

Perttu Haapanen
Sävellyksen ja musiikinteorian
osaston kirjallinen työ
2002

***Quodlibet 78.88*: konkreettisten äänien ja klassisen muodon
kohtaaminen eräässä nauhateoksessa.**

1. Johdanto

1.1. Käsiteltävän teoksen yleistä taustaa

1.2. Kirjallisen kuvauksen eteneminen

2. Teoksen lähtökohdat

2.1. Graafinen luonnostelu sävellyksen lähtökohtana

2.2. Teoksen esteettiset ja rakenteelliset lähtökohdat

2.3. Teknisten menettelytapojen erittely

2.3.1. Studiotekniset keinovarot

2.3.2. Sävellystekniset keinovarot

3. *Quodlibet 78.88*:n sävellystyö

3.1. Konkreettisen materiaalin kerääminen

3.2. *Quodlibet 78.88*:n äänikartan pääpiirteet

3.3. Materiaalin yhdisteleminen kokonaisuuksiksi

3.3.1. Ensimmäisen osan teemat

3.3.2. Toisen osan teemat

3.3.3. Kolmannen osan teemat

3.3.4. Taustat ja ostinatot

4. Teoksen taitteiden ja kokonaismuodon työstämisen periaatteet

4.1. Teemojen yhdistäminen toisiinsa

4.2. Taustojen ja ostinatojen yhdistäminen teemoihin

5. Teoksen osien kuvaus ja analyysi

5.1. Ensimmäisen osan muodon kuvaus

5.1.1. Esittelyjakso: pääteema, sivuteema-alue
ja lopputeema-alue

5.1.2. Kehittelyjakso

5.1.3. Kertausjakso

5.2. Toisen osan muodon kuvaus

5.2.1. Esittelevä taite: teemat 2E, 2K1 ja 2K2

5.2.2. Varioiva taite

5.2.3. Kertaava taite

5.3. Kolmannen osan muodon kuvaus

5.3.1. Esittelevä taite

5.3.2. Kehittelevä taite

5.3.3. Kertaustaite ja coda

6. Teos kokonaisuutena - yhteenveto.

1. Johdanto

Tämän työn tarkoituksena on eritellä niitä esteettisiä ja teknisiä ratkaisuja sekä työtapoja, joita säveltäjä kohtaa työskennellessään studioympäristössä. Se ei pyri olemaan yleinen katsaus elektronimusiikin säveltämisen käytäntöön. Se on kuvaus jo tehdystä työstä ja sen vaiheista. Valitsin aiheen, paitsi subjektiivisen tarpeen vuoksi dokumentoida omaa säveltäjäkehitystäni, myös siksi, että uskon säveltäjän omasta työtapojen ja -metodien kuvauksesta olevan hyötyä paitsi muille säveltäjille myös analyytikoille. Olen myös tuntenut, että säveltäjäyhteisössä on edelleen tilaa sellaiselle työmetodien kuvaukselle, joka ei pyri mystifioimaan, eikä toisaalta ainoastaan kuvaile spesifejä teknisiä tai teknologisia ratkaisuja. Raportilla oman teokseni syntyvaiheista pyrin valottamaan erästä lähestymistapaa, jolla elektronimusiikkia, tässä tapauksessa konkreettista nauhamusiikkia, voidaan jäsenellä ja hahmottaa.

1.1. Käsiteltävän teoksen yleistä taustaa

Nauhateokseni *Quodlibet 78.88* on sävelletty SACMUS-studiossa lukuvuoden 1998-99 aikana, mihin ajanjaksoon sisältyy myös materiaalin kerääminen. Tämän 14 minuuttia kestävä kolmeosaisen kaksikanavaisen nauhateoksen materiaali on kokonaisuudessaan konkreettista.

Quodlibet 78.88 on ensimmäinen elektroakustinen teokseni. Sävellystyön fokuksessa oli toisaalta studion tarjoamien teknologisten mahdollisuuksien ja toisaalta musiikillisten rakenteiden saattaminen tasapainoon. Yritin välttää b-luokan tieteiselokuvien ääniraitoihin assosioituvia soinnillisia stereotypioita ja toteuttaa myös rakenteellisesti toimivan muodon. Alkaessani suunnitella teosta tarkoitukseni oli pyrkiä välttämään ongelma, jonka raskauttamaksi olen elektronimusiikin

toisinaan kokenut. Mielestäni on joskus niin, että käytettävissä oleva teknologia sanelee myös säveltäjän tekemät sävellykselliset ja esteettiset ratkaisut. Saattaa olla, että teknologian runsaudella ei joko osata operoida riittävän hyvin tai sitten unohdetaan alkuperäiset musiikilliset pyrkimykset, ikään kuin pelkkä teknologinen intressi riittäisi kiinnostamaan myös kuulijaa. Näin ollen halusin rajoittaa teknologian käytön sellaiseen mittakaavaan, jossa varmasti osaisin toimia haluamallani tavalla. Tästä kerron enemmän luvussa 2.3.1.

1.2. Kirjallisen kuvauksen eteneminen

Tämän kuvauksen vaiheet eivät ole aikajärjestyksessä samat kuin varsinaisen sävellystyön. Kuvaus etenee pienemmältä mittakaavatasolta kohti suurempaa selvästi porrastettuna, vaikka varsinaisessa sävellystyössä nämä vaiheet olivat osittain päällekkäisiä ja myös osittain aikajärjestykseltään käänteisiä suhteessa tämän kuvauksen kulkuun. Jäsentelyn olen tehnyt antaakseni selkeän kuvan työvaiheiden etenemisestä. Täytyy muistaa, että todellinen sävellystyö on vaatinut välillä palaamista varhaisempiin vaiheisiin, esimerkiksi tilanteessa jolloin suunniteltu ja valmisteltu materiaali on osoittautunut joko määrältään tai laadultaan riittämättömäksi.

Teemoja kuvaavien esimerkkien hakaset esittävät muodon jäsentymisen hierarkian eri aikatasoilla. Lisäksi niissä on pystysuunnassa nähtävissä suhteellinen rekisteri. Liitteet 1-3 ovat rakennekaavioita teoksen eri osista.

Todettakoon myös, että tässä työssä käsite muoto tarkoittaa ajan jakautumista.

2. Teoksen lähtökohdat

2.1. Graafinen luonnostelu sävellyksen lähtökohtana

Quodlibet 78.88:n luonnosmateriaali sisältää, paitsi n. 3 tuntia nauhoitettuja konkreettisia ääniä, myös graafisia luonnoksia, suunnitelmia ja muistiinpanoja studio- ja sävellysteknisistä menettelytavoista. Poimin luonnoksista tässä yhteydessä erilaisia esimerkkejä, joilla pyrin antamaan kyseisistä sävellysvaiheista riittävän kuvan tämän kirjoitelman jatkon kannalta. Käytännön syistä, materiaalivalintojen ja sävellyksellisten ratkaisujen vakiintuessa myös luonnokset muuttuivat tarkemmiksi ja kuvausvoimaisemmiksi.

Luonnosten perustehtävä oli toisaalta kuvata äänimateriaalin luonne-eroja ja toisaalta esittää ääni-ilmiö ajassa. Kutsun luonnoksiani seuraavassa yleisesti kuviksi. Kuvat jakautuvat kolmeen ryhmään, joista ensimmäiset ovat sävellysprosessin kannalta varhaisimpia.¹

Ensimmäisen vaiheen kuvat liittyvät materiaalin kartoittamiseen. Ne pyrkivät graafisin keinoin ilmentämään materiaalin eri piirteitä sillä tarkkuudella, mikä kokonaisuuden kannalta oli riittävä suunnittelemini sävellyksellisten päätösten suhteen. Toisin sanoen kuvat eivät ole tarkkoja verhoikäyriä tai spektrogrammeja, vaan olen korostanut niissä piirteitä, jotka koen kiinnostaviksi sävellyksellisten päätösten kannalta. Ensimmäisen vaiheen kuvia on peräisin kahdesta materiaalin keräämisvaiheesta; alkusyksyltä 1998 sekä aivan vuoden 1999 alusta.

Toisen vaiheen kuvat liittyvät materiaalin muotoilemiseen erilaisiksi materiaalikokonaisuuksiksi. Näistä kuvista käy ilmi materiaalin järjestymistapa kokonaisuuksien sisällä sekä kokonaisuuksien muoto ja rakenne. Toisen vaiheen kuvia on peräisin lähes koko talvelta, eniten molempien materiaalien keruuvaiheiden jälkeisiltä viikoilta.

¹ Eivät siis välttämättä ajallisesti vanhimpia. (Kts. luku 1.2.)

Kolmannen vaiheen kuvat ovat rakennekaavioita erisuuruisista kokonaisuuksista alkaen teemojen kontrapunktisista asetteluista aina osia esittäviin kuviin.

Esitän edellä mainittuja kuvia esimerkkeinä aina silloin kun kyseisellä mittakaavatasolla liikuttaessa se on tarpeellista kuten esimerkiksi luvuissa 3.2., 3.3., 4. ja 5.

2.2. Teoksen esteettiset ja rakenteelliset lähtökohdat

Eräs tärkeä pyrkimykseni oli muodon selkeys. Jopa siinä määrin, että käytin referenssipisteenä klassista sonaattimuotoa sekä koko teoksen että yksittäisten osien tasolla. Tarkoitin sonaattimuodolla tässä yhteydessä melko tarkasti klassismin aikaisesta instrumentaalimusiikista periytyvää sonaattimuodon käsitettä ajan jakautumisen, en esimerkiksi sävellajirakenteen kannalta. Vaikka musiikin historia on täynnä instrumentaalisonaatteja, olen kokenut, että sonaattimuodon kaltaiselle hierarkkiselle ajan jäsentämiselle on nykyhetken jatkumoitteja ja yksitasoista ajan jakautumista suosivassa säveltämisen mainstream-estetiikassa tilaa, ellei jopa tarvetta. Se, että tässä tilanteessa oli ylipäätään mielekästä tarttua sonaattimuotoon johtuu mielestäni riittävän suuresta dekontekstualisoinnista materiaalin ja muodon suhteen; ts. molempien irrottamisesta niille kulttuuritradition mukaan kuuluvasta asiayhteydestä ja saattamisesta kosketuksiin toistensa kanssa. Tässä koen tärkeäksi, että yhteensaatettavat elementit ovat ensinnäkin sävellyksen eri tekijöitä (tässä tapauksessa muoto ja materiaali). Myös musiikillis-historiallisen etäisyyden tekijöiden välillä on oltava riittävän suuri. Tällöin niiden välille on mahdollista syntyä tilanne, jonka selkeä vastakkainasettelu antaa mahdollisuuden musiikilliseen operointiin. Vastakkaisessa tapauksessa, jossa ilmiöt eivät pysy selkeästi erillään, on niiden musiikillinen käsittely hankalaa ja

ne eivät voi profiloitua, eivätkä näin ollen olla musiikillisesti vakuuttavia saati puhuttelevia.

Pyrkimykseni oli käsitellä toisaalta sonaattimuotoa niin, että se toimii perinteisen sonaattimuodon ratkaisuilla ja taas konkreettista materiaalia siten, että se toisaalta toteuttaa sonaattimuodon vaatimukset ja samalla myös pitäytyy selvästi elektroakustisen musiikin äänen ominaisuuksiin pohjautuvassa estetiikassa. Keräämäni materiaali sisältää melko paljon ulkomusiikillisia assosiaatioita herättäviä ääniä, jotka ovat hyväksytyt ja välillä hauskakin sivutuote. Omasta mielestäni ne eivät dominoi tilanteita siinä määrin, että olisivat musiikillisen etenemisen kannalta häiritseviä.

Sonaattimuoto oli kokonaisuutta ohjaava tekijä, mutta yksityiskohdat, teemojen karakterit ja osien sisäinen muodonta teemojen suhteen syntyivät paljolti kokeilun sekä yrityksen ja erehdyksen kautta. Tähän palataan luvussa 5.

2.3. Teknisten menettelytapojen erittely

2.3.1. Studiotekniset keinovarot

Kuten aikaisemmin mainitsin, tarkoitukseni oli teosta säveltäessäni pitäytyä mahdollisimman kompaktissa teknisten keinovarojen arsenaalissa, mutta ei kuitenkaan rajoittua pelkästään tietyn tekniikan tai teknologian puitteisiin.

Perustyökaluna toimi moniraitatyöskentelyyn tarkoitettu *ProTools* -tietokoneohjelma, johon yksikanavaisena ja digitaalisena nauhoitetun äänen siirsin DAT-kasetilta. Äänten muokkaamiseen käytin pääosin ulkoisia Alesiksen *Quadraverb*- ja Eventiden *UltraHarmonizer* -muokkauslaitteita, jotka tarjoavat mm. vaihesiirto-, kaiku- ja viive-efektit. Käytin myös paljon *ProToolsin* omia äänenmuokkaustyökaluja, kuten transponoimista, venyttämistä/tiivistämistä ja äänen takaperin kääntämistä.

Sävellystyön alkuvaiheessa tutkin jonkin verran äänten spektrejä IRCAMin *Audiosculpt* -ohjelmalla.

Kaikujen lisääminen mahdollisti äänen spatialisoinnin syvyysuunnassa. Esimerkiksi muuttamalla muokkauslaitteen kaikuohjelman virtuaalihuoneen kokoa ja/tai äänilähteen etäisyyttä sekä kontrolloimalla dynamiikkaa, oli mahdollista luoda illuusio äänen liikuttelemisesta tilassa akselilla kaukana (syvällä) - lähellä (pinnalla). Suodatus, pienet vaihesiirrot ja viiveet puolestaan soveltuivat äänenväriin muokkaukseen ja variointiin, esimerkiksi joidenkin kuivien äänien yläsävelsarjan rikastamiseen.² Transponoinnit ja venyttämiset palvelivat muotoilua sekä rekisterillisesti että ajallisesti.

Ensimmäisten kokeiluiden jälkeen päätin jättää pois voimakkaat muokkaukset. Niillä on mielestäni taipumus saada erilaiset äänet kuulostamaan samanlaisilta ja menettämään usein parhaat ja kiinnostavimmat ominaisuutensa. Voimakkaiden muokkausten tuloksena on usein vain pyöristynyttä ja laimeaa metallimaisen äänenväriin hallitsemaa massaa.³ En siis halunnut tässä vaiheessa heittää pois kaikkia niitä ominaisuuksia, joiden takia olin tietyt äänet mukaan valinnut, vaan pitäydyin melko hienovaraisessa muokkauksessa. Pyrin sillä tehostamaan haluamiani puolia äänissä kuitenkin niin, että äänten ominaisuudet säilyivät tunnistettavina. Kokosin myös uusia ääniobjekteja olemassaolevasta materiaalista yksinkertaisesti lyhyitä katkelmia tiheästi ketjuttamalla siten, että niitä ei enää havaita erillisinä. Tällöin lähestytään hieman granulaarisynteesiä. Lyhyestä motiivista on näissä tapauksessa ketjuttamalla, kerrostamalla ja transponoimalla koostettu yksintyiskohdiltaan ja pinnaltaan rikas ääniobjekti. Esimerkkinä tällaisista ääniobjekteista ovat aivan teoksen lopussa esiintyvät ilotulitusmaiset ylös- ja alaspäin kulkevat ryöpyt (Kts. liite 3). Muita tilanteita, joissa käytin mainittua työtapaa ovat lähes kaikki taustamateriaalit. Vaikkakin suuri osa siitä on sekä

² Tarkoitin kuivalla äänellä melko soinnitonta ääntä, joka yläsäveliköstä puuttuu briljanssi ja kantavuus.

³ Luvussa 3.2. esittelen teoksen äänikartan ja luokittelun

venytettyä että kerrostettua, kuuluu ero pelkästään venyttämällä aikaansaatuihin ääniin rikkaampana ja elävämpänä pinnanmuodostuksena.

2.3.2. Sävellystekniset keinovarot

Päätös pyrkiä toteuttamaan selväpiirteinen sonaattimuoto ohjasi valitsemaan myös selkeät sävellystekniset menetelmät. Eräs nimenomaan konkreettisen musiikin piirre, jota instrumentaalimusiikissa ei ole mahdollista täydellisesti käyttää, on leikkauksen suoma mahdollisuus veitsenteräviin siirtymiin ja mitä erilaisimpien asioiden terävään vastakkainasetteluun. Tätä hyväksi käyttäen muotoilin materiaalista selvästi toisistaan erottuvia kokonaisuuksia, joita funktionsa mukaan nimitän *teemoiksi*, *ostinatoiksi* ja *taustoiksi*. Teemat ovat dynaamisia ääniolioita, joilla on sekä alku että loppu ja jotka muodostuvat linjoista.⁴ Palaan tähän tarkemmin teemoja käsittelevässä luvussa 3.3. Teemojen suunnittelun pääpaino oli musiikillisen ajan jakamisessa selvästi yksiselitteisellä tavalla. Tämä tarkoittaa, että kaikkien teemojen sisäinen rakenne on melko yksinkertainen ja selvä; fraasit erottuvat selvästi, niiden alut ja loput ovat selkeitä, niistä muodostuva kokonaisuus on selvästi alkava, huipentuva ja selvästi sulkeutuva.

Ostinatot muodostavat nimensämukaisen ylläpitävän ja staattisen elementin teemojen ja taustojen välimaastossa.

Taustat ovat kaikkein staattisin elementti. Niiden tehtävä on sananmukaisesti toimia taustana joko teemoille tai ostinatoille. Taustat eivät ole syklisiä kuten ostinatot, vaan selvästi saman tilan joka hetki säilyttäviä. Joissakin taustoissa on hyvin pientä syklisyyttä havaittavissa, mutta ero ostinatoihiin on niin selvä, ettei sekoittumisvaaraa ole.

⁴ Eivät siis esimerkiksi tekstuureista tai kentistä.

3. *Quodlibet* 78.88:n sävellystyö

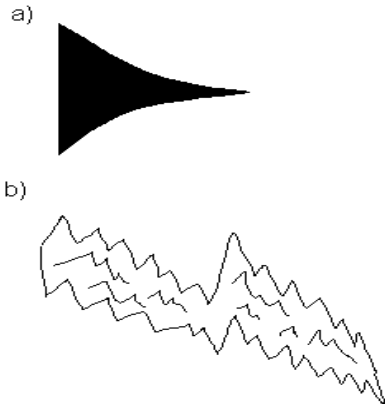
3.1. Konkreettisen materiaalin kerääminen

Quodlibet 78.88 -teoksen konkreettinen materiaali on kerätty kahdessa eri vaiheessa: syksyllä 98 sekä joulukuussa -99. Kerääminen tapahtui äänittämällä mielenkiintoisiksi kokemiani ääniä kannettavalla DAT-nauhurilla erilaisissa ympäristöissä. Käytännön syistä (hälyäämien välttämiseksi) katsoin parhaaksi rajata äänet sisätiloissa tuotettaviin. Todettakoon tässä eri vaiheissa kerättyjen äänien pääasialliset erot: ensimmäisessä vaiheessa äänittämäni materiaali koostuu suurimmaksi osaksi erilaisista metallivälinein tuotetuista äänistä, toisessa vaiheessa taas kokeilin valmiiden äänikirjastojen hyödyntämistä. Hylkäsin kuitenkin nopeasti valmiit äänikirjastot ja äänitin itse tuottamiani vokaalisia ääniä. Lopullisessa teoksessa suurin osa vokaalisesta materiaalista on muokattu kevyesti ja siten vieraannutettu normaalista yhteydestään.

Syynä kahteen materiaalin keräämiskierrokseen oli se, että totesin ensimmäisen kierroksen materiaalin liian homogeeniseksi. Tarvitsin suunnittelemani pituiseen kappaleeseen enemmän ja erilaista materiaalia. Osoittautui myös, että sinänsä kauniit ja kiinnostavat hyvin hiljaiset äänet eivät käytännössä musiikillisissa sovellutuksissa toimisi. Niiden luonne on yleensä liian profiiliton ja ominaisuuksiltaan ne ovat usein lähellä häiriöääntä. Kuriositeettina mainittakoon puuron keittäminen vähitellen kuumentaen halutessani saada aikaan näennäisen sattumanvaraisesti kiihtyvän rytmin, jonka puuron kiihtyvä porina tuotti. Teemoja kootessani tarvitsin kuitenkin selkeästi profiloituneita ääniobjekteja.

Kuten olen maininnut, kuvasin jo tässä vaiheessa ääniä lyijykynäteknikalla hahmotelluin kuvin. Pyrin toteuttamaan piirtämisen siten, että kuvalliset ominaisuudet ja erot vastasivat vastaavien äänten ominaisuuksia ja keskinäisiä eroja. Kyseessä oli

kartan piirtäminen materiaalista ja äänien esittäminen valitsemieni ominaisuuksien mukaan. Käytännössä tämä tapahtui mm. äänen verhoikäyrän piirtämisellä tai karkean pinnan omaavan äänen (esim. paperin repiminen) kuvaamisella karkealla tekstuurilla ja vastaavasti sileän äänen (puhdas metallinen kellomainen kumahdus) kuvaaminen tarkkarajaisella kuviolla (esimerkki 1).



Esimerkki 1. Kellomaisen äänen(a) ja paperin repimisen (b) kuvaaminen graafisesti.

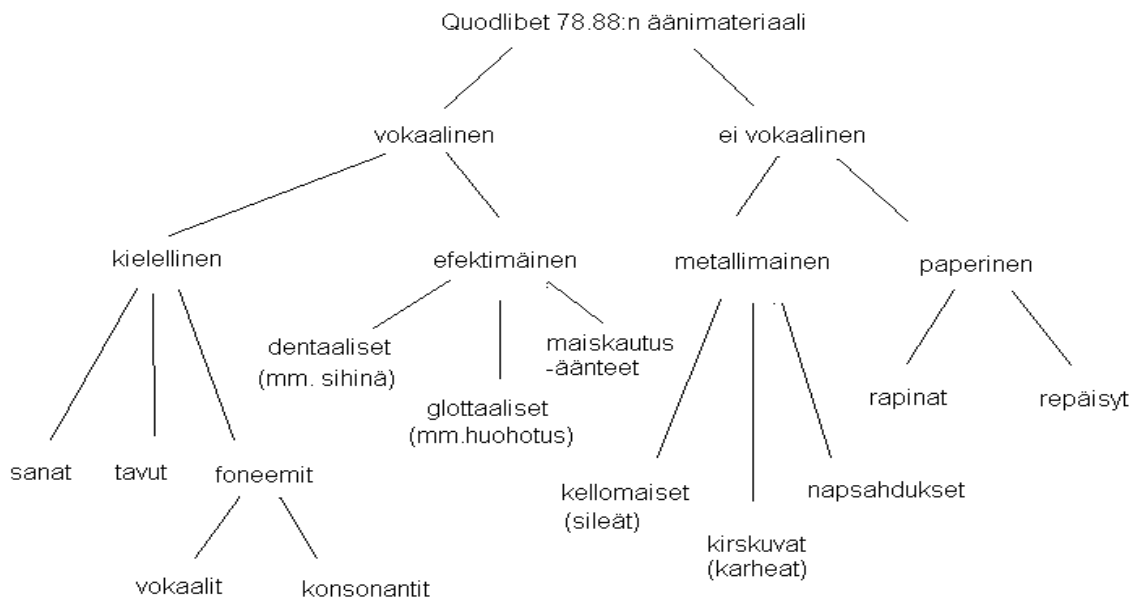
3.2. Quodlibet 78.88:n äänikartan pääpiirteet

Alla olevassa kuviossa (esimerkki 2) olen luokitellut *Quodlibet* 78.88:n äänimateriaalin ensisijaisesti kahteen osaan: vokaalisiin ja ei-vokaalisiin. Vokaaliset äänet jakautuvat puolestaan kielellisiin puhutusta kielestä irrotettuihin fragmentteihin sekä efektimäisiin ei-kielellisiin ääniin.⁵ Efektimäisten äänien kevyt muokkaus mahdollisti vokaalisten äänten lähentymisen ei-vokaalisiin. Ei-vokaalinen kategoria sisältää selkeästi vain ja ainoastaan kahdenlaista materiaalia, jonka olen nimennyt äänilähteen mukaan joko metalliseksi tai paperiseksi. Metallinen

⁵ Lukuunottamatta joitakin afrikkalaisia kieliä, joissa maiskautusäänteet ovat käytössä.

kategoria on yläsävelrakenteeltaan rikasta ja hyvin soivaa. Ominaisväriä sille antaa lisäksi resonanssi, joka metalliesineillä tuotetuilla äänillä on yleensä hyvä. Paperinen kategoria taas on pääosin kuivaa eli yläsävelrakenteeltaan köyhää ja resonanssitonta. Lähes kaikki kategoriat sisältävät pitkiä, keskipitkiä ja lyhyitä ääniä. Suurin osa pitkistä kuuluu ei-vokaalisiin ääniin (repäisyt, kellomaiset) lukuunottamatta sanojen luokkaa ja joitakin dentaalisia äännteitä kuten jatkuva sihinä.

Tarkennuksena esimerkkiin 2 mainittakoon, että efektimäisillä dentaalisilla äänillä tarkoitan vokaalisia hammasvallin takana tuotettuja ääniä, kuten juuri mainittu sihinä. Effektimäiset glottaaliset ovat puolestaan hyvin takana kurkussa tuotettuja hankaushälyjä, kuten huohotus. Maiskautusäännteet ovat huulilla tai kielellä ilman äänihuulia tuotettuja äännteitä.



Esimerkki 2. Quodlibet 78.88:n äänikartta pääpiirteittäin. Äänimateriaali jakautuu ensisijaisesti kahteen kategoriaan: vokaaliseen ihmisääneen ja ei-vokaalisiin muihin ääniin.

3.3. Materiaalin yhdisteleminen kokonaisuuksiksi

Seuraavassa kaaviossa on listattu kaikki itsenäisinä käyttämäni teemat. Teemojen koodit luetaan seuraavasti: ensimmäinen numero tarkoittaa sitä teoksen osaa, jossa teema esiintyy. Kirjainyhdistelmät puolestaan merkitsevät teeman funktiota muodon kannalta: esim. PT = pääteema. Tapauksissa, joissa saman funktioisia teemoja on useita, erottaa viimeinen numero ne toisistaan esiintymisjärjestyksen mukaan. Kuvaillessani teemoja myöhemmin luvussa 3.3. käytän mm. käsitteitä likvidoituva ja parillinen. Likvidoituva teematyyppi tarkoittaa ketjuuntuvaa teematyyppiä, jossa säkeet lyhenevät loppua tai huipentumaa kohti. Parillinen rakenne puolestaan tarkoittaa perinteistä parillista rakennetta, jossa kokonaisuus jakautuu selvästi kahteen usein diskursiiviseen puoliskoon.

Ensimmäisen osan teemat:

Ensimmäisen osan teemat vastaavat yleisellä tasolla klassisen kolmeosaisen sonaatin ensimmäisen osan teemoja, joita luonnehdin perinteisillä nimekkeillä pääteema, sivuteema ja lopputeema.

1PT	pääteema
1ST1	sivuteema 1
1ST2	sivuteema 2
1K	sivuteemojen materiaaliin perustuva kehittelyjakson teema
1LT1	lopputeema 1
1LT2	lopputeema 2

Ensimmäisen osan teemat eroavat toisistaan seuraavasti: pääteema 1PT pyrkii olemaan pitkälinjainen, rakenteeltaan selkeä avaus. Sivuteema-alue (1ST1 ja 1ST2) puolestaan tuo mukaan hajottavia ja diskursiivisia elementtejä sekä yllätyksellisiä eleitä.

Lopputeemat (1LT1 ja 1LT2) puolestaan ovat nopehkoja ja kevyitä, leikillisiä musiikillista sulkeumaa signaloivia hahmoja.

Toisen osan teemat:

2E	hidas esittelevä teema
2K1	kontrastoiva teema 1
2K2	kontrastoiva teema 2
2E'	teeman 2E variaatio

Kuten ensimmäinen osa heijasteli kolmeosaisen sonaattimuodon ensimmäistä osaa, suhteutuu toinen osa perinteiseen hitaaseen osaan.

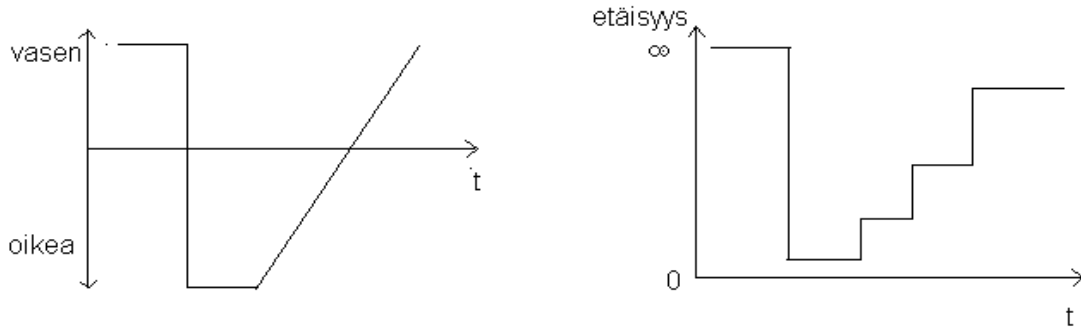
Kolmannen osan teemat:

3N	nopea teema, "allegro giocoso"
3K	kontrastoiva teema, "allegretto scherzando"

Kolmas osa vastaa karakteriltaan kolmiosaisen sonaattimuodon nopeaa osaa.

Kaikkien osien teemat ovat ensisijaisesti konkreettisesta äänimateriaalista koostuvia kokonaisuuksia, vaikkakin ensimmäisessä ja toisessa osassa ääntä liikutetaan stereokuvassa siten, että voidaan puhua jonkinasteisesta tunnistettavasta motiivista tilaparametrin suhteen. Sen profiloitumisaste itsenäisenä on kuitenkin melko pieni vaikkakin havaittava ja vaikka toinen osa sisältää mainitun idean kehittelyä. Tämän ns. tilamotiivin muoto käy ilmi esimerkestä 3. Se ilmenee toisaalta vasen-oikea akselilla ja toisaalta syvyyssuunnassa. Syvyyssuunnassa liikuttelu on toteutettu kaiun ja dynamiikan muutoksilla. Tilamotiivi esiintyy useimmiten staattisten

tilanteiden kuten ostinatojen tai taustojen yhteydessä. Sen havaittavuus on tällöin selkeä, koska huomio ei kiinnity voimakkaasti muihin parametreihin.



Esimerkki 3. Ensimmäisen osan nk. tilamotiivin muoto sekä sivu- että syvyysuunnassa. Johtuen kaikumuokkauksen vaikeasta hallittavuudesta portaattomasti, olen toteuttanut syvyysuuntaisen liikkeen portaittain.

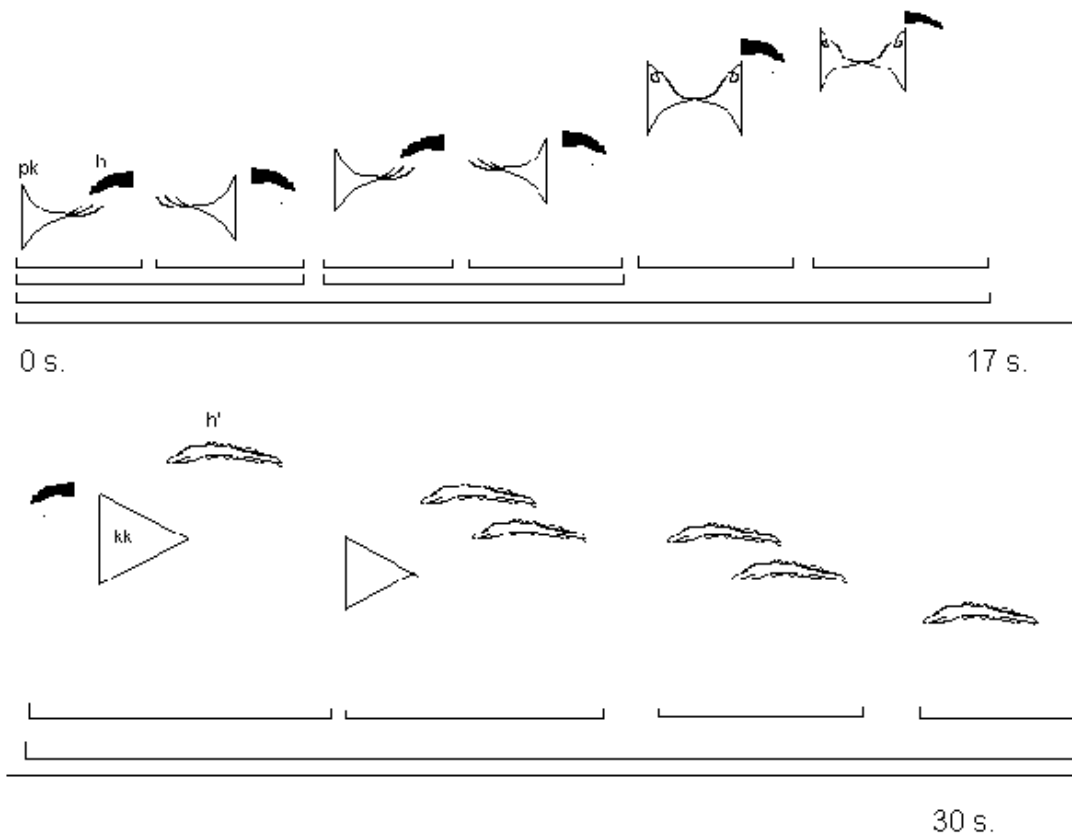
3.3.1. Ensimmäisen osan teemat

Osan aloittaa suoraan ilman johdantoa pääteema 1PT. Toisaalta mahdollisuus erilaisten ääniobjektien terävään vastakkainasetteluun ja toisaalta oma kokemukseni siitä, että pääteeman tulee sisältää riittävän heterogeenista materiaalia, johtivat minut valitsemaan 1PT:n materiaaleiksi kaksi huomattavan erilaista sointimaailmaa; ihmisäänestä peräisin olevan vokaalisuuden ja metallisen kellomaisuuden. Säkeet muodostuvat aluksi yhdestä vokaalisesta ja yhdestä kellomaisesta motiivista (pehmeähkö kellomainen kumahdus (pk) ja vokaalinen huokausele (h), kts. esimerkki 4). Ne kohtaavat toisensa säkeen sisällä leikkauksenomaisesti niin, että säkeen huippukohta on samalla eri sointimaailmojen kohtauspiste. Peräkkäisiin säkeisiin tuo vaihtelua ääniobjektin ja sen takaperin käännetyn version

vuorottelu. Tässä tapauksessa molempien ääniobjektien verhokäyrien suppenevat kiilat muuttuvat takaperin kääntämisessä aukeaviksi kiilloiksi. 1PT:n kokonaisrakenne on alusta alkaen ketjuuntuva ja loppua kohti likvidoituva. Sen rekisterillinen kokonaiskaarros kaareutuu ylöspäin huippukohtaa kohden.

Kaksi ensimmäistä säettä muodostavat ensimmäisen parillisen fraasin, joka toistetaan transponoituna hieman korkeammalle. Fraasin kolmannessa esiintymässä alkaa likvidaatio, mikä ilmenee säkeiden kytkeytymisenä toisiinsa. Pääteeman huippukohtaa signaloi paitsi rytmin tiivistyminen ja rekisterin nouseminen myös kovan kellomaisen kumahduksen (kk) ilmaantuminen. Likvidaatio etenee siten, että teeman lopussa jäljelle jää vain huokausmotiivin variantti (h').

Esimerkissä 4 esitän kuvan 1PT:n ajan jakautumisesta sekä materiaalien käyttötavasta. Olen esittänyt muodon eritasoiset hierarkiat hakasilla.



Esimerkki 4. Ensimmäisen osan pääteeman 1PT:n muoto ja materiaalin jakautuminen. Pk = pehmeä metallinen kellomainen motiivi, kk = kova metallinen kellomainen motiivi, h,h' = vokaalinen huokausmotiivi. Pystysuunnassa suhteellinen rekisteri. Hakaset osoittavat muodon jäsentymisen hierarkian.

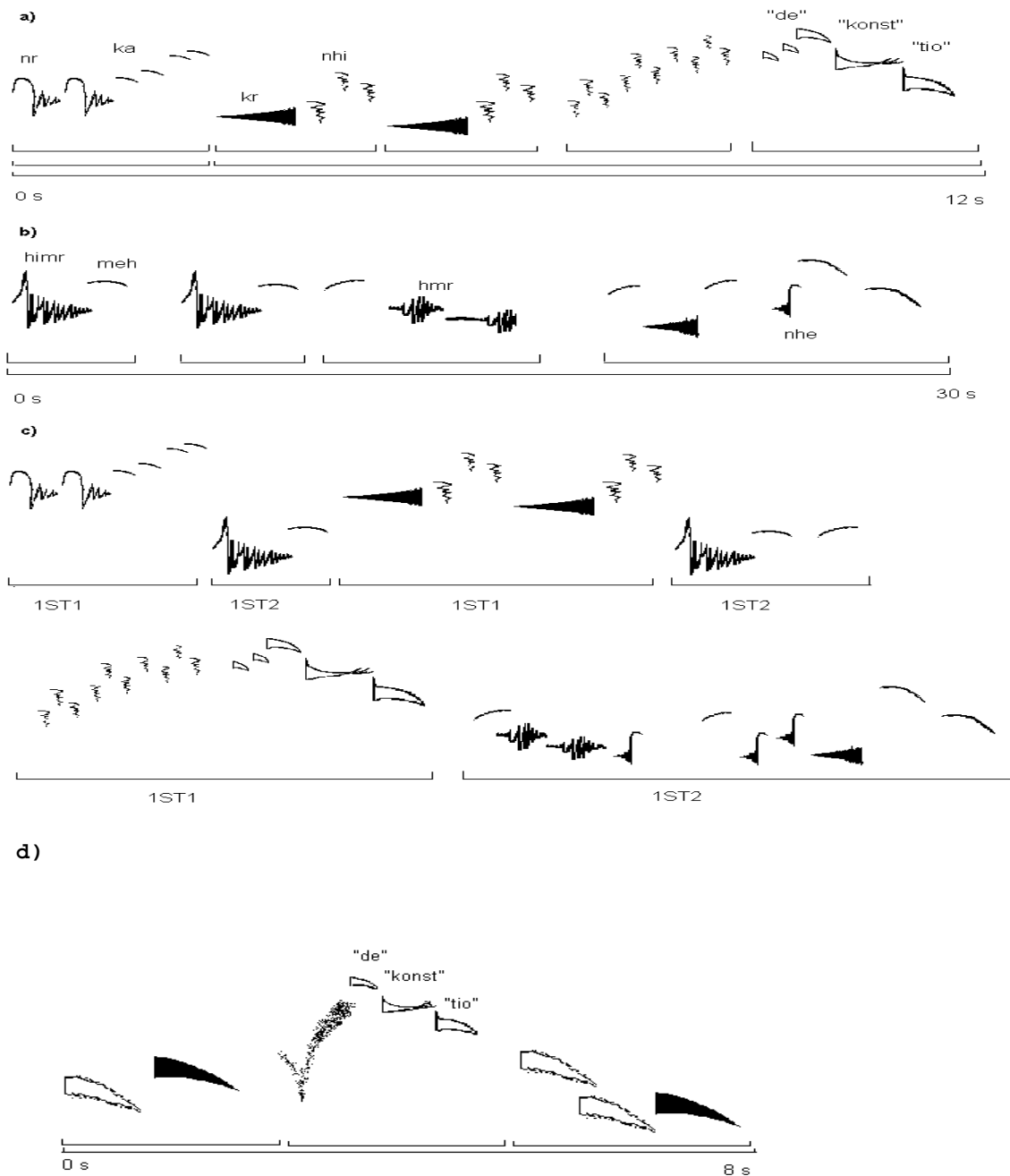
Ensimmäisen osan sivuteemat 1ST1 ja 1ST2 on sijoitettu sisäkkäin. Teemat on hajotettu fraaseiksi ja niistä on terävin leikkauksin peräkkäin asettelemalla muodostettu suurempi kokonaisuus, jossa molempien teemojen fraasit seuraavat vuorotellen toisiaan (esimerkki 5). Tämän ratkaisun tein siksi, että suurin osa etukäteen muotoilemistani teemoista oli ketjuuntuvia teematyyppisiä, jotka eivät sisältäneet kovinkaan paljon diskursiivisia aineksia. Muut taas olivat yleensä lyhyitä ja rakenteeltaan pienimuotoisia. Paitsi, että halusin kahden

erilaisen teeman fraaseja vastakkain asettelemalla tuoda teoksen muodontaan diskursiivisuutta, saavutin kahta teemaa yhdistelemällä tarkoituksiini myös kestoiltaan sopivan kokonaisuuden. Vaikka teemojen itsenäisyys tässä kohden hieman vähenee, oli tausta-ajatuksenani myös materiaalin tietynlainen säästäminen. Teemat esiintyvät originaalimuodossaan vasta kehittäelyjaksossa ja tällöinkin harvennettuina ja tihennettyinä (kts. luku 5.1.2.).

Kaikki äänimateriaali teemoissa 1ST1 ja 1ST2 on vokaalista. Olen ilmentänyt sitä esimerkissä 5 seuraavin kirjaintunnuksin: 1ST1; nr = nopea karhea röhkäisy, ka = kirkas avoin aluke, kr = keskikorkea karhea röhkäisy, nhi = nopea hinkaisu. 1ST2; himr = hingahduksella alkava matala röhkäisy, meh = metallinen huokaisu, nhe = nopea hengähdys, hmr = hidas matala röhkäisy. Vaara teemojen sekoittumiseen niitä yhdisteltäessä oli olemassa, koska teemat sisältävät samankaltaista materiaalia, eivätkä siltä osin profiloidu kovin selkeästi. Vastakkainasettelun mahdollisti kuitenkin ero niiden tapahtumatiheydessä ja ääniobjektien kestoissa. 1ST1 muodostuu lyhyistä äänistä ja nopeista tapahtumista, 1ST2 puolestaan hidastetuista selkeästi pidemmistä ääniobjekteista. Olen selventänyt diskursiivisuutta sijoittamalla äänet eri kanaviin.

Mainittakoon tässä, että 1ST1:n huipennuksen muodostaa sanan "dekonstruktio" hieman peitetty esiintyminen, mikä viittaa lopputeemaan 1LT1.

Esimerkissä 5 on rakenteellinen kaavio sivuteemoista ja sivuteemoihin perustuvasta teemasta 1K, jota käytetään ainoastaan kehittäelyn materiaalina. Se esiintyy kehittäelyjaksossa kuitenkin selkeänä kokonaisuutena. Teemat 1ST1 ja 1ST2 on esitetty sekä erillisinä että yhdessä.



Esimerkki 5. Ensimmäisen osan sivuteema-alueen teemat 1ST1 (a) ja 1ST2 (b) erikseen (a,b) ja yhdessä (c), sekä kehittelyjaksossa käytettävä teema 1K (d). Muoto ja materiaalin järjestyminen.

Kirjaintunnukset: 1ST1; nr = nopea karhea röhkäisy, ka = kirkas avoin aluke, kr = keskikorkea karhea röhkäisy, nhi = nopea hinkaisu. 1ST2; himr = hingahduksella alkava matala röhkäisy, meh = metallinen huokaisu, nhe = nopea hengähdys, hmr = hidas matala röhkäisy.

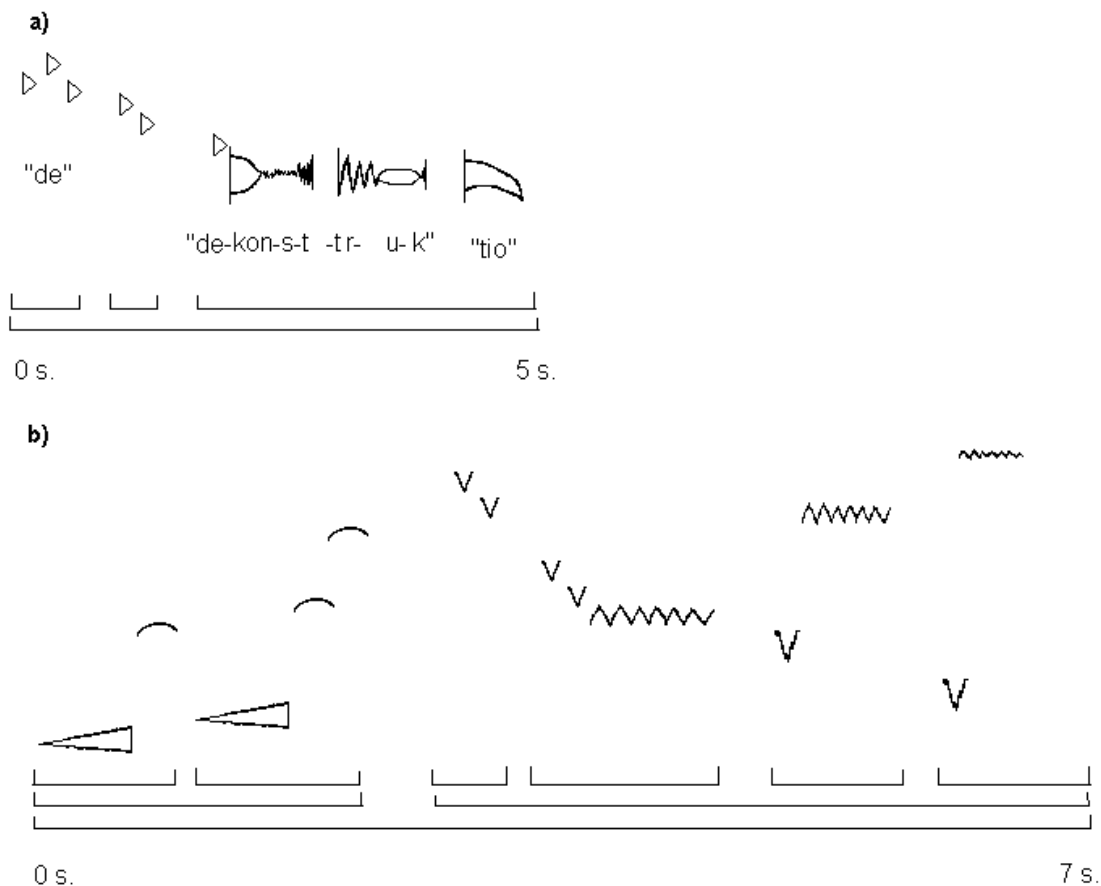
Ensimmäisessä osassa on kaksi lyhyttä lopputeemaa 1LT1 ja 1LT2, joista ensimmäinen on tämän teoksen kontekstissa poikkeuksellinen. Tämä teema eroaa etenemisperusteiltaan kaikista muista teemoista. Paitsi musiikilliselle ajan jäsentämiseen liittyvälle etenemiselle, perustuu 1LT1 myös vähintään yhtä paljon puheen jatkuvuudelle. Teema on lyhyt ja muodostuu puhutun sanan "dekonstruktio" fragmentoimisesta ja fragmenttien transponoinnista. Se, että olen käyttänyt kyseistä sanaa liittyy luvussa 3.1.2 kuvaamaani materiaalin keräämisvaiheeseen, jossa äänitin lukemiani mm. postmodernismiin liittyviä tekstejä. Sanan käyttö on kuitenkin enemmän sattuma kuin haluttu viittaus todelliseen dekonstruktioon; painavampia syitä olivat sanan vokaali- ja konsonanttiyhdistelmien soivat asut ja niiden musiikilliset tulkintamahdollisuudet. En kuitenkaan halua kieltää, etteikö sanan valinta olisi stimuloinut mielikuvitustani. 1LT1 on etäännytetty normaalista puheäänestä transponoimalla siten, että normaalin puheäänän korkeus vilahtaa siinä vain ohimennen. Sen nytkähtelevä eteneminen perustuu tavurajoilla olevien klusiilien⁶ muodostamien erittäin lyhyiden taukojen pidentämiselle ja tavujen erottamiselle näin toisistaan. Koska puheessa jokainen tavu saa itsenäisen pienen pallealihaspulssin⁷, tavujen voisi tässä yhteydessä sanoa toimivan mikrosäkeinä, joiden hahmoa ei välttämättä tietoisesti ehdi havaita, mutta joilla puheeseen liittyvän hengitysmekanismiin kautta on alku ja loppu. Mikrosäkeiden keskinäinen jatkuvuus syntyy puolestaan intonaation ja uloshengityksen kautta. 1LT1:n musiikillinen muoto ja eteneminen perustuu paitsi "dekonstruktio"-sanan nykivälle täydentymiselle myös rekisterilliselle ylhäältä-alas -liikkeelle. Nykimisen ja jatkuvuuden eri suuntiin vetävien voimien välinen jännite ei kuitenkaan mielestäni olisi niin selvä, ellei kaikilla tavurajoilla olisi tässä sanassa puheen ilmavirran kokonaan katkaisevia klusiileita. Fraasien hidastuessa ja rekisterillisesti

⁶ Konsonanttit, joita lausuttaessa tapahtuu puheen ilmavirran täydellinen katkaiseminen

⁷ Fonetikassa eräs peruste tavujen erottamiselle toisistaan.

laskeutuessa olen lisännyt mukaan maiskautusäänteistä koostettua hiljaista materiaalia musiikillisen jännitteen ylläpidon vuoksi.

Jos "dekonstruktio" -teema oli laskeva ja hidastuva, on toinen lyhyistä lopputeemoista (1LT2) hahmoltaan nouseva ja nopeutuva. Se jakautuu kahteen osaan; aloittavaan säepariin ja lopettavaan likvidoituvaan puoliskoon. Materiaali kummassakin lopputeemassa on yhtenäistä. Edellä kuvatun mukaisesti 1LT1:n yhtenäisyys on itsestään selvää. 1LT2:n puolestaan perustuu hiljaisiin ihmisääniin. Kumpikaan lopputeemoista ei näin ollen pyri avaamaan uusia musiikillisiä mahdollisuuksia, vaan päinvastoin päättämään ja sulkemaan. Lopputeemojen 1LT1 ja 1LT2 muoto ja materiaalin jäsentely esimerkissä 6.



Esimerkki 6. Ensimmäisen osan lopputeemat 1LT1 (a) ja 1LT2 (b). Muoto ja materiaalin järjestäytyminen.

3.3.2. Toisen osan teemat

Ongelmaksi muodostui jonkin verran se, että äänimateriaalini joukossa oli vain muutamia todella pitkiä ääniä hidasta musiikkia varten. En ollut materiaalia kerätessäni osannut riittävän hyvin arvioida sitä diversiteettiä, minkä jo tämänkin pituisen, useita erilaisia karaktereja ja kontrasteja sisältävän teoksen lähdemateriaalissa olisi pitänyt olla. Päätin kuitenkin selvittää jo olemassaolevalla materiaalilla sen sijaan, että olisin kerännyt uutta. Tämä tarkoitti mm. äänien venyttämistä (kts. luku 2.3.1). Koska äänet tällöin menettivät puhtaan alkuperäisen värinsä, ovat myös useat muut kuin venytetyt äänet lievästi muokattuja. Osittain tämän takia toista osaa hallitsee metallimainen äänenväri.

Toisen osan luonne ei ole rauhallinen vaikkakin tempo on hidas. Sen äänimateriaali on melko terävää ja kovaa. Lisäksi osassa on paljon teräviä leikkauksia, suhteellisen voimakkaita alukkeita sekä paljon hiljaisuudesta nousevia psykologisoivia, ikään kuin uhkaavia, crescendoja.

Hitaassa osassa on kolme teemaa 2E, 2K1 ja 2K2. Kuten ensimmäisenkin osan 1PT, myös toisen osan 2E on rakenteeltaan ketjuuntuva. Jopa niiden rakentumisperiaatteet muistuttavat toisiaan: muoto rakentuu molemmissa kahden eri materiaalista koostuvan motiivin muodostamien säkeiden kautta. Näistä materiaalisesti kontrastoivista motiiveista ensimmäinen on matala metallinvärinen voimakasalukkeinen kiemura johon liittyy nopea diminuendo ja crescendo jälkiresonanssilla (esimerkissä 7a:ssa merkitty mk:lla). Toinen taas on korkea teräväalukkeinen, hieman metallinväriseen suuntaan muokattu vokaalinen sihinä (s, esim. 7a). Nämä erilaiset sointimaailmat kohtaavat toisensa säkeiden keskellä. Edelleen teemojen 1PT ja 2E samankaltaisuus näkyy siinä, että äänten takaperin käännettyt muodot ovat keskeinen elementti säkeiden rakentamisessa.

Hitaan osan teemat ovat luonnollisesti hitaampia kuin ensimmäisen osan, mikä tarkoittaa sitä, että aivan samanlaiset

periaatteet muodonnan suhteen eivät välttämättä toimi. Mikäli käytettäisiin samanlaisia muodontamisperiaatteita saattaisi ärsyketiheys musiikillisen mielenkiinnon ylläpitämiseksi jäädä liian alhaiseksi. Sen takia olen käyttänyt 2E:n rakenteessa jännitettä ylläpitävänä muuntelumenetelmänä korvaamista, mitä kuvaan seuraavassa kappaleessa. Tämä korvautumisperiaate on laajennettu osassa myös teemojen tasolle; 2E:sta seuraa myöhemmin variantti 2E', joka on muodoltaan sama, mutta jonka äänimateriaali on korvattu toisella.

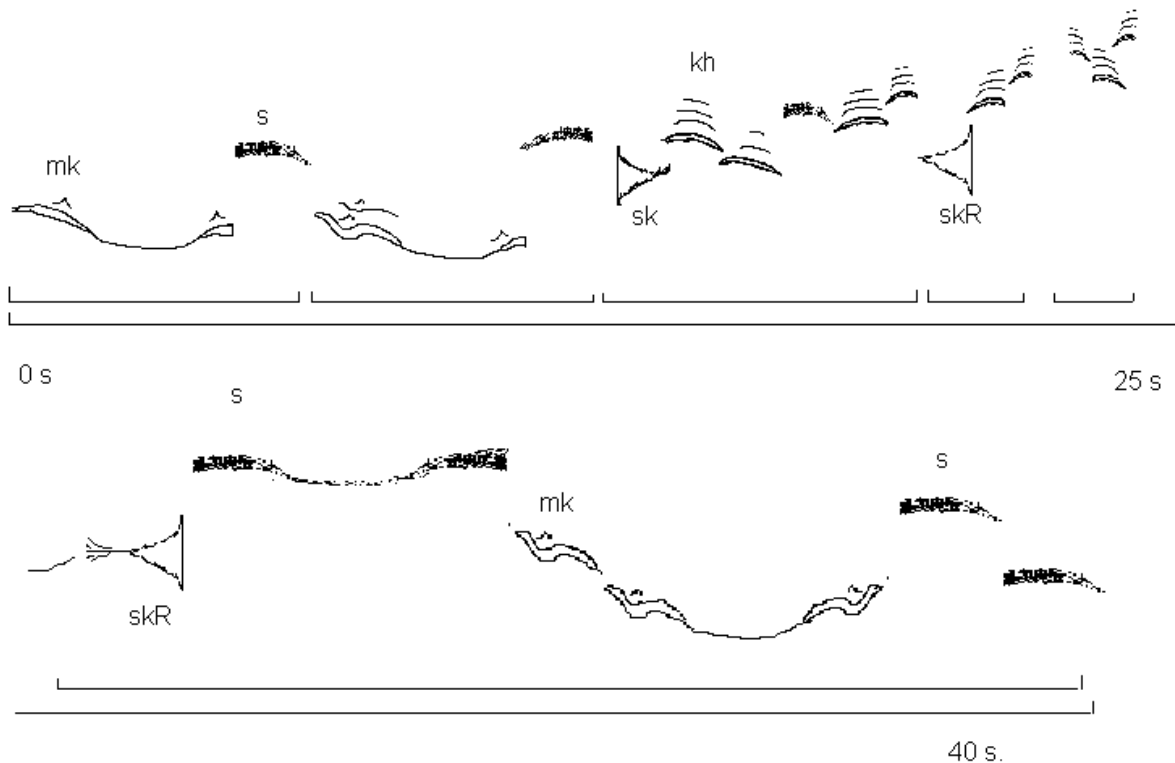
2E:n likvidoiva ketjuuntuminen eroaa 1PT:stä siinä, että 2E:n eteneminen huipentumaa kohti ei tapahdu saman materiaalin puitteissa. Likvidoitavaan materiaaliin liittyy hienovaraisesti uusi äänielementti, kirskuvat metalliset huiluäänet (kh, esim. 7a), jolla alkuperäinen materiaali vähitellen korvataan. Likvidaation fokusointi siis tapahtuu eri suuntaan, kuin alku antaisi luvan olettaa. 2E:n jälkipuolisko eroaa 1PT:stä siinä, että nyt teeman huippukohta päättyy säerajaan. Tätä seuraa vielä teeman alkupuolen säkeistä koottu fraasi.

Kuten ensimmäisessäkin osassa, muodostuu toisen osan toinen teema-alue kahdesta kahdesta fraaseittain sisäkkäin asetetusta teemasta 2K1 ja 2K2 (kts. esim. 7). Kertaustaitteessa teemat esiintyvät tässäkin osassa itsenäisinä. 2K1 ja 2K2 ovat lyhyitä yhtenäisiä parillisia muotoja, mutta muodostavat yhdessä diskursiivisen rakenteen. 2K1 muodostuu tummasta kellomaisesta kumahduksesta (kk, esim. 7b), jonka jälkiresonanssiksi liittyy hidas metallinen huojunta (mh). Säkeen päättää matala verhokäyrältään pehmeä, mutta tumma ja voimakas röhkäisy (rö). 2K2 on sekä materiaalisesti, että kaaroksellisesti kontrastoiva. Sen aloittaa kellomaisen kumahduksen (kk) takaperin käännetty muoto (kkR), jonka kuulokuva eroaa alkuperäisestä selvästi. Säkeen sisällä syntyy voimakas kontrasti lievästi muokatun paperinrepäisymotiivin (pr) asettuessa kkR-motiivia vasten. KkR-motiivin ja pr-motiivin muodostama säe toistetaan ja fraasi

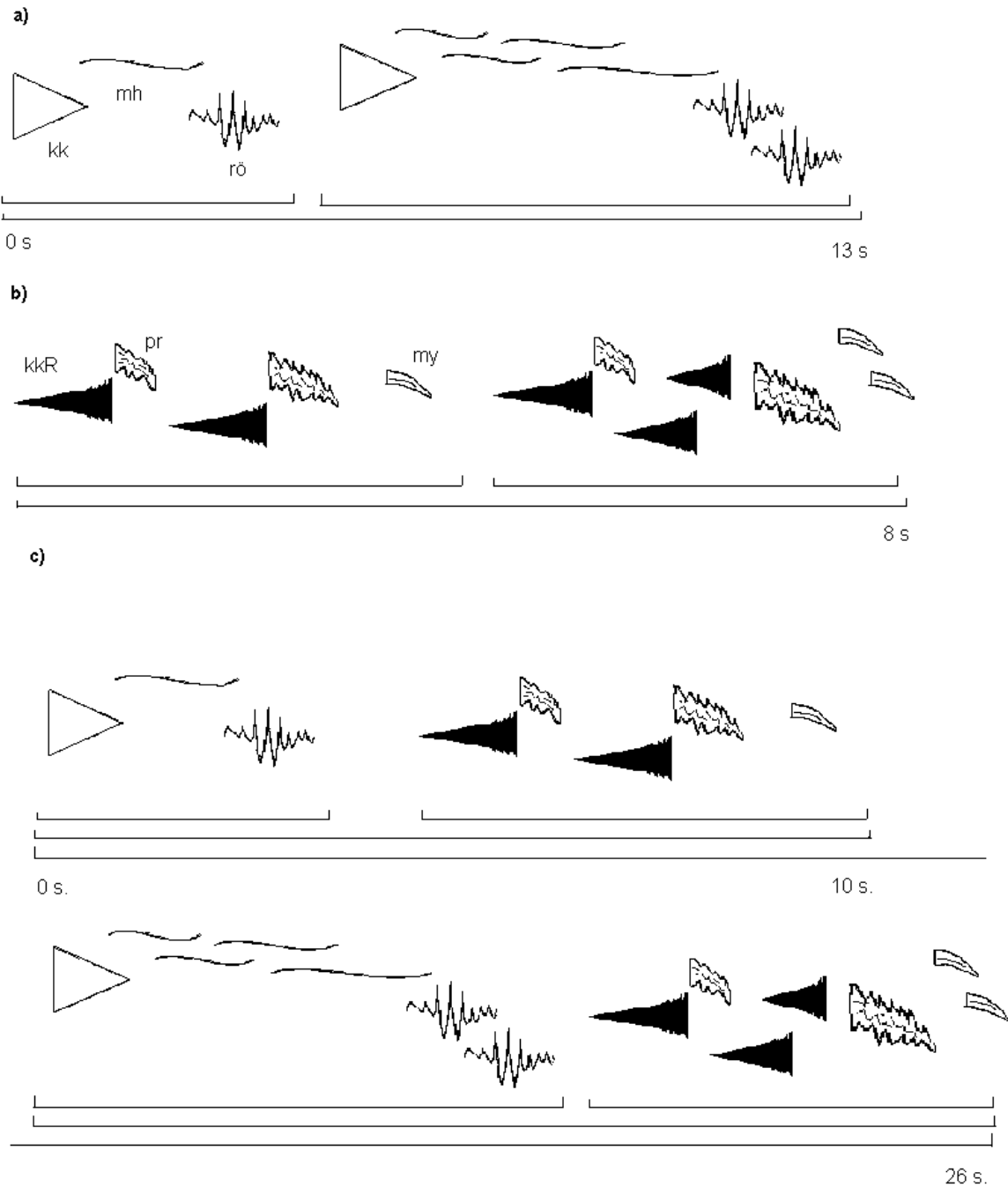
päättyy keskikorkeaan mylväisyyyn (my). Molemmissa teemoissa jälkipuolisko on alkupuolen muunneltu toisto.

Siinä missä 2K1 kaartuu pehmeästi, on 2K2 leikkauksista johtuen voimakkaan jännitteellinen ja loppua kohti kaareutuva. Yhdessä äänimateriaalin luonteen kanssa tämä vastakkaisuus tekee toisen teema-alueen karakterista hieman pakahtuneen. Kertaustaitteessa teemat esiintyvät peräkkäin ja kontrasti on tästä johtuen huomattavasti lievempi.

Esimerkissä 7 esitetään kuva teeman 2E muodosta ja rakenteesta. Esimerkeissä 8 a-c puolestaan ovat kuvattuina teemat 2K1 ja 2K2 sekä erillisinä (a, b) että yhdessä (c).



Esimerkki 7. Toisen osan teema 2E. Muoto ja materiaalin järjestäytyminen. Mk = metallinen kiemura, s = sihinä, sk = säpähtävä kello, kh = kirskuvat metalliset huiluäänet, skR = säpähtävän kellon takaperin käännetty muoto.



Esimerkki 8. Toisen osan teemat 2K1 (a) ja 2K2 (b). Muoto ja materiaalin järjestyminen. kk = kumea kello, mh = metallinen huojunta, rö = matala röhkäisy, kkR = kumea kello takaperin käännettynä, pr = paperin repäisy, my = keskikorkea mylväisy.

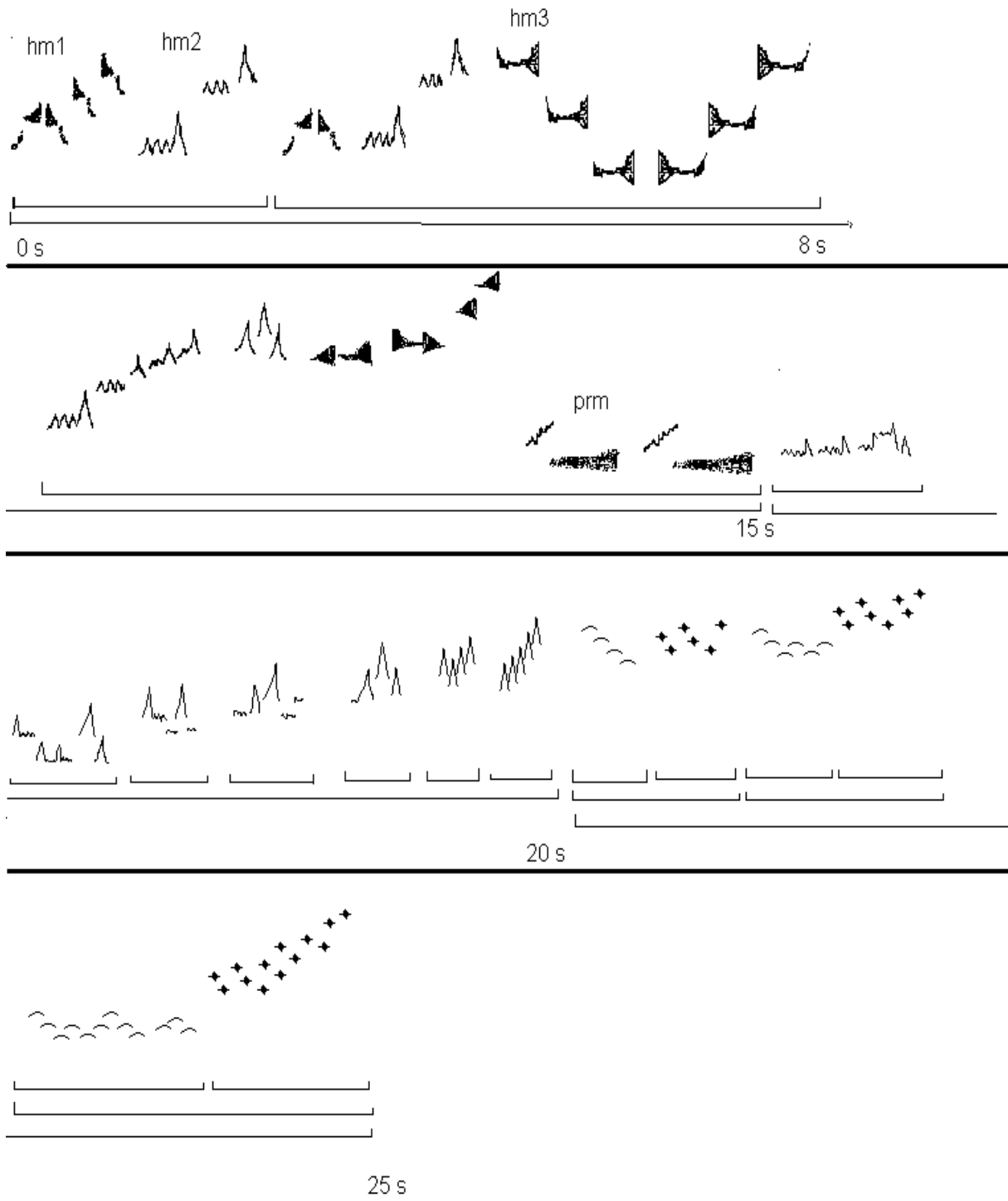
3.3.3. Kolmannen osan teemat

Kolmannen osan keskeisiä elementtejä ovat kaksi kontrastoivaa teemaa 3N ja 3K. Teema 3N koostuu esimerkin 9 mukaan lyhyistä hieman vaihtelevista huohotus- (hm1-3,5) ja paperinrepäisymotiiveista (prm) sekä terävälukkeisista räjähdysenomaisista "ba" -tavuista (ba). Teema jakautuu kolmeen fraasiin, joilla jokaisella on oma funktionsa ja rakenteensa. Ensimmäinen fraasi on luonteeltaan esittelevä ja säerakenteeltaan varioituva, toinen puolestaan huipennukseen johdettava ja säerakenteeltaan ketjuuntuva (likvidoituva) sekä kolmas ilotulituksenomainen säerakenteeltaan parillinen huipennus (kts. esim. 9). Käytännössä ensimmäisen fraasin sisäinen varioiminen on säkeen muunneltua toistamista, sekä materiaalin jättämistä pois sen alusta ja vastaavasti uuden lisäämistä sen perään.

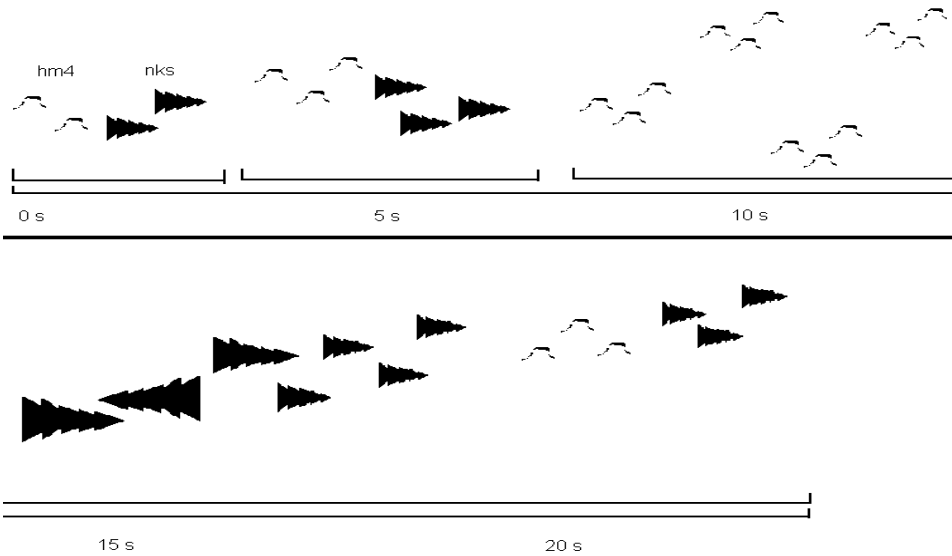
Suurin leikkaus materiaalin suhteen on ensimmäisen fraasin loppupuolella, jossa paperinrepäisymotiivi leikkautuu mukaan linjaan. Toinen voimakkaasti materiaaliltaan artikuloituva hetki on "ba" -motiivin ilmestyminen teeman huipennuksessa.

3K puolestaan rakentuu huohotusmotiivin aavistuksen laajemmasta variantista hm4 ja nopeasta lonksuvasta kellosarjasta (nks). 3K jakautuu parillisesti kahteen fraasiin, jotka molemmat ovat myös säerakenteeltaan parillisia. Ensimmäinen puolisko esittelee säkeen ja sen laajennetun variantin. Säe muodostuu hm4:sta ja sitä vasten terävästi asettuvasta nks-motiivista. Jälkimmäinen puolisko on näiden elementtien kehittävä jatko. Sen ensimmäinen fraasi muodostuu neljästä kolmen hm4-motiivin muodostamasta ryhmästä ja säkeen päättävästä nks-motiivista. Nks:n takaperinkäännetty muoto kytkee säkeen voimakkaasti seuraavaan, jossa nks on hallitsevana elementtinä. Esimerkissä 9 on kuvattuna kolmannen osan teemojen 3N ja 3K muoto ja rakenne.

a)



b)



Esimerkki 9. Kolmannen osan ensimmäisen teeman 3N (a) ja 3K (b) muoto ja materiaalin järjestäminen. Hm1-5 = huuhotusmotiivin variantit, prm = paperinrepäisymotiivi, nks = nopea kellosarja, "ba" = terävääalukkeinen avoimesti soiva tavu "ba".

3.3.4. Taustat ja ostinatot

Taustojen ja ostinatojen päätarkoitus oli olla hierarkkisesti alemman tason ilmiöitä, jotka muodostavat erilaisia ympäristöjä teemoille. Taustojen materiaalina pyrin käyttämään pääosin anonyymia, heikosti profiloituvaa materiaalia, kuten esimerkiksi rapinaa, napsahtelua ja voimakkaasti venytettyjä ääniä.

Taustat jakautuvat pääasiassa kahteen luokkaan sointivärinsä mukaan: metallisiin ja paperisiin. Ne ovat staattisia jatkumoita, jotka säilyttävät pysyvän musiikillisen tilan ja alhaisen profiloitumisasteen. Teknisesti taustat muodostuvat lyhyiden katkelmien ketjuttamisesta siten, ettei synny selkeästi havaittavaa syklistyyttä.

Kuten taustojakin, ostinatojakin on väriltään kahdenlaisia: paperisia ja metallisia. Ne ovat kuitenkin voimakkaammin profiloituvia kuin taustat ja ovat selvästi syklisiä. Koska tarkka ja tasainen sykli olisi tässä tapauksessa negatiivisella tavalla mekaaninen suhteessa ympäristöönsä, on sitä rikottu erikokoisilla vaihesiirroilla eri aikatasojen suhteen.⁸ Olen pyrkinyt välttämään samanlaisina toistuvia tilanteita siten, että kaikilla aikatasoilla tehdään koko ajan pieniä, mutta systemaattisesti erilaisia vaihesiirtoja. Olen käyttänyt taustoista nimiä niiden materiaalin mukaan; esim. metallitausta1, huohotustausta2 jne.

4. Teoksen taitteiden ja kokonaismuodon työstämisen periaatteet

Siinä vaiheessa sävellystyötä, kun valmiita teemoja oli riittävästi, aloitin kokonaismuodon työstämisen.

4.1. Teemojen yhdistäminen toisiinsa

Kuten olen maininnut luvussa 2.3.2., olin käyttänyt teemojen muotoilussa hyväkseni nauhamusiikin mahdollisuutta veitsenteräviin leikkauksiin. Osittain tästä syystä johtuen teemat koostuivat varsin heterogeenisestä materiaalista ja hyvinkin erilaiset soinnit kohtasivat toisensa fraasien sisällä. Tästä johtuen teemoja yhdistellessäni ei ollut aivan helppoa pitää niitä itsenäisinä. Paras tapa oli säilyttää teemojen nopeus toisistaan poikkeavana, sekä niiden sijainti toisiinsa nähden stereokuvassa ja rekisterissä mahdollisimman erillään. Esimerkkinä teemojen horisontaalisesta kohtaamisesta toimii ensimmäisen osan sivuteema-alue (kts. esim. 5), joka on muodostettu kahdesta teemasta siten, että niiden fraasit seuraavat vuorotellen toinen toisiaan.

⁸ Pienimmän mittakaavan aikatasolla ovat ostinatton muodostavan ääniobjektin pienimmät rytmiset impulssit. Keskitasolla taas yksi (lyhyt) ostinatosykli ja suurimmilla puolestaan syklisjaksot.

Teemojen vertikaalisessa vastakkainasettelussa heterogeenisuudesta tuli suurempi ongelma kuin horisontaalisissa tilanteissa. Viimeksi mainitussa riitti, että teemojen saumat ja niiden lähiympäristö olivat selkeitä ja erillään toisistaan, kun taas ensin mainitussa jokainen hetki täytyi kontrolloida erikseen.⁹ Esimerkiksi matalahkon kellomaisen ja erittäin korkean sihinän sisältävä fraasi sijoittuu rekisterillisesti niin laajalle alueelle, että käytännössä sen rekisterillinen erottaminen itsenäiseksi oli hankalaa. Varsinkin siinä tapauksessa, että sitä vastaan asettuva teema käytti myös hyvin laajaa rekisteriä. Kaikkia teemoja ei ollut mahdollista skaalata kokonaisuutena tässä mielessä sopivalle rekisterialueelle ilman, että niiden profiili tai äänimateriaalin laatu olisi heikentynyt ratkaisevasti. Toisaalta pelkkä teemojen erottaminen stereokuvassa ei aina riittänyt. Tällöinkin kontrapunktin saattoi toteuttaa teemojen yksittäisiä motiiveja rekisterillisesti transponoimalla tai hienovaraisesti ajallisesti siirtämällä. Tämä oli mahdollista tehdä joko erottamalla yksittäiset yhteen törmäävät rekisterialueet mahdollisuuksien mukaan toisistaan tai erottamalla teemojen rytmiset rakenteet toisistaan siten, että tärkeät aksentit eivät osuisi samoille tai liian läheisille ajanhetkille. Teemojen polyfonisuutta on ensimmäisen osan kehittelyjakson huipennuksessa, jossa eri nopeudella etenevät teemat ovat kontrapunktisessa asettelussa. Tilanteen rungon muodostaa ensimmäisen osan hidastettu pääteema 1PT, jonka päälle tihennetyt lopputeemat 1ST1 ja 1ST2 sijoittuvat (Kts. liite 1).

4.2. Taustojen ja ostinatojen yhdistäminen teemoihin

Ostinatojen ja taustojen teemoihin verrattuna alhainen profiloitumisaste mahdollisti teemojen helpon vertikaalisen yhdistämisen niihin. Ainoat huomioon otettavat seikat teemojen ja

⁹ Aivan kuten perinteisessäkin kontrapunktissa.

ostinatojen/taustojen välillä olivat yhtäältä ostinatojen ja teemojen nopeuksien suhde ja toisaalta mahdolliset äänimateriaalin samuudet tai profiloituvuuserot. Nopeuseroissa pätee sama kuin teemojenkin yhdistelyssä (kts. 4.1.). Mikäli teema sisälsi voimakkaita leikkauksia ja oli lisäksi nopeudeltaan ja materiaaliltaan lähellä ostinatoa, sekoittumisvaara oli suuri. Jos taas teeman sointimateriaali oli esimerkiksi voimakkaaseen metalliseen ostinatoon verrattuna hiljaista, täytyi erottaminen tehdä paitsi nopeuden myös rekisteri- ja stereo/syvyysajoittelun avulla riittävän selkeästi.

Staattiset ostinatot ja taustat eivät sinällään sisältäneet musiikillista etenevyyden vaikutelmaa. Halutessani antaa vaikutelman etenemisestä käytin usein apunani yksinkertaisia lukusuhteisiin¹⁰ perustuvia menetelmiä, kuten esimerkiksi kestosuhteiden mukaan rytmittyvää leikkausta. Esimerkiksi ensimmäisen osan kertausjakson alussa staattinen ostinato on sijoitettu teeman 1PT fraasien väleihin siten, että sen kesto lyhenee karkeasti ottaen Fibonacci-suhteisesti (Kts. liite 1). Johtuen teeman fraasien pituuksista tai ostinatojen syklin pituudesta jouduin toisinaan pyöristämään tarkkoja arvoja melko paljonkin. Menetelmän tarkoitus ei siis ollut tarkkojen arvojen käyttäminen, vaan ajallisten suhteiden esisuunnittelu ja kartoitus. Toisena esimerkkinä toimii katkelma kolmannen osan kehittelyvaiheen alusta, jossa taustan sisäänleikkaukset lyhenevät (kts. liite 3).

5. Teoksen osien kuvaus ja analyysi

Kuten edellä on viitattu, järjestyy materiaali kaikissa teoksen kolmessa osassa pienellä mittakaavatasolla fraaseiksi ja edelleen teemoiksi. Kokonaismuodon tasolla ensimmäinen osa heijastaa niin ikään klassista sonaattimuotoa; osassa on kolme teemaa tai teema-

¹⁰ Käyttämäni suhteet vaihtelivat eri tilanteissa. Usein käytin mm. Fibonacci-sarjaa.

aluetta, jotka aluksi esitellään, sitten kehitellään ja lopuksi kerrataan. Toinen ja kolmas vastaavat puolestaan sonaattimuodon keskimmäistä osaa ja finaalia. Kokonaisuus jakautuu näin ollen kolmeen selvästi erottuvaan osaan, joiden tempo- ja karakterisuhteet vastaavat klassista sonaattikäsitystä; nopea - hidas - nopea.

5.1. Ensimmäisen osan muodon kuvaus

Quodlibet 78.88:n ensimmäinen osa jakautuu selkeästi erottuviin esittely, kehittäely ja kertausjaksoon. Liitteessä 1 on kuvattu osan muotorakenne. Luvussa 3. esitellyistä teemoista, taustoista ja ostinatoista olen käyttänyt ainoastaan nimiä, mutta niistä irrallisen funktionaalisen materiaalin olen piirtänyt kuvaan mukaan.

Osan erityispiirteitä muihin osiin verrattuna on polyfonisuus ja kehittäelyjakson operoiminen fraasien tai motiivien sijasta kokonaisten teemojen tasolla.

5.1.1 Esittelyjakso: pääteema, sivuteema-alue ja lopputeema-alue

Osa alkaa pääteeman esittelyllä. Pääteeman rakenne on kuvattu luvussa 3.3.1.. Koska sävelavaruutta ei ole käytettävissä, rajakohtia selvennetään yksinkertaisesti erottamalla musiikilliset objektit toisistaan ajallisesti riittävän selvästi. Pääteeman ja sivuteema-alueen erottaa toisistaan taustan muodostama silta. Tästä taustasta käytän nimeä metallitausta1. Sen liipaisemiseen käytetään pääteeman keskeltä irrotettua elettä. Ele on transponoitu rekisterissä alemmalle korkeudelle kuin millä se pääteemassa esiintyy. Se on tällä tavoin etäännytetty pääteeman sointimaailmasta ja liitetty rekisterialueensa ja ajallisen kytkemisensä kautta metallitausta1:n materiaaliin.

Pääteema on tempoltaan melko hidas, mikä aiheutti minulle jonkin verran vaikeuksia toisen osan karakterisoinnin suhteen; miten erottaa ensimmäinen ja hidas osa riittävän selvästi toisistaan? Tästä johtuen ensimmäisen osan sivuteema-alue on huomattavasti odotettua kompleksisempi, jotta hitaan osan vaikutelma siinä vältettäisiin. Se muodostuu, kuten luvussa 3.3.1. olen todennut kahdesta sisäkkäisestä teemasta. Teemojen lisäksi etenemisen dynamiikkaa lisätään tässä taustojen leikkauksenomaisilla vaihteluilla ja molempien teemojen sijoittamisella stereokuvassa vastakkaisille puolille. Metallitaustan lisäksi toisena taustaelementtinä on rutinataustaksi kutsumani objekti. Liian nopean ja varhaisen kompleksisuuden lisääntymisen estämiseksi olen kytkenyt taustat rytmisesti paralleelisti teemoihin. Ts. teema ja tausta vaihtuvat aina samalla hetkellä. Sivuteema-alue sulkeutuu kun molemmat teemat ovat sulkeutuneet.

Ylimeno lopputeema-alueelle on samankaltainen kuin ylimeno pääteemasta sivuteema-alueelle. Lopputeema-alueen alun signaloi sama ele kuin aikaisemmassakin tapauksessa, mutta nyt siihen on liitetty lyhyt laajennus. Laajennus on tehty psykologisista syistä; variointia täytyy tapahtua, jotta ele ei kuulostaisi paluun signaloimiselta, viittaukselta tiettyyn aikaisempaan ajanhetkeen. Kontekstuaalisena erona aikaisempaan esiintymiseen on se, että tällä kertaa ele ei liipaise taustaa, koska taustat ovat jo käynnissä. Signaalifunktionsa toteuttamiseksi tämä tässä nimenomaisessa ylimenokontekstissa materiaaliltaan erottuva ele on lisäksi sijoitettu korkeaan rekisteriin.

Lopputeemat 1LT1 ja 1LT2 on kuvattu luvussa 3.3.1. Ne on sijoitettu peräkkäin staattisen rutinataustan päälle. Peräkkäisyys on sivuteema-alueen sisäkkäisyyden jälkeen jännitettä purkava tekijä, mitä tehostetaan seuraavilla tavoilla: rutinatausta on esitelty jo sivuteema-alueella ja tällä kertaa on kyseessä kolmas ja pisin esiintymä. Taustojen kesto siis kasvaa sivuteema-alueen alusta kohti esittelyjakson loppua, mikä on omiaan luomaan

sulkeutumisen lähestymisen tunnetta. Lopputeemojen alla oleva tausta toimii saapumista signaloivana urkupisteen kaltaisena elementtinä. Vaikutelmaa lisää seikka, että toisin kuin sivuteema-alueella, lopputeemojen vaihtuessa taustassa ei tapahdu mitään muutosta.

Ylimeno kehittelyyn tapahtuu edelleen samoilla periaatteilla kuin aikaisemmatkin ylimenot. Koska kyseessä on suuria kokonaisuuksia rajaava paikka, tulee myös ajallisen erottamisen olla suurempi kuin yksittäisten teemojen tai teema-alueiden välillä. Viimeinen rutinataustan esiintymä avautuu stereokuvaan sekä vasemmalle että oikealle johtaen kohti kehittelyä.

5.1.2 Kehittelyjakso

Tässä taitteessa uutena esiteltäviä materiaaleja kutsun funktionsa mukaan ostinatol:ksi, ostinato2:ksi, metalli2-taustaksi ja metalli3-taustaksi. Kehittelyjaksossa intensiteettiä kasvatetaan polyfonisin keinoin, aikaisempaa monimutkaisemmin leikkauksin sekä lisäksi luvussa 3.3. esitellyn tilamotiivin mukaan tulemisella. Kehittelyjakso jakautuu kolmeen taitteeseen.

Ensimmäinen taite koostuu pelkästään kehittelyjaksossa esiintyvistä sivuteemamateriaalille perustuvasta teemasta 1K ja sen kanssa vastakkainasetetusta ostinatol:stä. 1K esiintyy kaksi kertaa: ensin fragmentoituna ja sitten kokonaisena, mutta tihennettynä. Ostinatol johtaa taitteen loppupuolella ostinato2:een. Ensimmäisellä kerralla 1K on hajotettu fraaseiksi ja ostinatol liitetty fraasien väleihin. Ostinatol:een on lisäksi kytketty rytmisesti paralleelisti metallitausta2, sekä ostinato-katkelmien väleihin rutinatausta. Tilamotiivi esiintyy ostinatol:n yhteydessä liitteen 1 osoittamalla tavalla. Taitteen intensiteettiä lisätään 1K:n ja ostinatol:n esiintymien osittaisella lomittamisella. Lomittuminen saa aikaan monitasoisuuden vaikutelman, mitä muuten samankaltaisella

sivuteema-alueella ei ole. Objektien keskinäinen sijoittelu käy ilmi liitteestä 1.

Taitteen kokonaiskaarros on rekisterillisesti nouseva. Tämä käy ilmi 1K:n esiintymisistä: ensimmäinen hajotettu esiintyminen on transponoitu ja harvennettu keskirekisteriin, toinen yhtenäinen puolestaan tihennetty ja sijoitettu korkealle. Koska molemmat sisältävät puhetta on normaalia puhekorkeutta pyritty välttämään. Tihennetystä ja transponoidusta jälkimmäisestä 1K:n esiintymisestä irrotetaan lopusta ele, jonka takaperin käännetyllä muodolla ja siihen liitetyllä laajennuksella signaloidaan seuraava taite.

Toinen taite koostuu kaksitasoisesta polyfonisesta tilanteesta. Rutinataustan päälle on sijoitettu hidastettu ja alaspäin transponoitu pääteema 1PT, sekä sivuteeman 1ST1 ja lopputeemojen 1LT1 ja 1LT2 tihennettyjä ja ylöspäin transponoituja versioita. Tausta ja pääteema ovat stereokuvan keskellä. 1ST1, 1LT1 ja 1LT2 puolestaan asettuvat stereokuvaan liitteen 1 osoittamalla tavalla. Taitteen kokonaiskaarros on edelleen nouseva. Kolmanteen taitteeseen siirrytään jälleen pienellä motiivisella kehittelyllä. 1PT:n esiintymä ei nimittäin etene kuin huippukohtaansa asti. Huippukohdasta irrotetulla kellomaisella motiivilla edetään kohotahtisesti kolmanteen taitteeseen.

Kolmas taite koostuu sivuteema-alueen teemasta 1ST2 ja sen päälle sijoitetusta ostinato1:stä ja ostinato2:sta. 1ST2 on transponoitu alas ja venytetty. Molemmat ostinatot toteuttavat tilamotiivin kontrapunktisena vastaliikkeenä liitteen 1 osoittamalla tavalla. Kuten edellisessäkin taitteessa runkona oleva teema ei nytkään etene loppuun asti. Teemasta 1ST2 irrotetaan motiivi, johon liitetään edellisessä ylimenossa käytetty kellomainen motiivi. Tämä kertaukseen menevässä transitiossa käytetty tapahtuma likvidoituu siten, että 1ST2:n materiaali korvautuu sihisevällä materiaalilla. Lopulta kuitenkin vain ostinato2 jää jäljelle. Likvidaatioketju toimii myös ostinato1:n ja ostinato2:n keskeyttäjänä. Ostinato1 luopuu pelistä heti, mutta ostinato2 on sitkeämpi. Se katoaa kuvasta vasta 1PT:n

fraasien syrjäyttäessä sen fragmentit ylimenossa kertaustaitteeseen. Tätä on kuvattu tarkemmin seuraavassa luvussa.

5.1.3 Kertausjakso

Kertausjakson funktio liittyy voimakkaasti instrumentaalimusiikkiin ja sävellajisuhteisiin. Miten siis kertaus sävellajittoman konkreettisen musiikin kyseessä ollessa oikeuttaa itsensä ilman tunnetta latteasta retoriikasta? Instrumentein soitettu kertausjakso sisältää aina pientä tulkinnallista variointia verrattuna esittelyjaksoon, mutta sinällään kerratun elektroakustisen materiaalin kohdalla näin ei tietenkään ole.

Toisaalta elektroakustisessa musiikissa on mahdollista, että äänimateriaali on itsessään riittävän rikasta ja kiinnostavaa kestääkseen uudelleen kuuntelun ilman pienintäkään muutosta. Mikäli kehittämissä on esiintynyt huomattavan heterogeenista äänimateriaalia, kuten *Quodlibet 78.88*:n tapauksessa, saattaa tarkka samuus olla vakuuttavan kuulokokemuksen kannalta jopa edellytys. Tarkoitan tietenkin teemojen suuruista mittakaavatasoa, jolla samuus tässä suhteessa voi olla retorisesti kiinnostavaa. Taitteiden tasolla pelkkä toisto samanlaisena ei enää voi perustella itseään samoilla syillä. Ensimmäisen osan kertausjakso onkin melko tarkka kertaus esittelyjaksosta. Pitääkseni yllä musiikillista mielenkiintoa olen tiivistänyt teemojen liittymistä toisiinsa. Samasta syystä olen tehnyt joitakin pieniä yllätyksellisiä ja improvisatorisia muutoksia teemojen yksityiskohtiin.

Pohtimisen arvoinen tilanne oli kertaukseen vievä ylimeno, koska sävellajeihin perustuvaa voimakasta signaalia kertauksen alkamiseen ei ollut käytettävissä. Selkeyden aikaansaaminen sinällään ei ollut ongelma vaan se, miten säilyttää ylimenossa

epätietoisuuden aiheuttama ja tilanteen mielenkiintoiseksi tekevä jännite kertauksen alun ollessa samalla yksiselitteisen selkeä.

Klassillinen ratkaisu tilanteeseen on harhakertaus, jota ajattelin soveltaa konkreettiseen musiikkiin seuraavilla tavoilla: (1.) Kertaus ennakoidaan esittelemällä hienovaraisesti ja etäännytettyinä siihen kuuluvaa materiaalia ennen varsinaiseen kertaukseen saapumista tai (2.) lomittamalla kehittäjäjakson loppu ja kertausjakson alku.

Kertauksen aloittava pääteema 1PT alkaa melko varovasti ja kehittyy hitaasti. Materiaalin ennakointi olisi ainoastaan hidastanut lisää teeman etenemistä, musiikillinen jännite olisi menetetty ja kertauksen alun signaloiminen olisi ollut varsin hankalaa. Kehittäjäjakson huipennuksessa olin käyttänyt ostinato2:sta, jonka huomasin soveltuvan ylimenotarkoitukseen. Ostinato2:n muodostava motiivi oli väriltään metallinen ja verhokäyrältään suppenevan kiilamainen, kuten pääteeman aloittava motiivikin. Niiden välillä oli kuitenkin selvästi havaittava ero, jonka avulla pääteeman alku erottuisi ostinatosta.

Eron selvyttä lisätäkseeni päätin rakentaa ylimenon siten, että kehittäjäjakson loppua kohti likvidoidaan vähitellen pois kaikki muu materiaali paitsi ostinato2. Koska se on tehnyt edeltävällä pitkällä esiintymisellään itsensä täysin neutraaliksi, on odotuksen tunne jotakin uutta tapahtuvaksi vahva. Kertaus signaloidaan tauolla kehittäjäjakson lopun likvidaation jäänteiden katkaistessa lopulta ostinato2:n. Ostinato2:n ja 1PT:n keskenään lomittuva materiaali on erotettu toisistaan jyrkillä leikkauksilla.

5.2. Toisen osan muodon kuvaus

Quodlibet 78.88:n toinen osa on hitaan osaan vastine perinteisessä sonaattimuodossa. Liitteessä 2 on kuvattu osan muotorakenne. Kuten

liittessä 1, olen tässäkin piirtänyt teemojen ulkopuolisen funktionaalisen materiaalin näkyviin.

5.2.1. Esittelevä taite: teemat 2E, 2K1 ja 2K2

Teeman 2E sisääntuloa edeltää lyhyt johdanto, joka ennakoi teeman 2E äänimateriaalia. Nimitän johdantoa 2J:ksi ja sen myöhempiä variantteja nimillä 2J' ja 2J''. Teemasta peräisin olevat katkelmat eivät kuitenkaan esiinny johdannossa sinällään, vaan niitä on muokattu lievästi. Johdantofraasi muodostuu kahdesta säkeestä. Säkeet rakentuvat metallinvärisestä helemäisestä alukkeesta ja jälkiresonanssista, joka tekee rinforzandomaisen crescendon. Toisen säkeen perään liittyy lisäksi paperinrepäisymotiivista peräisin oleva ele, joka voimakkaasti muokattuna on saanut metallimaisen sävyn ja sen alaspäin suuntauva kaarros on tullut selvemmin esille. Kaarros on samankaltainen kuin teeman 2E aloittavassa eleessä, mikä liittää johdannon teemaan kiinteästi. Johdannon ja 2E:n materiaalien läheisyyden vuoksi oli syytä jälleen pitää taitteet ajallisesti erillään. Hitaan osan tunnelman vuoksi olen käyttänyt taustoja säästeliäästi; teemat on sijoitettu tyhjempään ja rauhallisempaan ympäristöön kuin ensimmäisessä osassa. Tämän vuoksi teemaa 2E ja teemojen 2K1 ja 2K2 muodostamaa toista teema-aluetta erottaa toisistaan pelkkä tauko.

Teemojen 2K1 ja 2K2 taustana käytetty nopeasti värisevä metallinvärinen huojuntatausta laajenee itsenäisiksi funktioiltaan välikkeinä toimiviksi taitteiksi, joita kutsun nimillä 2V ja 2V'. Taitteiden aikana huojuntataustaa liikutetaan tilassa liitteen 2 osoittamalla tavalla. 2V:n aikana huojuntatausta myös hidastuu tempollisesti ja laskeutuu rekisterillisesti alaspäin. Hidastuminen ja laskeutuminen on toteutettu usealla hieman eri korkeuksisella ja erinopeuksisella huojuntataustan katkelmalla, joita dynamiikan avulla nostetaan vuorotellen pintaan siten, että

syntyy vaikutelma hidastumisesta (kts. liite 2). 2V ei ole luonteeltaan yksiselitteisen välikkeen mukainen siinä mielessä, että se olisi taitteesta toiseen suoraviivaisesti ja lineaarisesti johdattava. Tässä tapauksessa se paremminkin polveilee väärään suuntaan; psykologinen vaikutelma musiikin suunnasta lienee lähempänä etääntymistä poispäin jo olleesta, kuin kohti jotakin tulevaa. Välikkeen katkaisee yllättäen johdannon variantti 2J', joka on ikään kuin jatkoa siihen tilanteeseen mihin johdanto 2J jäi. Tällä kertaa mukaan on tullut ihmisäänestä peräisin oleva matala murahtava ele, joka tosin sekin liittyy samalla tavalla kaarrokseltaan alaspäin suuntautuvien lyhyiden eleiden joukkoon ja on siten helposti yhdistettävissä 2E:n aloittavaan eleeseen.

5.2.2 Varioiva taite

Johdannon varianttia 2J':tä seuraa teeman 2E variantti 2E'. Kuten olen aikaisemmin maininnut, varioiminen tapahtuu tässä korvaamalla äänimateriaali, mutta säilyttämällä säerakenne. Lisäksi 2E' eroaa teemasta 2E siinä, että se kaareutuu alaspäin. Teeman päättää johdannon kolmas variantti 2J'', joka täydentää johdantomateriaalin kaksi edellistä esiintymää. Se likvidoituu välittömästi siten, että jäljelle jää vain murahdusele (kts. edellinen kappale). Murahdusele laskeutuu tempollisesti hidastuvan likvidaation myötä samalla rekisterillisesti alas. Tässä tilanteessa kyseinen linja jatkuu siirtyen säestämään nyt itsenäisinä esiintyviä teemoja 2K1 ja 2K2. Samalla kun linjasta tulee säestävä elementti muuttuu murahdusele kellomaisiksi kumahteluiksi. Vaikka kumahtelu ja murahdusele ovat erilaisia, on mielestäni illuusio saman linjan säilymisestä ja ääniobjektin muuttumisesta toiseksi mielestäni selvä; molemmat eleet ovat samassa rekisterissä, samamittaiset, verhokäyrältään samanlaiset sekä lisäksi väriltään tummia (perusäänokset ovat vahvoja, mutta kirkkautta antavat korkeat äänokset eivät ole kovin voimakkaita).

Huomattavaa taustassa on, että se ei ole samalla tavalla passiivinen kuin teoksen muut taustamateriaalit. Se on rytmisen, vaikkakin hidas, ja se jäsentyy ryhmiksi ja tihentyy selvästi kohti loppuaan. Se muodostuu kahdesta erikorkuisesta kumahduksesta. Viimeinen ryhmä on ikään kuin kadenssoiva; se on rytmisesti tihein ja kohotahtinen viimeiselle mutta matalammalle kumahdukselle. Viimeinen kumahdus signaloi samalla välikkeen 2V kehrittelevän variantin 2V'. Tilassa liikuttelu on nyt monipuolisempaa ja yleissuunta on tällä kertaa ikään kuin kohti pintaa. Tarkoitan tällä sitä, että ääntä liikutetaan tilassa sekä syvyys- että sivuttaissuunnassa polveillen lähemmäksi. Kun värisevä materiaali on tullut mahdollisimman lähelle 2V':n katkaisee 2E:n kertaus.

5.2.3 Kertaava taite

Kertaava taite muodostuu yksinomaan teemasta 2E. 2V' lomittuu 2E:n kanssa siten, että 2E:n kahden ensimmäisen fraasin jälkeen esiintyy vielä 2V':n tilassa kauemmaksi etääntyviä jäänteitä. Aivan tarkan kertauksen sijasta 2E:ta liikutetaan tällä kertaa stereokuvassa. Liike käy ilmi liitteestä 2. Materiaalinen kertaus siis sulkee osan, mutta dynaamisuutta pidetään yllä tilaparametrin avulla. Tosin tilassa liikuttelulta häviää 2V:n ja 2V':n myötä suurin dynamiikka; teeman 2E kertauksen kohdalla on paremminkin kyse edeltävän taitteen 2V' jälkiseurauksista tai jälkiheilahteluista, liike ei enää jäsenny dynaamisesti, vaikka sisältääkin nopeita improvisatorisia liikkeitä puolelta toiselle.

5.3. Kolmannen osan muodon kuvaus

Quodlibet 78.88:n kolmas osa on nopea ja suoraviivainen finaali.

Finaalin nopea tempo ei liity tällä hetkellä valtavirtaan kuuluvan nykymusiikin (elektroakustisen tai instrumentaalisen) näennäiseen nopeuteen, jossa pinta kihisee, mutta tapahtumien uusiutuminen saattaa olla hyvinkin hidasta.¹¹ Pikemminkin vertaisin käyttämäni tekniikkaa wieniläisklassikkojen, lähinnä Haydnin ja Mozartin, sonaattien nopeisiin osiin tai viime vuosisadan alkupuolen dodekafonikkojen, esimerkiksi Schönbergin, nopeisiin kappaleisiin, joissa linjan tapahtumien uusiutuminen on nopeaa.

Osan muita erityispiirteitä muihin osiin verrattuna ovat rajoitetulla äänimateriaalilla operoiminen, sekä loppua kohti huipentuva muoto. Äänimateriaalin käyttöä koskeva erityispiirre tässä osassa on se, että hyvin monet ääniobjektit on koostettu monistamalla ja kerrostamalla yhtä lyhyttä yksinkertaista ääntä. Äänimateriaali siis muodostuu useimmiten ryhmistä, pilvistä tai ryöppymäisistä tapahtumista. Selvyyden vuoksi todettakoon vielä, että näitä ei missään vaiheessa käsitellä pintoina tai tekstuureina (ts. kokonaisuuksina, joiden ensisijaisia parametrejä ovat esimerkiksi tiheys, karkeus tai nopeus), vaan aina tietyn melodisen tai linjamaisen hahmon osina. Joissakin tämänkaltaisissa ääniobjekteissa on tiheys niin suuri, että objekti kuullaan lähinnä yhtenä kokonaisuutena, ei niinkään pienistä osasista koostuvana. Osan kokonaismuoto voidaan kuvata perinteisesti kirjaimilla ilmaisten seuraavasti:

AB - kehittelevä taite - A' - coda.

Johtuen osan molempien teemojen 3N ja 3K nopeasti uusiutuvasta luonteesta, kuten luvussa 3.3.3 olen kuvannut, muoto sinällään on varsin yksinkertainen. Se ei sisällä juurikaan funktionaalista kerroksellisuutta. Liitteessä 3 on esitetty osan rakenteellinen kaavio. Se poikkeaa liitteistä 1 ja 2 siinä, että lähes kaikki teemojen ulkopuolinen materiaali on piirretty kuvaan mukaan.

¹¹ Esimerkkeinä nopeilla kuvioilla ornamentoidut hitaat tai jopa staattiset harmoniset jatkumot, tai repetitiivinen nopeiden hahmojen toistaminen ja näennäinen uusiutuvuus.

5.3.1. Esittelevä taite

Osa alkaa korkealla sihinä-ostinatolla, jonka funktio on ensisijaisesti nopean tempon esittelemisen hitaan osan jälkeen. Ostinato jää pois heti teeman 3N tullessa sisään. Teeman 3N ja sihinä-ostinatton päällekkäinen esiintyminen säästetään kompleksimpana ja intensiivisempänä tilanteena A-taitteen kertaukseen A'. Esittelevä taite muodostuu käytännössä kokonaan luvussa 3.3.3. kuvatuista teemoista 3N ja 3K, joten tässä yhteydessä en enää käsittele niitä tarkemmin.

5.3.2. Kehittelevä taite

Kehittelevä taite koostuu kahdesta jaksosta, joita nimitän musiikillisen funktionsa mukaan seuraavasti: stretto (3S) ja huipennus (3H). Käytän lisäksi kahdesta improvisatorisesta transitionaalisesta tilanteesta nimityksiä T1 ja T2 (kts. liite 3). 3S muodostuu kolme kertaa toistuvasta tihentyvästä ja ylöspäin rekisterillisesti nousevasta sekvenssinomaisesta kulusta. Tämän kulun muodostaa neljä äänielementtiä: lyhyiden alaspäin kaartuvien Murahdusten ryhmä (mur, kts. liite 3), ylöspäin kohoavien hauhahdusten ryöppy (hau), nopeasti peräkkäin toistuvien kellomaisten äänien repetitiokimppu (kel) sekä kellomaisten äänien kimpun takaperoinen muoto (kelR). Näistä kolme viimeksimainittua kytkeytyvät ketjuksi yhteen muodostaen oman kokonaisuutensa, jota vastaan Murahdukset asettuvat. Tässä leikkauksen käyttö musiikillisen etenemisen tekijänä on selkeimmillään; Murahdukset ja muun kolmen elementin ryhmä vuorottelevat terävin leikkauksin.

3H puolestaan on astetta kompleksisempi. Sen päälinjan muodostaa sananmukaisesti hengästyneen nopea huohotus-ostinato. Tätä ostinatoa katkoo tihentyvästi erittäin nopeiden terävälukkeellisten "ba" -tavujen sarja (ba, kts. liite 3), joka liittyy ostinatosta eroavan erilaisen huohotusmateriaalin (huh)

kanssa parilliseksi motiiviksi. Tämän motiivin nopeuttaminen äärimmilleen ja sen kohoaminen erittäin korkeaan rekisteriin huipentavat osan. Huipennuksen intensiteettiä lisää se, että paralleelisti, mutta omassa hieman hitaammassa tempossaan tämän tilanteen kanssa, soi kolmesta crescendo-aallosta muodostuva paperinrepimisääni (pre). Molemmat elementit, sekä paperinrepimisääni että tavujen ja huohotuksen muodostama motiivi, huipentuvat samalla hetkellä signaloiden huipennuksen taittamisen. Huipun taittaminen tapahtuu jo mainituista tavuista (ba) muodostetulla pidemmällä ja harvemmillä viisipolvisella ylöspäin kaartuvalla ryöpyllä. Tämä ryöppy toistuu neljästi laskeutuen alaspäin samalla hidastuen, jolloin sen viisipolvisuus tulee selkeästi esiin.

Huipennuksen taittoa seuraa yllättävä siihenä-ostinaton katkelma, jonka tehtävänä on signaloida paluuta. Paluu ei kuitenkaan tapahdu suoraviivaisesti, vaan siihenä-ostinaton fragmentin jälkeen huipennuksessa tärkeää osaa näytelleet tavut kootaan vielä yhteen uudella tavalla (T2, kts. liite 3): tavut muodostavat 3S jaksossa esiintyneiden kellomaisten äänten pehmenettyjen varianttien kanssa vuorottelevan lyhyen ja painokkaan ylöspäin kohoavan fraasin, joka päättää kehittelytaitteen ja käynnistää siihenä-ostinaton. Ostinaton päälle alkaa A-taitteen kertausta A'.

5.3.3. Kertaustaite ja coda

Kolmannen osan kertaustaite muodostuu teeman 3N tarkasta kertauksesta, jota säestää nyt siihenä-ostinato. Kuten teemoja käsittelevässä luvussa 3.3.3. olen kuvannut, 3N on muodoltaan jatkuvasti varioituva ja uusiutuva sekä lisäksi lopustaan ylöspäin kaareutuva. Näistä johtuen, vaikka teema esitetään kertaussessakin kokonaisuudessaan, sen päättyessä jää silti musiikillista etenemisenergiaa käyttämättä: Tilanne on verravissa klassisessa musiikissa dominantille päättyvään säkeeseen tai intonaatioltaan

loppua kohti nousevaan kysymyslauseeseen. Tämä käyttämätön energia mahdollistaa yllättävän ja terävän leikkauksen siirryttäessä 3N:stä codaan. Leikkaus tapahtuu kontekstinsa suhteen selvästi matalammalla ja nopeudeltaan hitaammalla Murahduseleellä (mur2).

Codan aloittavan Murahduseleen myötä siirtyy tähän asti pääosin keskikorkealla tai hyvin korkealla liikkunut musiikillinen tapahtuminen hetkeksi matalalle. Paperinrepäisyäalloista muodostuva lyhyt välike kerää energiaa loppua kohti huipentuvaa codaa varten.

Codan erityispiirteinä on tietynlainen karakteristiikan selkiytyminen. Vaikka aikaisempi musiikillinen tapahtuminen on välillä ollut diskursiivista, on niissäkin tapauksissa musiikillisesti hallitsevana ideana ollut yksi linja. Musiikillinen ilmaisu on perustunut linjan erilaisiin kaarroksiin ja rikkomisiin (leikkauksiin) eli perinteiseen melodiikkaan tai metaforalla ilmaistuna yhden henkilön puheen prosodiaan ja sävyihin. Codassa erilaiset musiikilliset oliot kuitenkin eriytyvät ja karakterisoituvat ikään kuin roolihahmoiksi, joilla on oma funktionsa ja jotka reagoivat toisiinsa. Seuraavassa puhun karaktereista, kun tarkoitan tiettyjen musiikillisten roolihahmojen käyttäytymistä tai toimimista. Karaktereja on neljä: pontevat alaspäiset haukahdusparit (haup), ylöspäin poukkoilevasti pyrkivät erittäin nopeat staccatomaiset tavuvipellykset (bav), ylhäältä alaspäin purkautuvat hyvin tiheät ja nopeat pulputukset (pul) sekä eteenpäin vimmatusti pyrkivä huohotus-ostinato (Kts. liite 3). Tärkeää on huomata, että karakterit muodostavat funktionaalisia säikeitä¹²; haukahdusparien tehtävänä on yrittää katkaista musiikillinen eteneminen, kun taas muut pyrkivät kasvamaan ja villiintymään; ensin erikseen vuorotellen, sitten toisiaan ruokkien. Esimerkiksi ensimmäisenä esiintyvät haukahdussäikeet (h1-4, kts. liite 3) ovat yllättävän selvästi rinnastettavissa esimerkiksi lauseryhmään: "Olisitteko hiljaa.

¹² Se missä vaiheessa funktionaalisuus voidaan huomata on eri asia; funktionaalisuus näkyy, jos codaa tarkastellaan kokonaisuutena.

Olisitteko jo vihdoinkin hiljaa. Olkaa hiljaa. Hiljaa!". Jos ajatellaan lauseiden prosodista rakennetta (kun lauseet lausutaan merkityksensä mukaisesti tietyssä sosiaalisessa tilanteessa), se on helppo rinnastaa haukahdussäkeiden ajallisiin rakenteisiin, painotuksiin sekä rekisterillisiin kaarrokseen. Lisäksi lauseiden ja haukahdussäkeiden funktio omissa konteksteissaan on samankaltainen. En tarkoita tällä tietenkään sitä, että ajattelisin musiikkia kielenä. Kuitenkin kielenkaltaiset rakenteet ovat sovellettavissa musiikkiin.

Seuraavalla psykologisoinnilla, joka on eräs mahdollisuus lukemattomista, en tarkoita sitä, että tässä musiikissa olisi kyse ohjelmallisuudesta. Se selkeyttää kuitenkin toivoakseni eri karakterien yhteispeliä ja keskinäistä reagointia (kts. liite 3).

Codassa näyttää aluksi siltä, että haukahdusten lopettamispyrkimykset eivät toteudu vaan muut karakterit jatkavat viillintymistään. Haukahtelut kuitenkin muuttavat strategiaansa ja liittyvät ikään kuin vahingossa muiden karakterien muodostamaan linjaan erilaisella fraasilla (h6-7, kts. liite 3). Tämä antaa lisää vauhtia muiden karakterien villiintymiselle. Yllättävä palaaminen aluksi yritettyyn lopettamiskeinoon tuottaa tuloksen ja musiikki katkeaa leikkauksenomaisesti (h8). Samalla mukaan tunkeutuu matalalla hieman uhkaavasti häivähtävää karheaa metalliseksi muokattua paperimateriaalia (m). Sen ilmaantuminen muuttaa viimeisillä sekunneilla hetkeksi näkökulmaa.

Edellä kuvatussa tapahtumassa on kiinnostavaa se tapa, jolla erilaiset roolihahmot toimivat kokonaiskaarroksen sisällä; kyse on nimittäin edelleenkin yhdestä musiikillisesta linjasta, joka muodostuu usean toimijan yhteistuloksena. Pelkästään kokonaiskaarroksen tai ajan jakautumisen kuvaaminen ei antaisi codasta mielestäni oikeaa kuvaa.

6. Teos kokonaisuutena - yhteenveto

Quodlibet 78.88:ssa näkyy sen pitkä työprosessi. Ensimmäisessä osassa on nähdäkseni tiettyä kankeutta materiaalin käsittelyn suhteen, mutta finaalissa käsittely on jo sujuvaa. Syynä ovat nähdäkseni paitsi työmetodini, myös teoksen alkupuolen erittäin heterogeeninen äänimateriaali. Hankaluuksia muodon suhteen aiheutti myös ensimmäisen ja toisen osan tempollinen ja rakenteellinen läheisyys. Toinen osa olisi kaivannut enemmän todella pitkiä ja hitaita ääniä.

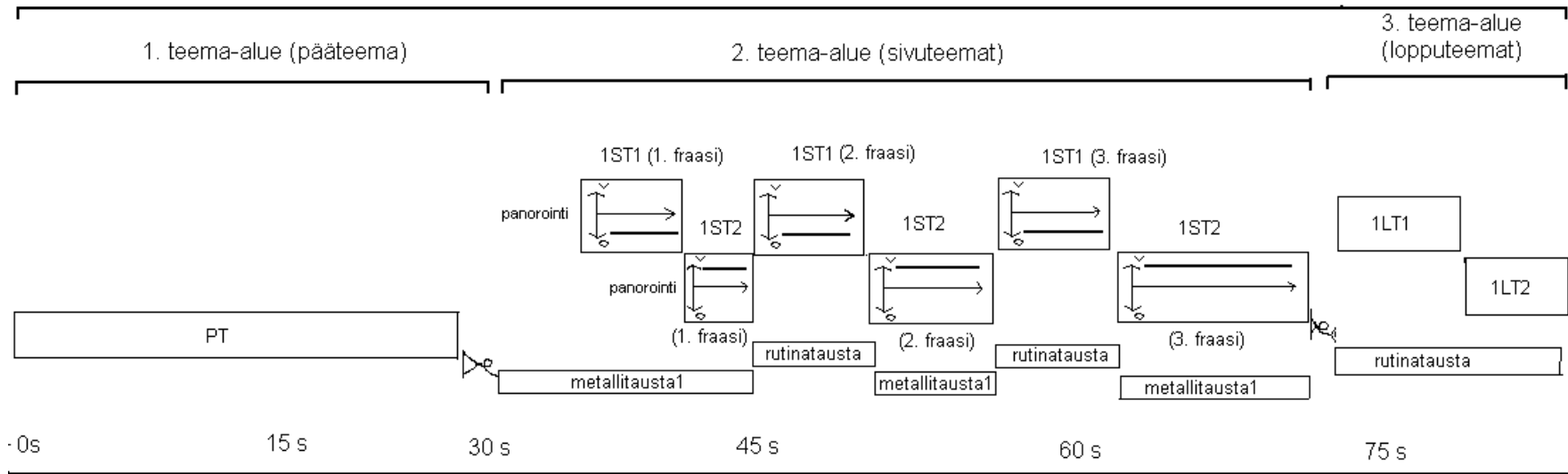
Materiaalin käsittelyn kankeus olisi ollut vältettävissä, mikäli työtapani olisivat alunpitäen perustuneet erilaisille lähtökohdille. Aloitin sävellystyön soveltamalla hyvinkin tarkkoja abstrakteja ajallisia rakenteita. Sävellystyön kuluessa luovuin kuitenkin niiden käytöstä, koska ne eivät toimineet halutulla tavalla. Niinkuin edellisessä luvussa olen kuvannut, löysin paremmin tarkoitukseen sopivat työkalut karakteristiikasta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö abstrakteista rakenteista olisi ollut minulle hyötyä suunnitteluvaiheessa ajan jäsentämisen kannalta. Kuitenkin virheeni oli, että käsittelin aluksi rakenteita ominaisuuksina. Tästä johtuen esimerkiksi teemojen tai taitteiden nopeudellinen tai kaarroksellinen profilointi ei teoksen alkupuolella ollut niin vahvaa, kuin se olisi voinut olla. Kaikesta huolimatta on lopuksi todettava olevani kuitenkin tyytyväinen työn tuloksiin.

Liite 1. Rakennekaavio ensimmäisestä osasta

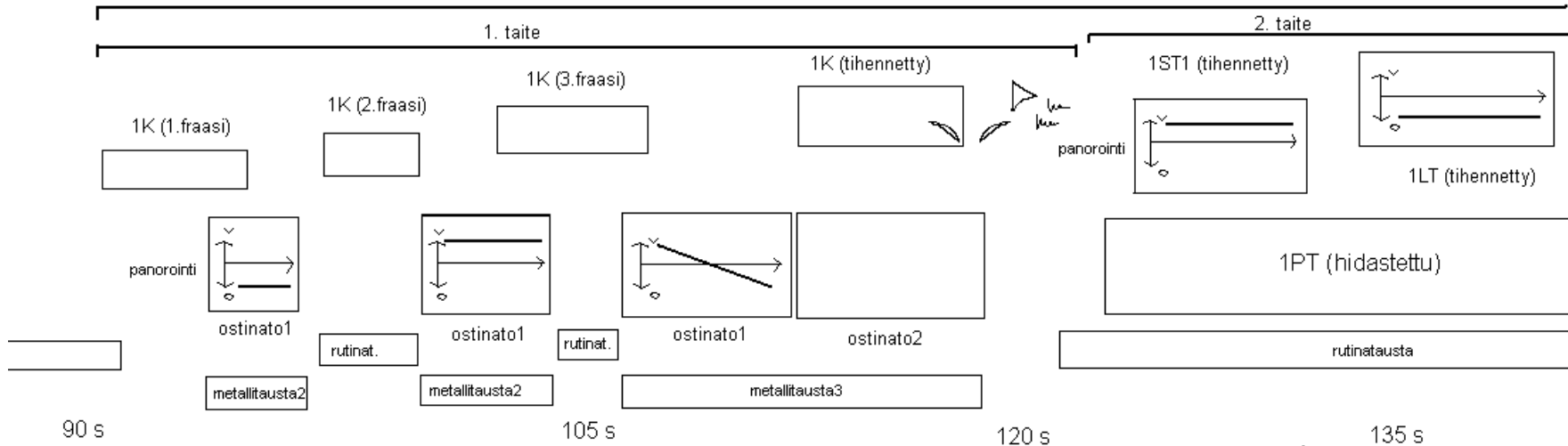
Hakaset esittävät muodon jäsentymisen. Panorointi ja etäisyys.

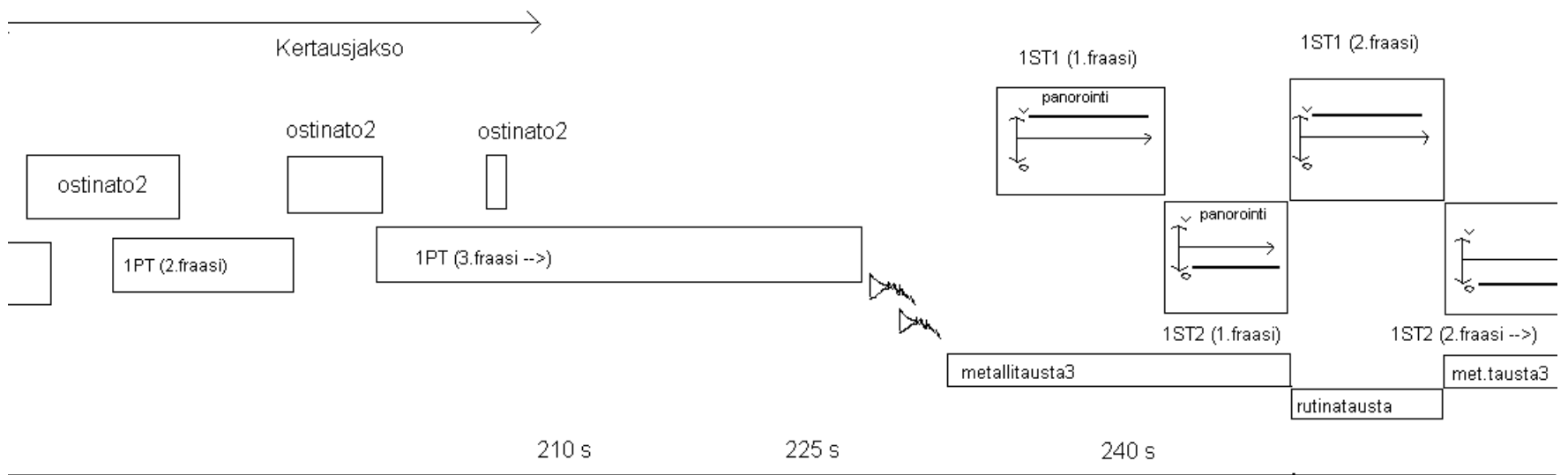
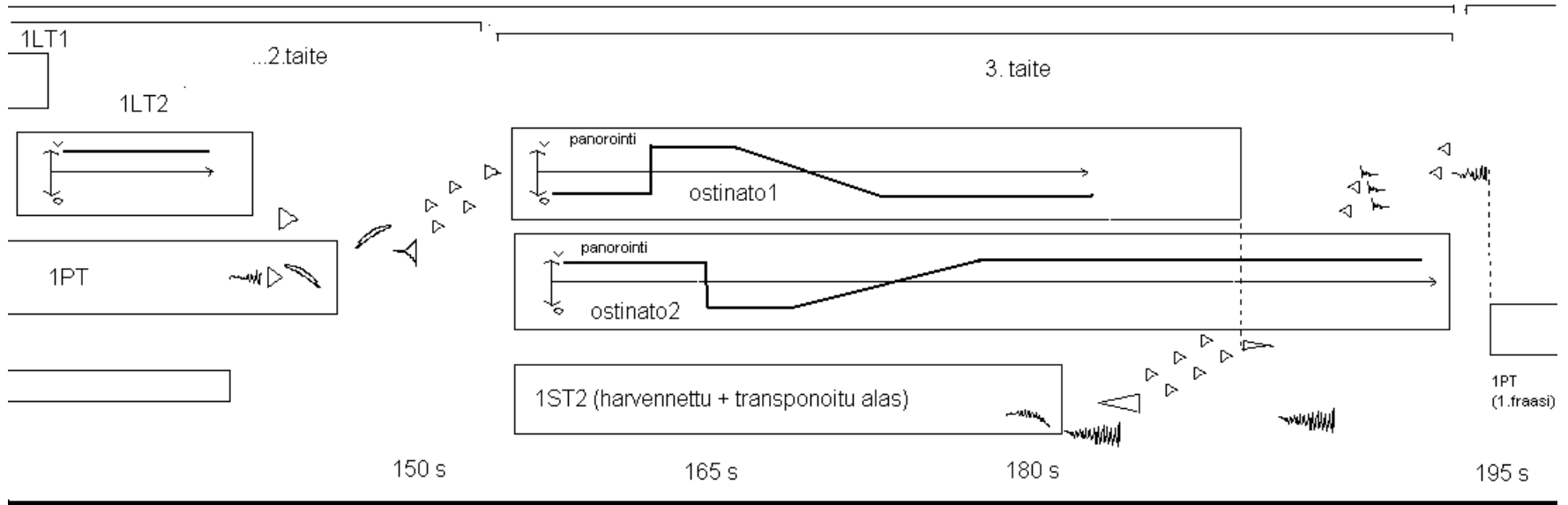
Äänimateriaali on esitetty kirjaimin (kts. luku 5.1.)

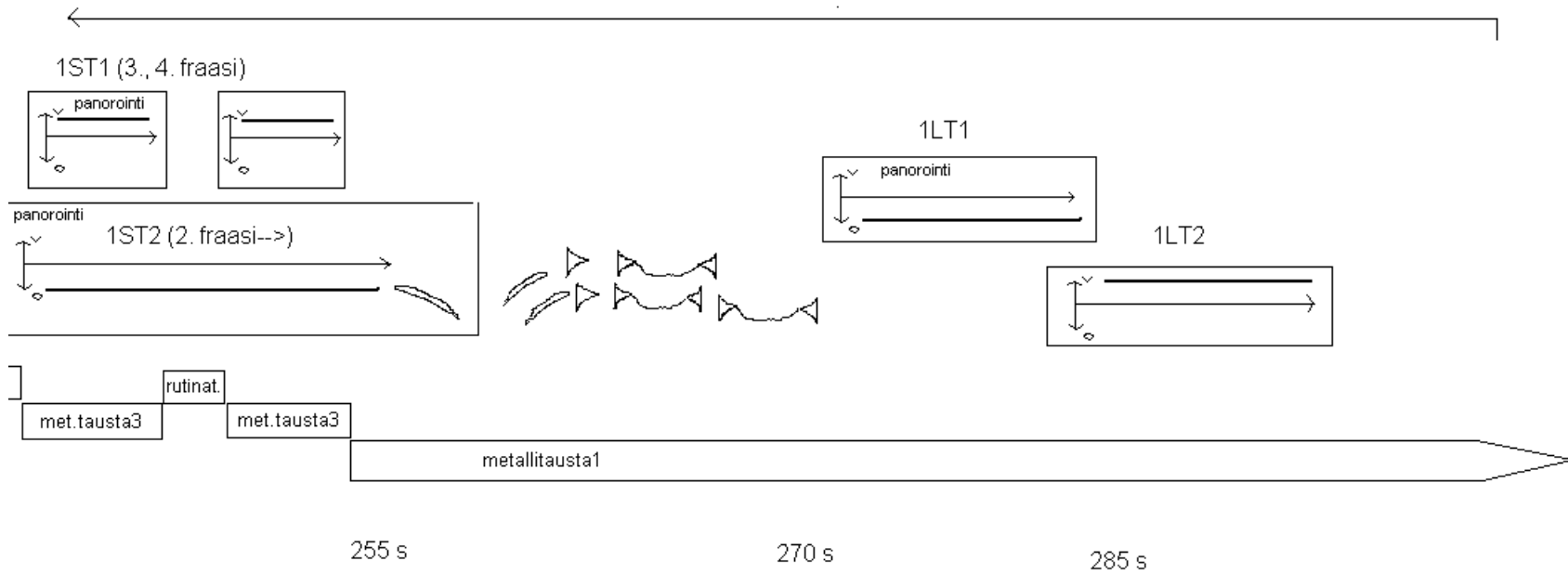
Esittelyjakso



Kehittelyjakso

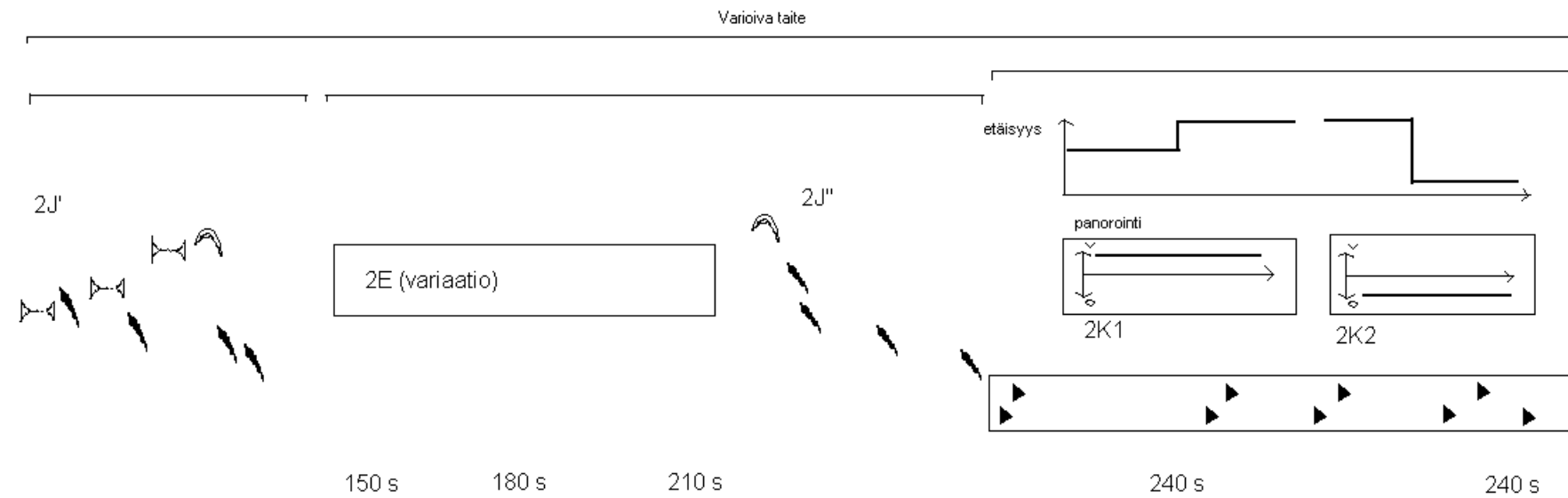
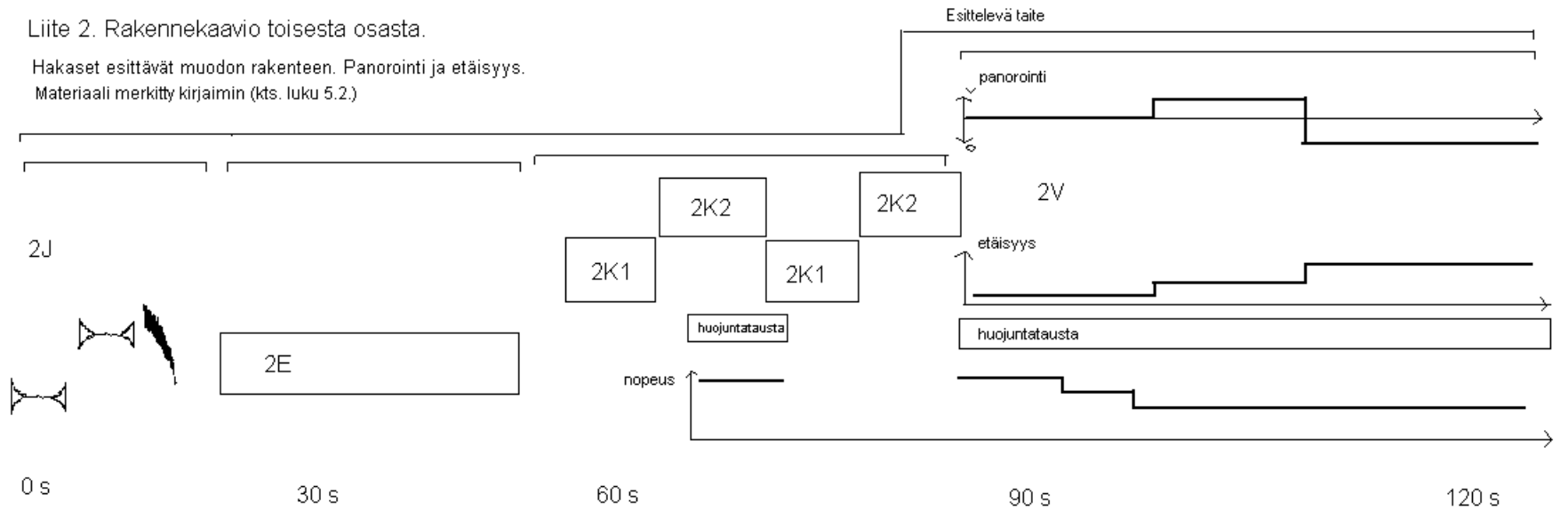


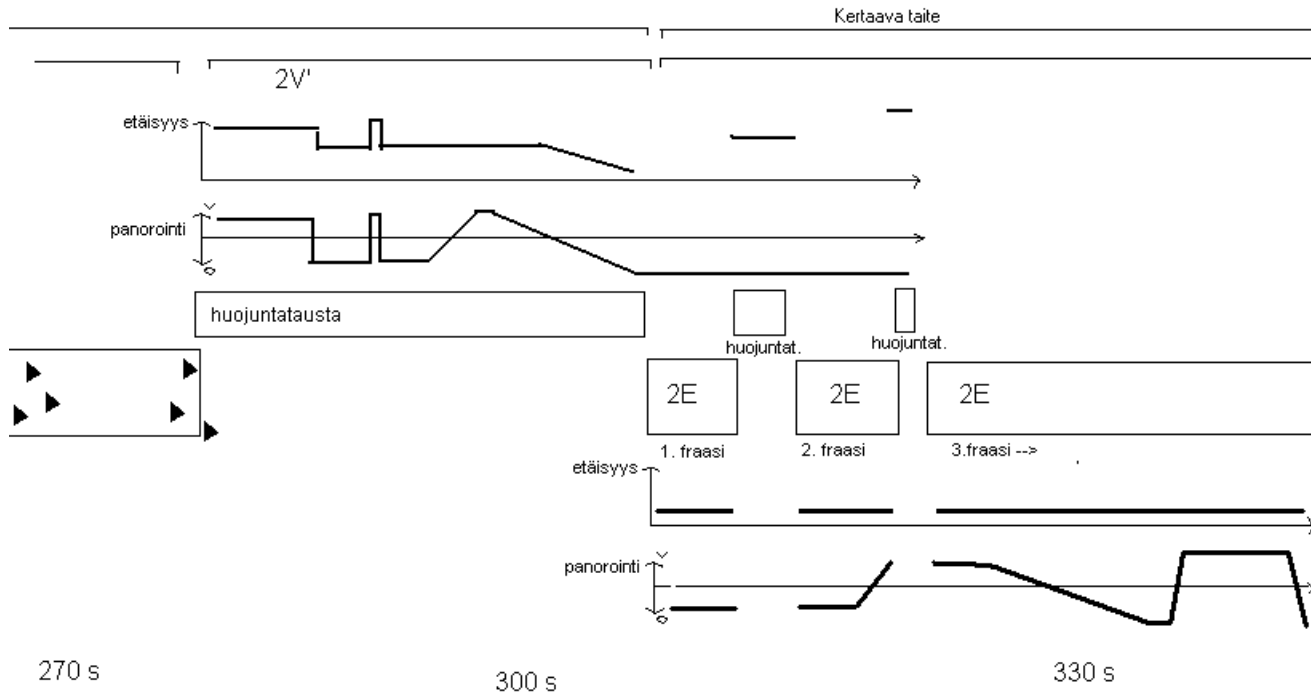




Liite 2. Rakennekaavio toisesta osasta.

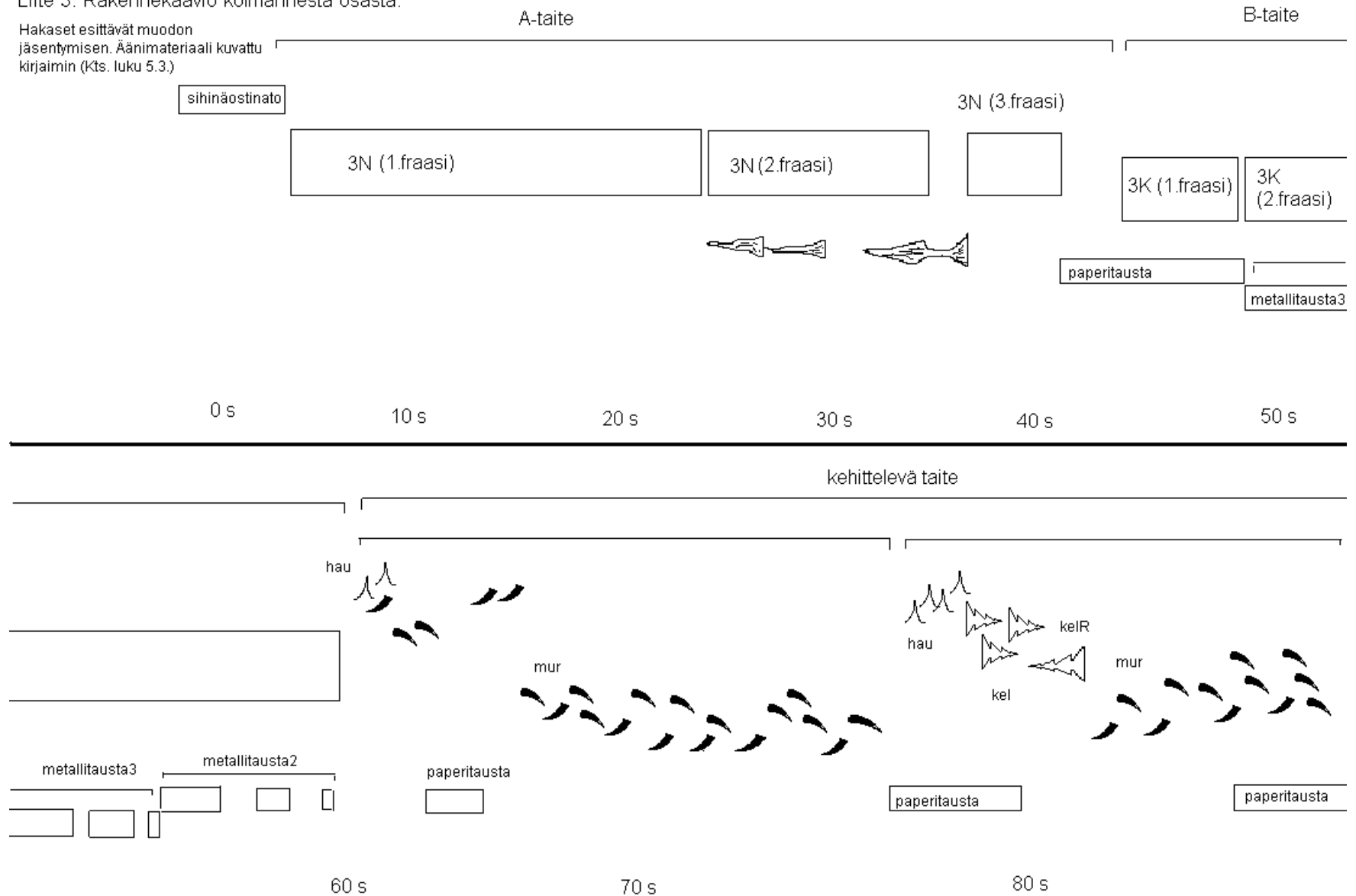
Hakaset esittävät muodon rakenteen. Panorointi ja etäisyys.
Materiaali merkitty kirjaimin (kts. luku 5.2.)

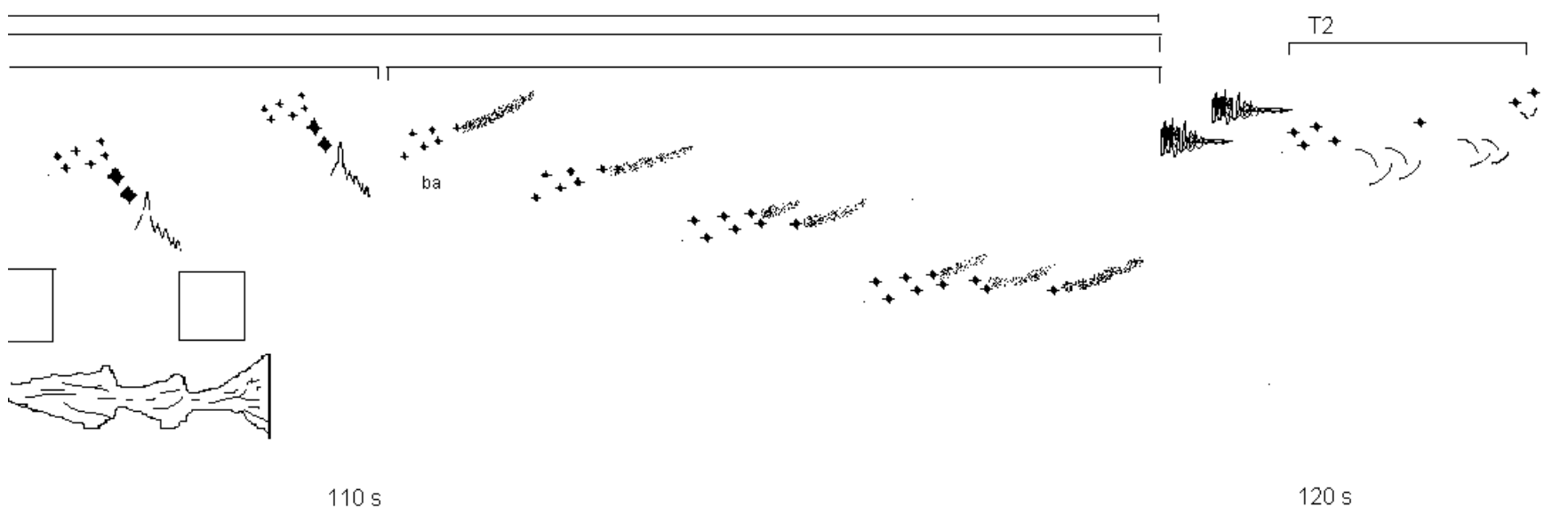
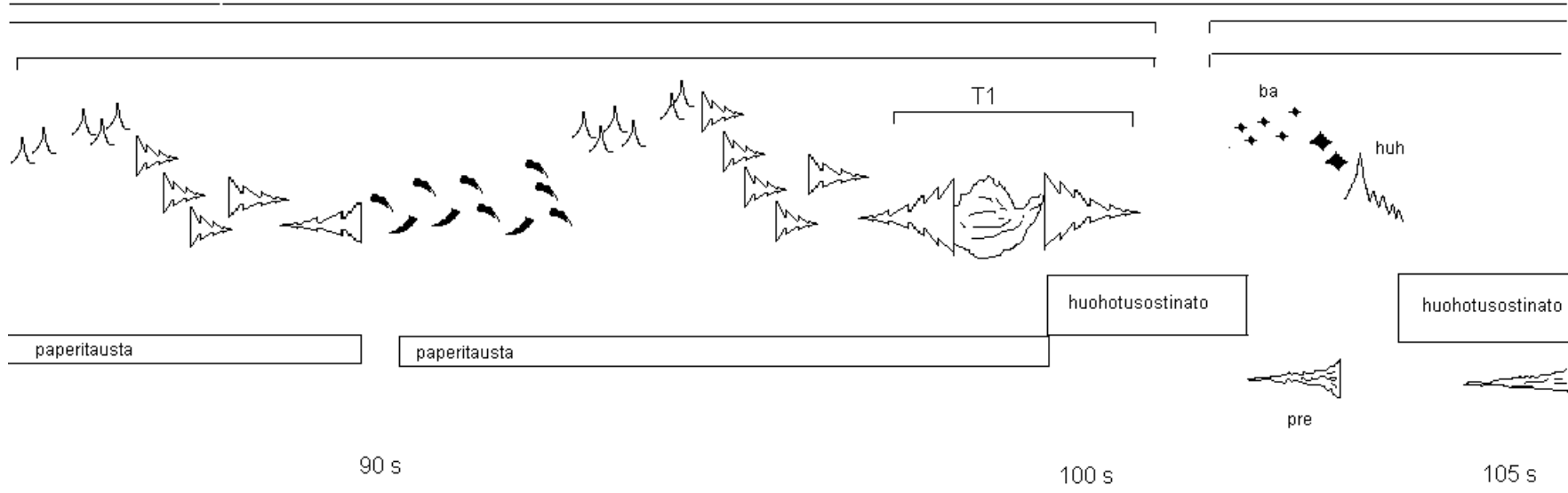




Liite 3. Rakennekaavio kolmannesta osasta.

Hakaset esittävät muodon jäsentymisen. Äänimateriaali kuvattu kirjaimin (Kts. luku 5.3.)





Kertaustaite: A'

Coda

