä ääni muodosti näyttelyyn äänimaailman myös konserttien ulkopuolella (kuva 36). Lisäksi näyttelyvieras pystyi videon avulla ymmärtämään, minkälaisia ääniä esillä olevasta keramiikasta voi kuulua, kun sitä soitetaan.

4.4 Markkinointi

Markkinoinnissa pystyimme nojautumaan lähes täysin yhteistyökumppanien verkostoihin. Tuotin pyydetyt tekstit ja kuvat yhteistyössä kuvataiteilija Mari Paikkarin kanssa ja ne julkaistiin sekä Tampere Biennalen verkkosivuilla että Kulttuuritalo Laikun sivuilla. Minusta ja Paikkarista tehtiin myös haastatteluvideo Tampereen kaupungin kaupunkikulttuuriyksikön YouTube-kanavalle. Myös Kulttuuritalo Laikun ulkopuolella oli näytävä juliste näyttelystä (kuva 37).

Markkinoimme itsenäisesti tapahtumia omilla sosiaalisen median tileillämme ja lisäksi rahoittajamme Alfred Kordelinin rahasto jakoi tiedon tapahtumasta omalla tilillään. Tampere Biennalen sosiaalisen median kanavat jakoivat meidän päivityksiämme, ja kaikkiaan saimme hyvän näkyvyyden konserteille.

Emme voineet myydä lippuja konsertteihin, koska Kulttuuritalo Laikulla oli linja pitää Gallerian tapahtumat ilmaisia. Sovimme kuitenkin, että konsertteihin olisi mahdollista varata paikat, koska niitä oli rajallisesti, emmekä halunneet käännä ketään ovelta. Tapahtumapäivänä kaikki paikat oli varattu ennakkoon, mutta aivan kaikki paikan varanneet eivät tulleet. Lisäsimme muutamia paikkoja saliin jo valmiiksi ja lopulta pystyimme päästämään sisään myös ne, jotka eivät olleet paikkaa etukäteen varanneet.



KUVA 37. Mainosjuliste Kulttuuritalo Laikun ulkopuolella.

4.5 Esitykset

Konsertteja järjestettiin yhteensä kolme Tampere Biennalen 2022 lauantain 9.4. iltapäivän aikana. Kukin konsertti alkoi tasatunnein. Yleisöt poikkesivat toisistaan jonkin verran: Ensimmäisessä konsertissa oli aika paljon lapsia, jotka elivät näkyvästi mukana. He katsoivat soittajiin, tanssijaan ja reagoivat tapahtumiin näkyvästi. Viimeisessä esityksessä puolestaan oli erityisen paljon säveltäjiä ja nykymuusikoita, jotka varsinkin lopussa keskittyivät ääniin intensiivisesti. Aplodit eivät meinanneet alkaa ollenkaan, kun kaikki kuuntelivat herkeämättä suuren tuulikellon hitaasti hidastuvia kilahduksia.

Olimme harjoituksissa huomanneet, että suuri tuulikello jatkaa soimistaan useita minuutteja, minkä vuoksi aloitin aplodit sopivaksi katsomassani välissä ja kaksi ensimmäistä yleisöä yhtyi aplodeihini heti. Viimeisessä konsertissa odotin kauiten (tanssija oli seissyt pysähtyneenä ainakin minuutin ja soittajat lopettaneet pyörityksensä), ja siitä huolimatta kukaan ei yhtynyt taputuksiin. Toiseen yritykseen sentään puolisen minuutin kuluttua muutkin yhtyivät.

Oli raikasta nähdä yleisössä säveltäjien ja muusikoiden lisäksi useiden muidenkin alojen taiteilijoita, kuten kuvataiteilijoita, arkkitehtejä ja tanssijoita. Saamamme palaute selvästi vaihteli kuulijan taustan mukaan. Tanssija kiitteli äänen ja liikkeen suhdetta, sekä niiden luomaa tunnelmaa, arkkitehti keramiikkaa ja materiaalin moniaistista kokemista. Pedagogi innostui siitä, miten lapset jaksoivat keskittyä herkeämättä koko 40 minuutin sanattoman esityksen ajan. Säveltäjä kertoi pitäneensä silmät kiinni ja nauttineensa äänen ympäröinnistä – siitä, että asiat kuuluvat eri suunnista välillä sulautuen ja välillä erottuen selkeämmin.

Yhteistyö Tampere Biennalen ja Kulttuuritalo Laikun kanssa oli ensiarvoisen tärkeää oikean yleisön löytymisen kannalta. Suomen Säveltäjillä oli edellisenä päivänä (8.4.) ollut seminaari ja kokous Tampereella, minkä jälkeen moni jäi lauantaiksi (9.4.) konsertteihin. Laikun kautta onnistui lippujen varaaminen ja nimien tarkastaminen ovella, eikä minun tarvinnut löytää ihmistä tähän tehtävään.

Heti konsertin jälkeen ei varsinaisia arvioita julkaistu mediassa, mutta kesällä Kompositio-lehdessä Kare Eskolan reportaasi Tampere Biennalesta mainitsi myös *Soivan tilan*:

"Sen verran minussa on kuitenkin posthumanistia, että Tampere Biennalen väkevimmän musiikkielämyksen koin Soiva tila -konsertissa, joka vapautti minut sekä säveltäjien mielenmaisemista että omistani. Mari Paikkarin keraamisten installaatioiden pyhä helinä, Suvi Elorannan liike ja Tampering Ensemblen luonteva soitto tuntuivat rituaalilta, joka eteni vääjäämättömästi, ikiaikojen hiomana, varmana siitä, ettei mikään itseilmaisu tai merkityksenanto ole tarpeen. Minun on vieläkin vaikea ajatella, että kyseessä oli Anna

Hakulan sävellys eikä ihmisen ja maailman vuorovaikutusta tervehdyttävä alkukantainen riitti.

Ehkä salaisuus oli siinä, mitä Hakula oli jättänyt säveltämättä. Teos päättyi maailman hitaimpaan diminuendoon, kun keraamisen mobilen helinä hiljeni omia aikojaan. Mikään siinä hetkessä ei riippunut ihmisen mielenmaisemista vaan maailmasta ihmisen ulkopuolella." (Eskola 2022, 15.)

Tuntui merkitykselliseltä ja jopa hieman yllättävältä, että Eskola oli ymmärtänyt tavoittelemamme tunnelman. Vaikka olimme työryhmän kanssa puhuneet rituaalista, emme olleet kirjoittaneet sanaa markkinointimateriaaleihin tai esittelyihin. Kuvassa 38 Eskolan mainitsema keraaminen mobile, joka jäi hitaasti liikkumaan teoksen lopussa.



KUVA 38. Suuremman tuulikellon kiekurat ja kiekuroiden varjot marmorista lattiapintaa vasten. Nämä kiekurat liikkuvat hiljalleen teoksen lopussa ja osuivat toisiinsa harvakseltaan.

5 POHDINTA

Tärkein motivaatio *Soivan tilan* säveltämiselle oli päästä tekemään sellaista taidetta, jota itse haluan kokea. Prosessin aikana teos kehittyi abstraktista ajatuksesta konkreettisesti soivaksi tilanteeksi, konsertiksi. Vielä tärkeämpää kuin teoksen kehittyminen oli kuitenkin oma kehittymiseni säveltäjänä. Sävellysprosessin aikana pystyin löytämään itselleni sopivia tapoja työskennellä ja myös rajamaan pois itselleni sopimattomia malleja.

Henkilökohtaisesti vaikeimpana ja tärkeimpänä oppina oli ammatti-identiteetin rakentaminen taiteilijana. Sain tukea sävellysopettajiltani prosessin aikana, mutta vielä merkityksellisempää oli kohdata muita nuoria säveltäjiä koulun ulkopuolelta ja tuntee kuuluvansa jonkinlaiseen säveltäjäyhteisöön. Näitä kokemuksia sain molemmista workshoppeista, joihin osallistuin: äänityöpajasta ja sävellyskurssilta. Molempiin meneminen jännitti etukäteen valtavasti ja tunsin olevani epämukavuusalueellani, sillä en ollut asettunut varsinaisesti alttiiksi julkiselle dialogille ja kommenteille aiemmin. Molemmat kokemukset kuitenkin olivat todella inspiroivia ja varsinkin Musiikin ajan kurssilaisten kollegiaalinen tuki sai minut uskaltamaan kutsumaan itseäni säveltäjäksi myös kurssin jälkeen.

Dialogi toisen taiteilijan, Mari Paikkarin, kanssa oli omalle säveltäjäyhdelleni tärkeää useammallakin tavalla. Aloittaessani projektin (2020) kutsuin itseäni lähes koko ajan ”sävellyso opiskelijaksi”, mutta lopulta uskalsin kirjoittaa esittelyteksteihinkin ”säveltäjä” Tampere Biennalen yhteydessä (huhtikuu 2022). Paikkari kohteli minua kuin vertaista taiteilijaa, joka vain tulee eri viitekehyksestä. Tämä tasa-arvoinen kohtelu sai myös itseni tuntemaan itseni taiteilijaksi. Hänen referenssinsä ja osaamisensa olivat tärkeässä osassa myös rahoituksen saamisessa. Itsekin olin jo kokenut apurahahakemusten kirjoittaja, mutta työryhmänä onnistumisprosenttimme oli paljon korkeampi kuin aiemmissa apurahaprojekteissani.

Varsin hidas kypsytelyvaihe ja jatkuva dialogi mahdollistivat myös yhteisen taideteoksen muotoutumisen kompromissittomaksi – kauttaaltaan sellaiseksi, jonka molemmat voivat allekirjoittaa. Mielestäni onnistunut yhteistyö on

parhaimmillaan enemmän kuin osiensa summa. *Soiva tila* muodostui itselleni tällaiseksi projektiksi. Se tuntuu itsestä merkityksellisemmältä ja monitasoisemmalta, kuin mihin kumpikaan olisi yksin pystynyt. Onnekseni saimme mukaan myös soittajat ja tanssijan, jotka laajensivat ammattitaidollaan teoksen tulkinnan koskettavaksi.

Minua jännitti etukäteen myös soittajien löytäminen teokseen. Alustavasti kyselin Tampereen ammattikorkeakoulun musiikin opiskelijoita, mutta vain nokkahuilisti Helena Holm suostui heti. Vaikka hermoilin Tamperin ensemblen muusikoihin yhteyden ottamista, se osa menikin helposti ja kaikki kysymäni muusikot suostuivat tulemaan. Vaikka en koskaan aiemmin ollut järjestänyt tällaista konserttia, ja esimerkiksi harjoitusmäärien arviointi tuntui vaikealta, niin avoimesti muusikoilta kysyen kaikki järjestelyt sujuivat ihan hyvin. Tunnelma harjoituksissa oli keskittynyt ja jälkikäteen sain jopa kiitoksia muusikoiden tarpeiden huomioinnista ”normaalia paremmin”.

Konserttien järjestäminen ja projektille rahoituksen järjestäminen vaativat itseltäni aika paljon aikaa ja resursseja, koska tein tällaista kokonaisuutta ensimmäistä kertaa. Epävarmuuden hyväksyminen tuntui ja tuntuu edelleen vaikealta, mutta se on pakollista, jos haluaa tehdä uudenlaisia asioita. Ylipäänsä taiteilijana haluan olla tekemässä asioita ensimmäistä kertaa. Ainakin ensimmäistä kertaa itselleni, vaikka se herättää myös epävarmuuden tunteita ja pelkoa. Epävarmuudesta selviäminen voi parhaillaan lisätä itseensä ja ammattiinsa uskoa.

Luin konserttikokemuksen historiaa ja konserttitiloista jo sävellysprojeitin aikana ja asioiden teoreettinen ymmärtäminen inspiroi itseäni myös taiteellisesti. Varsinkin tämän raportin kirjoitusprosessi itsessään jäsensi ajatteluni paitsi tästä projektista niin myös laajemmin omasta taiteellisesta prosessistani ja arvoista, joiden perusteella haluan taidetta tehdä. Erilaiset tilat ja tilassa oleminen ovat itselleni tärkeä osa konserttikokemusta. Minulle konserttikokemus on fyysinen kokemus ajasta ja paikasta. Vaikka tila ei aina suoraviivaisesti vaikuta sävellystyöhön, on taustalla kuitenkin ajatus tilanteesta, jossa teos tullaan esittämään. Minulla on käsitys, millaisia taidemusiikin näyttämöitä on olemassa ja historian ymmärtäminen mahdollistaa myös sen ymmärtämisen, teenkö jotain

kokonaan uutta vai olenko osa jatkumoa. Jonkinlaista jatkumoa olen joka tapauksessa, mutta analyyttinen ote tekemiseen voi mahdollistaa myös rohkeammat avaukset uusiin suuntiin tulevaisuudessa.

Osa säveltäjänä kasvua on myös oman näkökulman kirkastuminen, oman ”äänen” löytyminen. En vieläkään usko yhteen tunnistettavaan tyyliin, jolla tulisin säveltämään lopun ikääni, mutta tunsin löytäväni yhteyden intuitiooni *Soivan tilan* aikana. Dialogi muiden taiteilijoiden kanssa avasi uusia vaihtoehtoja, mutta yhteys itseeni opetti rajaamaan vaihtoehtoista ne osat, joita halusin käyttää. Valinnan jälkeen uskalsin myös pitää kiinni tärkeistä elementeistä ja päästää irti sellaisesta, joka ei lopulta ollut niin tärkeää, kuin aluksi olin kuvitellut.

Mielestäni tilalähtöinen ja moniaistisuuden ymmärtävä säveltäminen on aihepiiri, jota voisi tutkia lisää sekä taiteellisten prosessien kautta että tieteellisesti. Äänen suhde tilaan selittää monia sävellysteknisiltä tuntuvia ratkaisuja uudella tavalla. Toisaalta konserttikokemuksen ymmärtäminen moniaistisena kokemuksena avaa myös uusia näkökulmia taiteen tekemiseen. Installaatiotaiteen ja konsertin rajapinta tuntuu itselle tällä hetkellä motivoivalta kentältä uusiin kokeiluihin.

Projektista saamamme palaute on ollut kautta linjan ymmärtävää ja omaan korvaan jopa yllättävän positiivista. Omalle säveltäjäidentiteetin kehitykselle oli merkityksellistä lukea myös ymmärtävä arvio nimenomaan säveltäjien ammattilehdestä ja paljon nähneen musiikkitoimittajan kirjoittamana. Nyt valmistuessani Tampereen ammattikorkeakoulusta uskallan kutsua itseäni ammattilaiseksi.

LÄHTEET

De architectura, Wikipedia. Luettu 21.12.2021

http://en.wikipedia.org/wiki/De_architectura

Eskola, K. 2022. Mielen maisemien mielekkyys? Teoksessa Kompositio 1/2022, Suomen Säveltäjät ry.

Haynes, B. 2007. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford University Press.

Heidegger, Martin (2005): Introduction to Phenomenological Research. Bloomington: Indiana University Press

Husserl, E. (1982): Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and a Phenomenological Philosophy. 1st book: General introduction to a pure phenomenology M. Nijhoff, The Hague.

Kuljuntausta, P. 2006. Äänen extreme. Helsinki: Like.

Merleau-Ponty, Maurice (2003): Phenomenology of Perception. New York: Routledge Classics

Paikkari, Mari. Luettu 24.11.2022 <https://www.maripaikkari.com>

Pallasmaa, J. 2018. The Eyes of the Skin, Architecture and the senses. West Sussex: John Wiley Sons Inc.

Patronage, Wikipedia. Luettu 21.2.2022 <http://en.wikipedia.org/wiki/Patronage>

Schafer, R. M. 1995. Our Sonic Environment and Soundscape, the Tuning of the World. Vermont: Destiny Books

Schafer, R. M. 2009. Music and the Soundscape. (ss.58-68) In Rothenberg, David & Marta Ulvaeus (ed.): The Book of Music & Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts. Connecticut: Wesleyan University Press

Snowman, D. (2010). The Gilded Stage: A Social History of Opera. Atlantic Books Ltd.

The Center of Deep Listening. Luettu 24.11. <https://www.deeplisting.rpi.edu/deep-listening/>

Thompson, E. 2002. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. Cambridge: MIT Press.

Vitruvius 1914. The Ten Books on Architecture, Cambridge: Harvard University Press. Luettu 21.12.2021

http://en.wikisource.org/wiki/Ten_Books_on_Architecture

von Fischer, S. 2018. Paranoia, from the icon to the ear: a reflection on soundscape, landscape and cityscape. (Pp. 201–216) In SOUND STUDIES 2018, VOL. 4, NO. 2, Routledge
<https://doi.org/10.1080/20551940.2019.1597242>

Zahavi, Dan (2015) Introduction. In The Oxford handbook of contemporary phenomenology. Oxford University Press.