

Ajatuksia Hugo Colen kirjasta *Sounds and Signs; Aspects of Musical Notation*

Aluksi

Ajoittaisista turhautumisista huolimatta taiteen tekeminen ammattimaisesti on upeaa. Muusikko on kuitenkin tosielämässä myös käsityöläinen, joka toteuttaa muiden visioita, ja joskus tuntuu siltä, että työ käytännössä on etupäässä teknisten ongelmien ratkaisemista ja yhteissoiton koordinoimista. Aikataulu ei aina anna salli kaikkien finessien säätämistä, mutta onneksi tällä puurtamisen pintatasolla kommunikointi on suhteellisen helppoa, jos kyse on harmonioiden puhtaudesta tai siitä, kumpaan suuntaan jousen on liikuttava – tärkeitä asioita tietysti molemmat. Mutta ei esoteerisemmänkään ajattelun musiikin hengestä, ilmaisuvoimasta tai suunnasta soisi olevan vierasta musiikin käsityöläiselle; silti niistä puhuminen jää vähälle huomiolle, kenties siinä pelossa, että spontaanisuus soitosta katoaa.

Kaikkea ei voi verbalisoida. On siis omaksuttava suuri määrä taustalla vaikuttavia käsityksiä ja rakennelmia, jotta voisi menestyksellä toimia muusikkona. Valpasmieliselle ymmärrys kumuloituneeksi osaksi itsestään, hyvän opetuksen siivittämänä. Joskus kuilu tiedon ja tuntuman välillä on silti turhan suuri, ja on ansiokasta yrittää kyhätä jonkinlaista siltaa yli. Mielestäni **Hugo Cole** onnistuu tässä hyvin teoksellaan ”*Sounds and Signs; Aspects of Musical Notation*” (Oxford University Press, London 1974). Kirjassa käsitellään notaation käytäntöjä varsin käytännöllisestä näkökulmasta ja osoitetaan, miten läheisesti soiva tekstuuri on yhteydessä tapaan, jolla se on pantu paperille. Cole pyrkii vastaamaan muun muassa seuraaviin kysymyksiin: mitkä ovat käyttämämme notaation vahvuudet ja heikkoudet? Mikä on spesifiä, entä mikä jätetään esiintyjän päätettäväksi – tehdäänkö tämä tahallaan vai tarkoituksella? Teos antaa ylipäätään aiheita pohtia, minkälainen tietäminen on esittäjän kannalta relevanttia, ja mitä lisäarvoa tiedon kartuttaminen tuo soittajalle.

Auttaako nuotinnuksen käyttäjää tieto sen historiasta ja ominaisuuksista, vai riittääkö sen eksplikaatioiden ymmärtäminen?

Hiukan historiaa

Colen mukaan varhaisimmat tunnetut notaatiot ovat olleet lähtökohdiltaan teoreettisia: esimerkiksi antiikin Kreikan filosofien kiinnostuksen kohde oli kokonaislukujen suhteet ja niihin liittyvä mystiikka, kun taas Kiinan teoreetikoita mietitytti asteikon sävelien ”oikea” sijoittaminen, josta saattoi riippua koko kansakunnan hyvinvointi! Koska teorit olivat varsin abstrakteja, voinee kuitenkin olettaa, että paljon musiikkia on tehty myös virallisista säännöistä poiketen. Idän ja lännen musiikeilla on omat erityispiirteensä, joita käytetyt notaatiot väistämättä ilmentävät. Karkea ero kulttuurien välillä tuntuu olevan se, että siinä missä idässä partituuri antaa esittäjälle materiaalia improvisaation pohjaksi, lännessä notaatio kertoo lopputuloksesta tarkemmin.

Vanhoissa kulttuureissa pääasiallinen syy kirjoittaa musiikkia on ollut traditioiden säilyttäminen. Viimeisen tuhannen vuoden aikana notaatiolle on tullut muitakin tehtäviä, joista Cole tunnistaa määrävimmät: nuotinnuksen avulla säveltäjä voi keksiä uutta musiikkia harkitusti, luoda aikajanan eri stemmojen koordinoituihin, ja tukea esittäjän muistia. Viimeisen parinsadan vuoden aikana käyttötarkoituksiin on voinut lisätä ainakin äänen kuvailemisen analysoinnin ja opiskelun tueksi sekä tekijänoikeussuojan varmistamisen elektronimusiikissa.

Perinteisen systeemin implikaatioita

Cole melko lailla sivuuttaa länsimaisen notaation historian toteamalla, että aihepiiri on kartoitettu jo riittävän hyvin toisaalla. Kerrattakoon kuitenkin, että aluksi oli tekstiä ja sen päällä pisteitä ja viivoja. Suhteellisen äänenkorkeuden merkitsemiseksi kuvaan tuli ensin yksi vaakasuora viiva, sitten useampi, kunnes 1500-luvulta alkaen lähes kaikkialla käytettiin viiden viivan viivastoa. Ei tietenkään ole sattumaa, että käyttämämme notaatiojärjestelmä on kehittynyt nykyiseen muotoonsa. Notaatio kertoo, mitä elementtejä pidämme keskeisinä ja mitä toisarvoisinä musiikissamme. Colen kategorinen päätelmä on, että länsimainen musiikki perustuu äänen korkeuden ja keston suhteisiin. Voidaan sanoa, että melodioissa tärkeintä on se, minkälaisen

nauhan peräkkäiset äänet muodostavat, ei yksittäisen äänen ominaisuudet. Toisaalta taas harmoniat muodostuvat yhtäaikaisten sävelten kimpuista ja määräävät usein myös sävellyksen rakenteen.

Muusikon suhde työhönsä on monesti intohimoinen. Niinpä soittajien arkipuheessakin voi kuulla mielipiteitä yhden jos toisenkin säveltäjän ”täydellisyydestä” tai jopa ”jumalallisuudesta”. Ei siis liene outoa, jos kriittinen keskustelu musiikkimme ominaispiirteistä saattaa herättää vastustusta. Joka tapauksessa on löydettävissä aspekteja, joita perinteessämme ei ole pidetty keskeisenä. Jos hyväksyy sen, että notaatio eksplisiittisesti kertoo musiikista sen olennaiset piirteet, hierarkiassa korkealla ei esimerkiksi ole äänen sävy ja ilmaisuvoima (kuten kiinalaisessa gong- tai luuttumusiikissa) tai musiikin meditatiivinen, ajan pysäyttävä olemus (kuten jaavalaisessa gamelanissa). Musiikkimme ei myöskään salli esittäjälle improvisatorisia vapauksia karnaattisen intialaisen musiikin tapaan. Vieraisiin kulttuureihin suuntautunut tutkimus on toki rikastuttanut myös musiikkiamme: viime aikoina esimerkiksi **James Tenneyn** yhden äänen lyömäsoitinkappaleet tai **Arvo Pärtin** tintinnabulismi hyödyntävät näitä vaikutteita.

Hierarkiat voidaan siis erittelevän kuuntelemisen lisäksi päätellä käyttämästämme nuotinnuksesta. Kahden akselin muodostama viisiviivainen, tahteihin jaettu järjestelmämme on tarkka äänenkorkeuden ja -keston suhteen, kunhan käytetty (enemmän tai vähemmän tasavireinen) asteikko on enintään 12-sävelinen ja sen rytmit yhden tai kahden kerrannaisia. Notaatiomme kannustaa välttämään mikrintervalleja ja epäsäännöllisiä rytmejä, vaikka molempia onkin onnistuneesti ujutettu musiikkiin viimeisen sadan vuoden aikana.

Käytetyistä symboleista

Viivastomme ansioksi on luettava sen nopeakäyttöisyys: koska notaatio on lineaarista ja sidottu pysty- ja vaaka-akseleiden avulla aikaan, pelkkä vilkaisu nuottiin kertoo musiikin ”tiheydestä” ja sen karakterististä paljon. Partituuria pystytään lukemaan nopeasti, koska käytössä on vain vähäinen määrä perusmerkkejä, joita voidaan muunnella pystyviivoilla ja etumerkeillä.

Vähäinen symbolien määrä voi tosin myös hankaloittaa ideoiden leviämistä. Sekä **Ludwig van Beethovenin** että **Igor Stravinskin** kappaleissa on samanlaisia

aksenttimerkkejä, mutta niiden tyylinmukainen käyttö edellyttää laaja-alaista musiikillista sivistystä. Toisaalta Cole siteeraa kielitieteilijä **John Parrya** ja toteaa, että ideaali kieli, jossa jokaisella merkillä olisi vain yksi merkitys, köyhdyttäisi kommunikaatiota estämällä vivahteiden synnyn. Tulkitsen tämän niin, että on kulttuurimme kannalta hyvä, kun Beethovenia soittavat niin **Borodin-** kuin **Mosaïques-kvartettikin**, ensin mainittu perivenäläiseen tyyliin ja jälkimmäinen periodisoittimin Kenties vahvat tyylit syntyvät puolin ja toisin vastareaktionä lähestymistavalle, jota pidetään aivan vääränä.

Notaatiossa merkkejä käytetään kolmella tavalla, jotka ovat toisistaan erillään vain poikkeustapauksissa. Elektronisen tai etnisen musiikin graafinen esitys on usein puhtaasti *kuvaileva*: sen tehtävä on tukea kuuntelemista ja auttaa erottamaan soivia tapahtumia toisistaan. Tavanomainen nuottikin kuvailee, mutta on etupäässä *ohjeistava* ja saa aikaan ne toimenpiteet, joilla musiikki alkaa soida. Toisaalta esimerkiksi orkesteripartituuri voi olla soittajalle ohje ja kapellimestarille kuvaus hypoteettisesta esityksestä. Merkit ovat myös *teoreettisia* sikäli, kun ne sisältävät kieliopin, jolle musiikkimme rakentuu, ja ohjaavat kohti tietynlaista ymmärtämistä: pitkän hidastuksen lopuksi neljäsosanuotin kesto saattaa olla alkuperäisen tempon puolinuottia pitempi, mutta nuotti piirretään silti samalla tavalla, jottei tahtilajia tarvitse muuttaa eikä metri hämähä. Cole kuvaa jännitettä, joka teoriaa tuntevalle kuulijalle syntyy ideaalin nuottikuvan ja vapaamman esityksen välille. Rytmisesti joustava tulkintaa vaikkapa **Frédéric Chopinin** musiikista on mahdollista pitää ekspressiivisenä juuri sen vuoksi, että tiedämme, mikä struktuuri sävelten takana on.

Cole väittää, ettei ole mahdollista yhdistää musiikin kaikkia keskeisiä tekijöitä samaan nuotinnukseen, vaan järjestelmä perustuu aina jossain määrin esittäjän hyväntahtoisuuteen, innostuneisuuteen ja paneutuneisuuteen. Tulkinta on myös vaistonvaraista: lukiessamme tekstiä ääneen seuraamme intonaation ja painoituksen konventioita – soittaessamme poikkeamme nuotista, muttemme välttämättä osaa sanoa, kuinka paljon. Huolellisella säveltämisellä voimme määritellä toiset elementit paljon tarkemmin kuin toiset. Voidaankin sanoa, että vastuu siirtyy esittäjälle asteittain tässä järjestyksessä: äänen korkeus, kesto, artikulaatio ja sävy.¹ Näitä ja muita parametrejä ei aina ohjaa niinkään nuotinnus vaan konventiot siitä, mitä

¹ Jostain syystä Cole jättää listasta pois äänen voimakkuuden, joka mielestäni kuuluisi keston ja artikulaation väliin.

pidetään ”normaalina” soittamisena. Tästä voi syntyä ongelmia siinä tapauksessa, että kontekstia ei ole ymmärretty oikein: esimerkiksi barokki- tai jazzmuusikko ei voi soittaa pelkästään nuotin mukaan, eikä **Sergei Rahmaninovin** musiikkiin elimellisesti kuuluva venyttely ole useinkaan käyttökelpoista Stravinskin kappaleissa.

Miten nuottia käytetään?

Lukiessa silmä hyppii niin sanotusta fiksaatiosta toiseen ja ottaa käsittelyyn tietyn määrän informaatiota kerrallaan. Sujuva lukija hyppää itsestäänselvyyksien yli ja tulkitsee kokonaiskuvaa vertaamalla tuttuihin rakenteisiin. Mitä suurempi varasto vertailukohtia lukijalla on, sitä paremmin hän tekee päätelmiä näkemästään. Musiikissa tämä merkitsee esimerkiksi funktionaalisen harmonian tuntemista: G7-soinnun purkautuminen c-duuriin on hyvin todennäköinen ja siksi nopealukuinen. Nopean lukemisen edellytys on myös painotekniikka ja symbolien standardointi, vaikka yllättävän hyvin saamme selvää myös kryptisimmistä käsikirjoituksista, kunhan tunnemme kontekstin.

Kokonaisen sanan tai lauseen lukemiseen menee luonnollisesti enemmän aikaa kuin sitä kuvaavaan merkkiin. Miksi graafisilla symboleilla on kuitenkin korvattu vain osa tekstiohjeista? Cole esittää, ettei nuotin parempi käyttö tai suurempi lukunopeus välttämättä seuraa symbolien määrän kasvattamisesta. Nuotintajan on pohdittava, kenelle partituuri on suunnattu. Järjestelmä, jossa yhtä merkkiä vastaa vain yksi tulkinta, toimii vain hyvin suppeassa ympäristössä (jos vaihtoehtoja on vähän) tai specialistien parissa. Edellisestä esimerkkinä voi mainita bysanttilaisen kirkkolaulun 24 eri kolmisävelistä motiivia, joita yhdistelemällä melodia rakentuu. 1700-luvun ornamenttien merkinnät taas edellyttävät laajaa perehtyneisyyttä ja ammattitaitoa.

Käytössä olevat symbolit voi jakaa resultaatiomerkkeihin, jotka kuvaavat soivaa lopputulosta, ja ns. aktionotaatioon, joka kertoo, mitä soittajan tulee instrumentillaan tehdä. Esittäjät eivät tosin – laulajia lukuun ottamatta – diskriminoi resultaation ja aktion välillä; kaikki symbolit merkitsevät toimenpiteitä, joilla ääni saadaan aikaiseksi, kuten sormen asettamista tiettyyn lihasmuistin määrittelemään paikkaan otelaudalle ja jousen vetämistä kielellä sopivasti. Nekin nuotit, jotka operoivat pääosin resultaation symboleilla, täydentyvät teonsanoilla kuten *pizzicato*,

col legno tai *V.S.* Laulajille notaatio on huomattavasti teoreettisempi: ääni on pystyttävä kuvittelemaan ennen kuin se voidaan laulaa.

Aktionotaation potentiaalinen ongelma on sen spesifisyys, sillä sitä ei voi suoraan siirtää toisella soittimella käytettäväksi, eivätkä nokkahuilistien sormikaaviot muitta mutkitta käänny luuttutabulatuuriksi tai toisin päin. Uudessa musiikissa aktiomerkit ovat laajassa käytössä, vaikkapa preparointien tai multifonien sormitusten myötä. Luonnollisesti säveltäjät kuten **John Cage** ja **Cornelius Cardew**, joille teko tai tapahtuma on pääasia ja ääni sen seurausta, käyttävät tabulatuurin kaltaista direktiiviä monin paikoin.

Notaation käyttö: äänen korkeus

On syytä tarkastella musiikin eri aspektien esiintymistä nuotinnuksessa erikseen ja sitä, miten 1900-luvun säveltäjät ovat yrittäneet tehostaa järjestelmän toimintaa. Kuvaus etenee yksityisestä yleiseen, tarkimmasta suurpiirteisimpään.

Viiden viivan viivastolla äänenkorkeuden hahmottaminen on helpointa diatonisessa musiikissa, jolloin korkeampi ääni on myös viivastolla aina ylempänä. Kromaattisessa tekstuurissa, jossa esimerkiksi *his* on funktionaalisesti matalampi sävel kuin *ces* mutta soi korkeammalta, syntyy ongelmia pikaluvun suhteen. Säännöstä ”yksi taso – yksi ääni” joudutaan tinkimään ja lisäämään paikallisia merkkejä, jotka rasittavat lukijaa jossain määrin. Yrityksiä ratkaista ongelma on ollut esimerkiksi lisätä viivoja viivastoon tai piirtää uudenmallisia nuottipäitä. **Karlheinz Stockhausen** on joissain kappaleissa käyttänyt pelkkiä ylennysmerkkejä, kun taas **Henri Pousseur** on kokeillut normaalien äänien merkitsemistä mustilla, madallettuja valkoisilla nuottien päillä. Stockhausenin ratkaisu poistaa mahdollisuuden värittää enharmonisesti samoja säveliä eri tavalla, Pousseurin malli taas edellyttää, että äänten kesto kuvataan muilla keinoin. Jos asteikkoon otetaan mukaan myös mikrotonaalisia ääniä, tilanne mutkistuu tietysti entisestään. Intuitiivisuudestaan huolimatta kokeilut kymmenviivaisella tai vieläkin laajemmalla viivastolla eivät ole yleistyneet.

1900-luvulla, atonaalisuuden ja neljäsosasävelaskelien myötä, äänen korkeuden asema musiikin hierarkiassa on kyseenalaistunut samalla, kun muut elementit ovat tulleet entistä tärkeämmiksi. Käytössä oleva notaatio kuitenkin ”pakottaa” säveltämään sijoittamalla ääniä yksi kerrallaan viivastolle, vaikka muut

aspektit (kuten dynaaminen balanssi tai sävyjen kontrastit) voisivatkin säveltäjän mielessä olla dominoivampia. Suurimpia irtiottoja tehneet säveltäjät, kuten **Earle Brown** ja **Morton Feldman**, palasivat myöhemmin perinteisen viivaston pariin. Heidän musiikkinsa esittäjät ovat silti oppineet tulkitsemaan näitä perinteisesti merkittäviä ääniä uudella tavalla.

Ajan järjestäminen

Nyckymusiikin rytmit joskus voivat hämmentää lukijaa, mutta niin tekee myös keskiaikainen notaatio, jossa suurempien kokonaisuuksien muodostama metri on tärkeämpi kuin yksittäisten äänien kestot. Polyfonian yleistyessä 1300-luvulla tuli aiheelliseksi tarkentaa nuottiarvoja koordinaation turvaamiseksi. Nykyisinkin käytössä olevia äänten kestoja ymmärretään kaikkialla, vaikka tyylilliset poikkeamat voivat olla suuria (kuten barokin *notes inégales* tai wieniläisvalssi).

Suurin aika-arvoja rajoittava tekijä nuotinnuksessamme on se, että kestot perustuvat kahdella jaollisuuteen. Käytössämme ei ole nuottia, jolla laskettaisiin kolmeen tai viiteen, vaan nämä kestot on ilmaistava esimerkiksi muodossa 2+1 tai 2+1+2. **Henry Cowell** kokeili pianokappaleessa *Fabric* tähän tarkoitukseen erimuotoisia nuottipäitä, siis myös viides- ja seitsemäsosanuotteja. Tälläkään kokeilulla ei päästy ongelmasta tehdä portaattomia aika-arvon muutoksia. Miten nuotintaa tasainen nopeutuminen yhdessä stemmassa, jos muut jatkavat samassa tempossa? Erilaiset graafiset esitykset, kuten viistosti toisiaan lähenevät palkit, ovat kenties onnistuneimpia.

Toinen musiikin vapaata virtaa kahlitseva käytäntömme on tahtiviiva, jonka vanhasta merkityksestä painotusten osoittajana voi edelleenkin olla vaikea päästää irti. Koordinaatiopisteinä ne ovat kuitenkin varsin käyttökelpoisia, varsinkin jos stemmat ovat muuten synkronoimattoja. Mutta esimerkiksi Stravinskin partituurit aiheuttavat usein kapellimestareille harmaita hiuksia, kun musiikin kulkua on pilkottava keinotekoisesti jotta voitaisiin välttää toistuvat tahtilajin vaihdokset. Yhden ratkaisun väärin painotuksiin on tarjonnut **Luciano Berio**, joka joissain tapauksissa on vetänyt vain pienen viivan viivaston yläreunaan osoittamaan ajan kulua, toisissa luopunut viivoista kokonaan. Riittävän tiuhaan merkityt jaksotukset ovat usein kuitenkin hyvin tärkeitä harjoitusvaiheessa, kun on voitava nopeasti eristää ongelmallinen kohta teoksessa.

Kappaleen tempoa ei ennen metronomin keksimistä 1800-luvun alussa voitu eikä ehkä edes haluttu merkitä tarkasti. Halutusta poljennosta kertoi olennaisen jo kappaleen nimi (esimerkiksi *sarabande*), tahtilaji tai sanallinen kuvaus (*allegro*). Metronomin myötä nuottiarvo ei enää ilmaise niinkään kestoja vaan karaktääriä, sillä yhtä hyvin voidaan merkitä neljäsosa=90 tai puolinuotti=90. Nykyäänkin esittäjät luottavat konetta enemmän korviinsa, ja ”oikea” tempo määräytyy kulloisenkin esityspaikan akustiikan, soittajiston ja tunnelman mukaan. Eräs hienovarainen tapa merkitä tempo on antaa raamit kappaleen kestosta minuuteissa ja sekunneissa.

Käytäntönä on jo muutaman sadan vuoden ajan ollut sijoitella nuotit viivastolle niiden kestojen suhteen siten, että puolinuotin jälkeen on pitempi väli kuin neljäsosan. Tästä on lyhyt matka varsinaiseen suhteelliseen aika-arvonotaatioon, jota esimerkiksi John Cage ja Earle Brown ovat käyttäneet. Sen edut ovat merkittävät: graafisen ulkoasun ja äänen keston välillä on suora analogia. Linjakas legato on helppo nuotintaa, kun sävelillä on vain oma, sisäinen rytmensä. Lukemista nopeuttaa se, että symboleja on vähemmän; vaihtoehtoisesti nuottien päille ja palkeille voidaan antaa muita merkityksiä, eikä taukoja tarvitse merkitä ollenkaan. Vaikka on luontevaa sitoa musiikilliset tapahtumat peruspulssiin, suhteellinen notaatio voi parhaimmillaan saada ajan kulun tuntumaan uudella tavalla, hetkellisemmin, meditatiivisemmin ja oikeastaan luonnollisemminkin, sillä luonnossa moista pulssia ei esiinny. ”*Musiikin tarkoitus on jäljitellä luontoa ja sen toimintaa*”, sanovat jotkut intialaiset ajattelijat.

Aikanotaation haitat ovat nekin suuret: nuotista on vaikea hahmottaa metriä, ja itse partituurin tekeminen piirtämisineen on työlästä, ainakin palloon ja pisteeseen verrattuna. Säveltäjät käyttävät toki systeemien välistä jännitettä myös hyödykseen. **Elliott Carterin** musiikissa epätasaiset ja ensilukemalta hankalat aika-arvot viittaavat jatsilliseen, uloskirjoitettuun rubatoon, mikä voisi olla vaikea hahmottaa ilman pisteellisiä rytmejä ja takapotkuja. Yksinkertaisempi nuotinnus ei ehkä tuottaisi haluttua tulkintaa.

Dynamiikka

Varsinkin orkesterimusiikissa dynaaminen balanssi riippuu suuresta määrin ulkomusiikillisista tekijöistä kuten yksittäisten soittajien soittotavasta ja esitystilan akustiikasta. Siksi voi olla tarkoituksenmukaista kirjoittaa nuottiin vain viitteitä halutusta lopputuloksesta, joilla voidaan ilmaista ”esillä olemisen” aste-eroja.

Perinteisessä musiikissa äänen voimakkuuden vaihtelut noudattavat melodisia kaarroksia satunnaisine yllätyksineen, mihin sarjallisuus on tuonut varsin suuren muutoksen: vuolaasti etenevän virran sijaan musiikki voi olla joukko yksittäisiä tapahtumia. Jokaista ääntä on aiemmin mainitun kiinalaisen gong-musiikin tapaan vaalittava itsenäisenä, kokonaisena tapahtumana. Dynaamiset merkinnät ovat ilmestyneet notaatioon verrattain myöhään, ja niiden ei-graafisuus ja porrasteisuus (pois lukien *crescendon* ja *diminuendon* merkit) ei välttämättä kuvaa musiikin rakennetta parhaalla mahdollisella tavalla. Muun muassa Stockhausen ja Cage ovat kokeilleet dynamiikkaa varten kokonaista ylimääräistä viivastoa. Tämä ratkaisu ei selkeydestään huolimatta kasvata nuotin lukunopeutta, koska mainittuja silmän fiksaatioita on huomattavasti enemmän. Joissain tapauksissa tulee mieleen kysyä, kuinka pieniä aste-eroja elävän esittäjän on mahdollista toteuttaa.

Artikulaatio ja fraseeraus

Musiikkimme merkitys tuntuu tyypillisesti olevan sävelten aluissa, ei niiden loppuissa. Poikkeamat säännöstä voivat olla hätkähdyttäviä, kuten **Dmitri Sostakovitsin** kahdeksannen jousikvarteton finaalissa, jossa aksentoitujen sointujen tauottua soimaan jää muita sellaisia ääniä, joiden syntyä ei ole huomannut. Alukkeisiin voidaan lukea myös siirtymät säveleltä toiselle. Niitä ohjaavien aksenttien, kaarien tai palkkien käyttöön ei ole yleispäteviä sääntöjä, vaan eri säveltäjät ovat luoneet omia käytäntöjään. Esittäjän musiikilliseen sivistykseen kuuluu yritys päästä jyvälle säveltäjän tarkoitusperistä.

Artikulaation, johon kuuluvat myös monet erikoisefektit, merkkejä on käytössä suhteellisen vähän, vaikka ensi ajattelemalta voisi tuntua toisin. Esimerkiksi Kiinassa tunnetaan luuttunotaatio, joka sisältää 26 erilaista vibratoa ja määrittelee niin näppäiltävän kielen ja nauhan kuin näppäilyyn käytettävän sormen ja suunnan, johon tätä liikutetaan. Omassa systeemissämme jousisoittajilla on yleisesti käytössä kolme pizzicato-merkintää: tavallisen (*pizz.*) lisäksi tunnetaan myös otelautaa vasten helähtävä ns. *Bartók-pizzicato* (ympyrä jonka yläosassa on pystysuora viiva) sekä esimerkiksi **Niccolò Paganinin** viljalti käyttämä vasemman käden pizzicato (+). Koska vibraton käyttö perustuu ennen kaikkea soittajan makuun, sitä ei yleensä merkitä mitenkään. Jos refleksinomaisesta käyttäytymisestä poiketaan, voidaan merkitä *non vibrato* tai *molto vibrato*.

Bysantin kantillaation notaatiossa on merkitty kuusi erilaista tapaa siirtyä yhdeltä ääneltä seuraavalle, ilmeisesti yhdistämällä legatoa, portamentoa ja ajoitusta. Omasta nuotinnuksestamme tällaiset merkit puuttuvat, mutta kaarien, palkkien, artikulaatiomerkkien ja miksei myös harvakseltaan esiintyvien glissandojen ja portamentojen avulla implikoidusta fraseerauksesta voidaan tehdä päätelmiä. Barokissa kaarilla oli selkeä tehtävä jousitusten ja hengitysten ja sitä kautta myös fraseerauksen merkkeinä. Nykyään niillä ilmennetään karaktääriä, ja niinpä täsmälleen saman näköinen mutta eri kokoinen kaari saattaa yhdistää kahta nuottia tai ulottua, kuten **Alban Bergin** oopperan *Wozzeck* kolmannessa näytöksessä, viiden systeemin alalle.

Sävy ja tunnelma

Merkeilläkin on hierarkiansa, ja esittäjä lukee nuotinnuksen pää- ja sivuteemoja yrittäen erottaa kakun koristeista. Nuotit ja tauot ovat tarkimmat symbolimme, eikä niiden tulkinnasta voi juuri keskustella. Hierarkiassa seuraavina ovat dynaamiset merkit ja sen jälkeen kaaret, palkit ja artikulaatiomerkit, jotka ovat saaneet uusia tehtäviä ja kertovat yleisluontoisia asioita fraseerauksesta ja artikulaatioista. Jos haluamme ohjeistusta vielä yleisempiin karaktääriin liittyviin asioihin, joudumme käyttämään ei-spesialisoitunutta termistöä – sanoja – ja hyväksymään riskit kommunikaation epätarkkuudesta.

Länsimaisessa musiikissa esittäjän valitsema sävy perustuu, turhauttavankin usein, konventioihin, ja sitä varioidaan melko vähän. Colen mielestä säveltäjä tekee tärkeimmät päätöksensä jo valitsemalla partituuriinsa tietyt soittimet. Äänen väri nuotinnetaan vain ylimääräisillä, kuvailevilla merkeillä, jos ollenkaan. Tähän on luonnollisiakin syitä: syntyvä sävy on jossain määrin ennustamaton ja riippuu suuresti soittajasta ja soittimesta, ja tavoitteita on vaikea kuvata objektiivisesti ja ymmärrettävästi. Ohjeistus on usein metaforinen aktio-ohje kuten ”huilun tapaan” tai ”pingottuneesti”. Käytäntöjen tunteminen on välttämätöntä, sillä soittotapa *flautando* ei ainakaan modernin huilun aikana synnytä huilumaista ääntä! Uusia, musiikille vieraita sanoja on käytettävä harkiten, vaikka ne sopivassa tilaisuudessa voivatkin avata esittäjän mielelle uusia näköaloja. Välittömästi hyödyllisimmät sanat ovat ne, jotka ovat olleet käytössä jo pitkään, kuten *dolce* tai *espressivo*, ja herättävät runsaasti

assosiaatioita. Tehokkaimmin tulevat toteutetuksi ne sanat, joihin on muodostunut refleksinomainen suhde, vaikka sanalla olisikin eri merkitys nykyään kuin alunperin. Esimerkiksi *allegro* on iloluontoisen sijaan on tullut tarkoittamaan yksinkertaisesti nopeaa.

Sanominen ja sanomatta jättäminen

Tauon merkitystä muusikolle voi verrata matemaatikon ja nollan suhteeseen. Kun tahteja täytetään, noudattaa notaatio samoja sääntöjä niin nuoteissa kuin tauoissakin. Hiljaisuudella on silti muitakin merkityksiä. Jos Beethoven kirjoittaa pianosonaattinsa Op. 31 No. 1 loppuun kokonaisen tahdin pelkkää taukoa, on aiheellista pohtia syytä moiseen; kappalehan on jo soitettu! Morton Feldmanin musiikin yhteydessä on puhuttu soivan äänen muistiimme langettamasta varjosta, jota varsinainen hiljaisuus seuraa. John Cage vieraili 1950-luvun alussa Harvardin yliopiston kaiuttomassa huoneessa ja tuli havaitsemaan, ettei ihminen edes pysty aistimaan täydellistä hiljaisuutta, vaan hälyn poistuessa herkistyy vähintäänkin oman verenkierron kohinalle. Cagen suhde hiljaisuuteen onkin kaikista säveltäjistä kenties intensiivisin ja soivien äänien kanssa tasa-arvoisin.

Esittäjä on tottunut etsimään merkityksiä myös symbolien ulkopuolelta, mikä joskus johtaa säveltäjän ja esittäjän väliseen ymmärtämättömyyteen. Toisaalta esittäjän oletetaan tulkitsevan satsia enemmän tai vähemmän persoonallisesti, ja pienet poikkeamat kirjoitetusta ovat yleensä sallittuja. Jos jokin asia jätetään kokonaan sanomatta, tämä voi johtua siitä, että oletetaan konvention olevan kaikille tuttu, tai asia on kirjoittajan mielestä vähäpätöinen, tai halutaan stimuloida esittäjää keksimään oman ratkaisunsa. Toisinaan ei asialle vain keksitä nuotinnustapaa. Joskus totutusta poiketaan niin harvoin, että *non vibrato* tai *senza espressione* tekee dramaattisen vaikutuksen. Nämä on/off -tyyppiset ohjeet kertovat osaltaan vaikeudesta merkitä ilmaisua nuotteihin.

Vanhan jatke vai kokonaan uusi?

Perinteinen notaatio on luonteeltaan autoritääristä, ja sen informaatio kulkee vain yhteen suuntaan, säveltäjältä esittäjälle. Lähihistorian uudet käyttötarkoitukset etnomusikologian, elektronisen ja kokeellisen musiikin saralla ovat pakottaneet

ainakin nämä toimijat määrittelemään suhteensa vallitsevaan käytäntöön ja ottamaan huomioon siihen liittyvät oletukset ja rajoitukset. Cole tuo kiinnostavasti esiin tähän liittyviä ongelmia. Koska säveltäjä enää harvoin itse esittää teoksiaan eikä aina autoritäärisyyteen olla paikalla harjoitusprosessin aikana, täytyy hänen yrittää ennaltaehkäistä epätyydyttäviä esityksiä. Hän voi joko antaa enemmän ja tarkempaa informaatiota, jolloin tunnollinen suoritus tuottaa kelvollisen lopputuloksen. Stockhausenin ensimmäiset, sarjalliset pianokappaleet ovat hyvä esimerkki tästä *määrättydestä* (engl. determinate). Nykymusiikin tulkintoja rasittaa kuitenkin usein se, etteivät soittajat ymmärrä ajatusta nuottien takana, vaikka objektiivisesti ottaen kaikki meneekin partituurin mukaan. Informaatiotulvassa myös esittäjän pienentynyt rooli luovan työn tekijänä saattaa olla motivaatiota vähentävä rasite. Autoritäärinen direktiivi ei siis aina ole paikallaan, koska säveltäjä tarvitsee esittäjän tiedostettua ja tiedostamatonta osallistumista. Toinen, tavallaan päinvastainen vaihtoehto on käyttää *implisiittistä* (indeterminate) notaatiota eli epätäydellisiä tai jopa ristiriitaisia merkkejä, jolloin esittäjän on pakko osallistua ja ottaa vastuuta, jotta esitys ylipäänsä syntyisi. Stockhausenin kappale *Intensität* kokoelmasta *Aus den sieben Tagen* koostuu seuraavasta ohjeesta: ”Soita yhtä ääntä omistautuneesti, kunnes tunnet, kuinka lämpö säteilee sinusta. Jatka soittamista ja ylläpidä ääntä niin kauan kuin pystyt.”

Määrätty

1900-luvulla säveltäjä on pikku hiljaa lisännyt kontrolliaan musiikin parametrien suhteen. Lisääntyneessä tarkkuudessa voi nähdä myös vastareaktion 1900-luvun alkupuolen vellovalle esitystraditiolle, mutta tendenssiin voi nähdä muitakin syitä. Ensinnäkin, alkutekstiä kunnioittavassa kulttuurissamme on säveltäjän status tullut hyvin korkeaksi.² **Pierre Boulezin** ja Stockhausenin sarjalliset teokset puhuttelevatkin lukijaa aivan toiseen sävyyn kuin vaikkapa klassismin ajan nuotit: tätä musiikkia ei soitella perheen kesken prima vista, eikä pelkällä hyvällä maulla ja kelvollisella tekniikalla saada kappaleesta irti vielä mitään. Koska yleispätevää kielioppia ei ole

² Suomen Kuvalehden vuonna 1991 tekemän tutkimuksen mukaan säveltäjä on arvostetuimpien ammattien listan sijalla 51, ennen kunnanjohtajaa, kelloseppää tai palomiestä.

olemassa, on esittäjälle näytettävä kädestä pitäen, miten äänet on soitettava, ja niinpä jokaisen nuotin päällä voi olla viivaa ja pistettä dynaamisen merkinnän lisäksi. Liiallinen tarkkuus, joka hidastaa kappaleen omaksumista, voi tietysti pelottaa pois osan potentiaalisista esittäjistä; toisaalta instrumentalistien tekninen taitavuus on lisääntynyt juuri tällaisten haasteiden myötä, mikä vuorostaan innoittaa säveltäjää koettelemaan seuraavia rajoja.

Täysin määrätty musiikki ei silti voi tietenkään onnistua, ellei tehdä esityksiä koneilla. Jotkut sarjallisen musiikin parhaiten onnistuneista teoksista ovatkin elektronimusiikkia. Elävässä esityksessä sen sijaan juuri poikkeamat kirjoitetusta tekevät tulkinnasta persoonallisen, minkä serialistitkin tunnustavat: **Alois Kontarsky** kertoi haastattelijalle, miten oli selvittänyt Stockhausenin pianokappaleiden hankalia rytmejä: ”Oh, that’s just Karlheinz’s way of writing rubato!”

Implisiittinen

Määrittelemättömät nuotit olettavat Colen mukaan esittäjän samalle älylliselle tasolle säveltäjän kanssa. Näissä yhteyksissä kysytään usein ensimmäiseksi ”miten tämä tehdään?” eikä ”miten tämä tehdään hyvin?”. Sävellys voi koostua säännöistä eräänlaiseen musiikilliseen peliin, johon osallistumalla esittäjä on yhtä lailla tekijä kuin säveltäjäkin. Joissain tapauksissa symboleja ei edes selitetä, vaan esittäjän annetaan luoda niille omia merkityksiään. Cornelius Cardew’n *Treatise* taas on kryptinen kokoelma graafisia nuottilehtiä, joihin tulee selvyyttä vasta, kun perehtyy säveltäjän kirjoittamaan *Treatise Handbook*:iin.

On kiinnostavaa, että sarjallisessa musiikissa parametrit on järjestetty lähes poikkeuksetta konventionaalisten merkkien avulla, eikä opiskeluprosessi ainakaan lukuvaiheessa vaadi uuden kielen opettelua. (Poikkeuksellisenä voi pitää pianisti **David Tudorin** metodia opiskella ranskan kieltä, jotta voisi lukea **Antonin Artaudin** tekstejä, jotta voisi soittaa tältä vaikutteita saaneen Boulez’n toista pianosonaattia.) Toisaalta, avantgarde-säveltäjien käyttämät, joskus kertakäyttöisetkin merkit pyrkivät luomaan erityisen suhteen säveltäjän ja esittäjän välille. Työlään opiskeluprosessin seurauksena esittäjä pääsee lähemmäs – ei teoksen absoluuttista totuutta, vaan – oman ilmaisunsa ydintä.

Cole kirjoittaa, ettei implisiittinen notaatio enää muistuta kieltä, koska symboleilla ei ole yleistä merkitystä. Esittäjän vapaus on tullut tavallaan täydelliseksi,

koska esityksiä ei voida verrata objektiivisesti. Kokemukseni mukaan monet avantgarde-säveltäjät ovatkin viehättävän vapaamielisiä erilaisten tulkintojen suhteen, kunhan paneutumisen aste on ollut korkea! Suuntaa antava notaatio on siis ärsyke, josta tulee syntyä musiikkia – jos kyseessä on sävellys. Teoksella voi olla muitakin rooleja, ja esimerkiksi Earle Brown ja **Toru Takemitsu** ovat myös ripustaneet partituureja seinille katsottavaksi.

Implisiittinen sävellys voi olla osiinsa pilkotun musiikillisen järjestelmän rekonstruktio. Jotkut säveltäjät ovat myös pyrkineet kyseenalaistamaan perinteisen käsityön merkityksen sekä omalta että esittäjän osalta. Leijonanosa määrittelemättömistä partituureista onkin 1960- ja 70-luvuilta, jolloin sosiaalista tiedostavuutta, kannanottoa ja kommunikaatioita eri medioiden välityksellä on pidetty tärkeinä. Radikaaleimmillaan graafiset partituurit esittävät, että musiikillinen lukutaito on tarpeeton, kuten **Frederic Rzewskin** teoksessa *Les moutons de Panurge*: ”Non-musicians are invited to make sound, any sound, preferable very loud, and if possible are provided with percussive or other instruments. They have a leader, whom they may follow or not [...]”

Cole kenties maalaa piruja seinille kirjoittaessaan, kuinka liian laajalle levinnyt lukutaitoisuus voikin synnyttää ongelmia: informaatioyhteiskunnassa teoksia tulee koko ajan lisää eivätkä vanhat kuole pois. Musiikin ideaksi voi intuitiivisten arvojen sijaan tulla ”se, minkä voi kirjoittaa”, ja metodinen askel askeleelta - eteneminen korvata merkityksellisen jatkumon merkityksettömällä yksityiskohtaisuudella. Toisaalta kieli saa pitkän kehityksen aikana syvyyttä, mikä kokeellisista notaatioista väistämättä puuttuu. 2000-luvun näkökulmasta vaikuttaa siltä, että kokeellisimmat Cardew’t ja Stockhausenit ovat mennyttä aikaa. Jotain on kuitenkin tullut jäädäkseen, eivätkä nykymusiikin esittäjät enimmäkseen enää kavahda ”ulkoinstrumentaalisten” keinojen käyttämistä musiikillisiin tarkoituksiin.

Muita direktiivejä

Jos notaatioksi hyväksytään kaikki esittäjän saama ohjeistus, ei voida sivuuttaa kapellimestarin tai muun ohjaavan tahon elekieltä, jolle voidaan antaa tahdinlyöntiä suurempiakin tehtäviä: **Butch Morris** ja **Walter Thompson** ovat kehittäneet improvisointia ohjaavat elekieleet ”Conduction” ja ”Soundpainting”, joilla tuntuu olevan yhteyttä Bysantin jossain määrin improvisatorisen kantillaation ohjaamiseen.

Spontaani ohjaus voi olla tärkeää myös pelien kaltaisissa sävellyksissä. Esimerkiksi John Zornin *Cobrassa* pelinjohtaja osallistuu esitykseen jakamalla vuoroja mutta myös puuttumalla pelin kulkuun. **Iannis Xenakis** on teoksissaan *Duel* ja *Strategie* käyttänyt erivärisiä valoja ohjaamaan kahden kapellimestarin toimintaa. Tietokoneiden aikana tällainen interaktiivisuus on yleistynyt, kun erittäinkin kompleksiset ohjelmat pyörivät muitta mutkitta kannettavissa tietokoneissa.

Muut notaatiot ja spesialistinotaatiot

Etnomusikologit voivat nuotintajina lähteä puhtaalta pöydältä ja kysyä: mitkä ovat materiaalin keskeiset piirteet? Kuinka suurella tarkkuudella niitä nuotinnetaan? Kuinka paljon saa yleistää? Ja kenelle nuotti tehdään luettavaksi? Koska pelkästä graafisesta esityksestä sanallisine kuvailuineen on miltei mahdoton rekonstruoida toisen kulttuurin musiikkia, voivat etnomusikologit luottaa siihen, että vastaanottajalla on käytössään myös äänitteitä. Niinpä myöskään perinteen välittäminen ei enää perustu ensisijaisesti nuotteihin.

Elektronisen musiikin nuotintajat voivat olla monin paikoin tarkempia kuin muut, sillä partituurit perustuvat yhteen olemassa olevaan esitykseen, jonka kaikki parametrit ovat jo määrättyjä. Tämä notaatio ei tarvitse direktiiviä, sillä sitä ei tehdä esitettäväksi. Säädot ovat portaattomia, joten kokonaan graafinen esitys soveltuu partituuriin hyvin. Nuotinnus auttaa kuulijaa orientoitumaan ja tuo kuultavaksi tasoja, jotka kenties muuten jäisivät hämärän peittoon. Niissä teoksissa, joissa mukana on soittaja, partituurit antaa tarpeellista tietoa materiaalista, jonka kanssa oma soitto tulee synkronoida.

Lopuksi

Cole ottaa esiin myös laajempia filosofisia kysymyksiä: voiko pelkästään kirjoitettu olla musiikkia? 1900-luvulla on hänen mukaansa syntynyt rinnakkainen, intellektuaalinen tapa kokea sävellyksiä kuulematta niitä. Joidenkin mielestä voidaan jopa väittää, että teoksen todellinen luonne on kätkeyty sen kirjoitettuun asuun, ja että rakenteellisia ja intellektuaalisia hienouksia on helpompi omaksua partituuria lukemalla, kun taas tunne-elämykset syntyvät paremmin kuuntelemalla. Mielestäni nykyään on koko esittävä taide nähtävä laajasti käsittämään soivaa, näkyvää ja

ajateltua; musiikista kiinnostuneen on hyvä suhtautua avoimesti mutta myös terveen skeptisesti perinteeseen, johon mitä suurimmassa määrin myös käytetty notaatio kuuluu. On hyvä, jos taide voi tuottaa erilaisia kokemuksia, joiden täsmällistä sijaintia vastaanottajassa ei voi määritellä. John Cage on todennut: ”Säveltäminen on yksi asia, esittäminen toinen, kuuntelu kolmas. Mitä tekemistä näillä on keskenään?”

Hugo Colen kirjaa lukiessa olen saanut pureskeltavaa myös siitä, miten oma muusikon identiteettini on rakentunut: tohtoriopintojen siivittämänä sen keskeiseksi osaksi on tullut paljon muutakin kuin sävellysten harjoitteleminen ja esittäminen. Käytännön tekeminen ei sulje pois analyyttistä ajattelua, yritystä nähdä ilmiöiden taakse. Omasta puolestani voisin vastata alussa esitettyyn kysymykseen näin: systeemin käyttäjää auttaa sen toiminnan parempi ymmärtäminen.