



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## SÄVELLYS JA SANOITUS: MATTI BEHM

Hajatelmiä erään jousikvartetton toteuttamiseen liittyen

Matti Behm

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2018  
Musiikin koulutus  
Musiikinteoriapedagogi



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutus  
Musiikinteoriapedagogi

BEHM, MATTI:

Sävellys ja sanoitus: Matti Behm

Hajatelmiä erään jousikvartetton toteuttamiseen liittyen

Opinnäytetyö 41 sivua, joista liitteitä 15 sivua

Toukokuu 2018

---

Tämä opinnäytetyö on taidetekotyypinen työ, jonka keskiössä oli kappaleeni Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin tallentaminen. Minä sävelsin kappaleen ja organisoin tilaisuuden, jossa esittävänä kokoonpanona toimi Jousikvartetti Ruusunen (partituurin mukaisessa järjestyksessä): Tuiki Latvala, Veera Hölsö, Tiina Perkiö ja Jyri Häkkinen ja äänimiehenä Jari-Jukka Nippala.

Kirjallinen osuus pitää sisällään pohdintojani taivaan ja maan väliltä joissa yhdistävänä linkkinä toimii musiikki. Prosessin kuvaus soivasta mielikuvasta, nuotinnusohjelman tiedoston kautta kovalevylle saakka on toinen keskeisistä teemoista. Sävellystyötä kuvaan teknisellä tasolla ja se saattaisi olla ehkä antoisaa luettavaa joillekin kollegoille. Tekstissä korostuu tarinallisuus ja se sisältää paljon henkilöhistoriallista kuvausta.

Työni päämääränä oli toteuttaa jotain mielekästä ja itselleni uutta. Jotain, mitä toivottavasti saisin vastaisuudessa tehdä lisääkin. Uuden aloittaminen on aina haasteellista, mutta itselleni on tärkeää, että uusi aluevaltaus on nyt tehty.

---

Asiasanat: jousikvartetto, säveltäminen, äänittäminen, tunteet, skeemat, ilmaisu, teema

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Culture and Arts, Music  
Option of Music Pedagogy

BEHM, MATTI:  
Music and Words: Matti Behm  
Random Thoughts about Making Another String Quartetto

Bachelor's thesis 41 pages, appendices 15 pages  
May 2018

---

The objective of this study was to analyse the process of composing and recording a string quartetto for the first time and from a purely rock music oriented background. The purpose was also to create something meaningful and new from the author's point of view. Another aim was to learn to use the musical terms of expression as used in classical music.

The theoretical section consists of the description of the recording process and the related preparations. Another topic covered in the thesis deals with thoughts about the metaphysical origins of life and music. The opinions presented are very subjective. A great deal of data were collected from a variety of books and online resources they were referred to.

The results suggest that there are no complete answers to the questions pondered. In addition, the writing process itself took some time off from the objective of mastering musical terms.

Further research is required to find more connotations and connections between the theories of John Hospers and Erich Fromm. In the future, as a result of an intense writing process, considerably more time needs to be devoted to composing new music.

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	NOTAATIO JA MIELENTILA.....	7
	2.1 Ilmaisun ja tunneilmaisu.....	7
	2.2 Motivaatio ja flow-tila.....	8
3	TUNNE VASTAAN TIEDE.....	10
	3.1 Musiikki ja kieli.....	10
	3.2 Ylivertaisuusvinouma.....	12
4	SÄVELLYSTYÖ.....	16
	4.1 Esitystapamerkinnot.....	16
	4.2 Analyysin elkeet.....	18
5	POHDINTA.....	21
	LÄHTEET.....	24
	LIITTEET.....	27
	Liite 1. Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin partituuri.....	27
	Liite 2. Muistio.....	39
	Liite 3. Muistio II.....	40
	Liite 4. Cd.....	41

## 1 JOHDANTO

”Music is playing inside my head Over and over and over again My friend, there’s no end to the music” (King, 1971). Näin runoili Carole King kappaleessaan Music. Tuo on minulle lapsuudesta rakas kappale ja sen säestämänä (päässä soiden) on hyvä mieli aloittaa tämä kirjoitelma. Opinnäytetyöni päämääränä on viimeistellä säveltämäni jousikvartetto: Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin (Liite 1.) ja äänittää se myöhempää käyttöä varten. Sävellys on ensimmäinen, jonka olen säveltänyt muulle kuin rock-kokoonpanolle. Teoksen teema on vuodelta 2010, mutta soitinnus ja varsinainen sävellystyö alkoivat toisen opiskeluvuoden keväällä vapaavalintaisella sävellyskurssilla. Säveltäjä Aaron Coplandin (2011, 18) mukaan jokainen säveltäjä aloittaa sävellysprosessinsa teemasta (Copland käyttää teema -termiä synonyyminä musiikilliselle idealle). Säveltäjä ”saa” teeman jostain. Hän kuvaa tätä proseduuria jopa ”taivaan lahjaksi”. Tapahtumaksi, johon säveltäjällä itsellään ei ole valtaa vaikuttaa.

Minulle teemalla on ollut vastaavanlainen merkitys. Yleensä olen perustanut kappaleeni unissa kuulemiini ideoihin (niin tälläkin kertaa), jotka ovat tuntuneet jo valmiiksi jäsennellyiltä. Pitkään olin myös hyvin estoinen kokeilemaan musiikintekoa millään muulla tavalla. Minulle oli muodostunut ideaali siitä, millainen on mielestäni hyvä teema. Tai oikeastaan siitä mikä on ainoa oikea tapa säveltää. Opiskelu avasi näkökulmiani tässäkin suhteessa. Tavoista viis, lopputulos pyhittää keinot. John Hospers (1993) toteaa artikkelissaan:

Mozartin neroutta voidaan ylistää sanomalla, että jonkin konserton jokainen sävel vain tuli hänen mieleensä yhtenä iltapäivänä, mutta tällä ei ylisetetä hänen teostaan – konsertto olisi täsmälleen yhtä hyvä, vaikka sen luominen olisi vienyt häneltä kymmenen vuotta (Hospers, Haapalan & Lammenrannan 1993, 147 mukaan).

Rolling Stones -yhtyeen Keith Richards (Genzlinger, 2015) kuvailee, että säveltäminen on antennina olemista. Ideoiden vastaanottamista ja välittämistä. Erkki Salmenhaara (1991a, 330) vertailee artikkelissaan kahta eri käsitystä Raamatun synnystä keskenään. Aiemman käsityksen mukaan Pyhä Henki oli sanellut Raamatun sen kirjoittajille sana sanalta, kun taas nykyisen käsityksen mukaan jumalallista perua on Raamatun perussanoma, ja Raamatun inhimillinen puoli heijastaa kirjoittajien oman ajan maailmankuvaa. Mielestäni tästä jälkimmäisestä käsityksestä saa hyvän allegorian säveltämiseen. Inspiraatio tuo idean mukanaan jostain ja säveltäjä muovaa siitä valmiin teoksen. Tämä näkemys on myös linjassa Coplandin ja Richardsin käyttämien vertauskuvien kanssa.

Coplandin (2011) mukaan useimmat säveltäjät kokevat, että mitä valmiimpi teema on, sitä epätodennäköisemmin sitä tulee lähestyttyä eri näkökulmista. Hänen mielestään tämä selittää myös sen, miksi itsessään merkityksettömistä teemoista voi rakentaa suurta musiikkia. Mitä keskeneräisempi, vähemmän tärkeämpi teema on, sitä avoimempi säveltäjä on erilaisille mielleyhtymille sitä käsitellessään. Esimerkiksi joidenkin Bachin parhaimpien urkufuugien teemat ovat itsessään verrattain epämielenkiintoisia. (Copland 2011, 20.) Tämän kaltaiseen ajatteluun olen kallistunut itsekin sittemmin. Kappaleen työstämisen voi aloittaa vaikka kuinka heppoisella materiaalilla. Yksi oma variaationi tästä lähestymistavasta on ottaa esimerkiksi hyvin pieni pätkä jonkun toisen sävellyksestä ja miettiä, miten jatkaisin siitä itse. Tällainen tapa tehdä musiikkia korreloi paremmin myös ajatusmaailmani kanssa. Olen monesti miettinyt, että sen sijaan että jäisin liian pitkäksi ajaksi

pohtimaan motiivejani ja tavoitteitani, on parempi vain ruveta toimeen. Helsingin Sanomissa tamperelainen kirjailija Juha Siro totesi osuvasti oppimista ja onnistumista käsittelevässä artikkelissa: ”Tärkeintä on aloittaa jostain. Kokonaisuus löytää muotonsa myöhemmin, emmekä voi koskaan tietää, mitä maalissa on.” (Riihimäki, 2018.)

Jousikvartettoni tapauksessa lähtökohtana olivat melodia ja harmonia. Ne ainekset, jotka minulle ”annettiin” sanotaanko vaikka vaatimattomasti jumalallisen inspiraation toimesta valmiina (teema, tahdit 1–8). Igor Stravinsky (1968, 45–47) julkilausuu teoksessa Musiikin poetiikka mielipiteensä melodian tärkeydestä. Hänen mukaansa melodioiden keksimiskyky on lahja. Kyky, jota ei voi kehittää harjoittelemalla. Stravinskyn mukaan Beethovenilta puuttui tämä lahja, jota kompensoidakseen hän hioi muita ansioitaan täydellisimmiksi. Toinen B, eli Vincenzo Bellini sen sijaan sai suurenmoisia ja mitä harvinaisimpia melodioitansa edes pyytämättä niitä ja kylvi ne väsymättömän tuhlaavasti ja ilmaiseksi kaikkiin tuuliin. Stravinskyn (1968, 54–55) mielestä todellisilta intellektuelleilta ei edellytetä mietiskelyä vaan toimintaa. Stravinsky nimittikin itseään musiikin keksijäksi. Se kuvasi hänen mielestään toimenkuvaa paremmin kuin termi säveltäjä. Kuvittelu, eli mielikuvituksen käyttö ei välttämättä johda konkretiaan, mutta keksiminen pitää sisälleen myös keksinnön toteutuksen.

Opinnäytetyötä aloittaessani 2018 sävellys oli lähes valmis lukuun ottamatta yhtä oleellista osakokonaisuutta. Teoksesta puuttuivat kokonaan esitystapamerkinnyt musiikkiopintoni huilulla musiikkiopistossa. Taustaani voi pitää klassisena, ainakin jos näin kolmenkymmenen vuoden päästä tarkastelee nuottimateriaalia, jota olen lapsuudessa kahlannut läpi. Pohjimmiltaan olen kuitenkin rock-muusikko. Huolimatta lukemattomien ihmisten yrityksistä opettaa minua, keskeiset taidot tässä genressä olen saavuttanut itseopiskelemalla. Kärjistäen ja tässä työssä käsiteltäviin teemoihin sopien: nuoteista soitto vaihtui kohdallani korvakuulolta soittoon. Bänditoiminnassa ei esitystapamerkinntöjä harrasteta vaan ”biisien” tulkintataidot ovat intuitiivisesti omaksuttua ”hiljaista tietoa”. Myös käsitteellistäminen jättää paljon hienosäätövaraa: soita hiljaa tai soita kovaa! Minua on keuhuttu dynaamiseksi soittajaksi (ei luonteeni, vaan soittamisen puolesta). Mutta esitystapamerkinntöjen uloskirjoittaminen muille osoittautui ylitsepääsemättömäksi tehtäväksi ja sävellys jäi viimeistelemättä kurssin aikana. Kaaritusten tekemisestäkään minulla ei ollut mitään käsitystä, vaikka olenkin opiskeluhistoriani saatossa soittanut kontrabassoa jousella.

Opinnäytetyössä pohdin metafysisiä<sup>1</sup> kysymyksiä: ilmaisua, musiikin mahdollista kielellistä statusta, inspiraatioon liittyviä asioita, omaa cocktailiani tunne- ja tietoasioista. Kerron sävellyksestäni, ja rinnalla ja joskus myös rivien välissä kulkee koko ajan kuvaus prosessin etenemisestä. Vastaus kysymykseen, miksi tämä kaikki on lopulta tärkeää, löytyi yllättävältä taholta, Lääketieteellisen Aikakauskirja Duodecimin artikkelista:

Musiikin esitystapamerkinntät, soittajalle annetut tulkintaohjeet, kertovat kokemuksista, joissa ruumiilliset tuntemukset ja psyykkiset tunteet ovat toisistaan erottamattomissa: hyväilevästi, raskaasti, kirkkaasti, väristen, leveästi, hehkuvasti jne. (Piha & Jauhiainen 1993a).

Olisiko niin, että esitystapamerkinntöihin on ladattu paljon merkityksiä ja vain ”koodin murtamalla” tuo symboliikka avautuu ja paperisen tuntuinen nuoteista soitto saa tunnelatauksellisen sisältönsä? Minun on pakko ottaa asiasta selvää.

<sup>1</sup> Metafysiikka, teoria todellisuudesta.

## 2 NOTAATIO JA MIELENTILA

### 2.1 Ilmaisuu ja tunneilmaisuu

MuM Teppo Salakan (2012, 116) mukaan soittamisen fyysinen puoli korostuu, jos nuotteja ei käytetä ohjenuorana. Musiikki hahmottuu suoraan muistinvaraisesti lihasmuistiin ladattuna. Salakka hieman yksinkertaistaa luokitellessaan musiikin muuhun ja klassiseen musiikkiin, mutta opinnäytetyöni kontekstissa se toimii paremmin kuin hyvin. Itse lähtisin myös yleistysten linjalle välttääkseni tarkemman selvityksen tekoa eri musiikkityylien ja niiden sukulaisuuksien välillä. Salakan (2012) mukaan nuotinnusjärjestelmään sisäänrakennetut ja -rakentuneet ominaisuudet ovat tehneet siitä nimenomaan klassisen musiikin tarpeisiin soveltuvan. Esimerkiksi kolmimuunteiselle fraseeraukselle ei ole luontevia kirjoitustapoja järjestelmässä, ja erilaisten agogisten ja dynaamisten painotusten laittaminen näkyviin tekisi lukemisesta koko lailla mahdollittoman. Ei-klassinen notaatio on vielä kauempana soivasta todellisuudesta ja siksi jo oletusarvona pidetään nuottikuvan sovellettavuutta. (Salakka 2012, 117.) Itseoppineiden muusikoiden ja harrastajien keskuudessa on havaittavissa myös eräänlaista tuntemattoman pelkoa suhteessa nuotteihin. Olen kuullut monien heistä, joiden näkemyksiin ovat ehkä vaikuttaneet asenteellisten ihmisten arvottamiset jossain herkässä kasvuiässä, argumentoivan: ”Mut enhän mä osaa soittaa, kun en mä ymmärrä niitä nuotteja”.

Toisaalta myös käänteinen ilmiö tälle on havaittavissa. Voisiko tätä kutsua sitten vaikka ”tyhjän nuottipaperin kammoksi”. On muusikoita, jotka eivät ole opetelleet soittamaan edes yksinkertaisempia asioita kuten esimerkiksi kadensseja ilman nuotteja. Pelkästään nuottien lukemisella strategiana ei kuitenkaan pysty selittämään kokonaista oppimissuuntausta. Myös klassisen musiikin opiskelun ytimessä on suuri rooli sekä vertaisten että opettajien tarjoamalla ”soivalla” esimerkillä. Loppujen lopuksi notaatiohan on vain tapa merkitä muistiin. Minä hallitsen notaation, mutta olisikohan minulle kuitenkin jäänyt jonkinlainen trauma teoriaa kohtaan? Tuo teoreettinen puoli, jonka rinnastan nuotteihin, saa minut yhä toisinaan toimintakyvyttömäksi. Kunnes taas muistutan itselleni, että eihän tässä mitään, minähän hallitsen tämän. Reaktioni muistuttaa yllättäen syntynyttä esiintymisjännitystä. Koska en ole tarvinnut koskaan esitystapamerkintöjä muistini tueksi, seuraisiko tästä, että ongelmani syy on vain harjoittelun puute?

Salakan (2012, 120) mukaan nuotittomuus mahdollistaa koreografiat ja liikkeet, joilla parhaassa tapauksessa voi korostaa musiikillista ilmaisua. Liikkeistä taas saa apua teoksen tai laulun sanojen muistamiseen. Uudenlaisessa musiikkitieto-opuksessa: *Madventures: Mad music – musiikin maailma todetaan, että ihmisen kuunnellessa musiikkia aivoissa aktivoituvat liikkeeseen liittyvät alueet* (Milonoff, Rantala & Salminen 2016, 250). Eräs kuvaava väliotsikko ”Hyvin vähän on soundia ilman liikettä tai tunnetta” (Milonoff ym. 2016, 251) on mielestäni suoran lainan arvoinen. Tutkijatohtori Tommi Himberg kertoo samassa teoksessa kuinka äänen synnyttämiseen tarvittavan liikkeen lisäksi soittaja tekee paljon myös muita liikkeitä, jotka liittyvät esimerkiksi ilmaisuun (Milonoff ym. 2016, 251). Tunteet musiikin takana pitää saada tarttumaan ja ehkä liikkeet helpottavat siinä, että musiikin ”viesti” saadaan välitettyä kuulijoille. Ei välttämättä mikään konkreettinen viesti, mutta jotain täytyy mielestäni välittyä, jotta syntyy vuorovaikutteisuutta esiintyjän ja kuulijoiden välille (toki tämä pätee myös äänitteiden välityksellä, eli välillisesti vastaanotettuun musiikkiin). Tämä on näkemykseni mukaan hyvän esittävän taiteen edellytys ja ehto.

Kirjoituskokoelmassa Kauneudesta kauhuun esitellään erilaisia näkökulmia ilmaisuteorioihin. Artikkelissaan John Hospers (1993) yrittää ymmärtää teorioita eri metaforien kautta, mikä onkin oivallinen lähestymistapa, kun kirjoitetaan taiteesta (Opinnäytetyöni seuraavassa luvussa ”musiikin kieltä” verrataan kaunokirjalliseen kieleen). Ilmaisuteorioiden ydin (niiden luonnehtiessa taideteosta, tässä esimerkkinä sävelteos) on yksinkertaista: Taiteilija kokee tunteen, jonka hän ilmaisee luomalla kappaleen siten, että kuulija tuntee saman tunteen. (Hospers, Haapalan & Lammenrannan 1993, 157–159 mukaan.) Kuvatessaan sitä mitä taiteilijan sanotaan ”siirtävän” yleisölleen Hospers toteaa: ”Ehkä riittää, jos tunteet ovat samanlaisia tai samaan luokkaan kuuluvia” (Hospers, Haapalan & Lammenrannan 1993, 159 mukaan). Voisiko tästä päätellä, että jos musiikki on vaikka keskimäärin tulkittavissa positiiviseksi, niin siitä kuulijalle siirtyvää tunnetta voisi kuvailla vaikka sanaparilla ”hyvä meininki”.

Miten sitten ”tunteiden siirron” prosessi tapahtuu? Psykologian tohtori Daniel Golemanin (1997) mukaan jäljittelemme alitajuisesti muissa havaitsemiamme tunteita säätelemällä tiedostamattamme ilmeitämme, eleitämme, äänensävyjämme ja muita sanattomia tunteiden kuvastajia. Tämän jäljittelyn avulla virittäydymme toisen tunteisiin. (Goleman 1997, 149.) Filosofi Lauri Järvilehto (2014) valottaa kirjassaan Monenkirjavia kuvitelmia tutkimustulosten kautta aivotoiminnan ja yhteisymmärryksen syntyä. Princetonin yliopiston tekemässä kokeessa kävi ilmi, että keskustelutilanteissa keskustelijoiden aivot alkavat synkronoida keskenään. Järvilehto havainnollistaa kuinka ajatusten vaihto ei ole tenniksen peluuta vaan tanssia. Keskustellessa tieto ei lennä yhdestä päästä toiseen vaan aivot alkavat tehdä samaa asiaa samaan tahtiin, siis samatahtisesti. Osapuolten välille muodostuu yhteys, jossa heidän välistään rajaa on vaikea määritellä. (Järvilehto 2014, 155.) Carl Gustav Jung loi käsitteen ’synkronismi’, joka tarkoittaa ”kahden merkityksellisen, mutta toisistaan kausaalisesti erillisen tapahtuman samanaikaista ilmenemistä” (Jung, Waggoner & Riihimäen 2014, 202 mukaan). Jungin määritelmä poissulkee syy-seuraussuhteen. Epäilen, että Järvilehto olisi käyttänyt termiä samassa merkityksessä. Järvilehto mainitsi samatahtisuuden ja tanssin. Goleman jatkaa tanssista päätyen musiikkiin (termi Zeitgeber on kirjaimellisesti ”ajan nappaaja”): ”Tanssivalle parille musiikki on ruumiillinen zeitgeber” (Goleman 1997, 151).

## 2.2 Motivaatio ja flow-tila

Opinnäytetyön aihetta pähkäillessäni mietin neuvoa valita sellainen aihe, jonka kokisin merkitykselliseksi itselleni. Tällöin sisäinen motivaatio on valmiiksi kohdallaan. Tällä hetkellä merkityksellisyyden hokeminen on muodikasta työelämäjargonissa. Asia ei kuitenkaan tarvitse uusinta tutkimustietoutta oikeutukseksi. Kun pidät jonkin asian tekemisestä, niin todennäköisesti myös koet asian merkitykselliseksi. Luettuani mentaalivalmentaja Erik Bertrand Larssenin kirjaa Paras sain vahvistuksen aiheen valintaan sekä kohtasin jälleen kerran kipupisteeni, eli ajatuksen tavoitteista ja niiden merkityksestä elämässä. Lukuun ottamatta tavoitetta olla hyvä siinä mitä teen, minulla ei koskaan ole ollut varsinaisia tavoitteita ainakaan ammatillisessa mielessä. Liekö siksi löysin itseni opiskelimesta jälleen 40-vuotiaana? Larssenin (2015) mukaan tavoitteen täytyy motivoidakseen olla linjassa arvojemme kanssa ja vedota tunteisiimme. Jos tavoite ei ole arvojemme mukainen, sen toteutuminen ei ole realistista, vaan kyse on ennemminkin haaveilusta. Jos tavoite ei vetoa tunteisiimme, sillä ei ole vaikutusta arkisiin valintoihimme ja sitä kautta toimintaamme. (Larsen & Ekelund 2015, 51–80.) Miten tavoite määritellään? Larssen (2015) kehottaa tavoitetta määriteltäessä muistelemaan, milloin tuntui todella hienolta, tai missä tilanteessa asiat sujuivat kitkatta ja kaikki oli helppoa (Larsen & Ekelund 2015, 81–82).



Asia ei ole kuitenkaan näin yksiselitteinen. Nuo Larssenin peräänkuuluttamat ”hetket” kuulostavat flow-tilan kuvaukselta ja yleisesti tiedetään, että flow-kokemukseen pääseminen edellyttää määrätietoista harjoittelua, josta saa palautetta. Monasti virtauskokemus saattaa syntyä vasta pitkän yksitoikkoisen puurtamisen seurauksena (Aaltonen, Ahonen & Pajunen 2015, 99). Säveltäjä Erkki Salmenhaara käyttää inspiraatio-sanaa samassa merkityksessä; poikkeuksellisen hyvänä työvireenä. Eikä romantiikan subjektiivisen ajattelutavan mukaisesti käsitettynä vaistonvaraisena tunteenomaisena työskentelynä. (Salmenhaara 1991a, 332.) Larssenin tapa esittää asioita muistuttaa amerikkalaista markkinavetoista tyyliä. Kuulostaa vähän liian helpolta ollakseen totta, vai liekö kyseessä tahaton käännyssyistä johtuva asia (jonka minä käsittän näin)? Treenaa ankarasti, mutta pidä hauskaa<sup>2</sup> Siis tähän on validi toteamus, mutta hauskanpidon käsitettä tai sen merkitystä itselleen on pystyttävä venyttämään tarvittaessa. Otin kuitenkin neuvosta vaarin, tutkiskelin itseäni ja totesin, että keväällä 2017 sävellystehtävän kanssa puuhatessani koin olevani onnellinen ja vapaa.

Säveltäminen on aina ollut keskeinen metodi kitaransoitossa edistyessäni. Ensimmäisellä kitaransoitonopettajallani on ollut minulle toistaiseksi sopivin opettamistyyli hallussa. Mieleeni tulee esim. J.J. Calen kappale Magnolia, jonka hän opetti minulle. Uutena asiana siinä silloin noin 14-vuotiaana opin maj7-soinnut. Kappaletta en oppinut koskaan, mutta hyvin pian minulla oli jo oma kappale, johon olin lainannut nuo soinnut. Kappaleen muihin osiin otin lainoja muun muassa yhtyeiltä Deep Purple ja Scorpions. Myöhemmin olen pannut merkille, että tällainen intuitiivinen ”lainaaminen” on hyvin yleistä ennen kuin oma näkemys alkaa muodostua. Tietoinen lainaaminen tulee mukaan sitten myöhemmin. Muusikko Moby:n sanoin: ”Olen äänitteilläni säveltäjä ja muusikko ja ääniteknikko, mutta myös plagioija ja varas” (Sawyer, Partin & Aholan 2016, 29 mukaan). Hyvästä esimerkiksi käy myös kaverini, joka opetteli lukioikäisenä soittamaan heavyä kitaralla. Kun hänen isänsä kuuli poikansa bändin demoja, niin hän totesi: ”Tämä kuulostaa ihan niiltä levyiltä, joita kuuntelet”. Tällainen palaute käy nuorena ehkä eräänlaisena meriittinä, mutta myöhemmin tajuaa, että silloin kun kuulostaa idoleiltaan, ei ole oppinut vielä muuta kuin parhaimmillaan hyväksi matkijaksi. Mutta palatakseni tähän hetkeen: nyt minulla on tavoite ja olen motivoitunut saamaan sävellykseni valmiiksi. Viimeisen kymmenen vuoden aikana elämässäni monet asiat ovat jääneet kesken: biisit demovaiheeseen, soolot soittamatta. Opiskeluni ammattikorkeakoulussa ei muodosta poikkeusta tästä jatkumosta. Laajojen opintosisältöjen johdosta monien muusikon ammatin kannalta tärkeiden kursien sisältö jää insertin tasolle. Tästäkin voimaantuneena: tämä sävellyks valmistuu!

---

<sup>2</sup> “and have fun with it”

### 3 TUNNE VASTAAN TIEDE

#### 3.1 Musiikki ja kieli

Usein siteeratun filosofi Langerin (1942) mukaan tunteiden muodot ovat lähempänä musiikin kuin sanallisen kielen muotoja, ja tämän vuoksi myös musiikin kieli on tunteenomaisesti enemmän totta kuin puhuttu kieli (Piha & Jauhiainen 1993b).

Kirjassa *What to Listen for in Music* Aaron Copland kuvailee sävellysprosessia. Coplandin (2011) oletamus on, että kaikella musiikilla on ilmauksellista arvoa ja tällöin säveltäjän tulee olla tietoinen tunnesisällöstä, jota teema ilmaisee. Säveltäjä ei ehkä kykene pukemaan tätä sanoiksi, mutta hän ”tuntee” sen. Teema on vain peräkkäisiä säveliä ja ainoastaan dynaamisilla vaihteluilla – soittamalla esimerkiksi kovaa ja urheasti tai hiljaa ja arasti – voi vaikuttaa sävelten tunneilmaukselliseen sisältöön. (Copland 2011, 19.) Hyvin vastakkaista kantaa Coplandin näkemysten kanssa edustaa Igor Stravinsky kirjassa *Musiikin poetiikka*:

Nähdäkseni musiikki on jo luonnostaan kokonaan kyvytön ilmaisemaan mitään, yhtä vähän tunnetta, mielentilaa, psykologista vivahdetta, luonnon ilmiötä tms. Ilmaisuu ei koskaan ole ollut musiikin luontainen ominaisuus. Se ei mitenkään ole sen olemassaolon tarkoitus. (Stravinsky, Ahon 1991, 348 mukaan.)

Erkki Salmenhaaran mukaan: ”jokaisella kuulijalla on tietysti oikeus vastaanottaa musiikki omalla henkilökohtaisella tavallaan ja liittää siihen yksityisiä assosioitaan” (Salmenhaara 1991b, 347–348). Olin 2004 Mercedees Tuotanto -levy-yhtiön valmennuksessa Tampereella, jossa käytiin läpi muun muassa sitä proseduuria millä levy-yhtiöitä lähestytään kirjeitse. Tällöin minulle konkretisoitui se, kuinka turhaa olisi kuvailla muille musiikkiaan tyyliin ”musiikki puhukoon puolestaan”, sillä musiikki ei osaa puhua. Sibelius-Akatemian professori Kari Kurkela (1984, 76) kertoo esimerkin artikkelissa ”Musiikki sanoin ilmaisemattoman ilmaisijana” siitä, miksi musiikkia ei voi laskea luonnollisten kielten joukkoon: maailman nerokkainkaan säveltäjä ei nimittäin pysty musiikin ”kielellä” esittämään sellaista yksinkertaista tosiasiaa, kuin että Mauno Koivisto on Suomen presidentti. Kirjassaan *Note and Tone* Kurkela päätyy havaintoon, että musiikin yhteydessä luonnolliseen kieleen verrattava kieli ei ole itse musiikin kieli, vaan nuottikieli, siis notaatio, jonka lukutaito kuuluu jokaisen kompetentin muusikon ammattitaitoon (Kurkela, Ahon 1991, 343 mukaan). Salmenhaaran (1991b, 345–346) mielestä musiikkia olisi hedemällisempi verrata kaunokirjalliseen kieleen, jossa arkikielestä tuttuja semanttisia käsitteitä käytetään metaforisesti tai symbolisesti, mutta vapaina kielen syntaktisista säännöistä. Oman näkemykseni mukaan se, mikä musiikkia ja kieltä yhdistää on ajatus tai musiikillinen ajatus ja se, miten sen saa puettua sanoiksi tai ilmaistua musiikin keinoin.

Tammikuussa 2018 harjoittelin ensimmäistä kertaa esitystapamerkintöjen tekoa viimeistellessäni soitinnuskurssin töitä. Huomasin, että merkintöjä miettiessäni visualisoisin miltä kukin soittaja näyttää esimerkiksi soittaessaan intensiivisesti. Stephen Covey on todennut: ”Kaikki uudet asiat pitää tehdä kahteen kertaan: ensin mielikuvituksessa ja sitten todellisuudessa” (Covey, Järvilehdon 2014, 89 mukaan). Mottoni on, että sen minkä pystyy kuvittelemaan, pystyy myös säveltämään. Erästä kirjailijaa arvosteltiin aikoinaan mielikuvituksen puutteesta. Siitä, että hän kirjoittaa vain itsestään ja ex-kumppaneistaan.

Arvioijan mielestä kirjailijan tehtävä on luoda maailmoja mielikuvituksensa avulla, eikä suinkaan henkilöhistoriansa. Tämä arvioija oli selkeästi liikkeellä provosoidakseen. Eihän kirjallista työtä, kuten ei musiikkiakaan pitäisi arvottaa luovan prosessin perusteella. Lopputulos ratkaisee, kuten jo aiemmin totesin. Nyt jos tätä omaa tekstiäni arvoitaisiin samoin perustein, niin voitaisiin yksimielisesti todeta että minulla ei ole mielikuvitusta. Vaikka mielikuvitusta se kai vaatii arjesta selviäminenkin. Välillä tuntuu, että ainakin suomalaisen populäärimusiikin ollessa kyseessä ihmiset toivovat, että lauluissa laulettaisiin arkisista asioista ja artistit olisivat sellaisia, joihin voi samaistua. Malliesimerkistä käy Arttu Wiskari.

Itse olen ollut aina päinvastaisilla linjoilla. Artistit ovat olet olleet minulle yli-ihmisiä, ja kappaleita kuuntelemalla olen saanut toivottavaa levähdystaukoa arjesta. Lapsuuteni Iron Maiden, ja myöhemmin Yes ja Genesis -yhtyeiden kuuntelu ja levynkansien katsominen stimuloivat mielikuvitusta. Kahden jälkimmäisen proge-bändin vaikutteiden kautta olen myös pikkuhiljaa tullut vastaanottavaisemmaksi klassiselle musiikille. Molempien bändien musiikissa teemojen kehittäminen on merkittävässä roolissa. Hyvänä esimerkkinä toimii Genesisin Tony Banksin säveltämä Firth Of Fifth. Suoritin musiikkikouluni loppuun vasta 21-vuotiaana Kauhajoen evankelisessa opistossa, joka oli silloin yleinen väylä ammattiopintoihin. Siellä tapasin vertaisteni joukossa Deep Turtle -yhtyeestä ihailemani Pentti Dassumin. En osannut oikein suhtautua häneen, pidin häntä itseni yläpuolella, ja taisin vähän vaivaannuttaa Penaa.

Kokonaan toinen asia on sitten se mihin usko riittää oman mielikuvituksen kanssa. Psykologi Satu Kaski esittää Helsingin Sanomien haastattelussa (Gronow, 2018) hieman eri sanankääntein jo aiemmin sivutut ajatukset: on parempi tehdä edes jotain täydellisyyden tavoittelun sijaan. Onnistuminen vaatii uskoa asiaan. Mutta myös sen, että eri alojen onnistujia yhdistää tietynlainen kepeys, leikkimielisyys ja se, että uskaltaa nähdä itsensä hieman naurettavassa valossa. Tällainen näkökulma auttaa rentoutumaan ja sen seurauksena kasvaa myös mahdollisuus onnistua. Olisiko tässä ajatuksessa totuuden hiven? En toki rinnasta itseäni tässä onnistujiin, se vaatisi jonkinlaisia ammatillisia meriittejä. Olen kuitenkin pannut merkille, että sävellyksieni kömpelöimmät yksityiskohdat, ne eniten itseäni vaivaannuttavat, ovat niiden originaalein anti. Yes-yhtyeestä tunnetuksi ponnistanut kitaristi Steve Howe on kuvaillut Guitar Player -lehdessä ikimuistoisesti varhaisia transkriptiokokemuksiaan. Howen oma tyyli syntyi juuri sitä, etteivät taidot riittäneet toistamaan toisen luomaa sooloa täsmällisesti, ja olosuhteiden pakosta hän joutui lisäämään ”jotain omaa” sekaan (Brooks, 1975, 85)<sup>3</sup> Tästä kuitenkin lannistumatta hän omaksui asenteen, jota voisi kuvailla sanonnalla: ”näillä mennään”.

Juuri tällaisissa asioissa kysytään rohkeutta musiikin luomisessa. Siinä, että uskaltaa hyväksyä omat musiikilliset ”aivopierunsa” ja lakata vertaamasta itseään alituisesti muihin. Luova lähestymistapa edellyttää heikkouksiensa muuntamista vahvuuksiksi. Tämä esimerkki menee hieman ohi, mutta otan sen mukaan, koska Howe teki transkriptioita muun muassa Wes Montgomeryn sooloista. Saatuaan vaimoltaan ja naapureiltaan valituksia soittovolyymista, Wes rupesi plektran sijasta soittamaan kitaraa peukalollaan. Jotta melodiat olisivat erottuneet paremmin, hän tuplasi ne oktaaveissa ja tuli näin vakiinnutaneeksi uuden tyylin. (Guitar World staff, 2012.) Oktaavisoitto ei ollut Montgomeryn keksintö, mutta hän popularisoi sen. Kaikkeen ei kuitenkaan tarvitse edes koettaa kuvitella pystyvänsä. Juuri Steve Howen kaltaisten soittajien, jotka haluavat tehdä monenlaista musiikin saralla, on hyvä tiedostaa omat rajansa.

<sup>3</sup> ”The style of not quite getting it right and then adding a certain amount of one’s personality to it” (Brooks, 1975, 85).

Pianisti, säveltäjä Iiro Rantala kertoo Helsingin Sanomien haastattelussa kiireistään huolimatta ottaneensa enemmän vastaan klassisten konserttojen solistitehtäviä. Mutta toteaa myös, että jos hän harjoittelisi hänelle ehdotettua Sergei Rahmaninovin kolmatta piano-konserttoa, niin hän ei ehtisi tehdä elämässään mitään muuta. ”Romanttisessa virtuosiohjelmistossa ei ole paljoakaan, missä soittoni voisi olla muuta kuin selviytymistarina.” (Sirén, 2018.)

Eläydyttyäni edellä kuvaamallani tavalla tulkitsijan rooliin yritin nuotinnusohjelmalla luoda merkinnän, joka vastaisi kulloistakin mielikuvaa. Assosiaatiot soittajista, jotka eläytyvät vahvasti esittämiinsä kappaleisiin, linkittyvät minulla hyvin varhaisiin musiikillisiin muistoihini. Olin isäni mukana muistaakseni Lopella vuonna 1983 koulun kevätjuhlassa. Siellä soitti haitaria isokokoinen nainen, joka oli pukeutunut kansallispukuun. Kappale oli Oskar Merikannon Kesäillan valssi. Muistan kuinka dramaattisesti hän eläytyi kappaleeseen. Minua pelotti. Sittenmin olen ammentanut muistivarastooni kuvia muun muassa poskiaan heiluttelevista ja käsiään täristelevistä kapellimestareista. Aloittaessani kitaransoittoa minulla itselläni oli huomattava ”guitar face” (vääntelin naamaani pakonomaisesti). Opettelin siitä pois peilin edessä saatuaani palautetta asiasta. Johtuuko tällainen elehtiminen siitä, että kroppa ”elää” mukana ja auttaa omalta osaltaan keskittymään suoritukseen? Irvistelemällä tuskin ainakaan saavutetaan positiivisia vaikutuksia tunteiden siirron saralla.

Stravinskyltä (1968) on omat käsityksensä siitä, mikä on esittäville taiteilijalle sopivaa. Musiikki kuuntelemisen lisäksi nähdään, ja soittaminen on puhumista artikuloimattomalla kielellä. Tästä syystä musiikin sanomaa ei saa turmella naurettavilla eleillä. Stravinsky korostaa esiintyjän hyvää makua ilmaisullisten arvojen ja niiden rajojen suhteen. Samassa yhteydessä hän kritisoi musiikkikoulutusta. Esiintyviltä taiteilijoilta puuttuu käsityskyky siitä, mitä on musiikillinen kohteliaisuus ja hienotunteisuus. Viulunsoiton opiskelijalle ei pidetä tärkeänä huomauttaa, että soittaessa on sopimatonta seisoa jalat liian harallaan. (Stravinsky 1968, 119–121.) Vaikuttaa muutenkin aika tunnepitoisilta ja mustavalkoisilta nuo Stravinskyn arvostelmat. Hän myös tarkoitti, että ”esittävä säveltaide” on puhumista artikuloimattomalla kielellä. Tiivistämiseni vuoksi asiayhteys on päässyt hieman hämärtymään. Musiikin poetiikka -kirjan suomentajan Ilkka Oramon mielestä (Stravinsky 1968, 11) Stravinskyn omaan objektiivisuuteensa uskomisen takana on hänen kykenemättömyytensä tulla tietoiseksi omien arvostustensa subjektiivisuudesta. Seuraavaksi käsitellään laajemmin objektiivisen tiedon ongelmaa ja ihmisten kykyä metakognitioon.

### 3.2 Ylivertaisuusvinouma

Voihan ylivertaisuusvinouma; mitä vähemmän ihminen asiasta tajuaa, sitä enemmän hän luulee tietävänsä. Toisaalta asiasta oikeasti perillä olevilla ihmisillä on taipumus vähätellä osaamistaan. Ylivertaisuusvinouma tunnetaan psykologiassa nimellä Dunning-Kruger-vaikutus. Asiaan törmää useimmiten netin keskustelupalstoilla. Tämä lyhykäinen selvitys ”oireyhtymästä” on lainattu artikkelista, joka käsitteli ylivertaisuusvinouman vaikutuksia politiikan tutkimuksessa. Poliitiikan tutkimuksen apulaisprofessori Ian Anson Marylandin yliopistosta kommentoi teettämänsä verkkokyselyn lopputuloksia muuan muassa näin: ”Moni amerikkalainen vaikuttaa todella itsevarmalta omista tiedoistaan, koska he eivät tiedä itse, kuinka vähän he oikeastaan tietävät.” (Kettunen, 2018.) Kuvauksesta tulee mieleen ihmistyyppi, joka ei keskustelutilanteissa ”kuule” toista osapuolta.

Helsingin Sanomien kolumnissa Elina Tanskanen kuvaa asenne-eroja tavoissamme suhtautua muutoksen mahdollisuuteen: ”Näitä eroja kuvaavat osuvasti psykologian professori Carol Dweckin klassikkokäsitteet fixed mindset ja growth mindset. Ne käännetään usein muuttumattomaksi ajattelutavaksi ja kasvun ajattelutavaksi.” (Tanskanen, 2018.) Muutosvastarinnaksi taasen kutsutaan primitiivistä pelkoreaktiota tuntematonta kohtaan. Tähän liittyen myös uusien asioiden opettelu koetaan vaivalloiseksi. (Järvinen, 2016.) En ole varma miksi haluan tuoda tämän asian tässä yhteydessä esille. Ehkä siksi, että tuo kuvaamani ihmistyyppi on tullut tutuksi työskennellessäni asiakaspalvelutehtävissä viimeiset 15 vuotta, ja toisaalta itselläni ei ole koskaan ollut ”varaa” valinnoissani joustamattomuuteen.

Sen sijaan minulla on taipumusta vähätellä itseäni. Arvioni on luotettava, koska saan asiasta jatkuvasti palautetta muilta. Minun on helppo asettaa itseni osajana jonkinlaiseen välitilaan. Monipuolisesta taustastani johtuen valmiuteni opettajana ovat huomattavasti paremmat kuin esimerkiksi kuvitteellisella parikymppisellä kollegalla, joka on soittanut musiikkikoulussa pianoa ja ponnistaa tältä taustalta musiikinteoriapedagogiksi. Häneltä puuttuvat ehkä improvisointitaidot, omaehtoinen musisointi eri instrumenteilla sekä sävellyskokeilut. Toisaalta tiedän ihmisiä joiden teoreettisen ja matemaattisanalyttisen taidon rinnalla oma vastaava osaamiseni on ihan lapsenkengissä. Entäs se opettaminen? No se on ihan oma taitonsa se.

Mutta nyt niihin ”tietopuolen asioihin”, joissa koen jääväni helposti altavastajaksi. Tällaista tutkimustyypistä työtä tehdessäni koen liikkuvani harmaalla alueella omien näkemysteni kanssa. Aina kun pyydetään listaamaan vahvuudet, niin en voi jättää huomioimatta heikkouksiani. Olen päätenyt siihen johtopäätökseen, että oma osaamiseni on tieteellisyyden sijaan tunneällyn puolella. Näin tästä jopa vahvan unen, jossa tieteellisyys oli sisältäni ja tunneäly äidiltäni perittyä. Unessa samaistuin äitiini. Näkemykseni omasta osaamisestani vahvistui entisestään osallistuttuani Y-kampuksen ja Tampereen kaupungin järjestämään korkeakoulutetuille suunnattuun Kasvun Etsivät -valmennukseen. Siellä sain jatkuvasti peilata omaa osaamistani muun muassa insinöörien ja tulevaisuuden muotoilijoiden kanssa.

Samoihin aikoihin aloitin Lauri Järvilehdon Monenkirjavia kuvitelmiä -kirjan lukemisen ja tutustuin hänen ajatuksiinsa tieteellisen työskentelyn luovista lainalaisuuksista. Järvilehto (2014) korostaa tarinallisuuden merkitystä keskeisenä työmetodina tieteellisessä työssä. Myös mainitun yliveritaisuusvinouman kaltainen ilmiö tuli esille: mitä vähemmän havaintoaineistoa on, sitä helpompi on kehittää mielikuvitusta hyväksikäyttäen johdonmukainen tarina sen ympärille. (Järvilehto 2014, 38–39.) Järvilehtoa siteeraten:

Elämme maailmassa, jossa oletamme, että suurin osa kokemuksestamme ja tiedostamme pitää paikkansa, on totta, heijastaa tai kertoo jotain todellisuudesta. Tosiasiassa kokemus ja tieto ovat läpeensä tarinoiden, kuvitelmien ja unelmien läpitunkemia. (Järvilehto 2014, 81.)

Järvilehto toteaa vielä, että puolet kaikesta siitä mitä pidämme todellisena on mielikuvituksemme tuotetta koskien niin tosina pitämiämme uskomuksia, kuin arkisia havaintokokemuksiamme (Järvilehto 2014, 81).

Järvilehdon (2014) mukaan tämä ei estä meitä kuitenkaan toimimasta niin kuin kaikki minkä tiedämme, tai koemme, ei olisi totta. Järvilehto referoi Aalto-yliopiston aivotutkija Tuukka Raijn esitelmässään esittämiä ajatuksia: meillä ei ole suoraa tietoa ympäristöstä,

vaikka intuitiivisesti siltä tuntuukin. Aivot ja mieli luovat malleja ympäristöstä, jotka eivät ole suoraan riippuvaisia edes aisti-informaatiosta. Mieli voi simuloida ympäristön tapahtumia. (Järvilehto 2014, 81-82.)

Tosiasiasa aivot kuitenkin palastelevat havaintokokemuksen kasaan valtavasti pienestä määrästä informaatiota. Vain pieni osa näkökentän synnyttämästä havaintokokemuksesta on suoraa havaintoa. Suuri osa kokemuksesta syntyy spontaanisti olemassa olevien skeemojen varassa. (Järvilehto 2014, 82.)

Ajatus skeemoista tapoina ennakoita havaintoja ja jakaa niitä ymmärrettäviksi kokonaisuusiksi (Järvilehto 2014, 83) vastaa hyvin ihmisen tarpeeseen kategorisoida ja nimetä asioita. Seuraava skeemojen kuvaus on suora laina kirjasta Onko tämä unta?:

Kun määrittelet aikomuksesi, sisäinen tietoisuutesi muodostaa siitä hyvin yksityiskohtaisen ”mentaalisen mallin”, joka näyttää, tuntuu, kuulostaa ja kenties jopa tuoksuu ja maistuu fyysisen todellisuuden vastineeltaan. Usein se myös lisää siihen yksityiskohtia, jotka tuntuvat sisältyvän siihen tunneperäisesti, vaikka niitä ei olisi erikseen ilmaistu. Yleisen psykologisen käsityksen mukaan mieleemme sisältää laajan valikoiman melkein kaikkia mahdollisia muotoja, kokoja, asioita ja mittasuhteita edustavia mentaalisia malleja. (Waggoner & Riihimäki 2014, 144.)

Minkälaisia nämä mielen mallit sitten konkreettisesti voisivat olla musiikillisessa työkentelyssä? Jos ne käsitetään Järvilehdon spekuloinniksi eräänlaisiksi esiajatuksiksi, jotka yhdessä aististimulaation kanssa muodostavat havaintokokemuksen (Järvilehto 2014, 83), vastaus lienee ilmeinen: musiikillisia aihioita kuvina mielessämme, jotka yhdessä kokemamme ja ajattelemamme kanssa muodostavat musiikillisen ymmärryksemme.

Kognitiotieteilijä Jussi Palomäen mukaan (Turunen, 2018) yleisesti kuvitellaan, että omat päätökset ovat johdonmukaisia ja perustuvat eri vaihtoehtojen puntarointiin. Tutkimustulokset viittaavat kuitenkin päinvastaiseen suuntaan. Tunteet vaikuttavat päätöksenteossa. Henkilö, jonka aivojen tunteita säätelevät osat ovat kärsineet vaurioita, ei osaa valita erilaisten vaihtoehtojen välillä. Hän on menettänyt kykynsä intuitioon. ”Intuitio on päätöksenteon pikakaista” (Vasama, 2017), kiteytti osuvasti taiteiden tohtori Asta Raami. Tämä pätee silloin, kun intuitio käsitetään eräänlaisena metatason ajatteluna, joka perustuu asiantuntemukseen. Silloin se on hyödyllinen vaistonvarainen tapa reagoida asioihin. Raami päinvastoin on sitä mieltä, että oikeanlaiseen intuitioon ei liity tunteita. Pelot, toiveet, liika innostuminen ja rakastuminen saattavat vinouttaa intuitiota. (Vasama, 2017.) Tästä näkemyksestä löytyy selvä yhteys aiemmin mainitsemini inspiraation ja flow-tilan kuvaukseen.

On hyvä myös miettiä, mihin voimme päätöksillämme vaikuttaa? Jos uskomme, että olemme vastuussa omasta kohtalostamme, ilman muuttujia, lopputulema voi olla kohtalokas. Järvilehdolla (2014, 159) on tarjota tähänkin lohdullista tekstiä. Järvilehdon mukaan enintään, mitä voimme tehdä, on kohdistaa huomiomme meille tärkeisiin asioihin. Järvilehto siteeraa Aldous Huxleytä:

Todellisuudessahan (ruumis) tietysti huolehtii aina itsestään. Ainoa, mitä tietoinen ego voi tehdä on muotoilla toiveita, jotka sitten toteuttavat sellaiset voimat, joita se kontrolloi hyvin vähän, eikä ymmärrä juuri lainkaan. (Huxley, Järvilehdon 2014, 149 mukaan.)

Mietittyäni asiaa tovin olen päätenyt siihen, että opinnäytetyöni teoreettinen viitekehys, ei ole teoreettinen konventionaalisessa mielessä, vaan Järvilehto (Järvilehto 2014, 44) mukailleen eräänlainen ”taiteilijan näkemys”. Jazz-kitaristi Jimmy Brunon mukaan liika teoretisoiminen sopii ihmisille, jotka haluavat puhua kappaleista eivätkä soittaa niitä (Bruno, 2018). Vaikka musiikki ei osakaan puhua puolestaan, se ei välttämättä teoretisoimallakaan avaudu. Sattumalta vastaava dualismi tieteen ja tunteen välillä on mielestäni löydettävissä myös tutkintonimikkeestäni: musiikin teoria- ja säveltapailupedagogi.

Tällä hetkellä on muodikasta puhua opinnäytetyöstä ”käyntikorttina”, joka osoittaa osaamisen ja perehtyneisyyden. Tähän kontekstiin opinnäytetyöni toimii sisältönsä puolesta kuin täsmäase. Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa (2017), jotka tulevat voimaan 31.7. 2018, on mainittu säveltämisen ja improvisoinnin opetuksen tavoitteita. Tavoitteet on muotoiltu seuraavasti musiikin perusopintojen ollessa kyseessä: ”ohjata oppilasta tuottamaan omia musiikillisia ideoita ja ratkaisuja” ja ”kannustaa oppilasta harjoittelemaan improvisoinnin, sovittamisen ja säveltämisen perustaitoja” (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2017, 48). Sekä musiikin syventävien opintojen kohdalla: ”kannustaa oppilasta toteuttamaan teoksissa improvisoituja ja itse sovitettuja osuuksia ja säveltämään omaa musiikkia” (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2017, 50). Olen käyttänyt sävellyttämistä myös omassa opetustyössäni. Vaikuttaa siltä, että kerrankin olen oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Tästä lähtien Stravinskyn inspiroimana voisinkin kutsua itseäni säveltäjän sijasta soveltajaksi. Se kuvaa paremmin toimenkuvaani, koska soveltamisen sanana voisi ajatella pitävän sisällään mukautumisen tuntemattomaan.

## 4 SÄVELLYSTYÖ

### 4.1 Esitystapamerkinnot

Jousikvartetti Ruusunen piti ensimmäiset treenit 21.4. Olin kuvaillut viulisti Tuiki Latvalle kappaletta edellisenä torstaina hätäisesti slovariksi, laulunomaiseksi ja herkäksi. Tuikin mielestä kappaleessa ”oli jotain barokkia” ja ”tempomerkintä voisi olla andante” (kevyesti, käyden). Tuiki soitti minulle treenien tuiskeesta ja ehdotti tempomerkinnäksi *cantabile* (laulavasti). Hän kysyi myös minkälainen oikein on böömiläinen tyyli? Vastasin, että se on vitsi joka viittaa sukunimeeni ja vain kappaleen nimi. Myöhemmin kävi ilmi, että jotkin muutkin kvartetin soittajista olivat kuumeisesti koittaneet ottaa selvää tästä tyylistä. Klassisille soittajille ei kannata kertoa vitsejä. Eivät ymmärrä niitä kuulemma.

Tuiki halusi kysyä jousituksista, jolloin mainitsin laulavuuden ja puhuimme *legatosta*. Sovimme myös, että nopeammat juoksutukset soitettaisiin erotellusti (kappaleessa toistuvat 1/16 -triolet). Kysyttävää oli myös *dis* ja *ais* -sävelten käytöstä. Ilmeisesti siitä, olinko unohtanut merkata joitain ylennyksiä. Kappaleessa seuraa peräkkäin *h*-miksolyydinen ja *h*-mollin (tahdit 38–63), joten kysymys oli aiheellinen. Tuiki kysyi mikä mielestäni on kappaleen huippukohta. Ehdotin sellaiseksi *dominanttikohta* ennen paluuta alun teemaan (tahdit 73–78). Olimme myös yhtä mieltä siitä, että teeman kertautuessa (tahdit 80–93) nyanssi olisi hiljaisempi. Kuvailin myös muutamia katkelmia havainnollistaakseni omia ajatuksiani: (tahdit 38–45) ”kansanmusiikki”, (tahdit 55–63) ”intensiivinen, dramaattinen”, (tahdit 64–72) ”seesteisempi kuin edellinen osa”.

Olin helpottunut, että harjoituksissa ei ollut tullut ylitsepääsemättömiä esteitä vastaan, vaikkon ollut edes aloittanut esitystapamerkintöjen tekoa. Pyysin kirjaamaan ylös kaikki kohdat, jotka herättivät kysymyksiä. Minulle luvattiin lähettää s-postitse ne ja kappaleesta digiraiturilla äänitetty versio. En olisi uskonut vuoden 2010 keväällä herätessäni remontin takia tyhjennetyssä karussa huoneessa patjalta, että silloin kuulemani melodia olisi muuntautunut kahdeksan vuoden päästä jo lähes valmiiksi ja äänitystä vaille olevaksi teokseksi. Monelle muulle tällainen aikataulu ehkä, siis sen pitkäkestoisuus, saattaisi olla ihan vitsi.

Sain treeninauhan kuultavakseni 29.4. Kappaleesta oli äänitetty kaksi eri versiota, joista toisessa oli vain loppupuoli. Versioista kokonaisen pituus oli 7 minuuttia, ja ensimmäinen havaintoni olikin, että tempo on aika lailla hitaampi. Numeraalisella tempomerkinnällä 54 MuseScore-nuotinnusohjelma soitti kappaleen noin viidessä minuutissa. Huomaustin asiasta sähköpostitse Tuikille. Mutta koska olen varmistanut hyvissä ajoin, että teos on soitettavissa sellaisenaan, oletin kyseessä olevan harjoitustempon. Kuunneltuani laitoin vielä viestiä, jossa kommentoin yhtä nuotissa ollutta virhettä (1. viulu, tahti 53) ja 1/16 -trioletiden soittotapaa (ehkei sittenkään niin *staccato*). Tuota virhettä nuotissa en ollut itse huomannut, koska nuotinnusohjelma soitti kohdan kuitenkin oikein.

Tässä yhteydessä kysyin Tuikilta, riittääkö että käymme dynamiikat läpi äänityksen yhteydessä. Tuiki oli sitä mieltä, että dynamiikat olisi hyvä tietää etukäteen, koska ne voivat vaikuttaa jousitukseen. Tein sitten samalta istumalta 4.5. muistion (Liite 2.), eli kommentaarin treeninauhan perusteella. Tätä varten jaoin myös kappaleen ensimmäistä kertaa tietoisesti osiin. Muistiossa käytin samanlaisia kuvailevia sanoja, kuin aiemmin Tuikin kanssa käymässäni puhelinkeskustelussa. Laitoin *crescendo*-paikkoja ylös. Lisäksi kommentoin joidenkin soittimien voimakkuutta.



Aluksi ajattelin, etten halua kauheasti kommentoida treeninauhaa, miksikö? Vertaisin tämmöistä kommentoimista vastaavaan, mitä tehdään rock puolella raakamiksauksista. Näissä kommentaareissa muusikot yleensä haluavat omaa soittoaan kovemmalle (ja muiden hiljemmalle), johon miksaaja tyytyy sanomaan, että miksaus on vielä keskeneräinen. En halunnut liikaa tehdä johtopäätöksiä ensimmäisen läpivedon perusteella. Treeninauha oli äänitetty yhdellä kiinteällä mikrofonilla, jolloin soittajien istumapaikka äänitystilanteessa vaikuttaa huomattavasti yksittäisten soittimien kuuluvuuteen.

Hyvä, että tein muistion. Sen kehuttiin selkeyttävän asiaa, ja myöhemmin sain tietää, että 5.5. pidetään vielä treenit, jotka myös otetaan nauhalle. Näitä silmällä pitäen ja temposta puheen ollen lisäsin muistioon vielä kaksi ritardando-paikkaa. Tuiki halusi varmistaa oliko tempomerkintä 54 1/4-nuotin vai pisteellisen 1/4-nuotin tempo. Kysymys on aiheellinen, kun kyseessä on 6/8-tahtilaji. Tähän en osannut vastata muuta kuin että nuotinnusohjelman mukaan neljäsosan. Mielessä kävi, että onkohan tätä asiaa edes mietitty tältä kantilta nuotinnusohjelmaa tehtäessä.

Tein 5.5. vielä muistion (Liite 3.) treeninauhan perusteella. Paljon oli muuttunut sitten viime kuuleman. Kappale soitettiin tasan viiteen minuuttiin, josta syntyi hieman hätäinen vaikutelma. Soittajat olivat lisänneet omanlaistaan fraseeraustaan, josta pidin. Olen tottunut rock-piireissä siihen, että jokainen soittaja tuon oman tulkintansa mukanaan. Varsinkin ollessani nyt vieraalla maaperällä, minulla on suurempi syy luottaa tyylin tuntevien asiantuntemukseen. Lähinnä puutuin fraseerauksen yhteneväisyyteen muutamassa paikassa. Alttoviululta toivoin laulavampaa otetta muutamaaan solistisempaan paikkaan.

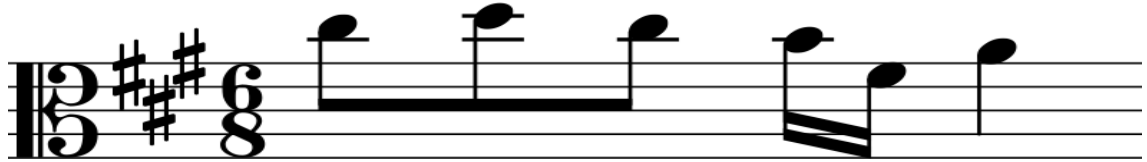
Äänitys oli 6.5. Hämeenpuistossa kamarimusiikkiluokassa. Sessioiden aluksi luin edellisenä iltana kyhäämäni muistion. Taltiointiin kului kasauksineen noin kolme tuntia. Kappaleesta tallentui useita eri otoksia, joista on tarkoitus koostaa kokonaisuus. Tahdissa 73 molemmat viulistit muuttivat muutaman sävelen oktaavialaa. Tahteihin 73–79 ja 92 sain soitinnukseen liittyen päivän isoimman opetuksellisen annin. Kyseessä on kaksi 1/16-tihentymää, joita oli vaikea saada toimimaan. Joku kiilasi, jonkun toisen stemma korostui liikaa. Syynä saattoivat olla olosuhteet, joissa kuuntelu osoittautui pieneksi ongelmaksi soittajien ollessa normaalia hieman kauempana toisistaan. Mutta soittajat totesivat, että toisten kuuleminen on joskus ollut haasteellisempakin. Ratkaisuksi ehdotettiin, että keskistemmat (2. viulu ja alttoviulu) soittaisivat kovempaa, koska korkein ja matalin stemma (sävellyksen melodia ja basso) tulevat esiin kokonaisuudesta joka tapauksessa. Tempu toimi. Itsestään selvä asia, mutta kun asiayhteys on uusi, niin eipä olisi tullut mieleen. Hyvä esimerkki ääriään erottuvuudesta satsista on Ludwig Van Beethovenin sonaatti 10, opus 14, numero 2: G -duuri: toinen osa: Andante.

Kun pohdimme olisiko homma jo purkissa minulta kysyttiin jäikö joku paikka vielä vaivaamaan ja esitin saman kysymyksen soittajille. Tiedustelin, vaatisiko joku muu paikka vastaavanlaista balansointi-käsittelyä keskistemmoja voimistamalla, johon viulisti Veera totesi jotain tyyliin, että sellaisiin kokeiluihin voisi käyttää vaikka kuinka paljon aikaa. Vastasin ettei tarvitse, koska minulla ei ole sellaisia vaateita. Jos joku asia ei ole rikki, sitä ei tarvitse korjata. Sain vahvistuksen sille, ettei ollut mitään osaa, jossa joku asia olisi jäänyt vaivaamaan jotakuta. Suurimman osan sessioista istuin käytävässä luokan ulkopuolella, koska pelkäsin että ovista ilmaantuisi paikalle äänestä porukkaa. Jouduimme ajamaan äänityksen alta viereisestä Pianopedagogisesta laboratoriosta jo pianistin pois äänivuoto -ongelmien takia. Olosuhteista huolimatta (kuuntelemalla oven läpi) fiilispohjaiset näkemykseni sen suhteen, mitä missäkin otossa oli säilyttämisen arvoista, olivat Tuikin kanssa yhteneväisiä. Lopulta keräsin soittajilta nuotit tarkastellakseni niitä. Oktaavialakorjauksien lisäksi niihin oli merkitty jousituksia ja sormituksia (lähinnä) 1/16-

kulkuihin. Nyanssikontrolli hoidettiin lähinnä kahdella termillä, piu: enemmän ja meno: vähemmän.

## 4.2 Analyysin elkeet

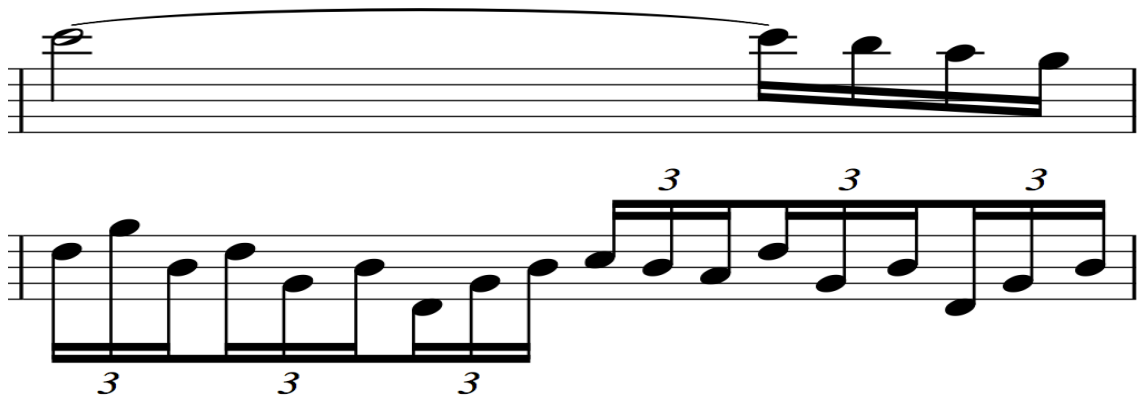
Kappaleen motiivisen kehittelyn rakennuspalikoista tärkein on heti ensimmäisessä tahdissa alttoviulussa esiintyvä teeman fraasinpuolikas.



KUVA 1. Tahti 1

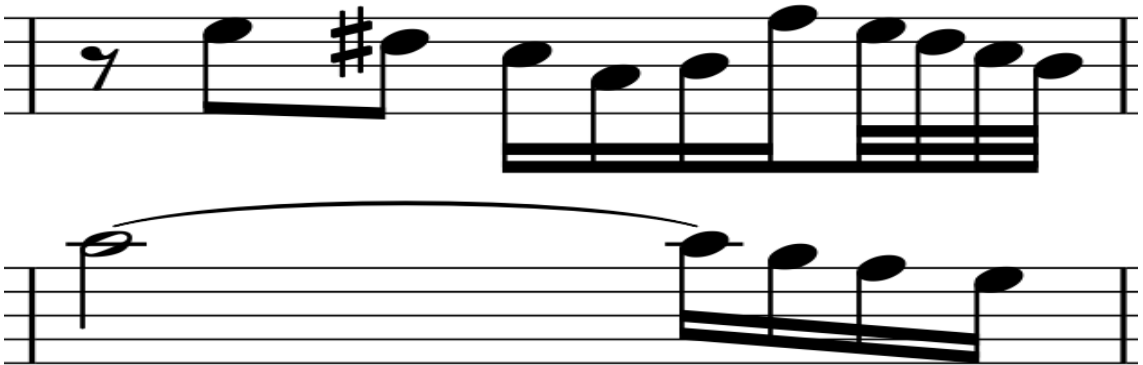
Kun rupesin kehittämään sävellystä, jätin siitä vain ensimmäisen 1/8-nuotin pois. Tämä ”variaatio” esiintyi tällöin tahdista 19 alkavan osan paikalla ja tonaliteetti oli vaihtunut E-duuriksi. Jompikumpi sävellystyötä ohjanneista opettajista – Hannu Pohjannoro tai Paavo Korpijaakko – kommentoi ihan asiasta tätä kehittelyn keinoa heikokhoksi. Osa sai myöhemmin väistyä kokonaan oman suosikkiosani tilalta, jossa teeman aineksia ei esiinny lainkaan niin tunnistettavassa muodossa. 1. viulun tahdeissa 1–8 esiintynyt säestyskuvio saa siinä melodisen, temaattisen roolin. Sen sijaan tämä sangen heppoisen kehittelyn tulos on tahdista 38 eteenpäin oikeastaan koko loppukappaleen ajan merkittävässä roolissa.

Kappaleessa toistuu useamman kerran joko ilmeisenä, tai toisinaan käännöksin hämähärytettyä V IV-sointukulku. Johtuneeko pop/jazz-taustastani, että tykkään siirtyä dominantilta subdominanttiin? Ensimmäisen kerran tahdeissa 5 ja 6, toisen kerran 19 ja 20 (riippuen siitä, ajatellaanko sävellaji A-duuriksi, vai E-miksolyydiseksi) ja seuraavaksi tahdeissa 28 ja 29. Tahdissa 30 viuluissa esiintyvää melodiaa pidän ”uutena” asiana, josta tulee hetkeksi vallitseva. Liekö siksi, että tähän mennessä vakiintunut pisteellisen 1/4-nuotin pulssi lakkaa ensimmäistä kertaa ja jo tahdeissa 1–8 esitelty 1/16-trioli aihe palaa tiiviinä käsittelynä alttoviulussa korostaen jokaista 1/8-iskua. Rytmisestä ilmi- asusta huolimatta alttoviulun rooli on tässä osassa melodinen.



KUVA 2. Tahti 30 viulu- ja alttoviulustemmat

2. Viulu varioi teeman fraasinpuolikasta. Alttoviulussa tahdistta 30 tuttu ”uusi” asia.



KUVA 3. Tahti 38

Alttoviulu varioi teeman fraasinpuolikasta.



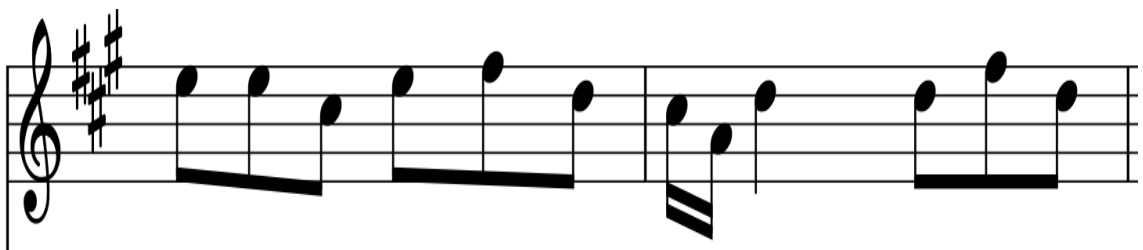
KUVA 4. Tahti 46

Viulut varioivat teeman fraasinpuolikasta kaanonkäsittelyssä.



KUVA 5. Tahdit 55–56

1. Viulu varioi teeman fraasinpuolikasta.



KUVA 6. Tahdit 63–64

Lopuksi mainitsen vielä kaksi siirtymäkohtaa, joissa vanhan ”asian” loppu ja uuden alku tapahtuvat päällekkäin. Tahdissa 51 sello aloittaa siirtymän, muut tulevat seuraavassa tahdissa mukaan. Tahdin 55 (eräänlainen kohotahti, katso kuva 5) toisella 1/8-nuotilla 2. Viulu aloittaa jo melodian. Tästä en muistanut erikseen mainita soittajille. Se ei kuitenkaan haittaa. Heti perään seuraa kaanon viulujen välillä, ja mielestäni yksittäisen stemman korostumattomuus kudoksesta on ihan paikallaan, pois lukien sellon, jonka rooli on solistinen. Samalla melodia – vai säestyksestäkö pitäisi tässä yhteydessä puhua – muuttuu riffinomaiseksi toistaen kolme kertaa tahdin 1 variaation ja kerran tahdin 2 (tahdit 55–72). Tällainen ”looppaava” käsittely on minulle tyypillistä ja juontaa juurensa todennäköisesti U2-yhtyeeltä saamiini vaikutteisiin. Esimerkistä käy kappale Where The Streets Have No Name. Harmonia käy läpi rinnakkaissävellajien h-mollin ja D-duurin keskeiset (kärjistetysti) sointutehot. Duurissa laskeudutaan taas V-asteelta IV-asteelle. Koska en kuitenkaan pyri kappaleeni perinpohjaiseen analyysiin, koen hedelmättömäksi tämän läpikäymistä yksityiskohtaisemmin. Tällaisissa kappaleissa kehittäminen tapahtuu niin luonnollisesti. Käydään musiikillista keskustelua. Asetetaan ”odotuksia” ja luodaan jännitteitä, joihin vastataan ja jotka pyritään purkamaan. Sitä paitsi se olisi tylsää. Olen toiminut intuitiivisesti omaan ”sisäiseen korvaani” luottaen. Kyseinen termi rinnastuu ”musiikilliseen ajatteluun” (Wright 2016, 12). Miksi suotta analysoida? Ehkä tässä on hyvä paikka kutoa langat yhteen tältä erää ja saattaa tarina onnelliseen loppuun toteamalla: ”Ehkä näin musiikki valjastetaan puhumaan omasta puolestaan”.

## 5 POHDINTA

Taiteilijat jättävät harvoin jälkeensä tyydyttäviä psykologisia muistiinpanoja, ja jos käännytään elävien taiteilijoiden puoleen kohdataan usein ylitämättömiä vaikeuksia, koska heidän motiivinsa ja intentionsa ovat usein monenkirjavia ja heidän kykynsä itseanalyysiin vähäisiä (Hospers, Haapalan & Lammenrannan 1993, 162 mukaan).

Jospa tämä työ toisi pienen lisän tuohon muistiinpanojen vajeeseen. En ole maininnut, mutta ehkä se kuitenkin on rivien välistä luettavissa, että tykkään mystifioida taiteilijuutta hieman jo aiemmin sivutun romantiikan ajan käsitysten mukaisesti. Tämän taipumukseni alkuperä on johdettavissa kahteen nuorena lukemaani kirjaan. Lukioikäisenä luin Russell Rossin kirjan Charlie Parkerista: Bird elää! Ammattiopintojeni alkuaikoina taas David Liebmanin *Self-Portrait Of A Jazz-Artist*. Molemmissa kirjoissa huomioni kiinnittyi ehdottomuuteen, idealismiin. Taiteentekemiseen, joka asettaa tiukat reunaehdot. Näiden lisäksi Parkerin elämän kuvaus antoi luomisen tuskan käsitteelle aivan uudet mittasuhteet.

Niinpä idealistina ja sanamaalailun ystävänä kokeilen viimeistä kertaa tämän työn puitteissa selkeyttää hajanaisia ajatuksiani ja löytää yhteyden kahden eri teorian välille. Jatkossa aion perehtyä John Hospersin ajatuksiin enemmän ja vertailla niitä Erich Frommin *Unohdettu kieli* -kirjassa esittämiin. Lähestyn asiaa Frommin (2007) sattumanvaraisen symbolin käsitteen kautta. Henkilö kokee surullisia asioita tiettyssä kaupungissa ja kuullessaan tuon kaupungin nimen hän yhdistää sen surulliseen mielentilaan. Symbolin ja sen symbolisoivan asian välillä ei ole kuitenkaan sisäistä yhteyttä. ”Kaupunkiin yhdistynyt yksilöllinen kokemus luo siitä symbolin tietylle mielentilalle.” (Fromm 2007, 22.) Tämä kuvaa hyvin tilannetta, jossa tietty musiikki (symboli) liittyessään tiettyyn elämäntilanteeseen (asia, jota musiikki symbolisoi) toimii ikään kuin ”elämän soundtrackina”.

Näitä pohtiessani ja pannahani pistettä tälle työlle junassa matkalla Jyväskylään se tapahtui: ulkoinen todellisuus korreloi ilman syy-seuraussuhdetta sisäisten pohdintojeni kanssa. Kertaan vielä synkronismin määritelmän:

Tietyn [mielen] tilan samanaikaista ilmenemistä yhden tai useamman ulkoisen tapahtuman kanssa, joka vaikuttaa tai jotka vaikuttavat vastaavan merkityksellisesti tuota hetkellistä subjektiivista tilaa (Jung, Waggonerin & Riihimäen 2014, 202 mukaan).

Ryhmä 50-60-vuotiaita opettajattaria keskusteli kokemuksistaan kappaleista, joita eivät pysty enää kuuntelemaan. Eräs heistä antautui oikein pitkälliseen ”muisteluun”. Hän kertoi nuoruuden rakkaasta, jonka kanssa hänellä oli 19-vuotiaana ollut pitkän aikavälin suunnitelmia perheenperustamishaaveineen ja romanttisine unelmineen ikuisesta auvoisesta yhdessäolosta. Tuli kuitenkin ero, ja erotilanteessa hän oli kuunnellut tiettyä levyä lapsuudenkotinsa kellarissa ja vollottanut. Hänen siskonsa oli tullut kotiin ja todennut, että musiikki ja vollotus kuuluivat ulos saakka. Vuosia myöhemmin kuullessaan tämän ensirakkaan kuolleen hän oli kaivanut jostain esiin tämän kuvan ja levyn sekä sytyttänyt kynttilät. Sama eron aiheuttama rituaali oli toistunut. Hän sai myöhemmin levyn lahjaksi ystävältä ja teki siitä kellon seinälleen, mutta kuuntelemaan hän ei sitä enää suostu.

Miten on, visualisoiako edellä kuvatut tapahtumat lukiessasi: minut junassa, naisen vollottamassa? Tapahtumia kerratessani minä visualisoin molemmat. Tämä on konkreettinen esimerkki skeemoista. Jos olisin myymässä jotain, voisin hyödyntää tällaista kerrontaa.

Esimerkiksi vakuutusmyyjänä ”maalailisin” uhkakuvia. Tämä kertoo tarinoiden voimasta ja siitä kuinka niihin samaistutaan. Uskon, että musiikilla on tämä sama ominaisuus ”koskettaa” kuulijoitansa yksilöllisellä tasolla. Koetan selittää saman asian soveltaen Frommin teoriaa paremmin omaa ajatteluani vastaavaksi. Kuvatessaan symbolin ja sen symbolisoiman asian välistä yhteyttä Fromm ottaa avuksi konventionaalisen, sattumanvaraisen ja universaalien symbolin käsitteet (Fromm, 2007, 20).

Henkilö kokee esteettisen elämyksen (tunteen) musiikkikappaletta kuunnellessaan. Musiikki symbolisoi jotain ja herättää yksilöllisiä tunteita. Universaalien symbolien määrittelyn mukaan ”yhteys symbolin ja sen edustaman asian välillä on sisäinen” (Fromm 2007, 23). En tyydy kuitenkaan tähän, vaan oletan lisäksi, että ”symboli ei ole jaettavissa kenenkään kanssa” (Fromm 2007, 22) sellaisenaan ja oletuksen tueksi tarvitsin myös tämän toteutumisen sattumanvaraisen symbolin määrittelmästä. En kiistä, ettei musiikin liittyessä elämäntilanteeseen yhteys olisi myös ”sisäinen” ja ”ei jaettavissa kenenkään kanssa”. Arvelen, että näissä tilanteissa symbolisoiva musiikki kuitenkin usein valikoituu ihan sattumanvaraisesti. En voi olla ajattelematta, että joku tiedostamaton symbolifunktio tuonkin kuvaamani tarinan (l)opetukseen sisältyy.

Frommin symbolisen kielen kuvauksessa: ”Tätä kieltä ei tarvitse opetella, aivan kuten meidän ei tarvitse opetella itkemään ollessamme surullisia tai punastumaan ollessamme vihaisia.” (Fromm 2007, 25) on mielestäni jotain yhtymäkohtia Hospersin kuvailemien tunneilmaisun kielellisten aspektien kanssa: ”Henkilön, joka on kokenut surua todellisessa elämässä, ei tarvitse opetella sanan käyttöä musiikkikokemuksia varten” (Hospers, Haapalan & Lammenrannan 1993, 152 mukaan).

Nyt osaan arvostaa sitä, että lapsuuden haaveeni rocktähteydestä ei koskaan toteutunut. Olisin varmaan päätenyt tähdenlennoksi. Tilittänyt julkisesti kovaa kohtaloani, sitä kuinka kurjaa elämä on, kun on saavuttanut kaiken tavoittelemansa. Kemikaaleilla olisin turruttanut tuntemani sisäisen tyhjyyden. Sen sijaan elinikäinen oppiminen ja aiemmin jo mainittu kasvun ajattelutapa ovat kuin huomaamatta osa muusikon (joka ei ole koskaan päässyt tavoitteisiinsa) arkea. Vain kerran 12-vuotiaana olin umpikujassa (tunsin eksistentiaalista ahdistusta), koska olin mielestäni saavuttanut soittajana jo kaiken. Tähän liittyi jotenkin se, että hankittuani ensimmäisen Ibanezin TS-9-säröpedaalin ja lisättyäni sen jo valmiiksi ylisärötetyn soundin kyytipojaksi koin jonkinlaisen ahaa-elämyksen. Kuinka väärässä olinkaan silloin.

Esitystapamerkinnyt, niiden mysteerihän minun oli tarkoitus ratkaista. En ole niitä vielä nuottiin merkinnyt. Tämän kirjoitusosuuden valmistuttua aioin sen tehdä. Yhteisen termin hallitseminen nopeuttaa ja helpottaa yhteistyötä muusikoiden kanssa. Jatkossa kiinnitän asiaan enemmän huomiota ja kappaleita kuunnellessani silmäilen myös partituureja. Olen työn edetessä koettanut punoa lankoja yhteen. Jos jotain erityistä ja toisaalta itsestään selvää työskentelyn aikana opin, niin juuri sen kuinka erilaista on työskennellä nuotinnusohjelman kuin oikeiden muusikoiden kanssa. Minulla kävi mielessä, että voisin kirjoittaa äänityssessioista jotain muistiinpanoja. Sessioiden luonne, eri otosten määrä ja tilanteen intensiivisyys kuitenkin veivät huomioni ja nyt kaduttaa, kun serverillä on 45 minuuttia musiikkia, josta pitää koostaa viiden minuutin kappale. Toimitan myöhemmin Musiikkiakatemian kirjastoon cd -levyn (Liite 4.), jossa on raakamiksattu versio kvartetosta.

Kirjoittamisen, säveltämisen ja metafyyssisten pohdintojen parissa jatkan koko lopun elämäni. Tässä vaiheessa kuitenkin vetäydyn tutkijankammiosta ja tyydyn toistaiseksi käyt-

tämään vähäisen vapaa-aikani musiikin harjoittamiseen, eli treenaamiseen ja säveltämiseen. Ilman näitä toimia kun ei olisi tällaisiakaan hengentuotteita, joita spekuloida jälkikäteen. Työ siis jatkuu, ja hyvä niin.

Mikä on siis lopputulema, mitä haluan kertoa kaikilla näillä hajanaisilla ajatusten sivupoiluilla harhailtuani? Haluan kertoa vain oman tarinani, ja valottaa sen taustoja. Monesti kokiessani tunteen, että olen käsittämäisilläni jotain oleellista, niin samalla hetkellä ajatukseni kuitenkin pirstaloituvat ja kokonaisuus jää hahmottamatta. Mutta kaikkeen aiempaan vedoten, ehkä näin on hyvä. Minulla ei ole antaa valmiita vastauksia, ei varmaan tule koskaan olemaankaan. Matka jatkuu.

## LÄHTEET

Aaltonen, T., Ahonen, P. & Pajunen, H. 2015. Merkityksen kokemus. Näkemyksiä ja kysymyksiä. Helsinki: Auditorium Kustannusosakeyhtiö.

Brooks, M. 1975. Rock Guitarist 1. From the pages Of Guitar Player Magazine. New York: Guitar Player Books, 85–87.

Bruno, J. 2018. I VI II V. Vlogi. Julkaistu 4.3.2018. Luettu 4.4.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ZiTyXC8mdGc>

Copland, A. 2011. What to Listen for in Music. New York: Signet Classics.

Covey, S. 2014. The 7 Habits of Highly Effective People: Powerful Lessons in Personal Change. Teoksessa Järvilehto, L. Monenkirjavia kuvitelmia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. Alkuperäinen teos 2004.

Fromm, E. 2007. Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen. Suom. Pekkola, M. Tampere: Vastapaino. Alkuperäinen teos 1951.

Genzlinger, N. 2015. Review: ‘Keith Richards: Under the Influence,’ in His Own Gravelly Words. The New York Times. Julkaistu 16.9.2015. Luettu 14.3.2018. <https://www.nytimes.com/2015/09/17/arts/television/review-keith-richards-under-the-influence-in-his-own-gravelly-words.html>

Goleman, D. 1997. Tunneäly. Lahjakkuuden koko kuva. 6. painos. Suom. Kankaanpää, J. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuperäinen teos 1995.

Gronow, K. 2018. Onnistujia yhdistää yksi olennainen piirre, ja psykologi Satu Kaski löysi sen – Nyt hän kertoo, mitä ominaisuuksia kannattaa kehittää, jos haluaa menestyjäksi. Helsingin Sanomat. Julkaistu 19.4.2018. Päivitetty 20.4.2018. Luettu 20.4.2018. Vaatii käyttöoikeuden. <https://www.hs.fi/elama/art-2000005646762.html>

Guitar World staff. 2012. Ax Museum: Wes Montgomery. Guitar World. Julkaistu 11.6.2012. Luettu 11.5.2018. <https://www.guitarworld.com/blogs/ax-museum-wes-montgomery>

Hospers, J. 1993. ”The Concept of Artistic Expression”. Proceedings of the Aristotelian Society, Vol. 55. Teoksessa Haapala, A. & Lammenranta, M. (toim. & suom.) Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab, 140–169. Alkuperäinen teos 1954–1955, 313–344.

Huxley, A. 2014. The Doors of Perception (Kindle Edition). Teoksessa Järvilehto, L. Monenkirjavia kuvitelmia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. Alkuperäinen teos 2009.

Jung, C. 2014. Synchronicity: An Acausal Connecting Principle. Teoksessa Waggoner, R. & Riihimäki, A. (toim.) Onko tämä unta? Opas selkouniin ja itsetuntemukseen. Suom. Sanoukian, M. Helsinki: Gummerus Kustannus Oy. Alkuperäinen teos 1955.

Järvilehto, L. 2014. Monenkirjavia kuvitelmia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.



Järvinen, P. 2016. Muutosvastarinta on rakennettu ihmismieleen. *Talouselämä*. Julkaistu 30.1.2016. Luettu 15.5.2018. <https://www.talouselama.fi/uutiset/muutosvastarinta-on-rakennettu-ihmismieleen/8601857d-65d9-3cae-8202-4b3f58fa1565>

Kettunen, N. 2018. Tutkimus osoitti ylivertaisuusvinouman pätevän myös politiikkaan: Mitä vähemmän ihminen tajuaa aiheesta, sitä enemmän hän luulee tietävänsä. *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 19.4.2018. Luettu 19.4.2018. <https://www.hs.fi/tiede/art-2000005648347.html>

King, C. 1971. *Music*. Los Angeles: Ode/A&M.

Kurkela, K. 1984. Musiikki sanoin ilmaiseemattoman ilmaisijana. *Musiikki* 14 (2), 69–92.

Kurkela, K. 1991. Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Music Notation. *Acta musicologica fennica* 15. Teoksessa Aho, K. (toim.) Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin. Valikoituja kirjoituksia 1960–1990. Helsinki: Gaudeamus Oy. Alkuperäinen teos 1986.

Larssen, E., & Ekelund, T. 2015. *Paras*. 2. painos. Suom. Kivelä P. Helsinki: Bazar Kustannus Oy. Alkuperäinen teos 2012.

Milonoff, T., Rantala, R. & Salminen, E. 2016. *Madventures: Mad music – musiikin maailma*. Helsinki: Johnny Kniga imprint of Werner Söderström Corporation.

Piha, H. & Jauhiainen, T. 1993a. Puheäänien sanattomat viestit. *Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim*. Luettu 15.3.2018. <http://www.duodecim-lehti.fi/lehti/1993/22/duo30372>

Piha, H. & Jauhiainen, T. 1993b. Puheäänien sanattomat viestit. *Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim*. Luettu 15.3.2018. <http://www.duodecim-lehti.fi/lehti/1993/22/duo30372> (Alkuperäinen teos: Langer, S. 1942. *Philosophy in a new key*. New York: The New American Library Inc.)

Riihimäki, J. 2018. Lapsena lyödyt leimat ovat turhan monen unelmien tiellä, sanoo asiantuntija – oppimisen ja onnistumisen taustalla on usein yksi ratkaiseva ajatusmalli. *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 28.3.2018. Päivitetty 29.3.2018. Luettu 29.3.2018. Vaatii käyttöoikeuden. <https://www.hs.fi/elama/art-2000005620345.html>

Salakka, T. 2012. Irti nuoteista – johdanto nuotittomaan musisoimiseen. Teoksessa Jordan-Kilkkä, P., Kauppinen, E. & Viitasalo-Korolainen, E. (toim.) *Musiikkipedagogin käsikirja. Vuorovaikutus ja kohtaaminen musiikinopetuksessa*. Oppaat ja käsikirjat 2012:12. Helsinki: Opetushallitus, 114–122.

Salmenhaara, E. 1991a. Inspiraatiosta ja esteettisestä elämyksestä. Teoksessa Aho, K. (toim.) Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin. Valikoituja kirjoituksia 1960–1990. Helsinki: Gaudeamus Oy, 330–334.

Salmenhaara, E. 1991b. Musiikin suhteesta todellisuuteen. Teoksessa Aho, K. (toim.) Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin. Valikoituja kirjoituksia 1960–1990. Helsinki: Gaudeamus Oy, 338–352.

Sawyer, K. 2016. Explaining creativity: the science of human innovation. Teoksessa Partti, H. & Ahola, A. (toim. & suom.) Säveltäjyyden jäljillä: musiikintekijät tulevaisuuden koulussa. Sibelius-Akatemian julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Alkuperäinen teos 2012.

Sirén, V. 2018. ”Voi rakkaani, tämä on se, joka saa ihmiset itkemään” – Näin professori Tuija Hakkila opetti Iiro Rantalalle sen näppärän pikkunuotin salaisuuden, jolla Mozartin musiikki liikuttaa ihmiskuntaa. Helsingin Sanomat. Julkaistu 12.5.2018. Päivitetty 12.5.2018. Luettu 12.5.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005676715.html>

Stravinsky, I. 1968. Musiikin Poetiikka. Suom. Oramo, I. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuperäinen teos 1962.

Stravinsky, I. 1991. Chroniques de ma vie 1. Teoksessa Aho, K. (toim.) Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin. Valikoituja kirjoituksia 1960–1990. Helsinki: Gaudeamus Oy, 338–352. Alkuperäinen teos 1935, 116–117.

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. 2017. Määräykset ja ohjeet 2017:12a. Helsinki: Opetushallitus.

Tanskanen, E. 2018. Pidätkö kumppaniasi hiomattomana timanttina vai tyyppinä, joka tulee aina olemaan juuri tuollainen? Helsingin Sanomat. Julkaistu 15.5.2018. Päivitetty 15.5.2018. Luettu 15.5.2018. <https://www.hs.fi/elama/art-2000005679602.html>

Turunen, J. 2018. Jussi Palomäki takoi nettipokerilla tonneja kuukaudessa, mutta sitten tuli ”tiltti” – nyt hän on tutkija, joka kertoo, miksi ihminen antaa raivon vallata mielensä ja toimii vastoin etuaan. Helsingin Sanomat. Julkaistu 5.4.2018. Päivitetty 5.4.2018. Luettu 5.4.2018. <https://www.hs.fi/elama/art-2000005628823.html>

Vasama, T. 2017. Intuitio voi kuulostaa hörhöilyltä, mutta se on korvaamaton apu työelämässä, sanoo aiheesta väitellyt Asta Raami – ”Intuitio on päätöksenteon pikakaista”. Helsingin Sanomat. Julkaistu 17.12.2017. Päivitetty 18.12.2018. Luettu 18.12.2017. Vaatii käyttöoikeuden. <https://www.hs.fi/ura/art-2000005491819.html>

Waggoner, R. & Riihimäki, A. 2014. Onko tämä unta? Opas selkouniin ja itsetuntemukseen. Suom. Sanoukian, M. Helsinki: Gummerus Kustannus Oy.

Wright, C. 2016. Aural and the University Music Undergraduate. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

## LIITTEET

## Liite 1. Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin partituuri

## Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin

Matti Behm

$\text{♩} = 54$

Violin

Violin

Viola

Violoncello

4

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

7

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

jatkuu

10

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

13

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

16

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

19

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 19, 20, and 21. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. Measure 19 shows a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 20 features a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 21 has a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc.

22

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 22, 23, and 24. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. Measure 22 shows a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 23 features a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 24 has a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc.

25

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 25, 26, and 27. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. Measure 25 shows a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 26 features a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc. Measure 27 has a half note in Vln. I and Vln. II, and a quarter note in Vla. and Vc.

27

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola (Vla.) part plays a similar line with a triplet. The Violoncello (Vc.) part plays a simple bass line.

29

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a melodic line with a long slur. The Viola (Vla.) part plays a line with triplets. The Violoncello (Vc.) part plays a line with triplets.

31

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a melodic line with a long slur. The Viola (Vla.) part plays a line with triplets. The Violoncello (Vc.) part plays a line with triplets.

33

33

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 33 and 34. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 33 shows a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the other parts. Measure 34 continues the melodic development in the Violin I part, with the other parts providing harmonic support. Trills and triplets are indicated with '3' and '33' above the notes.

35

35

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 35 and 36. The Violin I part (Vln.) has a melodic line with a trill in measure 35. The Violin II part (Vln.) and Viola part (Vla.) have rhythmic accompaniment with triplets. The Violoncello part (Vc.) has a melodic line with a triplet in measure 36. Trills and triplets are indicated with '3' above the notes.

37

37

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 37 and 38. The Violin I part (Vln.) has a melodic line with a trill in measure 37. The Violin II part (Vln.) and Viola part (Vla.) have rhythmic accompaniment with triplets. The Violoncello part (Vc.) has a melodic line with a triplet in measure 38. Trills and triplets are indicated with '3' above the notes.

40

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 40, 41, and 42. The first violin (Vln.) part has rests in measures 40 and 41, followed by a sixteenth-note pattern in measure 42. The second violin (Vln.) part has a sixteenth-note pattern in measure 40, followed by eighth-note patterns in measures 41 and 42. The viola (Vla.) part has a half-note in measure 40, followed by eighth-note patterns in measures 41 and 42. The cello (Vc.) part has a half-note in measure 40, followed by eighth-note patterns in measures 41 and 42, including a triplet in measure 42.

43

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 43, 44, and 45. The first violin (Vln.) part has a sixteenth-note pattern in measure 43, followed by eighth-note patterns in measures 44 and 45. The second violin (Vln.) part has eighth-note patterns in measures 43 and 44, followed by a half-note in measure 45. The viola (Vla.) part has rests in measures 43, 44, and 45. The cello (Vc.) part has eighth-note patterns in measures 43 and 44, followed by a half-note in measure 45, including a triplet in measure 44.

46

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 46, 47, and 48. The first violin (Vln.) part has a half-note in measure 46, followed by eighth-note patterns in measures 47 and 48. The second violin (Vln.) part has a half-note in measure 46, followed by rests in measures 47 and 48. The viola (Vla.) part has eighth-note patterns in measures 46, 47, and 48. The cello (Vc.) part has eighth-note patterns in measures 46, 47, and 48.



48

Vln. *Violino*

Vln. *Violino*

Vla. *Viola*

Vc. *Violoncello*

Musical score for measures 48-49. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 48 features a first violin part with a long note followed by a quarter rest, and a second violin part with a half note followed by a quarter note. The viola and cello parts have rhythmic patterns of eighth and quarter notes.

50

Vln. *Violino*

Vln. *Violino*

Vla. *Viola*

Vc. *Violoncello*

Musical score for measures 50-52. The key signature is two sharps. Measure 50 shows more active violin and viola parts. Measure 51 continues the rhythmic patterns. Measure 52 concludes with a half note in the first violin and a quarter note in the second violin.

53

Vln. *Violino*

Vln. *Violino*

Vla. *Viola*

Vc. *Violoncello*

Musical score for measures 53-55. Measure 53 shows complex rhythmic patterns in the violins and viola. Measure 54 includes a change in time signature to 3/8. Measure 55 continues with the new time signature and includes a change in key signature to one sharp (F#).

57

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 57, 58, and 59. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 57 shows a rest in the first violin, followed by eighth-note patterns in the other instruments. Measure 58 features a melodic line in the first violin and a sustained note in the viola. Measure 59 continues the melodic development in the first violin and includes a rest in the first violin.

60

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 60, 61, and 62. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 60 shows a melodic line in the first violin and eighth-note patterns in the other instruments. Measure 61 features a melodic line in the first violin and a sustained note in the viola. Measure 62 continues the melodic development in the first violin and includes a rest in the first violin.

63

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 63, 64, and 65. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 63 shows a melodic line in the first violin and eighth-note patterns in the other instruments. Measure 64 features a melodic line in the first violin and a sustained note in the viola. Measure 65 continues the melodic development in the first violin and includes a rest in the first violin.

66

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 66, 67, and 68. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 66 shows a melodic line in the first violin with a slur over the first two notes. Measure 67 has a whole note in the second violin and a quarter rest in the viola. Measure 68 continues the first violin's melodic line.

69

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 69, 70, and 71. The instrumentation remains the same. Measure 69 has a melodic line in the first violin. Measure 70 features a whole note in the second violin and a quarter rest in the viola. Measure 71 shows a melodic line in the first violin and a triplet of eighth notes in the cello.

72

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 72, 73, and 74. The instrumentation remains the same. Measure 72 has a melodic line in the first violin. Measure 73 features a triplet of eighth notes in the second violin and a triplet of eighth notes in the viola. Measure 74 shows a melodic line in the first violin and a triplet of eighth notes in the cello.

10 (12)

74

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts feature continuous eighth-note triplets. The Viola (Vla.) part has a dotted quarter note followed by eighth-note triplets. The Violoncello (Vc.) part has a dotted quarter note followed by eighth-note triplets. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

76

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts continue with eighth-note triplets. The Viola (Vla.) part has a dotted quarter note followed by eighth-note triplets. The Violoncello (Vc.) part has a dotted quarter note followed by eighth-note triplets. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

78

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts feature eighth-note triplets. The Viola (Vla.) part has eighth-note triplets. The Violoncello (Vc.) part has eighth-note triplets. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at measure 79, and the time signature changes to 6/8 at measure 80.

11 (12)

81

Vln. *Violin* (Two staves)  
Vla. *Viola*  
Vc. *Violoncello*

This system contains measures 81, 82, and 83. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first violin part (Vln.) has a melodic line with eighth and quarter notes. The second violin part (Vln.) has a similar melodic line. The viola part (Vla.) features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The cello part (Vc.) has a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes in measure 83.

84

Vln. *Violin* (Two staves)  
Vla. *Viola*  
Vc. *Violoncello*

This system contains measures 84, 85, and 86. The key signature remains three sharps. The first violin part (Vln.) continues its melodic line. The second violin part (Vln.) has a similar melodic line. The viola part (Vla.) features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The cello part (Vc.) has a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes in measure 86.

87

Vln. *Violin* (Two staves)  
Vla. *Viola*  
Vc. *Violoncello*

This system contains measures 87, 88, and 89. The key signature remains three sharps. The first violin part (Vln.) continues its melodic line. The second violin part (Vln.) has a similar melodic line. The viola part (Vla.) features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The cello part (Vc.) has a bass line with quarter and eighth notes.

12 (12)

90

Violin I (Vln.)

Violin II (Vln.)

Viola (Vla.)

Violoncello (Vc.)

Detailed description: This system contains measures 90, 91, and 92. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 90 features a rhythmic pattern of eighth notes in the strings. Measure 91 continues this pattern with some rests. Measure 92 is more complex, featuring triplets of eighth notes in the Violin I, Violin II, and Viola parts, and a more active bass line in the Violoncello part. The system concludes with a double bar line.

93

Violin I (Vln.)

Violin II (Vln.)

Viola (Vla.)

Violoncello (Vc.)

Detailed description: This system contains measures 93, 94, and 95. Measure 93 shows a simple rhythmic pattern of quarter notes in the Violin I and Violin II parts, and a triplet of eighth notes in the Viola part. Measure 94 continues with similar patterns. Measure 95 concludes the system with a double bar line. The key signature remains three sharps.

## Liite 2. Muistio

### Jousikvartetto Böömiläiseen -tyyliin muistio.

**A** Tahdit 1–16 (Teema 2 kertaa). Aloitussyanssi on hyvä. 1/16-triolit (kakkosviululla ja sellolla). Saisiko näitä vähän pidemmiksi? Ehkä jousella aina yksi trioli? Tahdit 1–8 teema alttoviululla, enemmän esille kokonaisuudesta? Nyt kun kuuntelen trioleita, niin ne alkavat kerta kerralta kuulostaa paremmilta sellaisina, kuin ykkösviulisti ne soitti. Tahdit 13–14: crescendo, tai pikkaisen dramatiikkaa?

Tahdin 16 puoliväli –18 (siirtymä seuraavaan osaan). Crescendo. **Tahti 18: Ritardando mahdollisuus!**

**B** Tahdit 19–29 (Matin ”lempi” -osa/Matti’s Favourite bit). Asteen kovemmalla nyanssilla. Tahti 25: crescendo. Tahdit 28–29 siirtymä seuraavaan osaan, painokkaasti!

**A1** Tahdit 30–37 (jonkinlainen variaatio Teemasta). Tahdit 34–35: crescendo, jonka jälkeen kovempi nyanssi säilyy osan loppuun. Tässä osassa alttoviulun 1/16-triolit toimivat tuollaisina lyhyempinä. Se alttoviulun oktaavisiirto tahdissa 30 ei ehkä toimi, siihen täytynee keksiä jotain muuta.

**C** Tahdit 38–45 (”kansanmusiikki” -pätkä). Hiljaisempi nyanssi, luonnostaankin, koska joku on aina välillä soittamatta.

**A2** Tahdit 46–51 (jonkinlainen variaatio Teemasta). Tässä sopii jatkaa samalla hiljaisemmalla nyanssilla. Crescendo tahteihin 50–51. Alttoviulu saisi tulla tässä paremmin esiin, se on mielestäni tässä osassa solistisessa roolissa.

Tahdit 52–54 (iso siirtymä) Tämä tarvitsee soittaa painokkaasti ulos. Tässä ykkösviululla on se virhe nuotissa: tahdin 53 kaksi viimeistä c:tä pitäisi olla c#.

Tässä kohtaa vaihdan Jyri lähettämään lyhyempään tallenteeseen, jossa on vain loppu...

**D** Tahdit 55–63 (Kehittelyä, tai jumittamista h-mollissa). Tämä voisi olla dramaattiseman kuuloinen. Tässä on kaanon käynnissä viulujen välillä, alttoviulu saisi tulla vahvemmin esiin.

**E (D2)** Tahdit 64–72 (Kehittelyä, tai jumittamista D-duurissa). Ei dramaattisesti, enemminkin kuin ”Aurinkoinen kesäpäivä Pyynikillä”. Kakkosviulu saisi tulla vahvemmin esiin (erityisesti pisteelliset 1/4-osat). Tämä on ehkä sellon solistisin osuus tässä kappaleessa. Tahdit 71–72 pientä kasvatusta volyyymissa.

**F** Tahdit 73–79 (Dominanttikohta ja siirtymätahti). Tämä lienee se kappaleen huippukohta. Loppupuolella valmistautuessa siirtymään takaisin Teemaan pitää volyyymia pikkaisen ”himmalla” alapäin. **Tahti 79: Ritardando mahdollisuus!**

**A** Tahdit 80–93 (Teeman paluu). Tahteihin 84–85 pieni dramaattisuuden juonne, josta paluu taas herkempiin nyansseihin. 92–93 murtosoinnut: ehkä pikkaisen lisää pontta näihin, muttei dramaattisesti!

### Liite 3. Muistio II

#### **Jousikvartetto, muistio II.**

tahdin 8 puoliväli kaikille sama fraseeraus, taitepaikka.

tahdit 1–8 sello, (lähinnä nousevat 1/8-kulut) ehkä vähemmän staccato.

tahdit 28–29 alttoviulu. Ei niin staccato, vaan laulavammin. Saa tulla vieläkin enemmän esiin kokonaisuudesta.

tahti 29, viulut. Kolme viimeistä 1/8-nuottia: tarkkana, että sama fraseeraus.

Tahdit 39 ja 41 2. viulu ja alttoviulu. Sama fraseeraus tahtien puolesta välistä.

Tahdit 46–51 alttoviulu. Ei niin staccato, vaan laulavammin. Saa tulla vieläkin enemmän esiin kokonaisuudesta.

Tahdit 32–54 sello. Pisteelliset 1/8-nuotit. Yhtenäinen soittotapa, ettei vaihdu kesken.

Tahdit 87 ja 88 sello. Yhtenäinen soittotapa viulujen kanssa 1/16-nuotit pitempinä.



Liite 4. Cd