

Yrjö Hjelt

Nuottigrafiikan piirtoja

1. Aluksi

Kaikki nuottigraafikot ovat varmaankin opiskelleet musiikkia ensin jossakin muussa tarkoituksessa ja ehkä toimineet ammatissakin, mutta ryhtyneet piirtämään nuotteja luontaisten taipumustensa tai opittujen taitojen ja ehkä sattumienkin ohjaamana. Päästyään nuotinpiirtämisen makuun jotkut omistautuvat alalle täysin, mutta toiset, kuten minä, tekevät sitä vaihtelevin painotuksin muun ohessa.

Minulla on ollut taipumus ajatella, että päädyin musiikin ja nuottigrafiikan pariin sattumien saattelemana, ja että olisin voinut yhtä hyvin päätyä vaikkapa sisustusarkkitehdiksi, huonekalukauppiiaaksi tai torninosturin kuljettajaksi. Mutta katsoessani taaksepäin nyt, kun etäisyydet ovat kasvaneet ja perspektiivi muuttunut, näen selkeästi miten elämäni keskeiset elementit rakentuivat jo varhain, ja kuinka jo lapsuudessani viritettiin ne mekanismit jotka tulisivat saattamaan nuo elementit yhteyteen toistensa kanssa. Nähdessäni nyt kaiken kirkkaana ja pelkistettynä, voin vain todeta että niinpä tietysti! Asiat ovat alusta lähtien edenneet varsin johdonmukaisesti.

2. Taustaa

Synnyin Karhulassa, nykyisessä Kotkassa, 1953. Musiikkia harrastettiin nelilapsisessa perheessämme monin tavoin, äiti soitti pianoa, isä selloa, ja kaikki sisaret ainakin jonkin verran joko pianoa tai viulua. Minulle, sisaruskatraan kuopukselle, annettiin viulu, jonka rinnalle tuli teini-iässä kitara, sähkökitara ja huilu.

Sain jo taaperona käydä isäni kanssa Karhulan tehtaitten orkesterin harjoituksissa, ja joskus orkesterin äänenjohtajat pitivät harjoituksia meillä kotonakin. Oma kokemukseni orkesterissa soittamisesta rajoittui pariin vuoteen Kotkan musiikkiopiston orkesterissa ja tarvittaessa koottuun koulun orkesteriin, sekä viulua että kitaraa soittaen. Oma lukunsa olivat teinivuosien bändit joissa soitin sähkökitaraa.

Klassista musiikkia kuunneltiin kotona paljon. Kolmivuotiaana suosikkini oli Sibeliuksen *Satu*, mitä kuuntelin joskus monta kertaa päivässä. Kuusivuotiaana lumouduin Ravelin *Tziganen* ja *Habaneran* arkipäiväisestä eleganssista. Vähän yli kymmenvuotiaana tulivat kestoosukset, Holstin *Planeetat* ja varsinkin Stravinskyn *Kevätuhri*, jotka olivat elämäni peruskiviä pitkälle aikuisuuteen. Vanhempien sisarusten varttuessa kotona oli alkanut soida myös jazz, rock ja pop-musiikki.

Meilläkin pidettiin äänilevykonsertteja, joita Kotkan ja Karhulan musiikin harrastajat olivat alkaneet järjestää kodeissaan konserttiarjonnan puutteessa. Perinne jatkui senkin jälkeen kun Kotkan kaupunginorkesteri perustettiin 1963.

Ensimmäiset nuottini piirsin ehkä 7-vuotiaana säveltäessäni pikku kappaleet *Suihkukone* ja *Rosvojen ryöstöt*. Niissä musiikin substanssi oli pikemminkin tekstuurissa kuin sävelissä.

Äitini oli arkkitehti. Hän kantoi kotiin tarpeettomiksi käyneitä rakennuspiirustusten kopioita lapsille piirustuspaperiksi, koska kääntöpuolet olivat aivan puhtaat. Äiti harrasti myös kuvataiteita, piirsi ja maalasi itsekin, ja ohjasi minuakin kuvataiteiden pariin. Istuimme monesti taidekirjojen äärellä syventyneinä modernin maalaustaiteen mestariteoksiin tutkien niiden sommittelua ja availlen ikkunoita näkyvän taakse kätkeytyviin mielen maisemiin.

Maalasin teini-iässä itsekin ja haaveilin taidemaalarin urasta. Keskeytettyäni lukion, toimin ajoittain piirtäjänä äidin toimistossa, missä käden taidot kehittyivät ja tussipiirtimet tulivat tutuksi.

I – Tussia ja paperia

3. Alkutaival nuottigraafikkona

Muutettuani 1973 parikymppisenä lopullisesti Helsinkiin keikkailin bändien kanssa ja tein erilaisia hanttihommia, kunnes sain paikan piirtäjänä eräässä kaavoitustoimistossa. Tussipiirtimet viuhuivat taas.

Keväällä 1975 – verrattain vanhana siis – pyrin hetken mielihoiteesta opiskelemaan klassista kitaraa Helsingin Konservatorioon, missä aloitin syksyllä. Innostuin teoreettisista aineista ja kirjoitin kontrapunktia – rakastin Palestrinaa ja Bachia – ja soinnutusta silkasta tekemisen riemusta paljon enemmänkin kuin mitä mitä olisi tarvinnut, ja opiskelin teoriaa monipuolisemmin muutenkin. Kirjoitin myös omaa musiikkia laajalla tyylillisellä haitarilla.

Teorianopettajani Unto Saarinen kiinnitti huomiota nuottikäsiälääni ja kehotti ottamaan yhteyttä Suomalaisen musiikin tiedostuskeskukseen (MIC), missä tarvittiin nuottien puhtaaksi piirtäjiä. Urani nuotinpiirtäjänä voi ehkä katsoa alkaneen siitä, kun sain MIC:stä ensimmäisen maksullisen toimeksiantoni luultavasti vuonna 1979. Mistä musiikista oli kysymys, siitä minulla ei ole mitään muistikuvaa. Tein puhtaaksi piirustuskeikkoja jatkossa kuitenkin vain harvakseltaan, koska tekemistä musiikin parissa oli yllin kyllin muutenkin.

Opiskelin konservatoriossa vuoteen 1983 asti pääaineenani klassinen kitara, ja soitin erilaisissa yhtyeissä ja teatterissakin. Olin aloittanut soiton opettamisen jo 70-luvun puolella Esbobygdens musikkolassa, minkä kautta liityin Esbo kammarköriin. Sain konservatoriossa kuoronjohdon ohjausta, ja kävin Klemettiopiston kesäkursseilla vielä konservatoriovuosien jälkeenkin. Sain tuntumaa myös orkesterin johtamiseen. Sovitin musiikkia omiin ja joskus muidenkin tarpeisiin, ja tarvittaessa sävelsinkin. Innostuin opiskelemaan myös soitinnusta omin päin, minkä seurauksena sain 1980 tehtäväkseni orkestroida John Vincentin pienoisoopperan *Primeval Void* konservatorion orkesterille. Kaikki tämä avasi tärkeitä näkökulmia nuotteihin ja lisäsi valmiuksia nuottigrafiikon työhön.

Nuotinpiirustuskeikkoja tarjosivat lähinnä MIC ja pääkaupungin orkesterit, ja tietysti myös Korvat Auki -yhdistys, mihin olin liittynyt vuosikymmenen taitteessa Kaija Saariahon puheenjohtajakaudella.

Eräs varhaisimmista tehtävistäni liittyi Korvat auki -säveltäjien yhteisteokseen, joka esitettiin muistaakseni jossakin UNM-konsertissa. Tehtävästä on jäänyt mieleeni vain yksi lyömäsoitinstemman tahti, jonka ykkösellä oli napakka clavesin isku. Säveltäjälle ei ollut riittänyt 1/4-nuotti ja forte-merkintä, vaan nuotin aika-arvo oli 1/8-trioli, mitä seurasi tietysti kaksi 1/8-triolin taukoa. (Sikäli kun muistan, triolikontekstia ei ollut.) Naksahduksen terävöittämisestä nuotille oli vielä lisätty aksentti. Notaatio riemastutti minua. Mainitsin siitä ystävälleni Lauri Otonkoskelle, joka totesi osuvasti, että mistään yhdentekevistä asiasta ei toki ollut kysymys. Sillä ”jos siinä olisi ollut vain 1/4-nuotti ja forte, niin tuloksena olisi ollut pelkkä ’naks’, mutta kun siinä on trioli ja aksentti niin siitä tuleeekin ’naks’”. Mutta ymmärrän kyllä, että koomisiltakin näyttäviin notaatoratkaisuihin voi liittyä hyvin hienovaraisia merkityksiä ja tärkeitä signaaleja.

4. Tekniikkaa – 1

En saanut koskaan minkäänlaista ohjausta nuotinpiirtämisessä, eikä minulla ollut alkuaikoina erityisempää näkemystä siitä millainen hyvä nuotti on, enkä sitä juuri pohtinutkaan. Tein mitä tein ilman sen suurempaa problematisointia. Vähitellen aloin kuitenkin kiinnittää enemmän huomiota nuottien ulkonäköön.

Kun aloittelin nuotinpiirtäjänä 80-luvun taitteessa, työ oli enimmäkseen stemmojen tekemistä valmiiksi viivoitetulle nuottipaperille. Muistaakseni jotkut MIC:n toimeksiannot piti tehdä kuultopaperille, mikä oli tuttu materiaali arkkitehti- ja kaavoitustoimistojen ajoilta. Piirustusvälineinä käytin yleensä eri paksuisia pyöreäteriäisiä Rapidograph- tai Rotring-

tussipiirtimiä sekä tasakärkisiä kalligrafiateriä. Tussin merkki ja laatu vaihtelivat, mutta ne olivat pääosin samoja joita olin käyttänyt rakennus- ja asemakaavapiirtäjänä, vaikkakaan muovikalvolle tarkoitettu tussi ei välttämättä toiminut kovin hyvin paperilla.

Piirustusvälineet ja tekniikka saattoivat vaihdella tehtävästä riippuen. Yleensä käytin viivainta suoriin viivoihin, jotka piirsiin joko eri paksuisilla pyöreillä terillä (0,1–0,7 mm) tai palkkien kyseessä ollessa tasakärkisellä terällä (n. 0,7–1 mm). Käytin kaariviivaimia kaariin, jotka piirsiin ohutkärkisellä (muistaakseni 0,2 mm) pyöreällä terällä vähintään kahdella vedolla niin, että kaari leveni kauniisti kärjistä keskemmälle mentäessä. Poikkeuksena olivat joskus tarvittavat tasalevyiset (yleensä 0,5 mm tai ohuempi) vaakasuorat ”kaaret”, joissa oli vain lyhyt kaareva ja kapeneva kärki.

Kokeilin nuotinpäihin alkuaikoina sekä pyöreäkärkistä että tasakärkistä terää, mutta pyöreällä terällä sai säntillisempää jälkeä. Tein ne vapaalla kädellä, vaikka taisin kokeilla alkuvaiheessa sapluunoitakin, mutta se oli hidasta ja epäkäytännöllistä. Ajan mittaan tavakseni kuitenkin vakiintui tehdä umpinaiset nuotinpäät tasaterällä. Avonaisiin nuotinpäihin tasaterä ei mielestäni soveltunut, koska käden jälki oli liian ilmeinen. Siksi tein ne ohuilla pyöreillä terillä asianmukaisesti varjostaen.

Käytössäni oli sapluunoita erilaisia geometrisiä muotoja varten. Ihan alkuvaiheessa saatoin käyttää myös kirjainsapluunoita, mutta normaalisti tein tekstit vapaalla kädellä, vaikka en omasta mielestäni ollutkaan kovin hyvä tekstaja. Myöhemmin tein sapluunoita itsekkin, kun jollekin usein toistuvalla kuviolle tai symbolille ei ollut olemassa sopivaa.

Tein myös nuottiavaimet vapaalla kädellä, aluksi pyöreäkärkisellä terällä julkaistujen nuottien avaimia jäljitellen, joskus vähän tyyllitellen. Mutta käden tekniikan kehittyttyä tein sekä nuotinpäät että G- ja F-avaimet tasakärkisellä terällä; tyylikkään G-avaimen piirtäminen edellytti aika tarkkaa käden liikkeen hallintaa. Käytin alkuaikoina tasaterää myös C-avaimen piirtämisessä, mutta kuten avonaisten nuotinpäiden kohdalla, myös C-avaimen kohdalla käden jälki oli liian ilmeinen. Tavakseni vakiintui tehdä C-avain joko kokonaan ohuella pyöreällä terällä, tai paksu viiva tasakärjellä mutta muuten pyöreällä.

Dynaamisiin merkkeihin käytin alkuaikoina vaihtelevasti sekä tasakärkisiä että pyöreitä teriä, jopa yhdistellen niitä, mutta myöhemmin käytin niihinkin vain tasakärkeä.

Olin alkuaikoina tasakärkisen terän leveyden suhteen sen verran suurpiirteinen, että en ottanut paineita siitä, että palkin paksuus suhteessa viivastoon vaihteli viivaston paksuuden mukaan. Käytin paljolti samaa tasaterää viivaston paksuudesta riippumatta. Myöhemmin aloin kiinnittää asiaan enemmän huomiota ja käytin eri levyisiä teriä. Tarvittaessa kavensin terän leveyttä viilaamalla, mutta viivaston ja palkin suhde oli harvoin täysin ihanteellinen.

Materiaalien ja välineiden kanssa ei aina tahtonut syntyä yhteisymmärrystä. Joskus ne tuntuivat kiukuttelevan ja kieltäytyivät toimimasta siten kun olisin toivonut. Mutta kaikesta selvittiin.

Myöhemmin 1980-luvun loppupuolella tussipiirustustekniikkani ja esteettinen näkemykseni kehittyivät, ja aloin asettaa aivan erilaisia vaatimuksia ja tavoitteita sille miltä nuottien pitää näyttää. Se korostui erityisesti partituurien layoutin suunnittelussa.

5. Paavo Soinne ja C.Ph.E. Bach – 1

Nuottigraafikonurani alkuaikoihin liittyi eräs aivan omanlaisensa tehtävä, josta saan kiittää Tapani Länsiötä. Professori Paavo Soinne oli tarjonnut tehtävää ensin hänelle, mutta Tapani (eli Pati) oli ollut sitä mieltä, että minä olisin oikea henkilö tehtävään.

Kysymyksessä oli nuottiesimerkkien piirtäminen C. Ph. E. Bachin teoksen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* I osaan, jonka Soinne oli kääntänyt suomeksi. Tehtävä ei sinänsä ollut kovin vaativa, vaikka pientä harmia aiheuttikin kirjapainon vaatimus, että esimerkit on liimattava erillisinä lappusina millimetripaperille valopöydän päällä. Vanha työnantajani, jolla oli kaavoitustoimisto Kruununhaassa, antoi minulle ystävällisesti luvan käyttää tilojaan ja valopöytää. Liimaaminen millimetripaperille oli viheliäistä puuhaa. Käyttämäni Eri Keeper – väärä valinta varmaankin – käpristi kuivuessaan paperit sellaisille

mutkille, että aloin epäillä voiko nuotteja enää kuvata lainkaan. Huoleni oli ilmeisesti kuitenkin turha, koska valmiissa julkaisussa *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* (Suomen musiikkitieteellisen seura, 1982) mutkista ei näkynyt merkkiäkään.

Vielä toistakymmentä vuotta myöhemmin Paavo Soinne viimeisteli koko teoksen suomenkielistä laitosta, johon kuului aiemmin julkaistun I osan lisäksi myös osa II. Tästä edempänä luvussa 14.

6. Opiskelun jälkeen

Lopetin opinnot Helsingin konservatoriossa 1983 minkä jälkeen kitaransoiton tuntiopettajan pesti Esbobygdens Musikskolassa vaihtui viraksi. Mutta aikaa riitti muuhunkin toimintaan ja rientoihin musiikin parissa, myös nuottien piirtämiseen. Pöydälleni päätyi lähinnä Korvat Auki -säveltäjien teoksia, joista on jäänyt mieleen erityisesti Kortekankaan *Ökologie* ja Saariahon *Verblendungen*. Oli Salosta, Tiensuuta, vähän myöhemmin Lindbergiä, Hämeenniemeä ja Kaipaista.

1985 olin muutaman viikon asunnottomana, mutta sain aina tarvittaessa jostakin pöydän käyttööni. Jorma Panulan kilpailukappaleen lapsikuorolle piirsin puhtaaksi Helsingin kaupungin kulttuurikeskuksen tiloissa Annankadulla.

Helmikuussa 1986 tein stemmat Paavo Heinisen teokseen *KauToKei* (1985) Länsi-Helsingin Kamariorkesterille. Kouluikäisistä jousisoittajista koostuva orkesteri oli menossa hiihtoloman aikana harjoitusleirille Nilsiään, minne stemmat piti saada. Aikaa stemmojen tekemiseen oli kuitenkin niukalti. Kun ne alkoivat valmistua, oikoluku ja korjaus järjestettiin rationaalisesti Sibelius-Akatemian kuppilaan, missä Paavo luki stemmoja yhden pöydän ääressä ja minä tein korjauksia toisen ääressä. Orkesteri ehti jo lähteä Nilsiään ennen kuin stemmat saatiin valmiiksi, joten lähdin perään jälkijunassa nuottipinkka laukussani.

Päästyäni perille ja täytettyäni velvollisuuteni oli oloni lokoisaa. Sain nauttia talvisen luonnon rauhasta ja kauneudesta samalla kun orkesteri Riitta Poutasen johdolla rapsutteli kammalla viulun kieliä – kyllä, teoksessa oli paljon uusia jousisoitintekniikoita, myös kammalla soittamista.

Kun harjoitukset olivat ohi, mentiin joukolla Nipasen rinteille laskettelemaan. Iltahetkinä sain näyttää kiinnostuneille muusikonaluille nuotinpiirtämisen kikkoja, miten esimerkiksi piirretään kaunis G-avain tasaterällä.

7. Edition Pan ja Rautavaara

Jättäydyin virkavapaalle soitonopettajan virasta Esbobygdens Musikskolasta vuonna 1986 eräänä ajatukseni antaa aikaa säveltämiselle ja sen opiskelulle. Suunnitelma ei kuitenkaan toteutunut ihan ajattelemallani tavalla.

Samoihin aikoihin Edition Pania luotsannut Pekka Hako tarjosi piirrettäväksi Kortekankaan teosta *Maa* (1985) lapsikuorolle ja Lindbergin teoksia *...de Tartuffe, je crois* (1981) jousikvartetille ja pianolle sekä *Stroke* (1984) soolosoitelle, jotka kaikki julkaistiin 1987. Tehtävät poikkesivat aiemmista monin tavoin ja layoutin merkitys kasvoi. (*Maan* marginaalit tosin jäivät jostain syystä liian kapeiksi.) Teosten piirtäminen alkoi tyhjältä paperilta; valmiiksi viivoitettu ei enää soveltunut.

Kortekangasta varten oli kehitettävä symboleja kiville, kukkopillille, 5-kieliselle kanteleelle jne., joita varten tein pleksistä sapluunat. Myös leveästi lainehtivalle aaltoviivalle piti tehdä viivain. Sille oli käyttöä seuraavassakin työssä.

Päätyöksi Edition Panin kanssa muodostui Einojuhani Rautavaaran siihen mennessä säveltämien viiden sinfonian partituurit, jotka julkaistiin 1988. Partituurit olivat monessa suhteessa tyylikkäämpiä kuin aiemmat työni, mutta detaljitasolla kritiikin aihetta löytyy niistäkin.

Sinfonioiden piirtäminen tapahtui noin vuoden kuluessa käänteisessä järjestyksessä viidennestä alkaen. Viidennen sinfonian alkupuolella on rakenteita ja prosesseja jotka toivat layoutiin sellaisia ulottuvuuksia, joita partituureissa ei normaalisti ole. Myös sarjallisessa neljännessä sinfoniassa (*Arbescata*) oli omat erikoisuutensa.

Nuotinpiirtäjällä ja säveltäjällä saattaa joskus olla erilainen käsitys siitä, miten jotkut asiat kannattaisi esittää partituurissa. Monesti säveltäjä on valmis yhtymään nuotinpiirtäjän näkemykseen, mutta toisinaan hän pitää päänsä joko perustellusti tai vain siksi, että hän on päättänyt pysyä kannassaan. Sinfonioissaan no. 4 ja 5 Rautavaara piti tiukasti kiinni siitä, että systeemiä yhdistävää tahtiviivaa sen vasemmassa reunassa ei tarvita, vaan että soitinryhmän yhdistävä viiva ja systeemejä erottava merkki (system divider) saivat riittää. Viidennen sinfonian alkupuolella tälle ratkaisulle oli olemassa perusteita, mutta välttämätöntä se ei ollut. Yhdistävä vasen viiva olisi selkeyttänyt nuottikuvaa. Neljännessä sinfoniassa perusteita tälle ratkaisulle ei ollut. Mutta minun oli taipuminen säveltäjän tahtoon, vaikka eri mieltä olinkin.

Sain vaikutelman, että kysymys oli lähinnä itsetarkoituksellisesta konventioiden vastustamista, mihin säveltäjien kanssa silloin tällöin törmää. Joskus säveltäjä saattaa perustella ratkaisuaan argumentein, joilla ei kuitenkaan merkitystä sille miten se edistää onnistunutta esitystä tai parantaa nuottikuvaa esteettisestikään.

Sinfonia no. 4 oli sarjallisuudessaan mielenkiintoinen ja myös visuaalisesti hauska. Satuini huomaamaan eräässä osassa symmetria-akselin eri puolilla olevissa sävelissä virheitä, mistä mainitsin Einojuhanille. Hän ei tästä hätkähtänyt. Totesipa vaan, että se menee virheparametrien piikkiin.

Joskus joihinkin tehtäviin liittyy vahvoja muistoja, tunnelmia ja erilaisten mittakaavojen visuaalisia mielikuvia, jopa tuntemuksia sormen päissä. Kuten se tunne kun piirsin viidennen sinfonian viivastoja kartongille, jonka pinta oli pientä sileäpintaista kupuraa kupuran vieressä; kuin olisi katsonut laajaa auringon lämmön muotoilemaa jäätikköä kilometrin korkeudesta. Ei lainkaan tasaista pintaa. Ja miten tussipiirrin oli pidettävä tarkasti pystysuorassa ettei viivoista olisi tullut aaltoviivoja. Kartongin tuotetiedot olivat kuitenkin samat kuin täysin tasaisessa kartongissa.

Piirsin osan neljännessä sinfoniasta Vesijärven vanhassa asemarakennuksessa Lahdessa. Tunnelma rakennuksessa oli ainutlaatuinen, mitä lisäsi työpöydältäni aukeava näkymä järven selälle, joka kylpi syysaurion kirkkaassa kuulaudessa tummaa taivasta vasten.

Sinfoniat no. 1-3 ovat tyyliltään ja tekstuuriltaan perinteisiä, ja ne tuntuivat helpoilta viidennen ja neljännen jälkeen. Viimeisenä piirsin ensimmäisen sinfonian partituurin keskellä kesää heinäkuussa. Vetäydyin mökille saareen ja majoituin pieneen saunakamariin, minne viritin piirustustason. Nousin joka aamu yhdessä auringon kanssa ja piirsin nuotteja auringonlaskuun asti, kunnes luonnonvalo ei enää riittänyt. Sähköä ei ollut. En tarvinnut kynttilöitäkään, koska nukuin aina hämärän ja pimeän aikaan. Muita ihmisiä tapasin vain harvakseltaan käydessäni syömässä. Partituuri oli valmis kolmen spartalaisen kurinalaisen viikon jälkeen.

8. Tekniikka – 2

1980-luvun lopussa nuotinpiirtäisistä oli tullut hyvin toisenlaista kuin mitä se oli ollut vuosikymmenen alkupuolella.

Partituurin piirtäminen säveltäjän käsikirjoituksesta julkaistavaan muotoon edellyttää tarkkaa suunnittelemista ja laskemista ennen kuin valkoisen kartongin neutraalisuuden voi rikkoa ensimmäiselläkään tussiviivalla. Toisiinsa vaikuttavia tekijöitä on paljon ja ne on pyrittävä ennakoimaan mahdollisimman hyvin, ettei työn kuluessa tapahdu ikäviä yllätyksiä. Ennen viivastojen piirtämistä on selvitetävä niiden väliin tulevien merkintöjen vaatima tila; oli myös selvitetävä mitkä tahdit systeemille kannattaa sijoittaa kaikki vertikaaliset ja horisontaaliset näkökohdat huomioiden; miten tahtien siirtäminen systeemiltä toiselle vaikuttaa ympäröivien systeemien ja sivujen layoutiin – vaikutukset kun saattavat kantaa

monien sivujen päähän. Ylipäättänsä, miten tilankäyttö voidaan optimoida kaikki ulottuvuudet huomioiden. (Kaivertaminen metallilaatoille on varmaankin edellyttänyt aikoinaan samanlaista suunnittelua.)

Nuotteihin liittyvät merkinnät vaativat monesti paljon enemmän tilaa kuin mitä käsikirjoitus antaa ymmärtää. On tavallista että apuviivojen välitkin ovat siinä liian pienet. Toisaalta nuottiviivastojen etäisyyttä toisistaan voi monesti myös pienentää, ja näin layoutia voidaan optimoida ja sivumäärää vähentää. Vanhoissa partituurijulkaisuissa on hyviä esimerkkejä siitä miten nuottikuva on selkeätä vaikka viivastojen välit ovatkin varsin pienet, mutta huonojakin esimerkkejä on.

Joskus etumerkkien vaatima horisontaalinen tila voi tuottaa yllätyksiä, varsinkin jos säveltäjä noudattaa käytäntöä, minkä mukaan jokaisella sävelellä on oltava etumerkki. Silloin etenkin orkesteripiano saattaa lisätä horisontaalisen tilan tarvetta paljon enemmän kuin mitä käsikirjoituksen perusteella luulisi. Paksut soinnut ja itsenäinen äänenkuljetuskin saattavat lisätä tilan tarvetta. Monesti säveltäjän käsikirjoitus antaa kuitenkin hyvin suuntaa layoutille, eikä muunlainen ratkaisu ole aina edes mahdollinen sävellysteknisistä ja rakenteellisista syistä johtuen.

Periaatteessa layoutin rakentaminen on käsin piirrettäessä hyvin samanlaista kuin tietokoneella työskennellessä, vain sillä erotuksella, että tussin ja paperin (tai kartongin) kanssa työskennellessä kaikki tehty on peruuttamatonta. Optimaalista layoutia ei voi etsiä kokeilemalla ja viivastojen välejä säätämällä. Undo-mahdollisuuttakaan ei ole.

En koskaan käyttänyt rastrumia, viisikärkistä kynää tai rullaa (esim. stravigor), jolla saa piirrettyä koko viivaston kerralla, vaan piirsin aina jokaisen viivan erikseen. Rastrumin hyöty olisi ollut vähäinen tai niitä olisi pitänyt olla useita, koska viivastojen leveydet vaihtelivat eri töiden välillä ja saman teoksen puitteissakin.

Viivojen piirtämistä tasaisin etäisyyksin helpotti laite, jossa metallitankoon kiinnitettyä viivainta voi painiketta painamalla siirtää alaspäin (tai mihin suuntaan tahansa) tarkasti saman verran joka painalluksella. Viivan väli on portaattomasti säädettävissä, eikä viivaston leveydelle ole käytännöllisesti katsoen mitään rajoituksia. Tarvittaessa partituurin eri sivuilla saattoi käyttää toisistaan niin vähän poikkeavia viivaston paksuuksia, ettei silmä havaitse sitä, mutta millä oli kuitenkin merkitystä layoutin kannalta, esimerkiksi siihen mitä yhdelle sivulle sai mahtumaan.

Rautavaaran sinfonioita piirtäessäni – kuten monien muidenkin töiden kohdalla – tyhjä arkki (leikkaamaton A3) oli ennen ensimmäisenkään tussiviivan piirtämistä täynnä vaaleansinisiä kohdistusmerkkejä. (Vaaleansininen ei näy lopullisessa vedoksessa, vaikka sitä jäisi näkyviin tussiviivojen alta.) Piirsin niiden turvin ensin nuottiviivastot, sitten tahtiviivat, avaimet, tahtilajit, nuotinpäät, varret, palkit, etumerkit ja niin edelleen, kunnes viimeisetkin artikulaatiot, kaaret, dynaamiset ja muutkin merkinnät olivat paikoillaan. Ei ollut aivan tavatonta, että virheitäkin tuli. Pienimmistä selvittiin valkoisella korjauslakalla, mutta toisinaan sivun joku osa oli piirrettävä uudelleen ja liimattava alkuperäisen päälle. Saattoipa joskus käydä niinkin, että sivu oli aloitettava kokonaan alusta.

9. Modernismin nuottigrafiikasta

Aiemmin mainitsemastani säveltäjän konventiovastaisuudesta tulee mieleen ns. sotienjälkeisen modernismin pyrkimykset, joiden toteuttamiseksi perinteinen notaatio oli sellaisenaan riittämätön. Aivan perustellusti etsittiin uudensuuntaisia graafisia ilmaisutapoja kuvaamaan sitä, mitä esitykseltä toivottiin. Jotkut innovaatiot ovat osoittautuneet käyttökelpoisiksi hyvinkin erilaisissa konteksteissa ja ovat siksi vakiintuneet osaksi notaatiota. Mutta joidenkin teosten kohdalla partituuri muodostui elementeistä ja rakenteista, joilla ei ollut yleispätevää informatiivista sisältöä irroitettuna alkuperäisestä yhteydestään.

Joskus teoksen graafinen asu vaikuttaa olleen olennaisempi osa teoksen identiteettiä kuin sen soiva vastine. Parhaimmillaan – tai pahimmillaan, näkökulmasta riippuen – se olikin eräänlaista modernia kuvataidetta, jossa perinteisestä notaatiosta tutut merkit (sikäli kun niitä oli) olivat vain symboleja, jotka kytkivät teoksen musiikilliseen viitekehykseen. Riippuu vain

määrittelystä onko kysymys musiikista vai jostakin muusta taiteesta. Kaikella oli kuitenkin oikeutuksensa ja arvonsa, ja on edelleen.

Modernistisen musiikkiteoksen painopiste saattoi olla (ja saattaa olla joskus vieläkin) siinä prosessissa missä esittäjät siirtävät enemmän taikka vähemmän eri tavoin tulkittavissa olevan graafisen ja/tai sanallisen informaation soivaan, kuultavaan tai vain nähtävään muotoon. Olennaista oli tietty kitka ja sattumanvaraisuus sekä niiden tuoma intensiteetti, tai jopa näyttämöllinen tulkinta. Tällaisen teoksen substanssi poikkeaa suuresti teoksesta, jonka nuottikuva pyrkii määrittelemään mahdollisimman tarkasti sen, miltä teos kuulostaa. Toisaalta modernismi meni äärimmäisyyksiin näissäkin pyrkimyksissä.

Joskus on vaikuttanut siltä kuin säveltäjä olisi käyttänyt ihan tavaomaisen notaation puitteissa modernistisia merkintätapoja vain niiden itsensä vuoksi, eikä niinkään esityksen kannalta olennaisen informaation takia. Voi hyvällä syyllä kysyä, miksi merkintätapoja joilla on paikkansa tietyssä kontekstissa, pitää tuoda sinne missä niillä ei ole merkitystä tai missä ne saattavat jopa haitata teoksen toteutumista toivotulla tavalla. Toisaalta ensi vaikutelmaltaan perusteettomiltakin vaikuttavat ratkaisut saattavat näyttää suuntaa käyttökelpoisille merkintätavoille, jotka vasta hakevat muotoaan.

Tietokonenotaatiolla ja sen yleistymisellä säveltäjien työväliseksi on puolensa ja puolensa. Vaikka se on rajoittanut nuottigrafiikan moninaisuutta ja elävyyttä, tai tehnyt siitä ainakin jossain määrin hankalammin toteutettavaa, niin se on ehkä myös hillinnyt säveltäjien intoa tehdä tarpeettomasti konventioista poikkeavia ratkaisuja. Tietokoneen hyvä puoli on notaation selkeys (jos tekijä osaa asiansa) ja jonkinasteinen yhdenmukaisuus, mikä helpottaa monia asioita. Sen kääntöpuolena voidaan kuitenkin nähdä graafisen ilmaisun kapeneminen, mikä saattaa heijastua myös siihen millaista musiikkia sävelletään. Mutta kuten tiedetään, tekniset seikat ovat kautta aikain vaikuttaneet musiikkiin ja sen kehitykseen.

10. Erik Tawastsjerna

Piirsin joskus nuottiesimerkkejä myös kirjoihin, joskin melko harvakseltaan. Ihan oma lukunsa tässä kategoriassa oli Paavo Sointeen kääntämät C. Ph. E. Bach -opukset joista kerroin jo edellä ja kerron edempänäkin.

Mutta jotain hohtoa oli siinäkin, että sain piirtää nuottiesimerkit Erik Tawaststjernan Sibeliuksen elämänekerran 5. eli viimeiseen osaan, vaikka tehtävä ei sinänsä ollut kovin suuri. Erkki Salmenhaara, joka oli avustanut Tawaststjernaä jo 60-luvulta lähtien, toimi yhdysheikilönä ja välitti minulle tiedot tarvittavista nuottiesimerkeistä, jotka poimin partituureista tarpeen mukaan tiivistäen.

Tapasin Tawaststjernan itsensä vain kerran hänen kotonaan. Kun työasiat oli käsitelty, hän kysyi saisinko nauttia konjakkia työaikana. Vastasin että en, mutta työaikani loppui juuri. Niinpä Erik kaivoi esille lasit ja konjakkipullon ja istuskelimme leppoisasti jutustellen. Rohkenin tarttua tilaisuuteen ja kysyä voisiko hän kirjoittaa minulle suosituksen (en muista mitä tarkoitusta varten), mihin hän oli heti valmis. Hän siirtyi kirjoituskoneen ääneen ja uppotui muotoilemaan tekstiä maistellen ääneen erilaisia vaihtoehtoja ja vertaillen toinen toistaan ylevämpiä ilmaisuja kuvaamaan ammattitaitoani. Olin toki imarreltu kuulemastani, ehkä vähän kiusaantunutkin. Mutta jos olisin arvannut miten iso projekti siitä syntyi, olisin pysynyt hiljaa.

11. Nuotinpiirtämisen ohessa – 1

Luovuin soitonopettajan virasta virkavapaavuoteni jälkeen 1987, koska virka tuntui vievän liikaa aikaa muilta kiinnostavammilta asioilta musiikin parissa. Pidin kuitenkin edelleen joitakin kitaraoppilaita.

Nuottigraagikon tehtävät veivät vain osan ajastani. Olin perinyt Esbo kammarkörin johtajuuden Kerstin Sikströmiltä ja aloittanut aikuisista musiikin harrastajista koostuvan viihdeorkesterin johtajana. Orkesteri sai myöhemmin nimekseen Tapiolan viihdeorkesteri. Soitin edelleen jonkin verran klassista kitaraa ja sähkökitaraa erilaisissa kokoonpanoissa.

Oma sijansa oli jo 80-luvun taitteessa perustetulla huilun, fagotin ja kitaran muodostamalla triolla, joka sai sittemmin nimekseen Trio Elite erään helsinkiläisen ravintolan mukaan. Yhtye jatkoi toimintaansa noin vuoteen 1993 asti.

Sovittaminen ja pienimuotoinen säveltäminenkin omille kokoonpanoille alkoi saada enemmän sijaa, mutta sovitustilauksia alkoi tulla myös muualta, aluksi MTV:lta ja vähitellen myös pääkaupunkiseudun orkestereilta, Avantilta, RSO:lta ja muiltakin. Sain siis kirjoittaa paljon nuotteja, mutta kysymys oli lähinnä omien partituurien kirjoittamisesta ja lukukelpoisten stemmojen tekemistä akuuttiin tarpeeseen, ei varsinaista puhtaaksi piirtämisestä.

II – Tietokoneita ja printtereitä

12. Tekniikan vallankumous

Olin jo 80-luvun alussa tutustunut Maija Ödneriin, joka työskenteli Musiikki Fazerin nuotinkirjoittajana Pitäjänmäellä, ja hämmästellyt hänen kykyään käyttää sujuvasti nuotinkirjoituskonetta, joka oli kuin tavallinen kirjoituskone. Tutustuin 80-luvun puolivälin jälkeen samassa paikassa myös Ari Niemiseen, joka esitteli minulle tietokoneella tekemiään nuotteja. Ne olivat ensimmäiset näkemäni; muutama siisti nuotti yhdellä viivastolla. Minusta tuntui kuitenkin vielä silloin, että asia ei kosketa minua millään tavalla.

Kun tietokonenotaatio alkoi tehdä tuloaan voimallisemmin 80-luvun loppupuolella, suhtauduin siihen edelleen skeptisesti, vaikka etenkin Magnus Lindberg ja myös Otto Romanowski onnistuivat tartuttamaan jotakin innokkuudesta minuunkin. Asenteeni kuitenkin kiteytyi joskus suustani lipsahtaneissa sanoissa: ”Siinä vaiheessa, kun käsin kirjoittamani nuotit eivät enää kelpaa, niin lopetan koko homman”. Mutta toisin kävi.

Ostin ensimmäisen tietokoneeni Mikael Laursonilta 1990. Se oli Macintosh Plus, jonka muistia oli lisätty 1 MB:stä 2 MB:iin. Hankin sen rinnalle isomman Jasmine-näytön ja täydensin työaseman Korg 707 keyboardilla.

Ensimmäinen notaatio-ohjelmani oli Professional Composer, jonka käyttö jäi varsin vähäiseksi. Hankin myös NoteWriterin, jolla oli täysin graafisena ohjelmana monia etuja, mutta kovin sujuvaksi käyttäjäksi en ehtinyt kouliintua. Tein sillä kuitenkin joitakin pieniä töitä, mm. nuottiesimerkkejä FMQ-lehteen.

Kotiprintterinä minulla oli aluksi oikein hyvä A3 pistematriisikirjoitin, mutta parempilaatuiset laservedokset oli tulostettava muualla, yleensä MIC:ssä, missä oli hyvät laitteet joita monet säveltäjätkin hyödynsivät. Oman laser-tulostimen hankin vasta helmikuussa 1994.

Edellä mainitut notaatio-ohjelmat eivät oikein vastanneet tarpeitani, mutta Finalen myötä tilanne muuttui. Keväällä 1991 perehdyin ohjelmaan systemaattisesti ja täyspäiväisesti manuaalin kanssa kahden viikon ajan, minkä jälkeen tein Seinäjoen Tangomarkkinoille tilatut orkesterisovitukset stemmoineen. Saatuaani työn päätökseen tunsin jo olevani niin varma Finalen kanssa, että olin valmis ottamaan vastaan melkein mitä tahansa, vaikka – kuten kaikki Finalen kanssa työskennelleet tietävät – uutta opittavaa riitti jatkuvasti. Siitä pitivät uudet päivityksetkin huolen.

Finalen midi-ominaisuuksiin en vielä perehtynyt sen enempää kuin mitä koskettimiston kanssa työskentely edellytti; intressini olivat nuoteissa, ei äänessä. Vasta myöhemmin, kun esiintyjät alkoivat toivoa sävellyksistä ja sovituksista demoja, tutustuin midi-ominaisuuksiin vähän enemmän.

Sillä, että jäin tietokoneen ja Finalen koukkuun, oli eräs ikävä seuraamus. Olin Edition Wilhelm Hansenin tilauksesta ehtinyt piirtää puhtaaksi Jouni Kaipaisen ensimmäisestä sinfoniasta puolet vanhalla tekniikalla tussia ja paperia käyttäen, kun työ keskeytyi muiden tehtävien paineessa. Finale tuli mukaan kuvioihin juuri tuolloin. Kun oli taas aika palata Kaipaisen sinfonian pariin, ajatus tussin ja paperin kanssa työskentelemisestä oli alkanut tuntua ylivoimaiselta. Ehdotin Hansenille jopa sitä, että jatkaisin työtä Finalella, mutta se ei

ymmärrettävästi sopinut. Työ viivästyi viivästymisestään, ja ilmoitin välillä itsestäni ja tilanteestani. Jouni oli niin hienotunteinen minua kohtaan, ettei hän koskaan ahdistellut minua asialla vaikka tapasimme usein – korkeintaan totesimme tilanteen –, eikä liioin Hansenkaan. Viimeisen kerran asiasta taidettiin puhua 1995, minkä jälkeen asia alkoi vähitellen hautautua ilman sen suurempia selvittelyitä. Kieltämättä tunnen edelleenkin hieman huonoa omaatuntoa tuon laiminlyöntini vuoksi. – Mikä mahtaa olla partituurin tilanne nyt?

13. Vauhtiin Finalen kanssa

Työskentely Finalen kanssa liittyi aluksi lähinnä omiin projekteihini, mutta aloin pian tehdä puhtaaksipiirustustöitä tilauksesta sen mukaan miten muut tehtävät antoivat myöten.

Ensimmäisiä Finalella tekemiäni töitä taidemusiikin saralla oli Erik Bergmanin *Mana* op. 117 (1991), jonka kustansi Novello. Varsinainen yhteistyö Erikin kanssa alkoi kuitenkin vasta piirtäessäni puhtaaksi teoksen *Tapiolassa* op. 121 lapsikuorolle. Yhteistyö kesti Erikin kuolemaan asti 2006.

Eräs varhaisimmista Finalella tekemistäni töistä oli Olli Koskelinin *Corbures* pianolle (Edition Love 1992), missä oli omat haasteensa. Pitää muistaa, että Finalen mahdollisuudet olivat tuolloin vielä varsin rajalliset, eikä esimerkiksi Cross-staff -ominaisuutta vielä ollut. (Vai enkö vaan ollut hoksannut tuollaista ominaisuutta?) Mielikuvituksella ja kärsivällisyydellä sain nuotin kuitenkin tehtyä, vaikka se joskus tuntuikin olevan vaarassa hajota palasiksi pienenkin layout-nitkahduksen sattuessa.

Kesän korvilla 1992 Tapiolassa järjestettiin Finale-seminaari, minne oli kutsuttu alan guru Saksasta. Seminaarin päätyttyä järjestäjät tarjosivat vieraalle illallisen Helsinkiläisessä ravintolassa. Olin ottanut mukaan hiljattain julkaistun *Corbures*-nuotin, minkä näytin hänelle aterioinnin päätyttyä. Vieraamme uppoutui siihen loputtoman pitkältä tuntuvaksi ajaksi ja hoki vain itsekseen ”toll..., toll..., toll..., gantz toll...”. Olin vähän ihmeissäni, kun hän ei edes yrittänyt pitää mölyjä mahassaan, vaan aivan sumeilematta nimitteli tekemisiäni hulluksi. Mutta muistinkin sitten, että saksalaiset käyttävät ”toll” -sanaa siinä missä suomalaiset sanovat vaikkapa ”mieletöntä” tai ”huikeata”.

Toinen Lovelle samoihin aikoihin Finalella tekemäni nuotti oli Harri Suilamon kitarateos, jonka nimen olen unohtanut. Se oli hyvin erilainen kun mitkään aiemmat nuotit, ja edellytti graafisine elementteineen uudenlaisia Finale-rakaisuja, mikä oli varsin virkistävää. Hyllyllä odotti pitkään myös Suilamon *Kotva*, mutta en koskaan ehtinyt tarttua siihen.

Totuin työskentelemään Finalen rajoitusten kanssa, ja jopa pidin siitä, että oli keksittävä erilaisia kepulikonsteja päämäärään pääsemiseksi, enkä oikein osannut murehtia sitä, että ohjelma ei suoriutunut jostakin. Aina löytyi joku ratkaisu. Ehkä näiltä varhaisilta ajoilta juontuu sekin, että minun on ollut vaikea samaistua niihin, jotka ovat viime vuosina soimanneet Finalen ”tyhmyyttä” ja puutteita. Ymmärrän kyllä, että etenkin säveltäjät haluavat notaatio-ohjelman toimivan kuin rasvattuna tarpeittensa mukaisesti. Tuo tyytymättömyys on tietysti myös voima joka antaa vauhtia ohjelman kehittämiselle. Mutta olipa Finalen käyttäjä sitten säveltäjä tai nuottigraafikko, hänen on vaikea sietää sitä, että ohjelma ei toimi niinkuin pitäisi ja niinkuin sen väitetään toimivan. Se saa savun tupruttaamaan säyseämmänkin nuottinikkarin korvista.

14. Paavo Soinne ja C.Ph.E. Bach – 2

Marraskuussa 1991 pidetyssä kokouksessa Sibelius-Akatemian tiedotusosastolla pistettiin alulle useamman vuoden kestänyt projekti. Kerroin jo aiemmin Paavo Sointeen suomentamasta C. Ph. E. Bachin teoksesta *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* eli *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*, jonka I osan nuottiesimerkit olin piirtänyt käsin jo kymmenisen vuotta aiemmin. (Ks. luku 5.)

Soinne oli kuluneitten vuosien aikana viimeistellyt koko teoksen suomenkielistä laitosta, johon kuului aiemmin julkaistun I osan lisäksi myös osa II. Kaikki nuottiesimerkit päätettiin piirtää uudelleen Finalella uutta kokonaisjulkaisua varten.

Paavo hioi käsikirjoitusta edelleen. Tasapainoilu hänen pikkutarkkojen huomioidensa ja toiveittensa kanssa sekä alkuperäisten 1700-luvun nuottiesimerkkien ja uudempien notaatiokonventioiden välillä oli hienovaraista säätöä, missä ei turhaa kiirettä pidetty. Paavo saattoi esimerkiksi vaatia, että pienen legatokaaren oli oltava juuri samanlainen ja samalla tavalla kallellaan kuin alkuperäisessä teoksessa – ”kuin kevähattu” –, oli se sitten missä asennossa tahansa nuotinpäihin nähden. Todennäköisesti 1700-luvun kaivertajat olivat tässä suhteessa varsin suurpiirteisiä, mutta Paavo tuntui näkevän kaarien sijainnissa ja asennoissa erityisiä merkityksiä.

Monien skeptikkojen yllätykseksi työ saatiin vihdoin päätökseen ja Sibelius-Akatemia julkaisi teoksen 1995. Muistaakseni Veijo Murtomäki totesi Hesarin arviossaan, että kyseessä on luultavasti virheettömin Suomessa koskaan julkaistu musiikkikirja.

Edellä mainittu kokous pidettiin Paavon ehdotuksesta 1.11.1991 klo 11. Tuollainen päivämäärä ja kellonaika jäivät tietysti mieleen jo numerologisen erityisyytensä vuoksi, mutta ne jäivät mieleeni myös siksi, että kokouksessa käynnistyi toinenkin projekti, vaikka en sitä silloin vielä ymmärtänytkään. Tapasin nimittäin tulevan vaimoni ensimmäisen kerran.

Ennen kuin Sointeen Bach-projekti valmistui 1995, Marjut ja minä olimme jo ehtineet mennä naimisiin – Paavo oli häissämme kunniavieraana eräänlaisena haltijakummina – ja saada tyttärenkin. Mutta se on jo toinen juttu.

15. Erik Bergman

Piirtäessäni puhtaaksi Erik Bergmanin teosta *Mana* op. 117 (1991), hain vielä tuntumaa Finaleen. Seuraava Bergmanin teos, johon tartuin, oli *Tapiolassa* op. 121 (1991). Finale oli silloin jo paremmin hallussani. Siitä lähtien puhtaaksipiirustustyöni painottuivat Bergmanin musiikkiin, vaikka otin edelleen tehtäväkseni myös muiden säveltäjien teoksia. Vuodesta 1997 lähtien aloin tehdä Bergmanin rinnalla melko säännöllisesti myös Magnus Lindbergin teosten kantaesitysmateriaaleja.

Bergmanin *Tapiolassa* on jäänyt mieleeni huonosti, mutta seuraava teos, *Poseidon* op. 122 (1992), teki vaikutuksen hienovaraisella orkestroinnillaan ja kiehtovalla tunnelmallaan.

Tulin yhteistyömme alkuvaiheessa luvanneeksi Erikille, että piirrän puhtaaksi kaiken mitä hän vielä säveltää, mutta enpä arvannut mihin lupauduin. Hän nimittäin intoutui niin tuotteliaaksi, että en mitenkään pystynyt pitämään lupaustani omien töitteni kärsimättä. Mutta tein minkä kohtuudella ehdin. Loppujen lopuksi minulta jäi tekemättä op. 121 jälkeen vain op. 124-125 sekä vähän myöhemmin op. 131-133, eli kaikkiaan viisi teosta. Erikin viimeiseksi teokseksi jäi Pasi Pirisen tilaama op. 150, *Fantasia per tromba ed orchestra* (2003).

Olin tavannut Erikin muutaman kerran aiemminkin ennen yhteistyömme aloittamista. Vuonna 1988, laulaessani mieskuoro Sällskapet MM:ssa jossa toimin myös varajohtajana, Erik tuli kuoron harjoituksiin harjoittamaan sävellystään, joka hänen oli tarkoitus johtaa kuoron 110-vuotisjuhlakonsertissa. Erik hiillosti kuoroa ihan aiheettomasti väittäessään sen tulkitsevan erään rytmin väärin. Kun hän harjoitusten tauolla paistatteli muutaman ihailevan kuorolaisen ympäröimänä, en malttanut olla tarttumatta asiaan. Erik suhtautui siihen hieman vältellen, mutta totesi sitten vähättelevästi ja hitusen ylimieliseen tyyliinsä: ”Det är så enkelt”, mihin vastasin: ”Det borde vara”. Asia jäi siihen.

Paremmin tutustuttuamme yhteistyö Erikin kanssa oli helppoa, ja tulimme oikein hyvin juttuun keskenämme. Hänen kotinsa Kaisaniemen puiston kupeessa tuli vuosien mittaan tutuksi. Tapasin toisinaan myös Erikin vaimon Solveig von Schoultzin, jolta sain luvan käyttää hänen runoan *Dalen* sekakuorosävellyksessäni, jonka sitten esittelin heille kummallekin. Erik ihmetteli miten olin saattanut säveltää niin epämodernin kappaleen. Solveigin kuoltua Erik muutti muutaman vuoden jälkeen Töölöntorin nurkille uuden vaimonsa Christina

Indrenius-Zalewskin luokse, johon olin tutustunut jo 1984 ollessamme kerrosnaapureita Lönnotinkadulla.

Erikin musiikki oli nuotinpiirtäjälle mielenkiintoista ja palkitsevaa. Teoksissa oli mukavasti vaihtelevuutta ja niillä oli selkeästi oma identiteettinsä. Perinteistä notaatiota ja uudempia merkintätapoja oli sopivassa suhteessa, eivätkä ne asettaneet Finalen käyttäjää ylivoiimaisten haasteiden eteen.

Ehkä paljolti Bergmanin myötä tulin ajatelleksi, että modernin musiikin notaatioon on saattanut vakiintua merkintätapoja, joiden taustalla on käsin kirjoittamisen käytännöllisyys, eikä niinkään musiikillinen tarkoitus; ja että merkintätavat ovat siirtyneet julkaisuihin sen otaksuman kannattelemana, että niihin liittyy jotain erityistä ja teoksen soivan identiteetin kannalta olennaista informaatiota, vaikka sama asia voitaisiin ilmaista konventionaalisiin keinoin ehkä yksinkertaisemminkin. Tarkemmin asiaa tutkimatta en kuitenkaan uskalla väittää, että asia varmasti olisi näin. Eri asia on sitten se, että säveltäjä näkee teoksen garaafisen asun olennaisena osana teoksen identiteettiä.

Bergman käytti uudempia notaatiotapoja vaihtelevasti teoksesta ja sen esitysteknisistä seikoista riippuen. Joissakin nuoteissa korostuu graafinen visuaalisuus. Tässä yhteydessä tulee mieleen etenkin *Extase* op. 143 kitaralle. Mutta vaikka Bergmanin notaatio monesti sallii ja myös edellyttää esittäjältä vapautta ja valintoja, se on perusteiltaan kuitenkin melko konventionaalista ja informaatioltaan eksaktia.

Jos tarkastellaan Bergmanin musiikkia notaation takana, niin siinä minua kiehtoi tunnelmien ja ilmaisun moninaisuus; se, miten karu ja runsas, tekninen ja henkevä, primitiivinen ja moderni yhdistyivät luontevalla tavalla niin, että musiikki oli aina persoonallista ja tuoretta, ja aina selvästi Bergmania.

Vuosien saatossa Bergmanin käsikirjoitukset muuttuivat – eivät ehkä suurpiirteisiksi eivätkä huolimattomiksikaan, vaan – jollakin tavalla huolettomiksi. Orkesteripartituurin käsikirjoitusta ei välttämättä olisi ensisilmäyksellä edes tunnistanut orkesteripartituuriksi. Se oli usein joku partisellin tapainen, jossa systeemillä oli vain pari kolme viivastoa. Samalla viivastolla saattoi olla eri soitinryhmiin kuuluvia stemmoja jotka vaihtoivat viivastoa kesken systeemin aivan huoletta ristiin rastiin sen mukaan minne nuotit mahtuivat. Tauot oli toisinaan merkitty niin suurpiirteisesti, että nuottien sijoittaminen rytmisesti oikein saattoi vaatia jonkinmoista päättelyä. Rinnakkain asetetusta käsikirjoituksesta ja valmiista puhtaaksi piirretystä partituurista ei olisi aina uskonut, että kysymys oli samasta teoksesta.

Asiaa ei helpottanut se, että Erikin käsiala alkoi käydä vuosien myötä yhä huterammaksi. Yleensä käytin työskennellessäni käsikirjoituksen kopiota, koska saatoin tehdä siihen omia merkintöjäni. Mutta kopiosta kuvasta tulee yksitasoisempi ja monet käsikirjoituksen tulkinnan kannalta tärkeät finessit katoavat. Siksi joskus oli pakko tutkia alkuperäistä käsikirjoitusta, missä näkyi myös himmeämpi ja kevyempi kädenjälki, lyjykyynän jäljen erilaiset nyanssit ja jopa paperiin painautuneet uurteet. Niiden tuoma kolmiulotteisuus helpotti merkintöjen tulkintaa. Mutta ehkäpä tuo käsikirjoitusten huolettomuus kertoi jotakin myös siitä luottamuksesta, mitä Erik tunsu työtäni kohtaan.

Keskustellessani Pehr Henrik Nordgrenin kanssa joskus 2005 paikkeilla, hän kertoi saaneensa jostakin käsityksen, että olisin vaikuttanut Bergmanin sävellyksiin enemmänkin, jopa niin että sävellyksissä näkyy ja kuuluu minun käteni jälki. Käsitys on vailla perusteita, mutta käy hyvästä esimerkistä siitä miten asiat muuttuvat liikkueessaan suusta suuhun.

Tietysti keskustelimme Erikin kanssa musiikista ja hänen sävellyksiinsä liittyvistä kysymyksistä, ja saatoin myös tuoda esille teknisiä näkökohtia, tai vaikkapa ilmaista säälini ylärekisterin ääri rajoilla piinallista selviytymiskamppailua käyviä kuoron sopraanoja kohtaan. Mutta Erikin kanta oli, että kyllä ammattilaiset osaavat ja heiltä on lupa edellyttää suoriutumista tällaisista haasteista.

Hyvin erikoinen instrumentaalinen pulma liittyi Erikin viimeiseen sävellykseen *Fantasia per tromba ed orchestra* op. 150 (2003), jonka toinen osa, *Pastorale*, oli soolotrumpetin ja alttohuilun herkkää yhdessäoloa, mitä jouset säestivät kevyesti. Ongelmana oli vaan, että Erik oli kirjoittanut alttohuliosuuden F-vireiselle soittimelle. Vaikka yritin vakuuttaa Erikin siitä

että alttuhuilu on G-vireinen, hän oli itsepinatisesti sitä mieltä, että on olemassa myös F-vireinen alttuhuilu.

Ennen kuin asia saatiin selvitettyä ja korjattua Erik sairastui vakavasti ja menetti puhekykynsä. Olin pulmallisen tilanteen edessä. Luontevimmat vaihtoehdot olivat joko muuttaa stemmaa niiltä osin kuin se meni rekisterin alapuolelle tai korvata matalimmat fraasit bassohuilulla. Itse olin taipuvainen ensimmäisen vaihtoehdon kannalle soinnillisista syistä, mutta sävellykseen kajoamisessa olisi ollut omat moraaliset ongelmansa. Tarvitsin tukea henkilöiltä joilla olisi riittävästi auktoriteettia, ja kysyin hulisti Mika Helasvuon ja säveltäjä Paavo Heinisen mielipidettä. Heininen oli sitä mieltä että sävelet ovat tärkeämpiä kuin sointi, joten asiassa edettiin sen mukaisesti. Kun teos sitten esitettiin, totesin että ensimmäinen ratkaisu olisi ollut sittenkin parempi. Alttohuilu ja bassohuilu ovat soinniltaan niin erilaiset, että herkästä duetosta tulikin triangelidraama – ainakin minun mielestäni. Jälkikäteen olen ajatellut, että fagotin limittäminen alttohuilun stemmaan vain tarpeellisten sävelten osalta olisi saattanut toimia aika huomaamattomana silmänkääntötempuna.

Eräs Erikin monista ansioista oli se, että hänen sävellyksensä valmistuivat aina hyvissä ajoin. Nuotinpiirtäjän ei koskaan tarvinnut stressata aikataulujen kanssa, vaan hän saattoi toteuttaa työnsä rauhassa taitonsa ja näkemyksensä mukaisesti. Tehtävän toteuttaminen ei ollut koskaan vain suoritus, vaan siinä sai kokea olevansa ammattinsa taitava käsityöläinen, vaikka työ tietokoneella tehtiinkin.

Toistakymmentä vuotta kestänyt tiivis yhteistyö Bergmanin kanssa oli monin tavoin antoisaa ja opettavaista. Nyt vuosia myöhemmin, katsellessani puhtaaksi piirtämiäni Bergmanin teosten nuotteja, näen niissä siellä täällä yllättävää kömpelyyttä, mutta onneksi paljon sellaistaikin mikä antaa aihetta tyytyväisyyteen.

16. Magnus Lindberg

Tutustuin Magnus Lindbergiin jo 70-luvun lopulla (satuimme jopa asumaan samassa talossa), mutta ennen tietokoneaikaa piirsin puhtaaksi vain kaksi hänen säveltämäänsä teosta, ... *de Tartuffe, je crois* (1981) jousikvartetille ja pianolle sekä *Stroke* (1984) soolosellolle. Näistä kerroin jo edellä (ks. luku 7). Se oli vielä piirtämistä sanan varsinaisessa merkityksessä.

Mutta kun säveltäjä alkaa käyttää nuotintamisessa tietokonetta, kuten Magnuskin teki yhtenä ensimmäisistä Suomessa, muuttuu myös nuottigraafikon tehtävä koko lailla toisenlaiseksi. En muista tarkasti mistä lähtien Magnus alkoi tehdä partituurinsa Finalella, mutta *Pianokonsertto* (1991) taisi olla yksi ensimmäisistä.

Satuin eräänä iltapäivänä tulemaan MIC:iin, kun Magnus kovalla kiireellä tulosti juuri valmistuneen pianokonserttonsa nuotteja ja alkoi jo olla aika tuskastunut, koska korjattavaa löytyi jatkuvasti. Kun kaikki vihdoinkin näytti olevan kunnossa, hän pisti taas tulostuksen alulle ja rentoutui. Mutta kun hän hetken kuluttua katsoi yhtä sivua, hänen naamansa valahti vakavaksi. Katsoi toista ja kolmatta. Kuului karmaiseva huuto: ”Ei j*****ta! Joka s****nan sivulla lukee 'dedicated to Paul Crossley'! Miten v***ssa tää masina pysähtyy?” – ja kova tohina alkoi taas. Tilanteen dramaattisuudesta huolimatta en voinut kuin nauraa.

Vuosia myöhemmin aloin tehdä Magnuksen sävellysten stemmoja kun hänellä itsellään ei enää ollut aikaa tai haluja siihen. Teokset valmistuivat yleensä viime tingassa ja stemmoilla oli kova kiire. Partituuriin oli harvemmin tarvetta puuttua, koska ne kelpasivat ensiesitykseen säveltäjän jäljiltä, mutta joskus saatoimme hieman trimmata layoutia, jos aika antoi myöten.

Ensimmäinen orkesteriteos jonka stemmoja tein oli *Feria*, joka valmistui kesällä 1997 kantaesityksen ollessa jo käsillä. Stemmojen tekemiseen oli niin vähän aikaa, että tarvittiin apuvoimia enemmänkin. Muistaakseni hätiin saatiin myös Raimonds Zelmenis ja Timo Hongisto. Stemmat tehtiin vauhdilla parissa päivässä. Siinä tilanteessa riitti että ne olivat soittokelpoiset. Viimeistelin kaikki stemmat myöhemmin kustantajan tarpeisiin, joka oli tuona vuonna muuttunut Chester Musicista Boosey & Hawkesiin, mikä se on edelleen.

Tein useimpien seuraavan kuuden vuoden aikana syntyneiden orkesteriteoksien ja konsertojen stemmat: *Fresco* (1997), *Cantigas* (1998) ja *Sellokonsertto* (1999), *Klarinettikonsertto* (2001), *Jubilees* kamariorkesteriversio (2002) ja *Konsertto orkesterille* (2003). Ymmärtääkseni *Jubilees* sai kantaesityksensä Magnuksen tekemistä stemmoista jo ennen kuin tein ne uudelleen kesällä 2003. Magnus tarkisti joitakin teoksia kantaesitysten jälkeenkkin, jolloin niistä piti tehdä uudet stemmat ainakin joitakin osin.

Stemmojen viimeistely jäi joskus puolitiehen tiukan aikatalun vuoksi. Suurimmat haasteet liittyivät jousistemoihin, koska tekstuuri oli tiheää ja divisejä paljon. Neljän viivaston systeemejä saattoi olla useita peräkkäin, jolloin aukeaman tahtimäärä jäi pieneksi. Kun tauotkin olivat harvassa, oli sivunkääntöjen järjestäminen usein hankalaa. Jousisektion jakaminen kahdelle stemmalle olisi joskus ollut perusteltua, mutta se olisi vienyt kiireisessä tilanteessa liikaa aikaa, joten oli valittava pienempi paha, eli tiukat sivunkäännöt.

En koskaan muistanut ennakoida sitä, että minulla ei ollut käytössäni joitakin Magnuksen käyttämiä tekstifontteja. Ja kun tilanne sitten oli niin sanotusti päällä, heittäydyin suurpiirteisiksi ja tyydyin kömpelöihin korvaaviin fontteihin. Stemmoihin jäi joskus muutakin sellaista, mitä minun on nyt vaikea katsoa tuntematta lievää häpeää.

Nuottien toimittaminen kustantajalle helpottui alettuaani käyttää internetiä ja sähköpostia. Aiemmin oli ihan normaalia, että stemmat valmistuivat viime tingassa, minkä jälkeen tulostin ja paketoin ne ja otin kotoani taksikyydin Aleksanterinkadulle DHL:n palvelupisteeseen – tai joskus suoraan Seutulaan – niin, että lähetys ehti niukin naukin viimeiseen mahdolliseen Lontoon koneeseen. Lontoossa kustantaja sitten kopioi ja satoi nuotit käyttövalmiiksi ja toimitti edelleen orkesterille, missä se sitten olikin, Britanniassa, Manner-Euroopassa tai Yhdysvalloissa. Joskus orkesterin harjotukset taisivat alkaa stemmojen valmistumista seuraavana päivänä.

Konsertto orkesterille jäi viimeiseksi Lindbergin orkesteriteokseksi jossa olin mukana. Päätökseeni lopettaa työskentely nuottigraafikkona vaikutti monet asiat. Bergmanin kohdalla työskentely oli loppumassa luonnollisista syistä, mutta Lindbergin kohdalla päätös ei ollut ihan helppo. Magnuksen musiikista välittyi imua ja suvereenisuutta joka vei mennessään silloinkin, kun ei ollut aikaa paneutua syvemmin musiikkiin nuottien takana.

Mutta kuitenkin – juuri se, että aikaa musiikin sisäistämiseen ei ollut niin paljon kuin olisin halunnut, eikä myöskään niin paljon kuin olisin tarvinnut tyydyttävää lopputulosta varten, oli turhauttavaa. Ainainen kiire vei työltä pois juuri sen mikä siinä oli kiehtovaa ja motivoivaa.

Päätöksessäni painoi myös se, että minulla ei ollut juurikaan tekemistä partituurin lopullisen ulkoasun kanssa. Tällä oli merkitystä siksi, että juuri partituurin parissa työskennellessä musiikki avautuu ja tulee nuottigraafikolle ymmärrettäväksi ja läheiseksi, mikä lisää hänen näkemystään siitä millainen graafinen asu tekee musiikille oikeutta ja miten hän voi tehdä parhaansa sen hyväksi, että esitys toteutuu kaikkia osapuolia tyydyttävällä tavalla. Työskennellessäni nuottigraafikkona juuri tämä on ollut suurin motivaation lähde.

Ehkä vähän oli merkitystä silläkin, että näihin aikoin Booseyllä lopetti pitkäaikainen kontaktihenkilöni Ian Julier, jonka kanssa asiat olivat aina hoituneet mitä parhaiten.

Magnuksen pyynnöstä työskentelin vielä talvella 2007 hänen kitarakappaleensa *Mano a Mano* (2004) parissa, tiiviissä yhteydessä teoksen kantaesittäneen Timo Korhosen kanssa. Nuotti ei jostain syystä kuitenkaan kelvannut Booseylle. Miksi – se ei oikein selvinnyt minulle. Olin kyllä odottanut että joitakin näkökohtia nostettaisiin esille, ja olin varautunut tekemään tarvittaessa muutoksia. Mutta kontaktia Ian Julierin seuraajaan ei yrityksistä huolimatta oikein syntynyt, enkä saanut selvää vastausta siihen mistä oli kysymys, mikä oli hämmäntävää. Magnus osoitti esimerkillistä lojaalisuutta kustantajaansa kohtaan eikä paljastanut liioja, mutta myös minua kohtaan korvaamalla omasta pussistaan suuren osan tekemästäni työstä.

Lopetettuani työskentelyn Magnuksen nuottien parissa tehtävää jatkoi Raimonds Zelmenis, työlleen omistautunut tekijä, joka oli monesti auttanut minuakin ja tuli auttamaan vastakin.

17. Nuottigraafikko harhapoluilla

Työtään arvostavana ammattilaisena nuottigraafikko pyrkii suorittamaan jokaisen tehtävän parhaalla mahdollisella tavalla. Mutta eri syistä johtuen kaikki ei ehkä toteudukaan ihan odotetusti. Epäammattimaista tai ei, mutta olen omalla kohdallani huomannut, miten suuresti musiikki säveltäjän kirjoittamien nuottien takana saattaa vaikuttaa työskentelymielialaan ja asenteeseen. Kun vaikutus on positiivinen, jäävät käytännön ongelmat toisarvoisiksi. Sekä Bergmanin että Lindbergin työskentelytapoihin liittyi piirteitä, jotka saattoivat hankaloittaa nuotinpiirtäjän työskentelyä, mutta heidän musiikissaan oli kuitenkin ominaisuuksia jotka saivat minut innoittumaan.

Toisaalta joidenkin säveltäjien musiikki saattaa ulkoisesta korrektiudesta ja aikataulujen väljyydestäkin huolimatta jäädä mitänsanomattomaksi. Oman kokemukseni perusteella tavatonta ei ole sekään, että säveltäjän ratkaisut saavat aikaan sellaisia mielen kuohuja, että nuotinpiirtäjän työ keskeytyy spontaaniin voimalyriikalla ryyditettyyn äänenavaukseen tai adrenaliinin vauhdittamaan taukojumppaan. Mutta nuotinpiirtäjän reaktioista ei tietenkään voi vetää johtopäätöksiä säveltäjän taiteen tasosta.

Joskus asiat eivät mene niin sanotusti putkeen jonkun odottamattoman sattumuksen vuoksi. Kuten esimerkiksi silloin, kun olin saanut parituuriedoston säveltäjältä vasta viisi päivää ennen kantaesitystä ja kovalevy hajosi kolme päivää ennen. Vaikka Mac-huolto hätätilanteen ymmärtäen tarjosikin käyttöni työtilan ja koneen yhdeksi päiväksi, ei aikaa ollut edes tarpeellisten cue-nuottien tekemiseen, jotta edes jonkinlaiset stemmat olisivat ehtineet valmistua harjoituksiin. Ilman pelastavaa enkeli Raimondsia – halleluja! – puolet orkesterista olisi jäänyt ilman minkäänlaisia stemmoja.

Erään kerran möhlin silkkää hälmöyttäni, kun olin saanut säveltäjältä luvan muuttaa joitakin säveliä enharmonisesti voidakseni minimoida ylinousevat ja vähennetyt intervallit kohtalaisen tonaalisessa kontekstissa. Mutta ajauduinkin sellaiseen enharmoniseen hetteikköön, että en päässyt enää kunnolla kuiville. Olisin kernaasti ja nöyrästi peruuttanut takaisin lähtöruutuun ja palauttanut kaiken ennalleen, jos aikaa vaan olisi ollut riittävästi. Oltiin tilanteessa missä säveltäjän jäljiltä oleva partituuri ja minun jäljiltäni olevat stemmat poikkesivat enharmonisesti toisistaan ainakin joitakin osin. En tiedä miten paljon se vaikutti teoksen harjoitteluun ja esitykseen. Palautetta ei tullut.

Mutta jotain hyvää tässä episodissa kuitenkin oli. Se nimittäin valotti verrattomalla tavalla enharmonisuuden mekaniikkaa vapaatonaalisessa kontekstissa.

Kimmo Hakolan *Pianokonserton* (1996) kantaesityksessä jouduin ihan uudenlaiseen tilanteeseen. Olimme tehneet Ari Niemisen kanssa konserton stemmoja Musiikki Fazerin toimitiloissa Tapiolassa koko orkesteriharjoituksia edeltävän yön. Urakka valmistui aamulla niukin naukin ajoissa, ja veimme stemmat suoraan Kulttuuritalolle, missä RSO:n soittajat olivat jo siirtymässä kahvilasta harjoituksiin konserttisalin puolelle. Kun nuotit oli toimitettu perille, jäin huojentuneena istumaan kahvilaan juustosämpylän ja kahvikupposen kanssa. Parin minuutin kuluttua konserttimestarina Hannele Segerstam palasi ja ilmoitti, että minua tarvittiin salissa kääntämään lehteä solistille. Kiskaisin sämpylän ja kahvin kitusiini ja palasin nuottien pariin uudessa roolissa. Harjoitusten päätyttyä teoksen solisti Jaana Kärkkäinen pestasi minut lehdenkääntäjäksi konserttiin.

Olin huomannut jo harjoituksissa, että konserton hitaassa osassa oli hankala seurata missä tahdissa mentiin, koska solistin osuus oli osan alusta loppuun pelkkää ylös ja alas liikkuvaa muuttumatonta sointukulkua – minuuttitolkulla samanlaisina toistuvia tahteja toinen toisensa perään orkesterin maalaillessa omia maisemiaan – eikä pianostemmassa kiireestä johtuen ollut cue-viivastoa.

Kun esitys alkoi Finlandia-talossa, yritin keskittyä. Mutta ajatukseni lähtivät taas harhailemaan hitaan osan staattisessa avaruudessa, ja pian huomasi olevani hukassa.

Siispä odotin vain Jaanalta merkkiä lehden kääntämiseksi, mutta hän kuiskasikin: ”Missä me ollaan?” Kuiskasin takaisin: ”En mä tiedä.” Jukka-Pekka Saraste ymmärsi tilanteen ja antoi tarpeelliset merkit niin, että pääsimme turvallisesti loppuun yhdessä orkesterin kanssa.

Kaikkein erikoisimman nuotinpiirustustehtävän, tai oikeammin nuotinmaalaustehtävän, sain kapellimestari Tuomas Ollilalta (nyk. Hannikainen). Hän oli muuttanut Väinämöisenkadulle Helsinkiin, ja halusi työhuoneensa katonrajaan boordinauhan, missä on nuottiviivastolla kalevalaisia sävelmiä katkeamattomana nauhana. Huone näytti suorakaiteen muotoiselta, joten riitti kun kaksi seinää mitattiin. Hankin mittojen mukaan tarvittavan määrän 10,5 cm leveätä boordinauhaa, jolle maalasin nuottiviivaston työhuoneeni lattialla. Suunnittelin nuottien sijoittelun ja tahdit tarkasti niin, että tahtiviivat osuvat nurkkien kohdalle ja että sävelmät yhdistyvät katkeamattomaksi silmukaksi siten, että viimeinen tahti yhdistyy saumattomasti ensimmäiseen. Liimatessamme boordinauhaa paikoilleen havaitsimme kuitenkin, että huone ei ollutkaan aivan tarkasti suorakaiteen muotoinen, vaan vastakkaiset seinät olivat hieman eri pituisia, minkä johdosta päättymättömään kalevalaiseen melodiaketjuun tuli yksi vajaa tahti, jossa oli vain 3/4, ilman tahtiosoitusta tietenkin. Mutta totesimme sitten että siitä tulikin piristävä ja tervetullut poikkeus loputtomaan 5/4 poljentoon.

18. Avuliaat kollegat

Ei ole ihan tavatonta, että nuotinpiirustustoimeksiannon aikataulu on niin tiukka, että siitä ei suoriudu yksin. Tällaisessa tilanteessa kollegat ovat olleet aina olleet valmiita auttamaan jos vain suinkin ovat pystyneet. Esimerkkinä käy edellä kuvattu tapaus, jossa tietokoneeni kovalevy hajosi.

Joskus olen joutunut turvautumaan kollegojen apuun silloinkin, kun en ole itse ehtinyt tehdä omien sovitusteni tai sävellysteni stemmoja. Näin saattoi tapahtua varsinkin silloin, kun olin tehnyt käsikirjoituksen kynällä ja paperilla, kuten tapani oli isompien tai muuten vaativampien teosten kohdalla. Näin tapahtui myös syksyllä 1995 säveltäessäni RSO:lle musiikkia mykkäelokuvaan *Mustalaishurmaaja* elokuvan 100-vuotisjuhlanäytökseen. Käsikirjoituksen kopio jaettiin Maija Ödnerin, Juha Törylän, Olli Heikkilän ja Ari Niemisen kesken. (Ari auttoi minua seuraavina vuosina useamminkin.) Ilman heitä minulla ei olisi ollut pienintäkään toivoa saada stemmoja valmiiksi esitykseen 2.12. mennessä.

Hyvin samantapainen tilanne oli paljon myöhemmin 2011, jolloin Kari Vehmanen ja Raimonds Zelmenis tulivat hätiin, kun musiikin valmistuminen mykkäelokuvaan *Elämän maantiellä* – myöskin RSO:lle – alkoi mennä täpärälle.

Kävipä kerran niinkin, että kun en itse ehtinyt tehdä orkesterin toivomaa uutta transpositiota vanhasta sovituksestani, Raimonds teki sen ja kaikki stemmatkin.

Vastavuoroisesti saatoin joskus ottaa puhtaaksipiirrettäväksi nuotin, jota kollega ei voinut tai ollut halukas tekemään, vaikka sitä oli hänelle tarjottu.

19. Nuotinpiirtämisen ohessa – 2

Aloin 90-luvun alkupuolella selkeyttää toimintaani. Soitin enää vain satunnaisesti, ja luovuin vähitellen viimeisistäkin kitaraoppilaistani. Jätin myös pitkään johtamani kuoron ja viihdeorkesterin vuonna 1995. Siitä lähtien toimenkuvani oli selkeän kolmijakoinen: sovittaja, säveltäjä ja nuottigraafikko.

Osallistuin vielä 90-luvulla kahdelle kapellimestarikurssille, ja johdin orkesteria muutamassa produktiossa, joissa musiikki oli yleensä säveltämäni, sovittamaani tai rekonstruoimaani. Viimeiset kerrat olivat 2004-2005 Avanti!:n kanssa.

Palasin opetustehtävien pariin muutamaksi vuodeksi vielä vuosituhatlupien lopulla, kun Teatterikorkeakoulussa tarvittiin orkestroinnin opettajaa.

Sovitustilauksia alkoi tulla 90-luvulla yhä enemmän. Tavallisimmin tarvittiin sovituksia orkesterille laulun säestykseksi, mutta myös instrumentaaleja. Tyyllilajit ja kokoonpanot

vaihtelivat laidasta laitaan. Tein myös orkestrointi- ja transponointitehtäviä, jotka saattoivat olla varsin mittaviakin, sekä mykkäelokuvien musiikin rekonstruointia.

Myös säveltäminen lisääntyi. Monet tilaukset liittyivät 90-luvulla ja vielä vuosituhannen vaihteen jälkeenkin mykkäelokuvaan, radiokuunnelmaan, näytelmään tai johonkin muuhun näyttämölliseen projektiin, mutta niihin kuului myös aivan itsenäisiä teoksia. Kokoonpanot vaihtelivat viulun ja harpun duosta sinfoniaorkesteriin ja kuoroon.

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puoliväliä lähestyttäessä aloin kaivata jonkinlaista musiikillista puhdistautumista. Päätin lopettaa nuottigraafikon työt ja tulin valikoivammaksi sovitustehtävien suhteen. Tein vuosikymmenen lopulla vain pari mittavaa sovitustuotetta ja muutaman erityisiin tarkoituksiin tilatun sävellyksen.

Vuotta 2010 voi pitää eräänlaisena taitekohtana, jolloin sävellykseni alkoivat irtautua vanhasta ja tavoittaa uutta sisältöä. Vaikka tyylien kirjo on ollut suuri sen jälkeenkin, joukossa on myös sellaisia teoksia jotka onnistuvat ehkä vähän kurottautumaan eteenpäin taiteen suuntaan. Mutta mielikuvieni puhtaat musiikilliset abstraktiot ovat vielä kaukana.

20. Välivuodet ja paluu

Bergmanin ja Lindbergin jälkeen en tehnyt nuottigraafikon töitä enää vuosiin, vaan kaikki liittyi omiin sävellyksiini ja sovituksiini – yhtä poikkeusta lukuunottamatta. Se oli Mari Mäntylän Pekka Jalkaselta tilaama *Preludi, fantasia ja nokturni* (2006) decacordelle. Nuottigraafikon näkökulmasta teos oli sekä vaativa että palkitseva, koska käsin kirjoittaessaan säveltäjä oli voinut notatoida teoksen vapaasti haluamallaan tavalla ilman tietokoneen rajoitteita. Tehtävää oli tarjottu myös Kari Vehmaselle, mutta hän ei voinut ottaa sitä vastaan; siinä oli ehkä myös omat erityispiirteensä jotka nostivat kynnyistä. Entisenä kitaristina tehtävä oli minulle varmasti helpompi kuin mitä se olisi ollut jollekin muulle. Tartuin tehtävään keväällä 2007 pian Lindbergin *Mano a manon* jälkeen, joten sain sinä keväänä rautaisannoksen vaativaa kitaramusiikkia.

Nämä kitarakappaleet olivat kolmentoista vuoden kuluessa ainoat piirtämäni teokset, jotka olivat muiden säveltäjien tuotantoa, enkä niiden jälkeen piirtänyt puhtaaksi muiden säveltäjien musiikkia yhdeksään vuoteen.

Mutta kun Jari Eskola keväällä 2016 vihjasi, että Matthew Whittalin *Northlands* kaipaa editointia ja uusia stemmoja, tartuin syöttiin. Olin jo pitkään ihailnut Matthew'n näkemyksellisyyttä, estetiikkaa ja orkestrointitaitoa, ja myös hänen rohkeuttaan seurata omaa tietään suomalaisessa kulttuuriympäristössä.

Seuraavana talvena oli vuorossa Whittallin *Alttoviulukonserton* tarkistettu laitos ja kesällä uunituore pianokonsertto *Nameless Seas* (2017). Keväällä 2018 piirsin käsikirjoituksesta puhtaaksi varhaisteoksen *Event Horizons* (1998) alttosaksofonille ja pianolle, ja kesällä editoin sekakuorolle sävelletyt *Rossetti-laulut*.

Työskentely toisen säveltäjän musiikin parissa monien vuosien jälkeen oli virkistävää. Ja kuten aina ennenkin, se avasi taas uusia näkökulmia säveltämiseen. Huomasin myös sen, miten paljon omat taitoni ja näkemykseni nuottigraafiikasta olivat kehittyneet ja syventyneet niiden vuosien aikana, jolloin en tehnyt lainkaan muiden säveltäjien musiikkia.

21. Lopuksi

Vuosikymmenien kuluessa minulle on vähitellen valjennut notaatioon liittyvien konventioiden moninaisuus ja merkitys, ja olen alkanut ymmärtää miten hienovarainen informaatioverkosto niistä muodostuu. Konventioiden tunteminen ja sommittelutaito on välttämätöntä laadukkaiden nuottien piirtämiseen, mutta myös käytännön realiteettien ymmärtäminen ja kyky samaistua nuotin käyttäjään – oli hän sitten instrumentalisti, laulaja tai kapellimestari – on nuottigraafikolle eduksi.

Siitä lähtien kun aloitin nuotinpiirtäjänä vuoden 1980 paikkeilla, työskentelyni alalla voi sanoa olleen melko lailla osa-aikaista. Aikajanelle asetettuna nuo tehtävät eivät muodostaisi

eheää jatkumoa. Mutta jos nuotinpiirtäjän toimenkuvaan sisällytetään myös se, mikä kuuluu omiin sävellyksiin ja sovituksiin, niin kokonaiskuva muuttuu ratkaisevasti, ja nuotinpiirtämisen osuus aikajanalla alkaa eheytyä. Mutta katkeamaton siitä ei tule sittenkään.

Tietokoneiden tultua nuotinpiirtäjän ja säveltäjän avuksi nuottigrafiikan toteutuksessa ei luulisi olevan juurikaan eroa sillä, onko kysymys nuotinpiirtäjän omasta vai jonkun muun säveltäjän musiikista. Minulla on kuitenkin ollut taipumus jättää omien töitteni, sävellysten ja etenkin sovitusten nuottiasun viimeistely paljon suurpiirteisemmäksi kuin muiden säveltäjien teoksien kohdalla. Olen kuitenkin vähitellen alkanut ymmärtää, että myös oma tuotantoni ansaitsee saman kohtelun. Nykyisin pyrin toteuttamaan kaikki nuotit mahdollisimman hyvin, oli musiikki sitten omaa tai jonkun muun.

Säveltäjiä, jotka tekevät partituurin kynällä ja paperilla ja jättävät puhtaaksikirjoituksen kokonaan nuottigraafikolle, on nykyisin enää vähän. Suurin osa tekee partituurin itse tietokoneella. Se, viimeisteleekö säveltäjä itse partituurin ja tekeekö hän ehkä stemmatkin, riippuu hänen valmiuksistaan (tai hänen käsityksistään niistä), teoksen käyttötarkoituksesta ja kustantajastakin, tai jopa teoksen tilaajan maksuvalmiudesta.

Tietokoneaikakaudella ammattimaisen nuotinpiirtämisen ja raja on hämärtynyt, kun tekniikka on mahdollistanut ainakin näennäisen kelvollisten nuottien toteuttamisen melko vähäisilläkin valmiuksilla. Mutta taitavallakaan säveltäjällä ei välttämättä ole silmää tai tietouttakaan voidakseen tuottaa julkaisukelpoista nuottia, vaikka hänellä olisi paras tietotekniikka apunaan. Kokeneella ja osaavalla nuottigraafikolla voi olla valtava merkitys sille, miten teos avautuu muusikoille ja millä mielellä he sitä soittavat – ja lopulta myös sille, miten hyvin säveltäjän tarkoitus ja odotukset toteutuvat.