



Tekstuuri, muutos ja tiheneminen

Muotoyksiköiden
vuorottelu ja lyheneminen
teoksessani **on**, **-ne**, **-ni**

ANTTI AUVINEN

EST 59
DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2022

Tekstuuri, muutos ja tiheneminen
Muotoyksiköiden vuorottelu ja lyheneminen teoksessani **on**, **-ne**, **-ni**

Tekstuuri, muutos ja tiheneminen

Muotoyksiköiden vuorottelu ja lyheneminen teoksessani **on**, -ne, -ni

Antti Auvinen
Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
DocMus-tohtorikoulu
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2022

Kirjallisen työn ohjaaja: professori Lauri Suurpää
Tarkastustilaisuuden valvoja: professori Veli-Matti Puumala
Kirjallisen työn tarkastajat: FT Samuli Tiikkaja, TT Tapio Tuomela

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
EST 59

© Antti Auvinen ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansi: Satu Grönlund

Paino: Hansaprint Oy

Nidottu:
ISBN 978-952-329-254-3
ISSN 1237-4229

PDF:
ISBN 978-952-329-255-0
ISSN 2489-7981

Helsinki 2022

Tiivistelmä

Kirjallisessa työssäni tarkastelen sävellyksen muotorakennetta rytmisenä ilmiönä. Syvennyn tutkimaan sitä, miten erilaiset jaksojen rajakohdat määrittävät teoksessa erityisesti tekstuurin muutosten kautta. Tutkin myös sitä, millaiset osatekijät synnyttävät vaikutelmaa jaksojen yhteenkuuluvuudesta tai erillisyydestä. Tavoitteeni on kuvata, miten teoksen jaksojen tihentävä rytminen vuorottelu voi yhtenä osatekijänä luoda kokonaisvaikutelmaa musiikillisesta suunnasta.

Ensimmäisen luvun johdannossa kuvaan tutkimani ilmiön taustoja sekä sitä, miten tutkielmani aihe nivoutuu osaksi jatkotutkintoani. Tarkastelen aihetta musiikinteoreettisessa viitekehyksessä säveltäjän näkökulmasta.

Toisessa luvussa kuvaan tutkimani aiheen teoreettista viitekehystä. Hyödynnän Christopher Hastyn ja Dora Hannisen teorioita segmentaatiosta ja fraasien muodostumisesta post-tonaalisessa musiikissa. Kirjallisen työni kannalta merkityksellisiä ovat myös Kofi Agawun ajatukset alku–keskikohta–loppu-rakenteesta sekä Jonathan De Souza'n musiikin tekstuureita käsittelevä tutkimus.

Kolmannessa luvussa tunnistan ja analysoin ilmiötä muiden säveltäjien teoksissa. Tarkastelen rajakohtia ja tekstuurin muutosta analysoimalla György Ligetin toisen jousikvartetton toista osaa. Kuvaan myös jaksojen rytmistä vuorottelua Tristan Murail'n orkesteriteoksessa Gondwana.

Lisäksi kolmannessa luvussa analysoin tutkimiani ilmiötä omassa sävellystyössäni. Tarkastelen teostani **on**, -ne, -ni kahdeksalle laulajalle syventyen muotoa jäsentävien jaksojen rajakohtiin ja tekstuuriltaan samankaltaisten jaksojen vuorotteluun. Pohdin kriittisesti näiden osatekijöiden osavaikutusta tavoitellessani vaikutelmaa musiikillisesta suunnasta. Kuvaan musiikillisen suunnan monitahoisena ja useiden eri osatekijöiden yhteisvaikutuksesta syntyvänä kompleksisena kokonaisuutena.

Neljännän luvun yhteenvedossa tarkastelen tutkimuksen tuloksia sekä niiden vaikutusta sävellystyöhöni. Tarkastelen myös jatkotutkimuksen vaikutusta laajemmin säveltäjäyteeni ja musiikilliseen ilmaisuuni.

Avainsanat: rytmi, rytmittyminen, muoto, tekstuuri, rajakohdat, tiheneminen, ominaispiirre, prosessi, suunta.

Abstract

My written thesis examines the structure of a composition as a rhythmical phenomenon. I discuss how different kinds of musical boundaries result from textural changes, as well as how various types of constituting elements either create an impression of a boundary between sections or suggest cohesion that extends from one section to the next one. My goal is to understand better how alterations in textural thickness among musical sections can create an overall impression of musical direction.

The first chapter, an introduction, describes the background of my research and its connection to my doctoral studies. My viewpoint is that of a composer and my approach is music theoretical.

The second chapter describes the theoretical context of my work. When discussing the segmentation and phrase structure in post-tonal music, I follow theoretical concepts introduced by Christopher Hasty and Dora Hanninen. Also Kofi Agawu's ideas concerning beginning–middle–end structure and Jonathan De Souza's writings on texture are relevant for my study.

In the third chapter I analyze how boundaries and textural changes occur in the second movement of György Ligeti's 2nd String Quartet. I also illustrate the process of alteration of musical sections in Tristan Murail's orchestral work Gondwana.

The third chapter also contains an analysis of my own vocal composition **on**, -ne, -ni for eight singers. I concentrate on the boundaries between the work's musical section and on their textural similarities and differences. My aim is to learn how this complex structure, which combines various constituting elements, can have an influence on the impression of musical direction.

The fourth chapter is a conclusion in which I reflect my doctoral studies in a wider context, also in terms of what kind of an effect the doctoral studies have had on my compositional affinities.

Keywords: rhythm, grouping, form, texture, boundary, density, identity, process, direction

Kiitokset

Kiitän lämpimästi opintojeni vastuullista ohjaajaa professori Veli-Matti Puumalaa kannustavasta ja ymmärtävästä asenteesta läpi vuosien sekä kirjallisen työni ohjaajaa professori Lauri Suurpäättä, joka voimaa antavalla kirkkaudella ja ajastaan tinkimättä viitoitti tietäni erityisesti keväällä ja kesällä 2021 tämän käsillä olevan kirjallisen työn kirjoitusprosessin aikana.

Olen kiitollinen kaikille seminaarikollegoilleni useista terävistä ja osuvista huomioista, toverillisuudesta sekä henkisestä tuesta kaikkien näiden vuosien aikana. Tämä kollegiaalinen seura on ollut minulle opintojeni aikana paitsi hyödyksi myös suureksi iloksi.

Kaikista musiikkiani esittäneistä tahoista lausun tässä kiitokset erityisesti professori Nils Schweckendiekille ja Helsingin kamarikuorolle, joiden kanssa tein yhteistyötä tässä kirjallisessa työssä käsiteltävän vokaaliteokseni **on**, **-ne**, **-ni** parissa.

Kiitän Koneen Säätiötä, joka on tukenut taiteellisia jatko-opintojani.

Erityisen vuolaasti kiitän vaimoani Tinttiä hellistä mutta määrätietoisista, imperatiivinomaisista kalenterimerkinnöistä, joita ilman tämä kirjallinen työ ei olisi koskaan tullut valmiiksi.

Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Teoreettinen viitekehys.....	5
2.1. Rytmi	5
2.1.1. Rytmi ja muoto.....	7
2.1.2. Vuorottelu ja tihentyminen.....	8
2.1.3. Prosessi	9
2.1.4. Identiteetit ja hierarkia	10
2.2. Alku–keskikohta–loppu-rakenteet	11
2.3. Parametrit, segmentit ja tekstuuri	14
2.3.1. Ensisijaiset ja toissijaiset parametrit.....	14
2.3.2. Muutos.....	16
2.3.3. Segmentaatio.....	17
2.3.4. Tekstuuri.....	21
2.3.5. Tekstuuri ja muotoa jäsentävät jaksot.....	23
3. Esimerkit ja analyysi	26
3.1. Esimerkit: György Ligeti ja Tristan Murail.....	26
3.1.1. Rajakohdat Ligetin toisessa jousikvartetossa.....	27
3.1.2. Kiihtyvä prosessi Murail'n teoksessa Gondwana.....	32
3.2. Analyysi: on , -ne, -ni	34
3.2.1. Muotoa jäsentävien tekstuurijaksojen ominaispiirteitä.....	35
3.2.2. Muotoa jäsentävien jaksojen kestot ja rajakohdat.....	53
3.2.3. Jyrkkärajaiset ja lomittuvat rajakohdat.....	58
3.2.4. Tekstuurijaksojen segmentaatio.....	71
3.2.5. Nuottikuva muodon jäsentäjänä.....	74
4. Yhteenveto	77
4.1. Yhteenveto kirjallisesta työstäni	77
4.2. Yhteenvetoa taiteellisista jatko-opinnoistani	79

Lähteet

Liitteet

1. Johdanto

Tässä kirjallisessa työssäni tarkastelen musiikin muotorakennetta rytmisen tihenemisen ja rajakohtien jäsentymisen näkökulmasta. Tutkin, miten erilaiset jaksojen rajakohdat määrittävät erityisesti tekstuurin muutosten kautta sekä millaiset osatekijät synnyttävät vaikutelmaa jaksojen yhteenkuuluvuudesta tai erillisyydestä. Oman vokaalitekstini **on**, -ne, -ni kohdalla (luku 3.2) käsittelen muodon jäsentymistä erityisesti yhteen assosioituvien jaksojen (a ja b) vuorottelun näkökulmasta. Ajatukseni on, että teoksen jaksojen tihentävä vuorottelu voi yhtenä osatekijänä luoda kokonaisvaikutelmaa musiikillisesta suunnasta. Ymmärrän musiikillisen suunnan monitahoisena, useiden eri osatekijöiden yhteisvaikutuksesta syntyvänä kompleksisena kokonaisuutena. Tarkastelen aihetta musiikinteoreettisessa viitekehyksessä säveltäjän näkökulmasta.

Kun tarkastelen osatekijöitä, joiden kautta vaikutelma musiikillisesta suunnasta voi hahmottua, kiinnitän huomiotani rytmittymiseen ja siihen, miten rytmittymistä voidaan havaita eri tasoilla musiikissa. Käsitteenä rytmittyminen kiinnittyy tarkastelussani ensisijaisesti musiikin laveamman mittakaavan tapahtumiin, niiden suhteellisiin kestoihin ja tarkasteltavien tapahtumien toistumiseen sekä tietynlaiseen tihenemiseen. Vaikka samanlaisia ilmiöitä voi esiintyä myös yksittäisten nuottien piirissä, käytän käsitettä ennen muuta tarkastellessani laveampia rytmisiä ilmiöitä. Toisin sanoen kirjoittaessani rytmittymisestä en tarkastele niinkään esimerkiksi yksittäisten kuudestoistaosanuottien esiintymisiä vaan laajempien kokonaisuuksien jäsentymistä.

Miellän musiikin muodon jäsentymisen kerrokselliseksi ilmiöksi, mutta rajaan tarkasteluni ainoastaan kahdelle tasolle. Toisaalta kohdistan huomiotani tietynlaiseen horisontaaliseen tihenemiseen kokonaisuutta jäsentävänä rytmittymisenä. Toisaalta tarkastelen samaan ilmiöön kytkeytyvää paikallista tasoa, jossa soivan pintatason tekstuuri muutosten kautta voidaan havaita esimerkiksi erilaisia rajakohtia. Rajakohdat voivat vaikuttaa osatekijöinä siihen, millaisena vaikutelma tihenemisestä muodostuu. Kohdistaessani huomiotani kokonaisuuden tasolla tihentymiseen ja hyvin paikallisella tasolla rajakohtiin rajaan tarkasteluni ulkopuolelle muut mahdolliset väliin jäävät rytmittymisen kerrokset. Tästä huolimatta pidän luonnollisesti itsestään

selvänä, että tarkasteluun valitut kerroksellisuuden tasot ovat monitasoisessa vuorovaikutuksessa muiden musiikin jäsentymistasojen kanssa. Kokonaisvaikutelman voidaan ajatella rakentuvan osaltaan muun muassa näiden tarkastelun kohteeksi valittujen kerrosten yhteisvaikutuksesta. Ajattelen, että irrallisia, toisiinsa liittymättömiä tasoja ei tässä tarkastelussa ole.

Kerroksellisuus on hyvin laava käsite, ja sen kuvaamiseen on myös muita keinoja kuin ne, jotka olen tähän valinnut. Yhtä lailla myös musiikillisen suunnan vaikutelman kuvaamiseen on löydettävissä vaihtoehtoisia kuvaamisen tapoja. Puhuessani musiikillisesta suunnasta olen pyrkinyt saamaan otetta kompleksisesta aiheesta konkreettisin esimerkein, joissa kiinnitän huomiotani esimerkiksi tietyllä tavalla lyheneviin segmentteihin. Lisäksi olen kiinnittänyt huomiotani joihinkin oleellisiin osatekijöihin, jotka synnyttävät ja ylläpitävät segmentaatiota.

Sävellykselliselle ajattelulleni on ominaista lähestyä rytmittymisen näkökulmasta monia musiikillisia parametreja, kuten harmoniaa, yksittäisiä säveltasoja, erilaisia impulsseja, sointivärejä, dynamiikkaa sekä muotoa jäsentävien jaksojen kaltaisia laajempia kokonaisuuksia. Ajattelen, että musiikin parametreja rytmittämällä voin säveltäjänä luoda ja ohjata tehokkaasti musiikin jännitteitä. Vaikutelma musiikillisesta suunnasta hahmottuu minulle usein havaintona rytmisten jännitteiden eriasteisesta kehitymisestä. Toisinaan kehittyminen tapahtuu kohti jotain tiettyä päämäärää, toisinaan päämäärä ei hahmotu selkeänä, vaan olennaista on liikkeen mielikuva. Jännitteiden asteittainen muuntelu vaikuttaa mielestäni siihen, miten musiikki tuntuu etenevän tai millainen musiikillisen suunnan vaikutelma teoksesta saattaa välittyä. Vaikka monet esimerkiksi omaan sävellysestetiikkaani liittyvät seikat ovat pitkäksi venyneen jatkotutkintoni aikana jossain määrin muuntuneet, yksi asia on säilynyt lähes ennallaan – hahmotan musiikillisen suunnan kokemukset erityisesti rytmin tai tarkemmin musiikin eri parametrien rytmittymisen näkökulmasta. Tässä kirjallisessa työssä rajaan tarkasteluni kohteeksi erityisesti musiikin tekstuurien rytmittymisen. Sisällytän myös muiden musiikin parametrien tarkastelua työhöni silloin, kun se liittyy suoraan tekstuurien rytmittymiseen.

Musiikin eri parametrien rytmittyminen voi tapahtua sävellyksissä monin eri tavoin. Esimerkiksi muotoa jäsentävien jaksojen rytmittyminen on keston näkökulmasta luontevasti laavamman tason tapahtuma kuin vaikkapa yksittäisten eleiden rytmittyminen. Samoin esimerkiksi fraasien rytmittyminen voi olla luonteeltaan erilaista kuin esimerkiksi harmonian rytmittyminen. Minulle

on mielekästä ajatella, että rytmittyvät tilanteet limittyvät musiikissa monin eri tavoin. Edelleen eri parametrien rytmittyminen voi hahmottua musiikissa hyvin luontevasti kerroksellisenä ilmiönä. Yksittäisten perkussiivisten impulssien rytmittyminen musiikin pintatasolla voi hahmottua selkeästi yhtenä rytmisenä kerroksena samalla, kun vaikkapa musiikin tekstuuriin rytmittyminen luo vaikutelmaa toisesta yhtäaikaisesta prosessista, joka jäsentyy omana erillisenä kerroksenaan. Eri hierarkiatasoilla tapahtuvien yhtäaikaisten rytmittymisten yhteisvaikutuksen arviointi ja analyysi voi olla sävellyksen taiteellisen ja teknisen onnistumisen ymmärtämisen kannalta merkityksellistä.

Rytmittymisen monitasoinen jäsentyminen on myös hyvin laaja ja moniulotteinen kokonaisuus. Olen tässä kirjallisessa työssä rajannut tarkasteluni yhteen mahdolliseen osatekijään: samankaltaisina toistuvien tekstuuriin vuorottelun rytmittymiseen ja tämän vuorottelun tihentymiseen. Kuvaan tätä ilmiötä tarkemmin kirjallisen työn toisessa luvussa. Tämänkaltaisen vuorottelu voi olla kompleksisen sävellyksellisen prosessin yksi osatekijä, ja tässä kirjallisessa työssäni tarkastelen tällaista vuorottelua pitkälti muista sävellyksellisistä osatekijöistä irrallisena. Tavoitteeni on kahtalainen: Yhtäältä pyrin ymmärtämään tarkemmin sitä, miten muotorakennetta jäsentävien jaksoiden rytmittymisen vuorottelu yhtenä musiikin tapahtumien virtauksen kerroksena voi osaltaan vaikuttaa musiikin etenemiseen. Toisaalta syvennyn analysoimaan yhtä osatekijää eli toistuvien tekstuuriin vuorottelua ja pyrin tämän osatekijän tarkastelun kautta samalla kasvattamaan kokonaisvaltaisesti ymmärrystäni rytmikasta.

Vaikka musiikin ajallinen eteneminen on kirjallisen työni keskiössä, en niinkään pyri tarkastelemaan sitä, millaisia päämääriä kohti musiikillinen prosessi etenee, vaan ennemminkin sitä, miten musiikissa edetään. Musiikissa päämäärä sinänsä on väistämättä usein hyvin merkityksellinen ilmiö, ja sen saavuttaminen voi olla kokemuksellisesti kokonaisvaltainen täyttymyksen tila. En kuitenkaan keskity tässä päämäärien käsittelyyn. En silti myöskään sivuuta musiikillisia päämääriä ilmiönä kevein perustein. Post-tonaalisessa taidemusiikissa päämäärän määrittäminen voi olla usein kontekstisidonnaista ja enemmän tai vähemmän teosspesifiä. Tällaisessa tilanteessa päämäärä on mahdollista tunnistaa erityisesti prosessin kautta – niiden ominaisuuksien myötä, joita prosessin aikana on ollut esillä. Juuri tästä syystä prosessi on tarkastelun kohteena hyvin mielenkiintoinen ja päätös rajata itse päämäärä tarkastelun ulkopuolelle perusteltavissa. En kuitenkaan jätä päämääriä täysin sivuun: koska prosessit ja päämäärät nivoutuvat post-tonaalisessa ympäristössä elimellisesti yhteen, huomioin myös

päämääriä tietyiltä osin sellaisissa tapauksissa, joissa prosessien ymmärtäminen ja kuvaaminen edellyttää päämäärien tunnistamista.

Tämä ensimmäinen luku, johdanto, pyrkii hyvin tiivistetysti kuvaamaan käsillä olevan kirjallisen työn sisältöä sekä sitä, että musiikin moniparametrinen rytmittyminen tai vaikutelma musiikillisesta suunnasta on kompleksinen ja monitulkintainen ilmiö, jonka tyhjentävä selittäminen on äärimmäisen vaikeaa. Huomaan myös, että mitä enemmän esimerkiksi rytmiiikkaan syvennyn ja mitä enemmän aihetta tutkin, sitä selvemmin näen, miten rajalliseksi oma ymmärrykseni moniulotteisesta ilmiöstä piirtyy. Lähestyn tätä havaintoa jonkinlaisena viisauden portaana.

Toisessa luvussa määritän kirjallisen työni teoreettisen viitekehyksen. Hyödynnän Christopher Hastyn (1981a; 1984) ja Dora Hannisen (2001; 2012) teorioita segmentaatiosta ja fraasien muodostumisesta post-tonaalaisessa musiikissa. Merkityksellisiä ovat myös Kofi Agawun (1991) ajatukset alku–keskikohta–loppu-rakenteesta sekä Jonathan De Souza'n (2015) musiikin tekstuureita käsittelevä tutkimus.

Kolmas luku sisältää esimerkkejä, joilla konkretisoin ja tunnistan tutkimani ilmiön muiden säveltäjien teoksissa. Tarkastelen aluksi rajakohtia ja tekstuurin muutosta György Ligetin toisen jousikvarteton toisessa osassa, minkä jälkeen havainnollistan tihenevän prosessin periaatetta kuvaamalla Tristan Murailin Gondwana-orkesteriteoksen toistuvia syklejä. Lisäksi avaan syitä, joiden vuoksi nämä kyseiset teokset ovat päätyneet mukaan tähän kirjalliseen työhön. Tämän lisäksi syvennyn kolmannessa luvussa analysoimaan omaa vokaaliteostani **on**, -ne, -ni kahdeksalle laulajalle. Kiinnitän huomiotani muotoa jäsentävien jaksojen rajakohtiin ja näiden jaksojen tietyllä tavalla samankaltaisena toistuvaan vuorotteluun. Tarkastelen jaksoja ja rajakohtia erityisesti tekstuurin näkökulmasta. Lisäksi analysoin tekstuurijaksojen vuorottelun tihentymistä sekä sitä, miten tihentyminen voi synnyttää vaikutelmaa nopeutuvasta prosessista. Tällainen nopeutuva prosessi voi yhtenä osatekijänä olla vaikuttamassa mielikuvaan musiikillisesta suunnasta.

Viimeisessä neljännessä luvussa kokoan yhteen tutkimukseni tuloksia sekä pohdin niiden vaikutusta sävellystyöhöni. Tarkastelen myös tohtoriopintojeni ja -työn vaikutusta laajemmin säveltäjäyteeni ja musiikilliseen ilmaisuuni.

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Rythmi

Rytmysyys on mielessäni positiivinen musiikillinen voima. Jos esimerkiksi säveltämäni musiikkia kuvaillaan rytmiseksi, minulle on usein syntynyt vaikutelma, että palautteenantaja on pitänyt kuulemastaan. Olen samaa mieltä kuin Justin Londonin, jonka mukaan olisi kummallista sanoa, että jokin sävellyks on huono, koska se on hyvin rytmisen (London 2001). Jos ajatellaan, että säveltasotermiä liittyy tavalla tai toisella siihen, miten ymmärrämme ja kuvaamme musiikillisten äänten taajuuksia, niin voisi ajatella, että rytmi liittyy tavalla tai toisella siihen, miten ymmärrämme ja kuvaamme näiden äänten kestoja ja jaksottumista. Lienee niin, että koska kaikki musiikki on jollain tasolla yhteydessä äänten kestoihin, mistä tahansa musiikista on löydettävissä rytmiä. (London 2001.)

Mielestäni rytmi on musiikin keskeisiä elementtejä, mutta samalla rytmi kuitenkin tuntuisi pakenevan eksplisiittistä määrittelyä. On todettu muun muassa, että rytmille ei näyttäisi löytyvän yleisesti hyväksyttyä määrittelyä ja että se, mitä rytmi tarkoittaa itse kullekin, vaihtelee suuresti, jolloin lopulta rytmi on varmuudella ainoastaan sana (Sachs 1953, 12). Margot Fassler esitti saman suuntaisia näkemyksiä todetessaan, että rytmille ei ole olemassa mitään tarkkaa yksiselitteistä määrittelyä (Fassler 1987, 166). Rytmia on myös kuvattu yhtenä problemaattisimmista ja vähiten ymmärretyistä musiikin parametreista (Hasty 1997, 3).

Oxford English Dictionaryn mukaan rytmi on ”systemaattista musiikillisten äänten ryhmittymistä, joka nojaa ensisijaisesti kesto- ja painotuksen jaksottumiseen” (Oxford English Dictionary 2021). Kirjallisen työni aiheen näkökulmasta kesto ja jaksottuminen ovat ensisijaiset elementit. En kuitenkaan lähesty jaksottumista niinkään erilaisten painotusten kautta (koska seurauksena olisi metri-käsitteeseen liittyviä ilmiöitä), vaan tekstuuri-erilaisten ryhmittymisen näkökulmasta. Painotusten jaksottuessa voi syntyä musiikin metriä jäsentäviä ilmiöitä, kun taas tekstuuri-ryhmittymässä (jaksottuessa) voi syntyä musiikin muotoa jäsentäviä ilmiöitä. Tässä kirjallisessa työssä käytän termiä rytmi tietoisesti merkitykseltään laajempaan termiin kuin mihin yleisesti on ehkä totuttu. Hyödynnän rytmi-käsitettä kuvailllessani muodon jäsentymistä ja kohdistan

huomiota musiikin hierarkian syvätasolle. Tällöin kyse on luonnollisestikin jostakin laajemmasta kokonaisuudesta kuin vaikkapa yksittäisen fraasin sisäisestä asiasta.

Eräs muusikko totesi kerran minulle, että rytmin olemus on hänelle hyvin selvä – elävillä rytmiä on, kuolleilla ei. Tunnistan tässä analogian pulssiin sekä vahvan ja heikon elementin vuorotteluun. Mielestäni vahvan ja heikon vuorottelu voi olla myös yllä mainitun painotusten jaksottumisen edellytys. Onkin nähtävissä, että juuri vahvan ja heikon *vuorottelu* on perustavanlaatuisesti synnyttämässä vaikutelmaa myös musiikin metristä, joka on sidoksissa musiikin rakenteiden hierarkkisuuuteen (Lerdahl ja Jackendoff 1983, 19). Tässä kirjallisessa työssäni tarkastelemani rytmiset ilmiöt voivat synnyttää ja ylläpitää monenlaisia erilaisia ominaisuuksia hierarkian eri tasoilla. Kohdistan tarkasteluni kuitenkin erityisesti muotoa jäsentävien jaksujen rytmiseen olemukseen.

Justin London kuvaa jännitettä kahden erilaisen rytmikäsitteen välillä: Yhtäältä rytmi on jonkinlaista jatkuvaa virtausta. Toisaalta siihen vaikuttaisi liittyvän keskeisesti enemmän tai vähemmän säännönmukaiset periodit ja painotukset. (London 2001.) Mielestäni jatkuva virtaus voisi tässä yhteydessä olla liitettävissä myös musiikin pintatason rytmisiin tapahtumiin ja sitä kautta syntyvään vaikutelmaan musiikin kudoksen jonkinlaisesta keskeytymättömästä virtauksesta tai soljumisesta. Säännönmukaiset periodit ja painotukset puolestaan voisivat olla liitettävissä tavalla tai toisella ilmiöön, jota perinteisesti on kutsuttu musiikin metriksi. Mielestäni nämä kaksi entiteettiä erilaisine vaikutuksineen eivät ole rajattavissa täysin erilleen toisistaan. Minun on varsin helppoa olla samaa mieltä Christopher Hastyn kanssa, joka esittää, että rytmin ja metrin erottelu ei ole kovinkaan luontevaa, sillä rytmi ja metri ovat läheisessä vuorovaikutuksessa keskenään (Hasty 1997, 5).

Kahden erilaisen rytmikäsitteen välistä jännitettä voi olla mielenkiintoista pohtia myös toisesta näkökulmasta. Karkeasti jakaen kysymys voisi tällöin olla siitä, onko rytmi itsenäinen musiikin parametri vai toteutuuko rytmi ainoastaan yhdessä muiden musiikin parametrien, esimerkiksi säveltason, harmonian tai vaikkapa erilaisten hälyimpulssien kanssa. Tässä tutkimuksessani tarkastelen rytmiä tasolla, jossa rytmi on havaittavissa erityisesti kytkettynä muihin musiikin parametreihin. Tarkastelen tässä työssä sitä, miten erilaiset äänet ja näistä äänistä muodostuvat

erilaiset pidempikestoiset musiikilliset kokonaisuudet rytmittyvät. Ajattelen, että tällaisia pidempikestoisia musiikillisia tapahtumia voivat olla esimerkiksi teoksen muotoa jäsentävät jaksot.

2.1.1 Rythmi ja muoto

Rytmin ja muodon suhdetta on kuvattu hyvin erilaisista teoreettisista ja esteettistä lähtökohdista ja näkökulmista. Wallace Berry on esittänyt musiikin rakenteiden olevan luonteeltaan rytmisiä. Hänen mukaansa musiikin rakenteelliset yksiköt sisältävät jonkinlaista ajan ja tilan rytmistä jaksottamista. (Berry 1976, 5.) Edward T. Conen ajatusta mukailien koko teos voisi olla mielleltävissä yhdeksi rytmiseksi impulssiksi, jolloin rytmisiä periaatteita olisi mahdollista soveltaa esimerkiksi muotorakenteisiin (Cone 1968, 39). Justin Londonin mukaan Grosvenor Cooper ja Leonard B. Meyer ovat olleet niin ikään samoilla linjoilla esittäessään, että yksittäinen rytmien hahmo voisi olla siirrettävissä kuvaamaan kokonaisen sinfonian ensimmäisen osan rakennetta (London 2001).¹ Suomalaisessa tutkimuksessa Ilmari Krohn puolestaan on omissa kirjoituksissaan hahmotellut rytmiä ja muotoa pohjimmiltaan yhtenä ja samana ilmiönä (Huttunen 2020, 50).

Vaikka ymmärränkin analogian rytmin ja muodon välillä, mielestäni kyse on kuitenkin jossain määrin eri asioista: toisaalta voidaan tarkastella hyvin laajoja ja kestoiltaan pitkiä yksiköitä laeissa teoksissa, toisaalta voidaan käsitellä vaikkapa kuvitteellisen soolohuiluteoksen yksittäistä rytmistä tilannetta, esimerkiksi kahden neljäsosan mittaisen keston sisällä esiintyvää kuudestoistaosista ja kahdeksasosista rakentuvaa elettä. Tälle kahtiajaolle on myös havaintopsykologisia, muistiin liittyviä perusteluita (London 2001)².

Pidän tärkeänä tiedostaa, että musiikin muotorakenteen ja pintatason rytmisen olemuksen ominaisuuksien välillä on eroja. Mutta samaan aikaan tunnistan ja tunnustan yllä mainitun analogian rytmin ja muodon välillä inspiroivan minua säveltäjänä. Jos rytmiterminologiaa sovelletaan laajempien musiikillisten rakenteiden ja selkeästi pidempien aikajaksojen aikana tapahtuvien tilanteiden kuvaamiseen, kuten tässä työssä teen, on mahdollista ajatella kyseessä olevan terminologian varsinaisen merkityksen metaforinen laajennus. (London 2001.) Ajattelenkin,

¹ London huomauttaa, että Meyer on myöhemmin pyörtänyt kantansa (London 2001 viittaa Meyer 1991, 241–251).

² Havaintopsykologisten erojen tarkempi analysointi ei ole tämän käsillä olevan kirjallisen työn kannalta mahdollista.

että nämä kaksi rytmittymisen eri kerrosta, kokonaisuutta jäsentävä rytmittyminen ja johonkin tiettyyn kohtaan teoksessa paikallisesti kiinnittyvä rytmittyminen, ovat luonteeltaan tiiviisti vuorovaikutteisia. Tällainen hierarkiatasoiltaan erilaisina hahmottuvien rytmittymisten vuorovaikutus voi synnyttää ja ylläpitää kokonaisvaikutelmaa kerroksellisesta musiikillisesta tilanteesta. Miellän musiikin kudoksen pintamateriaalin ja musiikin syvätason rakenteet tietyiltä osin omiksi erillisiksi kerroksikseen, mutta samalla tunnistan, että teoksen rakenteen hahmottuminen on havaittavissa enimmäkseen juuri musiikin pintatason tapahtumien kautta.

2.1.2 Vuorottelu ja tihentyminen

Tässä tutkimuksessani tarkastelen muotoa jäsentävien jaksojen vuorottelua ja tämän vuorottelun tihenemistä. Havainnollistan tihentyvää vuorottelua esimerkillä 2.1, josta voidaan havaita kaksi tutkimukseni kannalta oleellista seikkaa. Ensinnäkin jaksot a ja b vuorottelevat siten, että vuorottelun kestäessä kummankin jakson suhteelliset kestot lyhenevät. Toiseksi kestojen lyhenemisen kautta jaksojen a ja b väliset rajakohtat lähenevät toisiaan. Toisin sanoen rajakohtien esiintymiset teoksen lineaarisella aikajanalla tihenevät.

Esimerkki 2.1. Muotoa jäsentävien jaksojen a ja b rytmittyminen ja vuorottelu.



Tunnistan tietynlaista samankaltaisuutta esimerkin 2.1 rajakohtien tihentymisen ja esimerkissä 2.2 kuvaamani perinteisemmän rytmisen tihentymisen välillä. Molemmissa esimerkeissä voidaan havaita tihenemistä joko yksittäisten nuottien tasolla (esimerkki 2.2) tai aikajanalla esiintyvien rajakohtien tasolla (esimerkki 2.1). Esimerkki 2.2. ei kuitenkaan ilmennä varsinaisesti jaksojen vuorottelua eikä myöskään vuorottelevien jaksojen a ja b kestojen suhteellista lyhenemistä. Mielestäni kuitenkin kantava ajatus rytmisen tihentymisen samankaltaisuudesta on näiden esimerkkien kautta selkeästi havaittavissa.

Esimerkkien 2.1 ja 2.2 rytmisen tihenemisen kautta voi syntyä vaikutelma nopeutumisesta.

Ajattelen, että tällainen nopeutuminen voi synnyttää mielikuvan etenemisestä jotain päämäärää

kohti. Päämäärän saavuttaminen ei kuitenkaan ole liikkeen vaikutelman edellytys, eikä esimerkeissä 2.1 ja 2.2 saavuteta varsinaista päämäärää. Miellän tämän vaikutelman liikkeestä musiikillisena suuntana. Esimerkin 2.1 tiheneminen voi luoda vaikutelman liikkeestä musiikin syvällä hierarkiatasolla. Tällöin mielikuva musiikillisesta suunnasta voisi heijastua muotorakenteen tasolla ja ilmetä tietyllä tavalla eri kerroksissa havaittavana ja pintarakenteen taustalla vaikuttavana voimana.

Esimerkki 2.2. Rytminen tihentyminen.



2.1.3 Prosessi

Mielestäni tihentyvä vuorottelu voi olla mahdollista hahmottaa prosessina, jossa tekstuuriyksöt vuorottelevat ja jossa erityisesti näiden tekstuuriyksöjen väliset rajakohtat rytmittyvät tihentyen teoksen kuvitellulla aikajanalla. Tihentymisestä voi tällöin syntyä varsin toimivasti vaikutelmaa musiikillisen tilanteen tietynlaisesta nopeutumisesta, joka puolestaan voi synnyttää vaikutelmaa musiikin suunnasta. Prosessia kuvatessani kohdistan tarkasteluani rajakohtien ohella tekstuuriyksöjen kestojen muutokseen. Kestojen lyheneminen toteutuu käsi kädessä rajakohtien tihentymisen kanssa. Jaksojen kestot lyhenevät automaattisesti rajakohtien lähentyessä toisiaan.

2.1.4 Identiteetit ja hierarkia

Jotta voimme puhua esimerkin 2.1 kaltaisesta tekstuuriyksöjen a ja b vaihtelusta, on olennaista pystyä täsmentämään, minkälaiset tekijät vakiinnuttavat tekstuuriyksöiden identiteetin. Vuorottelevien tekstuuriyksöiden ominaispiirteet ovat tärkeitä siksi, että selkeiden ominaispiirteiden kautta tekstuuriyksöt tunnustuvat omiksi erillisiksi kokonaisuuksiksi. Yhteisten ominaispiirteiden kautta eri tekstuuriyksöt voivat myös assosioitua toisiinsa. Molemmat osatekijät, erottuminen ja assosioituminen, ovat mielestäni vuorotteluprosessin tunnistettavuuden kannalta merkityksellisiä.

Yhtä lailla ajattelen, että myös tekstuurijaksojen välisten rajakohtien havaitseminen voi olla sidoksissa siihen, miten selkeinä eri tekstuurijaksojen ominaispiirteiden erot on mahdollista tunnistaa. Ominaispiirteiden kautta tekstuureille syntyy identiteettejä, jotka ovat merkityksellisiä paitsi prosessin, myös hierarkian toteutumisen näkökulmasta. Hierarkian näkökulmasta identiteetit vaikuttavat kaksisuuntaisesti. Paikallisesti ne luovat vaikutelmaa jonkun tietyn yksikön sisäisestä samankaltaisuudesta ja yhteenkuuluvuudesta. Laajemmassa kontekstissa ominaispiirteet luovat vaikutelmaa erilaisuudesta, tietyn yksikön omintakeisuudesta suhteessa ympäröiviin yksiköihin.

2.2 Alku–keskikohta–loppu-rakenteet

Ajatus jonkinlaisesta kausaalisesta kulusta, jossa alusta edetään keskikohdan kautta loppuun, on ollut läsnä niin kauan kuin ajallisesti jäsenyviä taidemuotoja on tutkittu. Jo Aristoteleen Runousopissa esitetään ajatus, että jokaisella aikaan sidotulla juonella on alku, keskikohta ja loppu. Aristoteles toteaa: ”Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu. Alulla tarkoitan sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostain, vaan jonka seurauksena muut asiat kehkeytyvät tai syntyvät. Loppu sitä vastoin kehittyy jonkin toisen seurauksena, joko välttämättömänä tai useimmiten, eikä sen jälkeen enää tule mitään. Keskikohta on se, mikä on itse seurausta toisesta ja josta seuraa toinen. Siksi hyvin rakennettujen juonien ei pidä alkaa sattumanvaraisesti mistä tahansa eikä päättyä mihin sattuu, vaan niiden tulee noudattaa näitä periaatteita.” (Aristoteles 1997, 166.)

Tätä ajatusta alku–keskikohta–loppu-rakenteesta on sovelluttu musiikin tutkimuksessa hyvin monesta eri näkökulmasta. Edward T. Conen kuuluisa analogia pallon heittämisestä on osuva. Jos heität pallon ja otat sen kiinni, kokonaisuus koostuu käytännössä kolmesta osasta: ensin on heitto, sitten jonkinlainen siirtymä ja viimeisenä seuraa kiinniotto. (Cone 1968, 26.) William E. Caplin on esittänyt, että musiikin muotofunktioissa usealla eri hierarkian tasolla esiintyvät alku–keskikohta–loppu-rakenteet voivat itsessään synnyttää monella eri tasolla jatkumoitteita musiikkiin ja että alku–keskikohta–loppu-rakenne voi ilmetä myös muun muassa ryhmittymisen kaltaisten musiikin muuttujien (*parameter*) kohdalla (Caplin 2009). Janet Schmalfeldt lisää, että myös rytmi ja metri

voisivat olla keskeisesti vaikuttamassa siihen, miten kyseessä oleva rakenne ilmenee musiikissa (Schmalfeldt 2019).

Kofi Agawu on esittänyt kirjassaan *Playing with Signs*, että alku–keskikohta–loppu-rakenne soveltuu kuvaamaan erilaisia ja erimittaisia tapahtumia teoksessa. Sama kehikko voi toimia yhtä lailla esimerkiksi fraasien kuin laajempien yksiköiden, vaikkapa kokonaisen teoksen tasolla, joten se ei ole yhteen hierarkiatasoon sidottu vaan voi vaikuttaa useammalla hierarkian tasolla yhtä aikaa. (Agawu 1991, 132.) Esimerkiksi yhdellä hierarkiatasolla tapahtuva loppu voi toimia keskikohtana jollain toisella hierarkian tasolla. Rakenne voi myös limittyä monin eri tavoin musiikissa.

Kun esimerkiksi erilaisia loppumisia voi tapahtua usealla hierarkian tasolla yhtä aikaa, on oleellista kysyä, mikä tekee jostain loppumisesta merkityksellisemmän kuin jostain toisesta. Tiivistäen on mahdollista ajatella, että mitä useammalla eri hierarkian tasolla loppumiseen sidoksissa olevia ominaisuuksia voidaan havaita, sitä merkityksellisempi loppuminen on todennäköisesti kyseessä. Myöhemmin analysoimissani nuottiesimerkeissä olen tietoisesti kiinnittänyt huomiotani sellaisiin tekstuurimuutosten kautta hahmottuviin rajakohtiin, joissa loppuminen, tai tässä tapauksessa rajakohta, voidaan tulkita erityisen merkitykselliseksi, koska se tapahtuu usealla eri hierarkian tasolla yhtä aikaa. Samoin luvussa 3.2 analysoimani vokaaliteokseni monet rajakohdat on tietoisesti rakennettu tapahtuviksi usealla eri hierarkian tasolla yhtä aikaa.

Jos rajaan tarkasteluani koskemaan alkamista ja loppumista, pidän mielenkiintoisena Agawun esittämää mallia, jossa esimerkiksi loppuminen on mahdollista eriyttää kahdelle eri tasolle – funktionaaliselle ja lokaationaaliselle. Funktionaalisesta tasosta puhutaan silloin, kun loppuminen on sellainen tapahtuma tai tapahtumien sarja, joka toteuttaa loppumiseen mielleltävän normatiivisen funktion eli ne merkitykset, joita liitämme loppumiseen. Alkamisen normatiivinen funktio ei ole automaattisesti se, mitä ensimmäiseksi kuullaan, vaan kyse on enemmänkin siitä normista, joka määrittää jonkin laadullisesti alkamiseksi. Ja edelleen loppuminen ei ole automaattisesti se, mitä kuulemme viimeisenä, vaan merkityksellinen loppuminen toteutuu loppumiseen assosioituissa funktioissa. (Agawu 2009, 53.) Loppuminen kytkeytyy näin ollen siis musiikin rakenteeseen ja syntaksiin. Merkitykset sinänsä voivat olla teosspesifejä, mutta ne voivat olla myös yhtä teosta laajemmin ymmärrettäviä ilmiöitä, kuten vaikkapa tonaalisen musiikin

useissa eri teoksissa samankaltaisina esiintyvät loppumista manifestoivat harmoniset kadenssirakenteet.³ Lokaationaalaisella tasolla puolestaan loppuminen kiinnittyy tiettyyn paikkaan tai kohtaan teoksessa ilman syntaktisesti määrittävää lopetusta. (Agawu 2009, 53.)

Lokaationaalinen loppuminen voi siis tapahtua ilman funktionaalisen tason läsnäoloa yksinkertaisesti niin, että jokin vain loppuu tai päättyy riippumatta siitä, jääkö vaikkapa jonkinlainen jännite purkautumatta tai mahdollinen ”kysymys” vastaamatta.

Tämän kirjallisen työn kannalta on mielekästä purkaa alku–keskikohta–loppu-kehikkoa osatekijöihin ja rajata tarkastelua erityisesti alkamisiin ja loppumisiin sekä näiden kautta hahmottuviin rajakohtiin. Kun tarkastelen esimerkissä 2.1. esitetyn kaltaista prosessia alku–keskikohta–loppu-rakenteeseen liitettävissä olevien ominaisuuksien kautta, kohdistan mielenkiintoni erityisesti siihen, miten rajakohdat kiinnittyvät tiettyihin kohtiin teoksessa. Toisin sanoen tarkastelen rajakohtia erityisesti niiden sijainnin kautta lokaationaalaisella tasolla.

Vuorotteluprosessin näkökulmasta pidän tärkeänä tarkastella myös sitä aikaa ja tilaa, joka jää tietyissä kohdissa teoksen aikajanalla sijaitsevien rajakohtien väliin. Rajakohtien rajaamat keskikohdat – tai aika, jonka ne kestävät ja se, millaista musiikkia tuon rajatun jakson aikana esiintyy – on aiheeni kannalta merkityksellistä. Analysoidessani myöhemmin omaa vokaaliteostani **on**, -ne, -ni (luku 3.2) kiinnitän huomiotani toisaalta tällaisten keskikohtien suhteellisten kestojen muutoksiin prosessin kuluessa ja toisaalta keskikohtien tekstuurien ominaisuuksiin. Yleisellä tasolla pidän keskikohtia tärkeinä siksi, että juuri niissä monet myöhemmin esittelemistäni tekstuurien merkityksellisistä ominaisuuksista saavat *aikaa* olla olemassa ja rakentua sellaisiksi ominaispiirteiksi, joilla voidaan ajatella olevan tarkastelemani aiheen näkökulmasta merkitystä.

Sävellyksellisen prosessin kautta voi mahdollisesti syntyä vaikutelmia eri tavoin etenevästä ja kausaalisesti jäsenyvästä musiikillisesta juonesta, jossa keskikohta hahmottuu tavalla tai toisella välttämättömänä seurauksena alkamisesta ja jossa vastaavasti jonkin kohdan loppuminen hahmottuu seuraukseksi keskikohdalle. Mielestäni erityisesti oman aikamme monesti kiehtovasti mutkikkaassa post-tonaalisessa taidemusiikissa on aivan erityisen tärkeää huolehtia musiikin pienten yksityiskohtien ja laajempien kokonaisuuksien mielekkästä vuorovaikutuksesta sekä siitä,

³ Agawu käyttää termiä *syntaktinen* kuvatessaan esimerkiksi sellaista kadenssirakennetta, jonka harmoniset funktiot ovat ymmärrettävissä yhtä teosta laajemmin.

että musiikin tapahtumat seuraavat luontevasti toisiaan. Pidän mahdollisena, että monenlaisten musiikillisten prosessien kautta voi pyrkiä luomaan musiikkiin mielekkäitä kausaalisia linjoja ja loogisia syy-seuraussuhteita. Tässä kirjallisessa työssäni en kuitenkaan niinkään halua seurata aristotelisten periaatteiden mukaisesti etenevää kausaalista linjaa vaan haluan tarkastella tihenemisen kautta syntyvää vaikutelmaa prosessista, jossa lokaationaaliset rajakohdat ja niiden väleihin jäävät keskikohdat ovat yksi prosessin ominaislaatuun vaikuttava osatekijä.

2.3 Parametrit, segmentit ja tekstuuri

Tekstuuri on kiehtova ja moniulotteinen musiikillinen ilmiö, ja mielestäni sitä on mahdollista tarkastella hedelmällisesti monenlaisista lähtökohdista. Tarkastelen tässä kirjallisessa työssä tilanteita, joissa muotoa jäsentävät jaksot hahmottuvat kahden erilaisen tekstuuryyppin vuorottelun kautta ja joissa tekstuuri muutokset ilmentävät rajakohtia. Kartoitan myös tekstuuryyppien hahmottumiseen yleisesti vaikuttavia parametreja sekä laajempia musiikillisia rakenteita, jotka voivat syntyä tekstuuriin myötävaikutuksesta. Samoin pidän mielekkäänä kohdistaa huomiotani siihen, miten tekstuuri voi vaikuttaa usealla eri tasolla yhtä aikaa. Ajattelen, että vaikka tekstuuri vaikuttaisi olevan usein mielleltävissä jonkinlaisena vertikaalisesti rakentuvana kerroksellisena kudoksena, voi se samalla vaikuttaa siihen, miten musiikin rakenteet assosioituvat toisiinsa monitasoisesti horisontaalisessa tarkastelussa. Pidän oleellisena havaintoa, että samat tekstuuryyppien ominaispiirteet, jotka synnyttävät vaikutelmaa erillisyydestä, luovat vaikutelmaa myös yhteenkuuluvuudesta ja siten toimivat myös laajempien, pitempikestoisten merkityssuhteiden rakennusaineina.

2.3.1 Ensisijaiset ja toissijaiset parametrit

Leonard B. Meyer ja Patricia Howland ovat kirjoittaneet musiikin ensisijaisista ja toissijaisista parametreista (*primary and secondary parameters*). Meyerin ensisijaisiksi parametreiksi luokittelemat elementit liittyvät pääasiassa melodisiin, harmonisiin ja rytmisiin ilmiöihin. Nämä ensisijaiset parametrit kantavat mukanaan ominaisuuksia, jotka liittyvät musiikin rakenteen syntaktisiin tekijöihin. Hyvä esimerkki syntaktisesta piirteestä musiikissa on esimerkiksi tonaalisen

musiikin funktionaalinen kadenssi (V-I), joka toimii syntaktisena lopetuksena. Toissijaiset parametrit puolestaan sisältävät sellaisia ominaisuuksia kuin rekisterit, dynamiikka ja äänenväri (Meyer 1989, 15). Toissijaisina parametreina voidaan ymmärtää myös erilaisia musiikin tiheyteen liittyviä piirteitä, esimerkiksi temporaalinen tiheys (alukkeiden määrä suhteessa aikajaksoon) ja spatiaalinen tiheys (yhtä aikaa soivien äänien määrä) (Howland 2015, 71). Toissijaisilla parametreilla on merkittävä rooli niiden tekstuurityyppien rakenteissa, joita tämän työn yhteydessä syvennyn tarkastelemaan.

Toissijaisia parametreja voi olla vaikeampi määrittää yhtä tarkasti kuin ensisijaisia. Ne ovat luonteeltaan pitkälti kvalitatiivisia, ja tästä syystä niitä voisi olla jossain määrin luontevaa kuvailla käyttäen esimerkiksi asteikkoa vähemmän–enemmän. Tarkastelemieni tekstuurityyppien luonnehtimiseen voisivat soveltua verraten hyvin myös muunlaiset musiikin pintatason ominaisuuksia kuvaavat luonnehdinnat, kuten esimerkiksi se, onko tekstuuri tiheää vai läpikuultavaa, tai se, onko vaikutelma tekstuurista staattinen vai muuttuva.

Christopher Hastyn esittämää ajatusta mukaillen post-tonaalisisessa musiikissa erilaisten elementtien ryhmittäminen esimerkiksi fraaseihin tai laajempiin musiikillisiin jaksoihin perustuu eri lainalaisuuksiin kuin perinteisessä tonaalisessa musiikissa. Post-tonaalisisessa musiikissa monien prosessien hahmottuminen on usein sidoksissa erityisesti toissijaisten parametrien tasolla tapahtuviin muutoksiin, kun taas perinteisemmän tonaalisen musiikin piirissä on mahdollista havaita prosesseja huomattavan paljon myös ensisijaisten parametrien kautta. (Hasty 1981a, 193.) Juuri toissijaisilla parametreilla onkin keskeinen rooli muodon jäsentymisessä post-tonaalisisessa musiikissa (Meyer 1989, 340–342). Ehkä yleisesti on kuitenkin hyvä tunnistaa ja ymmärtää myös se, että jyrkkä luokitteleva rajanveto sen suhteen, onko säveltäjän musiikillinen ilmaisu enemmän tonaalista kuin post-tonaalista, ei ole hedelmällistä (Lerdahl 1989, 67).⁴ Monien aikamme taidemusiikin säveltäjien musiikillisessa ilmaisussa voi olla löydettävissä sekä tonaalisia että post-tonaalisia piirteitä. Tämä voi näkyä esimerkiksi kolmisointujen käyttönä tai muistumina harmonisesta konsonanssi–dissonanssi-ajattelusta. Samaan aikaan tällaisten tonaalisten piirteiden kanssa esimerkiksi sointiväri tai rytmi voi olla erittäin keskeisessä roolissa musiikissa.

⁴ Lerdahl mainitsee Bartókin ja Messiaenin, joiden hän näkee liikkuvan sulavasti laajasti ymmärretyn tonaalisuuden sekä post-tonalisuuden välissä.

Tärkeänä yleisenä lähtökohtana voidaan pitää Patricia Howlandin esittämää ajatusta siitä, että samankaltaisuudet ja eroavaisuudet parametrien voimakkuudessa (*magnitude*) tai laadussa (*state*) toimivat ryhmittymistä luovina mekanismeina (Howland 2015, 75). Lisäksi Howland on korostanut Hasty esittämää näkemystä, jonka mukaan vähäinen muutos jossain parametrissa luo vaikutelmaa jonkinlaisesta epäjatkuvuudesta, kun taas tilanteessa, jossa muutos on havaittavissa useampien parametrien tasolla, voidaan puhua rajakohtasta (*boundary*) (mts. 74). Ajattelen, että koska tekstuuri on mahdollista mieltää lähtökohtaisesti moniparametriseksi ilmiöksi, tekstuurin tasolla tapahtuva rajakohta toteutuu selkeästi silloin, kun muutoksen voidaan havaita tapahtuvan usean eri parametrien tasolla. Inkeri Jaakkola on puolestaan tuonut esiin Meyerin huomion siitä, että toissijaisten parametrien tasolla operoitaessa kuulijan ei tarvitse välttämättä tuntea musiikin tyyliä tunnistaakseen merkityksellisen muutoksen: esimerkiksi dynamiikkamuutoksen voi tunnistaa varsin helposti ilman musiikillista asiantuntijuutta (Jaakkola 2020, 57). Toissijaisten parametrien tasolla tapahtuva tietynlainen muutos on siis mahdollista tunnistaa keskeiseksi rajakohtia määrittäväksi tekijäksi. Kun tarkastelen tekstuuriin jaksottumista, on oleellista analysoida erityisesti tekstuuriin tapahtuvia muutoksia ja tätä kautta pyrkiä löytämään tekstuuriin jaksosten välisiä rajakohtia. Jotta kyseessä olisi rajakohta eikä ainoastaan jonkinlainen epäjatkuvuus, tulisi muutoksen luoda riittävän vahva kontrasti ja olla havaittavissa useamman kuin yhden parametrien tasolla. Tästä syystä kohdistan analyysissäni huomiotani yhtäaikaan muutoksiin esimerkiksi tekstuuriin horisontaalisessa tiheydessä ja sointivärisessä. Toissijaisten parametrien tasolla rakennettu riittävän kontrastoiva muutos voi mielestäni ilmentää toimivasti jaksosten välistä rajakohtaa ja näin olla mukana määrittämässä muotoa jäsentävää jaksoa.

2.3.2 Muutos

Christopher Hasty on kirjoittanut, että musiikilliset tapahtumat erottuvat ympäristöstään jonkinlaisen musiikillisen materiaalin muutoksen tai keskeytyksen kautta (Hasty 1984, 168). Dora Hanninen puolestaan on esittänyt, että merkitykselliset muutokset voivat olla merkkejä rajakohtista (*boundaries*), jotka tietyllä tavalla erottavat ja määrittävät musiikillisia tapahtumia (Hanninen 2001, 355). Ajattelen, että muutos tai keskeytys voi liittyä rytmittymisen tasolla esimerkiksi tiheyteen, mutta se voisi liittyä myös esimerkiksi dynamiikkaan tai soitinnukseen. Muutokset puolestaan jäsentävät musiikin kokonaisuuden etenemistä ja jakavat kokonaisuutta

pienempiin segmentteihin. Tilanteessa, jossa yksi tai muutama musiikillinen elementti muuttuu muiden elementtien pysyessä muuttumattomina, voi olla vaikeaa päättää, mitkä elementeistä ovat niitä, joiden kautta havainto segmentoitumisesta tapahtuu. Hasty esittääkin kysymyksen, onko dominoiva tekijä se, joka määrittää erillisyyttä vai se, joka määrittää samuutta ja jatkuvuutta (Hasty 1984, 188). Muutos yhden musiikin parametrin tasolla voi ikään kuin vahvistaa samanaikaisesti tapahtuvaa toisen parametrin muutosta. Muutokset voivat jossain määrin vahvistaa toinen toistaan esimerkiksi niin, että muutos tiheydessä on vaikutelmaltaan vahvempi, kun samanaikaisesti tapahtuu muutos vaikkapa sointivärissä tai dynamiikassa. Toisin sanoen tilanteessa, jossa useammalla tasolla tapahtuu muutoksia yhtäaikaaisesti, voi syntyä voimakas kokemus musiikillisesta rajakohdasta. (Jaakkola 2020, 49.)

Tarkasteltaessa mekanismeja, joiden avulla musiikki voi jakautua muotoyksiköiksi, pidän tärkeänä Howlandin esittämää ajatusta siitä, että monet musiikin parametrit, kuten vaikkapa äänenväri, toimivat enemmän laadullisten muutosten kuin voimakkuuksien kautta (Howland 2015, 75). Tarkastellessani tekstuurijaksojen vuorottelua esimerkiksi äänenvärin tai tiheyden kautta huomioni kiinnittyikin varsin luontevasti juuri laadullisiin muutoksiin. Eroavaisuudet ja samankaltaisuudet, jotka luovat ja ylläpitävät musiikin jakautumista muotoyksiköiksi, ovat aiheeni kannalta tärkeitä myös kahdella muulla tavalla. Kuten luvussa 2.3.3 kuvaan, eroavaisuudet ja samankaltaisuudet vaikuttavat oleellisesti muun muassa siihen, miten tietyt parametrit identifioituvat ja ryhmittyvät kuuluviksi johonkin tiettyyn jaksoon. Lisäksi, horisontaalisesti laajemmin tarkasteltuna, eroavaisuudet ja samankaltaisuudet vaikuttavat myös siihen, miten segmentaatiota voi tapahtua. Laadulliset muutokset tekstuurijaksojen rajakohdissa sekä samankaltaisuudet ja eroavaisuudet sekä jaksojen sisällä että eri jaksojen välillä vaikuttavat mielestäni keskeisesti siihen, miten muotoa jäsentävä jaksojen vuorottelu on hahmotettavissa teoksessa.

2.3.3 Segmentaatio

Kuten edellä on todettu, tekstuurijaksojen samankaltaisuudet ja eroavaisuudet vaikuttavat jaksojen ryhmittymiseen ja osaltaan myös siihen, miten laajemmat musiikilliset yksiköt jakautuvat pienemmiksi segmenteiksi. Voidaan ajatella, että tekstuuriyppien vuorottelu itsessään luo

segmentaatiota teokseen. Christopher Hasty ja Dora Hanninen ovat kirjoittaneet segmentaatiosta aiheeni kannalta relevantisti (Hasty 1981a; 1981b; 1984; Hanninen 2001; 2012). Lisäksi Inkeri Jaakkola (2020) on Paavo Heinisen Silkkirumpu-oopperaa käsittelevässä väitöskirjassaan käsitellyt segmentaation problematiikkaa mielestäni mielenkiintoisesti. Periaatteessa segmentaatiota voi kohdistaa mille tahansa hierarkian tasolle, olipa kyse sitten laajoista rakenteista tai pienimmistä musiikillisista kokonaisuuksista (Jaakkola 2020, 47).

Pienempiä osatekijöitä yhdistelemällä voi rakentaa laajempia kokonaisuuksia, kuten esimerkiksi fraaseja. Voidaan myös ajatella, että musiikillisessa yksikössä täytyy olla havaittavissa jonkinlainen loppuminen, jotta kyseessä olisi fraasi. Ajattelen, että Hastyn esittämää ajatusta voi olla mahdollista soveltaa myös fraasitasoa laajempien kokonaisuuksien tarkastelussa. On mielestäni perusteltua ajatella, että myös lavean muotoa jäsentävän jaksottumisen ja jaksojen vuorottelun havaitsemisen edellytys on, että tapahtuu nimenomaisesti muutos, joka erottaa jonkin tietyn jakson sitä edeltäneestä ja yhtä lailla sitä seuraavasta jaksosta. On luontevaa ajatella, että tarkasteltavalla jaksolla tulee olla havaittavissa myös jonkinlainen loppuminen, jotta se voisi hahmottua selkeänä erillisenä jaksona. Lisäksi on mahdollista ajatella, että kriteeristö, joka käsittelee segmentaatiota fraasien tasolla, voi poiketa laajempien muotoa jäsentävien rakenteiden segmentaatiota määrittävästä kriteeristöstä. Jaakkola onkin todennut Heinisen Silkkirumpu-oopperan analyysin yhteydessä segmentaatiokriteeristönsä olevan fraasien tasolla enemmän säveltasorakenteisiin sidottu, kun taas laajempien yksiköiden kohdalla segmentaatio nojaa suurimmaksi osaksi musiikin tekstuuriin tapahtuviin muutoksiin (Jaakkola 2020, 54).

Robert Morris on hahmopsykologiaan nojaten esittänyt, että segmentaatio liittyy esimerkiksi fraasien tasolla siihen, miten jaamme musiikin virtausta toinen toistaan seuraaviin temporaalisiin hahmoihin (*temporal gestalts*) (Morris 1993, 218). Morrisin ja Hastyn esittämiä ajatuksia soveltaen miellän loppumisen merkitykselliseksi ilmiöksi jakaessani musiikin virtausta toinen toistaan seuraaviin yksiköihin. Pidän loppumisen käsitettä aiheeni kannalta tärkeänä, sillä liitän sen tietyllä tavalla rajakohtaan, ja samalla miellän loppumisen liittyvän myös muutokseen. Ajattelen, että rajakohta voi olla paikka, jota voi yhtäältä lähestyä muutoskohtana, mutta toisaalta myös kohtana, jossa jotain tavalla tai toisella loppuu (ja usein myös alkaa). Jaakkola onkin tuonut esille, että vaikka esimerkiksi Hasty ei varsinaisesti puhu laajemmista kokonaisuuksista esitellessään ajatuksiaan segmentaatiosta, neuvoo hän kuitenkin etsimään laajempia kokonaisuuksia käsitellessään loppumiseen liittyviä kadenssaalisia eleitä. Periaatteessa analogia voisi olla

siirrettävissä kattamaan myös fraasia laajempia kokonaisuuksia, jolloin esimerkiksi jaksoiden rajakohdissa voisi olla löydettävissä jonkin aiemman päättymiseen viittaavia eleitä ja ehkä myös kokemuksia jonkin uuden alkamisesta. (Jaakkola 2020, 54.)

Dora Hanninen (2001; 2012) on kirjoituksissaan pohtinut laaja-alaisesti musiikin segmentaatiota tonaalisen ja post-tonaalisen musiikin lähtökohdista tarkasteltuna. Mielestäni hänen esittämiään ajatuksia siitä, miten segmentaatiota voi jakaa tapahtuvaksi kolmella eri tasolla (*domain*) on mahdollista soveltaa joiltain osin myös omassa tutkimuksessani.

Hannisen kolmitasoisien jaon kaksi ensimmäistä tasoa, äänellinen (*sonic*) ja kontekstuaalinen taso, ovat sidoksissa siihen, miten havaitsemme ja koemme musiikkia. Tämä kokemus korreloi osin aistimiskyvyn ja myös kognition kanssa (Hanninen 2001, 353). Äänellisellä tasolla segmentaatiota muodostuu niin, että huomio kiinnittyy vaikutelmaan esimerkiksi jonkin tietyn tekstuurijakson erillisyydestä ja erottumisesta suhteessa sitä edeltävään ja sitä seuraavaan tilanteeseen.

Segmentaation lähtökohtana on siis tekstuuurissa tapahtuva muutos. Kontekstuaalisella tasolla puolestaan suurempi merkitys on sillä, miten tietyt tekstuurijakset assosioituvat joidenkin toisten tietyiltä piirteiltään samanlaisten tekstuurijaksojen kanssa sellaisessa tilanteessa, jossa jaksot eivät seuraa toisiaan. On esimerkiksi tärkeää, miten vahvasti jokin tietty tekstuurijakso assosioituu johonkin jo aiemmin vuorotteluprosessin aikana kuultuun tekstuurijaksoon, sillä tätä kautta voi syntyä vaikutelma jaksoiden tietynlaisesta samankaltaisuudesta ja yhteenkuuluvuudesta.

Segmentaatiota voi syntyä kontekstuaalisella tasolla toisin sanoen esimerkiksi niin, että eri tekstuurijakset assosioituvat tietyllä tavalla toisiinsa, koska voidaan havaita tietynlaisia samankaltaisuuksia jollakin tavoin vuorottelevien tekstuurijaksojen välillä. Kontekstuaalisella tasolla on myös oleellista, että huomio kiinnittyy yhden tarkasteltavan segmentin sijaan vähintään kahteen segmenttiin ja tätä kautta segmenttien potentiaaliseen assosioitumiseen toistensa kanssa (Hanninen 2001, 363).

Kun kontekstuaalisella tasolla huomio kiinnittyy siihen, miten samankaltaisina tekstuurijakset vaikuttaisivat hahmottuvan, ja kun tarkasteleman musiikillinen tilanne on luonteeltaan sellainen, jossa tekstuurityyppi a ja b vuorottelevat (ks. esimerkkiä 2.1), on oleellista huomioida, että assosioituminen ei tapahdu niinkään kahden vierekkäisen tekstuurijakson välillä, vaan enemmänkin viereisen jaksoiden yli. Hannista vapaasti mukaillen kaksi tapahtumaa linkittyy toisiinsa

kontekstuaalisella tasolla, kun näillä kahdella tapahtumalla on samanlainen muoto tai jokin yhteinen piirre (Hanninen 2001, 363).⁵ Tätä ajatusta soveltaen näkisin erityisesti vuorottelun hahmottumisen kannalta oleelliseksi sen, miten tekstuurityyppi a assosioituu muihin tekstuurityyppeihin a, ja edelleen sen, miten tekstuurityyppi b assosioituu muihin tekstuurityyppeihin b. Tämän seurauksena voisi segmentaation näkökulmasta pitää merkityksellisenä myös sitä, että tekstuurityypit a ja b identifioituvat riittävän erilaisina verrattuna toisiinsa eli että a ja b eivät assosioitu ristiin toistensa kanssa.

Hannisen äänellinen ja kontekstuaalinen taso täydentävät toisiaan ja luovat segmentaatiota eräänlaisessa symbioosissa. Kumpikin taso toimii kuitenkin toisiinsa nähden oleellisesti eri tavoin. Tekstuurijakson erottuminen omaksi entiteetikseen tapahtuu äänellisellä tasolla (tekstuurimuutos rajakohdissa), ja tekstuurijaksojen assosioituminen muihin tekstuurijaksoihin tapahtuu kontekstuaalisella tasolla. Mukailakseni Hanninen varsin osuvaa esimerkkiä: äänellisellä tasolla säveltäjän tai esittäjän kysymys kohdentuu siihen, miten tämä hetki on merkittävä ja miten se erottuu muista hetkistä, kun taas kontekstuaalisella tasolla voisi kysyä, miten nämä kaksi hetkeä linkittyvät toisiinsa (Hanninen 2001, 355). Äänellisellä tasolla määrittävät rajakohdat ja tästä seuraa segmenttejä, kun taas kontekstuaalisella tasolla määrittävät toisiinsa assosioituvat segmentit. Tästä puolestaan seuraa musiikin kokonaisuus (mts. 370). Tekstuurin näkökulmasta voisi saman ajatuksen mieltää niin, että äänellisellä tasolla havaitut tietyt tekstuurien ominaisuudet luovat vaikutelmaa siitä, että esimerkiksi peräkkäiset tekstuurit erottuvat toisistaan omiksi erillisiksi jaksoiksi, ja samalla näiden erillisten tekstuurijaksojen väliin määrittäjä rajakohtia. Kontekstuaalisella tasolla samat tekstuurien ominaisuudet ovat osatekijöinä synnyttämässä vaikutelmaa tietynlaisesta jaksojen yhteenkuuluvuudesta ja tällainen assosioituminen määrittää osaltaan segmenttejä.

Hannisen mallin kolmas, rakenteellinen taso ei välttämättä sisällä varsinaisia musiikin pintatasolla soivia ominaisuuksia. Tämä taso ikään kuin kutsuu esiin monenlaista sävellyksellistä ja analyttistä teorianmuodostusta (Hanninen 2001, 376). Tätä ajatusta rakenteellisesta segmentaatiosta voi olla

⁵ Ajattelen, että vaikka Hanninen ei suoraan kirjota tekstuureista, niin hänen esittämänsä ajatuksen voi nähdä epäsuorasti soveltuvan kuvaamaan myös tarkastelemani aihetta. Tällöin voidaan ajatella, että esimerkiksi tekstuurin tiheys tai sointiväri voidaan nähdä tietyllä tavalla assosiaatiota synnyttävänä ja ylläpitävänä jaksoja linkittävänä piirteenä.

mahdollista soveltaa toimivasti tarkastelemani aiheen piirissä vaikkapa silloin, kun tekstuurisegmenttejä muodostetaan jonkinlaisen teoreettisen pelkistämisen kautta. Tällöin esimerkiksi rakenteellisen tason segmentaatiota voisi olla mahdollista luoda vaikkapa niin, että analysoi teoreettisella tasolla tekstuurityyppejä luokitellen niiden ominaisuuksia. Voidaan kuvitella vaikkapa tilanne, jossa tietyt musiikilliset ominaisuudet voi teoreettisesti luokitella kuuluviksi samaan kategoriaan, vaikka musiikin pintatasolla nämä samat ominaisuudet sisältävät toisistaan poikkeavia, keskenään hyvin erilaisilta kuulostavia sävyjä. Esimerkiksi laulajien toteuttamat naksuttelut, suhahdukset, soinnittomat ja soinnilliset konsonantit tai monenlaiset muut tavalla tai toisella perkussiiviset äänet voivat kaikki olla keskenään hyvin erilaisia sointeja, mutta rakenteellisella tasolla nämä kaikki voisi periaatteessa pelkistää luokkaan hälyt. Pelkistämällä esimerkiksi tekstuurien ominaisuuksia teoreettisella tasolla voi sointiasultaan hyvinkin erilaisten tekstuurityyppien välillä löytää tietyllä abstraktilla tasolla yhteisiä nimittäviä tekijöitä ja yhteenkuuluvuutta. Voisi ajatella, että rakenteellinen taso on riippuvainen abstrakteista, luonteeltaan teoreettisista suhteista, joiden avulla voi systematisoida ja yleistää analyttisiä havaintoja. On kokonaan toinen asia, miten teoreettinen taso vaikuttaisi realisoituvan soivana todellisuutena. Voi olla, että se mikä on havaittavissa rakenteellisella tasolla merkityksellisenä, ei välttämättä todellisuudessa kuulosta merkitykselliseltä. Ylipäätään, jotta jotain esiintyy rakenteellisella tasolla, on se sijoitettava tietynlaiseen teoreettiseen kontekstiin. (Hanninen 2001, 385–386.)

Hanninen huomauttaa, että segmenttaatioon liittyvien havaintojen ja tulkintojen tulisi esiintyä ja realisoitua useammalla kuin yhdellä tasolla. Toisin sanoen rakenteellisen tason tulisi realisoitua myös joko äänellisellä tai kontekstuaalisella tasolla. Ja edelleen rakenteellisen tason tulkinta ei ole musiikillisesti vakuuttava, jos se ei vastaa havaintoa soivan pintatason tapahtumista. Näin ollen voidaankin perustellusti todeta, että mitä useammalla tasolla havainto esiintyy ja vaikuttaa, sitä vahvempi mielikuva segmentistä muodostuu. Ja kääntäen, mitä vähemmän tasoja on yhtä aikaa vaikuttamassa, sitä heikompi tai ambivalentimpi segmentti on kyseessä. (Hanninen 2001, 358.)

2.3.4 Tekstuuri

Tekstuuri liitetään käsitteenä yleisesti kudottujen kankaiden ominaisuuksiin. Kuvataiteissa sanaa on käytetty kuvaamaan esimerkiksi siveltimen jälkeä kankaalla. Toisin sanoen tekstuuri-sanaa on käytetty kuvaamaan pintatason ominaisuuksia. Musiikissa tekstuuri-sanaa on usein käytetty kuvaamaan jonkin tietyn musiikillisen tilanteen soivaa kokonaisuutta, joka muodostuu musiikin eri parametrien yhteisvaikutuksesta. Musiikissa, kuten kuvataiteessakin, tekstuuria määrittävät ominaisuudet tapahtuvat hyvin pitkälti musiikin pintatasolla, mutta ne ovat yhtä lailla vuorovaikutuksessa musiikin syvemmän tason rakanteiden kanssa (Dunsby 1989, 50–51; Lester 1989, 33). Pintatason ominaisuuksien vuorovaikutus syvempien jäsentymistasojen kanssa voi olla esimerkiksi jonkinlaista vertikaalisesti kerroksellista vuorovaikutusta. Tällainen vertikaalinen kerroksellisuus voi olla keskeinen ilmiö esimerkiksi tekstuurin tiheyttä analysoitaessa. Mielestäni on tärkeää huomioida tekstuurin kerroksellisuus ja sen eri tasojen vuorovaikutus myös horisontaalisella tasolla. Voisi ajatella, että tekstuuri on ilmiö, jossa vertikaalisuus ja horisontaalisuus ovat kiehtovasti monella eri tasolla vuorovaikutuksessa keskenään.

Leonard B. Meyer on kirjoittanut, että tekstuuri on sidoksissa siihen, miten mieli ryhmittää musiikillisia ärsykeitä jonkinlaisiksi yhtäaikaisiksi figuureiksi (Meyer 1956, 185). Jonathan De Souza puolestaan esittää tekstuuria käsittelevässä artikkelissaan, että tekstuuria määrittävät yhtäältä *rakenne* ja toisaalta *materiaali* (De Souza 2015). Tarkasteltaessa tekstuurin *rakennetta* musiikin toissijaisten parametrien näkökulmasta voi mielestäni esimerkiksi tiheys olla yksi keskeinen rakenteellinen elementti. Jos taas tarkastellaan tekstuuria *materiaalin* näkökulmasta, on mahdollista mieltää esimerkiksi äänen sointiväri oleelliseksi materiaaliseksi elementiksi. Yleistäen on mahdollista ajatella, että materiaalia voisi olla mielekästä tarkastella ikään kuin soivana pintana ja rakennetta puolestaan tietyllä tavalla soivan pinnan alapuolisena tasona. Se, miten musiikillinen kudos rakenteellisesti jäsentyy ja millaisista materiaaleista se koostuu, muodostaa tekstuurikokonaisuuden. Musiikin ulkopuolella Anni Albers on esittänyt, että esimerkiksi tekstiileissä kontrastoivilla materiaalivalinnoilla, eli vaikkapa väreillä, voi olla mahdollista ikään kuin korostaa kudoksen rakennetta (Albers 2010, 30). Mielestäni myös musiikissa tekstuurin rakenne ja materiaali toimivat samalla tavalla vuorovaikutuksessa. Ajattelen, että esimerkiksi tekstuurin materiaalisuuteen sidoksissa olevien äänenväriavaintojen kautta voi olla mahdollista alleviivata tekstuurin rakennetta.

Tekstuurin rakenne ja materiaali poikkeavat selvästi toisistaan, mutta kuten todettua, ne ovat myös väistämättä sidoksissa toisiinsa. De Souza toteaaakin, että musiikillisen tekstuurin olemus on näiden kahden käsitteen keskinäistä kanssakäymistä (De Souza 2015). Onkin varsin luontevaa ajatella, että rakenne ja materiaali ovat vuorovaikutuksessa siten, ettei kumpikaan yksin kykene muodostamaan tekstuuria.

Ajattelen, että mikäli säveltäjä haluaa tietyn tekstuurin ominaispiirteen pääsevän esille jollain tietyllä tavalla, on tärkeää, että rakenne antaa materiaalille tarkoituksenmukaisen määrän tilaa sekä horisontaalisesti että vertikaalisti. Horisontaalinen taso on sidoksissa aikaan ja luonnollisesti tätä kautta myös muistiin. Säveltäjän antama aika ja tila ovat vaikuttamassa osatekijöihin siihen, miten kuulija kykenee tai ehtii mieltää jonkin tietyn materiaalin olemuksen sekä sen mahdollisen musiikillisen merkityksen. Toisin sanoen tekstuurijaksojen kesto voi olla osatekijänä vaikuttamassa toisaalta siihen, miten identiteetit muodostuvat, ja toisaalta siihen, miten ei-vierekkäiset jaksot assosioituvat keskenään samalla, kun musiikki ikään kuin keriytyy auki ajassa. Erityisesti vertikaalisen tason näkökulmasta tarkasteltuna säveltäjän voi olla tarpeen huomioida riittävässä määrin esimerkiksi äänen akustis-fyysisiä ominaisuuksia sekä näiden suhdetta havainnointikykyymme, jotta tietynlaisten musiikillisten ilmiöiden havaitseminen voi toteutua tarkoituksenmukaisesti. Mielestäni on hyvä olla tietoinen ja huomioida vaikkapa se, miten äänet jossain tietyssä rekisterissä mahdollisesti peittävät muita ääniä samassa tai muissa rekistereissä. Ja yhtä lailla olennaista on myös se, miten esimerkiksi tiheyden näkökulmasta tarkasteltuna samankaltaiset tilanteet voivat hahmottua eri tavoin ja erilaisina riippuen vaikkapa siitä, missä rekisterissä tarkasteltava tilanne toteutuu.⁶

⁶ Se, miten erilaiset äänet mahdollisesti peittävät toinen toisiaan, on sidoksissa lukuisiin eri osatekijöihin, muun muassa äänien erilaisiin fyysisiin ominaisuuksiin ja esimerkiksi soitinnukseen. Samoin esimerkiksi tiheyteen liittyvät tekstuurikysymykset kytkeytyvät muun muassa soittimeen tai laulajaan ja näihin sidoksissa oleviin osin subjektiivisiin ominaisuuksiin. Äänen fysiikasta ks. Rossing, Moore ja Wheeler (2002). Uljas Pulkkis on kehittänyt Score Tool -orkestrointityökalun, jolla voi testata muun muassa sitä, miten tietty instrumentti toimii osana orkestraatiota. Ks. www.score-tool.com.

2.3.5 Tekstuuri ja muotoa jäsentävät jaksot

Nicholas Reyland on Lutosławskin musiikista kirjoittaessaan tuonut esiin, että tekstuuri voi artikuloida muotoa toimivasti (Reyland 2008). Ajattelen, että tekstuuri on mielletävissä ilmiöksi, joka muodostuu monien eri musiikin parametrien dynaamisesta vuorovaikutuksesta. Tästä syystä tekstuuria voi olla vaikea erottaa omaksi parametrikseen. Näin ollen tekstuuri on nähty musiikissa myös jonkinlaisena *avustavana (subsidiary)* muuttujana (Cohen ja Dubnov 1997, 386). Samalla kun tavoitteenani on pyrkiä ymmärtämään yhtäältä, mitä tekstuuri itsessään on, pyrin tarkastelemani aiheen näkökulmasta käsittelemään myös sitä, mitä tekstuuri *tekee*. Pidän mielenkiintoisena ajatusta, että tekstuuri on sananmukaisesti *avustamassa* muotoa jäsentävien jaksosten syntymistä, ja myös kysymystä siitä, miten muutokset tekstuurissa on mahdollista ymmärtää jonkinlaisena muuttujana, jonka avulla voi olla mahdollista eriasteisesti artikuloida jaksosten välisiä rajakohtia.

Joel Lester on kirjoittanut Igor Stravinskyn musiikin muotorakenteesta. Hän esittää, että Stravinskyn musiikissa muotoa jäsentää usein esimerkiksi tekstuurien kautta tapahtuva kontrastoivien elementtien vastakkainasettelu (Lester 1989, 61–63). Pidän mielekkäänä ajatusta, että tietynlaisen sävellyksellisen kautta kontrastoivat tekstuurityypit voivat jäsentää muotoa. Jonathan Dunsby on puolestaan esittänyt, että esimerkki on György Ligetin teoksessa *Lux Aeterna* tekstuurien muutokset ovat mukana jäsentämässä tietyllä tavalla muotoa. Kyseisessä teoksessa on mielestäni havaittavissa useassakin kohdassa oleellisia, monella eri tavalla kontrastoivia muutoksia, joita Dunsby ei tarkastele, mutta olen samaa mieltä hänen kanssaan siitä, että kyseessä olevassa teoksessa muotoa jäsentävää jaksottumista on havaittavissa erityisen toimivasti mies-, nais- ja sekakuorojaksosten vuorottelun yhteydessä. Dunsby jatkaa todeten, että toissijaisten parametrien tasolla tapahtuva jaksottuminen toimii yhtenä muotoa jäsentävä tekijänä *Lux Aeterna* -teoksessa. (Dunsby 1989, 47–48.) Ajattelen, että Dunsbyn esittämissä analyttisissä ajatuksissa voi olla monitasoisesti sävellyksellistä potentiaalia. Toissijaisten parametrien näkökulmasta voi olla mielekästä hyödyntää esimerkiksi mies- ja naiskuorojen lähtökohtaisesti erilaisia sointivärejä ominaisuutena, jonka kautta voi olla mahdollista työstää teoksen muotoa jäsentävien tekstuurijaksoja. Laajemmassa taiteen viitekehyksessä tarkasteltuna tämänkaltaisen voimakkaasti sukupuolittunut sointivärien vuorottelu tai jopa vastakkainasettelu saattaa mahdollistaa erityisesti vokaalimusiikissa monenlaisia kiehtovia assosiaatio- ja mielikuvakytkentöjä.

Olen edellä kuvannut, miten vuorottelevien tekstuurijaksojen ominaispiirteet muutoksineen ovat osatekijöinä synnyttämässä yhtäältä muotoa jäsentäviä jaksoja ja artikuloimassa niiden välisiä rajakohtia ja toisaalta vaikuttamassa siihen, miten loogisena sekä tunnistettavana tekstuurin vuorottelu voi hahmottua osana musiikillista prosessia. Sävellyksellisesti tällainen assosioituminen voi mielestäni generoida osaltaan vaikutelmaa teoksen sisäisestä koheesiosta, ja tällä voi olla vaikutusta myös siihen, miten toimivana tai ylipäättään musiikillisesti mielekkäänä jatkumona tekstuurijaksojen vuorottelu tunnistuu. Vuorotteluprosessin sävellyksellinen toimivuus voi näin ollen olla osin sidoksissa esimerkiksi siihen, miten vuorottelevat tekstuurijaksot mieltyvät omiksi entiteeteikseen ja miten ne samalla assosioituvat usealla tasolla osaksi jotain tiettyä laajempaa kokonaisuutta. Kun tarkastelemassani tilanteessa vuorotteluprosessin luonne on nopeutuva, on vuorottelevien jaksojen tunnistettavuudella huomattavaa merkitystä myös itse prosessin tunnistettavuudelle ja toimivuudelle.

3 Esimerkit ja analyysi

3.1 Esimerkit: György Ligeti ja Tristan Murail

Seuraavaksi havainnollistan esimerkkien avulla, miten tarkastelemani ilmiöt – rajakohtien jäsentymisen tekstuuri muutosten kautta ja muotoyksiköiden asteittainen lyhenemisprosessi – näyttävät muiden säveltäjien teoksissa. Hahmotan rytmittymisen yhtäältä kokonaisuutta jäsentävänä rytmisenä kerroksena. Toisaalta miellän sen samanaikaisesti paikallisia musiikin tapahtumia jäsentävänä rytmisenä kerroksena. Toisin sanoen kokonaisuuden jäsentymisen ja paikallinen rytmittymisen toteutuvat hierarkian eri tasoilla. Ajattelen myös, että kokonaisuus voi hahmottua kerroksellisena ilmiönä ja että nämä tietyllä tavalla paikalliseen ja kokonaisuuteen kytkeytyvä tasot voivat olla hyvin moniulotteisesti vuorovaikutuksessa.

Tässä luvussa kiinnitän ensin huomiota rytmittymisen paikallisiin esiintymisiin tarkastelemalla tiettyjä rajakohtia György Ligetin toisen jousikvartetton (1968) toisessa osassa. Aiheeni kannalta on keskeistä, miten rytmittymisen voidaan havaita paikallisena ilmiönä. Tämän jälkeen havainnollistan periaatetta, jonka mukaan rytmittymisen voi olla havaittavissa kokonaisuutta jäsentävänä prosessina, jossa muotoyksiköiden kesto lyhenee asteittain. Konkretisoin tätä periaatetta kuvaamalla Tristan Murail'n Gondwana-orkesteriteoksessa (1980) esiintyvää syklistä ja syklien esiintymisten tietynlaista tihenemistä graafisen representaation avulla.

Tarkastellessani näitä rytmittymisen ”ääripäitä” — yhtäältä kokonaisuuden rytmittymistä ja toisaalta johonkin tiettyyn kohtaan kytkeytyvää paikallista rytmittymistä — pyrkimykseni ei ole tuottaa kattavaa analyysiä Ligetin tai Murail'n teoksista saati pyrkiä kuvaamaan näiden teosten kiehtovan rikasta ja puhuttelevaa, taiturillisesti laadituista yksityiskohdista rakentuvaa moniulotteista kokonaisuutta. Olen valinnut nämä kaksi teosta esimerkeiksi syistä, joista muutama on syytä tuoda tässä yhteydessä esille. Ensinnäkin jatkotutkintoni alkuvaiheessa olin voimakkaasti inspiroitunut Ligetin vokaali-ilmaisusta, josta esimerkkinä mainittakoon *Mysteries of the Macabre* sopraanolle ja orkesterille (1991), *Le Grand Macabre* -ooppera (1978) sekä *Aventures/Nouvelles Aventures* (1966). Ligetin teoksien sävelkieli rohkaisi minua kokeilemaan ennakkoluulottomasti erilaisia vokaalitekniikoita on, -ne, -ni -teoksen sävellystyön yhteydessä. Toiseksi juuri se, että

hieman ennen kyseisen vokaaliteoksen sävellystyötä tutustuin syvemmin Ligetin toiseen jousikvartettiin ja erityisesti sen toiseen osaan, vaikutti merkittävästi siihen, että halusin operoida (tai kokeilla operoimista) vokaaliteoksessani painokkailla tekstuurin tiheyteen kytkeytyvillä sointiväri-, dynamiikka- ja tiheyskontrasteilla. Kolmanneksi Murail'n Gondwana-orkesteriteoksen alussa havaittava tihentyvä prosessi innoitti minua operoimaan erilaisten syklien ja erilaisten muotoa jäsentävien rakenteiden kestoilla. Yleisellä tasolla kyseinen orkesteriteos on toiminut minulle laajemminkin jatkotutkinnossani tietynlaisena inspiroivana sytykkeenä ja innoittajana.

3.1.1 Rajakohdat Ligetin toisessa jousikvartetossa

Havainnollistan esimerkillä 3.1 rajakohtia Ligetin toisen jousikvartetton toisesta osasta. Ligetin rikas ja kompleksinen musiikki antaisi mahdollisuuden moninaiseen kommentointiin, mutta tässä yhteydessä rajaan tarkastelun vain tekstuurin muutokseen rajakohdissa. Seuraamalla Meyerin (1989) ja Hannisen (2015) huomioita toissijaisista partametreistä korostan esimerkin näyttämässä musiikissa rajakohtia (R) siten, että kiinnitän huomiotani muutoksiin sointiväri-, dynamiikka- ja horisontaalisessa tiheydessä. Sovellan joiltain osin myös Hastyn (1981) esittämää ajatusta, että mitä useamman eri parametrin tasolla muutos voidaan havaita, sitä merkityksellisemmästä rajakohdasta voi olla kysymys.

Esimerkissä esiintyy kaikkiaan kuusi rajakohtaa (R1–R6). Vaikka rajakohdan tarkka sijainti saattaakin olla jossain määrin tulkintakysymys, esimerkiksi dynamiikan muutoksen näkökulmasta jokainen rajakohta on selkeä. Karkeasti jakaen kolmessa rajakohdassa (R1 tahdissa 27, R3 tahdissa 30 ja R5 tahdissa 33) tapahtuu selkeästi kontrastoiva muutos erittäin hiljaisesta dynamiikasta erittäin voimakkaaseen dynamiikkaan. Kolmessa rajakohdassa (R2 tahdissa 28, R4 tahdissa 32 ja R6 tahdissa 33) voidaan puolestaan havaita vastaavasti selkeä muutos voimakkaasta dynamiikasta hyvin hiljaiseen. Samoin neljässä ensimmäisessä rajakohdassa kontrastoiva muutos on mielestäni havaittavissa ongelmitta myös horisontaalisen tiheyden näkökulmasta. Keskimääräinen tiheys jaksoissa B^1 ja B^2 vaihtelee siten, että tiheys on noin neljä aluketta sekunnissa (B^1 , t. 28 loppu) ja vajaan kahdeksan aluketta sekunnissa (B^2 , t. 32 alku), kun taas esimerkiksi jaksoissa A^2 ja A^3 horisontaalinen tiheys on keskimäärin ainoastaan noin 1–2 aluketta sekunnissa. Myös

sointivärimuutokset ovat jokaisessa rajakohdassa hyvin kirkkaasti rakennettuja ja vaikutelmaltaan kontrastoivia. Esimerkiksi rajakohdassa R3 tapahtuu muutos, jossa siirrytään hauraan pehmeästä flautanto, senza vibrato -soinnista erilaisiin pizzicato- ja col legno battuto -tekniikoihin sekä esimerkiksi tietyllä tavalla jousen ylipaineella aikaan saatuun ”scratch”-sointiin. Tätä kautta kontrasti on mielestäni myös sointivärin näkökulmasta selkeä.

Usean eri parametrin tasolla toteutuvien muutosten seurauksena rajakohdat ovat hyvin selkeitä. Kaikki muutokset eivät kuitenkaan ole vaikutelmaltaan jyrkkäraja- ja vaihtelukohtia, vaan rajakohdat voivat olla eri tasoisesti liudentuvia. Esimerkiksi rajakohdassa R3 on mahdollista havaita lomittumista, mikäli ajatellaan, että tahdin 30 lopussa sellon kontrastoiva dynamiikka *fff* ikään kuin markkeeraa rajakohtaa (R3) aloittaen jakson B², vaikka edeltävälle jaksolle (A²) tyypillistä flautando, senza vibrato -materiaalia kuullaan rajakohdan jälkeen viuluilla ja alttoviuluilla tahdissa 30–31. Näin ollen rajakohdassa R3 voidaan todeta jaksojen A² ja B² lomittumista.

Tunnistan tässä esimerkissä myös tietynlaista tekstuuri- ja värimateriaalien vuorottelua. Esimerkiksi dynamiikan näkökulmasta vuorottelu on havaittavissa siten, että jaksoissa A¹, A², A³ ja A⁴ hahmottuu selkeänä ominaispiirteensä pääpiirteiltään hiljaisia dynamiikkamerkitöitä (*pppp-pp*) kun taas jaksoissa B¹, B² ja B³ dynamiikkamerkitöiden voidaan havaita olevan selkeän kontrastoivasti voimakkaita (*fff-ffff*). Myös äänenvärin näkökulmasta tarkastellen voidaan havaita vuorottelua siinä mielessä, että A-jaksoille ominaiset hauraat jousisoinnit vuorottelevat B-jaksojen voimakkaiden jousi- ja pizzicato-sointien kanssa. Syvennyn tarkastelemaan vuorottelevia tekstuuri- ja värimateriaaleja lähemmin oman vokaalitekstien analyysin yhteydessä.

3.1.2 Kiihtyvä prosessi Murail'n teoksessa Gondwana

Havainnollistan seuraavaksi tihentyvää prosessia Tristan Murail'n orkesteriteoksessa Gondwana. Samoin kuin Ligetin toinen jousikvartetto, myös Gondwanan hienovirteinen ja äärimmäisen värikäs musiikki mahdollistaisi hyvin monipuolisen ja useita kiehtovasti erilaisia näkökulmia sisältävän analyysin. Raja- ja värimateriaaleja tarkasteluni kuitenkin koskemaan vain sitä, miten dynamiikan

Esimerkki 3.1. Tekstuurimuutoksien kautta hahmottuvia rajakohtia Ligetin toisen jousikvartetton toisessa osassa (t. 24–34).

The musical score is divided into sections A1, B1, R1, R2, and A2. Measures 27, 28, and 29 are circled. The score includes various performance instructions and dynamic markings such as *pppp*, *sfz*, *senza sord.*, *sul ponticello*, *arco*, *flautando*, *simile*, and *pp sempre*. The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with 'x' or 'o'.

*1) Vln. 1, 2, Taket 27, Vln. I und Vla. auch Taket 31: sehr rasch schreiben, mit der ganzen Länge des Bogens. 8 gilt nur für die Tonhöhe, nicht für den GrVf. Vln. 1, 2, bar 27, Vln. I und Vla. also bar 31: very quick bowing, using the full length of the bow. 8... applies only to the pitch, not to the fingering.

*2) Vla., danach Vln. 1, 2, Taket 27 marcatissimo: „gerissen“, unterer Bogenteil/Vfl. Vla., dann Vln. 1, 2, bar 27, marcatissimo: „torn“, lower half of bow.

***1) Vcl., Taket 27, bei *fff* al lallone, den Bogen stark auf die Saite drücken, Kratzgeräusch; bei *fff* verschwindet das Geräusch und bleiben die Töne.

***2) Vcl., bar 27, at *fff* al lallone, press the bow firmly on the string, scratching noise; the noise ceases, the tones remaining.

****) *b* = „Bartole pizz.“ (Satz anheben und gegen das Griffbrett schnellen lassen.)

⊕ = „Bartole pizz.“ (Lift the string and let it strike the fingerboard.)

A2

R3

B2

R4

A3

*) Stahle Ruhnote *) zu Takt 27
See footnote *) to bar 27

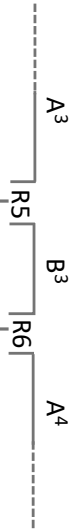
*****) Stahle Ruhnote *****) zu Takt 28
See footnote *****) to bar 28

*****) Vm. 1, 2. Takt 31, Tremolo: starker Bogendruck, Kratzgeräusch.
Vm. 1, 2. bar 31, tremolo: strong bow pressure, scratching noise.

*) = Mit der Fingerbuappe (ad lib. linke Hand) auf die Saiten aufklappen (Kein pizz.)
*) = tap the string with the finger-tip (ad lib left hand); no pizz.

*****) Δ = pizz., Griff-Finger leicht aufsetzen (wie bei Flageo), Dünnpfeif, höherer Klang.
*****) Δ = pizz.; place the left hand finger lightly on the string (as for harmonics), hollow, woody sound.

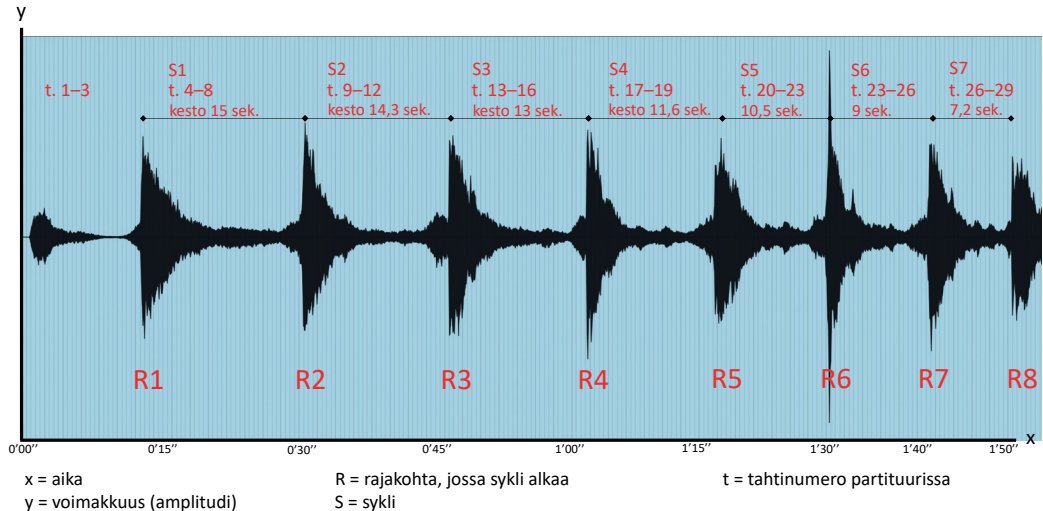
*****) ○ = schwächeres pizz.: Saiten gegen den Fingernagel das seitlich danebenstehenden Griff-Fingers
*****) ○ = weaker pizz.: let the string strike the fingernail of the left hand finger, which is placed beside the string.



Musical score for guitar, measures 33 through 36. The score is written on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It includes various performance instructions such as *quasi legato*, *arco, sul tasto*, *ppp*, *pp*, *mf*, *simile*, and *rit.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are circled at the beginning of their respective measures. The score concludes with a double bar line and the instruction *rit. sempre vibr.*

(amplitudi) muutoksien kautta voi olla mahdollista esimerkinomaisesti tarkastella tihentyvän prosessin periaatetta kyseisen teoksen alussa. Esimerkissä 3.2 on kuvattu amplitudin voimakkuuden vaihtelua teoksen alussa, noin minuutin ja viidenkymmenen sekunnin aikana.

Esimerkki 3.2. Seitsemän ensimmäistä sykliä Tristan Murail'n teoksessa Gondwana (t. 4–29).⁷



Esimerkistä voidaan havaita seitsemän erimittaista toistuvaa sykliä (S1–S7). Jokaisen syklin alkaminen on tunnistettavissa voimakkaan dynamiikkamuutoksen kautta syntyvästä alukkeesta, joita esimerkissä on kaikkiaan kahdeksan (R1–R8).

Sykliden toistuessa niiden kestot lyhenevät asteittain esimerkissä osoitetulla tavalla. Ensimmäisen syklin (S1) kesto on 15 sekuntia, kun taas viimeinen sykli (S7) on enää noin 7,2 sekuntia pitkä. Sykliden kestojen lyhenemisen seurauksena alukkeiden R1–R8 esiintymiset aikajanalla tihenevät. Sykliden kestojen lyhenemisen ja sykliden alukkeiden esiintymisten tihentyminen synnyttää vaikutelman tietyllä tavalla nopeutuvasta prosessista. Samankaltainen vaikutelma nopeutuvasta prosessista on tärkeä ilmiö omassa vokaaliteoksessani, jota analysoin seuraavissa alaluvuissa.

⁷ Esimerkin 3.2 graafinen representaatio tehty Ableton Live 11 Suite -ohjelmalla. Äänite: Orchestre National de France, johtajana Yves Prin (1980).

3.2 Analyysi: on, -ne, -ni

Vokaaliteokseni **on**, -ne, -ni kahdeksalle laulajalle on sävelletty jatkotutkintoni alkuvaiheessa vuosina 2009–2010, osana Sibelius-Akatemian järjestämää työpajaa ja yhteistyössä Helsingin kamarikuoron kanssa. Teoksen kokoonpano on kaksi sopraanoa, kaksi alttoa, kaksi tenoria ja kaksi bassoa. Tekstiksi valitsin Henriikka Tavin runon **on**, -ne, -ni sekä lyhyen otteen Aleksis Kiven runosta *Tornin kello*. Sävellyksen kesto on vajaat viisitoista minuuttia.

Työskentelymetodinä työpaja, jossa säveltäjä voi testata ja työstää sävellyksellisiä ideoitaan yhdessä ammattimuusikoiden kanssa, voi olla monellakin tavalla arvokas, kehittävä ja joiltain osin myös vapauttava kokemus. Tässä kyseisessä työpajaprojektissa saatoinkin selkeästi tavanomaista sävellystilausta vapaammin määritellä sen, millaisen teoksen haluaisin säveltää. Samoin tiedostin, että työpajan lopuksi pidettävää konserttia edeltäisi huomattavasti tavanomaista enemmän harjoitusaikaa, mikä osaltaan rohkaisi minua kokeilemaan ja etsimään ennakkoluulottomasti minulle uudenlaista musiikillista ilmaisua. Tunnistin, että käsillä oli mahdollisuus ikään kuin turvallisessa ympäristössä heittäytyä testaamaan yhtäältä omaa tapaan säveltää sekä toisaalta sitä, miten työstää materiaalia yhteistyössä muusikoiden kanssa. Yhtä lailla olin kiinnostunut siitä, miten ja missä määrin muusikoiden olisi mahdollista omaksua, ymmärtää, pitää mielekkäänä ja käytännössä kyetä toteuttamaan toimivasti tietynlaista esteettistä ilmaisua. Minua kiinnosti myös, millä tavoin muusikot tulkitsevat ja toteuttavat valitsemani notaation.⁸ Jälkeenpäin tarkasteltuna on varsin helppoa paikantaa sävellysprosessista ja myös itse teoksesta niitä kohtia, joissa halu kokeilla ja testata vaikkapa erilaisia sointivärejä tai laulajien ilmaisukyvyyn rajoja on saattanut olla selkeästi suurempi tavoite kuin musiikillisen idean käytännön toteutettavuus. Mutta uskon, että ilmeisistä ja osin hyvin selkeistä puutteista huolimatta tästä kyseisestä teoksesta on suodatettavissa esiin ainesta, jota voi olla mielekästä syventyä analysoimaan tässä yhteydessä.

Pidän tärkeänä korostaa näkemystäni, jonka mukaan tekijän tulkinta omasta teoksestaan ei ole mitenkään etuoikeutettu tai muutoinkaan ensisijainen. Se on yksi mahdollinen tulkinta muiden

⁸ Yksi tällaisten työpajojen keskeinen arvo on eittämättä myös säveltäjän verkottuminen muusikoiden ja toisten säveltäjien kanssa. Minun kohdallani jatkotutkinto on ollut merkittävä erityisesti ammatillisen verkottumisen näkökulmasta.

joukossa.⁹ Melkeinpä mikä tahansa musiikki mahdollistaa lähtökohtaisesti useamman erilaisen, yhtä arvokkaan tulkinnan. Aivan samalla tavalla tämäkin vokaaliteokseni on avoin moninaisille tulkinnoille.¹⁰ Säveltäjänä minua kiehtoo hyvin paljon se, miten monin eri tavoin yhtä ja samaa musiikkia on mahdollista hahmottaa ja tulkita. Ymmärrän tämän rikkautena taiteessa.

Kohdentamalla analyysia tämän kyseisen teokseni kohdalla hieman toisin voisi olla mahdollista tuoda esille muita musiikillisia prosesseja, jonkinlaisina omina kerroksinaan saman teoksen sisällä. Rajaan tarkasteluni tässä yhteydessä kuitenkin koskemaan ainoastaan yhtä prosessia yhdellä hierarkian tasolla – muotoa jäsentävien jaksojen tihevää vuorottelua. En syvenny analysoimaan tässä yhteydessä notaatioteknisiä ratkaisujani muuten kuin alaluvussa 3.2.5, joka tarkastelee lyhyesti nuottikuvaa muodon jäsentäjänä.

3.2.1. Muotoa jäsentävien tekstuurijaksojen ominaispiirteitä

Olen jakanut teoksen kaiken kaikkiaan yhdeksääntoista jaksoon, joiden väleihin jää kahdeksantoista rajakohtaa. Tarkasteltavat tekstuurijaksot jakautuvat kahteen ryhmään (A ja B) sen mukaan, millaisia ominaispiirteitä niiden tekstuureissa on. Yksinkertaistaen voi sanoa, että ryhmän A musiikki koostuu erilaisista hälyäänistä, ryhmän B puolestaan täsmällisistä säveltasoista. Teoreettisena lähtökohtanani ovat luvussa 2 esitellyt ajatukset. Vokaaliteos **on**, -ne, -ni koostuu A- ja B- jaksojen vuorottelusta niin, että A-materiaalia kuullaan sekä alussa että lopussa. A-jaksoja on teoksessa kymmenen, B-jaksoja puolestaan yhdeksän.

Tarkastellessani ryhmien tekstuureiden ominaispiirteitä nojaan Leonard B. Meyerin (1989) ja Patricia Howlandin (2015) esittämiin ajatuksiin toissijaisista parametreista. Kiinnitän huomiotani tässä yhteydessä esimerkiksi äänen väriin ja tekstuurin tiheyteen liittyviin ominaisuuksiin. Kuvatessani äänen väriin ja rakenteeseen liittyviä ominaisuuksia sovellan Jonathan De Souza'n (2015) esillä pitämää ajatusta musiikin tekstuurin materiaalin (soiva pinta) ja rakenteen (soivan

⁹ Tavoitteeni ei ole rekonstruoida sävellysprosessia, vaan tarkastelen sitä ikään kuin ulkopuolisena. Tunnistan kuitenkin myös tietynlaisen erikoisasemani tässä tarkastelussa teoksen säveltäjänä. Mutta olennaista on se, että tekijän tulkinta ei ilmoita minkäänlaista totuutta teoksesta. Puhuessaan tekijän asemasta Roland Barthes on käyttänyt sanamuotoa ”tekijän kuolema” (Barthes 1977).

¹⁰ Säveltäjänä voin iloita Hannu Pohjannon omassa taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallisessa työssään esittämästä huomiosta: ”Hyvä teos on sillä tavoin moniulotteinen, että se on altis useille erilaisille mielekkäille tulkinnoille” (Pohjannoro 2009, 12).

pinnan alapuoliset tasot) vuorovaikutteisesta suhteesta. Tekstuurien ominaispiirteitä äänenväriin näkökulmasta kuvaavat esimerkit havainnollistavat varsin selkeästi materiaaliin eli soivaan pintatasoon kytkeytyviä tekstuurin ominaisuuksia, kun taas esimerkit, jotka havainnollistavat esimerkiksi tekstuurien horisontaaliseen tiheyteen liittyviä ominaisuuksia, ovat luontevasti mielleltävissä tekstuurin rakenteeseen kytkeytyviksi ominaisuuksiksi.

Havainnollistan seuraavaksi ryhmän A tekstuurien ominaispiirteitä äänenväriin näkökulmasta. Esimerkissä 3.3 voidaan havaita kaksi merkitsemääni ominaisuutta t1 tahdeissa 67 ja 73. Olen nimennyt nämä piirteet *hälytremoloiksi*. Tälle kyseessä olevalle tietynlaiselle vokaaliefektille on luonteenomaista voimakkaan terävä suomen kielen r-äänten kaltainen säveltasoton pärinä. Vaikutelma on varsin hälyinen ja tremolo-efekti hyvin kuultavissa.

Tämä hälytremolo on yksi oleellinen tarkasteltavan tekstuurijakson väriominaispiirre, kuten esimerkistä 3.3 on mahdollista havaita. Tahtien 67–81 aikana tämän kyseisen sointiväriin voidaan havaita leviävän dominoimaan kauttaaltaan ryhmän A tekstuurityypin kokonaissointi-ilmettä. Esimerkin tilanne tapahtuu teoksen alkupuolella, ja voidaan ajatella, että tämän kaltainen hälytremolo-ominaispiirteen laaja esiintyvyys tahdeissa 67–81 voi vaikuttaa osaltaan kyseisen ominaispiirteen tunnistettavuuteen myöhemmin teoksessa. Sointiväri, joka on riittävällä tavalla käynyt tutuksi teoksen kuluessa, tunnistuu helpommin, kun se esiintyy uudelleen. Tällä on merkitystä tekstuurijaksojen vuorottelun näkökulmasta. Lisäksi hälytremolon tietyssä mielessä varsin laaja esiintyminen teoksen alkupuolella vaikuttaa myös siihen, että ominaispiirre tunnistuu hyvin, vaikka esiintyminen ei olisikaan kovin pitkä tai etualalla. Näin on esimerkiksi tilanteissa teoksen loppupuolella tahdissa 238–239 jaksossa A⁴ ja tahdeissa 247–248 jaksossa A⁶, joissa kyseisen hälytremolon esiintyminen on hyvin lyhytkestoinen sekä tietyllä tavalla vähemmän keskeisessä roolissa kokonaissointikuvaan nähden kuin esimerkin 3.3 näyttämässä tahdeissa 67–81.

Esimerkit 3.4 ja 3.5 havainnollistavat ryhmälle A tyypillistä tekstuurin ominaisuutta t2. Nimitän tätä ominaispiirrettä *hälyrepetitioksi*. Esimerkin 3.4 tahdit 28 ja 29 havainnollistavat hälyrepetition esiintymistä kuivana ja jälkisoinnittomana eleenä (kakkosbasso, t. 28) sekä samoin hyvin ilmavana sointina (altot, t. 29). Esimerkki 3.5 ilmentää hälyrepetition pidempikestoista esiintymistä (ykköstenori, t. 48–49).

* 3 diti 3 bar ke 3 bar
 * jika ada korvekor me mada
 * jama korvekor me mada
 * taraba korvekor

slang
 [puituwa]

(puituwa)
 imajulas
 imajulas

slang
 [puituwa]

slang
 [puituwa]

slang
 [puituwa]

slang
 [puituwa]

Dynamics: *f*, *ff*, *p*, *sim.*

Samoin kuin esimerkin 3.3 hälytremolo, myös esimerkkien 3.4 ja 3.5 hälyrepetitio on lähtökohtaisesti säveltason, mutta rytmisesti artikuloituvan toiston vuoksi soinnilliselta ilmiänsultaan tietyllä tavoin hälytremoloa selkeämmin mielletävissä ja hahmotettavissa. Tämä artikuloitavuus osana ominaispiirrettä varioituu A-ryhmän tekstuureissa monin eri tavoin, mutta säilyttää tunnistettavuuttaan muuntumisesta huolimatta.

Esimerkeissä 3.6 ja 3.7 esiintyy kolmas ryhmä A:n tekstuurin ominaispiirre t3. Nimitän tätä ominaispiirrettä *hälyglissandoksi*. Esimerkissä 3.6 hälyglissando voidaan havaita ykkösbasson osuudessa tahdissa 57 jonkinlaisena ylöspäin suuntautuvana kuorsaamisen kaltaisena efektinä. Esimerkissä 3.7 sama hälyglissando-ele voidaan havaita ylöspäin suuntautuvana liikkeenä ykkössopraanolla tahdissa 88, mutta johtuen muun muassa sopraanon korkean rekisterin tuomasta sointierosta kyseinen hälyglissando-ominaispiirre saa täysin erilaisen äänensävyä verrattuna esimerkin 3.6 ykkösbassoon. Oleellinen piirre on kuitenkin nimenomaan selkeästi erottuva glissando-ele, joka esiintyy muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta ylöspäin suuntautuvana liikkeenä lukuisissa kohdin teoksessa.

Teoksen kuluessa hälyglissando-ominaispiirre muuntuu sointivärin tai rekisterin näkökulmasta usealla eri tavalla. Mutta se, millaisena ominaispiirre kulloinkin hahmottuu, on hyvin pitkälti riippuvainen siitä, millainen ääni laulajalla on ja miten kukin laulaja kyseisen eleen tulkitsee. Kaikissa esiin nostamissani ryhmä A:n tekstuuriin ominaispiirteissä (hälytremolo, hälyrepetitio ja hälyglissando) voidaan havaita selkeästi tietynlainen kontekstisidonnainen taso, joka sallii ikään kuin sisäänrakennetusti hyvin moni-ilmeisen toteutustavan. Säveltäjänä olen tehnyt tietoisena ja osin esteettisen valinnan, joka mahdollistaa varsin erilaisetkin tulkinnat samasta materiaalista. On oleellista huomioida, että valintaani sisältyy ymmärrys siitä, että vokaalihälyjen kautta voi olla äärimmäisen vaikeaa tavoitella jotain tiettyä eksplisiittisesti määrittyvää sointiväriä. Kysymyksessä on siis ennen muuta tietynlainen ilmaisutapa ja ekspressiivisyyden taso, jonka tarkka sointiasu riippuu yksittäisestä laulajasta.

Esimerkki 3.4. Ryhmän A tekstuurin ominaispiirre *hälyrepetitio* (t2) tahdeissa 28 ja 29.

The musical score consists of several staves for different instruments. The top staff is for piano (p), followed by celesta (mf), and then strings (mf). The score is divided into measures 26, 27, 28, and 29. A red box highlights a specific rhythmic motif labeled 't2' in measures 28 and 29. The motif consists of a sequence of notes: $\text{d}(\text{G})-\text{h}-\text{h}-\text{h}(\text{G})$. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *f*, and articulations like accents and slurs. The instruments listed include piano, celesta, and strings.

Esimerkki 3.5. Ryhmän A tekstuurin ominaispiirre *hälyrepetitio* (t2) tahdeissa 48–49.

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 44, 48, and 49 clearly marked. A red box highlights measures 48 and 49, where the vocal line repeats a phrase with a 't2' label above it, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The vocal line includes lyrics such as 'do-ga-de-do-ga-de-do-ga-de-do' and 'fi-gi-ti-gi-fi-gi-ti-gi'. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns, with dynamics like *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff* indicated. A 'sim.' (simile) marking is used in several places to indicate that the accompaniment should be played in a similar manner to a previous section. The score concludes with a double bar line and a final measure number of 44.

Esimerkki 3.7. Ryhmän A tekstuurin ominaispiirre *hälyglissando* (t3) tahdissa 88.

The image displays a musical score for a piece in 88-measure time, featuring a complex texture with multiple staves. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, *sfz*, and *staccato*. The notation is dense, with many notes and rests across the staves. A red box highlights a specific measure labeled 't3', which contains a *ff* dynamic marking and a note with a sharp sign. The score also includes several annotations in Finnish, such as 'puhutti (tästä lähtien) muiden äänien mukana' and 'sääntöjä tulien äänien (ääntömuunnos)'. The overall structure is highly detailed and technical.

Havainnollistan seuraavaksi kahta ryhmälle B ominaista tekstuuripiirrettä. Näistä ensimmäistä nimitän *staattiseksi säveltasoksi* (t4). Esimerkissä 3.8 staattinen säveltasoo-ominaispiirre on havaittavissa ykkösbassolla tahdeissa 101–104. Staattinen säveltasoo-ominaispiirteeseen kytkeytyvä keskeinen tekijä on, tekstuuripiirteen nimen mukaisesti, notatoitu säveltasoo. Täsmällisten säveltasojen esiintymistä voidaan pitää merkittävänä tekijänä, sillä pitkälti juuri säveltasokytken johdosta ryhmän B jaksot erottuvat varsin selkeästi ryhmän A jaksoista. Staattinen säveltasoo-ominaispiirteen johdosta useat B-ryhmään liittämäni jaksot ovat myös äänenväriin tasolla vaikutelmaltaan tietyllä tavalla selkeämmin soivaa ja ”laulullista” materiaalia verrattuna A-ryhmään. Laulajat toteuttava teoksessa monin eri tavoin täsmällisiä säveltasoja, vaikkapa laulamalla nasaalilla sävyllä tai hyräilemällä suljetuin huulin (*bocca chiusa*). Oinaispiirre synnyttää ryhmän B jaksoihin vaikutelmaa staattisuudesta, joka tässä yhteydessä on mielletävissä jonkinlaisena hitautena (esimerkiksi vähäisenä alukkeiden määränä tietyn aikajakson kuluessa) tai rauhallisuutena (muutokset vaikkapa rekistereiden tai sointivärien suhteen tapahtuvat hitaasti).

Esimerkissä 3.9 käy puolestaan ilmi samakaltainen tiukasti säveltasoon sidoksissa oleva ryhmän B tekstuurin ominaispiirre *säveltasoliukuma* (t5), joka esiintyy ykkösbasson osuudessa tahdissa 114 ja ykkössopraanolla tahdeissa 119–120. Säveltasoliukuma on tietyllä tavalla staattisen säveltasoo-ominaispiirteen alaluokka, sillä säveltasotaipuminen syntyy käytännössä siitä, että staattisena säveltasona hahmottuva sointi muuntuu siten, että se nimensä mukaisesti alkaa ”liukua” toiseksi säveltasoksi. Useat jaksosta, jotka olen liittänyt B-ryhmään kuuluviksi, sisältävät erilaisia säveltasoliukumia, kuten esimerkiksi lähempänä teoksen loppua jaksot B⁵ ja B⁶ (esimerkki 3.21) sekä jaksot B⁷, B⁸ ja B⁹ (esimerkki 3.20).

Se, miten monimuotoisena tekstuurin materiaali tai pintatason ominaispiirteet voidaan havaita, riippuu kontekstista, sillä esimerkiksi samankaltaiset sointivärit voivat sulautua kuulokuvassa helposti yhdeksi multi-instrumentiksi (Clarke 2005, 179). Samoin esimerkiksi dynamiikkamerkinnoilla voi olla suuri vaikutus siihen, miten yksittäiset ominaispiirteet, vaikkapa sointivärit, voidaan havaita, tai siihen, miten dominoivaksi jokin tietty tekstuurin ominaisuus lopulta muodostuu tarkasteltaessa materiaalin kokonaissointikuvaa. Albert Bregman (1990, 469) onkin huomauttanut, että äänet ovat tietyllä tavalla läpinäkyviä. Hän on myös todennut, että hiljainen ääni, riippumatta siitä, miten lähellä se on, ei voi peittää havaintoa kauempana olevasta kovemmasta äänestä.

Esimerkki 3.8. Ryhmän B tekstuuria kuvaava ominaispiirre *staattinen säveltaso* (t4) t. 101–104.

99

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. The score is oriented vertically on the page. At the top right, there is a box containing the number '99'. The score consists of several staves. On the left side, there are four vocal staves labeled 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. Below these are piano accompaniment staves. A red rectangular box highlights a specific section of the score, labeled 't4' in red. This section is marked with a piano dynamic 'pp' and the text 'staattinen säveltaso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a page number '43'.

Esimerkki 3.9. Toinen ryhmän B tekstuurin ominaispiirre säveltasoliukuma (t5) tahdeissa 114 ja 119–120.

The image shows a musical score for Example 3.9, measures 114 and 119-120. The score is written for a string quartet, with staves labeled S1, S2, A1, and A2. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 114 is marked with a red box and a red 't5' label. Measures 119 and 120 are also marked with a red box and a red 't5' label. The score includes various dynamics such as *ppp*, *f*, and *pp*, and articulation marks like *stacc.* and *acc.*. A red box highlights a specific texture in measure 114 and measures 119-120, labeled 't5'. The score also includes a section of piano reduction for the first two measures, with the text 'muutokset edellisestä' and '(kappaleen alkupuolesta alkaen sivulla 119-120)'. The piano reduction shows the harmonic structure with chords and individual notes.

Tarkasteltaessa ryhmien A ja B tekstuurien ominaispiirteitä tiheyden näkökulmasta siirrytään pintatason materiaaliselta tasolta enemmän rakenteelliselle tasolle. Havainnollistan seuraavaksi molempien ryhmien tekstuurien horisontaaliseen tiheyteen kytkeytyviä ominaispiirteitä nuottiesimerkeillä 3.10 ja 3.11. Tarkastelen ensin ryhmää A. Esimerkissä 3.10 horisontaalinen tiheys on keskimäärin 8–12 aluketta sekunnissa ja esimerkissä 3.11 noin 8–10 aluketta sekunnissa. Yleisellä tasolla on mahdollista todeta, että ryhmän A tekstuurijaksoissa alukkeita on usein suhteellisesti huomattavan paljon, jolloin ne eivät erotu niinkään itsenäisinä rytmisinä impulsseina vaan pikemminkin osana jonkinlaista impulssikenttää.

Jos tarkastellaan puolestaan ryhmän B tekstuurin horisontaalista tiheyttä, voidaan havaita varsin selkeä kontrasti verrattuna ryhmän A tiheyteen. Esimerkissä 3.12 nuottikuvasta voidaan havaita alukkeita kaiken kaikkiaan kuusi reilun 25 sekunnin aikana. Samoin toisesta B-ryhmän ominaispiirrettä kuvaavasta esimerkistä 3.13 voidaan havaita, että tahdeissa 229–234 (jakso B³), 30 sekunnin mittaisen aikajakson kuluessa, tapahtuu niin ikään ainoastaan kuusi aluketta. Voidaan sanoa, että ryhmälle A on yleisesti ominaista selvästi suurempi keskimääräinen horisontaalinen tiheys verrattuna ryhmään B. Esimerkeissä 3.10–3.13 esiin tuodut ryhmien A ja B tekstuurijaksojen rakenteelliset ominaispiirteet vahvistavat yhdessä tekstuurijaksojen materiaalien ominaispiirteiden kanssa vaikutelmaa teoksen muotoa jäsentävistä vuorottelevista tekstuurijaksoista.

3.2.2 Muotoa jäsentävien jaksojen kestot ja rajakohdat

Kuten Christopher Hasty (1981a; 1984) ja Leonrad B. Meyer (1989) ovat tuoneet esille luvussa 2.3 kuvatulla tavalla, monien post-tonaalisen musiikin prosessien hahmottuminen, ja joiltain osin myös muodon jäsentyminen, liittyvät muutoksiin toissijaisissa parametreissa. Tarkastelenkin muotoa jäsentäviä muutoksia ja vuorottelua ennen kaikkea toissijaisten parametrien näkökulmasta, kiinnittäen huomiota erityisesti rajakohtien yhteydessä tapahtuviin tekstuurin tiheyden tai äänenväriin muutoksiin.

Esimerkki 3.10. Ryhmän A tekstuurin horisontaalinen tiheys tahdeissa 63–66.

63

musical score showing horizontal density of texture in measures 63-66. The score includes dynamic markings (p, f, mf, sf) and articulation symbols (accents, slurs). The notation is complex, featuring stems, beams, and slurs, indicating a dense rhythmic texture. The score is divided into measures 63, 64, 65, and 66, with a final measure 67. The texture is characterized by a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a more sparse texture. The score is written for a single melodic line, likely a flute or clarinet, with a key signature of one flat and a common time signature.

musical score showing horizontal density of texture in measures 63-66. The score includes dynamic markings (p, f, mf, sf) and articulation symbols (accents, slurs). The notation is complex, featuring stems, beams, and slurs, indicating a dense rhythmic texture. The score is divided into measures 63, 64, 65, and 66, with a final measure 67. The texture is characterized by a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a more sparse texture. The score is written for a single melodic line, likely a flute or clarinet, with a key signature of one flat and a common time signature.

Esimerkki 3.12. Ryhmän B tekstuurin horisontaalinen tiheys tahdeissa 106–113.

The musical score is written on 12 staves, labeled S1 through S12 from top to bottom. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff S1:** Starts with a *p* dynamic marking and the instruction "Ei 1. sovitinlauluja (debatilla)".
- Staff S2:** Features a *p* dynamic marking and the instruction "Ei 1. sovitinlauluja (debatilla)".
- Staff S3:** Contains a *mf* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S4:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S5:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S6:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S7:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S8:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S9:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S10:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S11:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".
- Staff S12:** Contains a *pp* dynamic marking and the instruction "5. m.".

Additional performance instructions in Finnish are provided:

- "Ei 1. sovitinlauluja (debatilla)" (No first vocal line (debatilla))
- "Ei 2. sovitinlauluja (debatilla)" (No second vocal line (debatilla))
- "Ei 3. sovitinlauluja (debatilla)" (No third vocal line (debatilla))
- "Ei 4. sovitinlauluja (debatilla)" (No fourth vocal line (debatilla))
- "Ei 5. sovitinlauluja (debatilla)" (No fifth vocal line (debatilla))
- "Ei 6. sovitinlauluja (debatilla)" (No sixth vocal line (debatilla))
- "Ei 7. sovitinlauluja (debatilla)" (No seventh vocal line (debatilla))
- "Ei 8. sovitinlauluja (debatilla)" (No eighth vocal line (debatilla))
- "Ei 9. sovitinlauluja (debatilla)" (No ninth vocal line (debatilla))
- "Ei 10. sovitinlauluja (debatilla)" (No tenth vocal line (debatilla))
- "Ei 11. sovitinlauluja (debatilla)" (No eleventh vocal line (debatilla))
- "Ei 12. sovitinlauluja (debatilla)" (No twelfth vocal line (debatilla))

Esimerkki 3.13. Ryhmän B tekstuurin horisontaalinen tiheys jaksossa B³ tahdeissa 229–234.

226

B³

R5

R6

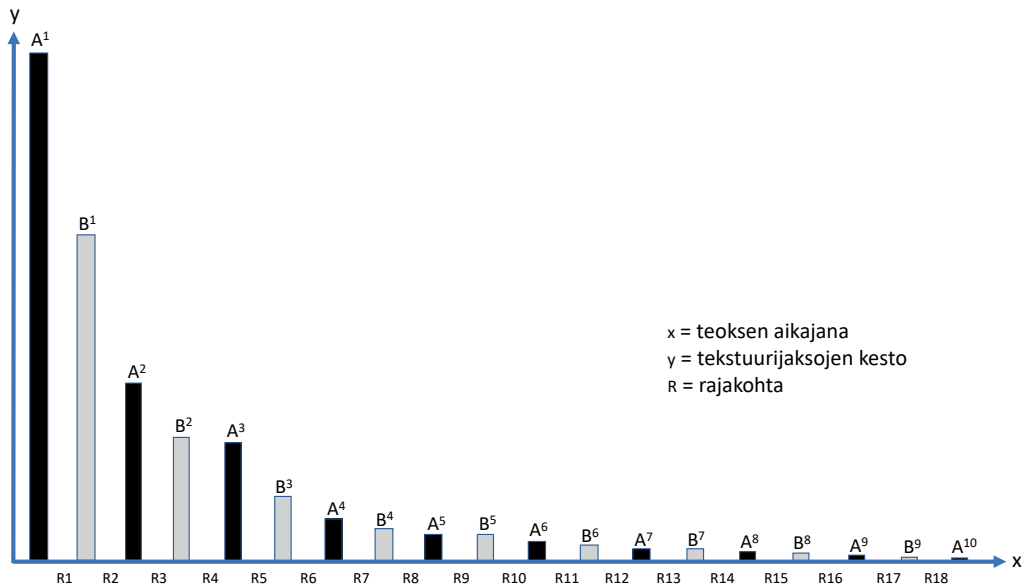
Tekstuuriin ja äänenväriin liittyvien muutosten kautta hahmottuvat rajakohdat määrittyvät **on**, -ne, ni -teoksessa Kofi Agawun (2009, 52–54) käsitteistön mukaan lokaationaalista aloituksista ja lopetuksista, eivät funktionaalista. Ympäristö määrittää lokaationaalisen loppumisen, ja käytännössä tällainen loppuminen voidaan havaita vasta jälkikäteen, kun loppuminen on itse asiassa jo tapahtunut. Voidaankin ajatella, että tällaiseen lokaationaalisuuteen liittyy näin ollen tietynlaista ennustamattomuutta. Esimerkiksi tekstuurijaksojen vuorottelun näkökulmasta tarkasteltuna voidaan sanoa, että tekstuurijakson muutos tiedetään tulevaksi, mutta varmuudella voi sanoa vasta tapahtuman jälkeen, milloin se tapahtuu. Funktionaaliseen lopetukseen voi sitä vastoin olla mahdollista liittää ennustettavuutta siinä mielessä, että funktionaalinen loppuminen usein valmistellaan sitä edeltävässä tilanteessa, mistä esimerkiksi sopivat tonaalisen musiikin harmonian määrittämät kadenssit. Näin ollen funktionaalinen loppuminen voi olla tietyllä tavalla mahdollista havaita samalla hetkellä kuin loppuminen käytännössä tapahtuu. Vastaavalla tavalla yleisiä lopettamisen tapoja ei mielestäni ole post-tonaalisisessa musiikissa.

Rajakohdat, joista kirjoitan kuoroteokseni yhteydessä, ovat luonteeltaan lokaationaalisia. **on**, -ne, -ni -teoksen rajakohdissa esiintyy kuitenkin myös teosspesifiä funktionaalisuutta. Esimerkiksi silloin kun teoksen sisälle syntyy malli, jossa erilaiset tekstuurityypit vuorottelevat ja jossa jokainen tekstuurityypin esiintymä on aiempaa lyhyempi. Tällainen materiaalisuuteen ja ajallisuuteen kytkeytyvä funktionaalisuuden taso rakentuu teoksen sisäisten lainalaisuuksien myötä. **on**, -ne, -ni -teoksessa esiintyvään nopeutuvan vuorottelun periaatteeseen voidaan kytkeä toisaalta joiltain osin ennustettavuutta, joka on kytköksissä funktionaalisuuteen (tiedetään, että muutos tapahtuu), toisaalta ennustamattomuutta, joka kytkeytyy lokaationaalisuuteen (ei ole ennalta tiedossa, milloin muutos tapahtuu). Nämä kaksi muotorajojen jäsentymisperiaatetta operoivat eri tasoilla.

Esimerkki 3.14 havainnollistaa tekstuurityyppien A ja B vuorottelun periaatetta sekä jaksojen kestojen suhteellista muutosta. Olen liittänyt teoksen yhdeksäntoista muotoa jäsentävän tekstuurijakson nimeen järjestysnumeron osoittamaan ryhmän sisäistä esiintymisjärjestystä. Näin ollen ryhmä A koostuu yhteensä kymmenestä tekstuurijaksosta (A^1 – A^{10}) ja ryhmä B puolestaan yhdeksästä tekstuurijaksosta (B^1 – B^9). Olen nimennyt jaksojen väleissä esiintyvät kahdeksantoista rajakohtaa kirjaimella R ja liittänyt jokaiseen esiintymisjärjestyksestä kuvaavan numeron ($R_1, R_2, R_3 \dots$

R18). Vaikka tekstuurijaksojen kestot on kuvattu vain suuntaa antavasti, esimerkiksi käy ilmi, miten tekstuurijaksojen kestot lyhenevät selkeästi edettäessä kohti teoksen loppua.

Esimerkki 3.14. Tekstuurijaksojen suhteellisten kestojen muutos ja vuorottelun periaate.

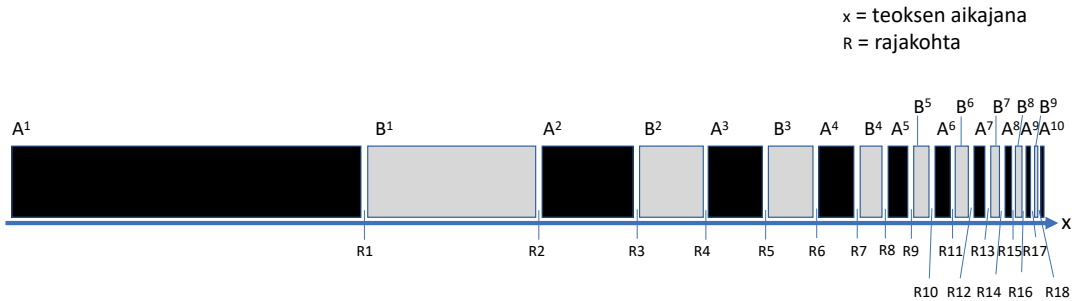


Esimerkki 3.15 puolestaan kuvaa tekstuurijaksojen suhteellisten kestojen lyhenemisen vaikutusta rajakohtien (R) sijaintiin teoksen aikajanalla. Esimerkistä käy selkeästi ilmi periaate, jonka mukaan kestojen lyheneminen johtaa jaksojen välisten rajakohtien esiintymisten tihentymiseen. Ajattelen, että tästä syntyy puolestaan vaikutelma nopeutuvasta tekstuurijaksojen vuorottelusta ja edelleen tihenevästä prosessista. Tällainen tihenevä prosessi voi osaltaan olla yhtenä osatekijänä synnyttämässä vaikutelmaa musiikillisesta suunnasta.

Esimerkin 3.15 tekstuurijaksojen suhteelliset kestot, samoin kuin rajakohtien sijainnit teoksen kuvitteellisella aikajanalla, ovat viitteellisiä. Tavoitteeni on havainnollistaa esimerkillä periaatetta. Viitteellisyys on osaltaan perusteltavissa myös käytännön syillä. Kun esimerkiksi teoksen alussa jakson A¹ kesto on partituurissa 6 minuuttia 57 sekuntia ja kun teoksen lopussa jaksojen B⁹ ja A¹⁰ kestot ovat ainoastaan 0,2 sekuntia, eksakti graafinen representaatio voi olla hyvin vaikeasti

luettavissa. Jokaisen tekstuurijakson tarkka kesto, siten kuin se metronomimerkintöjen kautta on todennettavissa partituurissa, samoin kuin rajakohtien tarkka sijoittuminen tiettyihin tahteihin, ilmenevät teoksen muotokaaviosta (esimerkki 3.16).¹¹

Esimerkki 3.15. Rajakohtien (R) esiintymisten tihenemisen pariaate aikajanalla.



Ennen muuta jaksoista pisimmät (A^1 , B^1 ja A^3) eivät muodosta keskeytymättömiä yksiöitä, vaan ne jakautuvat pienempiin osiin. Jakso A^1 jakaantuu varsin mielekkäästi kahteen osaan: $A^{1(l)}$ (t. 1–81) sekä $A^{1(r)}$ (t. 82–93), jotka voidaan jakaa edelleen pienempiin osakokonaisuuksiin. Tällöin $A^{1(l)}$ -osan sisällä voidaan havaita neljä pienempää osakokonaisuutta: $A^{1(a)}$ (t. 1–32), $A^{1(b)}$ (t. 33–59), $A^{1(c)}$ (t. 60–72) ja $A^{1(d)}$ (t. 73–81). $A^{1(r)}$ -osan sisällä voidaan puolestaan havaita kaksi pienempää osakokonaisuutta: $A^{1(r'a)}$ (t. 82–89) sekä $A^{1(r'b)}$ (t. 90–97). Jakson B^1 sisään voidaan hahmottaa kaikkiaan neljä pienempää osaa: $B^{1(a)}$ (t. 93–97), $B^{1(b)}$ (t. 98–120), $B^{1(c)}$ (t. 121–141) sekä $B^{1(d)}$ (t. 142–151). Jakso A^3 voisi puolestaan jakautua kahteen osaan $A^{3(a)}$ (t. 211–220) ja $A^{3(b)}$ (t. 221–228).

Käsittelen jaksoja A^1 , B^1 ja A^3 tässä analyysissä kuitenkin omina laajoina kokonaisuuksinaan, koska niistä on löydettävissä kokonaisuuden yhtenäisyyttä ylläpitäviä ominaisuuksia jaksojen sisäisistä, joiltain osin kontrastoivista muutoksista huolimatta. Esimerkiksi jakson A^1 sisällä hahmottuvat osat $A^{1(l)}$ ja $A^{1(r)}$ sisältävät molemmat ryhmän A ominaispiirteitä, kuten hälytremoloita (esimerkiksi t. 59 ja t. 87–88) ja hälyrepetitioita (esimerkiksi t. 44–45 ja t. 82). Samoin jakson A^3 sisällä hahmottuvat

¹¹ Myöskään tarkasteltavan vokaaliteoksen konserttiesitykset tai taltiointit eivät noudata täsmällisesti partituurin määrittämiä kestoja. Partituurin metronomimerkinnät ja näistä johdetut eksaktit kestot toimivat minulle usein, myös tämän teoksen yhteydessä, enemmänkin sävellyksellisenä työkaluna kuin jonkinlaisena pedanttina vaatimuksena ehdottomaksi esitysohjeeksi. Ajattelen, että hyvässä taiteessa on usein luontevasti sija tulkinnoille.

Esimerkki 3.16. Teoksen muotokaavio.

Jakso	Tahdit	Kesto	Rajakohta	Tahdit
A ¹	t. 1—92	06:57:000		
			R1	t. 92—93
B ¹	t. 93—151	03:20:800		
			R2	t. 151—152
A ²	t. 152—197	02:04:400		
			R3	t. 197—198
B ²	t. 198—210	01:00:000		
			R4	t. 210—211
A ³	t. 211—228	01:03:000		
			R5	t. 228—229
B ³	t. 229—234	00:30:000		
			R6	t. 234—235
A ⁴	t. 235—240	00:18:000		
			R7	t. 240—241
B ⁴	t. 241—242	00:12:000		
			R8	t. 242—243
A ⁵	t. 243—245	00:06:000		
			R9	t. 245—246
B ⁵	t. 246	00:06:000		
			R10	t. 246—247
A ⁶	t. 247—248	00:05:000		
			R11	t. 248—249
B ⁶	t. 249	00:03:000		
			R12	t. 249—250
A ⁷	t. 250	00:02:000		
			R13	t. 250—251
B ⁷	t. 251	00:01:000		
			R14	t. 251—252
A ⁸	t. 252	00:01:000		
			R15	t. 252—253
B ⁸	t. 253	00:00:600		
			R16	t. 253—254
A ⁹	t. 254	00:00:400		
			R17	t. 254—255
B ⁹	t. 255	00:00:200		
			R18	t. 255—256
A ¹⁰	t. 256	00:00:200		

osat A^{3(l)} ja A^{3(r)} sisältävät muun muassa hälyglissandoiksi nimeämiäni tekstuurin ominaispiirteitä (esimerkiksi t. 214–215 ja t. 225–227). Kuten todettua, sekä hälyrepetitio että hälyglissando näyttävät ryhmän A tekstuureille tyypillisinä ominaispiirteinä, joilla on keskeistä eri tavoin toteutuvat ja usein hälyääniä sisältävät rytmiset repetitiot tai tietyllä tavalla vaikutelmaltaan glissandomaiset vokaaliefektit. Samaan tapaan jakson B¹ sisällä hahmottuvat osat B^{1(a)}, B^{1(b)}, B^{1(c)} ja B^{1(d)} sisältävät jokainen ominaisuuksia, jotka ehkä perinteisessä mielessä ovat jossain määrin vaikutelmaltaan enemmän ”laulettavaa” materiaalia ja joista voi piirtyä esiin vaikkapa staattinen säveltaso -ominaispiirteitä (esimerkiksi tenoreilla t. 103, bassoilla t. 115, tenoreilla t. 122 ja bassoilla t. 141–142) tai vaikkapa säveltasoliukuman kaltaisia piirteitä (esimerkiksi tenoreilla t. 109).

Lisäksi on tärkeää tuoda tässä yhteydessä esiin se, että en syvenny tarkastelemaan teoksen tekstiä tai sitä, miten valitsemani runo voi yhtenä osatekijänä olla vaikuttamassa eri tavoin esimerkiksi tekstuuriin ominaispiirteisiin, tekstuurijaksojen rajakohtien tunnistettavuuteen, teoksen kokonaisuuden jäsentymiseen tai vaikkapa segmentaatioon. Teksti on vokaaliteoksessa merkityksellisessä osassa, vaikkakin on rajattu tämän tarkastelun ulkopuolelle.

3.2.3. Jyrkkärajaiset ja lomittuvat rajakohdat

on, -ne, -ni -teoksessa on havaittavissa enimmäkseen rajakohtia, joita voisi luonnehtia tietyllä tavalla musiikillisesti jyrkiksi. Tällöin tapa, jolla jokin tekstuurijakso alkaa tai loppuu, synnyttää rajakohtaan vaikutelman nopeasti tapahtuvasta, voimakkaasti kontrastoivasta muutoksesta. Näissä tapauksissa jyrkkärajainen, voimakkaasti kontrastoiva muutos syntyy, koska rajakohdasta ikään kuin äkisti leikaten alkava uusi jakso on selkeästi erilainen kuin sitä edeltävä jakso. Kaikki teoksen rajakohdat eivät kuitenkaan ole näin tarkkarajaisia. Teoksen alkupuolella pidempikestoisten jaksojen rajakohdissa tekstuuriin muutokset tapahtuvat eriasteisesti lomittuen. Selkeärajaiset, voimakkaasti kontrastoivat muutokset tapahtuvat puolestaan lyhyempikestoisten muotoyksiköiden välisissä rajakohdissa, edettäessä kauemmaksi teoksen alusta. Sävellyksellinen periaate, jossa rajakohtien profiili muuttuu, on mahdollista mieltää yhdeksi osatekijäksi, joka tekstuurijaksojen vuorottelua selkeyttävänä elementtinä on osaltaan tukemassa kokonaisvaikutelmaa tihentyvästä prosessista.

Syvennyn seuraavaksi tarkastelemaan kolmea erilaista rajakohtaa: ensin jyrkkärajaista rajakohtaa ja sitten kahta eritavoin liudentuvaa rajakohtaa. Havainnollistan ensimmäiseksi esimerkiksi 3.17 jyrkkärajaista rajakohtaa R3 jaksojen A² ja B² välissä (t. 197–198). Tässä rajakohdassa voidaan havaita voimakas, erityisen selkeärajaisten muutos, joka muodostuu esimerkiksi dynamiikan, rekisterin, äänenväriin sekä horisontaalisen ja myös vertikaalisen tiheyden muutoksesta. Edeltävä A²-jakso päättyy kakkosbasson yksin tuottamaan lyhytkestoisen rintakehään rummuttamisjaksoon tahdeissa 195–197.¹² Tasaisen ja rauhallinen rytmisen pulssi hyvin matalassa rekisterissä saattaa assosioitua jollain tasolla sydämenlyön-teihin. Pidän tällaista elettä varsin helposti tunnistuvana lähes riippumatta siitä, millainen musiikillinen ympäristö muilta osin on kyseessä. Siksi kyseisessä eleessä on tietynlaista rytmistä potentiaalia jonkinlaisena huomion kiinnittäjänä. On todettava vielä, että mikä tahansa tämänkaltainen ele, joka saattaa kantaa mukanaan selkeän ulkomusiikillisen kytkennän (esimerkiksi sydämenlyönnit), voi olla profiililtaan hyvin läpätunkeva ja joiltain osin muiden yhtäaikaisten eleiden havaitsemista peittävä. Tällainen mielestäni psykologisellakin tasolla vaikuttava läpätunkevuus on tavalla tai toisella sävellyksellisesti huomioonotettava ominaisuus, ja tällaisen läpätunkevan eleen sommitteleminen muun musiikillisen aineksen sekaan on hyvä tehdä huolella ja harkiten. Jos puolestaan tarkastellaan dynamiikkaa, samainen kakkosbasson tuottama rytmisen ele saattaa käytännössä hahmottua pianissimon kaltaisena, hyvin hauraana tilanteena, ei nuotinnoksen mukaisena mezzo fortena (t. 194), koska basson esitystapa ei kovinkaan helposti tuota yksiselitteisen voimakasta ääntä.¹³ Rajakohdan (R3) jälkeinen *fff*-dynamiikkamerkintä korostaa vaikutelmaa teoksen mittakaavassa poikkeuksellisen suuresta kontrastista.

Esimerkistä 3.17 ilmenee myös, että horisontaalinen tiheys A²-jakson lopussa on varsin vähäinen (esimerkiksi tahdeissa 195–197 keskimäärin 2 aluketta 1,2 sekuntia kohden). Myös vertikaalinen tiheys kyseisen jakson lopussa on vähäistä (tahdissa 197 ainoastaan yksi laulaja kahdeksasta on ”äänessä”, ja hänkin tuottaa ainoastaan kehoon rummuttamista). Sekä vertikaalisen että

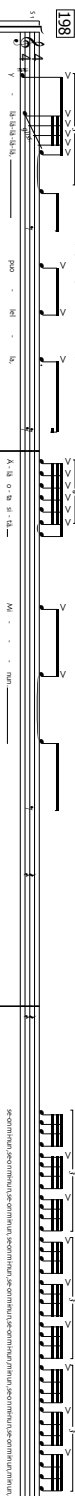
¹² Basso käyttää niin sanottua body percussion -tekniikkaa.

¹³ Rajaan dynamiikkamerkintöjen luonteen tarkastelun tämän työn ulkopuolelle. Kuitenkin on hyvä todeta, että joiltain osin dynamiikkamerkinnöillä voi olla mahdollista viestiä varsinaisen toivotun äänen voimakkuuden lisäksi myös tietynlaista intensiteetin tasoa, jolla jokin tietty soitto- tai laulutapahtuma tulisi toteuttaa.

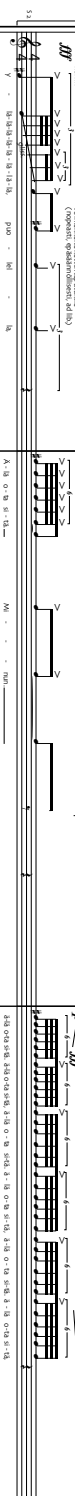
B²

← 3 J = J (= 50) →

198
"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



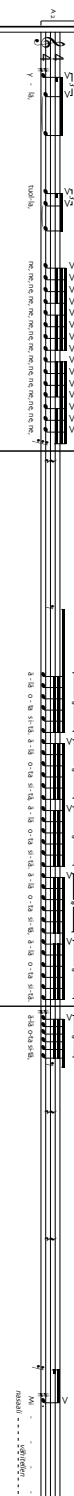
"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



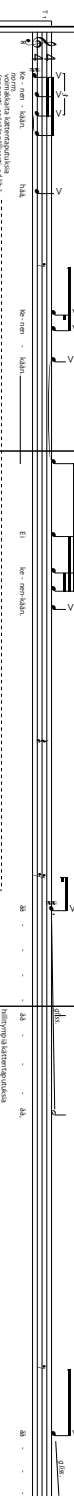
"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



"Rigavārdī"
"arņu puņņu puķe" - P
Vomakāla kārtenpugulāka
(opozit. gadatēriņš, ad. lā.)



R3

horisontaalisen tiheyden näkökulmasta muutos rajakohtassa R3 on huomattava. Rajakohtaan jälkeen B²-jakson vertikaalinen tiheys on selkeästi edeltävää tilannetta suurempi (tahdissa 198 kaikki kahdeksan laulajaa tuottaa laulamisen lisäksi ääntä käsillään). Samoin jakson B² alussa horisontaalinen tiheys on huomattavasti suurempaa kuin edeltävän A²-jakson lopussa (tahdeissa 198–200 on keskimäärin noin 14 aluketta sekunnissa).

Muutos rajakohtassa R3 on hyvin selkeä myös sikäli, että B²-jakso alkaa säveltasojen suhteen tarkasti nuotinnettuna: ennen rajakohtaa osin hälyistä koostuva A²-jakson materiaali vaihtuu rajakohtassa merkittävässä määrin säveltasosta koostuvaan materiaaliin. Rajakohtaan jälkeen vaikutelma rytmisestä säännönmukaisuudesta ja rauhallisesta pulssista katoaa, ja rajakohtaan jälkeinen rytmisen tilanteen monimuotoisuus ja kerroksellisuus hahmottuvat selkeästi erilaisina verrattuna tilanteeseen ennen rajakohtaa. Lisäksi rekistereiden näkökulmasta voidaan havaita edeltävää jaksoa korkeampien rekisterien käyttämistä. Rekisterivalinta on tässä mahdollista tulkita myös jonkinlaisena dynamiikkavalintaa (*fff*, tahdissa 198) vahvistavana sävellyksellisenä operaationa.

Havainnollistan seuraavaksi kahta sellaista rajakohtaa, joissa tekstuurien muutokset lomittuvat. Kuvaan ensin tilannetta, jossa edellisen jakson tekstuuri ulottuu joiltain osin seuraavan jakson alueelle, jolloin tekstuurijaksojen lomittumisen voidaan havaita tapatuvin asteittain rajakohtaan jälkeen. Toiseksi havainnollistan tilannetta, jossa seuraavan jakson tekstuurin elementtejä alkaa esiintyä jo edellisen jakson lopulla, jolloin tekstuurijaksojen lomittuminen voidaan havaita jo ennen rajakohtaa.

Esimerkki 3.18 havainnollistaa, kuinka kaksi tekstuurijaksoa (A¹ ja B¹) lomittuvat rajakohtaan R1 (t. 92–93) jälkeen. Esimerkistä voidaan havaita rajakohtaa edeltävän A¹-jakson tekstuurin ominaispiirteiksi todettujen hälyglissandojen (t3) liukenevan hiljalleen pois sopraanojen osuudessa rajakohtaan jälkeen (t. 93–98). Samoin hälyrepetitioksi (t2) luokiteltavissa oleva A¹-tekstuurin ominaispiirre altoilla ja tenoreille poistuu vähitellen kuuluvista tahtien 93–99 aikana. Rajakohtaan jälkeen voidaan kuitenkin havaita B¹-jakson alkaminen välittömästi, sillä ryhmän B tekstuurin keskeinen ominaispiirre staattinen säveltasoa (t4) esiintyy molemmilla bassoilla heti rajakohtaan jälkeen (t. 93) ja samoin tenoreilla tahdeissa 97–98. Tahdin 100 jälkeen tekstuurijakson A¹ ominaispiirteitä ei enää ole havaittavissa lomittuneena tekstuurijakson B¹ ominaispiirteiden kanssa.

Musical score for a string quartet, measures 12, 14, and 14. The score includes parts for Violin I (A1), Violin II (B1), Viola (B2), and Cello/Double Bass (B3).

Measure 12 is highlighted with a blue box and contains a diagram of a string quartet. The diagram shows four violins (V1, V2, V3, V4) and a conductor (C) positioned around a table.

Measure 14 in the first violin part (A1) is marked with a red **f4** and *pp*.

Measure 14 in the second violin part (B1) is marked with a red **f4** and *pp*.

Measure 14 in the viola part (B2) is marked with a red **f4** and *pp*, and includes the text "Horn A und B" and "Trombe C und D".

The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

Myös tekstuurijaksojen A¹ ja B¹ horisontaalisen tiheyden muutoksen voi sanoa tapahtuvan lomittuen, kun tarkastellaan rajakohdan R1 jälkeisten tahtien keskimääräisiä tiheyksiä. Tahdissa 93 horisontaalinen tekstuurin teoreettinen kokonaistiheys on 14 aluketta tahtia kohden. Tahdissa 95 sama tiheys on noin 11, tahdissa 97 noin 9 ja tahdissa 99 viisi. Tahtien 100–104 jälkeen, kun tekstuurijakson A¹ ominaispiirteitä ei enää ole havaittavissa, alukkeita on enää keskimäärin yksi tahtia kohden.

Esimerkki 3.19 havainnollistaa tekstuurijaksojen B¹ ja A² lomittumista ennen rajakohtaa R2.¹⁴ Esimerkiksi tekstuurijakson A² ominaispiirre hälyrepetitio (t2) on mahdollista havaita rajakohtaa edeltävän tekstuurijakson B¹ aikana tahdistä 143 alkaen. Näin ollen tekstuurijaksoille B¹ ja A² luonteenomaiset materiaalit lomittuvat tahtien 143–151 aikana. Tämä vaikutelma voi vahvistua, mikäli mielletään sopraanojen äärimmäisen korkea, tietyllä tavalla legatomainen ja pitkälinjainen laulu tahdeissa 141–151 B-ryhmälle tyypillisen staattinen säveltaso -ominaispiirteen (t4) muunnokseksi – B-ryhmän elementti soi siis samanaikaisesti A-ryhmään assosioituvan hälyrepetition kanssa. Hieman ennen rajakohtaa (t. 150–151) ja rajakohdan jälkeen (t. 152–157) sopraanojen osuudessa voi olla mahdollista tulkita A-ryhmän hälytremolo-ominaispiirteen (t1) muunnoksen, jonka esiintyminen sisältää myös hälyglissando-ominaispiirteelle (t3) luonteenomaista siirtymistä rekisteristä toiseen. Se, että tämä A-ryhmän ominaispiirteen tietynlainen muunnos (t1 + t3) on havaittavissa ennen ja jälkeen rajakohdan, lisää yhtenä osatekijänä vaikutelmaa tekstuurijaksojen lomittumisesta.

Horisontaalisen tiheyden näkökulmasta samasta esimerkistä 3.19 käy ilmi, että tiheyden muutos lomittuu ja on havaittavissa niin ikään ennen rajakohtaa R2. Lomittuva muutos ei kuitenkaan ole luonteeltaan asteittainen, vaan pikemminkin se tapahtuu kerralla hieman ennen rajakohtaa. Lomittuminen käynnistyy tahdissa 143, kun ykköstenorin stemmaan ilmestyy kuudestoistaosuotteja (t2), jotka lisäävät rytmistä aktiivisuutta. Tahtien 143–152 aikana tenorien kuudestoistaosuottijakson horisontaalinen tiheys on 5 aluketta sekunnissa. Välittömästi rajakohdan jälkeen notaation horisontaalinen tiheys muuttuu kerralla alttojen sisääntulon yhteydessä ja on tahdeissa 152–155 kymmenen aluketta sekunnissa. B¹-jaksossa

¹⁴ Tässä kyseisessä paikassa on myös toisenlaisen tulkinnan mahdollisuus. Täsmällisesti piirtyvän rajakohdan sijaan R2 voisi olla mielleltävissä myös prosessin kaltaiseksi siirtymäksi tai jonkinlaiseksi usean tahdin mittaiseksi rajakohtaluueksi.

B¹

<p>144 5.1</p>	<p>5.1</p>	<p>ma - a 3 3e kur - u, ma - a 3 3e kur - u</p>	<p>ma - a 3 3e kur - u, ma - a 3 3e kur - u</p>	<p>ma - a 3 3e kur - u, ma - a 3 3e kur - u</p>	<p>au - fer - ka, au -</p>
<p>5.2</p>	<p>vas - ta - khi - ta - na</p>	<p>il - man tai - va - a[e] il - man tai - va - a[e]</p>	<p>il - man tai - va - a[e] il - man tai - va - a[e]</p>	<p>vas - ta - khi - ta - na, vas - ta - khi - ta - na</p>	<p>ko -</p>
<p>A₁ </p>					
<p>(12)</p>					
<p>7.1</p>	<p>7.1</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>
<p>7.2</p>	<p>7.2</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>
<p>8.1</p>	<p>8.1</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>
<p>8.2</p>	<p>8.2</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>Ei zeperehoo</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>	<p>vabhenno zeperehoo kihen</p>

The image shows a page of a musical score for a string quartet, specifically measures 150 and 151. The score is written for four parts: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (V3), and Cello (V4). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Key elements include:

- Measure 150:** Starts with a *p* dynamic. Violin I and II have a melodic line with accents. Viola and Cello play a rhythmic accompaniment. There are markings for *ritardando (assoluta)* and a section marker $t1+t3$.
- Measure 151:** Continues the previous material. Dynamics vary from *mp* to *fp*. There are further *ritardando (assoluta)* markings and section markers $t2$ and $t1+t3$.
- Performance Instructions:** *ritardando (assoluta)* is written in blue above the staves in measures 150 and 151. *ritardando* appears in smaller text below the staves in measures 151 and 152.
- Section Markers:** $t1+t3$ and $t2$ are written in blue above the staves. $t2$ is also written in blue below the staves in measures 151 and 152.
- Dynamics:** *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *fp* (fortissimo) are used throughout the score.
- Articulation:** Accents are used on notes in the Violin I and II parts.
- Other Markings:** *sim.* (simile) and *ritardando* are used to indicate changes in articulation and tempo.

A large red 'R2' is written vertically on the left side of the page, spanning from the middle of measure 150 down to the middle of measure 152.

vallinneen hitaan horisontaalisen tiheyden jälkeen tahdista 143 alkavat kuudestoistaosat valmistelevat A²-jakson aktiivista horisontaalista tiheyttä.

3.2.4. Tekstuurijaksojen segmentaatio

Christopher Hastyn (1984) ja Dora Hannisen (2001) ajatuksia mukaillen esimerkiksi tekstuurimuutos tai keskeytys musiikillisessa kuvioituksessa voi olla keskeinen tekijä, joka edesauttaa tietyn kohdan erottumista ympäristöstään (vrt. lukuun 2.3). Soveltaen Hannisen segmentaatioteoriaa voisi ajatella, että äänellisellä tasolla (musiikin tekstuuri ja sointi) yksittäinen selkeärajainen tekstuurijakso erottuu omana muotoa jäsentävänä jaksonaan. Siten se on oma muotoyksikkönsä. Samalla se kuitenkin assosioituu muihin muotoa jäsentäviin jaksoihin, joiden kanssa sillä on yhteisiä piirteitä. Tällöin syntyy yhteyksiä kontekstuaalisella tasolla, eli joiltakin piirteiltään samankaltaiset jaksot assosioituvat keskenään. Tekstuuriominaisuuksilla voi olla tärkeä rooli näiden assosiaatioiden syntymisessä. Koska jokainen ryhmän A jakso sisältää verraten samankaltaisia tekstuuriominaisuuksia, voi jaksot assosioida keskenään näiden ominaisuuksien perusteella. Se, että ryhmän A jaksojen ominaisuudet ovat riittävän erilaisia verrattuna ryhmän B jaksojen ominaisuuksiin, tukee oleellisesti A:n erottumista omana entiteettinään suhteessa sitä seuraavaan tai edeltävään B-jaksoon.

Hannisen esittämiä ajatuksia äänellisen ja kontekstuaalisen tason segmentaatiosta on mahdollista soveltaa kohtuullisen toimivasti tämän teoksen analyysin yhteydessä. Tilanne on kuitenkin huomattavasti tulkinnanvaraisempi tarkasteltaessa rakenteellisen tason segmentaatiota, joka perustuu jonkinlaiseen pelkistämiseen. Kun tekstuurijaksojen kestot lyhenevät teoksen lopussa, kaikenlainen segmentoituminen vaikeutuu ja muuttuu kenties jossain määrin luonteeltaan abstraktimmaksi tai teoreettisemmaksi. Teoksen lopussa tilanteet muuttuvat niin nopeasti, että selkeää eriytymistä äänellisellä tasolla tai assosioitumista kontekstuaalisella tasolla ei välttämättä ehdi tapahtua. Kuitenkin segmentoituminen voi olla mielekkäästi perusteltavissa, kun sovelletaan Hannisen ajatusta abstrahointiin ja jonkinlaiseen pelkistykseen perustuvasta rakenteellisen tason segmentaatiosta.

Havainnollistan mahdollista rakenteellisen tason segmentaatiota esimerkillä 3.20, josta ilmenee, että kuuden viimeisen tekstuurijakson kestot ovat niin lyhyitä (B^7 1000 ms — A^8 1000 ms — B^8 600 ms — A^9 400 ms — B^9 200 ms — A^{10} 200 ms), että ne eivät varsinaisesti erotu mielekkäästi äänellisellä tasolla erillisinä muotoyksikköinä. Ne eivät myöskään luontevasti assosioitu kontekstuaalisella tasolla segmentteinä, ainakaan kun segmenttejä tässä yhteydessä tarkastellaan muotoa jäsentävinä jaksoina. Kuitenkin näissä jaksoissa voi teoreettisella tasolla havaita pelkistämisen kautta muotoutuvaa segmentaatiota ja jaksojen välisiä assosiaatioita. Esimerkiksi erilaiset säveltason taipumiseen viittaavat eleet (t_1 , t_2 , t_3) jaksoissa B^8 ja B^9 assosioivat nämä jaksot toisiinsa. Samoin jaksoissa A^8 , A^9 ja A^{10} esiintyy eleitä, jotka mielestäni voisivat olla pelkistettävissä tietynlaisiksi sointiväreinä hahmotuviksi hälyisiksi ”purskahduksiksi” (h_1 , h_2 , h_3). Esimerkin kaltainen nopea tekstuurijaksojen vuorottelu voi olla jossain määrin luontevasti todennettavissa rakenteellisen tason segmentaation tarkastelun kautta.

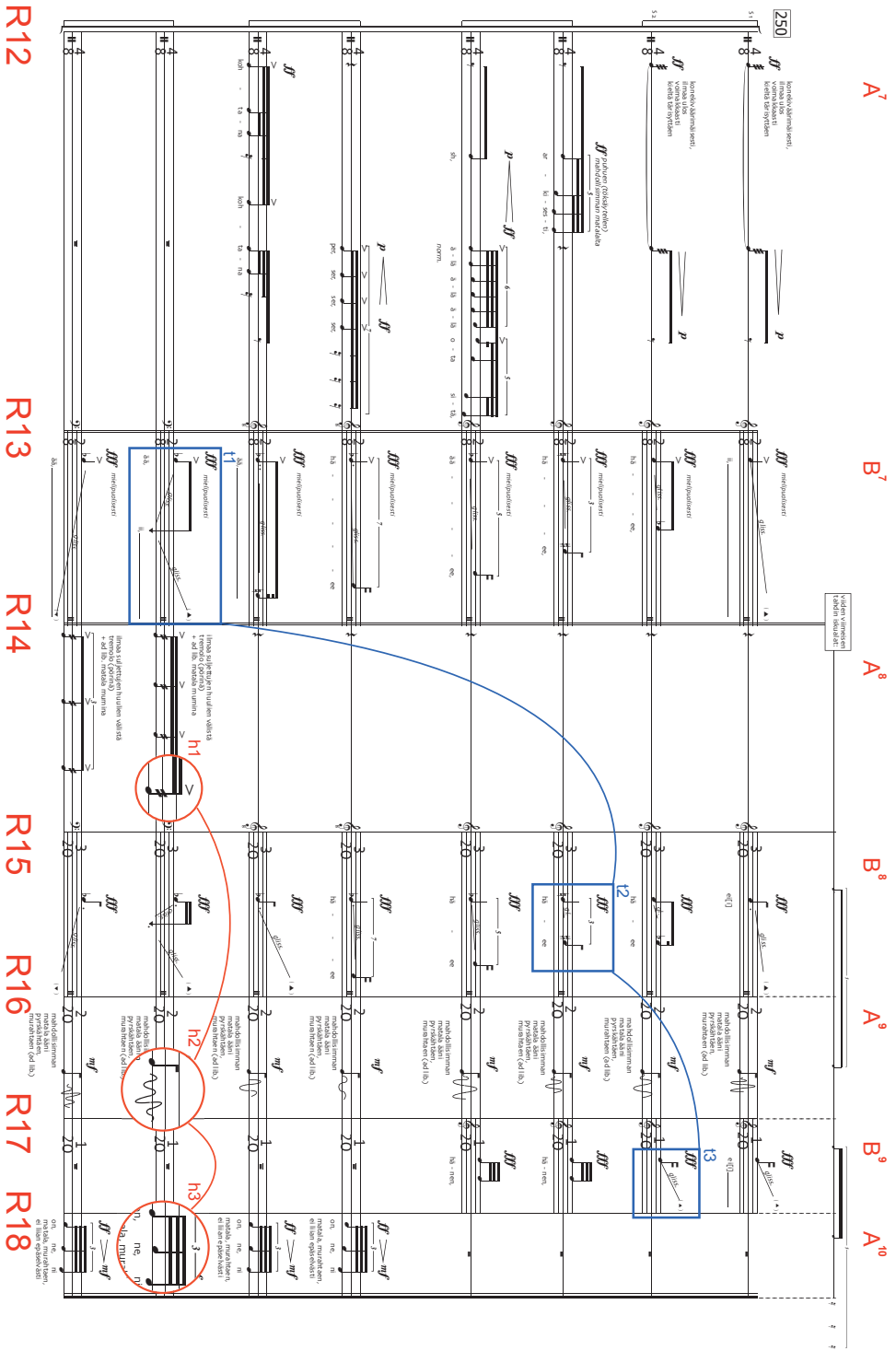
3.2.5. Nuottikuva muodon jäsentäjänä

Mielestäni ei ole muodon jäsentymisen näkökulmasta täysin yhdentekevää, miten esimerkiksi tekstuurin ominaispiirteitä on partituuriin notatoitu. Nuottikuvan suhde toimivaan esitykseen on ilmeinen, ja nuottikuva toimiikin usealla tasolla monenlaista informaatiota välittävänä kokonaisuutena. Tässä yhteydessä analysoin teoksen nuottikuvaa kuitenkin ainoastaan yhdellä tasolla ja tarkastelen, miten nuottikuva voi yhtenä osatekijänä olla tukemassa muotoa jäsentävien jaksojen erottumista partituurissa. On oleellista huomioida, että tässä mielessä nuottikuva kommunikoi teoksen muodon jäsentymistä erityisesti esittäjille tai partituurin lukijalle, ei niinkään kuulijalle. En tässä yhteydessä kiinnitä huomiota myöskään siihen, missä määrin valitsemani notaatio kuvaa soivaa lopputulosta tai miltä osin notaatio on tulkittavissa toimintaohjeeksi.¹⁵

Voisi sanoa, soveltaen Christopher Hastyn (1981) ajatusta rajakohdan ja epäjatkuvuuden suhteesta, että mitä useammalla tasolla muutos voidaan nuottikuvassa havaita, sitä todennäköisempi on vaikutelma rajakodasta. Vähäinen muutos puolestaan vihjaisi yksiselitteisen rajakohdan sijasta jonkinlaiseen epäjatkuvuuteen, jossa tapahtuu muutos ilman muodon

¹⁵ Hannu Pohjannoro (2009, 19) tekee mielestäni varsin toimivasti eron tulosnotaation ja aktionotaation välillä. Tulosnotaatio viittaa siihen, mitä kuullaan, ja aktionotaationotaatio puolestaan viittaa siihen, mitä tehdään.

Esimerkki 3.20. Rakenteellisen tason segmentoituminen.



rajakohdan vaikutelmaa. Esimerkki 3.21 havainnollistaa sitä, miten nuottikuva voi yhtenä osatekijänä olla vaikuttamassa tekstuurijaksojen välisten rajakohtien ilmenemiseen. Esimerkistä voidaan havaita rajakohdan R10 kohdalta kolme notaatioteknistä ratkaisua, jotka mielestäni voivat olla osatekijöinä vaikuttamassa rajakohtien hahmottumiseen selkeinä.

Ensimmäinen merkityksellinen muutos rajakohdassa R10 on nuottiavaimen muutos säveltasoja indikoivasta avaimesta niin sanottuun perkussio-nuottiavaimen. Käytännössä tämä ratkaisu jättää säveltasot vapaasti tulkittaviksi. Toiseksi nuottiviivasto muuttuu kyseisessä rajakohdassa bassoilla ja tenoreilla 5-viivaisesta 1-viivaiseksi. Tämä muutos voi osaltaan vahvistaa nuottiavaimen muutoksen kautta syntyvää vaikutelmaa säveltasottomuudesta. Lisäksi se voi lisätä vaikutelmaa korostetusti hälyisestä tilanteesta. Muutos 1-viivaiseen viivastoon on mahdollista mieltää myös voimakkaana graafisesti kontrastoivana tapahtumana. 1-viivaisen viivaston voi tulkita alleviivaavan erityisesti rytmin merkitystä, koska viittaukset säveltasoihin puuttuvat kokonaan. Kolmantena notaatioteknisenä ratkaisuna nostan esiin muutoksen nuottikuvassa, joka on havaittavissa rajakohdassa sopraanoilla ja altoilla. Säveltasosidonnaiset tarkat kestot ja rytmiset ajoitukset vaihtuvat rajakohdan jälkeen eräänlaiseen laatikkonotaatioon, jossa esittäjä voi selkeästi vapaammin valita ajoituksen, keston ja myös sävelkorkeuden annetun aikajakson kuluessa.

4. Yhteenveto

4.1 Yhteenveto kirjallisesta työstä

Tämän kirjallisen työn ensimmäisessä johdantoluvussa olen esitellyt tavoitettani syventyä tarkastelemaan muotoa jäsentävien tekstuurijaksojen vuorottelua ja sitä, miten jaksojen tihenevä vuorottelu voi ilmetä **on**, -ne, -ni -teoksessani tietyllä tavalla nopeutuvana prosessina. Ajatukseni on, että tällainen rytmittymisprosessi voisi yhtenä osatekijän olla synnyttämässä ja ylläpitämässä vaikutelmaa musiikillisesta suunnasta. Olen säveltäjänäkökulmasta kuvannut valitsemani aiheen monitahoisena, useiden eri osatekijöiden yhteisvaikutuksesta syntyvänä kompleksina ilmiönä.

Toisessa luvussa olen esitellyt tarkastelemani ilmiön musiikinteoreettista viitekehystä. Olen tuonut esiin muotoa jäsentävien tekstuurijaksojen hahmottumiseen vaikuttavia tekijöitä nojaten erityisesti Leonard B. Meyerin ja Dora Hannisen esittämiin ajatuksiin musiikin toissijaisista parametreista. Soveltaen Hannisen ja Christopher Hastyn ajatuksia segmentaatiosta olen tuonut esiin joitakin mielestäni oleellisia osatekijöitä, joiden kautta tekstuurijaksoit voisivat hahmottua eri tavoin segmentaation näkökulmasta, yhtäältä omina entiteetteinään ja toisaalta assosioituen muihin tekstuurijaksoihin. Lisäksi olen nostanut esiin Kofi Agawun esittämiä huomioita musiikin alku–keksikohta–loppu-rakenteesta ja pyrkinyt kytkemään joiltain osin Agawun esittämiä ajatuksia tarkastelemini tekstuurijaksoihin.

Luvussa 3 olen ensin tunnistanut ja konkretisoinut tarkastelemani ilmiötä analysoimalla muiden säveltäjien teoksia. Rajakohtien jäsentymistä olen valaissut György Ligetin toisen jousikvartetton toisen osan avulla. Tihenevän prosessin periaatetta ja syklisyyttä puolestaan olen selvittänyt Tristan Murail'n orkesteriteoksen Gondwana avulla. Tämän lisäksi olen luvussa 3 syventynyt tarkastelemaan omaa vokaaliteostani **on**, -ne, -ni tavoitteenani analysoida kattavammin tekstuurijaksoja, rajakohtia, segmentaatiota ja tihentyvää prosessia. Esimerkkien ja oman teoksen analyysin kautta olen myös pyrkinyt tuomaan esiin tarkastelemani ilmiön kerroksellisuutta kohdentamalla huomiotani samaan ilmiöön eri tasoilla. Olen rajannut tarkasteluani kahdelle eri tasolle: Yhtäältä olen kiinnittänyt huomiotani paikalliselle tasolle, erityisesti tiettyyn kohtaan

teosta kytkeytyviin tekstuurimuutoksien kautta syntyviin rajakohtiin. Toisaalta olen tarkastellut myös kokonaisuuden tasoa, esimerkiksi teoksen muotoa jäsentävää horisontaalista tihenemistä. Voisi ajatella metaforisesti, että olen tietoisesti lähestynyt aihettani toisaalta hyvin läheltä ja toisaalta hyvin kaukaa, samalla tiedostaen, että näiden tarkastelupisteiden väliin (tarkastelun ulkopuolelle) jää paljon eri tasoja ja kerroksia. Lopulta kokoan nyt luvussa 4 yhteen kirjallista työtäni sekä luon hieman laajemman katsauksen siihen, miten tohtorin tutkintoni on vaikuttanut säveltäjäyteeni.

Olen tässä kirjallisessa työssäni pyrkinyt käsittelemään hyvin kompleksista ja moniulotteista ja osin subjektiivisesti hahmottuvaa rytmittymisilmiötä, tavoitteenani tarkastella kyseisen ilmiön suhdetta vaikutelmaltaan nopeutuvana hahmottuvaan prosessiin. Miellän tutkimani rytmittymisen kokonaisuutena tietyiltä osin kerroksellisena ilmiönä ja olen pyrkinyt kirjallisen työn avulla esittelemään tätä näkökulmaa rajaten tarkasteluani paikalliseen, johonkin tiettyyn kohtaan teoksessa vaikuttavaan tasoon, sekä kokonaisuutta jäsentävään tasoon, esimerkiksi tekstuurijaksojen tihentyvään vuorotteluun. Olen pyrkinyt havainnollistamaan esimerkkien ja analyysin avulla yhtä rajattua prosessia, joka rakentuu useista eri osatekijöistä ja kytkeytyy rytmittymiseen usealla eri tasolla. Ajattelen, että tarkasteluni kohteena oleva prosessi voi olla yhtenä osatekijänä synnyttämässä ja ylläpitämässä vaikutelmaa musiikillisesta suunnasta.

Tämä kirjallinen työ on taiteelliseen tohtorintutkintoon sisältyvien tukiopintojen osa ja laajuudeltaan varsin suppea. Voi ajatella, että laajempi analyttinen tutkimus olisi ollut tarkastelemani kompleksin aiheen kokonaisvaltaisen ymmärtämisen näkökulmasta perusteltua, mutta opintokokonaisuuden laajuus ja käytettävissä olevat resurssit huomioiden tämä ei ole ollut mahdollista. Minua kiehtovan moniulotteisen rytmittymisilmiön syvämpi ja monipuolisempi analysointi, tutkiminen ja johtopäätösten tekeminen jää odottamaan mahdollista lisätutkimusta. Musiikinteoreettisen ja taiteellisen tutkimuksen lisäksi esimerkiksi psykoakustiikan tai kognitiotieteiden soveltaminen olisi hyvin mielenkiintoista.

4.2 Yhteenvetoa taiteellisista jatko-opinnoista

Tässä alaluvussa pohdin vapaammin taiteellisten jatko-opintojen vaikutusta säveltäjäyteeni sekä musiikilliseen ilmaisuuni. Tavoitteenani ei ole laatia yksityiskohtaista raporttia pitkäksi venyneistä opinnoistani vaan tarkastella laajan opintokokonaisuuden joitakin mahdollisia, mielestäni merkityksellisiä vaikutuksia säveltäjäyteeni. Tunnistan, että joiltain osin estetiikkani ja musiikillinen ajatteluni esimerkiksi kerroksellisuudesta ovat muuttuneet vuosien kuluessa.¹⁶ Ajattelen myös, että muutos ajattelussa lienee ylipäättään yksi opiskelun tavoitteista ja jossain määrin merkki oppimisesta. Luonnollisesti on täysin mahdotonta todentaa, mikä on varsinaisesti jatko-opinnoista johtuvaa ja mikä joidenkin muiden syiden vuoksi tapahtunutta. Yhtä kaikki, tunnistan muutoksen tapahtuneen.

Hakeutuessani taiteellisiin jatko-opintoihin Sibelius-Akatemiaan vuonna 2008 minulla oli kaksi päätavoitetta. Ajattelin, että jatko-opintojen kautta voisi olla mahdollista kehittää musiikillista ilmaisuani *persoonallisemmaksi* laajentaen samalla myös monipuolisesti teknistä osaamistani ja ymmärrystäni.¹⁷ Ajatukseni oli, että tavalla tai toisella nimenomaan omaperäinen sävelkieli on edellytys aikamme taidemusiikin säveltäjän ammatinharjoittamiselle. Tämä ajatus ei sinänsä ole muuttunut vuosien saatossa. Toinen päätavoitteeni oli laajentaa ammatinharjoittamisen kannalta oleellisia yhteistyöverkostoja Suomessa. Keskityn tässä alaluvussa pohtimaan jatko-opintojeni mahdollista vaikutusta musiikilliseen ilmaisuuni ja muutokseen ajattelussani.

Omaperäinen sävellyksellinen ilmaisu taidemusiikissa näyttäytyi minulle opintojeni alussa tietynlaisena monitasoisuuden tai kerroksellisuuden tavoitteluna. Tutkimussuunnitelmaa laatiessani kerroksellisuus abstrahoitui minulle erityisesti polyrytmiikkana ja erilaisina sykleinä. Yhtä lailla vaikutelma tietynlaisesta musiikillisesta suunnasta ja erilaisista aikakokemuksista musiikissa kiehtoi minua, ja ajattelin, että esimerkiksi vaikutelma musiikillisesta suunnasta voisi olla kytkettävissä ainakin joiltain osin ilmiöön, jota perinteisesti kutsutaan polyrytmiikaksi.

¹⁶ Ajatteluni musiikillisen suunnan vaikutelmasta, joka oli tutkintoni lähtökohtia, ei niinkään ole muuttunut. Tässä mielessä voisi ajatella, etten ole ”luopunut” musiikillisista lähtökohdistani, vaikka suhtautumiseni niihin on osin muuttunut.

¹⁷ En käsittele tässä alaluvussa jatko-opintojen aikana tehtyä monipuolista työtä teknisen osaamiseni laajentamiseksi. Totean kuitenkin, että erityisesti opintojen alkuvaiheessa 2008–2011 vietin useita vuosia tutustumalla muun muassa PWGL-, Open Music- ja MaxMSP-ohjelmistoihin. Lisäksi vuosina 2014–2016 käytin varsin paljon aikaa tutustumalla videoeditointi- ja manipulaatio-ohjelmistoihin.

Saattaakin olla mahdollista, että polyrytmiikka ja ilmiö, josta käytän nimitystä *vaikutelma musiikillisesta suunnasta*, voisivat olla mielekkäällä tavalla kytkettävissä yhteen minulle luonteenomaisen taidemusiikillisen ilmaisun näkökulmasta. Tästä huolimatta ymmärsin kuitenkin opintojeni ensimmäisinä vuosina varsin nopeasti, että pyrkiessäni kerroksellisuuteen tai etsiessäni monipuolisesti suunnan kokemuksia musiikissani en ehkä sittenkään tavoittele varsinaisesti polyrytmisiä tilanteita vaan jotain toisenlaista rytmittyvää kerroksellisuutta. Tavoittelemani kerroksellisuus näyttäisi muodostuneen minulle puhuttelevaksi silloin, kun kyse on tietyllä tavalla eriparisten kerrosten yhteisvaikutuksesta: aluksi niin, että esimerkiksi muotorakenteet mieltyvät yhtenä kerroksena ja soiva pinta tietyllä tavalla toisena, omana kerroksenaan, ja myöhemmin niin, että työstin teoksiini aiempien kerroksien lisäksi uusia kerroksia yhdistellen musiikkiin myös muita medioita.¹⁸ Kokonaisuudessaan kerroksellisuus käsitteenä taidemusiikin yhteydessä näyttäytyy minulle nyt huomattavasti laajempänä ja monisyisempänä käsitteenä verrattuna opintojeni alkuaikoihin. Lisäksi voisi kenties olla periaatteessa mahdollista laajentaa pohdintaa koskemaan myös muunlaisia, jopa ulkomusiikillisia kerroksellisuuden heijastumia, esimerkiksi taidemusiikin yhteiskunnallisuuden mahdollisuutta tai mahdottomuutta.¹⁹ Jätän tämän laajennuksen kuitenkin toiseen yhteyteen.

Vaikka en kykene eksaktisti muistamaan yli kymmenen vuotta sitten tapahtuneita, tutkintoni alkuvaiheeseen ajoittuvien sävellysteni luomisprosesseja, hahmotan kuitenkin silloisen tarpeen luoda sävellyksiini suuri määrä eri tasoja, joiden seurauksena tekstuuri muodostui hyvin monista päällekkäisistä kerroksista. Tällöin tekstuurin kompleksisuuden alle saattoi jäädä piiloon jossain määrin tarkoituksellisesti vaikkapa rytmisiä tilanteita, muutoskohtia, rakenteita, värejä ja muita sävellyksellisiä valintojani. Useita kertoja, esimerkiksi sävellysseminaareissa, kävi ilmi, että tietyllä tavalla subjektiivisesti minulle oleellinen musiikillinen aines saattoi jäädä tekemäni ”jälkeenpäin tarkastellen ylimääräisen” kerroksen alle tai taakse ikään kuin piiloon. En ollut tyytyväinen minulle syntyneeseen vaikutelmaan siitä, että nämä kerroksellisuutta tavoittelevat valintani itse asiassa

¹⁸ Esimerkiksi Autuus-oopperassa miellän videomateriaalin musiikin nimenomaan rytmisenä kerroksena teoksessa.

¹⁹ Yhteiskuntamme ja myös taidepolitiikka on muuttunut tullessa vuodesta 2008 vuoden 2021 kesään.

Vaikka pidänkin mahdollisena, että monisyiset ja moniulotteiset muutokset ympäristössämme saattavat vaikuttaa siihen, miten sävelletään, millaista musiikkia säveltäjä säveltää, keiden kanssa sävelletään, kuka sävellyksiä esittää sekä missä ja kenen mahdollistamana sävellystyö tapahtuu, rajaan näiden vaikutusten tarkastelun tämän työn ulkopuolelle. Samoin rajaan ulkopuolelle sen, millaisia vaikutuksia jatko-opiskelulla voisi mahdollisesti olla opiskelijan lisäksi (tai sijaan) ympäristöömme – sekä taideyliopistossa että laajemmin. Rajauksesta huolimatta pidän näitä vaikutuksia erityisen mielenkiintoisena tutkimuksen kohteena.

tekivät sävellysteni identiteeteistä ja musiikillisista ominaispiirteistä tietyllä tavalla epämääräisiä. Huomaan ajattelevani nykyisin, että tutkinnon loppuvaiheen teoksien (esimerkiksi Junker Twist vuodelta 2015 tai Himmel Punk vuodelta 2016) musiikilliset ominaispiirteet hahmottuvat joiltain osin selkeämpinä, mainittujen teosten muista ilmeisistä vajaanavaisuuksista huolimatta. Sävellyksellinen estetiikkani on muuntunut siten, että teoksissani on nykyisin selkeästi aiempaa enemmän voimakkaita kontrasteja tai selkeärajaisia muutoksia. Voisi ajatellakin, soveltaen Christopher Hastyn näkemystä rajakohtien ja epäjatkuvuuden suhteesta, että estetiikkani on muuntunut suosimaan rajakohtia aiemmin vallinneen epäjatkuvuuden sijaan.

Lisäksi yleisellä tasolla, ajatellessani esimerkiksi tutkintoni alkuvaiheen teosten rytmistä toistoa, muistan lopulta havainneeni, miten riittämättömästi annoin tilanteille *aikaa* tapahtua. Huomioiden tässä soveltuvin osin Dora Hannisen esittämiä ajatuksia segmentaatiosta ajattelen nykyisin, että musiikillisten tilanteiden kestoilla voi olla yhtenä osatekijänä vaikutusta siihen, miten hyvin ominaispiirteet hahmottuvat kuulokuvassa. Edelleen kestoilla (siis ajankäytöllä) voi olla vaikutusta siihen, miten hyvin tai huonosti ominaispiirteet mahdollisesti assosioituvat muihin musiikillisiin ominaispiirteisiin tai vaihtoehtoisesti erottuvat erillisiksi entiteeteikseen. Osaanko nykyisin sitten antaa aikaa tilanteille paremmin, sitä en kykene arvioimaan objektiivisesti. Ainakin huomaan musiikillisen ajankäyttöön liittyvän ajatteluni monipuolistuneen.

Jos tarkastellaan tarkemmin esimerkiksi **on**, -ne, -ni vokaaliteosta suhteessa nykyiseen musiikilliseen ajatteluuni, saattaisi olla mielenkiintoista pohtia, mitä mahdollisesti tekisin toisin tässä teoksessa. On mahdollista ja myös mielenkiintoista esimerkiksi pohtia, voisiko teoksen loppu olla erilainen. Mielestäni partituurin viimeisen sivun tekstuurijaksojen vuorottelua voisi olla mahdollista ja ehkä jopa perusteltuakin jatkaa pidempään kuin mitä partituurissa nyt olen tehnyt. Partituurissa vuorottelu ikään kuin loppuu juuri sillä hetkellä, kun prosessi päättyy ja loppujakson tekstuurijaksojen vuorottelu on tavallaan tullut valmiiksi. Tietyiltä osin ”entiseen” esteettiseen ajatteluuni sisältyi luontevasti näkemys siitä, että kun jokin tietty prosessi on saatu teoksessa päätökseen, on aika siirtyä saman tien seuraavaan prosessiin. Näin ollen prosessi, tai matka, muodostui musiikillisen mielenkiinnon ensisijaiseksi kohteeksi ja mahdollinen päämäärä jäi toissijaiseksi.

On hyvin todennäköistä, että ”nykyinen” esteettinen ajatteluni sallisi pysähtyä herkemmin nauttimaan myös perillepääsystä, päämäärästä, matkanteon eli itse prosessista nauttimisen ohella. Kofi Agawun ajatuksia peilaten **on**, -ne, -ni -teoksessa tekstuurijaksojen vuorottelu ja varsinkin tekstuurijaksojen väliset rajakohdat ovat nyt ennen kaikkea lokaationaalisia, tiettyyn kohtaan teoksessa kiinnittyviä. Voisi olla mielenkiintoista pohtia, voisiko rajakohtien luonne tietyllä tavalla saada myös funktionaalisia piirteitä. Funktionaalisuuden vivahde voisi kenties olla mahdollinen rajakohtien yhteydessä, jos teoksen lopun tekstuurijaksojen nopea vuorottelu ei päättäisikään teosta, vaan sitä seuraisi jollain tavalla perille pääsyn kaltainen coda-osuus. Tällaisessa uudessa osuudessa tekstuurijaksojen vuorottelu toistuisi muuttumattomana ja rajakohtien esiintymiset toistuisivat teoksen aikajanalla tasaisesti pulssin kaltaisena. Voi olla, että tätä kautta säännöllisesti toistuvat rajakohdat ja vuorottelu saisivat teosspesifisti ja kontekstisidonnaisesti funktionaalisuuden piirteitä siinä mielessä, että muutos yhtäältä tiedettäisiin tapahtuvaksi ja toisaalta olisi mahdollista ennakoida myös, milloin muutos tapahtuu. Ajatus lokaationaalisista rajakohdista, joihin voisi olla mahdollista projisoida funktionaalisuuden sävyjä, saattaisi olla taiteellisesti kiehtova ja sellainen, jota voisi mahdollisesti olla mielenkiintoista lähestyä tulevaisa sävellyksissäni, vaikkakin tiedostan ajatuksen teoreettisen spekulatiivisuuden.

Opintojeni loppuun saattaminen on kestänyt kauan. Aloitin taiteelliseen tohtorintutkintoon tähtäävät varsinaiset opintoni vuonna 2008. Käytännössä aktiivinen opintojen suorittaminen ajoittui enemmän tai vähemmän vuosien 2008–2015 väliselle aikajaksolle. Lisäksi erityisesti keväällä 2021 aivan erityinen aktiivisuuden puuska kohdistui tähän käsillä olevaan kirjalliseen työhön. Sävellystyöni on ollut aktiivista läpi opintojeni. Voin halutessani löytää viivästymiselle ainakin kolme eri taustatekijää. Ensimmäinen liittyy muutokseen perheessämme – kolmas lapsemme syntyi syyskuussa 2015. Toinen keskeinen vaikuttava seikka on Suomen Säveltäjät ry:n puheenjohtajuus, jota minulla on ollut kunnia hoitaa vuodesta 2014, sekä muut luottamustoimet. Kolmas vaikuttava taustatekijä on uusien sävellystyötilaisuuksien lisääntyminen Autuus-oopperan (2015) jälkeen. Olen syvästi kiitollinen kaikista näistä viivästysten syistä, erityisesti ensimmäisestä. Pablo Picasso sanoi: ”Joistakin maalauksistani voin varmuudella sanoa, että niissä ponnistus on saanut täyden tehonsa, koska olen kyennyt pysäyttämään elämän virran ympärilläni” (Gilot 1965, 146). Jatkotutkintoni aikataulua jälkeinpäin tarkastellen voin varmuudella sanoa, etten kyennyt pysäyttämään elämän virtaa ympärilläni.

Lähteet

Albers, Anni. 2010. "On Weaving." Teoksessa *The Craft Reader*. Toim. Glenn Adamson, 29–33. Oxford ja New York: Berg.

Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.

Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press.

Aristoteles. 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Käänt. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus.

Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author". Teoksessa *Image, Music, Text*. Käänt. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.

Berry, Wallace. 1976. *Structural Functions in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Bregman, Albert S. 1990. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: MIT Press.

Caplin, William E. 2009. "What Are Formal Functions?" Teoksessa *Musical Form, Forms, and Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Toim. Pieter Bergé, 21–40. Leuven: Leuven University Press.

Clarke, Eric F. 2005. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.

Cohen, Dalia ja Shlomo Dubnov. 1997. "Gestalt Phenomena in Musical Texture." Teoksessa *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Toim. Marc Leman, 386–405. Berliini ja New York: Springer.

Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.

De Souza, Jonathan. 2015. "Texture". Teoksessa *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Toim. Alexander Rehding ja Steven Rings.

DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.10. Viitattu 30.6.2021.

Dunsby, Jonathan. 1989. "Considerations on Texture." *Music & Letters* 70 (1): 46–57.

<https://www.jstor.org/stable/735640>. Viitattu 1.7.2021.

Fassler, Margot E. 1987. "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis'". *Journal of Musicology* 5: 164–190.

Gilot, Françoise. 1965. *Elämä Picasson rinnalla*. Käänt. Heidi Järvenpää. Otava. Keuruu.

- Hanninen, Dora. 2001. "Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis." *Journal of Music Theory* 45 (2): 345–433.
- Hanninen, Dora. 2012. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Hasty, Christopher. 1981a. "Rhythm in Post-tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion". *Journal of Music Theory* 25 (2): 183–216.
- Hasty, Christopher. 1981b. "Segmentation and Process in Post-Tonal Music." *Music Theory Spectrum* 3: 54–73.
- Hasty, Christopher. 1984. "Phrase Formation in Post-tonal Music." *Journal of Music Theory* 28 (2): 167–189.
- Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Howland, Patricia. 2015. "Formal Structures in Post-Tonal Music". *Music Theory Spectrum* 37 (1): 71–97.
- Huttunen, Matti. 2020. "Krohn ja Riemann". *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn, 33–56. Helsinki: DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15.
- Jaakkola, Inkeri. 2020. *Laakeripuun luona: Tekstin ja musiikin vuorovaikutus Paavo Heinisen oopperassa Silkkirumpu op. 45*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia.
- Lerdahl, Fred. 1989. "Atonal Prolongational Structure." *Contemporary Music Review* 4: 65–87.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lester, Joel. 1989. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- London, Justin. 2001. *Rhythm*. Grove Music Online
<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>.
 Viitattu 29.6.2021.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Meyer, Leonard B. 1991. "A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity." *Music Theory Spectrum* 13 (2): 241-51.

Morris, Robert. 1993. "New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour." *Music Theory Spectrum* 15 (2): 205–228.

Murail, Tristan. 1980. *Gondwana*. Orchestre National de France, Yves Prin. (Konserttitaltiointi) Radio-France, 1980.

Oxford English Dictionary. 2021.

<https://www-oed-com.ezproxy.uniarts.fi/view/Entry/165403?rskey=yNMfuM&result=7&isAdvanced=true#eid152026254>. Viitattu 29.6.2021.

Pohjannoro, Hannu. 2009. *Aika, ääni ja ajatus. Estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia.

Sachs, Curt. 1953. *Rhythm and Tempo*. London: Dent.

Reyland, Nicholas. 2008. "Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot." *Witold Lutosławski Studies* 2: 10–25.

Rossing, Thomas D & Moore, Richard F & Wheeler, Paul A. 2002. *The Science of Sound*. San Francisco: Pearson Education inc. publishing as Addison Wesley.

Schmalfeldt, Janet. 2019. "Phrase". *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Toim. Alexander Rehding ja Steven Rings. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.20. Viitattu: 30.6.2021.

Liite 1. Listaus taiteelliseen opinnäytteeseen sisältyvistä sävellyksistä. Sävellysten nuottimateriaali on saatavilla Fennica Gehrman -kustantamosta tai Music Finland -nuotistosta.

Jatkotutkintokonsertissa 23.9.2011 esitetyt teokset: ²⁰

Aerial Alegria (2009) 14'30''

Kokoonpano: mandoliini, kitara, harppu, perkussio, piano, jouset (11111),
soolokitara ja elektroniikka

Palo Inferno (2010) 8'

Kokoonpano: bassohuilu, harppu, midi-klarineti, piano, sello

Perplex Longa (2011) 17'

Kokoonpano: neljä lyömäsoittajaa

Tore In Nomine (2009) 18'50''

Kokoonpano: huilu, klarinetti, lyömäsoittimet, jouset (54321),
sooloalttonokkahuilu ja elektroniikka

Jatkotutkintokonsertissa 16.8.2015 esitetty näyttämöteos: ²¹

Autuus (2015) 90'

Ooppera kamarikuorolle, kolmelle solistille, videolle ja elektroniikalle
Libretto: Harry Salmenniemi

²⁰ Musiikkitalo, Camerata

Izhar Elias, kitara, Erik Bosgraaf, nokkahuilu, Se Ensemble joht. Santtu-Matias Rouvali

Palo Inferno: defunensemble

Perplex Longa: Olli-Pekka Martikainen, Harri Lehtinen, Antti Suoranta, Jussi Markkanen.

²¹ Musiikkitalo, Sonore

Sampo Haapaniemi, Jarno Lehtola, Mirjam Solomon, Helsingin kamarikuoro, defunensemble,
joht. Nils Schveckendiek, Ohjaus: Teemu Mäki, yhteistyössä: MuTe, Helsingin Juhlaviikot 2015.

Työpajoihin sävelletyt teokset

on, -ne, -ni (2010) 15'50''

Kokoonpano: 2 sopraanoa, 2 alttoa, 2 tenoria, 2 bassoa
(Työpaja Helsingin kamarikuoron kanssa vuonna 2010)

Campiogesang (2015) 11'

Kokoonpano: bassohuilu, klarinetti, lyömäsoittaja, piano
(Työpaja Ensemble Research -yhtyeen kanssa 2014)

Muut teokset

Junker Twist (2015) 9'15''

Kokoonpano: 3333 4331 1+3 harppu, piano, jouset

Himmel Punk (2016) 14'

Kokoonpano: 3333 4331 1+3 harppu, piano, jouset

Turbo Aria (2017) 22'20''

Kokoonpano: 3333 4331 1+4 harppu, piano, sampleri, jouset

Twelve Fn Kies (2018) 23'

Konsertto moog-syntetisaattorille ja big bandille

Lisäksi taiteelliseen opinnäytteeseen sisältyy yksi sävellys ajalta ennen varsinaisia opintoja

Februa (2007) 15'

Kokoonpano: 2212 2210 0+2 piano, jouset, sooloklarinetti



EST 59

PAINETTU

ISBN 978-952-329-254-3

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-255-0

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu