

Musiikin tekstuuri ja sävellyksellinen estetiikka 1960-luvulla

Analyyttisiä esimerkkejä Erkki Salmenhaaran teoksesta *Elegia II*
ja Usko Meriläisen toisen pianosonaatin ensimmäisestä osasta

Janne Kivistö

Tutkielma, musiikin maisterin tutkinto
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Helsinki
Kevät 2023

TIIVISTELMÄ

Tutkielman nimi Musiikin tekstuuri ja sävellyksellinen estetiikka 1960-luvulla. Analyttisiä esimerkkejä Erkki Salmenhaaran teoksesta <i>Elegia II</i> ja Usko Meriläisen toisen pianosonaatin ensimmäisestä osasta	Sivumäärä 121 + 21
Tekijän nimi Janne Kivistö	Lukukausi Kevät 2023
Aineryhmän nimi Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä	
Tiivistelmä <p>Tutkielma käsittelee musiikin tekstuuria Erkki Salmenhaaran sävellyksessä <i>Elegia II</i> (1963) ja Usko Meriläisen toisen pianosonaatin (1966) ensimmäisessä osassa. Tutkielmassa tarkastelen tekstuuria teoksissa musiikkianalyttisesti sekä taustoitan teoksia osana 1960-luvun jälkisarjallisen musiikin sävellyksellistä estetiikkaa. Erittelen tekstuuriin liittyviä käsityksiä käsitteellisen metaforan teorian avulla. Tunnistan erityyppisiä tekstuurin metaforia, jotka voivat olla musiikin ulkopuolisista käsitteistä ammentavia metaforia, musiikin sisäisiä prototyypisiä kategorioita hyödyntäviä metaforia tai kehollisiin kokemuksiin perustuvia kuvaskeemoja.</p> <p>Tutkielman toisessa luvussa käyn läpi tekstuuriin liittyviä käsityksiä 1950–1960-lukujen eurooppalaisessa musiikin modernismissa ja tunnistan keskeisiä tekstuuriin liittyviä metaforia, joita säveltäjät kirjoituksissaan hyödynsivät. Kolmannessa luvussa tarkastelen Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoituksia tässä historiallis-esteettisessä kontekstissa. Neljännessä luvussa käsittelen tekstuurin musiikkianalyttisen tulkinnan yleisiä lähtökohtia ja viidennessä luvussa esitän musiikkianalyttiset tulkinnat tutkimistani teoksista. Tutkielman päätösluvussa tarkastelen tekstuurin muodostamia kokonaisuuksia teoksissa ja pohdin erilaisten metaforisten tasojen vuorovaikutusta musiikin tekstuurin tulkinnassa.</p> <p>Esitän tutkielmassa kirjallisuuteen perustuen, että keskeisiä musiikin ulkopuolisista käsitteistä ammentavia tekstuurin metaforia 1960-luvun sävellyksellisessä estetiikassa ovat ”abstrakti kuvataide”, ”aleatoriset luonnonilmiöt” ja ”elektroninen signaali”. Esitän, että keskeisiä analyttisiä kategorioita tekstuurin tarkastelemiseen ovat tekstuurin rakenne, rekisteri sekä kuviointi ja sointi. Tekstuurin rakenteella tarkoitan tekstuurin jakautumista erillisiin stemmoihin ja näiden vuorovaikutusta. Tekstuurin rekisteriä erittelen vastakohtien korkea–matala rekisteri sekä suppea–laaja rekisteri avulla ja tekstuurin kuviointia ja sointia useiden musiikin sekundaariparametrien vastakohtaparien avulla. Näihin kuuluvat muun muassa rytmisestä tiheä–harva, lyhyet sävelet – pitkät sävelet, voimakas–hiljainen, homogeeninen–heterogeeninen ja yksinkertainen–kompleksi. Lisäksi esitän, että sekä musiikin ulkopuolisten metaforien että analyttisten kategorioiden taustalla ovat keholliset kuvaskeemat aineesta, tilasta ja esineellisyydestä.</p>	
Hakusanat musiikkianalyysi, tekstuuri, metafora, Erkki Salmenhaara, Usko Meriläinen, 1960-luku	
Tutkielma on tarkastettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä Lauri Suurpää 31.1.2023	

ABSTRACT

Title Musical texture and compositional aesthetics in the 1960s. Analytical examples from <i>Elegia II</i> by Erkki Salmenhaara and the movement I of the Piano Sonata No. 2 by Usko Meriläinen	Number of pages 121 + 21
Author Janne Kivistö	Term Spring 2023
Department Department of composition and music theory	
Abstract <p>This thesis examines musical texture in the composition <i>Elegia II</i> by Erkki Salmenhaara (1963) and in the movement I of the Piano Sonata No. 2 by Usko Meriläinen (1966). In the thesis, I examine texture in these works with a music analytical method and also explore their background as a part of the compositional aesthetics of post-serialism in the 1960s. I analyze conceptions related to musical texture by means of the theory of conceptual metaphor. I recognize different kinds of textural metaphors, which can be metaphors drawing from concepts outside of music, intramusical metaphors utilizing prototypical musical categories, or image schemata stemming from bodily experiences.</p> <p>In the second chapter of the thesis, I discuss the conceptions of texture in the European musical modernism of the 1950s and 1960s and identify central textural metaphors, which composers used in their writings. In the third chapter, I examine writings by Salmenhaara and Meriläinen in this historical and aesthetic context. In the fourth chapter, I discuss the general principles of the music analytical interpretation of texture, and in the fifth chapter, I present music analytical readings of the works in question. In the final chapter, I explore textural entireties in the compositions and consider the interaction of different metaphorical levels in the interpretation of texture.</p> <p>In the thesis, I argue based on literature that in the compositional aesthetics of the 1960s central textural metaphors drawing from extramusical concepts are “abstract visual art”, “aleatoric processes of nature”, and “electronic signal”. I argue that central analytical categories in describing texture are textural structure, register, and figuration and timbre. By textural structure I mean the division of texture to different voices and their interaction. I examine textural register through the oppositions high vs. low register and narrow vs. wide register, and figuration and timbre through several oppositions of the secondary parameters of music. These include, among others, dense vs. sparse rhythmical activity, long vs. short notes, loud vs. soft dynamics, as well as homogenous vs. heterogeneous and simple vs. complex texture. In addition, I argue that behind both the extramusical metaphors and the analytical categories are the embodied image schemata of matter, space, and physical objects.</p>	
Keywords music analysis, texture, metaphor, Erkki Salmenhaara, Usko Meriläinen, 1960s	

SISÄLLYS

Tiivistelmä	2
Abstract	3
Sisällys	4
1 Johdanto	6
2 Tausta: 1900-luvun jälkipuolen musiikkikäsituksesta	24
3 Salmenhaaran ja Meriläisen tekstuurikäsitteitä	46
4 Tekstuurin analysoiminen	62
5 Analyttisiä huomioita	90
6 Pohdintaa	116
Kirjallisuus	127
Liitteet	
Liite 1. Graafinen analyysi, Salmenhaara: <i>Elegia II</i>	133
Liite 2. Graafinen analyysi, Meriläinen: pianosonaatti nro 2, osa I	137

LUETTELO NUOTTIESIMERKEISTÄ

	Sivu
Erkki Salmenhaara: <i>Elegia II</i>	
© Edition Pan, Suomalaisen musiikin julkistamisseura ry, Helsinki 1970.	
Esimerkki 2.2, Salmenhaaran graafinen luonnos, s. [ii]	26
Esimerkki 2.4, t. 6–15	30
Esimerkki 4.7.a, t. 23–28	81
Esimerkki 4.7.b, t. 71–81	82
Esimerkki 4.7.c, t. 58–63	83
Usko Meriläinen: <i>Piano Sonata No 2</i>	
© Josef Weinberger Ltd., London 1967.	
I osa.	
Esimerkki 1.1, t. 29–34	20
Esimerkki 2.1, t. 1–9	25
Esimerkki 4.2.a, t. 34–38	69
Esimerkki 4.2.b, t. 1–2	69
Esimerkki 4.2.c, t. 9–15	69
Esimerkki 4.2.d, t. 44–46	70

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimusaihe: Tekstuuri 1960-luvun musiikissa ja analyttisiä huomioita kahdesta esimerkkiteoksesta

Tämä tutkielma tarkastelee musiikin tekstuuria 1960-luvun eurooppalaisen modernismin sävellyksellisessä estetiikassa ja esittää musiikkianalyttisiä huomioita kahdesta esimerkkiteoksesta. Tarkastelemani teokset ovat Erkki Salmenhaaran (1941–2002) *Elegia II* kahdelle jousikvartetille (1963) sekä Usko Meriläisen (1930–2004) toisen pianosonaatin (1966) ensimmäinen osa. Musiikkianalyttinen tarkastelu tuo esille joitakin esimerkkejä siitä, miten eurooppalaisen musiikin modernismin pyrkimykset ilmenivät Suomessa 1960-luvulla.

Tutkielman toisessa luvussa taustoitan musiikin tekstuuria eräänä 1900-luvun jälkipuolen musiikin tärkeänä lähtökohtana käsittelemällä 1950–1960-lukujen eurooppalaisen modernismin sävellyksellistä estetiikkaa. Tutkin, miten tekstuuri tuolloin ymmärrettiin ja miten keskieurooppalaiset säveltäjät kirjoittivat siitä. Tutkielman kolmannessa luvussa tarkastelen miten vastaavat ajatukset tulevat esille Erkki Salmenhaaran ja Usko Meriläisen kirjoituksissa. Neljännessä luvussa tarkastelen musiikkianalyysin keinoja tekstuurin määrittämiseen ja erittelemiseen. Viidennessä luvussa esitän musiikkianalyttiset tulkinnat tekstuurista Salmenhaaran teoksessa *Elegia II* ja Meriläisen toisen pianosonaatin avausosassa. (Kutsun näitä sävellyksiä jäljempänä tässä tutkielmassa lyhyesti *Elegiaksi* ja *sonaateiksi*.)

Pyrin siis toisaalta näkemään käsittelemäni sävellykset tietyn musiikinhistoriallisen hetken ilmentymänä, osana laajempaa teosten ja säveltäjien välistä verkostoa, sekä toisaalta tarkastelemaan niitä musiikkianalyttisesti, itsenäisinä ja yksilöllisinä teoksina.

Ymmärrän tekstuurin tässä tutkielmassa musiikin useiden osatekijöiden muodostamana soivana kokonaisuutena, jonka tarkempi tekninen analysoiminen edellyttää yksittäisten osatekijöiden tunnistamista ja erittelemistä. 1960-luvun säveltäjien tekstien valossa on hyödyllistä nimenomaan ymmärtää tekstuuri erilaisten musiikillisten piirteiden kokonaisuutena, jossa nämä erilaiset osatekijät kuuluvat olennaisesti yhteen. Tekstuurilla on tutkielmassani ulottuvuuksia sekä musiikin teknis-analyttisen että esteettisen ja mielikuvituksellisen jäsentymisen suuntaan.

Tunnistan teknis-analyttisellä tasolla tekstuurin tarkoittamaan (1) tekstuurin rakennetta, (2) musiikin rekisteriä sekä (3) tekstuuria kuviointina ja sointina. Tekstuurin rakennetta voidaan tarkastella erittelemällä, kuinka moneen rakenteelliseen stemmaan musiikki jakautuu ja millaisessa vuorovaikutuksessa nämä stemmat ovat keskenään. (Tavanomaisimpina tekstuurin rakenteen esimerkkeinä yleensä mainitaan mm. polyfoninen tekstuuri tai melodia ja säestys -tekstuuri.) Musiikin rekisteriä voidaan tarkastella jäsentämällä sitä korkeaan, matalaan ja keskirekisteriin sekä näiden välisiin asteittäisiin muutoksiin. Tekstuurin kuviointia ja sointia voidaan tarkastella useiden eri osatekijöiden vastakohtien kautta. Tällaisia kuviointiin ja sointiin liittyviä osatekijöitä tarkastelemissani teoksissa ovat mm. tekstuurin rytminen tiheys (tiheä–harva), sävelten pituus (lyhyt–pitkä), dynamiikka (voimakas–hiljainen), artikulaatio ja sointiväri (*pizzicato–arco, sul ponticello–ordinario–sul tasto*,

staccato–legato) sekä tekstuuria kokonaisuutena luonnehtiva kompleksisuus (yksinkertainen–kompleksi) ja tasalaatuisuus (heterogeeninen–homogeeninen).

Tekstuurikäsitteeseen liittyy tässä tutkielmassa olennaisesti ajatus *käsitteellisistä metaforista*. Määrittelen tutkielmassa käsitteellisen metaforan inhimillisen ymmärryksen prosessiksi, jossa jokin abstrakti, monimutkainen ja vieras asia ymmärretään jonkin konkreettisen, yksinkertaisen ja tutun asian kautta. Tunnistamiani tekstuuriin liittyviä metaforia ovat esimerkiksi ”musiikki on kosketeltavaa ja muovailtavaa ainetta” sekä ”musiikilla on mittasuhteet ja pinta”. Tunnistan tutkielmassani sekä musiikin ja sen ulkopuolisten käsitteiden välisiä metaforia että musiikin sisäisiä metaforia. Musiikin ja sen ulkopuolisten käsitteiden välisiä, eli kognitiivisten alueiden välisiä metaforia, ovat esimerkiksi ”musiikki on abstraktia kuvataidetta” tai ”musiikki on luonnonilmiö”. Tällaisissa käsityksissä musiikkia ja muita käsitteitä ei kirjaimellisesti sekoiteta toisiinsa. Sen sijaan toisten käsitteiden joitain piirteitä siirretään koskemaan musiikkia *metaforisessa siirrosta*. Toisaalta tekstuuriin liittyvät metaforat voivat olla myös musiikin sisäisiä. Tällöin jokin monimuotoinen musiikin erityistapaus ymmärretään yleisen ja yksinkertaisen musiikillisen *prototyypin* avulla. Tällaisia tekstuuriin liittyviä prototyyppejä, yleisimpiä ja yksinkertaisimpia tekstuurillisia tapauksia tai prosesseja, voivat olla esimerkiksi kiilamaisesti laajeneva rekisteri, tekstuurin kehittyminen heterogeenisesta homogeeniseksi tai prosessi hiljaisesta dynamiikasta voimakkaaseen.

Musiikin tekstuuri 1960-luvulla

1950–1960-lukujen musiikin modernismi on erityisen kiinnostava jakso musiikin tekstuurin tarkastelemisen kannalta. Sarjallisuudesta alkanut ja sitä seurannut musiikin tekstuurillinen kokeilu edustavat erästä keskeistä musiikin modernismin kehityslinjaa. Paavo Heininen sanoo sarjallisuuden historiaa ja kehitystä kartoittavassa kirjoituksessaan, että 1950-luvun lineaarisen sarjallisuuden jälkeisessä sarjallisessa estetiikassa musiikin perustava rakennelementti ”ei enää ole nuotti vaan monen nuotin ryöppy tai yksi monista pintaporeista nuotin sisällä. Perushahmo-olio ei ole linja vaan kompleksi kerros.” (Heininen 1998, 65) Tässä tutkielmassa esitän evidenssiä siitä, kuinka tällaiset vastaavat ajatukset yksittäisiä säveliä runsaammista soivista massoista musiikin rakenteellisina elementteinä ovat keskeisiä useilla säveltäjillä 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla.

Mikko Heiniö tunnistaa *Suomen musiikin historia* -sarjan 1900-luvun jälkipuolen musiikkia käsittelevässä osassa (Heiniö 1995) useita suomalaisten säveltäjien tekstuuriin liittyviä pyrkimyksiä 1960-luvulla. Tässä tutkielmassa tarkasteleman Salmenhaaran *Elegia* ja Meriläisen *sonaatti* ovat eräitä erityisen kiinnostavia esimerkkejä sarjallisuuden jälkeisistä, musiikin tekstuurillisia mahdollisuuksia keskeisinä lähtökohtinaan hyödyntävistä teoksista, mutta eivät millään tavalla ainoita tai olennaisella tavalla useiden muiden säveltäjien pyrkimyksistä poikkeavia.

Heiniön kirjasta ilmeneviä huomionarvoisia 1960-luvun suomalaisia ”tekstuurimusiikkiin” liittyviä säveltäjiä ja sävellyksiä ovat Salmenhaaran ja Meriläisen lisäksi esimerkiksi Paavo Heininen (mm. teokset *Musique d’ètè* [1963/1966], *Soggetto* [1963], *Adagio* [1963], ensimmäinen pianokonsertti [1964], *Discantus I* [1965]), Osmo Lindeman (*ensimmäinen ja toinen pianokonsertto* [1964, 1965], *toinen sinfonia* [1964] ja *konsertto kamariorkesterille* [1966]), Gottfried Gräsbeck (*konsertto kahdelle nauhurille ja orkesterille* [1964], *Stämmör ur*

elementen [1965]) Reijo Jyrkiäinen (*Frammenti* [1962]) ja Kari Rydman (*Sérénade à Djamila Boupache* [1962–1963], *Sonata I* [1962]). Heiniön kirjassaan esittämät kuvailut näistä teoksista ovat erityisen mielenkiintoisia, sillä niistä voidaan tunnistaa keskeisiä toistuvia tekstuurillisia käsityksiä ja puhetapoja.

Heiniö muun muassa hahmottelee, että Paavo Heinisen 1960-luvun tekstuurillisesti elävöityneille teoksille oli olennaista ”sekä rytmin että soinnin eriytyminen, ts. niiden kehittyminen rikkaammiksi ja monipuolisemmiksi, mikä ilmeni erityisesti kamarimusiikissa”. Heiniö kuvailee esimerkkeinä, kuinka Heinisen kamariyhtyeteoksessa *Musique d’été* musiikki jäsentyy erilaisiin vastakkaisiin ”tekstuurikaraktereihin” kuten ”laulaviin melodiaääniin rytmejä ja kuvioita vastaan”, ”glissandoihin säveltoistoja vastaan” tai ”sooloviulun kanoniseen [kontrapunktiseen] kaksiaänisyyteen muiden [soitinten] diffuuseja staccatopilviä vastaan”. Teoksessa *Soggetto* Heiniön mukaan ”kudosta leimaavat tiheät kentät rakentuvat sähköisistä sävelkuvioista tai -repetitioista”, kun taas teoksessa *Adagio* ”sointikentät laajenevat valtavasti ja saavat teoksen dramaturgiassa useammanlaisia tehtäviä, lyyrisistä suvannoista eruptiivisiin nousuihin”. (Heiniö 1995, 120–130).

Vastaavasti Heiniö kuvailee, että Osmo Lindemanin 1960-luvun musiikki hahmottuu ”ennen muuta erilaisina kudoksina”, joita luonnehtivat erityisesti rytmisesti ja harmonisesti hyvin kompleksit, suorastaan ”kaoottiseksi kentäksi” kasvavat musiikilliset jaksot (emt., 148–149), tai että Gottfrid Gräsbeckin teoksessa *Stämmör ur elementer* kudosta on ”paljolti vapaarytmistä, improvisatoristakin, ja klustereilla sekä tiheillä, paikoin poikkeuksellisen ligetimäisiltä kuulostavilla kentillä on tärkeä asema” (emt., 144). Heiniön mukaan myös esimerkiksi Kari Rydmanin orkesteriteos *Sérénade à Djamila Boupache* on ”merkittävä dokumentti 1960-luvun alun ajankohtaisimmista kansainvälisistä virikkeistä. Vahvemmin kuin missään muussa suomalaisteoksessa jo ensi sivu tuo mieleen Pendereckin”. (Emt., 159)

Toisaalta tekstuuriajatukset muun muassa klustereista ja tekstuurikentistä eivät rajoittuneet pelkästään eurooppalaisesta modernismista suoraan ammentaneille säveltäjille, vaan levisivät myös säveltäjille, jotka olivat etäämmällä varsinaisesti modernistista pyrkimyksistä. Heiniö esimerkiksi tunnistaa vastaavia piirteitä Aulis Sallisen teoksesta *Mauermusik 1962*, joka ”operoi mikrintervalleilla, laajoilla septimirakenteisilla harmonioilla ja klustereilla, joista muodostetaan pikemmin sointikenttiä kuin polyfonisia kudoksia” (emt., 212–214), sekä Einojuhani Rautavaaran 1960-luvun teoksista, joita leimaa ”rajoitettu aleatoriikka, klusterit ja sointikentät”, joiden rinnalla ”temaattinen työ, muuntelutekniikka käänöksineen ja peilikuvineen” ovat toisaalta säilyneet (emt., 249).

1960-luvulla suomalaiset säveltäjät siis omaksuivat sävellyksissään uudenlaisia tekstuuriin liittyviä lähtökohtia ja tekniikoita, mikä hyvin pitkälti heijastaa Euroopassa tuolloin alkanutta kehitystä. Ylipäätään tekstuuri nousi 1960-luvulla aiempaa keskeisemmäksi musiikin jäsentymisen tasoksi. Edellä läpikäytyt kuvailut joistakin 1960-luvun teoksista taustoittavat olennaisesti millaisiin piirteisiin säveltäjät kiinnittivät työssään huomiota ja miten nämä ajatukset on ymmärretty teosten vastaanotossa. Olennaista joka tapauksessa on, että edellä viitatus Heiniön luonnehdinnat eivät ole pelkästään hänen omaperäistä kielenkäyttöään, idiosynkraattisia tulkintojaan tai hänen teoksiin liittyviä ennakkokäsityksiään, vaan vastaava keskustelu esimerkiksi tekstuurin kentistä, sointimassoista, sävelpilvistä tai sävelryöpyistä leimaa paljon yleisemminkin musiikin modernismiin 1960-luvulta alkaen liittyvää keskustelua.

Vaikka taustoitin tässä tutkielmassa *Elegiaa* ja *sonaattia* suhteessa 1960-luvun sävellyksellisen estetiikkaan, on hyvä huomioda, että tekstuuriin keskeisesti huomiota kiinnittäneen musiikillisen ajattelun, johon huomio tässä tutkielmassa kiinnittyy, kanssa rinnakkain 1960-luvulla vallalla oli edelleen taidemusiikin traditiosta suuremmin ammentava temaattis-harmoninen tyyli, johon saattoi liittyä myös dodekafonista tekniikkaa (esimerkiksi Joonas Kokkosen, Aulis Sallisen tai Einojuhani Rautavaaran musiikki). Toisaalta joidenkin muiden 1960-luvun säveltäjien huomio kiinnittyi erityisesti musiikin esityksellisiin ja teatterillisiin piirteisiin (kuten useissa happening-teoksissa tai niin sanotuissa ”lastenkamarikonserteissa”), tai toisaalta erilaisten musiikillisten materiaalien kollaasia hyödyntävään tekniikkaan sekä populaarimusiikin ja taidemusiikin rajoja rikkovaan musiikkiin.¹ Tekstuuriin liittyvä sävellyksellinen ajattelu tulee siis ymmärtää *eräänä* 1960-luvun sävellyksellisenä estetiikkana, ei ainoana ja kaikkien säveltäjien jakamana estetiikkana.

Mikko Heiniö luonnehtii myös Salmenhaaran ja Meriläisen musiikin tekstuuri-aihteita vivahteikkaasti. Hän kuvaa kuinka Salmenhaaran tyyli kehittyi varhaistuotannon tonaalisista aineksista (ensimmäiset julkiset sävellykset, mm. sellosonaatti [1960]), Suomen Musiikkinuorisoyhdistyksen piirissä toteutetun ”eksperimentalismen” (mm. pianoteos *Suoni Succesivi* [1962] ja konsertto kahdelle viululle [1963]) kautta ligetiläiseen kenttäteknikkaan. Heiniön mukaan ensimmäisiä ligetiläisiin vaikutteisiin liittyneitä teoksia olivat (sittemmin Salmenhaaran julkisuudesta pois vetämät) pianokonsertto *Nove improvvisazione* (1962) ja kantaatti ”...la clarté vibrante...” (1962). Olennaisesti kenttäteknikkaan liittynyt seuraava sävellys oli toinen sinfonia (1963). Heiniö kuvailee kuinka teoksen alussa ”bartókmaisen fuugan tavoin tihentyvä kudosisävel tihentyy yhä kaoottisemmaksi. Se laajenee 18-ääniseksi kentäksi, jonka äänet lopulta huipennuksessa saavuttavat rytmisen unisonon. Toisen keskeisen kudostyyppin muodostavat pitkät soinnut, joiden sävelmäärää [...] tihennetään tai harvennetaan dynamiikan muutosten kera”. (Emt., 170–176)

Elegiat I ja *II* ovat Salmenhaaran keskeisiä kenttäteknikan teoksia, jotka syntyivät Salmenhaaran täydentäessään sävellysohjelmaansa György Ligetin johdolla Wienissä syksyllä 1963.² *Elegiasta II* Heiniö tulkitsee:

Jo säveltäjän luonnos [kts. jäljempänä esimerkki 2.2] paljastaa tämän teoksen keskeiset piirteet: 1) se millä operoidaan on koko kudosisävel, joka voidaan määrittellä laajuuden, harmonisen ja rytmisen tiheyden, dynamiikan ja soinnin perusteella, 2) keskenään kontrastoivat kentät ovat aperiodisia ja toistumattomia. Salmenhaaran kentät eivät kuitenkaan ole staattisia vaan ekspressiivisiä teoksen kamarimusiikillisen hengen mukaisesti: ne ovat jatkuvassa kasvavassa tai laantuvassa liikkeessä useampien parametriensa suhteen. (Ems.)

Huomionarvoista on, että Salmenhaaran 1960-luvun alun tekstuuriin nojanneen tyylin jälkeen Salmenhaara suuntautui myöhemmin 1960-luvulla ”asteittain kolmannen sinfoniansa (1963)

¹ Kts. Heiniö (1995, 151–169). Suomalaisten säveltäjien jakautumisesta ”traditionalisteihin” ja ”uudistajiin”, kts. myös Heiniö (1984). Happeningit tyypillisesti yhdistivät erilaista taiteellista ja arkipäiväistä toimintaa mahdollisesti etukäteen laaditun partituurin tai suunnitelman mukaan, mm. Otto Donnerin ja amerikkalaisten Ken Deyn ja Terry Rileyn suunnittelema *Street Piece Helsinki* (1963). Suomen Musiikkinuorisoyhdistys järjesti 1960-luvun alussa joukon konsertteja, jotka saivat kriitikko Nils-Eric Ringbomin arvion mukaan lisänimen ”lastenkamarikonsertti”.

² *Elegia I*, kolmelle huilulle, kahdelle trumpetille ja kontrabassolle (1963).

jälkeen”, kuitenkin suunnilleen vuoteen 1966 mennessä, uustonaaliseen ja hyvin pelkistyneeseen musiikilliseen tyyliin (emt., 217).³ Myös tutkijana Salmenhaaran huomio siirtyi pois Ligetistä ja nykymusiikista ja seuraavaksi tutkimusaiheeksi tuli Sibeliuksen musiikki.

Tekstuuriltaan rikas kenttäteknikka edustaa Salmenhaaralla siis selvästi nuoruuden sävellystuotantoa, joka jäi kohtuullisen lyhyeksi vain muutamien vuosien kaudeksi. Kuitenkin toisaalta juuri tämän väliaikaisuuden ja tiettyyn ajankohtaan sitoutumisen takia *Elegia II* tarjoaa erään historiallis-esteettisen hetken ilmentymänä kiinnostavaa materiaalia 1960-luvun musiikin tekstuuriajattelun tarkastelemiseksi. Lisäksi *Elegia II* herättää erityistä kiinnostusta myös sen takia, että Salmenhaara paneutui ligetiläiseen sävellystekniikkaan ja modernismin sävellystekniikkaan sävellystyönsä lisäksi perusteellisesti sekä tutkijana että esimerkiksi useissa 1960-luvun lehtikirjoituksissaan.

Usko Meriläisen kohdalla Heiniö hahmottelee kehitystä varhaisesta uusklassismista (1951–1956), dodekafoniseen tyyliin (1957–1962) ja orkesteriteoksesta *Epyllion* (1963) alkaneeseen ”karakteritekniikkaan” sekä myöhemmin 1970-luvulla ”kineettiseen tyyliin”. Heiniö huomauttaa, että *Epyllionia* on pidetty käänteentekeväenä ja sitä olennaisesti kuvaa Meriläisen luonnehdinta teoksesta ”dodekafonian rajamailla liikkuvana sävelmaalauksena, jossa olennaisena piirteenä on koloristisuus”. Ylipäätään Meriläisen seuraavissa 1960-luvun teoksissa keskeistä oli Heiniön mukaan ”rytmin, kudoksen ja myöhemmin soinnin” ulottuvuudet. Meriläisen toinen pianosonaatti on hänen tuotannossaan esimerkillinen tällaisia piirteitä sisältävä teos. Heiniön mukaan *sonaatti* on agogiikan, rytmin ja kudoksen vaihteluiden suhteen Meriläisen 1960-luvun rikkaimpia sävellyksiä ja Meriläisen karakteritekniikan ”ensimmäinen ja selvin toteutus”. (Emt., 412–424)

Heiniö huomauttaa, että Meriläisen tekstuurikarakterien tekniikassa

[k]arakterit ovat siis varsin yleisluontoisia hahmotuksellisia yksikköjä, joissa itse sävelmateriaalin yksityiskohdat ovat toissijaisia: esimerkiksi melodia on ”linja” riippumatta siitä, eteneekö se asteittain vai pienin hyppyin. [...] Melodiikasta väistyivät nyt laajat kaarrokset ja tilalle tulivat lyhyet, muutaman sävelen mittaiset sekunti- ja septimiaihelmat ja arabeskit sekä intervallirakenteeltaan epäsäännölliset asteikkojuoksutukset. (Ems.)

Vastaavasti Paavo Heininen on tulkinnut Meriläisen musiikista, että

Kamarikonsertto [1962] ja I sonaatti [pianosonaatti nro I, 1960] olivat merkinneet välienselvittelyä klassisen dodekafonian kanssa. Seuraavassa vaiheessa Meriläinen oli jo valmis esittämään oman ratkaisunsa jälkisarjallisen ajan problematiikkaan, ei cluster- tai kenttäteknikan eikä aleatorisen kontrapunktin paikallisena sovellutuksena, vaan niiden rinnakkaisratkaisuna. (Heininen 2015 [1972], 122)

Salmenhaara ja Meriläinen olivat siis olennaisesti kiinni oman aikansa virtauksissa hyödyntäessään 1960-luvun teoksissaan uudenlaisia tekstuuriajatuksia, Salmenhaara erityisesti ajatuksia tekstuurikentistä ja muun muassa niiden rekisterillisistä ja soinnillisista muutoksista sekä Meriläinen ajatuksia keskenään kontrastoivista tekstuurikarakttereista.

³ Hyvän katsauksen Salmenhaaran sävellystuotantoon tarjoaa myös Jyrhämä (2002).

Erityisesti Salmenhaara oli Suomessa edelläkävijä ja eurooppalaisten säveltäjien esittelijä muun muassa monissa lehtikirjoituksissaan sekä Ligetin musiikkiin tarkasti paneutuneissa opinnoissaan ja väitöskirjatyössään. Myös Meriläinen kuului jossain määrin suomalaisen nykymusiikin edelläkävijöihin 1960-luvulla, esimerkiksi ollessaan Darmstadtin festivaalin varhaisten suomalaisten vierailijoiden joukossa vuonna 1956. Olen valinnut Salmenhaaran *Elegian II* sekä Meriläisen toisen pianosonaatin avausosan tämän tutkielman aiheiksi, sillä ne ovat hyviä esimerkkejä musiikin tekstuurin nousemisesta keskeiseksi säveltämisen lähtökohdaksi 1960-luvulla.⁴ Seuraavassa alaluvussa esittelen 1950–1960-luvun nykymusiikin eurooppalaista kontekstia, joka olennaisesti on myös *Elegian* ja *sonaatin* taustalla.

Eurooppalainen konteksti

Esitän tässä tutkielmassa, että edellä esitellyt Suomen 1960-luvun musiikin tekstuuriajatukset liittyvät olennaisesti aikansa eurooppalaisen musiikin modernismin suuntauksiin. Erityisesti kaksi eurooppalaisen modernismin sävellyksellisen estetiikan vaihetta voidaan tunnistaa keskeisiksi lähtökohdiksi: 1950-luvun sarjallinen vaihe ja 1960-luvun jälkisarjallinen vaihe. Vaikka nämä kaksi vaihetta voidaan karkeasti erottaa toisistaan joidenkin sävellysesteettisiin ja sävellysteknisten piirteiden perusteella, on hyödyllistä ajatella, että niiden välillä ei ole jyrkkää murrosta, vaan asteittainen kehitys, jossa 1950-luvulla muotoutunut musiikkikäsitys vähitellen sai uudenlaisia piirteitä 1960-luvulla. Jotta lukijalla on suurpiirteinen kuva eurooppalaisen modernismin kontekstista, jota myöhemmin käsitellään yksityiskohtaisemmin, esitän joitakin yleisluontoisia näkökulmia.

(1) Sarjallisuus: tekstuurilliset lähtökohdat 1950-luvun musiikkikäsityksessä

1900-luvun jälkipuolen eurooppalaisen musiikin modernismin tärkeä lähtöpiste on sarjallisuus. Sarjallisuus on usein myöhemmässä keskustelussa ymmärretty turhan yksiulotteisesti ja pinnallisesti, tutustumatta tarkemmin sarjallisuuden estetiikkaan, sen taustavaikutteisiin ja keskeisiin ajatuksiin (kts. esim. Grant 2001, 1–5). Sarjallisuus jäsenyytään tutkimuksessani eräänä esteettisenä murroskohtana, joka 1950-luvulla avasi tilaa musiikin ymmärtämiselle uudenlaisista lähtökohdista käsin ja johti uudenlaisen musiikin tekstuurikäsitksen muotoutumiseen.

Sarjallisuudeksi voidaan suppeassa mielessä kutsua tiettyjä sävellystekniikoita, mutta myös niihin laajemmin liittyvää suuntausta, eli eräiden 1950–1960-luvun säveltäjien, kirjoittajien ja instituutioiden ympärille syntyneitä sävellyksellistä estetiikkaa. Ymmärrän tässä tutkielmassa sarjallisuuden tässä laajemmassa merkityksessä ja seuraan Grantin (2001) sarjallisuudelle esittämää rajausta, tarkoittaen 1950–1960-luvun eurooppalaista sarjallisuutta, niin sanottua Darmstadtin koulukuntaa. On hyvä huomioda, että toisinaan termiä sarjallisuus on käytetty myös 1900-luvun alun dodekafonisesta musiikista (mm. Schönbergin, Bergin ja Webernin

⁴ Toisaalta tarkasteluni ei keskitytään näiden teosten vertailemiseen keskenään, vaan olennaista kannaltani on niiden jakama yhteinen konteksti pikemmin kuin niiden keskinäinen suhde.

musiikista), sekä yhdysvaltalaisesta musiikista.⁵ Seuraava lyhyt tiivistys sarjallisuuden yleisistä piirteistä perustuu M. J. Grantin tutkimukseen *Serial Music, Serial Aesthetic* (2001).

Sarjalliselle musiikille keskeistä oli varhaisissa elektronisen musiikin studioissa tehty elektroninen musiikki sekä soitinsävellykset, joissa elektronisen musiikin parissa syntyneet ajatukset olivat kuitenkin myös keskeisiä. Sarjallisen musiikin sävellyksellisessä teoriassa eräs keskeinen piirre oli 1900-luvun alkupuolen dodekafoniasta omaksuttu ja laajennettu periaate musiikin luomisesta parametrisarjoja hyödyntäen useiden musiikin eri parametrien mukaan (sekä sävelrivien että esimerkiksi rytmi- tai artikulaatiorivien mukaan), mutta toisaalta teoriassa olivat keskeisiä myös ajatukset, jotka oli omaksuttu erilaisista oman aikansa ajankohtaisen empiirisen tieteen, kuten psykoakustiikan ja informaatioteorian, havainnoista.

Sarjallisen musiikin keskeisiä henkilöitä olivat säveltäjät Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Henri Pousser, Olivier Messian, Bruno Maderna, Karel Goeyvaerts, Ernst Krenek, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Gottfried Michael Koenig, Mauricio Kagel, Luciano Berio ja Dietrich Schnebel sekä fysiikan ja fonetiikan tutkija Werner Meyer-Eppler, musiikkiteoreetikko ja säveltäjä Herbert Eimert sekä ääniteknikko Robert Beyer. Keskeisiä sarjallisen musiikin instituutioita olivat *die Reihe* -lehti, *Westdeutscher Rundfunk* -radion (WDR) elektronisen musiikin studio Kölnissä sekä Darmstadtissa järjestetty uuden musiikin festivaali ja kesäkurssi *Darmstädter Ferienkurse*. Vuosina 1955–1962 julkaistussa Herbert Eimertin ja Karlheinz Stockhausenin toimittamassa *die Reihe* -lehdessä julkaistiin sarjallista musiikkia käsitteitä, erityisesti teoreettisia ja sävellysteknisiä kirjoituksia.⁶ Kölniin vuonna 1951 Meyer-Epplerin, Eimertin ja Beyerin perustama WDR:n elektronisen musiikin studio oli keskeinen (ja aikanaan yksi ainoista) paikoista, joissa elektronisen musiikin säveltäminen ja toteuttaminen oli mahdollista. Vuonna 1946 perustetulla Darmstadtin kesäkurssilla järjestettiin vuosittain aikansa uuteen musiikkiin liittyviä sävellyks- ja soitinkursseja, luentoja ja konsertteja ja festivaali toimi näin ollen keskeisenä foorumina sarjallisen musiikin ajatusten ja sävellysten välittymiselle.

Ajallisesti sarjallisen musiikin ajankohta ulottuu suurin piirtein 1950-luvun vaihteesta puoleenväliin 1960-lukua, ja se sijoittuu ylipäätään olennaisesti toisen maailmasodan jälkeiseen kulttuurilliseen kontekstiin. Kuitenkin sarjallisen musiikin myötä esiin nousut estetiikka luonnehtii laajemminkin 1900-luvun jälkipuolen musiikillista ilmapiiriä, sarjallisuuden jälkeistä estetiikkaa. Sarjallisen musiikin reaktiona 1960-luvulla syntyi runsaasti musiikkia, joka sekä sisälsi joitain sarjallisuuden piirteitä että omaksui uusia sävellyksellisiä asenteita ja pyrkimyksiä. 1960-luvun sarjallisuuden jälkeinen modernismi hylkäsi jotkin sarjallisuuden sävellystekniikat, mutta laajemmin ottaen ei sarjallisuuden estetiikkaa, vaan ammensi samasta musiikkikäsitteestä erilaisiin suuntiin sävellysteknisesti laajentaen. Joka tapauksessa, sarjallinen musiikki on musiikin tekstuurin suhteen olennainen suuntaus sävellyksellisen estetiikan murroskohtana kuten seuraavaksi tarkemmin esitän.

Tutkimani teokset *Elegia* ja *sonaatti* eivät edusta täyssarjallista sävellystekniikkaa tai suuntausta vaan sarjallisuuden jälkeistä 1960-luvun modernismia. Kuitenkin teosten taustalla olennaisena lähtökohtana tuntuu olevan sarjalliseen musiikkiin liittyvä musiikkikäsite, joten

⁵ Käsitteen sarjallisuus (saks. *serielle Musik*, ransk. *musique sérielle*) käyttötavoista ja ongelmista kts. Grant (2001, 5–7). Erityisesti englanniksi termillä *serialism* on tyypillisesti viitattu sekä 1950-luvun sarjallisuuteen että dodekafoniaan.

⁶ Englanninkielisinä käänöksinä *die Reihe* ilmestyi vuosina 1958–1968.

teosten taustoittaminen sarjallisuuden estetiikan kautta on hyödyllistä. Sarjallista musiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa esiin nostetut musiikillisen ajattelun metaforat ovat myös suoraan olennaisia tarkastelemieni teosten lähestymisessä.

(2) *Jälkisarjallisuus: musiikin tekstuuri 1960-luvulla*

1950-luvun jälkipuolta ja 1960-luvun musiikkia leimaavat erilaiset sarjallisuuden aikaansaamat reaktiot, joista oman tutkielmani kannalta keskeisimpinä voidaan mainita György Ligetin kenttäteknikka, Karlheinz Stockhausenin tekstuuriajatukset, puolaisten säveltäjien sonorismi ja Iannis Xenakisin stokastinen musiikki. Keskeisimpinä uraauurtavina teoksia olivat Ligetin *Apparations* (1958–1959), *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1961–1962), *Continuum* (1968) ja *Lux Aeterna* (1966), Stockhausenin *Gruppen* (1955–1957), Krzysztof Pendereckin *Anaklasis* (1960) ja *Threnodia Hiroshiman uhreille* (1961) sekä Xenakisin *Metastaseis* (1953–1954) ja *Pithoprakta* (1955–1956).

Jennifer Iverson esittää, että erilaisiin sointimassoihin keskittynyt musiikki (tai Stockhausenin nimityksen mukaan ”statistinen muoto”), edustaa sarjallisen musiikin toista vaihetta, jonka aikana useat darmstadttilaiset säveltäjät hyödynsivät elektronisen musiikin tarjoamia työkaluja ja empiirisen tieteen (kuten informaatioteorian) ajatuksia lähtökohtina siirtyessään ”musiikillisesta pointillismista kohti tiheämpiä tekstuureja ja selkeämmin havaittavia kokonaisuushahmoja [*Gestalts*]” (Iverson 2014, 343).

Sarjallisuuden jälkeinen vaihe jäsentyy olennaisesti reaktiona aiempaan 1950-luvun sarjallisuuteen ja siihen liittyy olennaisesti erilainen 1950-luvun sarjallisia sävellystekniikoita kohtaan esitetty kritiikki. Ligeti esittää esseessään *Wandlungen der musikalischen Form* kuvauksen sarjallisesta sävellystekniikasta ja sen myötä esille nousseista ongelmista. Katsauksessaan sarjallisen musiikin kehitykseen Ligeti esittää, että dodekafonian säveltäsoa koskevien riviperiaatteiden soveltaminen musiikin muihin parametreihin johti paradoksaalisesti säveltäsoan merkityksen vähenemiseen.

Tämä [säveltäsoa koskevien riviperiaatteiden laajentaminen] johti kaikkien parametrien diskreettiin kvantisoimiseen, ja musiikista tuli päällekkäisten ennalta määriteltyjen rivien summa; tällä tavalla musiikillinen rakenne sai ”pointillistisen” luonteen.

Heti kestojen, intensiteettien ja sointivärien sarjallisen jäsentämisen jälkeen laajeni [sarjallinen] menetelmä kattamaan globaaleita kategorioita, kuten rekisterin ja tiheyden suhteistoa, erilaisten liike- ja rakennetyyppien jakautumista ja myös koko muotorakenteen jaksottumista. Huomattavia muutoksia sävellyksellisessä suunnittelussa tuli nyt kyseeseen: laajempien muotoyksiköiden tullessa sarjallisen kontrollin piiriin, [musiikin] perusyksiköiden [yksittäisten sävelten] sarjallisesta järjestämisestä tuli väljempää ja väljempää. Kokonaisuuden kompositiossa näiden [perusyksiköiden] järjestäminen tuli toissijaiseksi, mikä toisaalta muutti [musiikin] muodon luonnetta: ”pointillismista” edettiin ”statistisiin kenttiin”.

Säveltason sarjallinen järjestäminen, joka oli pannut koko prosessin alulle, oli ensimmäinen asia, joka uhrattiin tässä painotuksen muutoksessa.⁷

(Ligeti 1960, 5)

Toisin sanoen Ligeti luonnostelee 1950-luvun sarjallisen musiikin kehityshistoriaa, jossa musiikin järjestäminen alkoi säveltasojen kontrolloimisesta, mutta johti lopulta siihen, että järjestysperiaatteet koskevat ennen kaikkea musiikin kokonaisuusmuotoja – laajoja sointimassoja ja niiden muutoksia. Ligeti esittelee esseessään erilaisia tapoja, joilla rivirakenteeseen ja säveltasoon perustunut organisaatio murtui sävellyksellisen huomion suuntautuessa ennen kaikkea musiikin tiheyden, rekisterin ja ambituksen kaltaisiin parametreihin. (Ligetin mainitsemia esimerkkejä tällaisista tekstuurillisista parametreista olennaisesti hyödyntävistä sävellyksistä ovat Stockhausenin *Gruppen*, Luigi Nonon *Il Canto Sospeso* [1955–1956] ja *Cori di Didone* [1958], Henri Pousseurin kvintetto klarinetille, bassoklarinetille, pianolle, viululle ja sellolle [1955] sekä Gottfried Michael Koenigin puhallinkvintetto [1958–1959].)

Samanlaista kritiikkiä esitti Darmstadtin koulukunnan ulkopuolelta Iannis Xenakis, joka ”sarjallisen musiikin kriisiä” esittävässä esseessään jo vuodelta 1955 tulkitsee, että (1950-luvun alkupuolen) sarjallisuudessa

[I]ineaarinen polyfonia tuhoaa itsensä suurella kompleksisuudellaan; se mitä kuullaan on tosiasiaa ainoastaan joukko nuotteja eri rekistereissä. Valtava kompleksisuus estää yleisöä seuraamasta ristikkäisiä linjoja ja tämän makroskooppisena vaikutelmana on irrationaalinen ja sattumanvarainen äänien levittäytyminen koko äänen spektrin alueelle. Näin ollen on ristiriita polyfonislineaarisen järjestelmän ja kuultavan lopputuloksen, joka on pinta tai massa, välillä. (Xenakis 1955, viitattu ja käännetty englanniksi Xenakis 1992, 8)

Lisäksi 1960-luvun jälkisarjallisen vaiheen kannalta olennainen suuntaus oli puolalainen sonorismi, jonka keskeinen säveltäjä oli ennen kaikkea Krzysztof Penderecki, mutta suuntaukseen liittyi myös muita puolalaisia säveltäjiä kuten Henryk Mikołaj Górecki (esimerkiksi teokset *Epitafium* [1958] ja *Scontri* [1960]) sekä Kasimierz Sierocki (esim. *Epizody* [1959] ja *Segmenti* [1961]).

Puolalaista sonorismia on tyypillisesti pidetty sointikentistä, -palikoista (”blokeista”) tai -massoista muodostuvana erityisesti sointivärillä operoivana musiikkina ja tyyliä on nimitetty muun muassa saksaksi käsitteellä *Klangflächenmusik* tai englanniksi käsitteellä *sound-mass music*. Vaikka puolalaiset säveltäjät eivät ilmaisseet sävellysteoreettisia ajatuksiaan läheskään niin aktiivisesti kirjoittajina kuin länsieurooppalaiset säveltäjät, myös sonorismia on usein pidetty reaktiona sarjallisuuden ”hyperformalismia” kohtaan. (Mirka 1997, 7–8, 16) Danuta Mirka korostaakin puolalaisen sonorismin anti-intellektualismia. Musiikin intellektuaalisen järjestämisen sijaan sonorismi pyrki ”raa’alla sointimateriaalilla” työskentelemiseen. Tässä mielessä puolalaiset säveltäjät eroavat esimerkiksi Ligetista ja Xenakisista, jotka järjestivät sointimassamusiikkiaan rationaalisten periaatteiden mukaan, Ligeti ”mikropolyfonisen” tekniikan avulla ja Xenakis matemaattisten stokastisten laskelmien avulla. (Ems.)

⁷ Kaikki lainauksien käännökset tässä tutkielmassa ovat omiani.

Edellä käsiteltyjen 1950-luvun sarjallisuuden ja 1960-luvun jälkisarjallisuuden lähtökohtien ymmärtäminen on hyödyllistä 1960-luvun säveltäjien ajatusten kriittisen tarkastelemisen kannalta, mihin keskityn tutkielmani luvuissa 2 ja 3. Vaikka vastaavat sointimassaan liittyvät ajatukset ovat siis olleet keskeisiä useille säveltäjille, jotkin yksityiskohtaisemmat tarkasteluni eurooppalaisesta sävellyksellisen ajattelun kontekstista seuraavissa luvuissa liittyvät ennen kaikkea Ligetin ja Stockhausenin ajatteluun. Nämä antavat kannaltani tarpeeksi laajan kuvan ajatuksista ja toisaalta ovat keskeisimpiä tarkastelemieni sävellysten, Salmenhaaran *Elegian* ja Meriläisen *sonaatin* kannalta. Erityisesti Salmenhaaran yhteys Ligetiin on huomattava. Salmenhaara laati Ligetin musiikista väitöskirjansa ja täydensi myös sävellysopintojaan Ligetin johdolla Wienissä. Stockhausen vieraili useita kertoja Suomessa ja vaikuttaa suomalaisten lehtikirjoitusten ja säveltäjien kirjoitusten perusteella olleen merkittävän mielenkiinnon kohteena.

1.2 Menetelmä ja tutkimuskysymykset

Tutkielmassani tarkastelen musiikin tekstuuria kahdesta näkökulmasta ja hyödynnän kahta toisiaan täydentävää menetelmää. Ensinnäkin tarkastelen säveltäjien kirjoituksia käsitteellisen metaforan teorian avulla ja taustoitan näin tutkielman musiikkianalyttista osuutta. Toiseksi tarkastelen kahta esimerkkiteosta, *Elegiaa* ja *sonaattia* musiikkianalyttisen menetelmän avulla.

Nämä menetelmät eroavat toisistaan ja täydentävät toisiaan. Ne esittävät erilaisia kysymyksiä tekstuuriin liittyen ja esittävät erilaista evidenssiä (mitä säveltäjät ovat sanoneet teoksistaan vs. mitä teosten partituureista käsin voidaan sanoa). Näkökulmat on näin ollen hyödyllistä erottaa käsitteellisesti toisistaan. Säveltäjien lausunnot eivät esimerkiksi suoraan perustele musiikkianalyttisia tulkintoja. Tutkielmassani näiden molempien hyödyntäminen on olennaista ja esitetyt näkökulmat ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Miellän tekstuurin tarkastelemisen hermeneuttiseksi tulkinnan kehäksi, jossa tekstuuria lähestytään sekä sen historiallis-esteettisestä kontekstista että teknis-analyttisista yksityiskohdista käsin. Esittelen seuraavaksi tiiviisti kummankin hyödyntämäni menetelmän.

Käsitteellinen metafora

Michael Spitzer huomauttaa tutkimuksensa *Metaphor and Musical Thought* (2004) alussa, että musiikillinen ajattelu on olennaisesti metaforista. Musiikkia ajatellessamme ja siitä puhuessamme tai kirjoittaessamme sovellamme musiikkiin käsitteitä, joiden alkuperä on jossain muualla. Musiikki voi ”liikkua”, ”puhua” tai ”maalata kuvan”. Musiikissa voi olla alku, keskikohta ja loppu, kuten kertomuksessa, tai viivat ja väri kuten kuvassa. Toisaalta musiikki voi olla ”kieli”, johon liittyy sanasto ja kielioppi. (Spitzer 2004, 1)

Spitzer esittää, että musiikista kirjoittavat teoreetikot luovat malleja yhdistämällä musiikkiin kokemuksia eri inhimillisen toiminnan osa-alueilta, kuten kielestä ja kulttuurista, mutta myös muun muassa kehollisesta kokemuksesta ja ympäristön kokemisesta. Projektiota inhimillisen kokemuksen eri alueilta kutsutaan metaforateoriassa George Lakoffin ja Mark Johnsonin esittelemien käsitteiden mukaan metaforiseksi siirroksi (*metaphorical mapping*). Spitzerin teoriassa keskeistä on myös, että koska metaforinen siirto on yhteistä kaikille inhimillisen

toiminnan osa-alueille, kuten myös säveltämiselle, kuuntelemiselle ja musiikin teoretisoinnille, se ehdottaa mahdollisuutta siltojen rakentamiseen erilaisten lähestymistapojen välille, kuten ”musiikkiteorian, musiikinteorian ja musiikkipsykologian välille, musiikinteorian historian ja nykypäivän analyttisten menetelmien välille, sekä hermeneutiikan ja musiikin teknisen kuvauksen välille”. (Emt., 1–3)

Oma tutkimukseni on toisaalta vuorovaikutuksessa sekä historiallisen tason (sävellysteoreettinen ja -esteettinen ajattelu 1950–1960-luvuilla) että nykyaikaisen lähestymistavan kanssa (musiikkianalyttinen tarkastelu) ja toisaalta sekä esteettisen että teknisen tason kanssa. Näin ollen musiikin tekstuuriin liittyvien metaforien tarkasteleminen tuntuu erityisen hyödylliseltä tässä tutkimuksessa.

George Lakoff ja Mark Johnson esittelevät taustaltaan kognitiiviseen kielitieteeseen kuuluvassa teoksessaan *Metaphors We Live By* (1980) käsitteellisen metaforan teoriaa. Lakoff ja Johnson tarkastelevat arkikieltä ja sen kautta käsitteellistä ajattelua ja esittävät, että käsitteellistä ajattelua leimaa kauttaaltaan metaforinen jäsentyminen. Ajatuksen mukaan monimutkaisia, abstrakteja ja vieraita kokemuksia ymmärretään metaforisesti yksinkertaisten, konkreettisten ja tuttujen kokemusten kautta. Lakoffin ja Johnsonin tarkastelemat käsitteelliset metaforat eivät tyypillisesti ole yksittäisiä kielellisiä tai kirjallisia tehokeinoja vaan enemmän muodostavat laajoja järjestelmiä ja verkostoja, joiden mukaan ajattelemme ja toimimme. (Lakoff ja Johnson 1980, 1–4)

Tyypillinen esimerkki Lakoffin ja Johnsonin tarkastelemista metaforisesti jäsentyneistä käsitteistä on ilmaus ”väittely on sota”. Ajatuksen mukaan käsite ”väittely” on metaforisesti jäsentynyt (*metaphorically structured*) käsitteen ”sota” suhteen. Kyseisessä metaforassa kiinnitetään huomio siihen, että kuten sodassa myös väittelyssä hyökätään ja puolustetaan ja siinä voi olla voittaja ja häviö. Kyseisessä metaforassa väittelyä ei ymmärretä sodan alakäsitteeksi, eikä käsitteitä kirjaimellisesti ymmärretä samaksi asiaksi. Väittely ja sota ovat kaksi eri asiaa. Kuitenkin olennaista on, että käsite väittely on osittain jäsentynyt käsitteen sota suhteen. Väittely ymmärretään, siitä puhutaan ja siinä toimitaan käsitteen sota kautta. (Emt., 5)

Musiikin metaforien tarkastelemisen kannalta Lakoffin ja Johnsonin teoriassa tarkastelemisen arvoisia ovat huomiot, että (1) metaforiset käsitteet ovat osittaisia ja (2) metaforiset käsitteet ovat järjestelmällisiä. Metaforisten käsitteiden osittaisuus tarkoittaa, että kun käsite ymmärretään metaforisesti toisen käsitteen jäsentämänä, metaforassa on sekä piirteitä, joita käytetään, että piirteitä, joita ei käytetä. Lakoffin ja Johnsonin esimerkin mukaan metaforassa ”teoriat ovat rakennuksia” käsite ”rakennus” jäsentää käsitettä ”teoria”. Käsitteeseen ”rakennus” liittyvät osat ”perustus” ja ”ulkokuori” ovat metaforassa *käytössä olevia piirteitä* (esimerkiksi ilmaisussa ”teorialla on vankka perustus, mutta sen ulkokuori vaikeuttaa sen ymmärtämistä”), kun taas esimerkiksi ”huoneet”, ”portaikko” ja ”putkisto” ovat metaforan *käyttämättömiä piirteitä*. Tyypillisesti ei sanota, että ”teoriassa on runsaasti pieniä huoneita”, eikä ole kovin selvää mitä ilmauksella oikeastaan tarkoitettaisiin.⁸ (Emt., 52–55)

⁸ Toisaalta toisinaan metaforan käyttämättömiä piirteitä nimenomaan hyödynnetään omaperäisesti kuvallisessa yhteydessä. Esimerkkejä olisivat vaikkapa lauseet ”hänen teoriassaan on tuhansia pieniä huoneita ja pitkät kiemurtelevat käytävät” tai ”monimutkaisissa teorioissa on usein ongelmia viemäröinnissä” (Lakoff ja Johnson 1980, 52–55).

Samoin voidaan esimerkiksi huomioida, että kun Meriläisen pianosonaatin avaus ymmärretään metaforan ”musiikki on abstraktia kuvataidetta” mukaan, jotkin piirteet käsitteestä ”abstrakti kuvataide” siirretään käsitteeseen ”musiikki”, mutta ei kaikkia. Esimerkiksi abstraktiin kuvataiteeseen liittyvät käsitteet ”piste”, ”linja” ja ”kenttä” ovat metaforan käytössä olevia piirteitä, kuten jos kuvailtaisiin, että ”alussa kuullaan useiden sävelten kenttä matalassa rekisterissä ja sen jälkeen yksittäisiä sävelpisteitä korkeassa rekisterissä”. Mutta toisaalta kuvataiteeseen liittyvät osat ”väri” tai ”siveltimenveto” ovat kyseisen metaforan käyttämättömiä piirteitä. Ei tuntuisi kovin mielekkäältä kuvailla *sonaattia* sanomalla, että ”alussa kuullaan keltaisia säveliä matalassa rekisterissä ja sen jälkeen punaisia säveliä korkeassa rekisterissä” tai että ”sävel *d* on piirretty karkealla siveltimellä”.

Lakoffilla ja Johnsonilla metaforisten käsitteiden järjestelmällisyys tarkoittaa sitä, että kyse ei ole vain yhden sanan korvaamisesta toisella vaan kuhunkin metaforaan liittyvästä laajemmasta järjestelmästä. Esimerkin mukaan metaforassa ”aika on rahaa” ei ole kyseessä pelkästään yhden sanan (aika) ymmärtämisestä toisen sanan (raha) mukaan, vaan metafora liittää käsitteen aika osaksi laajempaa kokonaisuutta, jonka mukaan ymmärrämme ympäröivää maailmaa. Aikaa voidaan metaforaan liittyvän järjestelmän mukaan siis esimerkiksi kuluttaa, säästää, omistaa, sijoittaa tai budjetoida. (Emt., 7–9)

Ajatusta metaforisista järjestelmistä vie pidemmälle se, että Lakoffin ja Johnsonin mukaan lisäksi metaforiset käsitteet ovat ”yhtenäisiä ja ymmärrettäviä”, toisin sanoen ne muodostavat laajoja useiden metaforisten käsitteiden välisiä verkostoja. Esimerkin mukaan käsitettä ”argumentti” jäsentävien erilaisten metaforien (1) ”argumentti on matka”, (2) ”argumentti on säiliö” ja (3) ”argumentti on rakennus” välillä useat piirteet ovat yhteneviä. Niiden taustalla on yhdistävä kuva siitä, että argumentin muodostumisen edetessä jokin asia kasvaa. Ensimmäisen metaforan mukaan kun ”argumentin muotoilemisessa edetään sen polku kattaa yhä suuremman alan”. Toisen metaforan mukaan kun ”argumentin sisältö kasvaa se kattaa yhä suuremman tilan”. Ja kolmannen mukaan kun ”argumenttia rakennetaan se vähitellen kasvaa ja sen rakenteet kattavat suuremman alan.” Toisaalta ilmauksia käytetään usein toisiinsa sekoittuneena, esimerkiksi lausumalla, että ”tähän mennessä olemme rakentaneet argumentin ytimen”. Lakoffin ja Johnsonin mukaan käsitteitä siis jäsennetään useiden limittyneiden metaforien mukaan. (Emt., 87–105)

Lakoffin ja Johnsonin kuvaama metaforien verkosto ja ”useiden metaforien välinen kompleksi koherenssi” (emt., 97–98) on olennaista myös musiikin tekstuurin ymmärtämisessä. Kuten tässä tutkielmassa esitän, musiikin tekstuurin ei liity ainoastaan yhtä metaforaa vaan useita limittäisiä metaforia, joista tyypillisiä ovat esimerkiksi ”musiikki on abstraktia kuvataidetta”, ”musiikki on muovailtavaa materiaalia” tai ”musiikki on fyysinen tila”. Kaikkien näiden taustalla voidaan myös tunnistaa olevan kehollisia kokemuksia aineellisuudesta ja tilasta. Palaan ajatukseen useista limittyvistä metaforista ja niitä yhdistävistä kehollisista kokemuksista, kuvaskeemoista seuraavassa luvussa.

Tässä tutkielmassa metafora on keskeinen väline musiikin tekstuurin ymmärtämiseen. Seuraavassa luvussa tarkastelemastani kirjallisuudesta nousee esille, että tekstuuriin 1960-luvun musiikissa liittyivät keskeisesti metaforat ”musiikki on elektronisia signaaleja”, ”musiikki on abstraktia kuvataidetta” ja ”musiikki on aleatorisia luonnonprosesseja”. Toisaalta seuraavassa luvussa viitataan Michael Spitzerin ajatukseen siitä, että kielitieteen metaforateoria

ei vielä itsessään ole riittävä väline musiikin tarkastelemiseen, vaan musiikillisen ajattelun metaforia tarkastellessa on otettava huomioon myös erityinen musiikillinen taso.

Miten musiikin tekstuuria analysoidaan?

Tutkielmani luvussa 4 käsitelen tekstuurin musiikkianalyttisen tarkastelemisen lähtökohtia ja esittelen tähän liittyen valikoiden aiempaa kirjallisuutta. Alustavan käsityksen saamiseksi on hyödyllistä käsitellä tässä kohtaa joitakin analyysin periaatteita lyhyen musiikkiesimerkin kautta. Esitän luvussa 4 seuraavat analyttiset periaatteet, joiden avulla tulkitseen musiikkia tässä tutkielmassa:

- Tekstuuri muodostuu erilaisista osaparametreista, jotka jaan kolmeen ryhmään: (1) tekstuurin rakenne, (2) rekisteri ja (3) tekstuurin kuviointi ja sointi.⁹
- Tekstuuriin liittyvät piirteet ovat tyypillisesti sekundaariparametreja. Niissä on kyse siitä, että jotain ominaisuutta on musiikissa enemmän tai vähemmän, eikä niitä voida jäsentää tarkkoihin asteikkoihin (toisin kuin esimerkiksi primaariparametreja säveltasoa tai rytmiä, jotka voidaan järjestää tarkkoiksi asteikoiksi).
- Sekundaariparametreja on näin ollen välttämättä eriteltävä erilaisten vastakohtien kautta. Prototyypinen jaottelu ”paljon, vähän, jotain näiden väliltä” näyttyy eri parametreissa eri tavoin, esimerkiksi korkea rekisteri – keskirekisteri – matala rekisteri tai voimakas–keskivoimakas–hiljainen.
- Sävellyksissä tekstuurin eri piirteisiin liittyy runsaasti ajassa tapahtuvia muutoksia ja prosesseja. Sävellyksessä voidaan siirtyä vähitellen prosessina jonkin osaparametrin ääripäästä toiseen tai leikata äkillisesti ääripäiden välillä. Tekstuurin prosessit muodostavat erilaisia huippukohtia (”paljon”) ja suvantoja (”vähän”) sekä paikallisella tasolla yksittäisten lyhyiden segmenttien sisällä että myös kokonaisen teoksen tai osan sisällä. Tyypillisesti sekundaariparametrien toinen ääripää voidaan tunnistaa intensiiviseksi ja jännitteiseksi kun taas toinen vähemmän intensiiviseksi ja rauhoittuneeksi.
- Tarkastellussa ohjelmistossa olennaisia tekstuurin rakenteeseen liittyviä luonnehdintoja ovat tekstuuriprototyypit *piste*, *linja* ja *sointimassa*. Tekstuurilliset pisteet voidaan ymmärtää peräkkäisiksi säveliksi, jotka jäsentyvät lineaarisesti ei-jatkuviksi, jollain tavalla kokemuksellisesti toistaan irrallisiksi. Tekstuurilliset linjat voidaan ymmärtää lineaarisesti jatkuviksi, jollain tapaa kokemuksellisesti yhteenkuuluviksi, peräkkäisiksi säveliksi. Tekstuurin sointimassat voidaan ymmärtää useiden yhteen sulautuneiden samanaikaisten sävelten muodostamaksi kokonaisuudeksi, kuten esimerkiksi tyypillisesti erilaiset klusterielementit.

Tarkastellaan lyhyenä analyttisenä esimerkkinä Meriläisen *sonaatin* katkelman (t. 29–34, esimerkki 1.1) tekstuuria ja pohditaan alustavasti, miten siten voitaisiin analyttisesti eritellä. Katkelmaa luonnehtii olennaisesti asteittainen siirtymä kahden erilaisen tekstuuriilanteen

⁹ Vaikka nämä kategoriat usein sävellyksissä ovat vuorovaikutuksessa ja mahdollisesti myös limittyvät (esimerkiksi soinnilliset piirteet tyypillisesti vaikuttavat siihen, miten tekstuurin rakenne jäsentyy, tai kuvioinnin ja rakenteen välinen ero voi olla häilyvä), ne on omissa analyysseissäni hyödyllistä jäsentää lähtökohtaisesti erillisiksi tasoiksi.

välillä. Katkelman alussa tekstuuri on rytmisesti hyvin aktiivista koostuen rytmisesti epätasaisten ryöpsähdysten kentästä, kun taas katkelman lopussa tekstuuri on jäsentynyt jatkuviksi linjoiksi. Tekstuuria tarkemmin analysoitaessa voitaisiin aluksi pyrkiä tunnistamaan, mitkä tekstuurilliset vastakohdat jäsentävät tätä musiikkia. Huomio voidaan tässä katkelmassa kiinnittää kolmeen osatekijään: tekstuurin rakenteeseen, rekisteriin ja dynamiikkaan.

Tekstuurin rakenteella tarkoitan tässä tutkielmassa sitä, kuinka moneen rakenteelliseen stemmaan tekstuuri kulloinkin jäsentyy ja mikä näiden stemmojen keskinäinen suhteisto on.¹⁰ Voidaan kiinnittää huomiota, että tekstuurin rakenteessa tapahtuu katkelmassa muutos. Katkelman alussa, tahdeissa 28–31, musiikki tuntuu tekstuurillisesti jäsentyvän olennaisesti yhdeksi jakamattomaksi kokonaisuudeksi, eräänlaiseksi sointimassaksi. Katkelman jälkipuoli, tahdeissa 32–34, puolestaan jäsentyy kahdeksi erilliseksi stemmaksi, toisin sanoen kahdeksi tekstuurin rakenteelliseksi linjaksi.

Rekisteriin ja dynamiikkaan liittyvät muutokset on katkelmassa helppo tunnistaa. Musiikki alkaa pianon korkeasta rekisteristä ja tahdin 29 aikana siirtyy matalaan rekisteriin. Tahti 32 palauttaa musiikin korkeaan rekisteriin. Dynamiikkaan liittyvät vastaavasti siirtymät ääripäiden välillä. Tahti 29 käsittää siirtymän hiljaisesta dynamiikasta voimakkaaseen, tahdit 30–32 vähittäisen hiljentymisen ja tahti 32 jälleen dynamiikan voimistumisen. Katkelman lopussa kumpikin parametri asettuu neutraaliin keskitilaan (*mf* ja keskirekisteri). Tahdeissa 30–31 dynaamista hiljentymistä tukee lisäksi rytmisen tiheyden laantumisen. Rytmisesti tiheistä sävelistä tahdin 30 alussa siirrytään rytmisesti harvaan materiaaliin tahdin 31 lopussa. Tämä rytmisen tiheyden muutos yhdistyy myös prosessin kohti tekstuurin rakenteen muutosta, yhtenäisestä sointimassasta kohti kahta linjaa tahdissa 32.

Esimerkissä 1.1.b on esitetty katkelmasta analyttinen graafi, jossa musiikin rekisteri on esitetty rekisteri–aika-kuvaajana ja eri parametrien muutoksia on eritelty kuvaajan alla. Lisäksi tekstuurin rakennetta on tulkittu graafin väreillä. Sinisellä värillä on merkitty sointimassa-prototyypin liittyviä elementtejä ja vihreällä linja-prototyypin liittyviä elementtejä. (Lisäksi myöhemmissä luvuissa kuvaan punaisella piste-prototyypin liittyviä elementtejä.) Olen kauttaaltaan tutkielman graafeissani jättänyt soinnilliset oktaavikaksinnukset kuvaamatta, eli kuvannut vain tekstuurin rakenteelliset stemmat. Näin on esimerkiksi tahdin 33 jälkipuolella, jossa kuvion ylempi oktaavi (oikean käden osuus) on jätetty graafissa esittämättä. Vastaavissa paikoissa olen aina kuvannut graafissa kaksinnetun stemman alemman oktaavin.

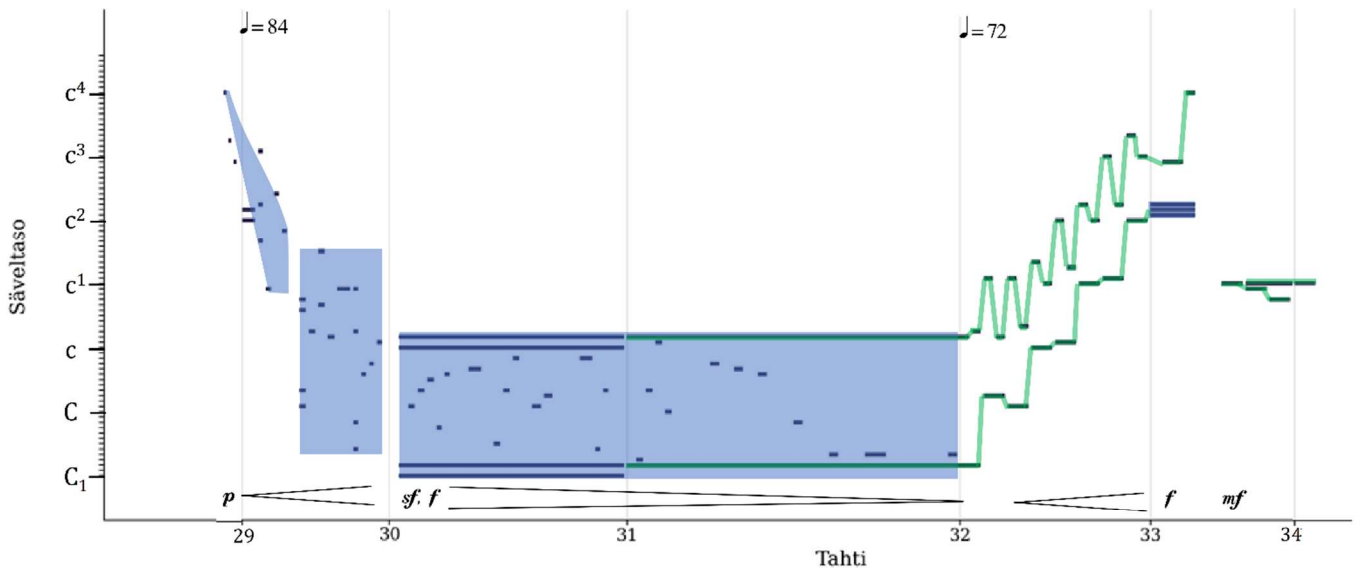
¹⁰ On huomioitava, että stemmoilla tarkoitan nimenomaan tekstuurin rakenteellisia stemmoja, en esimerkiksi notaatiosta sellaisenaan ilmeneviä stemmoja. Analyysi voi usein tuoda ilmi, että tekstuurin rakenteellinen stemmaluku poikkeaa notaatiossa kirjoitetusta.

Esimerkki 1.1. Meriläinen: *sonaatti*, t. 29–34.

a) nuottiesimerkki

$\text{♩} = 84$ 29 30
pp *cresc.* *sf* *f* *dim.*
 31 32 33 34
 $\text{♩} = 72$
p *f* *mf*

b) graafinen analyysi



Tekstuurin elementit:

sointimassa —————> *linjat*

Rekisteri:

korkea —————> matala —————> korkea keskirekisteri

Sointi:

hiljainen —————> voimakas —————> hiljainen —————> voimakas keskivoimakas
 tiheä —————> harva
 kompleksi —————> yksinkertainen

Esitän useita vastaavia graafeja analyttisten tulkintojeni yhteydessä luvuissa 4 ja 5. Ajatukseni mukaan tällaiset tekstuurigraafit tuovat havainnollisesti ilmi tekstuurin kulloinkin olennaisimpia piirteitä. Käsittelen tarkempia graafien laatimisen periaatteita näissä luvuissa.

Tekstuurillisesti kiinnostavinta kyseisessä *sonaatin* katkelmassa on eri parametrien vuorovaikutus. Useiden parametrien muutokset liittyvät kauttaaltaan yhteen, mikä artikuloi paikallisiksi huomiopisteiksi muutosten ääripäät, tahtien 30, 32 ja 33 alussa. Näitä prosesseja on myös hyödyllistä seurata sekundaariparametrien prototyyppisen jaottelun ”paljon–vähän” mukaisesti. Tahdin 30 alussa sekä dynamiikka että tiheys jäsenyivät ääripään ”paljon” (*f* ja tiheä) mukaan, kun taas tahdin 31 lopussa ne jäsenyivät ääripään ”vähän” (*p* ja harva) mukaan. Tahtiin 32 sisältyy rekisterin ja dynamiikan muutos ääripäästä ”vähän” (*p* ja matala rekisteri) kohti ääripäätä ”paljon” (*f* ja korkea rekisteri), mikä kuitenkin jää varsin paikalliseksi eleeksi musiikin pysähtyessä tämän jälkeen tahdin 33 lopussa ”jotain siltä väliltä” -tilanteeseen (*mf* ja keskirekisteri).

Tekstuurin rakenteen muutosta kyseisessä katkelmassa voisi sävellyksen laajemmassa kontekstissa tulkita yleistäen myös hieman abstraktimman parametrin kompleksiyksinkertainen avulla. Katkelman alun kompleksista tekstuurista siirrytään vähitellen yksinkertaisempaan tekstuuriin. Tämä prosessi liittyy myös olennaisesti *sonaatin* kokonaisuutuon. Katkelmaa edeltävässä musiikissa tahdeissa 18–29 *sonaatin* kontekstissa kompleksi tekstuuri tuntuu hallitsevan musiikkia, kun taas katkelman jälkeen tahdeissa 34–38 musiikki asettuu *sonaatin* kontekstissa yksinkertaiseen tekstuuriin. Voidaan ajatella, että kappaleen kokonaisuudessa tahtien 29–34 katkelma edustaa ylipäättään tekstuurillista laantumista korkean intensiteetin tilanteesta matalan intensiteetin tilanteeseen.

Katkelma tuo havainnollisesti esille useita vastakohtapareja, jotka ovat olennaisia tekstuurin tarkastelemisen kannalta. Katkelma havainnollistaa myös hyödyllisesti sitä, että tekstuuri on useiden osatekijöiden kokonaisuus. Toisaalta voitaisiin kenties perustellusti kysyä, mitä mieltä on musiikin erittelemisessä tällaisten näennäisten itsestäänselvyyksien avulla, siis osoittamalla esimerkiksi, että ensin musiikki on korkealla ja sen jälkeen matalalla tai ensin voimakasta ja sitten hiljaista. Analyseissani myöhemmin pyrin siihen, että tällaisten näennäisesti itsestään selvien asioiden erittelyminen mahdollistaa niiden välisen suhteiston tarkastelemisen. Tekstuurissa ei ole useinkaan kyse siitä, mitä parametreissa tapahtuu yksinään toisistaan erillään vaan siitä, miten useat parametrit yhdistyvät yhteiseksi prosesseiksi.

Tutkimuskysymyksiä

Tutkielmani tarkastelee tekstuuriin liittyviä kysymyksiä ja tutkimuskysymykseni voi kiteyttää seuraavasti. Tarkastelen, miten musiikin tekstuuria voidaan jäsentää musiikkianalyttisesti Erkki Salmenhaaran teoksessa *Elegia II* ja Usko Meriläisen toisen pianosonaatin ensimmäisessä osassa (luvut 4 ja 5). Musiikkianalyttisen tutkimuksen taustoittamiseksi tarkastelen, millaisia käsitteellisiä metaforia säveltäjät hyödynsivät 1960-luvulla, millä tavoin useat erilaiset säveltäjien hyödyntämät metaforat liittyvät yhteen ja miten nämä metaforat näkyvät Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoituksissa. Pohdin, miten Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoitusten avulla voidaan ymmärtää heidän musiikkiaan (luvut 2 ja 3).

Säveltäjien ajattelun ja kirjoitusten tarkastelemisessa keskeisiä tarkentavia kysymyksiä ovat: Millaisiin musiikin ulkopuolisiin asioihin tekstuurin metaforat liittyvät? Minkälaisien periaatteiden kautta musiikin tekstuuria ymmärrettiin 1960-luvulla? Ketkä säveltäjät ja mitkä teokset olivat esikuvallisessa asemassa?

Elegian ja *sonaatin* musiikkianalyttisessä tarkastelemisessa olennaisia tarkentavia kysymyksiä ovat: Millaisia ovat tekstuurin rakenteelliset elementit? Millaisia ovat tekstuurin keskeiset prototyypit? Millaisia muutoksia ja prosesseja musiikissa tekstuurin osatekijöissä tapahtuu? Miten eri osatekijöiden prosessit toimivat yhdessä?

Näiden kahden näkökulman yhteenkuuluvuus vaatii tutkielmassani tarkempaa tarkastelemista. Millä tavoin säveltäjien lausunnot musiikin tekstuurista voidaan ymmärtää musiikkianalyttisten huomioiden valossa ja miten musiikkianalyysi voi tuoda esiin säveltäjien lausuntojen kannalta kiinnostavia piirteitä? Keskityn tähän kysymykseen tutkielmani päättävässä pohdintaluvussa.

Tutkielman toisessa luvussa käsittelen 1960-luvun sävellyksellistä estetiikkaa ja keskeisin menetelmäkirjallisuuteena hyödyntämäni teos on Michael Spitzerin *Metaphor and Musical Thought* (2004). Luvussa käsittelen eurooppalaisten säveltäjien ajattelua tutkimuskirjallisuuden kautta, johon kuuluu keskeisimpinä M. J. Grantin tutkimus *Serial Music, Serial Aesthetics* (2001) sekä muutamat artikkelit: Ewa Schreiberin Ligetin sävellyksellisen ajattelun metaforista jäsentymistä käsittelevä artikkeli (Schreiber 2019), Jennifer Iversonin artikkeli sointimassasta 1950–1960-luvun musiikissa (Iverson 2014) sekä Alcedo Coenenin (1994) ja Robert Morganin (1991 [1975]) artikkelit Karlheinz Stockhausenin ajattelusta. Kolmannessa luvussa käsittelen Erkki Salmenhaaran ja Usko Meriläisen tekstuuriäsitteitä näiden omien julkaistujen kirjoitusten valossa. Salmenhaara oli sävellystyönsä ja tutkimustyönsä lisäksi myös aktiivinen lehtikirjoittajana ja useita hänen kirjoituksiaan on julkaistu kokoelmassa *Löytöretkiä musiikkiin: valittuja kirjoituksia 1960–1990* (Salmenhaara 1991). Meriläinen puolestaan ei vastaavalla tavalla julkaissut kirjoituksia urallaan. Häneltä tutkimusaineistooni kuuluu vain yksi teksti, essee kokoelmassa *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (Meriläinen 1976).

Tutkielman neljännessä luvussa muotoilen tutkielmani musiikkianalyttisen menetelmän käymällä läpi joitakin tekstuuria musiikkianalyttisesti ja musiikin teoreettisesti tarkastelleita artikkeleita ja osia kirjoista. Luvussa hyödyntämäni menetelmäkirjallisuuteen keskeisimpinä kuuluvat Jonathan De Souza'n artikkeli tekstuurista *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* -julkaisussa (De Souza 2015), Wallace Berryn *Structural Functions in Music* -kirjan tekstuuria käsittelevä luku (Berry 1976), Jonathan Dunsbyn artikkeli tekstuurin analysoimisen haasteista (Dunsby 1989), Danuta Mirkan tekstuuria Pendereckin musiikissa käsittelevä artikkeli (Mirka 2000) sekä Amy Bauerin artikkeli sekundaariparametreista Ligetin musiikissa (Bauer 2001).

Analyysieni aineistona viidennessä luvussa ovat toimineet teosten julkaistut partituurit. Meriläisen toisen pianosonaatin on julkaissut Weinberger 1967 ja Salmenhaaran teoksen *Elegia II* Edition Pan / Suomalaisen musiikin julkistamisseura ry 1975. Tutkielmani viidennen luvun seuraamista varten voi olla hyödyllistä, jos lukijalla on nämä partituurit saatavillaan. Analyttisen työskentelyni lähtökohtana ovat lisäksi toimineet laatimani graafiset analyysit, jotka on esitetty kokonaisuudessaan tutkielman liitteinä 1 ja 2 ja joista esitän esimerkkejä analyysitekstini lomassa. Analyttisen työskentelyni eräänä työtapana on ollut myös teosten

soivaan kuvaan perehtyminen. Salmenhaaran *Elegia II* on julkaistu Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin ja Juha Kankaan levytyksenä (Salmenhaara 2017a) sekä verkossa taltiointina UMUU-yhtyeen esityksestä Tulkinnanvaraista-konserttisarjassa (Salmenhaara 2017b). Meriläisen toinen pianosonaatti on julkaistu Liisa Pohjolan (Meriläinen 2010 [1987]) ja Jaana Kärkkäisen (Meriläinen 1994) levytyksinä. Teosten äänitteet eivät kuitenkaan ole olleet analyysini aineistona, vaan ennen kaikkea referensseinä, joihin liittyen olen peilannut analyttisiä tulkintojani. En perusta analyttisiä tulkintojani äänitteisiin, eikä näihin perehtyminen sikäli ole tutkielman lukijan kannalta välttämätöntä.

2 TAUSTA: 1900-LUVUN JÄLKIPUOLEN MUSIIKKIKÄSITYS

2.1 Musiikillinen ajattelu ja metafora

Tarkastellaan tämän luvun aluksi joitakin Usko Meriläisen toisesta pianosonaatistaan *Miten sävellykseni ovat syntyneet* -esseessä (Meriläinen 1976) esittämiä kommentteja. Esseessä Meriläinen kuvailee, että sonaatin ensimmäisen osan alussa musiikissa esitellään tekstuurikarakterit ”piste”, ”linja” ja ”kenttä”. Meriläisen mukaan teoksessa myöhemmin seuraava musiikki kehkeytyy näissä karaktereissa piilevänä esiintyvistä ominaisuuksista. (Emt., 111–115) Meriläisen kommentteja seuraava nuottiesimerkki on kuvattuna esimerkissä 2.1.a. Esimerkissä 2.1.b olen tulkinut ajatuksen graafisena esimerkkinä.

Tällaiset ajatukset pisteistä, linjoista ja kentistä tuntuvat ammentavan musiikin ulkopuolisista kokemuksista muun muassa abstraktiin kuvataiteeseen liittyen. Ajatukseen musiikin pisteistä, linjoista ja kentistä voivat liittyä kokemukset siitä, että abstraktien kuvataiteilijoiden (esimerkiksi 1960-luvun estetiikan kannalta keskeisten Paul Kleen, Piet Mondrianin tai Wassily Kandinskyn) maalaukset ovat pisteiden, linjojen ja kenttien visuaalisia sommitelmia. *Sonaatin* avaus voidaan kenties ymmärtää musiikillisen tekstuurin sommitelmana, hyödyntäen kokemuksia kuvataiteilijoiden kankaalle laatimista sommitelmista. Vaikka teoksen kuuntelija ei sekoita, että Meriläisen *sonaatti* kirjaimellisesti olisi kuvataidetta, kuvataiteeseen liittyvät kokemukset auttavat jollain tapaa jäsentämään musiikillista kokemusta.

Tarkastellaan toiseksi Erkki Salmenhaaran teoksestaan *Elegia II* laatimaa graafista kuuntelupartituuria. Graafinen luonnos esimerkissä 2.2 on julkaistu teoksen partituurin alkusivulla (Salmenhaara 1975, [ii]). Graafinen luonnos kuvaa musiikkia yhtenäisenä massana, johon voi sisältyä asteittaisia muutoksia erilaisten vastakohtien välillä, kuten liikettä ylös- ja alaspäin ja erilaisia muutoksia pintakuvioinnissa. Tällaiset ajatukset tuntuvat viittavan kokemukseen fyysisestä tilasta, tilaan sijoittuvista kappaleista tai luonnonprosessista kuten esimerkiksi muuntuvista pilvistä.

Vaikka kuulija ei tällöin kirjaimellisesti sekoita, että musiikki konserttisalissa siirtyisi ”ylöspäin kohti kattoa” tai ”vajoaisi lattian alle”, mielikuvat suunnista, liikkeestä ja esimerkiksi korkean ja matalan vastakohtaisuudesta ovat vahvoja vaikutelmia, jotka auttavat ymmärtämään musiikkiin liittyviä kokemuksia. *Sonaattia* ja *Elegiaa* sekä niihin liittyviä kuvailuja voidaan toisin sanoen käsitteellisesti ymmärtää ja tulkita musiikin ulkopuolisten kokemusten, käsitteellisten metaforien mukaan. Teokset voidaan kenties myös ”kuulla” näiden metaforien mukaan, ainakin jos musiikin kuuleminen ja kuunteleminen ymmärretään aktiiviseksi ja luovaksi toiminnaksi, ”kuulemiseksi jonakin”, jolloin kuulijan mielikuvituksella on yhtä suuri vaikutus kokemukseen kuin säveltäjän kirjoittamilla nuoteilla ja muusikoiden soittamilla sävelillä.¹

¹ ”Hearing as” (Spitzer 2004, 7–9).

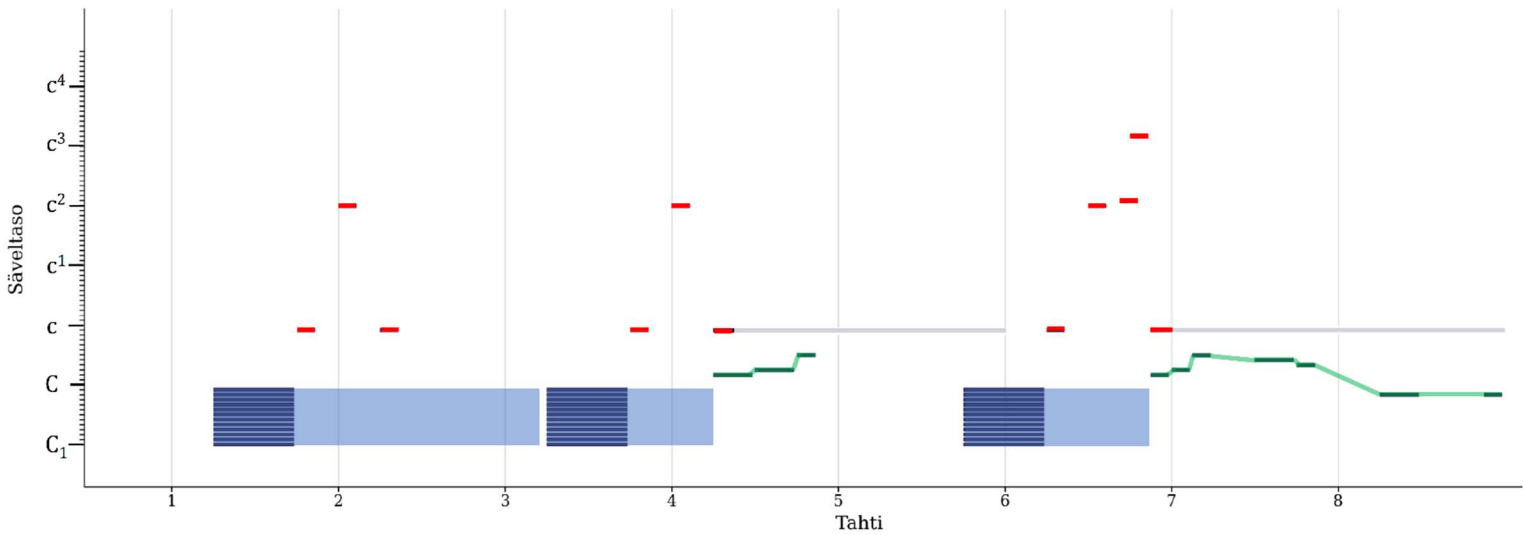
Esimerkki 2.1. Meriläinen: *sonaatti*, t. 1–9.

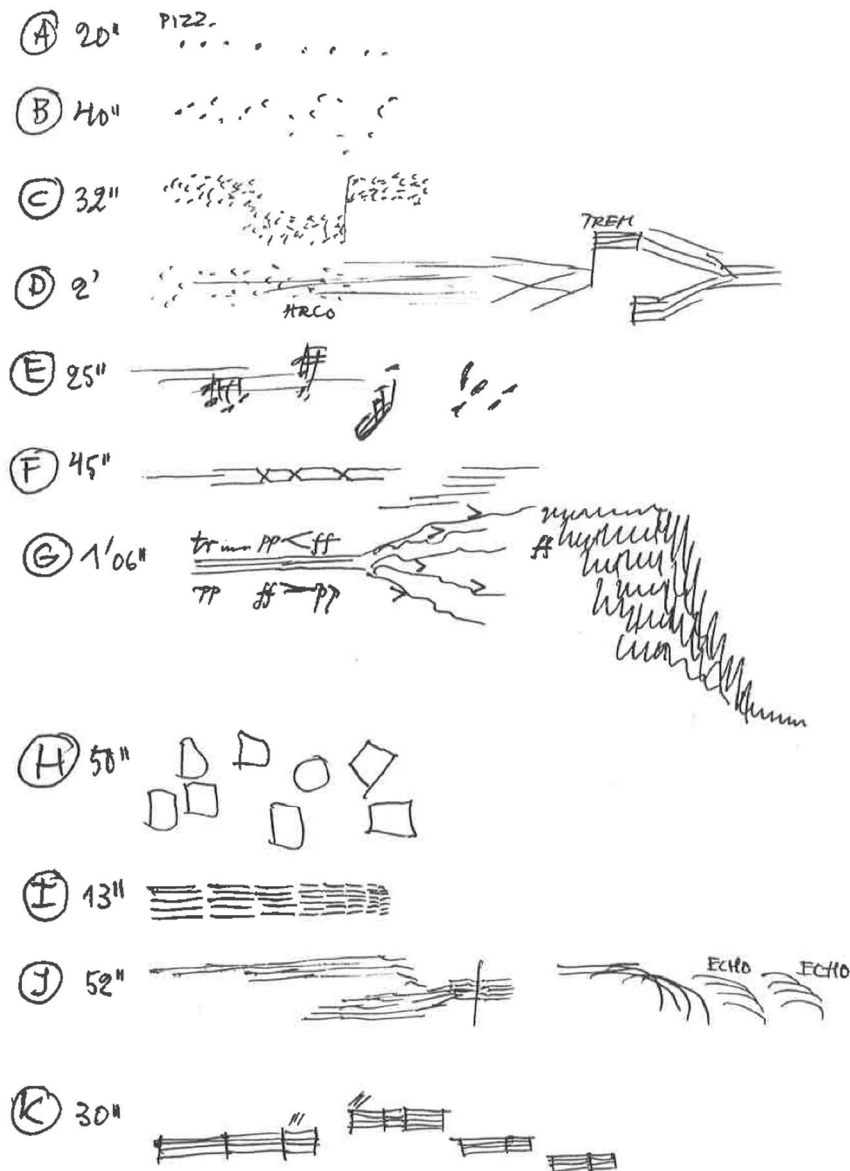
a) kommentoitu nuotti

The image shows a musical score for measures 1 through 9. The score is annotated with several elements:

- Measure 1:** Labeled 'kenttä' (field) in blue. It contains a *pp* dynamic marking and a *8va* (8va) marking.
- Measure 2:** Labeled 'pisteet' (points) in orange. It contains a '2' above the staff.
- Measure 3:** Labeled 'kenttä' (field) in blue. It contains a '3' above the staff and a *8va* marking.
- Measure 4:** Labeled 'pisteet' (points) in orange. It contains a '4' above the staff.
- Measure 5:** Labeled 'linja' (line) in green. It contains a '5' above the staff and a *poco* marking.
- Measure 6:** Labeled 'pisteet' (points) in orange. It contains a '6' above the staff and a *pp* dynamic marking.
- Measure 7:** Labeled 'linja' (line) in green. It contains a '7' above the staff and a *poco* marking.
- Measure 8:** Labeled 'linja' (line) in green. It contains an '8' above the staff.
- Measure 9:** Labeled 'kenttä' (field) in blue. It contains a '9' above the staff and a *p* dynamic marking.

b) graafinen analyysi



Esimerkki 2.2. Salmenhaaran graafinen luonnos *Elegiasta* (Salmenhaara 1975, [ii]).

Tässä luvussa pyrin kuvaamaan *sonaatin* ja *Elegian* kontekstia oman aikansa sävellyksellisessä estetiikassa. Tuon ensin tässä luvussa esiin musiikin tekstuuriin liittyviä kirjoituksia eurooppalaisen modernismin säveltäjiltä 1950–1960-luvuilta ja tunnistan keskeisimpiä musiikkiin liittyneitä metaforia. Keskeisimpiä tässä luvussa ovat huomiot siitä, että musiikkia jäsennettiin 1900-luvun jälkipuolen modernismissä metaforisesti kuvataiteen, aleatoristen luonnonprosessien ja elektronisen signaalin metaforien avulla. Kaikkia näitä voidaan lisäksi ymmärtää aineellisuuden ja tilan kehollisten kokemusten avulla. Käsiteltyäni tässä luvussa eurooppalaisen modernismin ajattelua, palaan seuraavassa luvussa tarkastelemaan tarkemmin Meriläisen ja Salmenhaaran kirjoituksia.

Musiikin tekstuuri on eräs musiikkiin liittyvä käsitteellinen metafora – tai ennemmin joukko käsitteellisiä metaforia, jotka ovat osa käsittejärjestelmää, jonka avulla musiikkia voidaan ymmärtää musiikin ulkopuolisiin asioihin liittyvien kokemusten ja perustavien musiikillisten

prototyyppien kautta. Musiikki ei kirjaimellisesti ole useista säikeistä kudottua kangasta, sillä ei kirjaimellisesti ole fyysistä leveyttä tai paksuutta eikä kirjaimellisesti pintaa, karheutta, tiheyttä tai väriä. Kuitenkin tämän kaltaiset tekstuuriluonnehdinnat ovat usein hyödyllisiä, ja myös välttämättömiä, musiikin vaikutelmien kuvaamisessa sekä kuuntelukokemuksessa ja epämuodollisessa keskustelussa että myös musiikkianalyttisessä tutkimuksessa.

Toisaalta se, että musiikkiin liittyvä ajattelu on olennaisesti metaforista, ei väistämättä tarkoita, että se olisi tuomittu olemaan kuvallista ja epätarkkaa. Pikemminkin kognitiivisen metaforan teoria ehdottaa, että erilaiset käsitteelliset metaforat ovat välttämättömiä musiikin usein koko lailla abstraktien piirteiden tavoittamiseen. Ymmärtääksemme musiikillista tekstuuria ja sen lähtökohtia tarkemmin, on hyödyllistä tarkastella seuraavaksi mikä merkitys metaforalla on musiikkiin liittyvälle käsitteelliselle ajattelulle. Toisin sanoen miten musiikkia käsitteellistetään ja ymmärretään metaforisten rakenteiden avulla?

Metafora ja musiikillinen ajattelu

Tämän tutkielman johdantoluvussa on esitelty kognitiivisesta kielitieteestä pohjautuvaa George Lakoffin ja Mark Johnsonin muotoilemaa käsitteellisen metaforan teoriaa. Michael Spitzer huomauttaa, että kielitieteen metaforateoriaa ei voida vielä sellaisenaan siirtää ongelmitta suoraan musiikkiin, vaan musiikillisen ajattelun metaforien tarkastelussa on otettava huomioon useampia metaforisia tasoja, joihin kuuluu myös musiikin sisäisiä metaforisia siirtoja ja perustuvamman laatuista käsitteellistä ajattelua ohjaavia kuvaskeemoja (Spitzer 2004, 62).

Spitzer luokittelee erilaisia musiikkiin liittyviä metaforisia rakenteita. Ensinnä osa metaforisista rakenteista on siirtoja *musiikin ja jonkin muun kognitiivisen alueen välillä*, esimerkiksi kun musiikki ymmärretään alun perin kuvataiteeseen liittyvien käsitteiden kautta. Toiseksi osa musiikin metaforista on kahden musiikillisen rakenteen välisiä *musiikin sisäisiä metaforia*, esimerkiksi kun jokin kompleksi musiikillinen rakenne ymmärretään yksinkertaisemman musiikillisen perustapauksen eli prototyypin kautta. Ja kolmanneksi osa musiikin metaforista on siirtoja *musiikin ja kehollisten kokemusten välillä*, esimerkiksi kun peräkkäiset sävelet ymmärretään liikkeeksi, samoin kuin fyysisesti kulkisimme polkua pitkin. Spitzerin esittämään malliin liittyy siis metaforisia projektioita kolmesta eri lähteestä: (1) kognitiivisten alueiden välillä, (2) musiikin perustason kategorioista ja (3) kokemuksellisista kuvaskeemoista. (Emt., 54–59)

Kognitiivisten alueiden väliset siirrot (cross-domain mapping) vastaavat tavanomaista arkikäsitystä metaforasta. Käsite musiikki ymmärretään jonkin toisen käsitteen metaforisesti jäsentämänä, kuten metaforissa ”musiikki on kieli” (joka ehdottaa esimerkiksi, että musiikki jäsentyy lauseisiin ja niiden sisäiseen sanajärjestykseen), ”musiikki on maalausta” (joka ehdottaa, että musiikki on sommiteltu kuten maalaus) tai ”musiikki on elollinen organismi” (joka ehdottaa, että musiikilla on alkuitu, josta se kasvaa ja kehittyy).

Musiikin sisäiset metaforat ovat musiikin pintatason ja musiikin ”perustason kategorioiden” (*basic-level categories*) välisiä siirtoja. Musiikin sisäisissä metaforissa siis jokin kompleksi musiikillinen rakenne korvataan yksinkertaisemmalla prototyyppisellä musiikillisella

rakenteella.² (Ems.) Eräänä esimerkkinä siirrosta musiikillisen pintarakenteen ja perustason välillä voitaisiin esittää esimerkin 2.3 pelkistys, jossa Mozartin pianosonaatin avaus ymmärretään harmonis-kontrapunktisen rungon mukaan. Spitzer käsittelee kyseisen esimerkin yhteydessä Felix Salzerin ja Leonard B. Meyerin analyyttisiä pelkistyksiä kyseisestä Mozartin sonaatin avauksesta (Spitzer 2004, 28–32). Esitän esimerkissä 2.3 oman pelkistykseni, joka tuo hieman tiiviimmin esille ydinajatuksen musiikin perustason kategorioista.

Mozartin sonaatin yhteydessä voidaan helposti ajatella, että juuri harmonis-kontrapunktinen runko on hyödyllinen pelkistys, jonka suhteen erilaisia musiikillisia ilmentymiä voidaan ymmärtää. Tarkastelemissani 1900-luvun jälkipuolen musiikissa on ilmeistä, että hyödynnettävät pelkistykset, toisin sanoen musiikin perustason kategoriat, ovat erilaisia, sillä tonaaliset harmonis-kontrapunktitiset rakenteet eivät ole sovellettavissa tarkastelemani musiikkiin. Ei kuitenkaan ole itsestään selvää, minkälaisen musiikillisten prototyyppien mukaan 1960-luvun modernismia tulisi jäsentää. Eräs hyödyllinen prototyyppi, jonka tässä tutkielmassa tunnistan ovat erilaiset rekisteriin liittyvät prosessit. Esimerkissä 2.4 on esitetty analyyttinen tulkinta Salmenhaaran *Elegian* eräästä katkelmasta. Esimerkissä kaikki sävelet on piirretty tietokoneavusteisesti rekisteri-aika-kuvaajaan ja rekisterillinen prosessi on analysoitu harmaalla kuviolla. On hyödyllistä ajatella, että esimerkissä rekisteriin liittyvä pelkistys on musiikin sisäinen metafora samassa mielessä kuin harmonis-kontrapunktinen pelkistys Mozartin sonaatissa. Mozart-esimerkissä prototyyppinen perustaso, johon metaforinen siirto liittyy, on tietty harmoninen runko. *Elegia*-esimerkissä perustaso on kiilamaisesti laajenevan rekisterin prototyyppi.

Kokemusperäiset kuvaskaemat (experiential image schemata, tässä lyhyemmin ”skeemat”) ovat puolestaan Spitzerin mukaan esikäsitteellisiä rakenteita, jotka jäsentävät kokemustamme ja ymmärrystämme (emt., 60).³ Skeemat pohjautuvat kehollisiin kokemuksiin, joiden mukaan (tiedostamatta) jäsenämme käsitteellistä ajatteluaamme. Spitzerille keskeisiä ovat ennen kaikkea skeemat *keskusta–periferia, osa–kokonaisuus* ja *polku*.

Skeema *keskusta–periferia* kumpuaa kehollisesta kokemuksesta siitä, että katsoessamme, koskettaessamme ja aistiessamme ympäristöämme asiat ovat lähellä tai kaukana. Ajatuksen mukaan keskipisteen ja ympäristön kehollinen kokemus luo rakenteen myös käsitteelliselle ajattelulle, siten että käsitteet ovat lähellä tai kaukana jotakin metaforista keskus pistettä. (Emt., 57)

² Spitzerin mukaan nämä ovat tarkemmin ottaen ”metonyymejä”, ts. jonkin asian sisällä yksi asia korvataan toisella samaa merkitsevällä (Spitzer 2004, 55). Spitzerin ajattelussa keskeistä on lisäksi, että musiikin sisäisessä metaforassa siirto tapahtuu *kognitiivisen perustason kategoriasta*, toisin sanoen erityisellä tavalla perustavanlaatuisesta musiikillisesta rakenteesta. Kognitiivisista perustason kategorioista kts. Spitzer (2004, 32–37) ja Zbikowski (2002, 31–33).

³ Lakoff ja Johnson käyttävät kognitiivisten alueiden välisestä siirrosta termiä ”rakenteellinen metafora” ja kuvaskaemasta termiä ”orientaatiometafora” (Lakoff ja Johnson 1987, 14–17). Myöhemmässä teoriassa kuvaskaema on korvannut orientaatiometaforan käsitteen (Spitzer 2004, 56). Spitzer johtaa skeeman käsitteen Kantin *Puhtaan järjen kritiikissä* esittämästä klassisesta määritelmästä, jonka mukaan skeema on ”transsendentaali mielensisäinen kuva, joka syntetisoi käsitteellisen [ajattelun] ja intuition”. Toisaalta siinä missä Kantin skeema on apriorinen, eli tiedolliset kyvyt ovat kehollisesta kokemuksesta erillisiä, Spitzer viittaa Mark Johnsonin ajatukseen, jonka mukaan mieli ja keho läpäisevät toisensa. Tiedolliset kyvyt ovat kehollisten kokemusten aikaansaamia (Spitzer 2004, 61).

Esimerkki 2.3. W. A. Mozart: pianosonaatti nro 5, G-duuri, KV 283, t. 1–10. Metaforinen siirto musiikin pintarakenteen ja perustason välillä.

The image shows a musical score for the first ten measures of Mozart's Piano Sonata No. 5. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two systems. The first system shows the piano part (treble and bass clef) and the figured bass part (labeled 'Pelkistys:'). The piano part starts with a piano (p) dynamic and ends with a fortissimo (fp) dynamic. The figured bass part consists of chords and single notes. The tempo is marked 'Allegro'. The second system continues the piano part and the figured bass part, with dynamics ranging from fortissimo (fp) to forte (f).

Skeema *osa–kokonaisuus* kumpuaa kokemuksesta siitä, että ymmärrämme oman kehomme kokonaisuutena, joka artikuloituu osiin, kuten raajoihin ja sormiin, ja toisaalta kokemuksesta siitä kuinka olemme osa erilaisia kokonaisuuksia kuten perhettä ja sosiaalisia ryhmiä. *Osa–kokonaisuus*-skeeman projisoimme erilaisiin hierarkkisiin kokonaisuuksiin. (Emt., 58)

Polku-skeema puolestaan kumpuaa kehollisesta kokemuksesta siitä, että voimme kulkea paikasta toiseen, lähtöpisteestä kohti päämäärää tai maalia. Sen lisäksi, että polku on fyysistä liikettä, se tyypillisesti siirretään metaforisesti koskemaan myös päämääräsuuntautunutta toimintaa, emotionaalisten tilojen muutosta, kertomuksen vaiheita tai ajan kulkua. Skeeman *polku* kautta siis voidaan käsitteellisesti tarkastella erilaisia prosesseja. (Emt., 58–59)

Spitzerin tunnistamien skeemojen lisäksi omassa tutkielmassani erityisesti aineellisuuden ja tilan skeemat ovat olennaisia, sillä kuten myöhemmin tässä luvussa tunnistan, ne keskeisesti jäsentävät 1900-luvun jälkipuolen modernismin musiikillisen ajattelun metaforia. Tilan metaforat kumpuavat siitä, kuinka kohteet voivat olla fyysisessä tilassa korkeammalla tai matalammalla ja liikkua ylös ja alas sekä eteen ja taaksepäin. Aineellisuuden skeemat kumpuavat siitä, kuinka kohteet ovat säiliötä, joiden sisällä voi olla ainetta ja joilla voi olla ulkokuori ja pinta, joka voi olla esimerkiksi karhea tai sileä, ja jota voimme esimerkiksi koskettaa ja muovaila. Tällaiset tilan ja aineellisuuden kuvaskeemat jäsentävät olennaisesti myöhemmin käsittelemiäni metaforia ”musiikki on aleatorinen luonnonilmiö, kuten pilvi”, ”musiikki on abstraktia kuvataidetta” ja ”musiikki on elektroninen signaali”.

Esimerkki 2.4. Salmenhaara: *Elegia*, t. 6–15. Metaforinen siirto musiikin pintarakenteen ja perustason prototyypin välillä.

B

6 7 8 9 10

Va. *mp*

Vlc. *mp*

Vln. I *mp* (pizz.)

Vln. II *mp* (pizz.)

Va. *mp*

Vlc. *mp* (pizz.)

11 12 13 14 15

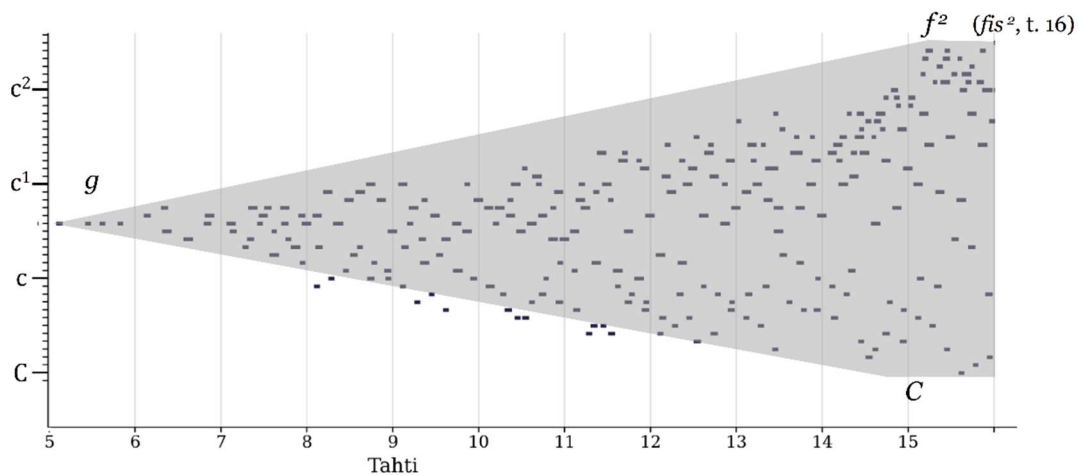
Vln. I *mp* (pizz.)

Vln. II *mp* (pizz.)

Va. *pp*

Vlc. *pp*

Pelkistys:



Spitzerin teoriassa erityisen kiinnostavaa on se, miten nämä kolme lähtökohtaisesti toisistaan erillistä metaforista tasoa, (1) kognitiivisten alueiden välinen metafora, (2) musiikin sisäinen metafora ja (3) kuvaskaema, ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Spitzerin ajatuksen mukaan skeemat ovat ymmärryksessämme perustavampi taso, joka on sekä kognitiivisten alueiden välisen metaforan, että musiikin sisäisen metaforan taustalla.

Salmenhaaran *Elegian* katkelma (esimerkki 2.4) voitaisiin ymmärtää eri tasoilla metaforisesti seuraavasti:

(1) Mikäli käytetään 1960-luvun modernismiin olennaisesti kuuluvaa kognitiivisten alueiden välistä metaforaa ”sointimassat ovat pilviä”, taitetta voitaisiin kuvata esimerkiksi ”vähitellen laajenevaksi sävelpilveksi”. Tällöin musiikki ymmärretään musiikin ulkopuolisesta kokemuksesta, jostain muusta kuin musiikista ammentavan metaforan (”musiikki on luonnonilmiö”) kautta.

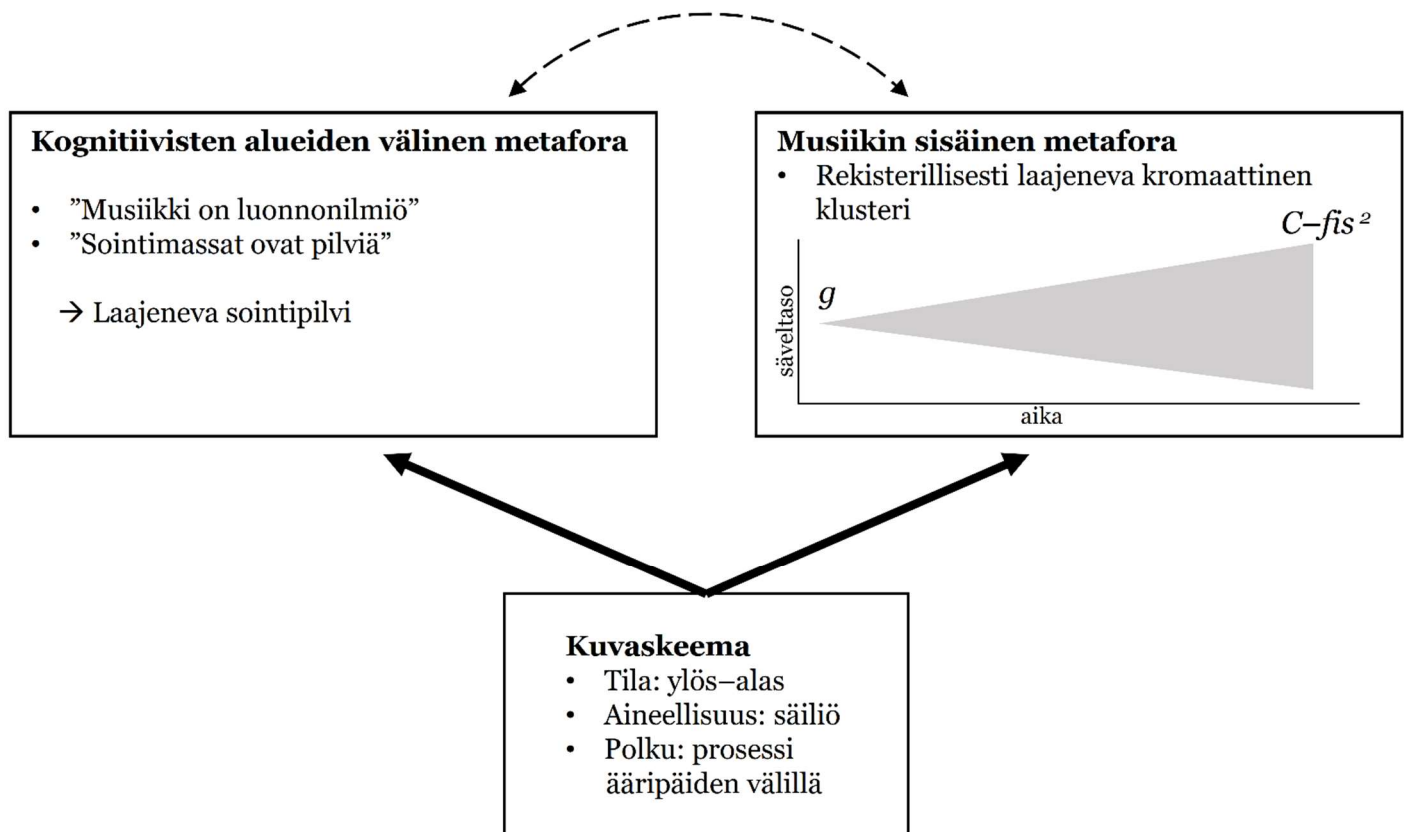
(2) Musiikin sisäistä metaforaa hyödyntäen katkelma voitaisiin analysoida rekisterillisesti kiilamaisesti laajenevaksi elementiksi. Tällainen pelkistys on esitetty edellä esimerkissä 2.4. Tällaisessa tulokinnassa kyseessä on musiikin sisäinen metafora. Varsin kompleksi *pizzicato*-sävelten massa pelkistetään analyttisesti yhtenäiseksi kromaattiseksi klusteriksi, jota jäsentävät sen ääripäiden rekisterilliset rajat.

(3) Sen sijaan, kun tahdit ymmärretään esimerkiksi ylös–alas-suunnissa tapahtuvina liikkeenä tai kaikki katkelman sävelet ymmärretään kuuluvan samaan säiliöön, joka vähitellen laajenee tilassa, hyödynnetään kuvaskaemoja. Tällaiset kuvaskaemat, kuten rekisterin jäsentäminen suuntiin ylös–alas, ovat usein perustavanlaatuisia. Otamme ne annettuna emmekä useinkaan tietoisesti kiinnitä niihin huomiota musiikkia tarkastellessamme.

Esimerkissä 2.5 on esitetty tiivistetysti *Elegian* katkelman mahdollinen jäsentäminen näillä kolmella tasolla ja kuvattu tasojen välistä vuorovaikutusta.

Olellista on siis, että suunnilleen sama asia voidaan jäsentää useilla rinnakkaisilla eri tavoilla eri alueista metaforisesti projisoiden. *Elegian* katkelmasta voidaan ymmärtää suunnilleen samanlaisia piirteitä riippumatta siitä, ajatellaanko sitä musiikin ulkopuolisen metaforan kautta laajenevana pilvenä vai musiikin sisäisen metaforan kautta rekisterillisesti laajenevana klusterina. Toisaalta kummankin tason taustalla ovat keholliset skeemat tilasta ja siihen liittyvistä suunnista ylös–alas sekä skeemat esineestä ja säiliöstä. Eri tasojen metaforat ovat siis yhteneviä keskenään ja vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Spitzerin esittämän teorian valossa voidaan ajatella, että sekä kognitiivisten alueiden välisen metaforan ”sointimassa on pilvi” että musiikin sisäisen metaforan ”rekisterillisesti laajeneva klusteri” taustalla ovat kyseiset kuvaskaemat.⁴

⁴ Spitzerin ajatus kuvaskaemasta musiikin sisäisen analyttisen metaforan ja ulkomusiikillisen kulttuurillisen metaforan välisenä ”saranana” muistuttaa jonkin verran Lawrence Zbikowskin ajatusta käsitteiden sulauman verkostosta (*conceptual integration network*). Zbikowskin esittämässä mallissa kahden syöttökentän (*input space*), joiden välillä kognitiivisten alueiden välinen siirto tapahtuu, taustalla on geneerinen kenttä, joka käsittää alueiden yhteiset piirteet ja on perusta, jonka varaan käsitteiden sulauma rakentuu (Zbikowski 2002, 77–83). Spitzerin musiikin sisäinen ja kognitiivisten alueiden välinen metafora vastaavat siis pitkälti Zbikowskin kahta syöttökenttää ja Spitzerin kuvaskaema Zbikowskin geneeristä kenttää. Joka tapauksessa keskeinen ajatus kummassakin teoriassa on se, että musiikin ja ei-musiikin välisen metaforan taustalla on jokin kummallekin kuuluva yhdistävä piirre, joka toimii metaforan taustana.

Esimerkki 2.5. *Elegian* tahtien 6–15 metaforinen jäsentymisen eri tasoilla.

Kognitiivisten alueiden välinen metafora, musiikin sisäinen metafora ja kuvaskeema on siis hyödyllistä erottaa käsitteellisesti toisistaan, mutta toisaalta ne ovat olennaisesti vuorovaikutuksessa toistensa kanssa metaforisissa järjestelmissä.⁵ Kiinnitän seuraavaksi hieman huomiota näiden tasojen väliseen vuorovaikutukseen esitellessäni, millaisia keskeisiä metaforisia järjestelmiä Spitzer tunnistaa musiikin eri tyylikausien traditioissa.

Metafora ja musiikin traditio

Ensimmäisessä luvussa olen viitannut Lakoffin ja Johnsonin ajatukseen siitä, että metaforat voivat muodostaa laajoja järjestelmiä, joiden sisällä erilaiset metaforiset ilmaukset ovat yhteneviä. Tällaisten laajojen metaforakokonaisuuksien tarkasteleminen on hyödyllistä myös musiikin tekstuurin ymmärtämisen kannalta. Voidaan ajatella, että erilaiset jaetut metaforien kokonaisuudet muodostavat musiikin erilaisia traditioita. Koska tarkastelen tässä tutkielmassa 1900-luvun jälkipuolen modernismin traditiota, on hyödyllistä pohtia, millainen metaforinen järjestelmä siihen liittyy.

Spitzerin mallissa saadessaan laajan ja jaetun käyttöyhteyden kognitiivisten alueiden väliset siirrot muodostavat *kulttuurisia metaforia* (emt., 54–59). Kulttuuriset metaforat ovat siis

⁵ Spitzer huomauttaa, että kognitiivisten alueiden väliset metaforat ovat ”isomorfisia” musiikin sisäisten metaforien kanssa (Spitzer 2004, 66). Yksinkertaistaen, ne muodostavat yhdessä järjestelmiä, jossa musiikin sisäiset piirteet motivoivat musiikin ulkopuolelta ammentavia metaforia ja toisaalta musiikin ulkopuoliset vaikutteet vaikuttavat siihen millaisten prototyyppien mukaan musiikin sisäistä rakennetta jäsennetään.

esimerkiksi tiettyyn traditioon sisältyviä käsityksiä siitä, miten musiikki ymmärretään muun inhimillisen toiminnan ja arvojen suhteen. Ajatuksen mukaan esimerkiksi 1700-luvun estetiikassa metafora ”musiikki on kieli” ei ollut pelkästään yksittäinen satunnaisesti esitetty ilmaus, vaan kuvasi perustavasti aikansa arvoja, kuten pyrkimystä rationaalisuuteen ja symmetriaan.

Lisäksi tietyn musiikin käsitteellisen ymmärtämisen suuntauksen (kuten erilaisten musiikinteoreettisten tai musiikkianalyttisten perinteiden) kokoelma analyttisiä mallitapauksia muodostaa Spitzerin teorian mukaan *analyttisen metaforan* (ems.).⁶ Analyttiset metaforat ovat laajemmin ottaen musiikkianalyysin malleja, eli esimerkiksi käsityksiä siitä millaisten perustavien musiikinsisäisten prototyyppien kautta komplekseja musiikillisia tapauksia ymmärretään.

Keskityn näistä laajoista kokonaisuuksista tässä kulttuuriseen metaforaan. Spitzerin keskeinen ajatus on, että länsimaisen musiikin traditioon on kuulunut keskeisten tyylihistoriallisten kausien mukaisesti kolme keskeistä kulttuurisen metaforan järjestelmää, ”maalaus”, ”kieli” ja ”elollinen organismi”. Nämä Spitzerin esittämät metaforiset järjestelmät tulee ymmärtää huomattavan laajoina ja universaaleina käsityksinä. Esimerkiksi barokin kauden metaforaan ”harmonia” voi liittyä niin soinnun sävelten harmonia, useiden kontrapunktisten stemmojen harmonia polyfonisessa musiikissa, kuin universaali kosmologinen harmoninen maailmanjärjestys. Spitzerin tunnistaa barokin, klassismin ja romantiikan metaforisista järjestelmistä kustakin kulttuurisen metaforan, analyttisen metaforan ja näiden taustalla olevan kuvaskaeman. Kuten edellä on mainittu, kulttuuriset metaforat ovat käsityksiä siitä, miten musiikki ymmärretään muun inhimillisen toiminnan ja arvojen suhteen, kun taas analyttiset metaforat ovat käsityksiä siitä, millaisten perustavien musiikillisten rakenteiden avulla laajempia musiikillisia kokonaisuuksia ymmärretään.

(1) Barokin kauden keskeinen kulttuurinen metafora Spitzerin tulkinnan mukaan on ”musiikki on maalausta” ja keskeinen analyttinen metafora ”musiikki on harmoniaa” (emt., 132). Metaforia ”harmonia” ja ”maalaus” yhdistää taustalla oleva yhteinen skeema *keskus-periferia*. Skeema luonnehtii myös yleisemmin barokin ajan arvoja. Universaalin järjestyksen (joka heijastuu esimerkiksi kosmologiseen, teologiseen tai yhteiskunnalliseen järjestyksen) ymmärrettiin jäsentyvän siten, että kokonaisuuden tärkein asia sijoittuu keskipisteeksi ja muut asiat ympäröivät sitä.

(2) Klassismin keskeinen kulttuurinen metafora on ”musiikki on kieli” ja analyttinen metafora ”musiikki on rytmiä”, joita molempia yhdistää skeema *osa-kokonaisuus* (ems.). 1700-luvun kirjoittajat siis jäsentivät musiikkia kielenkaltaisiin yksiköihin kuten lauseisiin ja välimerkkeihin. Kielenkaltaisten yksiköiden jäsentymisessä olennaista oli rytmi, ryhmittely esimerkiksi 2 + 2 + 2 + 2 tahdin kokonaisuuksiksi. Kummankin taustalla on hierarkkinen jäsentäminen, musiikin tarkasteleminen kokonaisuutena ja sen osina, mikä toisaalta heijastaa valistuksen ajan rationaalisuuden arvoja.

(3) Romantiikan keskeinen kulttuurinen metafora puolestaan on ”musiikki on elollinen organismi” ja analyttinen metafora ”musiikki on melodiaa”, joita molempia yhdistää skeema

⁶ Spitzerin teoriassa kulttuurinen metafora ja analyttinen metafora ovat yksittäisiä metaforisia ilmaisuja laajempia järjestelmiä. Ne ovat Spitzerin mukaan yksittäisiä metaforia yksityiskohtaisempia ja spesifimpiä sekä tietystä kontekstista riippuvaisia. (Spitzer 2004, 65)

polku (ems.). Ajatus liittyy siihen, että romantiikan ideologiassa melodia ymmärrettiin musiikin keskeisimmäksi elementiksi ja toisaalta joksikin orgaaniseksi ja elinvoimaiseksi, metaforisesti elollisen elämän kanssa samanlaiseksi ilmiöksi. Kumpikin metaforista liittyy käsitykseen prosessista, toisin sanoen matkasta tai polusta, joka etenee alkupisteestä tai alkuidusta kohti loppua, huipennusta ja kukoistusta ja voi kohdata matkalla kiertoteitä, haasteita ja kamppailuja.

Kattavan kuvan antaminen Spitzerin huomattavan laajakatseisesta musiikillisen tradition metaforien tarkastelusta ei ole tässä tutkielmassa mahdollista, mutta nostan esiin edellä mainitut huomiot kiinnittääkseni seuraavaksi huomiota siihen, millaiseen musiikillisen ajattelun ja metaforan traditioon 1900-luvun musiikki vaikuttaa asettuvan. Esimerkin 2.6 kaaviossa on kuvattu sekä Spitzerin teoria barokin, klassismin ja romantiikan musiikin metaforisesta jäsentymisestä että oma ehdotukseni 1900-luvun jälkipuolen musiikin metaforiseksi tulkinnaksi. 1900-luvun jälkipuolen estetiikkaan liittyvien kysymysten huomattavan laajuuden vuoksi, pyrin tässä tutkielmassa kuitenkin vain 1900-luvun jälkipuolen metaforisen kehikon alustavaan luonnosteluun. Tämän vuoksi pidän luonnehdintani alla olevassa kaaviossa hieman laveampana luonnoksena, useampia limittyviä metaforia sisältävänä.

Esimerkki 2.6. Spitzerin teoria barokin, klassismin ja romantiikan metaforisista skeemoista sekä luonnostelmani 1900-luvun jälkipuolen musiikillisen ajattelun metaforisesta kehikosta.

	<i>Barokki</i>	<i>Klassismi</i>	<i>Romantiikka</i>	<i>Sarjallisuus ja jälkisarjallisuus</i>
<i>Analyttinen metafora</i>	Harmonia	Rytmi	Melodia	Tekstuuri
<i>Kulttuurinen metafora</i>	Maalaus	Kieli	Elämä	<ul style="list-style-type: none"> • Elektroninen signaali • Abstrakti kuvataide • Luonnonilmiöiden aleatoriset prosessit
<i>Kuvaskaema</i>	Keskus–periferia	Osa–kokonaisuus	Polku	<ul style="list-style-type: none"> • Aine • Esine • Tila • Säiliö

Salmenhaaran ja Meriläisen ajatuksia ja musiikkia on hedelmällistä tarkastella osana 1900-luvun jälkipuolen modernismin traditiota. Tuon tässä luvussa seuraavaksi esille kirjallisuutta, jonka perusteella voidaan nähdä, että säveltäjien ja kirjoittajien ajattelussa nousee toisen maailmansodan jälkeen 1950-luvulta alkaen esille uudenlainen traditio ja metaforinen järjestelmä käsitteellistä musiikkia.

Alaluvussa 2.2 keskeisimpänä lähteenä viitaan M. J. Grantin (2001) tutkimukseen sarjallisen musiikin estetiikasta, jossa Grant käy läpi 1950-luvun musiikin kulttuurillisia vaikuttimia ja esittää eräiksi keskeisiksi vertailukohdiksi abstraktin kuvataiteen, elektronisen musiikin kehityksen sekä vaikutteet empiirisestä tieteestä kuten informaatioteorian ja aleatoriset prosessit. Lisäksi viitaan Ewa Schreiberin artikkeliin (2019), joka käsittelee Ligetin musiikillisen ajattelun metaforista rakennetta, ja huomauttaa muun muassa, että Ligetille keskeisiä olivat metaforat musiikista muovailtavana materiaalina, musiikista soivana massana tai soivina tasoina ja musiikista tilana.

Esitellessäni seuraavissa alaluvuissa säveltäjien musiikillista ajattelua koskevaa tutkimusta hypoteesini on, että 1900-luvun jälkipuolen keskeinen musiikin sisäinen analyttinen metafora on ”musiikki on tekstuuria”. Keskeisiä musiikkiin liittyviä kulttuurisia metaforia ovat ”musiikki on abstraktia kuvataidetta”, ”musiikki on elektroninen signaali” ja ”musiikki on luonnonilmiöiden aleatorinen prosessi”. Ajatukseni on edellä esittelemääni metaforatutkimusta seuraten, että kyseiset metaforat eivät ole yksittäisiä toisistaan erillisiä ajatuksia, vaan yhdistyvät järjestelmälliseksi ja useilla tavoin yhteneväksi kokonaisuudeksi. Kokonaisuutta luonnehtii hypoteesini mukaan taustalla olevat käsitykset musiikista metaforisesti aineellis-tilallisena ilmiönä, jota luonnehtivat esimerkiksi skeemat ”aine”, ”esine”, ”tila” ja ”säiliö”.⁷

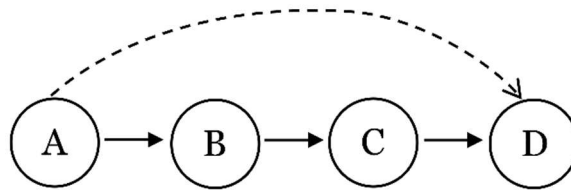
Toisaalta musiikki on erityisesti ajassa tapahtuva asia ja tarkastelemisani teoksissa erityistä on tekstuuriin liittyvän ajassa tapahtuvan muutoksen kuvaaminen. Edellä käsitellyssä *Elegian* katkelmassa (esimerkki 2.4) tapahtuva tekstuurillinen muutos suppeasta rekisteristä laajaan on hyvä esimerkki tekstuurin ajalliseen muutokseen liittyvistä piirteistä, jollaiset nousevat esiin myös myöhemmissä luvuissa. Kuitenkin tunnistamistani tekstuuriin liittyvistä skeemoista aine, esine, tila ja säiliö tuntuu puuttuvan ajallinen rakenne. Myöskään tunnistamistani kulttuurisista metaforista elektroniset signaalit ja abstrakti kuvataide eivät ole olennaisesti ajallisia prosesseja. Luonnonilmiöiden aleatoriset prosessit ovat ajallisia, mutta niidenkin voi ymmärtää olevan luonteeltaan ei-teleologisia, eli niiltä puuttuu selkeä päämäärä. Näin ollen musiikin ajallisen rakenteen tarkasteleminen vaatii analyysissäni vielä joidenkin muiden metaforisten rakenteiden hyödyntämistä.

Selkeimmin musiikin ajalliseen etenemiseen tuntuisi liittyvän skeema polku. Jos sävellykseen kuuluvat peräkkäiset tekstuurilliset tapahtumat A, B, C ja D, nämä voisi helposti mieltää lineaarisesti liikkeeksi, jossa tapahtumasta edetään toiseen kronologisesti esimerkin 2.7.a mukaisesti. Toisaalta analyysiluvuissani esittämä materiaali asettaa epävarmaksi ajatuksen eri tekstuuritilanteiden läpi kulkevasta yhtenäisestä polusta. Enemmän tuntuu, että tekstuuri voi *Elegiassa* ja *sonaatissa* sisältää useita eri suuntiin kulkevia osapolkuja. Lähestyn tämän takia

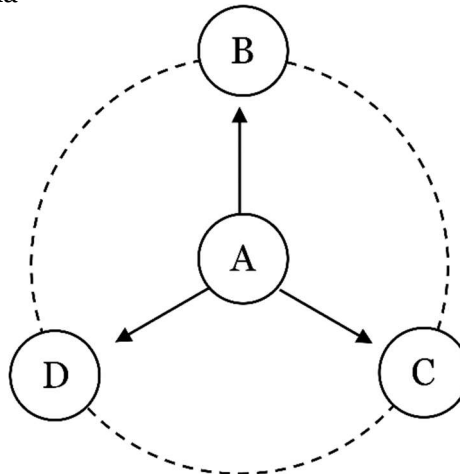
⁷ 1900-luvun musiikin erilaisista tila-metaforista, kts. myös Koivisto (2005) ja Padilla (1996).

Esimerkki 2.7. Peräkkäisten elementtien suhde.

a) polku-skeema



b) keskus-periferia-skeema



analyyseissani tekstuurin ajallista rakennetta myös skeeman keskus-periferia avulla esimerkin 2.7.b mukaisesti, jossa tekstuurin eri osaprosessit ymmärretään eri suuntiin metaforisesti keskipisteestä kulkeviksi osapoluiksi, mutta ei välttämättömästi yhteiseksi koko teoksen läpi kulkevaksi poluksi.

Hyödyllinen apukäsite analyyseissani on myös musiikillisen intensiteetin käsite, jonka ymmärrän tekstuurin eri vastakohtaparien ääripäiden väliseksi vuorovaikutukseksi ja jota hyödynnän tekstuurillisen muutoksen tarkastelemiseen ja myös musiikin ”jännitteen” tulkitsemiseen. (Musiikin intensiteetistä tarkemmin luvussa neljä.) Keskus-periferia-rakenne on hyödyllinen myös musiikin intensiteetin tarkastelemiseksi. Siinä missä polku-skeeman mukaan intensiteetti on mahdollista mieltää yhtenäiseksi kasvavaksi ja laantuvaksi kaarrokseksi sävellyksen alusta loppuun (esimerkin 2.7.a katkoviiva), keskus-periferia-skeeman mukaan intensiteetti on mahdollista ymmärtää liikkeeksi metaforisesta keskipisteestä poispäin (intensiteetin kasvaminen) tai kohti sitä (intensiteetin laantuminen).

2.2 Eurooppalaisten säveltäjien musiikkikäsitteistä 1960-luvulla

Tarkasteltuani edellä yleisiä musiikin metaforiseen jäsentymiseen liittyviä lähtökohtia, seuraavaksi on aika kiinnittää huomio 1960-luvun sävellykselliseen estetiikkaan ja tekstuuriin. Salmenhaaran ja Meriläisen tekstuuriajattelua ja teoksistaan esittämiä kommentteja on erityisen kiinnostavaa tarkastella osana laajempaa musiikillisen ajattelun metaforista kenttää. Tarkastellakseni 1900-luvun jälkipuolen modernismin metaforista kehikkoa, kysyn tässä

alaluvussa, millainen oli eurooppalaisten säveltäjien musiikkikäsitys ja käsitys musiikin tekstuurista 1950–1960-luvuilla, ja toiseksi, millaisia keskeisiä ja toistuvia metaforia säveltäjien käsitykset hyödyntävät.

Sarjallinen estetiikka

M. J. Grantin tutkimus *Serial Music, Serial Aesthetics* (2001) käsittelee valaisevasti sarjallisen musiikin estetiikkaa, sen kulttuurisia lähtökohtia ja pyrkimyksiä sarjallisten säveltäjien kirjoituksista ja ennen kaikkea sarjallisen musiikin keskeisenä foorumina toimineessa *die Reihe* -lehdessä (1955–1962) julkaistuista kirjoituksista käsin. Grantin tarkastelemista sarjallisen musiikin kulttuurisista lähtökohdista musiikin tekstuuriin liittyvien käsitysten ja metaforien kannalta olennaisia ovat seuraavat piirteet: (1) elektronisen musiikin keinojen tarjoamat uudet musiikilliset mahdollisuudet, (2) abstrakti kuvataide sekä (3) luonnontieteiden esittämät ajatukset aleatorisista prosesseista. Näiden vaikutteiden tarkasteleminen auttaa jäsentämään sitä minkälaiseen metaforiseen kehikkoon sarjallinen musiikki ja laajemmin ottaen 1900-luvun jälkipuolen musiikki asettuu.

(1) Elektroninen musiikki

Elektroninen musiikki ei ollut 1950-luvulla ainoastaan uusi väline toteuttaa jo ennestään tuttuja musiikillisia ajatuksia, vaan sen kautta muotoutui kokonaan uusi tapa ajatella ääntä ja musiikkia. Sarjallisten säveltäjien käsityksen mukaan elektroninen musiikki ei ollut sarjallisen musiikin ääritapaus vaan sen mallitapaus (Grant 2001, 75, kts. myös Eimert 1955). Elektronisen musiikin parissa esiin tulleet ajatukset toimivat esikuvana myös instrumentaalimusiikin sävellyksiin. Metaforateorian mukaan voitaisiin siis ajatella, että alun perin elektroniseen musiikkiin liittyviä ajatuksia laajennettiin metaforisesti koskemaan sointimusiikkia. Elektronisen musiikin periaatteita, kuten ajatusta sointimassasta, alettiin hyödyntää myös yhteyksissä, jotka eivät kirjaimellisesti liittyneet elektroniseen äänen muokkaamiseen.

Varhaisen elektronisen musiikin tekniset keinot olivat rajalliset, mutta ne tarjosivat säveltäjille uusia mahdollisuuksia käsitellä ääntä suoraan. Varhaisten studioiden mahdollisuuksia olivat muun muassa äänien syntetisoiminen siniaaltosignaaleista tai kohinasignaalista, äänen yhdisteleminen peräkkäisiksi tai samanaikaisiksi kokonaisuuksiksi moniraitanauhurilla sekä leikkaamalla ja liimaamalla magneettinauhaa, äänen muokkaaminen esimerkiksi taajuussuodattimilla ja rengasmodulaatiolla sekä nauhoitettujen äänien, kuten puhe- tai lauluäänen yhdistäminen elektronisten äänien kanssa ja muokkaaminen edellä mainituin keinoin. Lisäksi ääntä pystyttiin visualisoimaan oskilloskoopilla.

Elektronisen musiikin sävellystekniset mahdollisuudet saivat aikaan muutoksia myös musiikkikäsityksessä ja sävellysteoriassa. Säveltäjät pystyivät uudella tavalla työskentelemään suoraan äänen kanssa ilman esittäjien ja soittimien väliintuloa. *Die Reihen* ensimmäisen numeron esipuheessa todetaan, että ”[s]uhde ääneen ei ole koskaan ollut yhtä suora kuin tänään. Se on ja tulee olemaan teorialle ensisijainen lähde” (Grant 2001, 88). Pierre Boulez puolestaan kirjoitti, että elektronisen musiikin parissa säveltäjät olivat ensi kertaa ymmärtäneet kaikkien musiikin parametrien vuorovaikutuksen, sekä laajemmalla tasolla, mutta myös yksittäisten sävelten tasolla. (Ems.) Äänestä tuli siis 1950-luvun sarjallisille

säveltäjille jotain kuvainnollisesti suorastaan käsin kosketeltavaa, muovailtavaa materiaalia, jonka kanssa säveltäjät pystyivät olemaan suoraan vuorovaikutuksessa elektronisen musiikin studiossa. Säveltäjät pystyivät työstämään sekä yksittäisiä säveliä ja ääniä, että useiden sävelten kokonaisuuksia, musiikillisia tekstuureja, elektronisen musiikin teknologian avulla. Olennaista on kuitenkin, että ajatukset eivät jääneet pelkästään elektronisen musiikin työstämisen pariin vaan vaikuttivat olennaisesti myös soitinmusiikin kehittymiseen. Metaforateorian kautta voidaan ajatella, että tällaisessa periaatteiden laajentamisessa elektronisen musiikin kontekstista soitinmusiikin kontekstiin on kyse metaforisesta siirrosta. Kun säveltäjät laajensivat elektronisen musiikin parista omaksuttuja periaatteita koskemaan myös soitinmusiikin säveltämistä, soitinmusiikki ymmärrettiin metaforisesti elektronisen musiikin kautta, vaikka kirjaimellisesti niiden ero erillisinä alueina säilyi.

(2) *Abstrakti kuvataide*

Sarjallisten säveltäjien ajattelussa on usein tunnistettavissa 1900-luvun alun abstraktin kuvataiteen taiteilijoiden, esimerkiksi Piet Mondrianin ja Paul Kleen vaikutteita. Grant tulkitsee, että kyse ei kuitenkaan ole pelkästä analogiasta abstraktin kuvataiteen ja ”abstraktin” musiikin välillä, vaan vaikutus ulottuu pidemmälle. Grantin mukaan Mondrianin ajattelussa keskeistä on ajatus ”abstraktiosta”, puhtaille suhteille perustuvan taiteen luomisesta. Mondrianin taiteen perustana eivät olleet kohteiden (kuten vaasin tai maiseman) muodon maalaaminen, vaan puhtaan plastisen muodon itsessään maalaaminen. Tällaista abstraktin muodon pyrkimystä edusti yksinkertaisimmillaan esimerkiksi kahden toisiinsa kohtisuoran suoran viivan maalaaminen. Mondrianin ajattelussa keskeistä on myös vastakohtien hyödyntäminen. Ajatuksen mukaan taiteessa on kyse vastakohdista, jotka tasapainoon asetettuna luovat teoksille keskeisen sekoituksen jännitettä ja tasapainoa. (Emt., 34–35)

Paul Kleen teoksissa abstraktion ajatuksella ei ole yhtä suurta merkitystä, vaan hänen teoksissaan keskeistä on ”konstruktion” periaate, taideteosten konstruoiminen yksinkertaisimmista peruselementeistä pisteestä ja linjasta lähtien. Kleen teorialle keskeistä on ajatus sekä taiteeseen että luontoon dynaamisuudesta, jossa ”piste asettaa itsensä liikkeelle” (*der Punkt der sich in Bewegung setzt*), kahden pisteen välisestä jännitteestä syntyy linja. Oppositoiden ajatus oli myös Kleelle olennainen. Käsitteet ilmenevät hänellä ennen kaikkea käsitepareina, jotka jäsentyvät suhteessa toisiinsa, kuten oikea–vasen.⁸ (Emt., 37) Vastaavia ajatuksia esitti myös Kleen kanssa vuorovaikutuksessa ollut kuvataiteilija Wassily Kandinsky, jonka ajattelussa keskeistä on ajatus pisteestä, linjasta ja tasosta.

Sarjallisessa musiikissa voidaan siis tunnistaa yksinkertaisia analogioita abstraktiin kuvataiteeseen kuten säveltäjien kirjoittaessa pistemusiikista, linjoista tai kentistä ja hyödyntäessä graafisia luonnoksia, mutta olennainen huomio on, että metafora ulottuu myös pidemmälle. Ajatuksen mukaan sekä musiikissa että kuvataiteessa on kyse abstraktion ja konstruktion periaatteiden tavoittelemisesta. Toisaalta pyrkimyksestä musiikillisen materiaalin abstraktien suhteiden tavoittamiseen, äänen ja musiikin suhteiston tarkastelemiseen sellaisenaan ja toisaalta pyrkimys konstruktion, musiikin rakentamiseen

⁸ Mondrian ja Klee olivat myös kiinnostuneita musiikista. Mondrian viittasi esimerkiksi jazz-musiikin synkopoituun rytmiin yhtenäisyyttä vastakohdissa -periaatteen ilmentäjänä. Klee oli innokas viulisti ja esimerkiksi kiinnostunut musiikille mahdollisista useista samanaikaisista ajallisista tasoista, viitaten esimerkiksi Mozartin ja Bachin musiikkiin (Grant 2001, 36–38).

perustavista elementeistä kuten yksittäisistä sävelistä, tai materiaalin vastakohtista kuten vaikkapa Meriläisen vastakohtista piste–linja–kenttä lähtien.

(3) *Aleatoriset prosessit*

Grant huomauttaa, että sarjallisessa musiikissa oli alusta alkaen (muun muassa Messiaenin teoksesta *Mode de valeurs et d'intensités* [1949] ja Boulez'n teoksesta *Structures 1a* [1952]) esteettisesti keskeistä problematiikka sarjallisten menetelmien täyden rationaalisen kontrollin ja irrationaalisen, aleatoriselta vaikuttavan lopputuloksen välillä (emt., 131). Grant nostaa ylipäätään ajatuksen aleatorisista prosesseista keskeiseksi sarjallisuuden esteettiseksi periaatteeksi. Sarjallisuuden teoriaan kuului useita erilaisia luonnontieteistä lainattuja käsitteitä, joista yksi keskeinen on varhaisesta informaatioteoriasta omaksuttu käsite aleatorinen prosessi.⁹ Aleatoriseksi ymmärrettiin esimerkiksi prosessi, jossa ”prosessin laajan välin kulku on määritetty, mutta yksityiskohdat ovat sattumanvaraisia” (emt., 94). Tämä liittyy keskeisesti sarjallisten säveltäjien ajatukseen musiikin ”statistisesta muodosta”, joka siis ymmärrettiin eräänlaiseksi aleatoriseksi prosessiksi. Aleatorisiin prosesseihin liittyi myös fysiikasta omaksuttu ajatus ”todennäköisyyskentistä”, jossa tietyn kompleksin sisällä yksittäisen elementin esiintymisellä on tietty todennäköisyys (emt., 139–140). Todennäköisyyskenttiin liittyy esimerkiksi usein säveltäjillä toistuva ajatus, että sointimassan sisällä yksittäiset sävelet ovat jakautuneet näennäisen satunnaisesti, ”tilastollisesti”. Tällaisiksi tilastollisiksi ilmiöiksi ymmärrettiin myös erilaiset luonnonilmiöt kuten pilvet ja ryöpyt, jotka ymmärrettiin musiikillisten rakenteiden metaforiksi.

Aleatoristen prosessien kannalta olennainen on lisäksi ajatus mikro- ja makrotasosta (emt., 149–150). Aleatoriset ilmiöt voivat koostua mikrotasolla lukuisista erillisistä yksityiskohdista (kuten esimerkiksi lukuisa määrä pisaroita), mutta makrotasolla muodostaa yhtenäisen kokonaisuuden (pisaroiden muodostama pilvi). Grant tarkastelee Pierre Boulez'n pianoteosta *Structures 1a* ja tulkitsee, että mikrotasolla teosta jäsentävät sarjalliset menetelmät, musiikin eri parametrien järjestäminen rivirakenteiden mukaan, mutta teoksen laajemmalla makrotasolla, teoksen taitteita jäsentävät ennen kaikkea musiikin soivaan kokonaisuuteen liittyvät piirteet, kuten rytmisen tiheys, keskimääräinen artikulaatioiden tyyppi, musiikin nopeus ja rekisteriasettelu. (Emt., 151–153) Tällaiset makrotason piirteet eivät ole siis sarjallisten periaatteiden mukaan järjestettyjä vaan niiden aikaansaamia.

Kuten luvun alussa on metaforan teoriaan perustuen huomautettu, käsitteelliset metaforat ovat tyypillisesti keskenään yhteneviä ja järjestelmällisiä. Esimerkki 2.8 kokoaa edellä tunnistettuja sarjallisen estetiikan keskeisiä metaforia yhteen ja esittää tulkinnan siitä millä tavoin ne voisivat muodostaa yhtenevän ja järjestelmällisen kokonaisuuden. Tulkitsen, että näiden erilaisten metaforien taustalla on jaettu skeema aineesta, tilasta ja esineellisyydestä.

⁹ Informaatioteoria oli matemaattis-luonnontieteellistä tutkimusta kommunikaatiosta, informaation ja viestien välittämisestä, jossa myös erilaisten viestien tilastollisella todennäköisyydellä oli keskeinen merkitys, kts. Grant (2001, 29–33).

Toisaalta usein luonnontieteistä lainattuja käsitteitä käytettiin myös musiikin suhteen huomattavan vapaasti, mihin on usein kiinnitetty huomiota sarjallisuuden kritiikissä (Grant 2001, 94). Kuitenkin esimerkiksi Morgan (1991 [1975], 204) huomauttaa, että Stockhausenilla luonnontieteellisten käsitteiden käytöllä oli pikemmin metaforinen merkitys kuin tieteellisen täsmällinen.

Esimerkki 2.8. Sarjallisen estetiikan erilaiset metaforat ja niitä yhdistävät skeemat.

Kognitiivisten alueiden välinen metafora	Metaforinen siirto	Yhdistävät skeemat
”Musiikki on elektroninen signaali.”	Musiikki on signaali, jota voidaan muokata yhdistelemällä säveliä ja kohinaa, sekä esimerkiksi suodattamalla tai moduloimalla.	<i>Aine, esine, tila, säiliö</i> Musiikki on ainetta, jota voi muovailla, ja jolla esimerkiksi on mittasuhteet, pinta ja pinnan ominaisuuksia.
”Musiikki on abstraktia kuvataidetta.”	Musiikki voidaan konstruoida abstrakteista pisteistä, linjoista ja tasoista sekä näiden suhteista.	Musiikki muodostaa tilan, jossa sävelet voivat liikkua ylös–alas ja eteenpäin.
”Musiikki on luonnonilmiöiden aleatorinen prosessi.”	Musiikki koostuu komplekseista aleatorisista prosesseista, samaan tapaan kuin eräät luonnonilmiöt kuten sumu tai kaasupilvet.	Musiikin eri elementit ovat säiliöitä, joiden sisälle sävelet sijoittuvat.

Musiikkiin ymmärtämiseen ammennetaan tällöin esineiden koskettamiseen liittyvistä kokemuksista sekä esineitä ympäröivään tilaan tai esineiden säiliöinä rajaamaan tilaan liittyvistä kokemuksista. Skeema *esine* kuvaa sitä, että musiikilla voidaan ajatella olevan pinta (esimerkiksi tekstuurillinen kuviointi tai sointiväri) tai mittasuhteita, kuten korkeus (rekisterillinen laajuus) ja pituus (kesto). Olennaisesti samaa skeemaa täydentäviä ajatuksia ovat käsitykset tilasta ja säiliöstä. Musiikki voi olla tila, johon voidaan sijoittaa erilaisia esineitä, siis pisteitä, linjoja, tasoja ja näiden muodostamia kuvioita. Metaforassa ”musiikki on aleatorinen prosessi” musiikki ymmärretään samanlaiseksi säiliöksi kuin esimerkiksi sumupilvi, jossa suureen kompleksiin kokonaisuuteen voi kuulua suuri määrä pisaroita, pieniä kappaleita, joiden liike saa aikaan kokonaisuuden muutoksen.

Siinä missä edellä on käyty läpi joitakin yleisiä 1950–1960-lukujen säveltäjien ajattelua luonnehtivia periaatteita, seuraavaksi on hyödyllistä nostaa esille joitakin yksityiskohtaisempia yksittäisiä esimerkkejä tekstuuriajatuksista ja metaforista 1960-luvun jälkisarjallisuuden kannalta keskeisten säveltäjien Stockhausenin ja Ligetin kirjoituksista. Stockhausenin ja Ligetin ajatukset olivat keskeisiä myös 1960-luvun suomalaisten säveltäjien kannalta ja ovat sen vuoksi hyödyllinen tarkastelukohde.

Tekstuuri Karlheinz Stockhausenin ajattelussa

Keskeinen sarjallisuuden tekstuuriäsitysten muotoilija oli Karlheinz Stockhausen. Stockhausenin varhainen 1950-luvun alkupuolen musiikki ja musiikillinen ajattelu perustui metaforalle musiikillisista pisteistä.¹⁰ Sävellykset koostuivat yksittäisistä toisistaan erillisistä sävelistä, jotka oli eroteltu johdonmukaisesti toisistaan useiden parametrien (kuten säveltason, keston, dynamiikan, sointivärin ja paikan suhteen). (Coenen 1994, 211) Pistemusiikki oli tekstuuriltaan olennaisesti ei-hierarkkista, ”yksittäiset sävelet vastustivat yhdistymistä muiden kanssa laajemmiksi yksiköiksi. Ne tapahtuivat lähestulkoon eristettyinä tapahtumina, ja kokonaistekstuuri oli vastaavasti fragmentaarista, pilkkoutunut yksittäisiksi, yhdistymättömiksi yksiköiksi” (Morgan 1991 [1975], 197–198). Tätä tyyliä Stockhausen nimitti pisteelliseksi musiikiksi (*punktueller Musik*) (ems.). 1950-luvun puolivälissä Stockhausenin huomio oli siirtynyt yksittäisistä pisteistä useiden sävelten muodostamiin ”ryhmiin” (*Gruppen*), jossa useat sävelet muodostavat yhden kokonaisuuden.¹¹ (Ems.) Olennaista oli, että sävelten ryhmällä on ”tilastollisesti” jäsenyviä piirteitä kuten eri parametrien muutossuunta, vaihteluväli ja tiheys (Coenen 1994, 212). Näitä ovat siis säveltason suunta (esimerkiksi matalista sävelistä korkeisiin säveliin), keston suunta (lyhyistä sävelistä pitkiin säveliin), dynamiikan suunta (hiljaisesta äänistä voimakkaisiin) tai säveltason vaihteluväli (laaja rekisteri tai suppea rekisteri), dynamiikan vaihteluväli (paljon eri dynamiikan ääniä tai vain tietyn dynamiikan ääniä) ja niin edelleen. (Ems.) Esimerkiksi teoksessa *Gruppen* on jaksoja, joissa musiikin ”tekstuurillinen tiheys ja kompleksisuus on niin suurta, että yksittäisiä säveliä ei enää havaita erillisinä yksikköinä, ainoastaan kokonaisuuden musiikillinen liike kuullaan” (Morgan 1991 [1975], 198).

Ajatusten mukaan pistemusiikissa sävellyks muodostuu siis yksittäisistä tarkoin määritellyistä sävelistä lähtien, kun taas ryhmämusiikissa lähtökohtana on musiikillinen kokonaisuus, jolle yksityiskohdat ovat täysin alisteisia.¹² (Ems.) Toisaalta Stockhausenin käsitys näistä kahdesta eri mahdollisuudesta on joustava ja hän ymmärsi niiden molempien olevan läsnä musiikin vastaanottamisessa: ”Yhdellä hetkellä kuullaan yksittäisiä säveliä – pisteellisesti, toisella hetkellä ajassa liikkuvia hahmoja – tilastollisesti. Näiden välissä ovat kaikki välimuodot ja yhdistelmät.” (Stockhausen 1963b [1954], 77) Olennainen ajatus on toisin sanoen, että piste ja sointimassa eivät ole välttämättä toisiaan poissulkevia ja selkeärajaisia kategorioita, vaan näiden prototyyppien rajat ovat sumeita – kysymys on siitä, kumpi sopii milloinkin paremmin kuvaamaan musiikkia.

Stockhausen ymmärsi kirjoituksissaan pistemusiikin esikuvaksi Webernin, jonka myöhäisissä teoksissa musiikki on tekstuuriltaan harvaa yksittäisten peräkkäisten sävelten muodostamaa pistemäistä musiikkia. Sen sijaan sävelten runsaitten ryhmien ”statistisen muodon” esikuvaksi Stockhausen ymmärsi Debussyn ja erityisesti tämän teoksen *Jeux*, jossa Stockhausenin mukaan dynamiikan ja tiheyden kasvamisen ja laantumisen tai säveltason rekisterillisen

¹⁰ Esimerkiksi teokset *Kreuzspiel* (1951) ja *Punkte* (1952/1962) sekä kirjoitus *Situation des Handwerks (Kriterien der „punktuellen Musik“)* (Stockhausen 1963a [1952]).

¹¹ Esimerkiksi teokset *Gruppen* (1955–1957) ja *Carré* (1959–1960).

¹² Morgan (1991 [1975], 198) huomauttaa, että Stockhausenin pistemusiikissa on kyse ”synteettisestä” tekniikasta, etenemisestä yksityiskohdista kokonaisuuteen, kun taas ryhmämusiikissa ”analyttisestä” tekniikasta, etenemisestä kokonaisuudesta yksityiskohtiin.

nousemisen ja laskemisen kaarrokset ovat olennaisempia kuin motiivit, harmonia tai perinteiset muotokäsitykset (Iverson 2014, 341).¹³

Jennifer Iverson (2014) huomauttaa, että vastaava ajatus ”statistisesta muodosta” luonnehtii laajemminkin 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun modernismin säveltäjien ajattelua ja musiikkia. Iversonin tulkinnan mukaan statistisen muodon sointimassa-ajattelun taustalla on säveltäjien työskentely varhaisissa elektronisen musiikin studioissa (erityisesti WDR:n Kölnin studiossa), ja varhaisen studiotekniikan tarjoamat mahdollisuudet sekä toisaalta myös varhaisen studiotekniikan rajoitukset. Yksityiskohdat, jotka oli notatoidussa partituurissa helppo toteuttaa yksityiskohtaisesti, eivät olleetkaan studiolaitteiden ja -tekniikoiden, kuten siniaalto-oskillaattoreiden, suodatinten ja ääninauhan leikkaamista ja liimaamista vaativien liitosten avulla toteutettavissa yksityiskohtaisesti, vaan vaativat kokonaisvaikutelman approksimoimista ja teknisten luovien ratkaisujen keksimistä tarkoitusta varten. Iversonin ajatuksen mukaan huomio kiinnittyi tällöin yksittäistä säveltä laajempiin kokonaisuuksiin, ja tarkoista yksityiskohdista tuli näennäisen satunnaiselta vaikuttavia, ”statistisia” sointimassoja.¹⁴ (Iverson 2014, 345)

Oleennaista on, että Stockhausen oli keskeisessä roolissa erilaisten uusien tekstuuri-käsitysten ja -käsitteiden muotoilussa, ja että toisaalta tällaiset ajatukset levisivät otollisesti niin darmstadtilaisten säveltäjien keskuudessa kuin myös (hieman myöhemmin) suomalaisten säveltäjien parissa. Huomattavia ovat erityisesti Stockhausenin metaforat siitä, että musiikilliset pisteet ja sointimassat ovat tekstuuriajattelun ääripäitä. Kuten edellä on esitetty, näiden Stockhausenin sävellysteoreettisten ja -teknisten käsitysten taustalla voidaan olennaisesti tunnistaa elektronisen musiikin, luonnontieteen ja abstraktin kuvataiteen vaikutteet.

György Ligeti ja sointimassaan liittyvät aineellisuuden metaforat

György Ligeti oli 1950-luvulla läheisessä vuorovaikutuksessa sarjallisten säveltäjien kanssa, esimerkiksi työsteensä WDR:n Kölnin elektronisen musiikin studiossa teosta *Artikulation* (1958). 1950-luvun lopusta alkaen ja 1960-luvulla Ligeti kehitti omaperäisen muun muassa mikropolyfoniaksi ja kenttäteknikaksi (*Feldentechnik*) luonnehditun sävellystekniikan ja tyylin, joka muodostui jälkisarjallisen musiikin keskeiseksi suunnannäyttäjäksi ja on musiikin tekstuurin kannalta erityisen kiinnostava ja huomionarvoinen. Tiivistäen, Ligetin tekniikassa keskeistä on musiikin käsitteleminen yhtenäisenä sointimassana ja sointimassan vähittäisinä muutoksina tai sen äkillisinä leikkauksina. Sointimassaan liittyvät olennaisesti aineellisuuden ja tilan metaforat.

Ligeti oli säveltäjänä myös aktiivinen kirjoittaja kirjoittaen sekä omista teoksistaan että muiden teoksista, vaikuttaen huomattavasti kirjoituksillaan omien teostensa vastaanottoon ja käsitteisiin, joilla niistä puhutaan (Schreiber 2019, 19). Ewa Schreiber tunnistaa, että Ligetille keskeisiä ovat taktiiliset, kosketukseen liittyvät metaforat, jossa musiikki ymmärretään

¹³ Huomionarvoista kuitenkin on, että ajatukset kertovat todennäköisesti enemmän Stockhausenin (ja muiden sarjallisten säveltäjien) sävellystekniikasta kuin varsinaisesti Webernistä ja Debussysta, ja perustuvat ainakin jossain määrin näiden uudelleentulkintaan Stockhausenin omista lähtökohdista.

¹⁴ Säveltäjien työskentelystä Kölnin studiossa, kts. esim. Boehmer (2002) sekä Decroupet ja Ungeheuer (2002).

”materiaaliksi” tai ”soiviksi tasoiksi ja massoiksi”. Schreiber tunnistaa Ligetin teksteissä kuvailuja, että musiikillinen materiaali voi hajota palasiksi (se voi olla riekaleita tai sirpaleita), sillä voi olla kosketukseen ja pintaan liittyviä piirteitä (rakeinen, mureneva, säikeinen, kuiva, kostea, niljainen, tahmea, hyytelömäinen, tiivis), ja musiikin eri elementit voivat suhteutua toisiinsa kuten fyysiset kappaleet (irrota, kulkea läpi, sulautua yhteen) (Schreiber 209, 37).¹⁵ Esseessä *Wandlungen der Musikalischen Form* Ligeti käyttää runsaasti aineellisuuteen liittyviä metaforia kirjoittaessaan soivan materiaalin tekstuurista ja kerroksellisuudesta. Lisäksi Ligeti kirjoittaa artikkelissa musiikin läpäisevyydestä (*Permeabilität*), kuvatessaan sitä kuinka hänen musiikissaan erilaisia musiikillisia materiaaleja tai kerroksia voi asetella päällekkäin ja limittäin. (Ligeti 1960, 8) Ligeti huomauttaa myös, että koska elektronisen musiikin luomisessa säveltäjä on suoraan tekemisissä soivan materiaalin kanssa, elektronisen musiikin työstäminen väistämättä tuo mukanaan visuaalisia ja kosketukseen liittyviä assosiaatioita. Ligeti lainaa lisäksi Pierre Boulez’n ajatusta, jonka mukaan ”elektronisessa musiikissa säveltäjästä tulee samalla esittäjä” ja ”säveltäjän rooli on tietyssä mielessä kuin maalarin”, hänen vaikuttaessaan suoraan teoksen realisaatioon. (Emt., 14, kts. Boulez 1955, 47.)

Schreiber huomauttaa, että siinä missä esimerkiksi aineellisuuteen liittyviä metaforia laajasti hyödyntäneet säveltäjät Pierre Schaeffer ja Iannis Xenakis hyödynsivät tällaisia metaforia hyvin pitkälti teknisessä kontekstissa, Ligeti oli ennen kaikkea imaginäärinen kirjoittaja, joka hyödynsi erilaisia mielikuvitusrikkaita metaforia teosten kuvailuun ja toisaalta yhdisti mielikuvituksellisia kuvauksia teknisempään sanastoon (Schreiber 2019, 37). Vastaava ero luonnehtii olennaisesti myös Ligetiä suhteessa Stockhauseniin, joka edusti 1950–1960-luvuilla korostetun ”tiedemiesmäistä” säveltäjäkuvaa.

Esimerkiksi teoksen *Apparations* (1959) tekstuuria kuvatessaan Ligeti muistelee lapsuuden untansa, jossa ”huone oli täynnä hienosti kudottua, mutta tiheää ja erittäin sotkeutunutta verkkoa”. Myöhemmin samassa tekstissä Ligeti kuvailee teosta abstraktimmilla käsitteillä ”tilat”, ”tapahtumat”, ”transformaatiot” ja ”systeemi”. (Emt., 37, kts. Ligeti 2007 [1960]) Ligetin käyttämät metaforat ovat näin ollen moniulotteisia. Metafora ”musiikki on verkko” voidaan liittää sekä moderniin tieteseen (metaforissa ”verkosto” tai ”systeemi”) että mielikuviiin saduista (”hämähäkin verkko” tai ”labyrintti”). (Emt. 36)

Myös Ligetin urkuteos *Volumina* (1961–1962/1966) on hyvä esimerkki metaforista ”säiliö”, ”tila” ja ”esine”. Bauer (2001) huomauttaa, että *Volumina*, jonka partituuri koostuu kauttaaltaan graafisesti notatoiduista erilaisista klustereista on nimensä mukaisesti musiikkia tilavuuksista (tai ”volyymeista”), joihin liittyy oleellisesti näiden ”massa”, ”tekstuuri” ja ”tilavuus”. Ligeti on itsekin huomauttanut, että koska teos koostuu kokonaan klustereista, sen säveltämisessä ei ollut keskeistä yksittäisten säveltasojen määrittely vaan klusterien (rekisterillisten) rajojen määrittäminen ja niiden tilassa ja ajassa tapahtuvien laajuuden muutoksien muotoilu. (Emt., 44–45)

Ligeti siis hyödynsi useita aineellisuuteen ja tilaan liittyviä metaforia musiikkinsa kuvaamiseen. Vastaavat aineeseen ja tilaan liittyvät metaforat ovat erityisen hyödyllisiä myös Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoitusten ja musiikin tulkitsemiseen. Toisaalta Ligeti yhdisti

¹⁵ *Fetzen, Splitter; Körnig, brüchig, faserig, trocken, nass, schleimig, klebrig, gallertartig, kompakt; Ablösen, durchstehen, ineinanderfliessen.*

musiikin tekstuurin sävellysteknistä kuvailua omaperäisiä mielikuvia ja mielikuvitusta hyödyntävän kuvailun kanssa. Myös tämä piirre nousee esille Salmenhaaran ja Meriläisen yhteydessä, jotka molemmat lähestyivät musiikin tekstuuria jossain määrin sekä yleisemmistä sävellysteknisistä lähtökohdista käsin, mutta jossain määrin myös omaperäisistä mielikuvista käsin.

Graafiset luonnokset

Tässä luvussa edellä käsiteltyjen piirteiden lisäksi olennainen 1900-luvun jälkipuolen musiikin metaforiseen kehikkoon yhdistyvä piirre on lisäksi säveltäjien hyödyntämät erilaiset graafiset luonnokset. Tyypilliseksi useiden säveltäjien tekniikaksi tuli 1950- ja 1960-luvuilla rekisteriä ja aikaa (sekä mahdollisesti muitakin parametrejä) kuvaavien kaavioiden hyödyntäminen sekä omien teostensa luonnosmateriaalina että omiin ja muiden teoksiin liittyvissä kirjoituksissa, joita julkaistiin esimerkiksi *die Reihe* -lehdessä.

Jennifer Iverson käsittelee joitain tällaisia luonnoksia varhaisista sointimassoja hyödyntävistä teoksista ja käy läpi joitakin Stockhausenin *Gruppenin*, Ligetin *Artikulationin* ja *Atmosphéresin* (1961) sekä Xenakisin *Pithopraktan* (1955–1956) luonnoksia. (Iverson 2014, 347–354, 357–361).

Stockhausen luonnosteli teokseen *Gruppen* liittyen ruutupaperille piirrettyjen kaavioiden avulla mm. orkesterisoitinnuksen tiheyttä ja sävellyksen rytmistä tiheyttä sekä näiden suhteita. Ligeti luonnosteli elektronisen musiikin teostaan *Artikulation* varten erilaisia verhokäyriä, joita saattoi teoksen toteuttamisessa soveltaa niin voimakkuuteen, tiheyteen, sävelkorkeuteen kuin eri äänien miksauskeeseen.¹⁶ Orkesteriteosta *Atmosphéres* varten Ligeti luonnosteli graafisesti sointimassan rekisterillistä muutosta. Xenakis puolestaan luonnosteli *Pithoprakta* -teosta varten millimetripaperille jousisoitinten glissandoja, joiden sijoittumisen hän oli laskelmoinut fysiikan kaasumolekyylimallista johdettujen yhtälöiden avulla.

Graafiset luonnokset voi ymmärtää yhdeksi musiikkiin liittyväksi metaforaksi. Kompleksien musiikillisten kokonaisuuksien rekisteriin, ajalliseen jäsentymiseen ja esimerkiksi tiheyteen liittyviä piirteitä ymmärretään graafisten kuvaajien kautta, jotka kuvaavat tällaisia piirteitä yksinkertaistetussa ja konkreettisesti lähestyttävässä muodossa. Graafiset luonnokset asettuvat myös yhteiseen järjestelmään muiden edellä käsiteltyjen 1900-luvun jälkipuolen metaforien kanssa useilla tavoilla.

Ensinnäkin graafisten luonnosten yleistymisen 1950–1960-lukujen vaihteessa on mielekästä osaltaan ymmärtää varhaiseen elektroniseen liittyväksi käytännön tarpeeksi. Iverson huomauttaa, että koska perinteisestä nuottikirjoituksesta oli vain hyvin rajallisesti hyötyä varhaisessa studiotyöskentelyssä, säveltäjät saattoivat yhtä hyvin tehdä studiotyöskentelyn vaatimat suunnitelmat käyttäen graafisia kuvioita, joita pystyi käyttämään välittömämmin teknisen toteutuksen apuvälineenä (emt., 349). Pian tällaiset graafiset luonnokset otettiin myös soitinmusiikin luonnostelun työkaluksi.

¹⁶ Verhokäyrä (*envelope*) on elektronisessa signaalissa jonkin parametrin ajallista muutosta määrittävä kaavio.

Toiseksi graafiset luonnokset liittyivät usein metaforiin luonnontieteestä ja luonnonilmiöiden aleatorisista prosesseista. Graafiset luonnokset saatettiin metaforisesti ymmärtää samanlaisiksi toiminnaksi kuin empiirisen tieteen tutkijoiden suorittamat mittaukset ja laskelmat. Xenakis hyödynsi tällaisia lähtökohtia eksplisiittisesti *Pithopraktassa* ja myös Stockhausenin graafisissa luonnoksissa metafora ”tiedemiehen suorittamiin laskelmiin” on ilmeinen. Toisaalta ajatukset esimerkiksi sävelpilvistä saattoivat tulla ilmi myös huomattavan vähemmän teknisesti eksaktisti kuten esimerkiksi Ligetin teoksissa. Kolmanneksi graafiset luonnokset tuntuvat olennaisesti liittyvän myös metaforaan abstraktista kuvataiteesta, sillä graafisissa luonnoksissa säveltäjät saattoivat työstää abstraktien kuvioiden – pisteiden, linjojen ja kenttien suhteita ja sommitelmia sekä soveltaa näitä musiikkiin vaihtelevin tavoin. Lisäksi graafisia luonnoksia jäsentävät olennaisesti tilan ja aineellisuuden skeemat. Graafinen tila jäsentää metaforisesti säveltäjänsä ajallisen etenemisen muodostamaa musiikillista tilaa ja graafiseen tilaan siihen sijoitetut objektit ja säiliöt jäsentävät musiikillisia elementtejä.

Salmenhaara hyödyntää graafisia luonnoksia *Elegiaan* liittyen ja graafinen partituuri on myös julkaistu painetun partituurin alkusivulla varsinaista partituuria täydentävänä materiaalina (kts. esimerkki 2.2 edellä). Salmenhaara on sanonut teoksen sävellysprosessista ja siihen liittyvistä luonnoksista myöhemmin: ”Muistelen, että tein alun perin summittaisia graafisia luonnoksia, mutta varsinainen graafinen kartta ja musiikki syntyivät rinta rinnan, ts. ’täytin’ musiikilla graafista ’tilaa’” (Sivuoja-Gunaratnam 2001, 60). Voidaan kiinnittää huomiota siihen, että Salmenhaara käytti graafisia partituureja 1960-luvun alun kokeellisissa teoksissaan, pianoteoksessa *Suoni Succesivi* (1962), kokeelliselle ”ferrofonille”-soittimelle tehdyssä *sävellyksessä ferrofonille* (1963) ja erilaisia hälyjä sisältävässä elektroakustisessa *konsertossa kahdelle viululle* (1963). Näissä teoksissa graafisella partituurilla on kuitenkin funktionaalinen rooli, esittäjät soittavat suoraan graafisesta notaatiosta. *Elegia* eroaa näistä, siinä että soittajat ja kapellimestari käyttävät tavanomaisella viivastonuottikirjoituksella kirjoitettuja nuotteja. Sivuoja-Gunaratnam huomauttaakin, että *Elegiassa* graafinen partituuri toimii eräänlaisena kynnystekstinä, joka ohjaa vastaanottajaa, sekä mahdollisesti esimerkiksi kapellimestaria, tarkastelemaan sävellystä ”audiovisuaalisena tekstuuriprozessina” (ems.).

Ei ole tiedossa, että Meriläinen olisi eksplisiittisesti hyödyntänyt graafisia luonnoksia *sonaattinsa* sävellysprosessissa, mutta voidaan todeta, että ainakin mielikuvien tasolla Meriläinen kyllä on jollain tavoin hyödyntänyt graafisten luonnosten periaatteita, kuvatessaan teoksen karaktereja ”pisteeksi, linjaksi ja kentäksi” riippumatta siitä onko tällaisia kuvioita piirretty paperille.

1960-luvun säveltäjät siis hyödynsivät graafisia luonnoksia uusien teosten luomiseksi ja toisinaan omien teostensa tai muiden teosten analysoimiseksi. Hyödynnän itse tässä tutkielmassa graafisia kuvaajia analyttisessä merkityksessä, olemassa olevien teosten erittelemiseksi ja selventämiseksi. Graafiset kuvaajat ovat tehokas työkalu useiden tekstuurin piirteiden kuten rekisterin ja tekstuurin rakenteen erittelemiseksi ja kuvaamiseksi, ja on myös hyödyllistä huomata, että graafisten luonnosten juuret ovat säveltäjien luovassa käytännössä, ja että ne liittyvät laajemmin 1900-luvun jälkipuolen metaforiseen kehikkoon.

3 SALMENHAARAN JA MERILÄISEN TEKSTUURIKÄSITYKSIÄ

Seuraavaksi on aika kääntää huomio tässä tutkimuksessa käsittelemieni säveltäjien, Salmenhaaran ja Meriläisen ajatteluun. Tarkastelen tässä luvussa, mitä yhtäläisyyksiä ja vaikutteita suomalaisten säveltäjien 1960-luvun teoksissa ja ajattelussa on tunnistettavissa edellä käsitellyn keskieuropalaisten säveltäjien ajattelun kanssa? Eurooppalaisen modernismin vaikutus Salmenhaaralla ja Meriläisellä on ilmeinen ja pyrin tulkitsemaan näiden kommentteja tässä viitekehityksessä. Kuitenkin pyrin säilyttämään kriittisen lähestymistavan. On huomioitava mahdollisuus, että säveltäjät omaksuivat modernismiin liittyviä ajatuksia vain osittain tai vain tietyllä varauksella. Säveltäjiä on lähestyttävä sekä yksilöinä että osana ympäröivää kontekstia. Ensimmäiseksi tässä luvussa on hyödyllistä käsitellä lyhyesti eurooppalaisen modernismin vaikutteiden välittymistä Suomeen 1950–1960-luvuilla.¹

3.1 Modernismin vaikutteiden välittyminen suomalaisille säveltäjille

Edellä olen tunnistanut, että sarjallinen musiikki oli keskeinen musiikillista modernismia luonnehtinut suuntaus 1950-luvulla ja sitä seurasi 1950-luvun lopussa ja 1960-luvulla jälkisarjallinen vaihe, jolloin säveltäjät muun muassa keskittyivät tekstuurillisesti runsampiin ja rikkaampiin musiikillisiin mahdollisuuksiin. Sarjallinen ja jälkisarjallinen suuntaus olivat olennaisessa osassa myös suomalaisessa musiikkielämässä 1950–1960-luvuilla, joskin jonkin verran jäljessä Keski-Eurooppaan.

Mikko Heiniön tutkimus *12-säveltekniikan aika: Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin* (1986) on hyödyllinen esitys sarjallisuuden reseptiosta Suomessa 1950- ja 1960-luvuilla. Heiniön mukaan sarjallinen musiikki ja siihen liittyvät ajatukset saapuivat suomalaisten säveltäjien ja kriitikoiden kirjoituksiin 1950-luvun puolivälissä, ennen kaikkea vuosina 1955–1957. Heiniön mukaan silloin tuotiin esiin ”sellaiset käsitteet kuten *sarjallisuus*, *elektroninen* ja *konkreettinen musiikki*, sekä sellaiset nimet kuten Messiaen, Stockhausen. Boulez, Berio, Nono, Pousseur, Schaeffer [...] ja Darmstadt”. Toisaalta Heiniö huomauttaa, että sarjallisuuden musiikin ja ajatusten saapumisessa Suomeen oli myös kitkaa. Koska suomalaisten säveltäjien yhteydet dodekafoniaan ennen 1950-lukua olivat vähäisiä, sekä 1920–1940-lukujen dodekafonia että

¹ Tässä tutkielmassa käsittelemieni tekstien lisäksi erityisen huomionarvoinen, hieman myöhempi tekstuuria käsittelevä suomalainen kirjoitus on Paavo Heinisen *Sarjallisuus* (1998). Artikkelissa Heininen luonnostelee sarjallisen musiikin kehitystä 1900-luvun alun dodekafoniasta (Heinisen termein ”säveltason sarjallisuus”), 1950-luvun sarjallisuuden (”moniulotteinen sarjallisuus”) kautta, omaan 1900-luvun loppupuolen sarjallisuuteensa. Huomionarvoista on, että Heininen nostaa esiin runsaasti tekstuuriin liittyviä kysymyksiä, mm. käsitellessään tekstuurin ”rakeisuutta” tai pisteistä, ryöpyistä ja pinnoista muodostuvia tekstuureita, dynamiikan ja sointiväriin rakenteita tai soivan massan kokonaisuudesta usean parametrin alueella (Heinisen termein ”polyparametrinen modulaatio”). Huomionarvoista on myös se, että Heininen havainnollistaa sarjallisen musiikin (ja erityisesti oman musiikkinsa) periaatteita abstraktiin kuvataiteeseen liittyvien esimerkkien avulla, luonnonilmiöistä ammentavien kuvailujen kautta (erityisesti puhumalla sointipilvistä) sekä käsittelemällä rinnakkain soitinmusiikin ja elektronisen musiikin sekä tietokone-musiikin periaatteita. Toisin sanoen kaikki tässä tutkielmassa tunnistamani metaforat ovat hyvin keskeisesti läsnä Heinisen artikkelissa.

Heinisen tekstuurikäsitteistä, kts. myös Kilpiö (2004).

1950-luvun darmstadttilainen sarjallisuus saapuivat suomalaiseen musiikkikeskusteluun oikeastaan melko lailla samanaikaisesti, lyhyen ajan sisällä 1950-luvulla. Tällä oli se vaikutus, että suuntauksia käsitteet sotkettiin helposti toisiinsa. Selkeämmin ero dodekafonian ja sarjallisuuden välillä jäsennettiin vasta 1960-luvulta alkaen. Lisäksi sarjallisuuden vastaanotolle ei Heiniön mukaan ”jäänyt tarpeeksi aikaa”, sillä suomalaiset alkoivat kiinnostua sarjallisuudesta, vasta kun suuntaus oli jo laskusuunnassa Euroopassa. (Emt., 37, 42)

Edellisessä alaluvussa tunnistettiin, että yksi sarjallisen musiikin ajattelun ja sen tekstuuriajattelun keskeisistä hahmoista oli Stockhausen. Stockhausen oli keskeinen hahmo myös sarjallisuuden välittymisessä Suomen musiikkielämään. Stockhausenin musiikkiin ja ajatteluun kiinnitettiin 1950–1960-luvuilla Suomessa runsaasti huomiota muun muassa lehtikirjoituksissa. Stockhausen myös vieraili Suomessa neljästi vuosina 1958–1967 esitelmöimässä ja soittamassa musiikkiaan ääniteiltä sekä elävinä esityksinä. Vuonna 1958 Stockhausen esitelmöi Nykymusiikki-yhdistyksen vieraana Helsingin yliopiston juhlasalissa ja Turun konserttitalossa, heinäkuussa 1961 hän piti viisi esitelmää Jyväskylän Kesä -festivaalilla (joista yksi myös julkaistiin suomeksi Helsingin Sanomissa), sekä esitelmöi ja soitti teoksiaan ääniteiltä Jyväskylän Kesä -festivaalilla myös heinäkuussa 1962. Vuonna 1967 Stockhausen vieraili viisitoistahenkisen kölniläisen yhtyeen kanssa esiintymässä Yleisradion Musica nova -konsertissa. (Emt., 42–46) Vaikka Stockhausenin suhtauduttiin Suomessa myös ristiriitaisesti, tämän vierailut saavuttivat aikanaan huomattavaa kiinnostusta ja innostusta. Esimerkiksi Salmenhaara kuvaili Stockhausenin vuoden 1962 vierailua yhdeksi ”merkittävimmistä avantgardistisen musiikin läpimurroista Suomessa”, jonka Salmenhaara uskoi epäilemättä antavan paikalla olleille säveltäjille ”impulsseja, joiden vaikutus tulee näkymään suomalaisessa sävellystaideteossa” (Salmenhaara 1962a). Seppo Heikinheimo kirjoitti arviossaan vuoden 1967 konsertista yleisön ottaneen säveltäjän ”spontaanin juhlinnan kohteeksi” (Heikinheimo 1967b, kts. Heiniö 1986, 45–46).² Toisaalta Heiniö huomauttaa, että kiinnostus Stockhausenia kohtaan laantui suomalaisten säveltäjien keskuudessa vähitellen 1960-luvun jälkipuolella (emt., 46–47).

Useat suomalaiset säveltäjät myös matkustivat aktiivisesti Keski-Euroopassa erityisesti Darmstadtin musiikkipäiville sekä muille keskeisille uuden musiikin festivaaleille – Donaueschingenin festivaalille, Pohjoismaisille musiikkipäiville ja kansainvälisen nykymusiikkiseururan (ISCM) festivaalille.³ Petri Kuljuntaustan mukaan ensimmäisenä suomalaisena Darmstadtissa vieraili vuonna 1955 Martti Vuorenjuuri. Tämän jälkeen vuonna 1956 Darmstadtissa kävivät mm. Meriläinen, Gottfrid Gräsbeck, Eero Nallinmaa ja Erkki Rautio ja vuonna 1957 Meriläinen, Gräsbeck, Erik Bergman, Ilkka Kuusisto ja Seppo Heikinheimo. (Kuljuntausta 2008, 73, 119). Matkoista julkaistiin myös useita lehtikirjoituksia Suomessa, minkä kautta kansainväliset ajatukset saivat huomiota myös suomalaisessa musiikkikeskustelussa.⁴

Edellä mainitut historialliset piirteet kuvaavat sitä vuorovaikutusta, jossa suomalaiset säveltäjät olivat keskieuropalaisen modernismin kanssa 1950–1960-lukujen vaihteessa. Tämä vuorovaikutus mahdollisti myös uudenlaisten tekstuurikäsitteiden vastaanottamisen ja

² Stockhausenin toisaalta ristiriitaisesta vastaanotosta Suomessa, kts. myös Heikinheimo (1967a).

³ Kts. myös Tiekso (2021, 221–222).

⁴ Mm. Meriläinen (1956), Bergman (1957), Heikinheimo (1957a; 1957b; 1959a; 1959b). 1950–1960-lukujen nykymusiikkia käsittelevistä lehtikirjoituksista kts. myös Kuljuntausta (2008, 73–87).

muotoutumisen. Meriläinen on kuvannut vuoden 1956 Darmstadtin vierailunsa vaikutusta suhteessa suomalaisen sävellyskoulutuksen kontekstiin. Lainausta osuvasti ilmi eurooppalaisen modernismin kokonaan uudenaikaisiksi koetut mahdollisuudet.

Törmäykseni näihin minulle täysin uusiin suuntauksiin [dodekafoniaan ja sarjallisuuteen] tapahtui Darmstadtin kesäkursseilla 1956. Alue oli minulle täysin tuntematon, ja täynnä ihmetystä ja vierastaenkin kuuntelin näitä uusia sointeja ja teoreettisia rakennelmia. Opintovuodet Sibelius-Akatemiassa kuluivat suhteellisen traditionaalisissa merkeissä. Tuon ajan musiikillinen ilmapiiri oli Suomessa varsin vanhoillinen. Uutta suuntausta edusti Shostakovitsh–Prokofjev-väritteinen neoklassismi, joka toteutui tuon ajan suomalaisissakin kantaesityksissä. [...] Sävellyksen opiskelu, niin ”modernisteja” kuin pyrittiinkin olemaan, värittäytyi luonnollisesti myös näiden esikuvien mukaisesti. Radikaalin atonaalikon nimikkeellä leimattu sävellyksen opettajani Aarre Merikanto ei kuitenkaan sisällyttänyt opetukseensa näitä Keski-Euroopassa jo varsin vakiintuneita käsitteitä.⁵ (Meriläinen 1976, 105)

Varhainen elektroninen musiikki Suomessa

Edellisessä luvussa nostin esille huomioita siitä, että 1950–1960-luvuilla säveltäjien työskentely elektronisen musiikin parissa vaikutti perustavasti säveltäjien musiikkikäsitteeseen ja uudenlaisten tekstuurien kokeilemiseen. Voidaan tunnistaa, että myös suomalaisilla säveltäjillä elektronisen musiikin vaikutus musiikilliseen ajatteluun ja tätä kautta välillisesti myös soitinmusiikin tekstuurin kehittymiseen on ilmeinen.

Elektroninen musiikki oli myös Suomessa mielenkiinnon kohteena 1950-luvun lopussa sekä 1960-luvun alussa, ja sen reseptio liittyy olennaisesti sarjallisen musiikin reseptioon. Varhaisen elektronisen musiikin suuresta kiinnostuksesta kertoo esimerkiksi se, että kun Yleisradio järjesti 2.10.1960 elektronisen musiikkiin keskittyneen konsertin, jossa pohjoismaisten säveltäjien ja Stockhausenin teoksia kuultiin Ylen studiossa elävässä konsertissa nelikanavaista ääniteknologiaa hyödyntäen, konsertti päätettiin uusina seuraavina viikkoina yhteensä neljästi runsaan yleisömäärän takia ja konsertti sai huomiota myös lehtiarvosteluissa.⁶ (Kuljuntausta 2008, 90)

Petri Kuljuntausta (2008) jäljittää elektronisen musiikin vaikutusta 1950- ja 1960-lukujen vaihteen molemmin puolin ja huomauttaa, että keskeisiä väyliä elektronisen musiikin kansainvälisille vaikutteille oli runsas määrä kirjoituksia suomalaisissa lehdissä⁷, Suomen

⁵ Meriläinen opiskeli Sibelius-Akatemiassa sävellystä 1951–1956 Aarre Merikannon ja Leo Funtekin oppilaana (Meriläinen 1976, 101).

⁶ Näissä elektronisen musiikin konserteissa kuultiin yksi ensimmäisistä suomalaisista elektronisen musiikin teoksista, Bengt Johanssonin *Kolme elektronista etydia*. Konsertin muita säveltäjiä olivat Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, ja taltionti orkesteriteoksesta *Gruppen*), sekä pohjoismaalaiset Ingvar Lidholm (*Riter*), Jorgen Plaetner (*Continuo, Elementi*), Bengt Hambraeus (*Doppelrohr 2*) ja Bo Nilsson (*Audiogramme*) (Kuljuntausta 2008, 90).

⁷ Elektroniseen musiikkiin ja avantgardemusiikkiin liittyvät kirjoitukset suomalaisissa kausijulkaisuissa ja sanomalehdissä 1906–1967 kts. Kuljuntausta (2008, 365–394).

radiossa lähetetty elektronien musiikki ja elektroniseen musiikkiin liittyvät ohjelmat⁸, edellä mainitut suomalaisten vierailut Darmstadtissa ja Stockhausenin vierailut suomessa sekä myös useiden muiden kansainvälisten säveltäjien konsertti- ja esitelmävierailut Suomessa.⁹ Elektronisen musiikin vastaanotto yhdistyi toisaalta olennaisesti sarjallisuuteen, graafisiin partituureihin ja happening-teoksiin. Kuljuntausta huomauttaa, että vaikka suomalaiset säveltäjät 1950–1960-luvuilla seurasivat tiiviisti kansainvälisiä suuntauksia kirjoitusten, luentojen ja konserttien kautta, he harvoin kuitenkaan suoraan jäljittelivät tai omaksuivat kansainvälisiä tekniikoita sellaisenaan. Kuljuntaustan mukaan tilannetta kuvaa osuvasti se, kuinka Salmenhaara huomautti myöhemmin radioesitelmässään, että 1960-luvulla Suomessa ei ollut jäljittelijöitä, ”pikkunonoja tai pikkustockhauseneita”. (Emt., 126–128)

Elektroninen musiikki oli Salmenhaaralle ja Meriläiselle tuttua esitelmien, kirjallisuuden, lehtikirjoitusten ja radion lisäksi myös omakohtaisen työskentelyn kautta. Meriläinen sävelsi vuonna 1961 Kansallisteatterilla esitettyyn Eeva-Liisa Mannerin näytelmään *Eros ja Psykhe* musiikin, johon sisältyy elektroninen osuus sekä vuonna 1963 Tampereen Ylioppilasteatterin näytelmään *Wozzeck* musiikin soitinyhtyeen ja elektronisesti prosessoiduille ihmisäänille. *Erosin ja Psykhen* musiikki sisälsi elektronista musiikkia, johon Meriläinen äänitti omalla kelanauhurillaan arkipäiväisen ympäristön ääniä ja hälyjä, joita hän leikkasi Yleisradion Tampereen studiossa. (Kyseessä ei kuitenkaan ollut varsinainen musiikkistudio vaan tavalliseen radiokäyttöön tarkoitettu studio.) (Emt., 184–192)

Salmenhaara sävelsi 1960-luvulla useita elektronisen musiikin teoksia, joissa ilmenee erityisen hyvin Salmenhaaran nuoruuden avantgardistiset ja kokeelliset pyrkimykset. Salmenhaaran *Pan ja kaiku* (1963) on Kuljuntaustan mukaan ensimmäinen suomalainen live-elektronikkaa hyödyntävä sävellys. Teoksessa neljän metallilevyn ja tamtam-gongin ääntä vahvistettiin mikrofoniin ja konserttisalin takaosaan sijoitetun äänentoiston avulla. Toinen muusikko soitti lyömäsoittimia ja toinen kontrolloi äänenvahvistusta partituurin ohjeiden mukaan. *Konsertossa kahdelle viululle* (1963) kaksi viulua on vahvistettu mikrofoneilla ja vahvistettuun ääneen lisätään kaikua partituurin ohjeiden mukaan. Notaatio on kauttaaltaan graafista. Säveltäsoja ei ole kuvattu nuottiviivastolla, vaan musiikkia kuvataan sekuntikuvaajana ja siihen sijoitettuna käyrinä ja merkintöinä. Kuljuntausta huomauttaa, että partituuri muistuttaa olennaisesti elektronisen musiikin toteuttamisessa hyödynnettyjä partituureja. (Emt., 234–253)

Salmenhaara sävelsi ja toteutti myös elektronisen musiikin teokset *White Label* (1963) ja *Information Explosion* (1967) sekä sävelsi lisäksi elektronista musiikkia TV-ohjelmiin *Aggressio* (1968) ja *Maan aurinko* (1968).¹⁰ Näistä erityisesti *White Label* on kiinnostava tässä tutkielmassa tarkasteltujen kysymyksien kannalta. *White Label* on Helsingin yliopiston elektronisen musiikin kokeilustudiossa sävelletty elektroninen nauhateos, jonka Salmenhaara toteutti elektronisen musiikin edelläkävijän Erkki Kurenniemen avustuksella. (Emt., 250)

⁸ Elektronisen musiikin radio-ohjelmat sekä elektroniseen musiikkiin ja avantgardemusiikkiin liittyvät radio-ohjelmat Suomessa vuosina 1956–1964, kts. Kuljuntausta (2008, 358–364).

⁹ Stockhausenin lisäksi Suomessa vierailleisiin säveltäjiin kuuluivat Kuljuntaustan (2008, 119–129) mukaan mm. Ernst Krenek (1958), Luigi Nono (1962–1963), Bruno Maderna (1963), Terry Riley (1963–1964), Ken Dewey (1963–1964), John Cage (1964), György Ligeti (1964–1965), Witold Lutosławski (1965).

¹⁰ Salmenhaaran elektronisista teoksista ja niiden roolista hänen säveltäjäkuvansa kokeellisena puolena, kts. myös Uimonen (2007).

Teoksen soiva materiaali koostuu erilaisista hälyistä – suurilta osin elektronisesta valkoisesta kohinasta sekä sisältää ”[säveltasollisia] elektronia ääniä, viheltäviä ääniä, perkussiomaisia ääniä ja radiokanavien väliäänien kaltaista hälinää” (Uimonen 2007, 87–88).¹¹ Tanja Uimonen tulkitsee, että Salmenhaaran *White Labelissa* hyödyntämällä kohinakenttien tekniikalla on olennainen yhteys myös *Elegian* sointikenttien tekniikkaan. Salmenhaara huomauttaa Ligetin musiikkia käsittelevissä väitöskirjassaan, että Ligetin työskentely sävelkenttien kanssa muistuttaa olennaisesti elektronisen musiikin kohinakenttien manipuloimiselle perustuvaa tekniikkaa. (Ems.)

Salmenhaaran kohdalta voidaan nähdä selviä viitteitä siitä, kuinka muiden säveltäjien esittämät elektroniseen musiikkiin liittyvät ajatukset sekä oma työskentely elektronisen musiikin parissa olivat taustalla myös soitinmusiikin säveltämisessä. Toisaalta Meriläisen lausunnot ja kirjallisuus eivät anna yksityiskohtaista kuvaa siitä missä määrin nimenomaan elektronisen musiikin parissa työskentely johti juuri hänen kohdallaan sävellysteoreettiseen tai -esteettiseen pohdintaan ja missä määrin nämä ajatukset olivat vuorovaikutuksessa soitinsävellysten kanssa. Kuitenkin kun kirjallisuudessa on tunnistettu, että eurooppalaisilla säveltäjillä työskentely elektronisen musiikin parissa johti perustaviin pohdintoihin myös sävellysteorian ja -estetiikan parissa, voidaan huomioda, että Meriläisen ja Salmenhaaran sävellystyö liittyvät olennaisesti tällaiseen musiikkikäsitteiden avartumiseen sekä uudenlaisten sointien ja tekstuurien tavoittelemiseen niin elektronisissa kokeiluissa kuin soitinmusiikissakin.

3.2 Salmenhaara – kenttäteknikka ja tekstuuri

Erkki Salmenhaaran kirjoituksista tutkielmani kannalta kiinnostavia ovat olleet Salmenhaaran valittujen lehtikirjoitusten kokoelmassa (Salmenhaara 1991) julkaistut 1960-luvun lehtikirjoitukset sekä Salmenhaaran Ligetiä käsittelevät tutkimuskirjoitukset, erityisesti väitöskirja *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparations, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti* (Salmenhaara 1969a).¹²

Salmenhaara esittelee ja arvioi 1960-luvun lehtikirjoituksissaan useita nykymusiikin sävellysteoreettista ilmiötä ja arvioi myös näiden esteettistä merkitystä. Muun muassa kirjoituksissa Webernin, Stockhausenin ja Pendereckin musiikista Salmenhaara käsittelee keskeisimpiä tunnistamiani tekstuuri-ilmiöitä (tekstuuripisteet, sointimassat ja kentät) sekä niihin liittyviä metaforia (tilan ja aineellisuuden metaforat).

Kirjoituksessa Webernistä (Salmenhaara 1961) huomionarvoinen on Salmenhaaran hyödyntämä metafora tilasta:

Hylätessään traditionaalisen melodian Webern joutuu samalla luopumaan varsinaisesta polyfonisesta kehittelystä ja aiheiden toiston tarjoamisesta mahdollisuuksista musiikillisen muodon rakentamisessa. Musiikillisen

¹¹ Elektronisessa musiikissa valkoiseksi kohinaksi kutsutaan signaalia, joka sisältää kaikkia äänen (kuultavia) taajuuksia tasaisesti. Kuulovaikutelmaltaan tällainen signaali kuulostaa kohinalta (vrt. valkoinen valo, joka sisältää yhtä paljon kaikkia valon aallonpituuksia).

¹² Salmenhaaran Ligeti-tutkimuksesta kts. myös laudaturtyö (Salmenhaara 1964a) sekä lehtikirjoitukset, Salmenhaara (1963; 1964b; 1964c; 1969b).

struktuurin jännevälit supistuvat nyt äärimmilleen myös elementaarisesti [...]. Päädytään pisteelliseen musiikkiin, joka on samalla polyfonian äärimmäisaste: enää ei aseteta melodiaa melodiaa vastaan vaan todellakin piste pistettä vastaan: jokainen sävelpiste on itsenäinen polyfoninen yksikkö. Musiikillinen avaruus (Raum) kehittyi kolmiulotteiseksi, kun se Schönbergillä oli vielä periaatteessa kaksiulotteinen: vertikaalishorisontaalinen. Ensimmäistä kertaa otetaan akustis-elämyksellinen tilafunktio mukaan säveltäjän aktiivisiin keinovaroihin – sävellystekninen ja -esteettinen ongelma joka on nykymusiikissa osoittautunut niin keskeiseksi. Teos on kappale akustis-elämyksellistä avaruutta, johon sijoitetaan sointipisteitä niin kuin tähtiä taivaalle. (Salmenhaara 1961, 18)

Salmenhaara esittelee kirjoituksessaan Stockhausenin musiikista tämän sävellysten ja teoreettisen ajattelun keskeisimpiä tekstuurityyppejä:

Sarjallinen struktuuri käsittää materiaal kentän, jonka jokainen piste on tietyn, ennalta määrätyn organisaation alainen. Toisessa perustyyppissä, ryhmämuodossa, Stockhausen pyrkii eliminoimaan yksittäisistä sävel- ja taikopisteistä koostuvan kokonaisuuden staattisen luonteen. Seuraava aste on nk. kenttämuoto, jossa sävellyksen rakentuu itsenäisistä, soittajalle erilaisia ratkaisuja sallivista kenttämuodostelmista.¹³ (Salmenhaara 1962b, 26–27)

Myös Salmenhaaran kuvaus Radion Sinfoniaorkesterin konsertissa kuulusta Krzysztof Pendereckin sävellyksistä on kiinnostava musiikin tekstuurin kannalta. Salmenhaaran kuvaus mainitsee erilaiset ääni- ja sointimassat musiikin perustavana materiaalina, joita voidaan muovailtavan aineen tapaan muotoilla ja sävyttää.

Penderecki on [...] eräänlainen sointivärimystikko – hänen *Anaklasiksensa* olennaisin aines, materiaali on väri, jolle teoksen muoto myös rakentuu. Pendereckiä voi pitää soinnin lyyrikkona. Hän ei juuri kirjoita samanlaisia dramaattisia purkauksia kuin Nono, hänen väripalettinsa on detaljoidumpi ja monivivahteisempi. Penderecki on ennen muuta ns. tone cluster -tekniikan kehittäjä. Kaikki rakentuu erilaisista ääni- ja sointimassoista, jotka muuttavat sävyään, muotoaan ja suuntaansa mitä herkkäpiirteisemmin.¹⁴ (Salmenhaara 1962c, 112)

Salmenhaaran Ligeti-tutkimus

Salmenhaaran Ligetiä käsittelevät kirjoitukset limittyvät hänen Ligetin kanssa suorittamansa lyhyen sävellysojintojen jakson kanssa. Valmistuttuaan Sibelius-Akatemiasta Salmenhaara täydensi sävellysojintojaan Wienissä György Ligetin oppilaana loka–marraskuussa 1963, tutustuttuaan Ligetiin aiemmin säveltäjänä ja opettajana mm. tämän luennoissa

¹³ Neljäs Stockhausenin muototyyppi on Salmenhaaran mukaan monimerkityksellinen muoto, joka ”jättää vapauden useille vaihtoehdoille tulkinnoille” ja viides *Momentform*, yksittäisten hetkien muodostama muoto, jossa jokainen hetki on periaatteessa itsenäinen, ”säveltäjä pyrkii eliminoimaan musiikillisten tapahtumien perättäisyyden” (Salmenhaara 1962b, 26–27).

¹⁴ Kts. myös Salmenhaara (1966a), jossa hän esittelee Pendereckin sointimassamusiikin perusteita ja muita Puolan modernin musiikin säveltäjiä.

Tukholmassa. Lisäksi yhteistyö Ligetin kanssa jatkui ainakin Ligetin vieraillessa Suomessa vuosina 1964 ja 1965 Jyväskylän Kesä -festivaalilla.¹⁵ (Sivuoja-Gunartnam 2001, 56).

Anne Sivuoja-Gunaratnam (2001) tarkastelee Salmenhaaran ”kaksoisroolia” sekä Ligetin musiikin tutkijana että Ligetin sävellysohjelmoijana ja tämän musiikista innoittuneena säveltäjänä, jonka musiikissa ligetiläiset kenttätekniiikan periaatteet näkyivät erityisesti vuosina 1963–1966. Sivuoja-Gunartnam huomauttaa, että Salmenhaaran Ligeti-tutkimus oli olennaisesti vuorovaikutuksessa hänen säveltäjän koulutuksensa kanssa ja korostaa Salmenhaaran tutkimuksen urauurtavuutta vaiheessa, jossa Ligetin teokset olivat valmistuneet vain joitakin vuosia aikaisemmin. Salmenhaaran tutkimuksessaan käsittelemät teokset (Ligetin *Apparations*, *Atmosphères*, *Aventures* ja *Requiem*) ”haastavat radikaalilla tavalla länsimaisen taidemusiikin keskeisiä arvoja [...] ja vaativat uudenlaisia kysymyksenasetteluja myös analyysimenetelmiltä”. (Emt., 57)

Salmenhaaran analyttisen tulkinnan Ligetin teoksista *Apparations* ja *Atmosphères* tiivistää höydyllisesti katkelma väitöstutkimuksesta julkaistusta tiivistelmästä:

Apparationsin materiaalina ovat kahdentyyppiset klusterit [...]. Nämä ovat tila- ja tapahtumaklusterit, joiden keskellä vallitsee kausaalisuhde. Tapahtumaklusterit ovat ikään kuin häiritseviä elementtejä, jotka jättävät jälkensä taustan muodostaviin tilaklustereihin.

Sävellyksessä *Atmosphères* on jäänyt jäljelle vain tämä tausta, ikään kuin säestys ilman melodiaa, perinteellisen musiikin terminologiaa käyttäkseni. Teosten perusmateriaalina ovat laajat sointikentät. Musiikin elementeistä ei siis enää käytetä melodiaa, harmoniaa eikä rytmejä; jäljelle jäävät komposition keinovarot ovat täten dynamiikka, komponoitu sointiväri ja kenttien sisäinen struktuuri. (Salmenhaara 1969b, 33)

Sivuoja-Gunaratnam tulkitsee, että useat Salmenhaaran Ligetin musiikista esittämät teoreettiset periaatteet voidaan ymmärtää koskevan myös Salmenhaaran omaa sävellystyötä *Elegiassa*. Salmenhaara tunnistaa Ligetin *Atmosphèresiin* liittyvän (1) atemaattisuuden, (2) aperiodisuuden ja (3) musiikillisen materiaalin toistumattomuuden periaatteet. Lisäksi Sivuoja-Gunaratnamin mukaan edellä mainittujen periaatteiden seurauksena ”sävellyksissä ei myöskään ole vastakohtia ja niiden välistä dialektiikka, ei (motiivisia) kausaalisuhteita, ei huipennusta, joka jäsentäisi musiikillista aikaa”. (Sivuoja-Gunaratnam 2001, 64–65)

Atemaattisuuden periaate näkyy *Elegiassa* siinä, että (joitain hetkellisiä poikkeuksia lukuun ottamatta) yksittäiset soittimet eivät saa yksilöllistä melodista roolia, vaan niiden funktio on sulautua osaksi kaikkien soitinten kokonaisuutta, aperiodisuuden periaate siinä, että musiikissa ei ole toistuvia, pulsatiivisia rakenteita, ja materiaalin toistumattomuuden periaate siinä, että yksikään jakso tai tekstuurityyppi ei toistu sellaisenaan eikä myöskään minkäänlainen muuntelu- tai variaatiotekniikka tunnu olevan musiikin jäsentymisessä keskeistä. Salmenhaara kiteyttää periaatteet Ligetin musiikissa seuraavasti:

¹⁵ Salmenhaara opiskeli sävellystä Sibelius-Akatemiassa Joonas Kokkosen oppilaana, valmistuen vuonna 1963, sekä musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa Erik Tawastjernan johdolla (tutkielma 1964 ja väitöskirja 1969) (Aho 1976, 149).

Muodon ainutkertaisuusprinsiippi toteutuu eri teosten tasolla siten, että jokaiselle on komponoitu musiikillisen ”sisällön” ohella myös oma muoto.

Toistumattomuusprinsiippi ilmenee muotorakenteen osatekijöiden tasolla: mikään elementti ei esiinny kertauksena. Täten muodolle on ominainen jatkuva muuntumisprosessi.

Aperiodisuusprinsiippi taas tulee näkyviin elementtitasolla. Yksilölliset suurstruktuurit rakentuvat yksilöllisesti komponoiduista pienstruktuureista, jotka jättävät eriyttävän jälkensä suurstruktuuriin, vaikka niitä itsessään ei voida hahmottaa kuulohavainnossa.

(Salmenhaara 1969b, 35)

Salmenhaara kirjoittaa elegiasarjansa aiempaa teosta *Elegiaa I* koskien: ”György Ligetin vaikutuksen voi varmasti huomata teoksen ’kenttäteknikassa’ – ensimmäinen versio syntyi jo 1963, jolloin opiskelin Ligetin johdolla – mutta sisäiseltä olemukseltaan tämä musiikki on melko erilaista kuin opettajani musiikki.” (Salmenhaara 1966b, 314) Salmenhaara siis korostaa, että hänen musiikkinsa ei ole Ligetin musiikin tarkkaa jäljittelyä. Vaikka tämä pitääkin joillain tavoin varmasti paikkansa, toisaalta Salmenhaara myös osittain kenties kärjistää kommentteissa oman teoksensa ja Ligetin musiikin eroavaisuutta.

Salmenhaaran Ligeti-väitöskirja (Salmenhaara 1969a) on pitkälti musiikin teknistä analyysia, joka ei niinkään tukeudu ilmeisille musiikin ja muiden kognitiivisten alueiden välisille metaforille, vaan pyrkii kielenkäytöltään olemaan konkreettisemmin ja teknisemmin musiikin kanssa vuorovaikutuksessa. Toisaalta musiikillisen ajattelun metaforan teoriaa seuraten voidaan huomata, että myös tällaiseen teknisempään musiikkianalyysiin liittyy runsaasti analyttisiä metaforia, toisin sanoen malleja, joissa kompleksi musiikillinen rakenne ymmärretään jonkin yksinkertaisemman ja perustavamman musiikillisen rakenteen kautta.

Salmenhaaran keskeinen analyttinen malli tutkimuksessa on sävelkenttä. Salmenhaara esittelee käsitteen seuraavasti: ”Perusyksikkö on sävelkenttä, joka ideaalitapauksessa käsittää kaikki kuuloalueen taajuudet, mitä elektronisessa musiikissa kutsutaan myös valkoiseksi kohinaksi.” (Salmenhaara 1969a, 80) Salmenhaara huomauttaa, että tällaista abstraktia kenttää voidaan musiikissa muokata sen eri parametrien osalta, joita ovat:

1. Korkeus: Kentästä voi irrottaa korkeamman tai matalamman alueen.
2. Kesto: Kentästä voi leikata pidemmän tai lyhyemmän osan.
3. Intensiteetti: Kenttä voi olla [äänenvoimakkuudeltaan] hiljaisempi tai voimakkaampi.
4. Sointiväri: Kentästä voi suodattaa esiin monipuolisia osakokonaisuuksia.
5. Laatu: Tähän lasketaan kentän sisäiset rakenteelliset ominaisuudet, kuten esimerkiksi säveltiheys, homogeenisuus, eriytyneisyyden aste (koostuuko kenttä erilaisista vai hyvin samanlaisista osatekijöistä), muoto (tähän kuuluu kentän jakautuminen mahdollisiin osakenttiin ja näiden välinen suhde) sekä kentän [muutos]suunta (kenttä voi esimerkiksi eriytyä tai yksinkertaistua, muuttua kapeammaksi tai leveämmäksi, muuttua yhdestä rakennetyypistä toiseen, jne). (Ems. Oma käännökseni saksasta.)

Huomionarvoista on, että Salmenhaara ymmärtää, sarjallisten säveltäjien ajattelua seuraten, sävelkentän analyttisen mallin elektronisen musiikin avulla. Elektroninen musiikki on siis esikuva, tai metaforinen malli, jonka mukaan myös soitinmusiikkia ymmärretään. Elektronisesta musiikista metaforisesti siirretty piirre on tarkemmin ottaen valkoinen kohina, joka ymmärretään jäsentämään soitinmusiikin sävelkenttää. Metafora voitaisiin kiteyttää esimerkiksi muodossa ”soitinmusiikin sävelkentät ovat elektronisen musiikin valkoista kohinaa”.

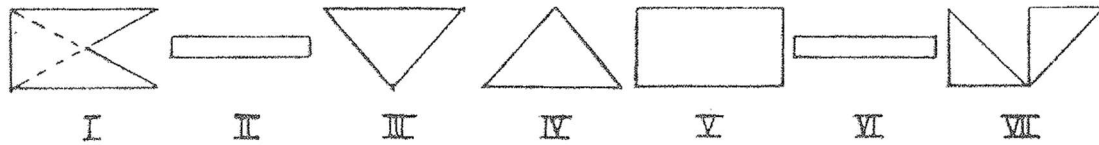
Lisäksi on huomattava, että Salmenhaaran esittämät keinot kentän muokkaamiseen ovat myös läheisessä yhteydessä elektronisen musiikin tekniikoihin. Valkoista kohinaa voitiin varhaisessa elektronisessa musiikissa käsitellä (1) muuttamalla sen taajuutta taajuussuodattimilla (esimerkiksi jättämällä vain tietyn välin taajuudet kuuluviin), (2) muuttamalla sen kestoa magneettinauhaa leikkaamalla, (3) muokkaamalla äänenvoimakkuutta miksaamalla, (4) muuttamalla sointiväriä taajuussuodattimien hienosäädöllä tai esimerkiksi rengasmodulaatiolla, (5) luomalla erilaisia kokonaisuuksia yhdistämällä useita signaaleja ja käsittelemällä niitä edellä mainituilla tavoilla. Voidaan huomata, että Salmenhaaran esittämät Ligetin kenttämusiikin tekniikat vastaavat siis suurin piirtein elektroniseen musiikkiin liittyviä tekniikoita. Elektronisen musiikin metafora jäsentää systemaattisesti useita kenttäteknikan piirteitä.

Olennaista on lisäksi, että sävelkentän käsitteen taustalla voidaan tunnistaa useita aineellisuuden ja tilan metaforisiin skeemoihin liittyviä piirteitä. Kenttä sijoittuu rekisterin ja ajan muodostamaan tilaan, jossa kenttää voidaan leikata sekä vertikaalisesti rekisterin suhteen rajaamalla korkeampiin tai matalampiin taajuuksiin, että horisontaalisesti ajan suhteen ottamalla kentästä pidempi tai lyhyempi jakso. Salmenhaara puhuu useassa kohtaa kentän muovaamisesta. Kenttää voidaan leikata ja suodattaa, ja sillä on aineellisuuteen liittyviä ominaisuuksia kuten esimerkiksi tiheys, homogeenisyys, kapeus tai leveys. Aineellisuuden ja tilan skeema on sekä elektronisen musiikin että soitinmusiikin kenttäteknikan taustalla vaikuttava yhdistävä kokemusperäinen kuva.

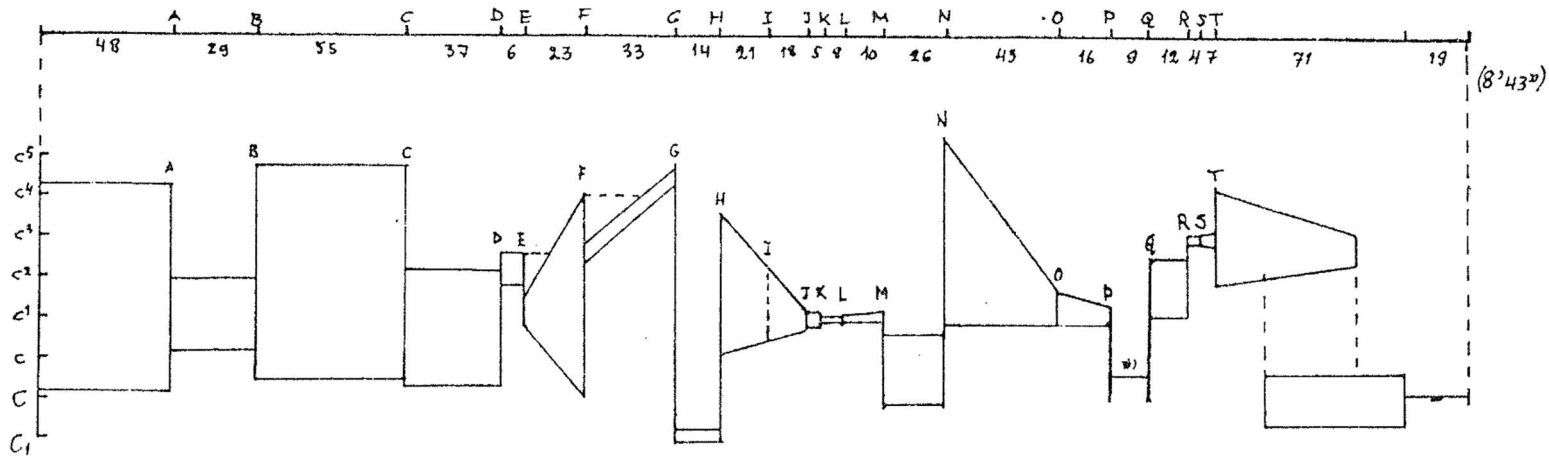
Salmenhaara hyödyntää tutkimuksessaan kenttien kuvaamiseen runsaasti musiikin rekisterin ajallista muutosta kuvaavia analyttisiä graafeja. Salmenhaara hyödyntää Dieter Schnebelin Ligetin urkuteoksesta *Volumina* (1961–1962) esittämää rekisterillistä tulkintaa (esimerkki 3.1) lähtökohtana omaan tulkintaansa. Huomionarvoista Salmenhaaran viittaamassa Schnebelin esimerkissä on, että kaavio kuvaa *Voluminan* sointikenttien rekisteriä hyvin pitkälle pelkistettynä, mutta vastaa joka tapauksessa sävellyksen rekisterin muutoksen äärikohtia. (Jaksossa I rekisteri on alussa hyvin laaja, mutta ohenee sitten korkeaan ja matalaan kerrokseen, jaksossa II rekisteri on hyvin suppealla alueella, jaksossa III rekisteriä jäsentää muutos korkea–matala–korkea, ja niin edelleen.) Schnebelin kaaviossa rekisterillinen muutos on pelkistetty muutoksen ääripäiden mukaan siten, että kaavio kuvaa ainoastaan rekisterillistä laajenemista, supistumista tai paikallaan pysymistä, sekä paikallaan pysyvien kenttien laajuutta (laaja–suppea). Rekisterin vaihtelevasta pintatasosta Ligetin sävellyksessä ollaan siis edetty kohti pelkistettyä abstraktia perustasoa. Kaavio on hyvä esimerkki rekisteriin liittyvästä musiikin sisäisestä analyttisestä metaforasta.

Salmenhaara esittää oman vastaavan tulkintansa Ligetin *Atmosphèresista* (esimerkki 3.2). Salmenhaaran kaavio on jokseenkin yksityiskohtaisempi rekisterin prosessien kuvaamisessa,

Esimerkki 3.1. Dieter Schnebelin kaavio Ligetin *Voluminan* rekisteristä. (Schnebelin 1964 julkaiseman kaavion jäljentänyt Salmenhaara 1969a, 81.)



Esimerkki 3.2. Salmenhaaran kaavio Ligetin *Atmosphèresin* rekisteristä (Salmenhaara 1969a, 86).



mutta hyödyntää joka tapauksessa samoja rekisterin prototyyppisiä, kiilamaisesti laajenevia ja supistuvia kenttiä sekä eri laajuisia rekisterillisesti muuttumattomina pysyviä kenttiä. Vastaavat graafiset tulkinnot ilmentävät erityisen hyvin musiikkiin liittyvää tilametaforaa.

Edellisessä luvussa on tarkasteltu lyhyesti Salmenhaaran *Elegian* graafista partituuria (kts. esimerkki 2.2). Kuten esimerkissä 3.2 käsitelty Salmenhaaran Ligeti-analyysi, myös *Elegian* graafinen partituuri tuntuu siis liittyvän kiinteästi skeemaan musiikista tilana ja sointikentistä tilaan sijoitettuina kappaleina tai materiaalina. *Elegian* graafinen partituuri voidaan ymmärtää analyttiseksi metaforaksi, jossa graafinen partituuri toimii mallina, joka kuvaa teoksen tekstuurityyppejä ja niiden rekisterillistä sijoittumista. Toisaalta sen voidaan ymmärtää olennaisesti liittyvän skeemoihin "tila", "esine" ja "aine". Graafisen partituurin taustalla on siis metaforinen käsitys musiikin rekisteristä ja ajallisesta etenemisestä "tilana", johon sijoittuvat musiikilliset tapahtumat ovat "esineitä" ja "materiaalia".

Musiikki, tunnesisältö ja metafora

Salmenhaaran *Elegian* "elegisyyttä" on kiinnostavaa tarkastella musiikillisen metaforan näkökulmasta. Edellä skeema "tila" on ymmärretty musiikin rekisterin ja ajallisen etenemisen

muodostamana tilana. Skeemaa ”musiikki on tila” voidaan kenties laajentaa koskemaan myös teoksen ilmaisu- ja affektisisältöä. Musiikki voitaisiin *Elegiassa* ymmärtää affektisisällön muodostamana tilana. Tällainen tulkinta voitaisiin ilmaista metaforana ”tunnetilat ovat fyysisiä paikkoja”. Metaforan ”tila” mukaan voidaan ymmärtää, että elegisyys, eräänlainen surumielisyys on ennen kaikkea ”tila”, jossa teoksessa oleillaan tai johon kuulija voi asettaa itsensä. Toisin sanoen elegisyys on tila, joka ympäröi kuulijan. Vastaavasti tila-skeeman mukaan ymmärrettynä surumielisyys ei teoksessa niinkään jäsenny esimerkiksi prosessiksi tai ”matkaksi”, jossa tunnetta työstettäisiin ja kehiteltäisiin ja matkan varrella koettaisiin esimerkiksi erilaisia (metaforisia) konflikteja ja esteitä. Pikemminkin elegisyys on teoksessa jonkinlainen melko lailla pysyvä ja staattinen olotila. Tila-metaforan mukaan tulkiten tunnesisältö ei myöskään jäsenny puheenkaltaiseksi tunteen välittämiseksi, jossa musiikissa voitaisiin ymmärtää olevan jonkinlainen subjekti, joka metaforisesti kokee teoksen tunnesisältöä. Pikemminkin elegisyys jäsenyy teoksessa jonkinlaiseksi ei-subjektiiviseksi olotilaksi.¹⁶

Myös Salmenhaaran kommentit Ligetin musiikista ovat hyödyllisiä musiikin affektiivisuuden tarkastelemiseksi. Salmenhaara tarkastelee metaforaa ”musiikki on kieli” tulkittaessaan että Ligetin teoksessa *Aventures* (1962, kolmelle keinotekoisella nonsense-kielellä esiintyvälle laulusolistille ja soitinyhtyeelle) keinotekoinen kieli ilmaisee ei-sanallisesti ilmaistavia asioita, tunnetiloja ja affekteja:

Ligeti menettelee *Aventuresissa* täsmälleen päinvastoin [kuin 50-luvun sarjalliset säveltäjät, jotka hajottivat jo olemassa olevan tekstin yksittäisiin äänneisiin]. Hän komponoi myös itse tekstin samoilla periaatteilla kuin musiikin: 119 foneettisesta äänneestä koostuu imaginaarinen kieli, johon on komponoitu myös merkityssisältö. Siirtyminen vokaalisista aineksista instrumentaaliin tapahtuu saumattomasti, ja täten myös instrumentaaliset elementit voivat saada merkityssisällön. Luonnollisestikaan tämä ei-olemassaoleva kieli ei voi käyttää konkreettisia käsitteitä, mutta sen sijaan sen avulla voidaan musiikillisessa mielessä eksaktisti ilmaista niitä asioita, jotka taiteellisessa ilmaisussa aina ovat olleet keskeisiä: tunnetiloja, affekteja emotionaalisia struktuureja. *Aventures*-teoksesta on huomautettu: emme ymmärrä sanaakaan siitä, mitä laulajat eri tavoin artikuloivat, mutta ymmärrämme täsmälleen, mitä he tarkoittavat. (Salmenhaara 1969b, 34)

Lisäksi Salmenhaara kirjoittaa Ligetin *Atmosphèresin* ja *Requiem*in tunneilmaisusta korostaen teosten ilmaisevia piirteitä:

[...] *Atmosphèresissä* itse musiikilliseen materiaaliin on komponoitu samalla ilmaisullisia elementtejä – tosiasiallisesti teos on materiaalisfäärissä tapahtuva sielunmessu. [...]

Myös *Requiemissa* on itse musiikilliseen materiaaliin komponoitu ilmaisullisia elementtejä: vuosisataisia requiem-assosiaatioita, tila- ja etäisyysvaikutelmia, syvyyden ja korkeuden hahmoja, helvetin ja viimeisen tuomion dramatiikka,

¹⁶ *Elegian* ei-subjektiivisuudesta, kts. myös Sivuoja-Gunaratnam (2001, 65).

taivaan lux perpetua -elementti. Täten muoto hahmottuu samalla imaginäärisinä perspektiiveinä itse materiaalista käsin. (Salmenhaara 1969b, 33–34)

Ottaen huomioon Salmenhaaran mielenkiinnon Ligetin musiikin tunnelmailmaisua kohtaan, ei ole yllättävää, että Salmenhaara valitsi myös omalle teokselleen tunnesisältöön viittaavaan nimen. Lisäksi voidaan kiinnittää huomiota, että kuten edellä mainitut *Atmosphères* ja *Requiem*, myös *Elegia* liittyy valittavaan ja surumieliseen, toisin sanoen ”elegiseen” affektiin. *Elegia*-teostensa sarjaa käsittelevässä esseessä Salmenhaara tuo esille näkemyksen, että musiikki on eräs tapa tutkia emotionaalista kokemusmaailmaa. *Elegia*-sarjan teokset Salmenhaaran mukaan tulkitsevat kukin ”erilaisia näkökulmia elegisestä tunnelmasta”. (Salmenhaara 1966b, 315)

Salmenhaara kommentoi esseessä myös modernismiin liittyvää eksaktiuden tai tieteenkaltaisuuden pyrkimystä suhteessa tunneilmaisuun:

Musiikki on inhimillisten tunteiden ilmaisu, eräs tapa tutkia emotionaalista kuvitelmaa maailmaa suuremmalla tarkkuudella kuin fysiikka tai psykologia voivat pyrkimyksessään eksaktiuteen tehdä. Musiikissa täytyy olla eksakti, sanoa vain se mitä haluaa ilmaista ja juuri sillä säveljärjestyksellä kuin on parasta, mutta tässä eksaktiudessa täytyy musiikin olla riittävän ei-eksaktia, jotta se on musiikkia eikä tiedettä. Musiikissa on kyse ei-eksaktiuden eksaktiudesta. (Salmenhaara 1966b, 313. Oma käännökseni ruotsista.)

Lainauksesta käy myös ilmi Salmenhaaran kriittinen suhde metaforaan ”musiikki on tiedettä”. Salmenhaara kiinnittää huomiota siihen, että musiikki voi olla keino tutkia emootioita, mutta sen keinot ja pyrkimykset ovat pitkälti erilaisia kuin tieteessä. Toisin kuin tiede musiikki ei pyri eksaktiuteen vaan pikemminkin ei-eksaktiuteen. Lainausta on kiinnostavaa lukea myös suhteessa Salmenhaaran 1960-luvun väitöstutkimukseen ja myöhempään menestyksekkääseen tutkijanuraan. Salmenhaara ei ota sarjallisuuteen ja musiikin modernismiin liittyvää ”musiikki on tiedettä” metaforaa annettuna tai ymmärrä luovaa ja tieteellistä toimintaansa yhdeksi ja samaksi pyrkimykseksi, vaan pyrkii tarkastelemaan näitä kahta erilaista pyrkimystä ja niiden suhdetta kriittisesti. Salmenhaara säilyttää siis kriittisen etäisyyden Stockhausenin ja muidenkin sarjallisten säveltäjien korostetun tiedemiesmäiseen 1960-luvun säveltäjäkuvaan, jonka mukaan yksinkertaista taide ja tiede näyttäytyivät saman pyrkimyksen ilmentyminä.

3.3. Meriläinen – tekstuurikarakterien tekniikka

Usko Meriläisen musiikillisen ajattelun tarkastelemisen kannalta kiinnostava kirjoitus on Meriläisen omaa sävellystyötään käsittelevä kirjoitus *Miten sävellykseni ovat syntyneet* -kokoelmasta (Meriläinen 1976).¹⁷ Heti kirjoituksen avauskappale tarjoaa kiehtovan katsauksen Meriläisen metaforiin:

Jos etsin ”pienintä yhteistä tekijää” säveltämisen ideasta, se on kohdallani jatkuva kummastus tuota aineetonta ainetta kohtaan, joka parhaimmillaan

¹⁷ Muilta osin Meriläinen julkaisi vain hyvin vähän esimerkiksi lehtikirjoituksia tai esseistisiä kirjoituksia, joitakin konserttien käsiohjelmatekstejä lukuun ottamatta.

toimii henkisen energian siirron välineenä. Jos riisumme musiikista sen olemukseen kuuluvat ulkoisen ja sisäisen ilmiömaailman, pelkistämme sen puhtaasti akustiseksi tapahtumaksi, käteen jää merkillinen värähtelyjen mikrokosmos, jonka lainalaisuuksiin säveltäjän on tavalla tai toisella sitouduttava. (Meriläinen 1976, 103)

Katkelma tuo esille ainakin metaforat ”aine”, ”värähtely” ja ”energia”.¹⁸ Toisaalta nämä tuntuvat muodostavan yhteisen metaforan, kuuluvan yhteiseen aineellisuus-metaforaan. Tämä voitaisiin esimerkiksi ilmaista: ”musiikki on värähtelevää ainetta, joka välittää energiaa”. Kauttaaltaan Meriläinen käyttää kirjoituksessaan ilmauksia ”soiva aine” tai ”soiva materiaali”, joten aineellisuuden metafora on kirjoituksessa keskeinen.

Meriläinen käsittelee kirjoituksessaan kysymystä ”yksinkertaisuudesta ja monimutkaisuudesta” musiikin historian läpi kulkevana juonteena, sekä kysymystä tonaalisuudesta ja ”antitonaalisuudesta”. Hän tunnustautuu itse ”antitonaaliseksi” ja huomauttaa, että kokee ”tonaaliset fiktiot eritoten soinnillisessa mielessä ajatusta rajoittavaksi järjestelmäksi, joiden rikkominen vapaille soivan aineen vesille päästämiseksi oli [...] välttämätöntä”. (Emt., 104) Tämän jälkeen Meriläinen huomauttaa, että aikamme musiikissa erilaiset musiikin tekstuuriin liittyvät piirteet vaikuttavat olevan tonaalisuutta keskeisempiä rakennepiirteitä.

Jo viime vuosisadan romantiikka loi traditionaalisen tonaliteetin yhteyteen mahtavan ilmaisullisen käyttötapa-arsenaalin. Aiemmin keskeinen, yksinkertainen toonika-dominanttisuhde sai rinnalleen uusia sointiväriominaisuuksia, rytmin muotoja, ääni voiman [sic] muutosten ilmaisevaa tehoa, materiaalin ohentumista ja tihentymistä jne., jotka kaikki tukivat tuota tonaalisuuden peruspilaria. Kuulijan kyky ”kuulla tonaalisesti” hämärtyi, ilmaisukeinojen runsaus ja teho houkutti elämyspohjaiseen kuulemiseen, aistimaan musiikkia. (Ems.)

Meriläisen tapa jäsentää ajatus on hieman koukeroinen, mutta ilmeisesti ajatuksessa keskeistä on se, että musiikin ”sointiväriominaisuudet”, rytmikka ja ”rytmin muodot”, dynamiikan muutokset ja tekstuurillinen tiheys, siis erilaiset olennaisesti tekstuuriin kuuluvat piirteet, liittyvät Meriläisen ajattelussa musiikin elämyspohjaiseen kuulemiseen, jonkinlaiseen metaforiseen kokemiseen muuntuvana materiaana.

Liittyen musiikinhistorialliseen tulkintaansa Meriläinen esittää tekstissä värikkään kuvauksen 1900-luvun musiikillisesta kehityksestä – huomioiden erityisesti dodekafonian ja tieteellisen kehityksen rinnakkaisuuden.

En malta olla vertaamalla tätä musiikillista kehityslinjaa [dodekafoniaa] ajassamme tapahtuneeseen mahtavaan käsitteiden mullistukseen, joka niin dramaattisella tavalla huipentui maailmansodan päätökseen, Hiroshiman, Nagasakin atomipommeihin. Vuosisadan alkupuolella fyysikkojen kammioissa tapahtunut vallinneen materiaalikäsityksen asteettainen [sic] murentuminen tapahtui samanaikaisesti säveltäjien työhuoneissa tonaliteetin rikkoutumisena.

¹⁸ Värähtelyn metaforasta Stockhausenin teoreettisen ajattelun läpikulkevana ajatuksena, kts. Coenen (1994, 207–208).

Oltiin uusien mysteereiden edessä, musiikin ekspressionisti kaivautui ihmismielen alitajun syvyyksiin, kirjailija nojautui tajunnan virtaan ja kuvataiteilija särki luonnonmukaisen objektisuhteen pyrkien etsimään kuvan ”alkusoluja” erilaisten ismien keinoin, tiedemiesten taas etsiessä kiihkeästi käytännön ratkaisuja tälle todellisuudelle. [...] Tällä tapahtumaketjulla on ollut ihmismieliin suunnaton vaikutus. Näiden tieteen, tekniikan saavutusten havainnoimisesta syntyi tiettyä tiedon yliarvostusta, joka heijastui myös taiteelliseen ajatteluun. Säveltäjillä oli jo valmiina uuden musiikillisen ajattelun tukirakenne, dodekafonia, ja ajanhengelle luonteenomaista on, että päädyttiin materian totaaliseen organisaatioon, sarjalliseen tekniikkaan. Näennäistä heilurin heilahtamista vastakohtaan, vapaaseen aleatorisuuteen [sic] pidän syntyneiden tyylikäsitysten käytännöllisenä uudelleen arviointina, jonka pohjalta syntyy uusia, suuremmin ja helpommin käsillä olevia ilmaisukeinoja. (Emt., 106–107)

Kiinnostavaa on se, kuinka Meriläinen ymmärtää 1900-luvun musiikillisen kehityksen rinnakkaiseksi tieteellisen kehityksen kanssa. Tässä on paljon samaa kuin edellisessä alaluvussa käsitellyssä sarjallisuuden säveltäjien musiikkikäsitteissä, joka voitaisiin kiteyttää metaforaksi ”musiikki on tiedettä”. Huomionarvoista on, että Meriläinen käsittää tieteellisen edistyksen kanssa rinnakkaisiksi tapahtumiksi myös modernismin kuvataiteen ja kirjallisuuden syntyminen.¹⁹ Kiinnostavaa on, että Meriläinen ei tässä yhteydessä puhu juurikaan musiikin tekstuurillisista piirteistä tieteellis-teknologisen edistyksen kanssa rinnakkaisina piirteinä, vaan ennen kaikkea hän puhuu tässä katkelmassa dodekafoniasta. Kuitenkin lopussa mainitaan vapaa aleatorisuus, jonka voi ymmärtää viittaavaan esimerkiksi 1960-luvun jälkisarjalliseen tyyliin. Meriläinen tulkitsee, että tämä heilahdus sarjallisuuden ”totaalista organisaatiosta” vapaaseen aleatorisuuteen on vain näennäinen, oikeastaan pikemmin ”syntyneiden [sarjallisuuden] tyylikäsitysten käytännöllistä uudelleenarviointia”. Meriläisen tulkinnassa siis myös aleatorisia periaatteita hyödyntävä sävellystekniikka jäsentyy osaksi tieteellis-teknologiseen edistykseen rinnastuvaa musiikillista kehitystä.

Kuvaillessaan oman säveltämisensä työtapaa Meriläinen toteaa, ettei itse päätenyt aleatorisuuteen, sillä ”sen sattumanvaraisuus ei viehättänyt”, mutta että hänen asenteensa on ”hyvinkin keskeisesti sointiväriin nojaava ja improvisatorinenkin” (emt., 110). Meriläinen hyödyntää virtaamiseen ja aineellisuuteen liittyviä metaforia kuvatessaan ”karakteritekniikan” työtapansa säveltäessään, mutta toisaalta hyödyntää myös erityisesti romantiikan organisaatiotieteen kuvastoon liittyvää ajatusta alkuidusta ja sen kehityksestä.

Työskentelyn alkuvaihe, ensimmäinen ”muhinta”, saattaa joskus olla hyvinkin pitkä ja sisältää improvisoivaa materiapohjan etsintää. Joku aines tässä materian virrassa tuntuu yht’äkkiä erottuvan ympäristöstään. Tähän ainesosaan tarrautuminen aloittaa uuden tietoisemman vaiheen, jossa tulevan teoksen tyylliset piirteet, instrumentaatio ja muut käyttötavat alkavat hahmottua. Tämä ”toinen muhinta” sisältää jo paljon tietoista työskentelyä. Kuitenkin olen oppinut

¹⁹ Meriläinen ei tarkemmin mainitse mihin suuntauksiin viittaa näissä taiteissa vaan huomautus jää yksityiskohdiltaan avoimeksi. Kuvataiteen ”ismejä” voi ajatella olevan ovat esimerkiksi kubismi, abstraktionismi, surrealismi ja futurismi. Kirjallisuuden tajunnanvirran tunnetuin esimerkki on James Joycen *Ulysses* (1920).

nojaamaan hyvinkin paljon tuohon merkilliseen alitajuiseen valmistumisprosessiin ja intuitiivisiin havaintoihin. [...] Minulle on suorastaan toiminnan kaavaksi muodostunut se, että tuon toisen vaiheen aikana kirjoitan teosta alkaen kehittelyn sen alkuiduista. Tähän vaiheeseen kuuluu olennaisesti tuollainen tajunnan virran, sisäisen kuuntelun sävyttämä pohdinta, jolloin tietyt tyylilliset näkemykset, kysymykset oikeasta ja väärästä siirtyvät ainakin osaltaan välittömän, vaistomaisen havaitsemisen alueelle. (Ems.)

Meriläinen mainitsee lisäksi, että on ”miltei täysin luopunut etukäteen kaavailluista muotorakenteista”, sillä usein ”[j]okin vahvasti koettu ainesosa vaatiikin muodonnan liikettä aivan erilaiseen ennakolta arvaamattomaan suuntaan.” Meriläinen myös huomauttaa, että itse asiassa tällainen työtapa on samanlainen kuin romantiikan ajan sinfonisissa runoissa, ja toteaa että ansaitsisi itse kenties muiden musiikkikirjoituksissa saamiensa kuvailujen (”neoklassikko, ostinatosäveltäjä, dodekafonikko, impressionisti, ekspressionisti”) lisäksi myös kuvailun ”romantikko”. (Emt., 111)

Toisen pianosonaatin karakteritekniikka

Tekstinsä lopuksi Meriläinen antaa esimerkkejä toisen pianosonaattinsa avausosasta, siitä miten tällainen karakteritekniikka teoksessa ja sen ”muodonnassa” toteutuu. Meriläinen esittää, että:

Teos avautuu alkioin, joissa aivan kuin puristuneena, latenttina ilmenevät ominaisuudet ovat koko teoksen lähtökohtina: dramaattinen cluster (a), sitä seuraava ”pisteellisesti” putoileva lyyrinen ja myös leikkimielisyyteen taipuva itu (b) sekä melodinen mietiskelevä eppinen linjamotiivi (c). [kts. esimerkki 2.1 tämän tutkielman edellisessä luvussa]

Aineskokonaisuus toistuu pienin karakteristisin lisäyksin seuraavissa tahdeissa, ja näin on käsillä alkiomateria, joka on aivan kuin lähtöisin tuon kolmasti esiintyvän mystisen cluster-soinnin sylistä. [...] Sonaatin kokonaisuus siis pohjaa näiden alkiodien ominaisuuksiin, niiden laajentumiseen, muuntumiseen ja erilaatuisen yhteytykseen. Ensimmäisen osan luonne nojautuu keskeisesti tuohon cluster-ominaisuuteen, pyrkimykseen kehittyä laajoiksi soiviksi kentiksi. Osan muodonnan rajakohtina toimivat kolme erilaatuista variaatioita cluster-motiivista. Sitä seuraavat ja siihen ovat yhtyneenä muut alkuominaisuudet, myös vapaasti kehittyvinä muunnoksina. Osa päättyy alun ”pienoismallin” mukaisesti kellomaiseen, hiljenevään soivaan kenttään. Kokonaisuus sisältää näin dramaattisia, lyyrisiä ja eppisiä ominaisuuksia, mutta muodostaa kuitenkin yhtenäisen linjan.

(Emt., 112–113)

Hieman myöhemmin tekstissä Meriläinen täsmentää ajatusta huomauttamalla, että tällaisessa tekniikassa kyse on ”sävellystyölle välttämättömästä ajatuksen ’punaisesta langasta’, joka tarjoaa viehättävän toimintakentän. Alkusolukko [piste–linja–kenttä] ei siis ole teema eikä sitova systeemi, vaan hahmotusta väljin ’säännöin’ säätelevä säveltämiseen houkutteleva karakteristinen virike.” (Emt., 113) Meriläinen huomauttaa lisäksi, että hänen myöhempi

(1960–1970-luvun) tuotantonsa on ”tavalla tai toisella noudattanut samanlaista ajatusrataa”. (Ems.)

Vaikka Meriläinen kirjoituksessaan mainitsee kuvataiteen vain ohimennen, on karakterien piste, linja ja kenttä taustalla ilmeisestikin kuvataiteeseen liittyvä metafora. Erityisesti yhteys abstraktiin kuvataiteilija Wassily Kandinskyn teoriaan (Kandinsky 1947 [1926]), jonka mukaan abstraktin kuvataiteen peruselementit ovat piste, linja ja kenttä.²⁰

Kiinnostavaa on, että vaikka Meriläisen ajattelu toisaalta tuntuu liittyvät aineellisuuden ja kuvataiteen metaforiin, toisaalta sitä voisi arvioida myös romantiikan estetiikkaan olennaisesti kuuluvan ”orgaanisuus”-metaforan kautta. Meriläinen puhuu erilaisista alkuiduista, joista materiaali kasvaa. Tämä seuraa romantiikan ajan keskeistä metaforaa ”sävellys on elävä organismi”, jonka mukaan esimerkiksi musiikin motiivit ovat ituja, joista sävellys ”kasvaa”.²¹ Tämän huomion kannalta Meriläisen itselleen ehdottama kuvailu ”romantikko” on helposti ymmärrettävissä. Meriläinen siis yhdistää sekä romantiikan traditiosta juontuvaa metaforaa ”sävellys on organismi” että modernismin traditiosta juontuvaa metaforaa ”musiikki on ainetta”. Meriläisen metaforinen kehikko näyttäytyy näin ollen varsin omaperäisenä sulautumana erilaisista vaikutteista.

Aine- ja organismimetaforien lisäksi Meriläinen hyödyntää tekstissään myös kirjallisuuteen ja kertomuksiin liittyviä termejä ”dramaattinen, lyyrinen ja eepinen”. Kiinnostava piirre on, että siinä missä aineellisuuden ja liikkeeseen liittyvät metaforat tuntuvat Meriläisen tekstissä yhdistyvän laajemmaksi metaforiseksi järjestelmäksi, nämä kirjallisuus- tai kertomusmetaforat (dramaattinen–lyyrinen–eepinen) tuntuvat jäävän tekstissä jossain määrin yksittäisiksi ja irrallisiksi metaforiksi. Ominaisuudet dramaattinen, lyyrinen ja eepinen eivät tunnu kovin selkeästi liittyvän laajempaan metaforiseen kehikkoon, ja Meriläisen esseen lukijalle avautuu jokseenkin hankalasti, miten ne voisi pianosonaattiin liittyen ymmärtää. Tämä huomio ei toki poissulje sitä, että Meriläisen omalle ajattelulle nämä luonnehdinnat dramaattinen, lyyrinen ja eepinen kenties ovat olleet kiinnostavia ja merkityksellisiä käsitteitä.

²⁰ Yhteyden Kandinskyyn mainitsee mm. Oramo (2008).

²¹ Romantiikan orgaanisuus- ja elollisuusmetaforista, kts. Spitzer (2004, 276–319).

4 TEKSTUURIN ANALYSOIMINEN

Edellisissä luvuissa on käsitelty Salmenhaaran teoksen *Elegia II* ja Meriläisen toisen pianosonaatin historiallis-esteettistä kontekstia. Olen tarkastellut, mitkä olivat 1960-luvun sävellyksellisen estetiikan taustat, miten säveltäjät ymmärsivät ja puhuivat musiikin tekstuurista sekä miten Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoituksia voidaan ymmärtää tässä kontekstissa.

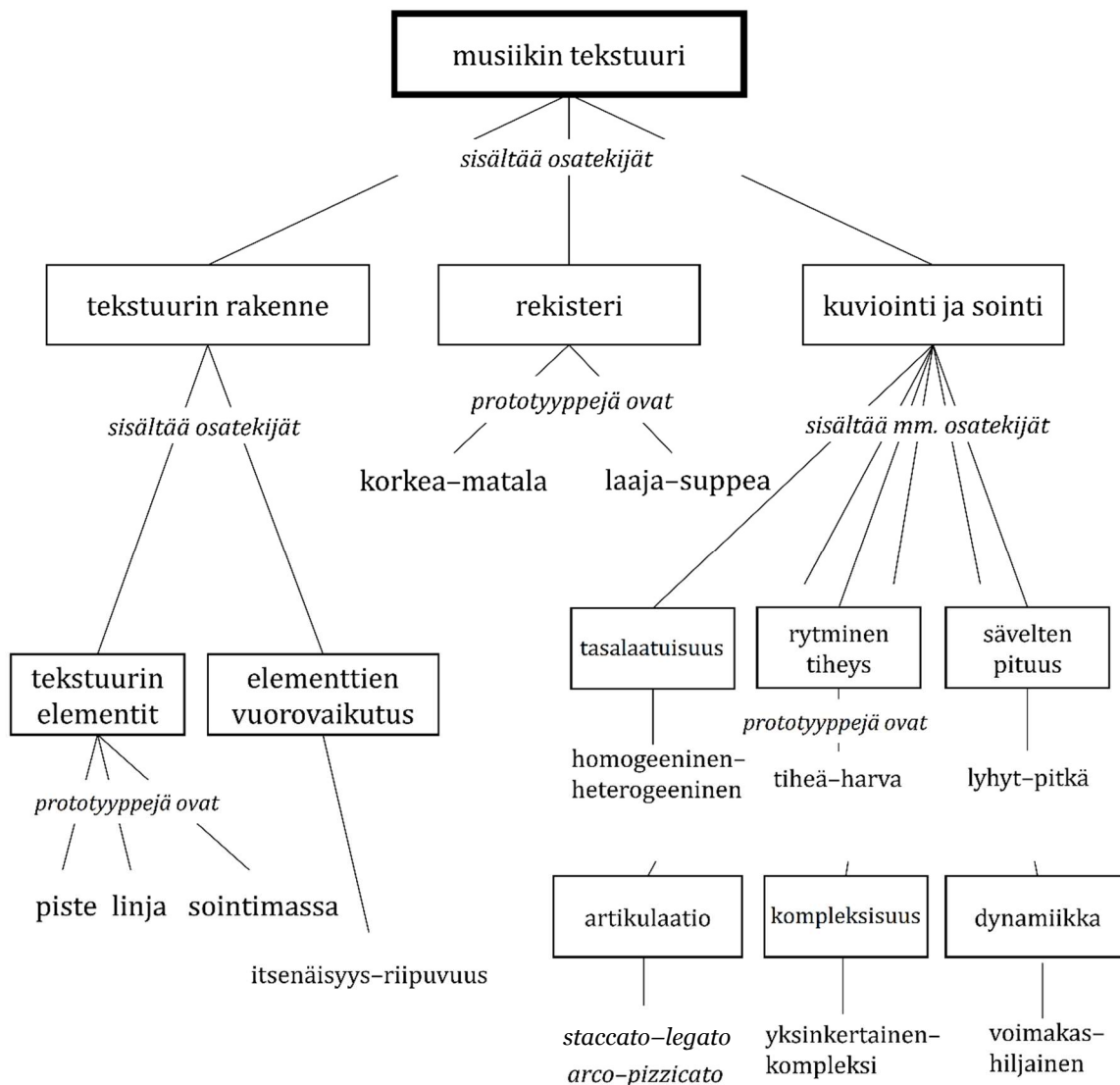
Edellä käsitelty materiaali taustoittaa olennaisesti tekstuuriin liittyviä käsityksiä, kun tarkastelen seuraavaksi *Elegiaa* ja *sonaattia* musiikkianalyttisesti teosten partituureista käsin. Keskeisinä historiallis-esteettisen taustan ja musiikkianalyttisen tarkastelun vuorovaikutusta tutkivina kysymyksinä voidaan esittää: Millä tavoin esteettisen taustan ehdottamat kognitiivisten alueiden väliset metaforat voidaan tulkita musiikin sisäisiksi metaforiksi musiikkianalysissa? Millaisia musiikin analyttisiä prototyyppejä voidaan hyödyntää, kun käsitellään musiikkia, jonka tekstuuria voidaan musiikin ulkopuolelta ammentavilla metaforilla kuvailla abstraktin kuvataiteen, luonnontieteen ilmiöiden tai elektronisen musiikin periaatteiden avulla? Luvuissa 4 ja 5 käänän huomion *Elegian* ja *sonaatin* musiikkianalyttiseen tarkastelemiseen. Tässä luvussa käsittelen ensin musiikin tekstuurin analysoimisen yleisiä perusteita, käyn läpi aihetta käsittelevää kirjallisuutta ja reflektoin samalla *Elegiasta* ja *sonaatista* otettujen esimerkkien avulla analyttisen kirjallisuuden yleisiä huomioita. Tämän jälkeen luvussa 5 esitän analyttiset teoskohtaiset tulkinnat *Elegiasta* ja *sonaatista*. Luvussa 6 palaan vielä tarkemmin kysymyksiin eri metaforisten tasojen vuorovaikutuksesta.

4.1 Tekstuurin analysoimiseen liittyviä haasteita

Lawrence Zbikowski esittää kognitiivisen tutkimuksen näkökulmasta, että musiikin käsitteelliseen ymmärtämiseen liittyy kolme keskeistä kognitiivista prosessia: luokittelu, kognitiivisten alueiden väliset siirrot ja käsitteelliset mallit (Zbikowski 2002, 12–16). Näistä käsitteellisen ymmärtämisen prosesseista kognitiivisten alueiden välisiä siirtoja on käsitelty edellisissä luvuissa tarkasteltaessa musiikin ja muiden kognitiivisten alueiden välisiä metaforia.

Zbikowskin mukaan luokittelu tarkoittaa sitä, että käsitteellisessä ajattelussa välttämättä jäsennämme havaintoja erilaisten prototyyppien mukaan (emt., 30). Yleiskatsaus tässä tutkielmassa hyödyntämistäni tekstuurin prototyyppisistä luokitteluista on kuvattuna esimerkissä 4.1. On huomionarvoista, että ymmärrän tekstuurin varsin laajasti. Jotkut kirjoittajat käyttävät tekstuuria vain joihinkin tunnistamiini tekstuurin osa-alueisiin, mutta koska tekstuurin varsin laaja määrittäminen on hyödyllistä tarkastelemieni teosten kannalta, ymmärrän tekstuurin laajaksi yläkäsitteeksi, jota tarpeen mukaan tarkennan sen alakäsitteillä.

Ensinnäkin musiikin tekstuurin voidaan luokitella erilaisiin osaparametreihin. Sointiin liittyviä osatekijöitä voidaan kuvata prototyyppisten ääripäiden avulla, joita *Elegiassa* ja *sonaatissa* ovat ainakin tekstuurin tasalaatuisuus (ääripäät homogeeninen–heterogeeninen), rytminen tiheys (tiheä–harva), sävelten pituus tietyn jakson sisällä (lyhyt–pitkä), dynamiikka (voimakas–hiljainen), artikulaatio (esimerkiksi ääripäät *staccato–legato* ja *arco–pizzicato*)

Esimerkki 4.1. Tekstuuriin liittyviä luokitteluja.

sekä tekstuurin kompleksisuus kokonaisuutena (yksinkertainen–kompleksi). Musiikin rekisteriä voidaan luokitella prototyyppeihin korkea–matala ja laaja–suppea. Tekstuurin rakennetta voidaan luokitella prototyyppeihin elementteihin piste, linja ja sointimassa. Näiden luokittelujen tarkempia perusteita käsittelemme myöhemmin tässä luvussa.

Luokittelu ja alueiden väliset siirrot ovat Zbikowskin mukaan käsitteellisten mallien ja teorioiden taustalla. Käsitteelliset mallit ovat käsitteiden suhteisiin liittyviä väitteitä ja näiden järjestelmiä, toisin sanoen pidemmälle mennessään musiikkia koskevia teorioita.¹ Teorioilla, on viisi keskeistä piirrettä. (1) Ne ovat ”opas fyysiselle ja mentaalille toiminnallemme”, toisin sanoen malleja siitä miten odotamme asioiden toimivan. (2) Ne antavat vastauksia

¹ Zbikowski tarkoittaa teoriassa varsin laajassa mielessä tiettyä ilmiötä koskevaa selitysjärjestelmää, joka voi olla sofistikoituneempi ja kompleksimpi, kuten esimerkiksi erilaiset musiikkianalyysin analyysimenetelmät tai alkeellisempi ja suppeampi, kuten 8-vuotiaan lapsen *Tuiki, tuiki tähtönen*-kappaleesta intuitiivisen yrityksen ja erehdyksen kautta muodostama käsitteellinen malli Jeanne Bambergerin tunnetussa musiikkipsykologisessa kokeessa, kts. Bamberger (1991, 177–247).

käsitteellisiin ongelmiin, eli teorioita työstämällä voimme vastata erilaisiin käsitteellisiin kysymyksiin. (3) Ne yksinkertaistavat todellisuutta. Teoria siis kiinnittää huomiota aina vain joihinkin musiikin piirteisiin, ei kaikkiin. (4) Teoriat ovat pitkälle meneviä kognitiivisia rakenteita, jotka sisältävät useita toisistaan riippuvaisia käsitejärjestelmiä. Ja (5) teoriat ovat dynaamisia, eli kun jokin teorian käsitteistä muuttuu se vaikuttaa koko muuhunkin teoriaan. (Emt., 130–131)

Musiikin tekstuurin tarkasteleminen on eräs käsitejärjestelmä, jossa useat erilaiset käsitteelliset mallit ovat vuorovaikutuksessa. Tekstuurin teoreettisen tarkastelemisen taustalla on siis väistämättä erilaisia luokitteluja, kuten se että tekstuuria voidaan luokitella erilaisiin toistensa kanssa vuorovaikutuksessa oleviin prototyyppeihin (kuten esimerkissä 4.1) ja se että musiikin tekstuuria ymmärretään ei-musiikillisten asioiden kautta käsitteellisissä metaforissa (kuten luvun 2 esimerkeissä 2.5 ja 2.7). Zbikowskia seuraten voidaan lisäksi siis todeta, että tekstuurin teoreettinen tarkasteleminen antaa mahdollisuuden esittää tekstuuria koskevia käsitteellisiä kysymyksiä. Mikäli tekstuuria tarkastellaan vain mielikuvien ja vaikutelmien tasolla, erilaisia käsitteellisiä kysymyksiä ei välttämättä voisi mielekkäästi asettaa. Kuitenkaan huomioni eivät toivon mukaan jää yksinomaan teoreettisiksi, vaan käsitteelliset huomiot johdattavat musiikin syvempään kohtaamiseen ja ymmärtämiseen.

Musiikin tekstuurin lähestyminen musiikkianalyttisesti tarjoaa useita haasteita. Zbikowskin esittämien kognitiivisten prosessien mukaan ensinnäkin tekstuuriin liittyviä piirteitä on haastava luokitella ja nimetä, toiseksi tekstuuriin liittyvät kognitiivisten alueiden väliset siirrot vaativat selkeytystä ja kolmanneksi tekstuuriin liittyvät käsitejärjestelmät eivät ole itsestään selviä. Miten ja millaisten käsitteiden avulla tekstuurista voidaan puhua, miten erilaiset tunnistetut prototyypit ovat vuorovaikutuksessa keskenään, miten nämä käsitteet suhtautuvat muihin inhimillisiin kokemuksiin ja miten tekstuurin erilaiset käsitteet suhteutuvat toisiinsa muodostaen yhteisen käsitejärjestelmän?

Angloamerikkalainen musiikinteoria ja musiikkianalyysi on perinteisesti keskittynyt esimerkiksi harmonia- ja säveltaso-organisaatioon ja muotoon liittyviin kysymyksiin sekä kysymyksiin esimerkiksi musiikin topoksista tai kertovuudesta, mutta tekstuuria ei ole useinkaan laajemmin eritelty itsenäisenä musiikin jäsentymisen tasona. Ian Bent kiteyttää tunnetussa artikkelissaan *Analysis* musiikkianalyysin määrittelemällä sen musiikin rakenteiden tulkitsemiseksi, rakenteen jakamiseksi sen muodostaviin elementteihin ja näiden elementtien funktioiden tarkastelemiseksi (Bent 2001 [1987]). Tällainen musiikin elementtien rakenteellinen suhde on määrittynyt eri tavoin eri aikoina ja eri paikoissa. Judy Lochhead huomauttaa tarkastellessaan erästä analyttisen selittämisen kannalta haasteellista kappaletta, että analyysin perinteisten menetelmien ulkopuolelle sijoittuvassa ohjelmistossa Bentin tarkoittamat musiikin rakenteelliset elementit tarvitsevat uutta määrittelyä. Lochhead huomauttaa, että tällaiset analyysin menetelmälliset pohdinnat ovat olennaisia suuressa osassa 1900-luvun jälkipuolen musiikkia, joka itsessään haastaa aiempia käsityksiä musiikin rakenteesta. (Lochhead 2006, 234)

Lochhead tulkitsee, että 1900-luvun nykymusiikkiteosten analyysissä joudutaan muotoilemaan teoskohtaisia teorioita. Tällaisessa merkityksessä teoria ei ole niinkään ennalta määrätty käsitys useiden teosten rakenteesta, vaan teoskohtainen käsitys tietyn teoksen rakenteesta. Teoksen rakenteellisten elementtien selvittäminen on itsessään huomionarvoinen osa analyttistä tulkintaa. (Emt., 252) Tekstuurin suhteen on hyödyllistä ajatella, että monet

tekstuurilliset prototyypit ovat useiden teosten jakamia. Tällaisia ovat vaikkapa esimerkissä 4.1 esittämäni luokittelut, joita voitaisiin helposti soveltaa melkein minkä tahansa teoksen analysoimiseen. Toisaalta näiden luokittelujen keskinäinen suhteisto ja painoarvo vaihtelee eri teoksia analysoidessa. Siinä missä tonaalisessa ohjelmistossa voidaan esittää yleistys esimerkiksi siitä, että dominanttiharmonia on jännitteinen ja toonikaharmonia rauhoittunut tila, ei tekstuuriin liittyen voida useinkaan esittää tällaisia koko ohjelmiston yleisiä määrittelyjä, kuten että ”rytmisesti tiheä tekstuuri on jännitteinen tila ja rytmisesti harva tekstuuri rauhoittunut tila”, vaikka jonkun tietyn teoksen kohdalla tapauskohtaisesti näin saattaa hyvin olla. Näin ollen tekstuurin teoriassa on sekä yleisiä useiden teosten jakamia piirteitä että teoskohtaisia piirteitä. Tässä luvussa tuon esille ainakin periaatteessa tekstuurin yleisiä piirteitä, kuitenkin katkelmia *Elegiasta* ja *sonaatista* esimerkkeinä hyödyntäen, kun taas seuraavassa luvussa tuon esille teoskohtaisia piirteitä *Elegiassa* ja *sonaatissa*.

Jonathan Dunsby tuo artikkelissa *Considerations of Texture* valaisevasti esille useita tekstuurin tarkastelemiseen liittyviä haasteita. Hän huomauttaa, että tekstuuri on ylipäättään tullut musiikkitermiksi vasta 1900-luvun aikana ja erityisesti post-tonaaliseen ohjelmistoon liittyen. Dunsby tulkitsee, että 1900-luvun post-tonaalisen musiikin yhteydessä ”[m]onista musiikkikritiikin tutuista termeistä ja käsitteistä oli tullut irrelevantteja, [...] ja se mikä nykyään ymmärretään tekstuuriksi, oli usein ainoa tarttumakohta, johon kriitikot, arvostelijat ja opettajatkin pystyivät kiinnittämään musiikillisen ymmärryksensä uudesta”. (Dunsby 1989, 46–47) Dunsbyn tarkastelemien esimerkkien perusteella vaikuttaa, että termiä ”tekstuuri” ei ole ennen 1900-luvun jälkipuolta käytetty kovin johdonmukaisesti musiikkiin liittyen. Lisäksi Dunsbyn esimerkin mukaan käsitettä tekstuuri on vielä 1950-luvulla saatettu käyttää musiikkiin liittyen lainausmerkeissä (*”texture”*), minkä Dunsby ymmärtää merkiksi siitä, että vaikka termi tekstuuri on sinänsä ollut muista yhteyksistä, kuten kuvataiteesta, tuttu lukijalle, sen ei yhteyttä musiikkiin ei ole suoraan oletettu tunnetuksi. (Ems.) Metaforateoriaan liittyen voitaisiin tulkita, että käsite ”tekstuuri” on musiikkiin liittyen aikaisemmin ollut selvemmin metaforinen. Toisin sanoen tekstuuri on ymmärretty musiikin ulkopuolelta ammentavaksi metaforiseksi siirroksi. Nykyään termi tunnetaan erityisesti 1900-luvun musiikin ja nykymusiikin yhteydessä tyypillisesti suoraan musiikillisesta käyttöyhteydestään. Toisin sanoen musiikin tekstuurin käsite lähestyy niin sanottua kuollutta metaforaa, jolloin jonkin käsitteen alun perin metaforinen alkuperä hämärtyy ja unohtuu.

Dunsby huomauttaa myös, että englanninkielinen käsite *texture* on pitkälti englannille kielispesifi, esimerkiksi ranskassa, saksassa ja italiassa ei tunneta suoria vastineita (vaikka jokseenkin vastaavia ovat saksaksi käytetty ligetiläinen termi *Klangstruktur*, joka toisinaan esiintyy myös englanniksi muodossa *sound structure*, sekä italian *tessitura*) (emt., 46). Käsite ”tekstuuri” vaikuttaa olevan omaksuttu myös suomenkieliseen musiikkikeskusteluun ennen kaikkea englannista, joskin termin tarkemman käyttöhistorian erittely suomen kielessä vaatisi perusteellisempaa selvitystä.²

Voidaksemme keskustella musiikkianalyttisesti tekstuurista, tekstuurin käsitteen ja tekstuurin eri osatekijöiden tarkempi määrittely on tässä vaiheessa tarpeen. Musiikin

² Suomenkielinen jossain määrin vastaava sana on ”kudos”, joka on tekstuuri-sanana kirjaimellinen käännös (englannin sanan *texture* etymologia on latinan sanassa *textura*, kudottu). Termiä ”kudos” tapaa käytettävän erityisesti vanhemmissa teksteissä. Toinen vanhahtava jokseenkin samanmerkityksinen suomenkielinen termi on ”faktuuri”, joka vaikuttaa kenties olevan ennen kaikkea ruotsin ja saksan kielestä omaksuttu termi (alkujaan latinan sanasta *factura*, rakennettu, rakenne).

tekstuuria ei käsittele yhtä laajaa määrää musiikkianalyttista kirjallisuutta kuin musiikkianalyysin muita alueita, eikä tekstuuriin liittyen voi sanoa olevan yhtä vakiintunutta musiikkianalyttista menetelmää tai suuntausta, vaan siihen liittyen on esitetty useita usein säveltäjä- tai teoskohtaisesti jäsenyneitä analyttisiä tekniikoita. Tekstuuria tavalla tai toisella käsittelevä musiikkianalyttinen kirjallisuus tarjoaa joka tapauksessa useita hyviä lähtökohtia tekstuurin tarkastelemiseen. Jaan seuraavissa alaluvuissa tarkasteluni koskemaan edellä esittämäni luokittelun mukaisesti (1) tekstuurin rakennetta, (2) tekstuuria ja rekisteriä sekä (3) tekstuurillista kuviointia ja sointia. Luvun lopussa esitän lisäksi joitain huomioita siitä, miten sävellyksien tekstuurillista kokonaisuutta voidaan tarkastella kokonaisuutena.

4.2 Tekstuurin rakenne

Jonathan De Souza'n artikkeli ”Texture” *The Oxford Handbook of Critical concepts in Music Theory* -julkaisussa (De Souza 2015) on hyödyllinen yleiskatsaus musiikin tekstuuriin. De Souza tunnistaa kolme keskeistä tekstuurikäsitystä ja tekstuurin määritelmää. Nämä tekstuurikäsitukset ovat (1) tekstuurin rakenne (*textural structure*), eli se millaisiin elementteihin tekstuuri jakautuu ja millaisessa suhteessa nämä elementit ovat toisiinsa nähden, (2) tekstuurin materiaalit (*textural materials*), joihin kuuluvat esimerkiksi sointiväri, artikulaatio, dynamiikka, soitinnus sekä (3) tekstuuri merkinä. Kaksi ensimmäistä ovat olennaisia tutkimukseni kannalta, sen sijaan en tässä työssä tarkemmin käsittele tekstuuria merkinä.³

Tekstuurin rakennetta (De Souza'n kategoria 1) voidaan De Souza'n mukaan tarkastella erittelemällä, kuinka moneen eri elementtiin, toisin sanoen ”ääneen” tai ”stemmaan” (*voice*), musiikki jakaantuu ja tarkastelemalla näiden elementtien keskinäistä suhdetta.⁴ (Koska suoralla käänöksellä, suomenkielisellä sanalla ”ääni” on jokseenkin erilaisia merkityksiä kuin englannin sanalla *voice*, käytän jatkossa melko lailla yksiselitteistä termiä ”stemma” tekstuurin elementtien yhteydessä.) Sen sijaan tekstuurin soinnillista puolta (De Souza'n kategoria 2) on hankalampi kuvata ja käsitteellistää täsmällisesti. De Souza huomauttaa, että esimerkiksi kahden äänenväriin ero on meille kokemuksessamme välitön, mutta vaikeasti sanallistettavissa. De Souza tulkitsee, että vasta tekstuurin rakenne ja sen materiaalit (kategoriat 1 ja 2) yhdessä luovat tekstuurin kokonaisuutena. Hänen mukaansa tekstuuri ei olekaan täysin itsenäinen musiikin parametri vaan tutkimuskirjallisuudessa käytettyjen termien mukaan esimerkiksi ”lisämuuttuja” (*auxiliary variable*) tai ”superparametri”.⁵ (Emt.)

Tekstuurin rakennetta eritellään tyypillisesti tekstuurin jakautumisella erilaisiin stemmoihin tai ”linjoihin”. De Souza huomauttaa, että tekstuurillinen stemma vaatii kuulijan kokemusta peräkkäisten sävelten (linearisesta) jatkuvuudesta.⁶ (Emt.) Erilaiset tekstuurin rakennetta

³ Tekstuurista merkinä kts. esim. Levy (1982).

⁴ Perinteisesti tekstuurin rakennetta on jäsenetty neljän kategorian mukaan, joita ovat monofonia, polyfonia, homofonia ja heterofonia. Kts. myös Dunsby (1989, 49), joka huomauttaa, että vaikka käsitteet ovat hyödyllisiä tyypillisesti sävellyksissä tekstuuri esiintyy huomattavasti lukuisemmissa sovelletuissa asetuissa, jotka ovat jotain näiden väliltä.

⁵ Kts. Levy (1982, 482) sekä Cohen ja Dubnov (1997, 387).

⁶ De Souza viittaa tässä empiirisen musiikintutkimuksen tunnistamaan käsitteeseen auditorinen vuo (*auditory stream*). Empiirisen tutkimuksen tulosten mukaan esimerkiksi peräkkäisten sävelten etäisyys ja peräkkäisten sävelten tempo vaikuttaa siihen yhdistyvätkö peräkkäin havaitut sävelet yhdeksi

kuvaavat käsitteet ovat näin olleen malleja tai metaforia siitä, miten useat lineaariset stemmat ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Esimerkiksi *polyfonisessa tekstuurissa* usea stemma on kontrapunktisessa suhteessa keskenään, *monofonisessa tekstuurissa* on vain yksi stemma ja *homofonisessa tekstuurissa* musiikki jäsentyy melodiastemman ja säestysstemmojen vuorovaikutukseksi.

Perinteiset tekstuuriprototyypit *polyfonia*, *monofonia* ja *homofonia* ovat tarkastelemani ohjelmiston kannalta vain melko rajallisesti hyödyllisiä ilman tarkennuksia, mutta ajatus siitä, että tekstuurin rakennetta voidaan tarkastella erittelemällä musiikin jakautumista stemmihin ja erittelemällä niiden vuorovaikutusta on hyödyllinen. Perinteinen tekstuurikäsitelmä lähtee ajatuksesta, että tekstuurin stemmat ovat nimenomaan musiikillisia ”linjoja”, mutta edellisissä luvuissa esittämieni modernismin musiikkikäsitelmään liittyvien huomioiden pohjalta, on hyvä tarkentaa ajatusta esittämällä hypoteesi, että tekstuurin stemmat saattavat olla myös ”pisteitä” tai ”sointimassoja”.

De Souza tarkastelee tekstuuria toisessa esittämässään merkityksessä (”tekstuurin materiaalit”) kiinnittämällä huomion siihen, miten sointivärit voivat artikuloida musiikin eri linjoja. De Souzan ajatuksena on, että tekstuurin materiaalit voivat sekä yhdistää että erotella tekstuurin eri stemmoja. Esimerkiksi äänenväritään samanlaiset soittimet voivat yhdistyä yhdeksi tekstuurin stemmaksi, eräänlaiseksi superinstrumentiksi, ja toisaalta eri soitinten kontrastoivat sointivärit voivat vahvistaa tekstuurillista jäsentymistä erillisiksi stemmoiksi. (Emt.)

De Souzan maininta sointiväristä tekstuurillisesti yhdistävänä tai erottavana tekijänä on hyödyllinen, mutta toisaalta hän ei juurikaan käsittele kuviointia ja sointia itsenäisinä parametreinä, joihin liittyvät prosessit voivat jäsentää musiikin jaksoja. Sen sijaan esimerkiksi Robert Erickson erottaa ”soinnin rakennetta” (*sound structure*, toisin sanoen tekstuuri eräässä mielessä) käsittelevässä tutkimuksessaan musiikin soinnilla (*timbre*) kaksi erilaista rakenteellista funktiota: (1) sointi ”kantoaaltona” (*timbre as a carrier*) ja (2) sointi objektina (Erickson 1975, 13). Ensimmäinen näistä vastaa De Souzan käsitystä siitä, että sointi voi tukea tekstuurin jäsentymistä eri stemmihin, siten että sointiväriäinen jatkuvuus luo tällöin melodista jatkuvuutta.⁷ Toinen funktio puolestaan liittyy siihen, kuinka joissakin erityisesti 1900-luvun sävellyksissä musiikin sointiin liittyvät piirteet ovat etualalla itsenäisinä prosesseina, eivät ainoastaan musiikin muita piirteitä tukevana tekijänä. Käsittelemässäni musiikissa sointi ja kuviointi tuntuvat useissa kohdin toimivan erityisesti funktiossa kaksi, itsessään keskeisenä osana musiikin jäsentymistä. Sointi on käsitteenä jokseenkin ongelmallinen, sillä se tuntuu sisältävän useita osatekijöitä. Se voi viitata sekä sointiväriin, mutta myös kuviointiin, dynamiikkaan, artikulaatioon ja muihin piirteisiin. Tarkennan soinnin määrittelyä myöhemmin tässä luvussa.

Eräs laajemmista pyrkimyksistä tekstuurin musiikkianalyttiseen käsittelyyn sisältyy Wallace Berryn teoksen *Structural Functions in Music* (1976, 184–300). Berryn tekstuurikäsitelmän

virtaukseksi (*stream*). Auditorisen vuon empiirisestä tutkimuksesta kts. esim. Bregman (1990, 47–211), sekä erityisesti 1900-luvun jälkipuolen sävellyksiin liittyen Harley (1998) sekä Cambouropoulos ja Costas (2009).

⁷ Erickson viittaa esimerkkinä Anton Webernin soitinnukseen J. S. Bachin *Ricercarista* (BWV 1079, Webernin sovitus 1935), jossa eri kontrapunktisten linjojen vahvistaminen instrumentaation avulla on erittäin hienostunutta.

mukaan musiikin tekstuuri koostuu sen soivista osatekijöistä (*components*). Nämä vastaavat edellä esitettyä ajatusta tekstuurin stemmoista. Tekstuuria määrittää Berryn mukaan näiden osatekijöiden, tekstuurin stemmojen, määrä ja vuorovaikutus. Berryllä olennaista on eri osatekijöiden vuorovaikutuksen tarkasteleminen, kiinnittäen huomiota linjojen väliseen itsenäisyyteen ja riippuvuuteen (*interlinear independence and interdependence*). (Emt., 184–185)

Berryn analyysit keskittyvät stemmojen väliseen itsenäisyyteen ja riippuvuuteen, ja hän pohjaa ajatuksen tekstuurin stemmojen vuorovaikutuksesta kolmeen tekijään: (1) stemmojen rytmiin (noudattavatko eri stemmat samaa rytmiä vai vastakkaisia rytmejä), (2) stemmojen lineaaristen intervallien suuntiin (ovatko eri stemmojen melodiset ääriviivat samansuuntaisia vai vastakkaissuuntaisia) sekä (3) stemmojen vertikaalisten intervallien laatuun (ovatko stemmojen yhteissoinnit aina samaa intervallia vai vaihtelevia intervaleja). (Emt., 193) Berryn mukaan kaksi tekstuurin stemmaa ovat itsenäisiä, kun ne ovat jollain tapaa kontrapunktisessa suhteessa toisiinsa nähden, toisin sanoen kun ne ovat toistensa suhteen erilaisia rytmiltään, melodisen liikkeen suunniltaan ja/tai yhteissointi-intervalleiltaan. (Emt., 186) Vaikka tarkastelemassani ohjelmistossa stemmojen välinen vuorovaikutuksen tarkasteleminen vaatii jonkin verran soveltamista Berryn esimerkkeihin verrattuna (Berryn esimerkkeihin kuuluu 1900-luvun alkupuolen musiikkia ja sitä aikaisempia teoksia), ajatus tekstuurin elementeistä ja niiden itsenäisyyden tai keskinäisen riippuvuuden arvioimisesta on hyödyllinen.

Esimerkissä 4.2 on kuvattu esimerkkikatkelmia erilaisista tapauksista tekstuurin rakenteesta *Elegiassa* ja *sonaatissa* nuottiesimerkkeinä sekä tekstuurin rakennetta havainnollistavina graafisina analyysinä. Meriläisen *sonaatin* tahdit 34–38 (esimerkki 4.2.a) jäsentyvät kontrapunktiseksi, ääniluvultaan vaihtelevaksi tekstuuriksi. Katkelman tekstuurin rakenne vaikuttaakin melko yksinkertaiselta tulkittavaksi. Eri stemmat sisältävät keskenään rytmistä eroavaisuutta, eri suuntaan liikkuvia melodisia intervaleja sekä vaihtelevia yhteissointi-intervalleja, minkä voi tulkita Berryn esittelemien periaatteiden mukaan vahvistavan niiden itsenäistä asemaa. Toisaalta voidaan kiinnittää huomiota siihen, että tahdeissa 34–37 ylin ja alin kirjoitettu stemma kulkevat oktaaveissa. On hyödyllistä ajatella, että nämä kaksi kirjoitettua stemmaa ovat saman rakenteellisen stemman oktaavikaksinnus ja jäsentyvät näin ollen vain heikosti toisistaan itsenäisiksi, toisin sanoen ne ovat toisistaan riippuvia. Tällainen erotus kirjoitetun stemman ja rakenteellisen stemman välillä on hyödyllinen analyttinen periaate. Toisin sanoen tekstuurin rakenteen erittelemisen kannalta ei ole riittävää lukea notaatiosta kirjoitettujen stemmojen määrää, vaan on tarpeen tulkita rakenteellisten stemmojen määrää analyttisistä lähtökohdista käsin.

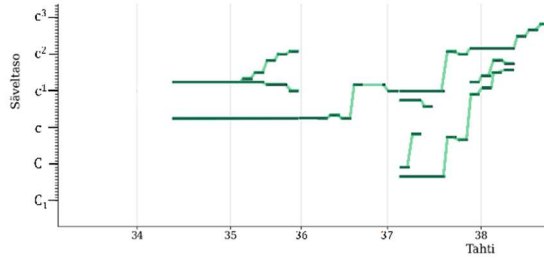
Olen kauttaaltaan *sonaatin* graafeissani tulkinnut vastaavat oktaavikaksinnukset soinnillisiksi ja soittimellisiksi kaksinnuksiksi, joita ei siis oteta huomioon tekstuurin rakenteellisten elementtien tulkinnassa. Periaatteenani on, että kaksinnuksen matalampi sävel on tulkittu ensisijaiseksi ja merkitty graafiseen partituuriin. Ainoastaan kohdissa, joissa saman sävelen eri oktaaviesiintymät selkeästi liittyvät erillisiin rakenteellisiin stemmoihin olen tulkinnut ne

Esimerkki 4.2. Tekstuurin elementtien itsenäisyys ja riippuvuus *Elegiassa* ja *sonaatissa*.

a) Meriläinen: *sonaatti*, t. 34–38⁸

nuottiesimerkki:

graafinen analyysi:

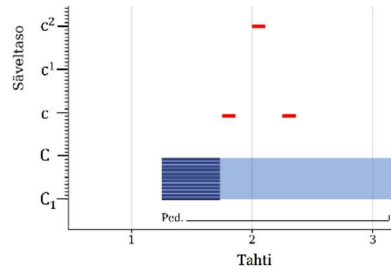


b) *sonaatti*, t. 1–2

nuottiesimerkki:

A tempo variable lento–mosso
♩ = 42 (Lento)

graafinen analyysi:




c) *sonaatti*, t. 9–17

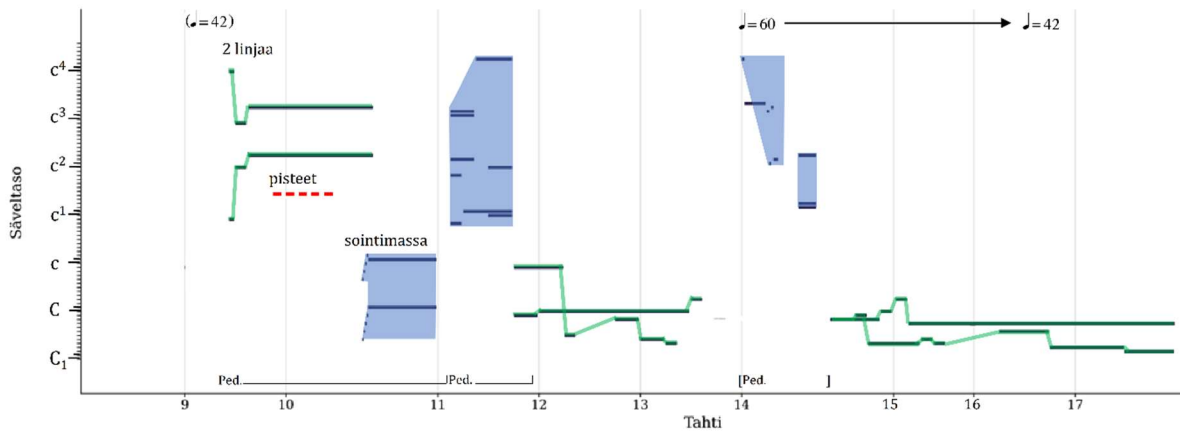
nuottiesimerkki:

(♩ = 42)

(♩ = 60) ... ♩ = 42

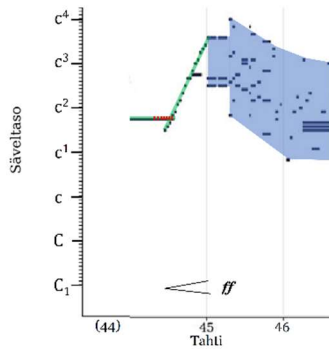
⁸ Julkaistussa nuotissa tahdissa 37 ylemmän viivaston alemmalla stemmalla on tahdin toiselta kahdeksasosalta alkaen kirjoitettu rytmisessä kontekstissa virheellisesti . Olen esimerkissäni ja graafissani korjannut rytmin jättämällä ylimääräisen sidotun kahdeksasosan pois.

graafinen analyysi:

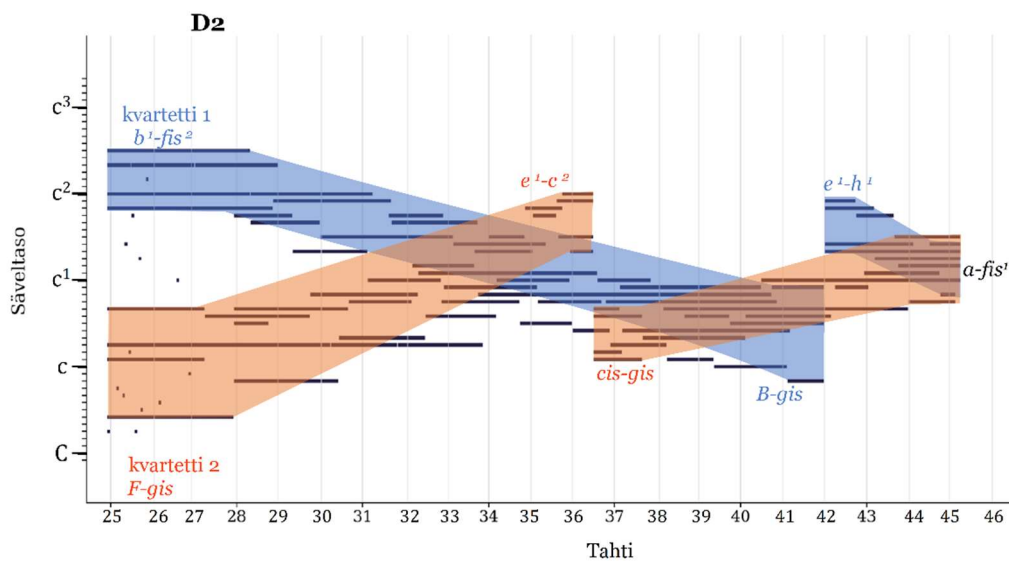
d) *sonaatti*, t. 44–46

nuottiesimerkki:

graafinen analyysi:

e) Salmenhaara: *Elegia*, t. 25–45

graafinen analyysi:



varsinaisiksi tekstuurin elementeiksi. Hyvä esimerkki tällaisesta tapauksesta on esimerkiksi tahdin 11 neljänneltä neljäsosalta alkava aihe (esimerkki 4.2.c). Alemman oktaavin sävel H_1 etenee tahdin 12 alussa ylöspäin säveleen C , kun taas ylemmän oktaavin sävel H sidotaan tahdin 12 alussa ja etenee tahdin toisella neljäsosalla alaspäin säveleen Fis_1 . Sävelet H_1 ja H tulkitaan siis erillisiin linjoihin kuuluviksi ja siten kumpikin varsinaisiksi säveliksi. (Lisäksi kohdassa koko satsi myös kaksinnetaan ylemmässä oktaavissa, mikä toisaalta jäsentyy siis soinnillisena kaksinnuksena.) Tämänkaltaiset tulkinnat vaikuttavat musiikillisesti usein itsestäänselvyyksiltä, mutta tekstuurianalyttisen johdonmukaisuuden kannalta on hyödyllistä huomata tämä periaate.

Vaikka Berryn ajatus tekstuurin elementeistä on omissa tarkasteluissani keskeinen, Berryn esittämät analyysiperiaatteet rytmin, lineaarisen ja vertikaalisen intervallisuunnan tarkastelemisesta ovat siis kuitenkin vain rajallisesti hyödyllisiä *Elegian* ja *sonaatin* tekstuurin rakenteen tarkastelemisessa. Tarkastellaan seuraavaksi *sonaatin* avausta, tahteja 1–2 (esimerkki 4.2.b). Montako rakenteellista stemmaa avauksessa on? Vaikuttaa ilmeiseltä, että vaikka ensimmäisen tahdin toisella neljäsosalla kuultavassa klusterissa pianisti painaa alas 14 säveltä (B_2-H_1) musiikissa ei tässä kohta ole 14 stemmaa, vaan kaikki klusterin sävelet jäsentyvät yhdeksi rakenteelliseksi stemmaksi. Lisäksi tahdeissa 1–2 voidaan intervallin $H-h$ (t. 1, $4/4$ ja t. 2, $2/4$) suhteen tulkita, että kyseessä on pikemmin saman stemman oktaavikaksinnus kuin kaksi erillistä rakenteellista stemmaa. Hyödyllinen tulkinta on, että tahdeissa 1–2 musiikissa kokonaisuudessaan on siis kaksi rakenteellista stemmaa, klusteri matalimmassa rekisterissä ja neljäsosat $H-h - c^2 - H-h$ keskirekisterissä.

Tahdissa 1 klusterin sävelten kuuluminen samaan rakenteelliseen elementtiin, sointimassaan, on ilmeistä ja tulkinta 14 erillisestä stemmasta vaikuttaisikin mielettömältä. Kuitenkin tämä tekstuurin rakennetta koskeva *sointimassa*-prototyyppi voidaan laajentaa koskemaan vähemmän ilmeisiä tapauksia, jossa musiikki sisältää esimerkiksi enemmän kuviointia, mutta tekstuurin rakenteen kannalta sisältää samanlaisia piirteitä kuin kromaattinen klusteri. Kromaattinen klusteri on tällöin analyttinen malli ja musiikin sisäinen metaforinen siirto, jossa kromaattisen klusterin rakenne metaforisesti siirretään tulkinnassa erilaisiin vähemmän ilmeisiin tapauksiin. Analyttisessäni tulkinnassani esimerkkien 4.2.c, 4.2.d ja 4.2.e sointimassa-elementit ymmärretään tekstuurin rakenteen kannalta metaforisesti samoin kuin ne olisivat kromaattisia klustereita.

Sonaatin tahdeissa 9–17 (esimerkki 4.2.c) sointimassa-prototyyppiksi tulkittavat elementit vuorottelevat linjamaisten kontrapunktisten stemmojen kanssa. Tarkastellaan sointimassaksi tulkitseni elementtejä tahdeissa 10, 11 ja 14. Montako rakenteellista stemmaa musiikissa on näissä kohdissa? Tulkinta ehdottaa, että vain yksi. Vaikka notaatiossa on kohdissa useita kirjoitettuja stemmoja, musiikki ei tunnu mielekkäästi jäsentyvän useiksi toisistaan itsenäisiksi stemmoiksi, vaan kaikki kirjoitetut stemmat ovat jollain tavoin toisistaan riippuvia, joten ne on mielekästä tulkita sointimassa-prototyypin kautta. Tahdeissa 45–46 (esimerkki 4.2.d) vastaava tulkinta on mielekäs. Musiikin runsaan rytmisen, säveltasollisen ja intervallisuunnallisen kompleksisuuden vuoksi kirjoitetut stemmat eivät jäsenney mielekkäästi toisistaan eroaviksi rakenteellisiksi stemmoiksi, vaan ovat toisistaan riippuvia ja muodostavat yhden yhtenäisen rakenteellisen stemman.

Esimerkki 4.2.e esittää vielä yhden graafisen esimerkin tekstuurin rakenteen mahdollisuuksista. Myös *Elegian* tahdeissa 25–45 musiikin runsas rytmien ja säveltasollinen

kompleksisuus johtaa siihen, että kirjoitetut stemmat eivät jäsenny toisistaan itsenäisiksi rakenteellisiksi stemmoiksi, vaan keskinäisesti riippuviksi. Kuitenkin katkelmassa voidaan kiinnittää huomiota siihen, että musiikki tuntuu jäsenyvän pikemmin kahdeksi erilliseksi, toisistaan itsenäiseksi sointimassaksi kuin yhdeksi. Kvartetin 1 soittimet kuuluvat yhteen rakenteelliseen elementtiin ja kvartetin 2 soittimet toiseen. Näitä elementtejä erottavat toisistaan ennen kaikkea rekisteri (alussa kvartetti 1 on korkealla ja kvartetti 2 matalalla) sekä intervallisuunta (kvartetin 1 sävelet liikkuvat alaspäin ja kvartetin 2 ylöspäin).⁹ Katkelmassa tekstuurin rakenteessa vaikuttaa olevan kyse kahdesta itsenäisestä elementistä (kvartetin 1 sointimassa vs. kvartetin 2 sointimassa), jotka kuitenkin kumpikin koostuvat neljästä toisista riippuvasta osaelementistä (yksittäiset soittimet). Katkelma jäsenyy ”kontrapunktiseksi” rakenteellisten sointimassa-elementtien tasolla, mutta ei yksittäisten soitinten tasolla.

Tekstuurin rakenteen prototyypit – linja, piste, sointimassa

Tekstuurin käsitteen määrittämiseksi se, millaisia tekstuurin elementit tai stemmat, ovat luonteeltaan *Elegiassa* ja *sonaatissa* vaatii vielä hieman lisää tarkastelua. Kyse on siis siitä, millaisen metaforan avulla tekstuurin elementtien rakennetta voidaan kuvata teoksissa. Olennaista on, että teokset tuntuvat useissa jaksoissa väistävän mallia, jossa tekstuuri voitaisiin rakenteeltaan jäsentää useaan kontrapunktiseen (itsessään yksiääniseen) stemmaan. Toisin sanoen metafora ”linja” tuntuu epätydyttävältä tekstuurin rakenteen kuvaamiseksi näissä teoksissa. Pikemminkin tekstuuri on useissa jaksoissa kyse jostakin, mitä 1960-luvun sävellyksellisessä estetiikassa kutsuttiin ”kentiksi” tai ”sointimassoiksi”.

Berry ja De Souza ymmärtävät tekstuurin rakenteelliset elementit ennen kaikkea linjan analyttisen metaforan avulla. De Souza liittyy tekstuurin stemmoihin lineaarisen jatkuvuuden ajatuksen: jotta tietyt sävelet kuullaan tekstuurin stemmaksi, niiden välillä on mielletävä lineaarinen jatkuvuus, johon liittyy erityisesti rekisterillinen läheisyys ja soinnillinen jatkuvuus.

Edellisessä luvussa on käsitelty yksityiskohtaisesti sitä, kuinka 1950–1960-luvun sävellysteoreettisessa ajattelussa korostuivat melodisten linjojen sijaan tai niiden lisäksi toisaalta ajatukset pistemäisistä tekstuureista ja toisaalta sointimassoista, joita nimitettiin lisäksi esimerkiksi termeillä ”kenttä” (*Tonfeld*), ”ryhmä” (*Grupp*) tai ”statistinen muoto” (*statistische Form*). Lisäksi edellisessä luvussa kiinnitettiin huomiota siihen, kuinka Stockhausen, jonka rooli tällaisten tekstuuriajatuksen muotoilemisessa oli keskeinen, ymmärsi ”pisteellisen” tekstuurityypin ja ”sointimassa”-tekstuurityypin yhteisen jatkumon ääripäiksi, joiden välillä tekstuurillinen jäsenyminen voi musiikissa hetki hetkeltä vaihdella.

1900-luvun jälkipuolen musiikin tekstuurin analysoimisessa vaikuttaa siltä, että tekstuurillisen *linjan* analyttisen metaforan lisäksi tarvitaan tekstuurillisten *pisteiden* ja *sointimassan* analyttisiä metaforia. Mielikuvien tasolla nämä kuvailut ovat kenties ainakin

⁹ Lisäksi soittajien sijoittuminen esitystilassa voi vahvistaa tätä vaikutelmaa, mikäli kvartetit 1 ja 2 istuvat erillään toisistaan. Vaikka tähän ei anneta partituurissa erillisiä ohjeita, kvartetin järjestäminen partituurissa erillisiksi ryhmiksi viittaa tähän ratkaisuun. Tähän ratkaisuun on päädytty myös julkaistuissa äänitteissä. UMUU-yhtyeen esityksessä (Salmenhaara 2017b) soittajien järjestys on kuultavissa ja nähtävissä videotallenteessa ja Keski-Pohjanmaan Kamariorkesterin levytyksessä (Salmenhaara 2017a) soittajien suurpiirteinen sijoittuminen on kuultavissa äänitteen stereokuvasta.

jossain määrin ilmeisiä, mutta analyttisessä tarkastelussa vaaditaan enemmän johdonmukaisuutta. Mihin piirteisiin tekstuurin rakenteessa tällaisilla kuvailuilla oikeastaan viitataan? Analyttisesti olennaisiksi eroiksi linjan sekä pisteen ja kentän välillä voidaan ymmärtää toisaalta lineaarinen jatkuvuus ja toisaalta rekisterillinen jatkuvuus. Prototyyppien jäsentyminen näiden periaatteiden mukaan on esitettyä esimerkissä 4.3 ja esimerkki 4.4 kuvaa tapaa, jolla merkitsen prototyyppien eroa graafisissa analyyseissäni.

Tekstuurillisiin pisteisiin liittyy olennaisesti ajatus peräkkäisten sävelten ei-jatkuvuudesta. Tällaista peräkkäisten sävelten ei-jatkuvuutta tyypillisesti edustaa esimerkiksi peräkkäisten sävelten väliset laajat rekisterilliset hyppyt sekä huomattavat tauot ja soinnilliset muutokset. Sen sijaan prototyypit linja ja sointimassa ovat olennaisesti lineaarisesti jatkuvia. Lineaarista jatkuvuutta tyypillisesti edustaa esimerkiksi peräkkäisten sävelten rekisterillinen, ajallinen ja soinnillinen läheisyys.

Käsitteeseen sointimassa liittyy olennaisesti ajatus rekisterillisestä jatkuvuudesta, toisin sanoen siitä, että sointimassa metaforisesti peittää tietyn useiden sävelten rekisterillisen alueen. Sointimassa ei myöskään koostu useista erillisistä yksittäisistä säveltasoista, kuten sointu, vaan samanaikaisten sävelten voi mieltää sulautuvan yhteen, niin että niitä ei ole mielekästä tarkastella soinnullisena elementtinä. Prototyyppinen perustapaus tällaisesta samanaikaisten sävelten yhteensulautumisesta on kromaattinen klusteri, mutta kuten analyyseistäni ilmenee, tämä malli metaforisesti ymmärretään koskemaan useita erilaisia musiikillisia ilmenemismuotoja. Vastakohtaisesti, linjassa ja pisteessä on kyse yhdestä samanaikaisesta sävelestä (vaikka moniäänisessä musiikissa toki voi olla useita samanaikaisia linjoja kontrapunktisessa suhteessa).

Käsitteet linja, piste ja sointimassa on hyvä ymmärtää kuitenkin abstrakteina prototyyppinä, joiden välillä on sumea raja-alue. Jokin tietty jakso musiikissa voidaan tulkita kontekstin perusteella eniten prototyyppiä linja edustavaksi, prototyyppiä pisteet edustavaksi, prototyyppiä sointimassa edustavaksi tai jotain näiden väliltä olevaksi. Olennaista analyttisessä tarkastelussa ei ole, että jokaiselle kohdalle voitaisiin löytää kiistaton leima näistä käsitteistä, vaan että käsitteet toimivat lähtökohtina musiikin lähempään tarkastelemiseen, tekstuurillisten vaikutelmien erittelemiseen ja pohtimiseen. Useissa kohdissa analyyseissäni musiikkiin liittyy myös erilaista sekoittumista, rajatapauksia ja siirtymiä näiden prototyyppien välillä. Tällöin jossain musiikissa voi olla piirteitä useasta prototyyppistä tai musiikki voi alkaa enemmän yhtä prototyyppiä edustavana ja siirtyä vähitellen lähemmäs toista prototyyppiä. Ajattelen, että tämä ei ole kyseisiin käsitteisiin liittyvä ongelma vaan niiden erityinen piirre. Prototyypit ovat analyyseissäni keskenään dynaamisessa ja hetki hetkeltä muuttuvassa suhteessa.

Esimerkki 4.3. Tekstuurin rakenteen prototyypit linja, piste ja sointimassa.

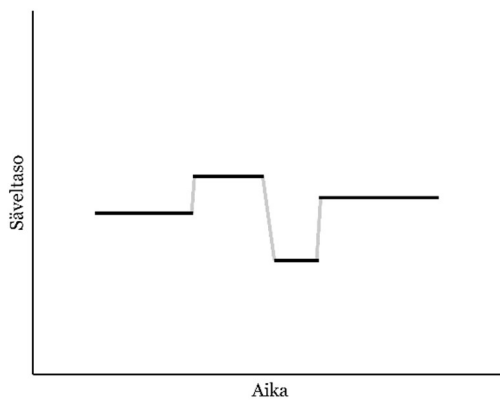
Rekisterillinen jatkuvuus

Lineaarinen jatkuvuus

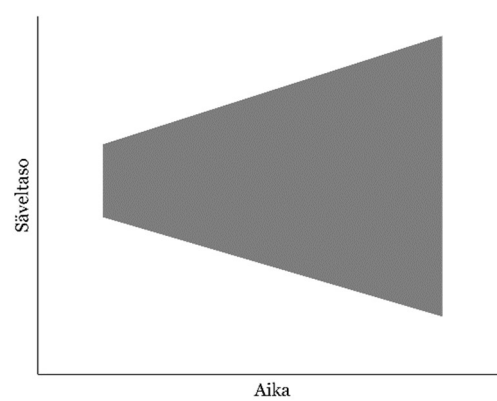
	Yksi sävel	Useiden sävelten alue
Lineaarisesti jatkuva	Linja	Sointimassa
Lineaarisesti ei-jatkuva	Piste	

Esimerkki 4.4. Tekstuuriprototyyppien graafinen merkintätapa analyyseissäni.

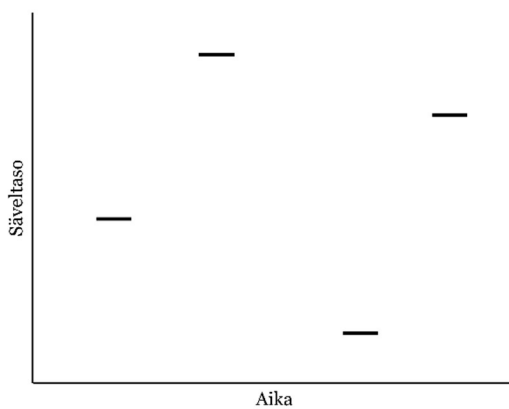
linja:



sointimassa:



piste:



4.3 Tekstuuri ja rekisteri

Edellä käsiteltyjen tekstuurin rakenteen piirteiden lisäksi Wallace Berry tunnistaa tekstuurin erääksi tärkeäksi piirteeksi rekisterin, jota hän nimittää ”tekstuuriksi tilana” (*texture as space*) (Berry 1976, 248–254). Berryn käsitys tekstuuritilasta liittyy siihen kuinka melodisen jakson rekisterilliset äärisävelet (rekisterillisesti matalimmat ja korkeimmat sävelet) rajaavat tilan kappaleen musiikillisille tapahtumille. Berry käsittää tekstuuritilan rekisterin ja ajallisen etenemisen jäsentämäksi kaksiulotteiseksi kentäksi (*field*), jota määrittävät rekisterilliset rajat ja niiden ala. Tekstuuritilaan sijoittuvan kenttä rajaavat Berryn teoriassa melodisten äärisävelten muodostamat (horisontaaliset) rajalinjat, sekä joihinkin ajan hetkiin sijoittuvista (vertikaaliset tai diagonaaliset) rajalinjat.¹⁰ (Emt., 249) Berry esittää joitakin esimerkkejä rekisteristä sävellysten rakenteellisena tekijänä Anton Webernin sävellyksistä. Webernin *neljä kappaletta viululle ja pianolle* -sarjan (op. 7) ensimmäisessä kappaleessa Berry tunnistaa kappaleen rekisterissä ”laantuvan supistumisen” rakenteen (*recessive contraction*), jossa rekisterillinen laajuus on alussa hyvin suuri ja muuttuu asteittain suppeammaksi loppua kohti, mihin liittyy Berryn tulkinnan mukaan musiikin intensiteetin laantuminen. (Ems.) Webernin *jousikvarteton* (op. 22) ensimmäisessä osassa Berry puolestaan tunnistaa prosessin, jossa rekisteri muodostaa huippukohdan yhteistyössä musiikin useiden muiden osatekijöiden kanssa. Rekisterin ollessa osassa laajimmillaan, myös tekstuurin stemmojen lukumäärä on suurin ja myös äänenväriin (*ff*-dynamiiikka, aksentoidut äänet) ja rytmiiin liittyvät rakenteet suuntautuvat samaa intensiteetin huippua kohti. (Emt., 251–253)

Olennaista on siis, että metaforisesti rekisteri voidaan ymmärtää tilaksi, johon sävellyksen tapahtumat sijoittuvat. Rekisteritilaan sijoittuvat sävelten ryhmät ovat metaforisesti säiliöitä, jotka täyttävät tätä rekisterillistä tilaa ja liikkuvat siinä. Berryn ajatus vastaa olennaisilta osin edellisessä luvussa käsiteltyjä Salmenhaaran ja Schnebelin laatimia rekisteripelkistyksiä Ligetin musiikista (esimerkit 3.1 ja 3.2). Kaikkien näiden tulkintojen kannalta tärkeä huomio on, että rekisteriin analysoimiseen liittyy pelkistyksiä, jossa tietyn prosessin äärisävelten kautta voidaan tarkastella rekisterin muutosta.¹¹ Vaihtelevan sävelmateriaalin pelkistäminen äärisävelten mukaan jäsentyväksi rekisterilliseksi säiliöksi on siis yksi keskeinen tekstuuriin liittyvä musiikin sisäinen metafora. Olennainen on lisäksi Berryn teorian huomio siitä, että rekisterillinen kasvaminen ja supistuminen toimii yhteistyössä muiden tekstuurin parametrien (dynamiiikka, sointi, tekstuurin rakenne) intensiteetin kasvamisen ja laantumisen kanssa.

Omissa analyyseissa hyödynnän rekisterin ääriiviivan tarkastelemiseen graafisia analyyseja. Useat teoreetikot ovat esittäneet rekisteriin liittyviä kaavioita mm. Ligetin, Xenakisin, Carterin ja Varèsen musiikkia käsittelevissä analyyseissa, muun muassa Bernard (1981; 1987), Cogan

¹⁰ Huomionarvoista metaforan kannalta on kuinka Berry täsmentää, että nämä viittaukset ovat ”analogisia fyysisiin kuvioihin tasolla” (Berry 1987, 249).

¹¹ Tarkempia perusteita melodisen ääriiviivan analysoimiseksi rekisterillisten äärikohtien kautta on esittänyt Morris (1993), joka esittää rekisterin korkeimpien ja matalimpien sävelten jäsentyvän useilla hierarkkisilla tasoilla, sekä paikallisiksi maksimeiksi ja minimeiksi että tietyn jakson globaaleiksi maksimeiksi ja minimeiksi. Morris myös esittää ääriiviivan pelkistämisen menetelmän (*contour-reduction algorithm*), jolla näiden maksimien ja minimien väliin jääviä säveliä karsimalla voidaan pelkistää musiikillisen ääriiviivan perusmuoto eri tasoilla.

(1984), Klein (1999) ja Koivisto (2004).¹² Vaikka en käsittele mainittuja analyyseja tässä tarkemmin, niihin tutustuminen on ollut hyödyllistä myös oman työni kannalta.

Erilaiset rekisteriin liittyvät prosessit ovat keskeisessä osassa kauttaaltaan sekä *Elegiassa* että *sonaatissa*. Esimerkissä 4.5 on esitetty kaksi graafista analyysia tällaisista prosesseista. Meriläisen *sonaatin* loppupuolelle sijoittuva katkelma tahdissa 58 (esimerkki 4.5.a) käsittää erittäin selväpiirteisen rekisterillisen nousun. Matalasta rekisteristä (t. 58/II, 2/4: Es_{1-b}) siirrytään asteittain hyvin korkeaan rekisteriin (t. 58/IV: as_{1-fis}^4). Kyseisen rekisterillisen prosessin merkitystä musiikkia jäsentävänä tekijänä korostaa musiikin pitkä pysähtyminen korkeaan rekisteriin, mikä kappaleen tekstuuriillisessa kokonaiskaaroksessa merkitsee jonkinlaista loppua kohti tapahtuvaa rauhoittumista ja intensiteetin laantumista (huomionarvoinen on myös tässä kohtaa tapahtuva vähittäinen *diminuendo*). Salmenhaaran *Elegian* taitteissa katkelmaan tahdeissa 71–89 (esimerkki 4.5.b) tapahtuu kaksi rekisterillistä prosessia. Ensimmäisessä rekisterillisessä prosessissa ensin usean tahdin ajan suppeassa keskirekisterissä ($h-g^1$) pysyttelevä sointimassa laajenee tahdeissa 77–81 kiilamaisesti kohti laajempaa rekisteriä ($H-fis^2$). Toisessa rekisterillisessä prosessissa tahdeissa 82–89 sointimassa kokonaisuudessaan laskee hyvin korkeasta rekisteristä (f^2-e^3) kohti hyvin matalaa rekisteriä ($C-Es$). Toisaalta prosessien välillä tahdissa 81 tapahtuva rekisterin äkkinäinen muutos tuo esille, että rekisterin muutokset voivat olla asteittaisten prosessien lisäksi myös äkillisiä leikkauksia. Usein tällaisilla leikkauksilla voi olla hyvin huomiota herättävä vaikutus. (Tahdissa 81 leikkausta korostetaan lisäksi äkillisellä *ff*-dynamiikalla.)

Äärisävelten periaatetta seuraten, kummassakin esimerkissäni graafiset analyysit esittävät, että musiikin rekisterillisiä prosesseja voidaan ymmärtää erityisesti prosessin äärikohtien mukaan. Tietyn jakson korkeimmat ja matalimmat sävelet rajaavat sointimassan rekisterillisen alueen. Toisaalta esimerkeistäni voidaan huomata, että rekisteri toimii tarkastelemassani musiikissa statistisena sekundaariparametrina, jonka funktiota luonnehtivat ennen kaikkea suurpiirteistä muotoa ”paljon–vähän–jotain siltä väliltä” oleva rakenne. Siis rekisterin muutokset jäsenyivät ennen kaikkea ääripäiden suppea rekisteri–laaja rekisteri välillä (kuten esimerkin 4.5.b tahdeissa 77–81), ääripäiden korkea rekisteri–matala rekisteri välillä (kuten esimerkin 4.5.b tahdeissa 82–89) sekä toisaalta myös erottelun keskirekisteri–äärirekisteri mukaan (kuten esimerkin 4.5.b rekisterillisessä leikkauskohdassa tahdissa 82).

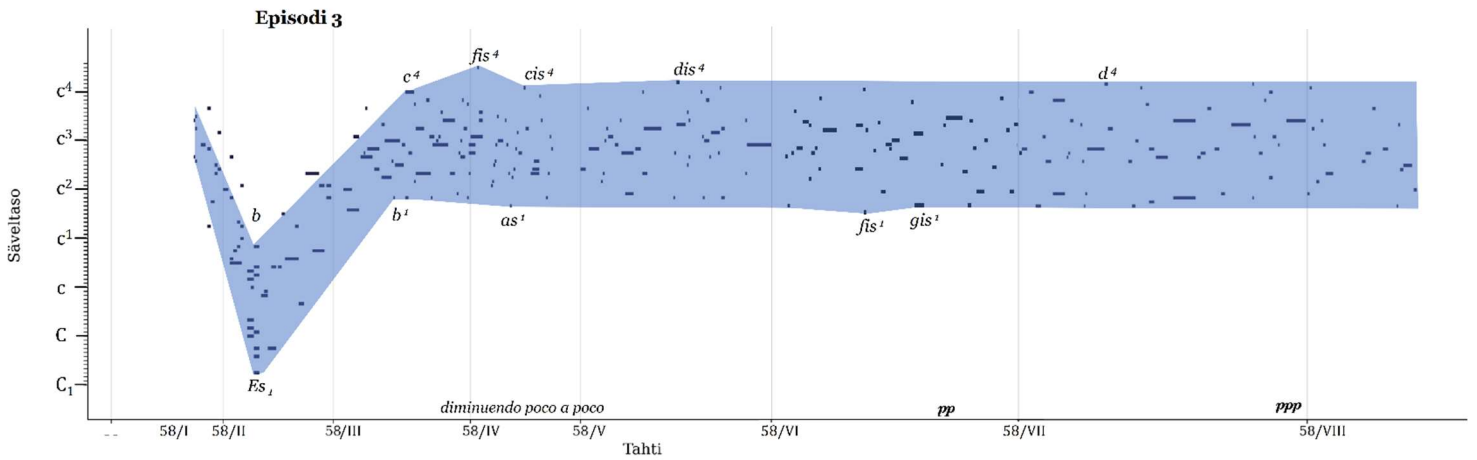
4.4 Tekstuurin kuviointi ja sointi

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, millaisia tekstuurin kuviointiin ja sointiin liittyvät osaparametrit ovat luonteeltaan ja pohdin, miten niitä voidaan musiikkianalyttisesti eritellä. Jos tekstuurin rakenteeseen ja rekisteriin tuntuu liittyvän etenkin tilan metaforat, tekstuurin kuviointiin ja sointiin tuntuu liittyvän ennen kaikkea erilaiset pinnan ja aineellisuuden

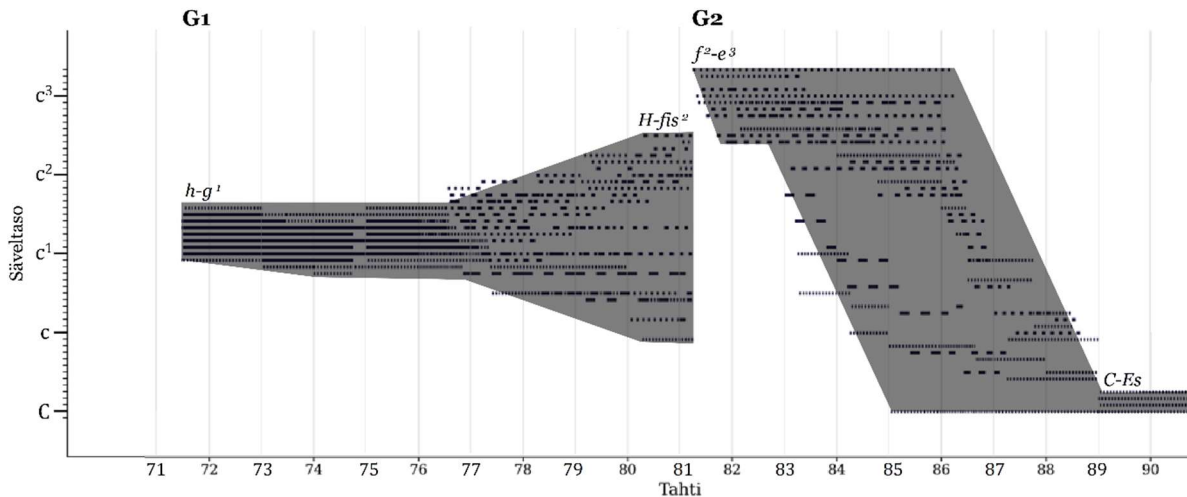
¹² Ligetin musiikin graafisena tulkintana, kts. myös Rainer Wehingerin laatima graafinen partituuri teoksesta *Artikulation* (Ligeti 1970). Erilaisista tavoista musiikin visualisoimiseen kts. myös Isaacson (2005).

Esimerkki 4.5. Rekisterillisiä prosesseja *Elegiassa* ja *sonaatissa*.

a) Meriläinen: *sonaatti*, t. 58/II–58/VII



b) Salmenhaara: *Elegia*, t. 71–89



metaforat. Tekstuurin kuviointi ja sointi luonnehtivat sitä, miltä sointimassan pinta ”tuntuu” ja millaisesta ”aineesta se koostuu”. Onko sointimassa pinnaltaan ”sileää” vai ”rakeista” tai ”karheaa” vai ”tahmeaa”? Tällaisia aineellisuuteen ja kosketukseen liittyviä mielteitä pystytään teknisellä tasolla tarkastelemaan tekstuurin kuviointia ja sointia erittelemällä.

Amy Bauerin Ligetin musiikkia tarkastelevan artikkelin (Bauer 2001) huomioiden liittyvät monella tapaa myös tarkastelemini teoksiin. Bauer tarkastelee Ligetin musiikin rakennetta ja sekundaariparametrejä. Vaikka hän ei käytä termiä tekstuuri on ilmeistä, että hänen käsitteensä ”sekundaariset parametrit” vastaa suurin piirtein De Souza'n toista tekstuurimääritelmää (”tekstuurin materiaalit”, jota itse nimitän tekstuuriksi kuviointina ja sointina). Bauer esittää, että Ligetin 1960-luvun teoksissa ”primaariset parametrit”, säveltasot (toisin sanoen harmonia ja melodia) ja rytmi ovat pitkälti staattisia ja ei-rakenteellisia, kun taas ”sekundaariset parametrit”, tekstuuri, sointiväri ja dynamiikka ovat teoksissa rakenteellista jäsentymistä ohjaavia piirteitä.

Musiikin osatekijöiden jako primaariparametreihin ja sekundaariparametreihin on peräisin Leonard B. Meyerilta, jonka mukaan primaariparametreja ovat ne, jotka voidaan jakaa eriteltyihin askelmiin, sitten että tiettyjen askelmien suhde toisiinsa on tarkasti määriteltävissä ja pysyvä. Sekundaariparametreissa tarkkojen asteikkojen rakenne ei ole mahdollinen. (Meyer 1996, 14–16) Ajatuksen mukaan primaariparametri säveltaso voidaan järjestää tarkaksi asteikoksi, jossa pystytään tekemään erotus sävelaskelmien ja niiden intervallien välille. (Esimerkiksi intervalli saman oktaavialan *c*:stä *e*:hen on aina suuri terssi.) Vastaavasti erilaiset harmoniat ja niiden keskinäiset suhteet voidaan erottaa tarkasti ja myös rytmi voidaan lukea primaariparametriksi. Sen sijaan esimerkiksi sekundaariparametreja sointiväriä tai dynamiikkaa ei voida tarkasti ja kiistattomasti määritellä ”asteikoksi”, jossa voitaisiin esimerkiksi tarkastella erilaisten sointivärien suhteita toisiinsa samaan tapaan kuin säveltason intervalleissa. Sointiväriässä on kyse ”enemmän–vähemmän”-suhteistosta, ”statistisesta” jäsentymisestä. Meyerin ajatuksen mukaan lisäksi primaariparametreihin liittyy syntaktisia ja rakenteellisia piirteitä, kun taas sekundaariparametrit kuten sointiväri ja dynamiikka ovat (ainakin tonaalisissa sävellyksissä) riippuvia säveltason asettamasta syntaksista.¹³ (Ems.)

Bauer huomauttaa, että Ligetin 1960-luvun sävellyksien harmoninen materiaali on staattista, ja teokset koostuvat pitkälti harmonisesti muuttumattomista säveliköistä, tyypillisesti harmonisista klustereista, joissa teosten musiikilliset tapahtumat liittyvät ennen kaikkea sekundaariparametreihin.¹⁴ Bauer tulkitsee, että Ligetin sävellyksessä *Volumina* jäsentyy sarjaksi artikulaation, dynamiikan, tiheyden, tekstuurin, rekisterillisen muutoksen ääriviivan, rekisterillisen laajuuden ja urkujen rekisteröinnin variaatioita. Ajatuksen mukaan teoksen rakenne muodostuu näiden sekundaariparametrien vuorovaikutuksesta. Vastaavasti Ligetin *Atmosphères*issa teoksen jaksoja jäsentävät ennen kaikkea muutokset sekundaariparametreissa. Bauer mainitsee näistä erityisesti muutokset soitinnuksessa, rekisterillisessä laajuudessa, artikulaatiossa ja soittotekniikassa sekä dynamiikassa. (Ems., 44–47)

Elegian ja *sonaatin* kannalta vastaavat ajatukset sekundaariparametrien muutoksesta musiikkia jäsentävinä tekijöinä ovat keskeisiä. Kuitenkaan ei ole itsestään selvää, millaisia tällaiset sekundaariparametrien rakenteet teoksissa ovat ja millä tavoin ne itseasiassa eroavat primaariparametreihin liittyvistä rakenteista, joten sekundaariparametreja koskevat tarkemmat esimerkit ovat seuraavaksi hyödyllisiä.

Musiikin sointiin, dynamiikkaan ja kuviointiin liittyvien sekundaariparametrien rakenteen tarkasteleminen on siis jokseenkin hankalaa. Vaikka Bauer tunnistaa, että sekundaariparametrit ovat tärkeitä Ligetin teoksissa, sekundaariparametrien musiikkianalyttinen tulkinta pysyy hänellä toisaalta jossain määrin pintapuoleisena

¹³ Meyer sanoo, että primaari- ja sekundaariparametrien jaotteluun ei kuitenkaan liity arvoasetelmaa siitä, että primaariparametrit olisivat tärkeämpiä ja sekundaariparametrit vähemmän tärkeitä. Toisaalta Robert Morgan (1990) huomauttaa, että eurooppalaisen musiikinteorian traditioon liittyy säännöstö siitä, että säveltasoon liittyvät parametrit muodostavat musiikin rakenteellisen kehikon, kun taas sekundaariparametrit ovat koristavia ja musiikin pintaan liittyviä.

¹⁴ Bauerin käsittelemät Ligetin teokset ovat *Requiem*in *Kyrie*-osa, *Volumina*, *Atmosphères*, *Apparitions* ja *kamarikonsertto*. Bauer viittaa Hopkinsin (1990, 64–68) esittämään ajatuksen, jonka mukaan Gustav Mahlerin musiikissa säveltasoon liittyvät parametrit kyllä ovat merkittävimpiä syntaktiseen rakenteeseen ja sulkeutumiseen liittyen, mutta musiikin jaksoissa, joissa primaariparametrit ovat staattisia, sekundaariparametreilla on huomattava rakenteellinen merkitys (Bauer 2001, 43).

kuvailuna, jossa tunnustetaan mitä kaikkea musiikissa tapahtuu, mutta tarkemman rakenteellisen jäsentymisen erittelemisen vaikuttaa jäävän alustavaksi. Ylipäätään kuten edellä on huomautettu, sekundaariparametreihin liittyy se haaste, että esimerkiksi dynamiikka, sointi tai kuviointi eivät muodosta parametreina tarkkarajaisia asteikoita, jonka mukaan niitä voitaisiin jäsentää. Enemmän, sekundaariparametreissa on kyse siitä, että jotakin musiikin ominaisuutta on ”paljon”, ”vähän” tai ”jotain siltä väliltä”. Sekundaariparametrit ovat olennaisesti suhteellisia, eli niiden erittelemisessä joudutaan turvautumaan kuvailemaan suhteessa sävellyksen kontekstiin, että musiikissa jotain on ”enemmän kuin aiemmin” tai ”vähemmän kuin aiemmin”. Toisin sanoen, että esimerkiksi dynamiikka voimistuu tai hiljenee tai että musiikki muuttuu kuvioinniltaan tiheämmäksi tai harvemmaksi.

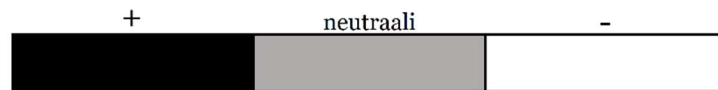
Danuta Mirkan artikkeli tekstuurista Krzysztof Pendereckin 1960-luvun alkupuolen musiikissa (Mirka 2001) käsittelee tekstuuria ja erityisesti sekundaariparametreja huomauttavalla teoreettisella tarkkuudella.¹⁵ Mirkan teoreettinen tausta perustuu semiotiikasta ja strukturalismista tuleviin binaarioppositioihin, erilaisiin rakenteellisiin vastakohtapareihin. Mirka esittää, että kyseisten Pendereckin sävellysten keskeinen periaate on sointimassa, musiikin soiva kokonaisuus, joka jäsentyy rekisteriin, aikaan ja voimakkuuteen liittyvien binaarioppositioiden kautta. Näitä oppositioita ovat Mirkalle rekisterillinen liike vs. rekisterillinen pysähdys, rytmisen aktiivisuus vs. rytmisen pysähdys, rekisterillinen jatkuvuus vs. rekisterillinen epäjatkuvuus, ajallinen jatkuvuus vs. ajallinen epäjatkuvuus, korkea vs. matala rekisteri sekä voimakas vs. hiljainen dynamiikka.¹⁶ Mirkan analyyseissa jokaista musiikin taitetta voidaan kuvata näiden kategorioiden oppositoiden tietynä yhdistelmänä, jossa jokaista kategoriata voidaan kuvata jommankumman opposition avulla tai niiden välillä tapahtuvana transitiona.

Mirka huomauttaa, että erilaiset oppositiot voivat olla loogiselta rakenteeltaan semiotiikan termein joko *contradiction*-oppositioita tai *contrariety*-oppositioita. *Contradiction*-tyyppisessä oppositiossa elementti edustaa välttämättä jompaakumpaa vastakohtaisista käsitteistä, kun taas *contrariety*-tyyppisessä elementti voi edustaa jompaakumpaa vastakohtaista käsitettä tai neutraalia kategoriata niiden väliltä. Esimerkki 4.6 havainnollistaa näitä mahdollisuuksia. Mirka tulkitsee, että tekstuurin vastakohtien oppositioita (*contradiction*) ovat rekisterillinen jatkuvuus vs. epäjatkuvuus, rytmisen jatkuvuus vs. epäjatkuvuus, rekisterillinen aktiivisuus vs. staattisuus ja rytmisen aktiivisuus vs. staattisuus. Ääripäiden oppositioita (*contrariety*) taas ovat korkea vs. matala rekisteri (joiden välissä on keskirekisteri) ja voimakas vs. hiljainen dynamiikka (joiden välissä on keskivoimakas dynamiikka). (Emt., [4])

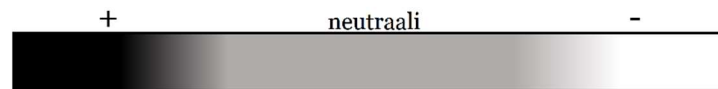
Mirka huomauttaa kuitenkin lisäksi, että kummankin tyyppiset oppositiot noudattavat sumeaa logiikkaa. Niiden rajakohta ei toisin sanoen ole tarkka vaan sumea. (Emt., [5]) Tämän voi

¹⁵ Aihetta laajemmin käsittelee väitöskirja Mirka (1997). Tiiviinä johdatuksena kyseiseen väitöskirjaan, kts. myös Salmenhaara (1997).

¹⁶ Käännöksessä yksinkertaistan hieman Mirkan termejä tehdäkseen ne omassa tekstissäni helpommin ymmärrettäväksi. Mirkan esittämät oppositiot ovat *spatial mobility vs. immobility*, *temporal mobility vs. immobility*, *spatial continuity vs. discontinuity*, *temporal continuity vs. discontinuity*, *high vs. low register*, *loud vs. soft dynamics*. Näiden lisäksi Mirka (1997) käsittelee tarkemmin myös sointiväriin liittyviä vastakohtapareja Pendereckilla.

Esimerkki 4.6. Vastakohtien rakenne Mirkaa (2001) seuraten.vastakohtien oppositio (*contradiction*)ääripäiden oppositio (*contrariety*)

oppositiot sumeaa logiikkaa noudattaen:



toisin sanoen ymmärtää niin, että vaikka jonkin tietyn sävellyksen kontekstissa voidaan osoittaa suurpiirteisesti mitkä sävelet ovat korkeaa rekisteriä, mitkä keskirekisteriä ja mitkä matalaa rekisteriä, niiden välille ei voi osoittaa mitään tarkkaa rajaa, tiettyä säveltä, jossa kategoria yhtäkkiä vaihtuisi. Enemmän niiden rajalla on siis sumea liukuma, tarkan rajakohdan sijasta raja-alue, jossa olevat elementit eivät itsestään kiistattomasti kuulu jompaankumpaan kategoriaan. Sumea raja-alue mahdollistaa myös sen, että tietyssä kontekstissa jonkin elementin voidaan tulkita liittyvän toiseen kategoriaan ja toisessa kontekstissa toiseen. (Emt. [5]) Esimerkiksi, että tietyssä musiikillisessa kontekstissa g^2 saattaa kuulua korkeaan rekisteriin ja toisessa kontekstissa keskirekisteriin.

En itse hyödynnä analyyseissäni yhtä formaalia merkintätapaa tai samalla tavoin strukturalistista menetelmää, mutta yleisemmällä tasolla vastaava ajatus tekstuurioppositioista on hyödyllinen. Myös *Elegian* ja *sonaatin* kannalta on hyödyllistä, että kuvioinnin ja soinnin parametreja voidaan kussakin kohdassa kuvata opposition jompanakumpana ääripäänä, näiden välille sijoittuvana neutraalina elementtinä tai transitiona ääripäiden välillä. Omissa analyyseissäni jäsennän mahdollisia vastakohtia *Elegian* ja *sonaatin* lähtökohdista käsin hieman eri tavalla kuin esimerkiksi Mirka Penderecki-analyyseissaan. Onkin hyödyllistä esittää seuraavaksi esimerkit tarkastelemieni parametrien prototyyppisten vastakohtien välillä tapahtuvista muutoksista. Kannaltani keskeisiä ovat oppositiot *tiheä–harva*, *pitkät sävelet – lyhyet sävelet*, *voimakas–hiljainen*, *homogeeninen–heterogeeninen* ja *yksinkertainen–kompleksi* sekä jotkin artikulaatioon liittyvät oppositiot, *staccato–legato* ja *pizzicato–staccato*.¹⁷

¹⁷ Tässä on mainittu ainoastaan käsittelemissäni teoksissa olennaiset tekstuuri vastakohdat, mutta eivät kuitenkaan kaikki ylipäätään mahdolliset tekstuuri vastakohdat. Muussa ohjelmistossa vaikkapa

Esimerkissä 4.7 on annettu nuottiesimerkkeinä joitakin esimerkkejä tekstuurin vastakohtapareista. *Elegian* tahdit 71–81 (esimerkki 4.7.b, kts. myös graafinen analyysi esimerkissä 4.5.b edellä) toimivat hyvänä esimerkkinä usean parametrin prosessista. Tahdeissa on asteittainen siirtymä sekä oppositioiden *tiheä–harva* että *homogeeninen–heterogeeninen* välillä. Taitteen alussa tahdeissa 71–75 rytmisen aktiivisuus on hyvin suurta kaikkien soittimien soittaessa jatkuvia trillejä. Tahdeissa 76–81 rytmisen aktiivisuus on hidastunut ja soittimet soittavat legatokuvioita vaihtelevilla, aiempaa hitaammilla aika-arvoilla. Vastaavasti tahdeissa 71–75 tekstuuri on hyvin homogeeninen kaikkien soitinten materiaalin ollessa samanlaista ilman äkkinäisiä kuviollisia muutoksia. (Kvartettien 1 ja 2 välillä on kohdassa kuitenkin dynaamista vuorottelua.) Tahdeissa 76–81 heterogeenisuus lisääntyy ensinnäkin siten, että kaikkien soitinten rytmit ovat erilaisia, ja toiseksi tahdista 78 alkaen musiikkiin tulee yksittäisten soitinten *ff*-korostuksia, jotka selvästi erottuvat kokonaisuudesta. Katkelma on lisäksi hyvä esimerkki siitä, miten eri parametrit toimivat yhdessä. Samaan kokonaisprosessiin tahdeissa 71–81 yhdistyy rekisterillinen laajeneminen, rytmisen harveneminen ja kuvioinnin heterogeenisuuden kasvaminen.

Esimerkki 4.7. Kuviointiin ja sointiin liittyvien parametrien muutoksia.

a) Salmenhaara: *Elegia*, t. 23–28: sävelten pituus, artikulaatio, dynamiikka.

lyhyet sävelet → pitkät sävelet
 pizzicato → arco
 voimakas dynamiikka → hiljainen dynamiikka

soitinnuksella eri soitinryhmien kesken, sointivärillä, muilla erilaisilla artikulaatiotavoilla tai soinnin sävelisytydellä–hälyisyydellä voi olla olennainen merkitys.

Esimerkki 4.7. b) *Elegia*, t. 71–81: rytmisen tiheys, tasalaatuisuus.

The musical score consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vlc.). The measures are numbered 71 through 81. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, and *ppp*, along with articulations like *dim.* and *pp*. There are numerous slurs and phrasing marks throughout the piece. The notation is dense, reflecting the 'rytmisen tiheys' (rhythmic density) mentioned in the caption.

rytmisesti tiheä
homogeeninen (tasainen kuvio)

rytmisesti harvempi
heterogeeninen (vuorottelevat aksentit,
vaihtelevat aika-arvot)

Esimerkki 4.7. c) *Elegia*, t. 58–63: kompleksisuus.

The image displays a musical score for measures 58 through 63 of a piece titled 'Elegia'. The score is arranged in a system with eight staves, labeled from top to bottom as Vln. I, Vln. II, Va., Vlc., Vln. I, Vln. II, Va., and Vlc. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A box containing the letter 'F' is positioned above measure 60. The score is characterized by a high degree of complexity, with many instruments playing simultaneously. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout. Performance instructions include 'sul tasto' and 'sul G' (sul G string). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, contributing to a dense and intricate texture.

kompleksi tekstuuri

yksinkertainen tekstuuri

Elegian eräässä taitteiden rajakohdassa, tahdeissa 23–28 (esimerkki 4.7.a) voidaan tunnistaa siirtymä useiden oppositioiden välillä. Kohtaa jäsentävät muutokset *pitkät sävelet–lyhyet sävelet*, *pizzicato–arco* sekä *voimakas–hiljainen*. Kohdassa edeltävän taitteen *pizzicato*-sointimassasta edetään vähitellen hyvin pitkiin paikallaan pysyviin jousella soitettuihin säveliin. Oppositio *pitkä–lyhyt* liittyy kohdassa siis artikulaation oppositioon *pizzicato–arco*, mutta periaatteellisesti näiden voidaan ajatella olevan erillisiä toisiaan tukevia parametrejä.¹⁸ Muutosta tässä kohtaa tukee myös dynaaminen muutos *voimakas–hiljainen*. *Pizzicatot* soitetaan *f*-dynamiikassa, kun taas pitkät sävelet *pp* ja sordiinolla. Toisaalta tässä kohdassa rekisteri ja soitinten lukumäärä pysyvät samana, mikä sitoo vaihdosta yhteen ja rajaa kohdassa tapahtuvan muutoksen erityisesti sävelten pituuteen, artikulaatiotapaan ja dynamiikkaan.

Elegian tahdissa 60 (esimerkki 4.7.c) tapahtuu huomiota herättävä äkillinen muutos tekstuurin kompleksisuudessa. Edeltävä jakso tahdeissa 53–60 on johtanut materiaaliin, jossa musiikin kompleksisuus on sävellyksen kontekstissa huipussaan. Kohdassa musiikki koostuu erillisistä melodisista fragmenteista, jotka limittyvät toistensa kanssa. Tekstuurillinen kompleksisuus tuntuu kohdassa kasvavan melodisten fragmenttien limittyvän kasvavassa määrin kohti tahti 60. Tahdissa 60 tapahtuu lopulta äkkinäinen muutos, jossa fragmenttien kasautumisen ja limittymisen aikaansaama tekstuurillinen kompleksisuus purkautuu sen vastakohtaan, hyvin yksinkertaiseen tekstuurilliseen tilanteeseen, *gis*-sävelellä vuorotteleviin tremoloihin.

Vastakohtapari *kompleksi–yksinkertainen* tuntuu liittyvän ennen kaikkea tekstuurin elementtien, eri stemmojen vuorovaikutukseen. Kompleksissa tekstuurillisessa tilanteessa useat erilaiset elementit ovat vaikeasti jäsennettävissä ja monimutkaisessa keskinäisessä suhteessa, kun taas yksinkertaisessa tekstuurillisessa tilanteessa samanlaiset elementit ovat helposti jäsennettävissä keskinäisessä suhteessa. Oppositio *kompleksi–yksinkertainen* vaikuttaa jossain määrin samalta kuin tasalaatuisuutta koskeva oppositio *homogeeninen–heterogeeninen*. Kuitenkin teen kompleksisuuden ja tasalaatuisuuden välille eron, siten että tasalaatuisuus koskee ennen kaikkea soinnillisia piirteitä ja kompleksisuus tekstuurin rakenteeseen liittyviä piirteitä.

Esimerkit edellä tuovat esille myös, että oppositioiden välillä voi olla *asteittaisia prosesseja*, jossa ääripäästä toiseen siirrytään vähitellen (sumean rajakohdan kautta) tai *leikkauksia* vastakohdasta toiseen, jotka voivat olla joko *häivytyttyjä leikkauksia* tai *äkinäisiä leikkauksia*. Esimerkissä 4.7.b rytmisen tiheyden ja tasalaatuisuuden ääripäiden välillä on asteittainen prosessi tiheästä harvaan ja homogeenisesta heterogeeniseen. Esimerkissä 4.7.a sävelten pituuden, artikulaatiotavan ja dynamiikan ääripäiden välillä on leikkaus, joka on kuitenkin häivytetty, eli eri soittimilla muutos on sijoitettu eri kohtiin, jolloin kokonaisuudessa nämä muutokset limittyvät. Toisin sanoen lyhyistä sävelistä ei kohdassa edetä pitkiin keskipitkän välimuodon kautta, vaan suoraan ääripäästä toiseen. Esimerkissä 4.7.c puolestaan kompleksin ja yksinkertaisen tekstuuritilanteen välillä on äkkinäinen leikkaus. Vastakohtien välillä siirrytään musiikissa lähes välittömästi, lyhyen ”romahdus”-eleen aikana.

Tarkastelujen perusteella voidaan kiinnittää lisäksi vielä huomiota siihen, että oppositiot ovat kontekstisidonnaisia. Esimerkiksi esimerkin 4.7.b vastakohtapari *tiheä–harva* jäsentyy juuri

¹⁸ Muutos *pitkä–lyhyt* voisi jossain toisessa yhteydessä tapahtua myös ilman artikulaation muutosta tai muutos *pizzicato–arco* ilman sävelten pituuden merkittävää muutosta.

tämän nimenomaisen katkelman kontekstissa, rytmiseksi tiheydeksi ja harvuudeksi suhteessa toisiinsa. Kyse ei ole millään tavalla ”universaalista” tekstuurin tiheydestä tai harvuudesta, joka voitaisiin määritellä etukäteen teoreettisesti ilman kontekstia. Jossain toisessa kontekstissa kyseisen prosessin ”harva” voisi olla hyvinkin tiheä. Voidaan myös huomata, että pääasiassa käsitellyt teksturioppositiot ovat ääripäiden oppositioita (*contrariety*), jossa tietyn parametrin kahden ääripään välillä on neutraali alue. Tästä kuitenkin poikkeaa esimerkiksi artikulaatioon liittyvä oppositio *pizzicato–arco*, jossa soittajalla on käytettävissä jompikumpi soittotapa, mutta ei niiden välimuotoa.

4.5 Tekstuurin kokonaisuudet

Tekstuurin segmentoiminen

Edellä on käsitelty tekstuurin erilaisiin yksittäisiin piirteisiin ja osatekijöihin liittyviä periaatteita. Käsitellen tämän luvun lopuksi lyhyesti tekstuurin muodostamiin kokonaisuuksiin liittyviä periaatteita. Sävellykset jakautuvat tyypillisesti useisiin tekstuurillisiin vaiheisiin. Jotta tekstuuria voidaan siis ylipäätään käsitellä analyttisesti, on tarpeellista segmentoida teoksia niiden erilaisten tekstuurillisten vaiheiden mukaan. Seuraavan luvun analyyseissani tekstuurin segmentointi perustuu aina muutoksen yhdessä tai useammassa tekstuurin osatekijöistä. Pyrin olemaan johdonmukainen siten, että kaikki selkeät tekstuurin kokonaisuuden muutoskohdat tunnustetaan tekstuurivaiheitten rajakohdaksi.

Usein yhden tekstuurillisen vaiheen sisällä voi tapahtua yhden tai useamman parametrin prosessi, esimerkiksi asteittainen muutos korkeasta rekisteristä matalaan rekisteriin tai hiljaisesta dynamiikasta voimakkaaseen. Olen segmentoinnissani tulkinnut, että vähittäiset hitaasti tapahtuvat muutokset ovat yhden saman tekstuurivaiheen sisällä tapahtuvia prosesseja, kun taas yhtäkkiset nopeat muutokset ovat kahden eri tekstuurivaiheen rajakohta. Pääasiassa tekstuurivaiheiden segmentointi on analyyseissani melko ongelmaton, joten en kommentoi sitä analyyseissa yksityiskohtaisesti. Toisinaan teoksissa tekstuurivaiheiden rajakohdat ovat häivytettyjä. Tällöin kaksi tekstuurivaihetta on jollain tapaa limitetty musiikissa, siten että yksi tekstuurikokonaisuus liukenee toiseen (kuten esimerkissä 4.7.a).

Tekstuurin prosessit ja musiikin intensiteetti

Tekstuurin analyysi perustuu siis esimerkissä 4.1 esitettyjen tekstuurin eri parametrien erittelemiselle. Voidaan esimerkiksi tunnistaa, että tietyssä tekstuurivaiheessa musiikissa on kolme linjaa ja seuraavassa yksi sointimassa tai että tietyssä tekstuurivaiheessa musiikkiin liittyy prosessi matalasta rekisteristä korkeaan rekisteriin ja voimakkaasta dynamiikasta hiljaiseen dynamiikkaan.

Tämäntapaisen tekstuurin piirteiden luettelomaisen läpikäymisen lisäksi voidaan kysyä, ”mitä sitten”? Miten erilaiset tekstuurin vaiheet liittyvät yhteen ja millainen ajallinen rakenne niihin liittyy? Sekundariparametreihin ei tyypillisesti liity vahvoja syntaktisia rakenteita, siis esimerkiksi tiettyä järjestystä, jossa elementit oletusarvoisesti esiintyvät. Toisaalta analyysieni lähtökohtana on joka tapauksessa ajatus, että tekstuurin eri parametrit eivät ole toisistaan irrallisia, vaan musiikin tekstuurin kannalta on olennaista useiden parametrien vuorovaikutus. Olennaiseksi analyyseissani nousee, miten eri parametrit ovat vuorovaikutuksessa ja toimivat

yhdessä muodostaen yhteisiä usean parametrin prosesseja. Sävellyksen kokonaisuudessa tällaiset usean parametrin prosessit muodostavat tulkintani mukaan muutoksia, jossa musiikki liikkuu korkean ja matalan intensiteetin tilojen välillä, mikä voidaan mieltää toisaalta myös jännittyneiden ja rauhoittuneiden tekstuuri-tilanteiden vuorotteluksi.

Tekstuurillisten yksityiskohtien erittelemisen lisäksi Wallace Berry tarjoaa kirjassaan keinoja tekstuurin ajallisen muuttumisen tulkitsemiseen. Berryllä musiikin ajallinen jäsentyminen liittyy olennaisesti ajatukseen prosesseista, joissa musiikin *intensiteetti voimistuu (growth)* tai *laantuu (decline)*.¹⁹ Berry huomauttaa, että tietyssä teoksessa kaikki musiikin parametrit eivät välttämättä osallistu tällaiseen rakenteeseen. Berryn mukaan analyysin kannalta keskeistä on näin ollen tunnistaa, mitkä parametrit kulloinkin osallistuvat intensiteetin muutokseen. (Emt., 4–5)

Berry käsittelee tekstuurin kasvamisen ja laantumisen prosesseja ennen kaikkea tekstuurin stemmojen ja stemmojen kaksinnusten lukumäärän muutosten kautta. Toisaalta Berry tulkitsee periaatetta paikoin myös rekisteriin, rytmiseen aktiivisuuteen ja tekstuurin kompleksisuuteen liittyen.²⁰ Ajatus tekstuurin intensiteetin kasvamisesta ja laantumisesta on yleisellä tasolla tulkittuna käyttökelpoinen myös omissa analyyseissani. Parametrien ääripäiden oppositioissa tietyssä musiikillisessa kontekstissa toinen ääripää ilmentää korkean intensiteetin tilan ja toinen ääripää matalan intensiteetin tilan. Nämä voidaan ymmärtää myös edellä käsitellyn sekundaariparametrien statistisen jäsentymisen käsitteparin mukaan: ”paljon” (korkea intensiteetti) vs. ”vähän” (matala intensiteetti). Sävellyksessä asteittainen muutosprosessi tai äkillinen leikkaus ääripäiden välillä saa aikaan tekstuurin intensiteetin kasvamisen tai laantumisen. Tulkintani näistä kasvamisen ja laantumisen prosesseista ovat teoskohtaisia, *Elegian* ja *sonaatin* kontekstissa periaatteita tulkitsevia. Perustelen seuraavan luvun tulkinnoissani tarkemmin, mitkä oppositioiden ääripäät tulkitse korkean intensiteetin aktiivisiksi tilanteiksi ja mitkä matalan intensiteetin stabiileiksi tilanteiksi. Keskeistä analyyseissani on, että tekstuurin osatekijät eivät muodosta toisistaan irrallisia ja erillisiä prosesseja, vaan useat parametrit muodostavat ennen kaikkea yhteisiä tekstuuriprosesseja.²¹

Toisaalta ajatus musiikin intensiteetin kasvamisesta ja laantumisesta ei ole täysin vailla ongelmia. Berryn teoriasta jää jokseenkin avoimeksi, mitä musiikin intensiteetti, joka kasvaa tai laantuu, lopulta oikeastaan on, ja miten esimerkiksi kuulija eläytyy tähän intensiteetin

¹⁹ Tällainen musiikin kasvaminen ja laantuminen tapahtuu Berryn mukaan hierarkkisesti järjestyneillä tasoilla. Berrylla intensiteetin kasvamisen ja laantumisen prosessit eivät ole millään tavalla tekstuuriin rajattuja vaan liittyvät myös esimerkiksi harmoniaan ja rytmiin.

²⁰ Teksturillista kasvamista ja laantumista vastaavia, analyyttisesti sofistikoituneempia ajatuksia esittää Patricia Howland sekundaariparametrien prosesseja post-tonaalisisessa musiikissa käsittelevässä teoreettisessa artikkelissaan (Howland 2015). Howlandin lähtökohtana on, että 1900-luvun jälkipuolen musiikissa useiden parametrien muutosprosessit, ”yhtenäiset parametrikonstruktiot” (*integrated parametric structures*, IPS) usein korvaavat temaattisen jäsentymisen ja tällöin sekundaariparametrien prosesseilla on fraasirakennetta muistuttava merkitys. Howland tunnistaa viisi parametrien prosessien tyyppiä: jännite/purkaus, lähtö/paluu, symmetria, suuntautuneisuus ja vakaa tila.

²¹ Philip Ewell (2013) esittää, että Sofia Gubaidulinan musiikissa useiden sekundaariparametrien oppositiot jäsentyvät konsonoivan ilmaisun ja dissonoivan ilmaisun parametrikomplekseiksi. Esimerkiksi yhtyeteoksessa *Concordanza* konsonanssi-kategoriaa edustavat artikulaatiotavat *legato*, *arco* ja *cantabile*, melodisen ääriiviivan tasaisuus ja pienintervallisuus, tasarytmisyys, tekstuurillinen jatkuvuus, kun taas dissonanssi-kategoriaa edustavat artikulaatiotavat *staccato*, aksentit, tremolot, trillit ja *pizzicatot*, melodisen ääriiviivan hyppyt ja laajaintervallisuus, polyrytmisyys ja tekstuurillinen ei-jatkuvuus.

vaihteluun. (Onko kuulija ”tuolinsa reunalla” kun jännite on korkea ja ”nojaa rentoutuneena taaksepäin” kun jännite on matalampi?) Mikäli tällainen ”intensiteetti” otetaan lähtökohdaksi liian kirjaimellisesti, ollaan helposti hatarien mielikuvien tasolla, mikä pikemminkin hämärtää kuin selventää musiikkianalyttista tarkastelua. Kuitenkin hieman laveammin ymmärrettynä Berryn ajatus siitä, että musiikissa on prosesseja, joissa useat osatekijät toimivat yhteistyössä on hyödyllinen. Varon tämän vuoksi intensiteetin kasvamisen ja laantumisen käsitteiden liiallisen naivia soveltamista. Kuitenkin yleisellä tasolla ajatus vaihtelevasta intensiteetistä on hyödyllinen, erityisesti useiden tekstuurin parametrien yhteistyön tarkastelemiseksi ja musiikin dynaamisen luonteen esille tuomiseksi.

Muiden hyödyntämieni analyysin käsitteiden tapaan myös intensiteetin käsite on musiikin sisäinen metafora. Tekstuurin eri parametrien vaihtelevat tapahtumat voidaan pelkistää kahden ääripään, korkean ja matalan intensiteetin mukaan. Erityisesti intensiteetin analyttinen käsite liittyy dynaamisen muutosprosessin kuvaamiseen, siis ajallisen etenemisen kokemusperäiseen skeemaan.

Musiikin prosessit ovat välttämättä ajassa tapahtuvia muutoksia, joten analyyseissani sävellysten ajallisen rakenteen tarkasteleminen on välttämättä olennaista. Prosessiin sisältyy metafora etenemisestä. Kuitenkin keskeinen piirre, joka nousee *Elegian* ja *sonaatin* tarkastelemisessa esille, on että musiikin tekstuurilliset prosessit eivät teoksissa itsestään selvästi muodosta yhtenäistä polkua teoksen alusta loppuun, vaan erilaiset tekstuurin prosessit voivat sisältää metaforisesti ”eri suuntiin” kulkevia muutosprosesseja. Tätä eroa alusta loppuun kulkevan polun (polku-skeema) ja eri suuntiin kulkevien osapolkujen (keskus-periferia-skeema) välisestä erosta on tarkasteltu luvun 2 esimerkissä 2.7.

Ajatusta yhteisen tekstuurikaarroksen kyseenalaistamisesta tukee myös tässä luvussa tarkastelemani tekstuurin teoria. Koska musiikin tekstuurin osatekijät ovat sekundaariparametreja ja koska tekstuuriin ei näin ollen liity selviä syntaktisia rakenteita (kuten että tietyillä tekstuurin tapahtumilla olisi selvästi aloittava, lopettava tai keskikohtainen funktio), vaikuttaa siltä, että olennaiseksi analyttiseksi lähtökohdaksi ei ole tarpeen ottaa ajatusta tekstuurista koko kappaleen läpi yhtenäisesti kulkevana polkuna, jossa tekstuurin intensiteetti muodostaa yhtenäisen kaarroksen alusta loppuun (vaikka joidenkin teosten kohdalla näin voi toki olla). Vaikka analyttikon kuvittelukyky epäilemättä pystyisi kehittämään erilaisia punaisia lankoja, jotka johtavat *Elegian* ja *sonaatin* tekstuuriprozessien läpi yhtenä polkuna alusta loppuun, näen mielekkäämpänä vaihtoehdoisen tulkintatavan tavoittelemisen.

Ajatukseni mukaan tekstuurin prosessit ja näihin liittyvä musiikin intensiteetin kasvaminen ja laantuminen on erityisesti mielekästä analyyseissani teoreettisesti jäsentää keskus-periferia-skeeman mukaan jäsentyneeksi rakenteeksi (esimerkki 2.7.b). Tällöin kukin osapolku voidaan mieltää omaksi tekstuurin intensiteetin kaarrokseksi, joka on kuitenkin suhteessa tekstuurin perustilanteeseen, tekstuurilliseen ”keskipisteeseen”. *Elegiassa* ja *sonatissa* tunnistan erilaisia tekstuurin muutosprosesseja, jotka johtavat eri suuntiin tekstuurillisesta lähtöpisteestä, mutta eivät välttämättä kohti mitään tiettyä selkeää päämäärää tai maalia. Toisaalta tulkinnoissani on rinnakkain olennaisesti läsnä myös polku-skeema käsitellessäni sävellysten tapahtumia niiden kronologisessa järjestyksessä. Tulkinnoissani ovat siis läsnä sekä skeema polku että skeema keskus-periferia. Tekstuurin osapolut ovat osa teoksen laajempaa kokonaisuutta kuvaavaa keskus-periferia-mallia. Palaan käsittelemään tarkemmin

keskus–periferia-skeemaa analyttisten tulkintojeni ajallista rakennetta jäsentävänä lähtökohtana yksityiskohtaisten analyttisten tulkintojeni jälkeen tutkielmani päätösluvussa.

4.6 Graafisten analyysien laatimisesta

On hyödyllistä esittää tämän luvun lopussa lyhyt tiivistys siitä, mitä teknisiä keinoja ja analyttisiä periaatteita olen graafisten analyysieni laatimisessa hyödyntänyt.

Graafiset analyysini kuvaavat sävellysten rekisteriä ajassa. Rekisteriin liittyvien huomioiden lisäksi hyödynnän graafeja esittääkseni tekstuurin rakenteeseen liittyviä huomioita (jäsentymisen sointimassaksi, linjoiksi tai pisteiksi). Lisäksi graafien alla esitetyn sanallisen kommentoinnin avulla esitän myös tekstuurin sointiin ja kuviointiin liittyviä huomiota.

Graafien lähtökohtanani ovat teosten julkaistut partituurit.²² Olen kirjoittanut partituurit nuotinkirjoitusohjelmaan ja vienyt kirjoitetut partituurit nuotinkirjoitusohjelmasta midi-tiedostoiksi, joiden pohjalta olen *Music21* -ohjelmalla laatinut rekisteriä ja aikaa kuvaavat ("pianorullanotaatio"-)graafit teoksista.²³ Näissä graafeissa jokaista partituurin erillistä säveltä vastaa suorakulmio, jonka sijainti pystyakselilla vastaa säveltasoa. Sijainti ja pituus vaaka-akselilla vastaavat sävelen ajallista sijaintia ja kesto. Jokaisella säveltasolla on graafeissa siis tarkka paikka ja jokaisen graafin sisällä sävelten rytminen sijainti ja kesto suhteessa toisiinsa on tarkka. (Eri graafien välillä vaaka-akselin skaala vaihtelee.) *Sonaatin* graafeissa tempovaihdoksia ei ole huomioitu sävelten pituudessa vaan samat aika-arvot pysyvät graafeissa kauttaaltaan saman pituisina, temposta riippumatta. (Tempovaihtelut on osoitettu graafin yläpuolella.)

Olen tämän jälkeen lisännyt graafeihin analyttistä graafista notaatiota analyttisten tulkintojeni mukaisesti. Esimerkki 4.8 esittää, mikä osa graafeista on generoitu suoraan notaation perusteella (4.8.a) ja mikä osa on omaa analyttistä työtäni (4.8.b). Kuvaan tekstuurin rakennetta graafeissani esimerkin 4.4 mukaisesti: sointimassa-elementtejä (harmaaksi tai värillisiksi) väritetyillä alueilla, linja-elementtejä peräkkäisten sävelten yhdistämällä vaaleammalla viivalla, pisteitä toisiinsa yhdistämättömillä sävelillä ja fragmentaarisia-elementtejä (melodisia fragmentteja) katkoviivaympyröillä. Lopullisissa graafeissa on siis näkyvissä sekä suoraan teosten partituurien pohjalta laadittu kuvaaja että sen päällä omat analyttiset tulkintani.

Käytän värejä teoksissa eri tavoilla. *Elegian* graafeissa käytän sinistä väriä kvartetin 1 soittaman musiikin osoittamiseen ja punaista väriä kvartetin 2 osoittamiseen. Harmaalla värillä osoitan molempien kvartetien soittamaa materiaalia. *Sonaatin* graafeissa käytän sinistä väriä sointimassa-karakterin osoittamiseen, punaista väriä piste-karakterin osoittamiseen ja vihreää väriä linja-karakterin osoittamiseen. Lisäksi *sonaatin* graafeissa olen ottanut huomioon seuraavat analyttiset periaatteet: (1) Oktaaviksinnukset, jotka eivät

²² Meriläisen *sonaatissa* partituuriin vaikuttaa sisältyvän joitakin epätarkkuuksia, kts. myös Laaksamo (2004, 78–79). Näistä huolimatta ainoa seikka, jonka olen korjannut, on virheellinen rytmihahmo 37 ja puuttuva g-avaimen virheellinen sijainti tahdissa 47. Näistä on huomautettu tekstissäni kohdissa, joissa niitä käsitellään.

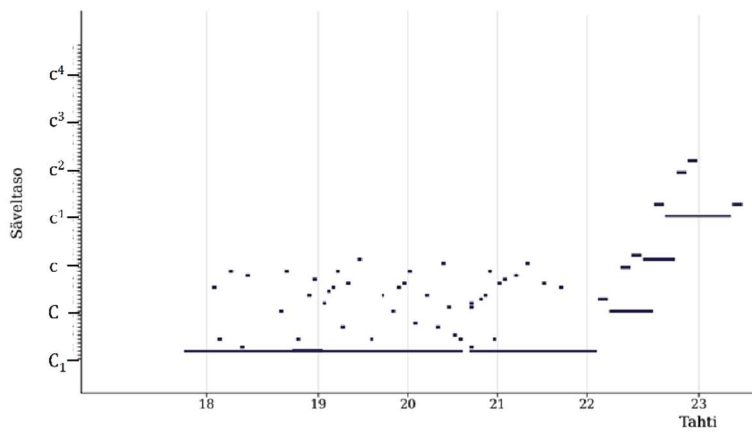
²³ *Music21* on tietokoneavusteisen musiikkiteorian avoimen lähdekoodin ohjelmointikirjasto, jonka on kehittänyt Michael Scott Cuthbert Massachusetts Institute of Technology -yliopistossa. Kts. <https://web.mit.edu/music21/>

jäsenny tekstuurin rakenteen kannalta itsenäiseksi elementeiksi on jätetty esittämättä. (2) Sävelet, jotka jätetään pedaalilla soimaan, mutta jotka on notaatiossa kirjoitettu soivaa lyhyemmällä aika-arvoilla, on graafissani pidennetty (suurpiirteisesti) soivan keston mukaisiksi.

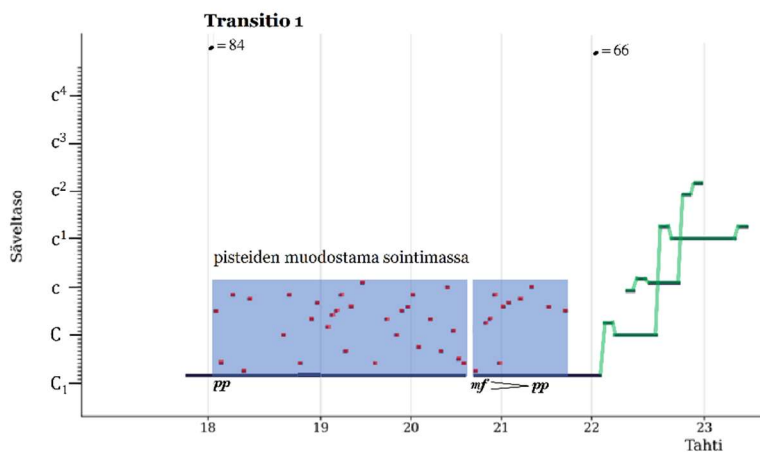
Tärkeä huomio kuitenkin on, että graafiset kuvaajat eivät ole analyysini kohde vaan ainoastaan analyysin esittämisen apuväline. Huomioni eivät lainkaan perustu sille, että jokin kohta graafissa ”näyttää tältä”, vaan sille että musiikki jäsentyy tietyllä tapaa (toisin sanoen se voidaan ”kuulla” tietyllä tapaa) analyttisen tulkintani mukaan.

Esimerkki 4.8. Meriläinen: *sonaatti*, t. 18–23.

a) julkaistun partituurin pohjalta laadittu rekisteri–aika-kuvaaja (”pianorullanotaatio”)



b) graafinen analyysi



- Tekstuurin elementit:** sointimassan ja linjojen vuorottelu
- Rekisteri:** matala
- Sointi:** tiheä → harva
- kompleksi → yksinkertainen

5 ANALYYTTISIA HUOMIOITA

Tässä luvussa tarkastelen musiikkianalyttisesti tekstuuria *Elegiassa* ja *sonaatissa*. Käyn kummankin teoksen vuorotellen läpi ja esitän analyttisen tulkinnan tekstuurista ja tekstuurin prosesseista.

Analysoidessani teoksia esitän seuraavat kysymykset:

- Millaisiin vaiheisiin teos tekstuuriltaan jaksottuu?
- Millaisia tekstuurin eri osatekijöiden yhteisiä muutosprosesseja kunkin vaiheen sisällä on? Millaisia muutoksia eri vaiheiden rajakohdilla on?
- Millaisia useissa taitteissa toistuvia prosesseja teoksessa on? Millaisia useiden taitteiden yhteisiä laajempia tekstuurillisia prosesseja kappaleessa on? Millaisia tekstuurin kokonaiskaarroksia teoksessa on?

Ensimmäiseen kysymykseen vastatakseni esitän analyseissani alustavan kokonaiskaavion kappaleen jaksottumisesta, jota tarkennan tekstissäni. Tämän jälkeen, toiseen kysymykseen vastatakseni käyn kappaleet läpi kronologisesti jakso jaksolta ja kommentoin merkittävimpiä tunnistamiani tekstuurillisia piirteitä. Esittämäni teosten jaksotus käsittelee ennen kaikkea teosten tekstuurillista segmentaatiota. Jokainen tunnistamani vaihe käsittää yhden tekstuurillisesti yhtenäisen kokonaisuuden.¹

Tekstuurin yksittäisten piirteiden tunnistaminen ja listaaminen on kuitenkin analyttikolle vain rajallisesti mielenkiintoista. Erityisen mielenkiinnon kohteeksi analyseissani nousee yksittäisten taitteiden tekstuurillisten piirteiden asettaminen koko teoksen tekstuurilliseen kontekstiin. Analyseissani pohdin, millaisen kokonaisuuden tekstuurilliset piirteet muodostavat. Kokonaisuuden analysoimisessa huomioin tekstuurin kokonaiskaaroksen tarkastelemalla, millaisia aktiivisia ja staattisia hetkiä sekä millaisia tekstuurillisen intensiteetin kasvamisen ja laantumisen jaksoja tekstuurin prosessit aikaansaavat.

Elegian ja *sonaatin* analyysien tukena esitän myös katkelmia niistä laatimistani graafisista analyseista. Graafiset analyysit on lisäksi sisällytetty kokonaisuudessaan tutkielman liitteiksi (liitteet 1 ja 2), mikä mahdollistaa niihin tutustumisen myös kokonaisuutena. Graafinen analyysini havainnollistaa tekstuurillisia piirteitä joissain kohdissa tiiviimmin ja intuitiivisemmin kuin sanallinen kuvailu. En kuitenkaan esitä tässä luvussa nuottiesimerkkejä, joten lukijan voi olla hyödyllistä seurata teoksia myös julkaistuista partituureista käsin.

Tässä luvussa keskityn teosten musiikkianalyttiseen tarkasteluun, missä hyödynnän työkaluna erilaisia musiikin sisäisiä metaforia, toisin sanoen kompleksien musiikillisten ilmiöiden ymmärtämistä yksinkertaisten ja perustavien musiikillisten pelkistysten kautta. Tutkielmani päätösluvussa palaan tarkastelemaan musiikin sisäisen metaforan ja musiikin ulkopuolisen metaforan vuorovaikutusta. Pohdin tällöin millä tavoin musiikin ulkopuoliset metaforat (tekstuurin ymmärtäminen luonnonilmiöiden, kuvataiteen tai elektronisen musiikin kautta) voivat ehdottaa tietynlaisia musiikkianalyttisiä tulkintoja ja toisaalta millä

¹ Vaikka analyseissani esittämä jaksotus muistuttaa jonkin verran perinteisiä musiikkianalyttisiä muotokaavioita, analyysini ei ota kovin vahvasti kantaa muotoon liittyviin kysymyksiin vaan pysyy ensisijaisesti tekstuurin tarkasteluna. Toisaalta *Elegiassa* ja *sonaatissa* voidaan ajatella, että tekstuurillinen jäsentyminen eräässä mielessä on myös niiden muotoa.

tavoin musiikkianalyttiset tulkinnat voivat ehdottaa tietynlaisia musiikin ulkopuolisia metaforia.

5.1 Erkki Salmenhaara: *Elegia II*

Kahdelle jousikvartetille sävelletystä *Elegiasta* voidaan tunnistaa noin 16 tekstuurillisesti erillistä taitetta.² Lähtökohtanani oleva *Elegian* jaksottuminen ja analyysissa tunnistamani kunkin taitteen keskeisimmät piirteet on kuvattu esimerkissä 5.1. Suuri osa taitteista käsittää jonkinlaisen sointimassan ja siihen liittyvän muutosprosessin, mutta joidenkin taitteiden lähtökohtana ovat myös toisenlaiset tekstuuritilanteet, kuten melodiset fragmentit taitteissa E ja H tai yksittäinen pitkä sävel taitteen F alussa.

Tekstuurillinen jaksotus on teoksessa varsin selkeä, vaikka tietyt rajakohdat ovatkin liukuvia tai häivytettyjä. Salmenhaara on kuvannut jaksotuksen partituurissa kirjaimilla (A–I) ja partituuriin ensimmäisellä sivulla Salmenhaara on myös esittänyt laatimansa graafisen tekstuuriluonnoksen teoksen etenemisestä (kts. esimerkki 2.2). Salmenhaaran partituurikirjaimet ja tekstuuriluonnos antavat varsin havainnollisen yleiskuvan teoksen tekstuurillisesta jäsentymisestä. Tämän vuoksi seuraan omassa tarkastelussani Salmenhaaran taitejakoa, mutta kuitenkin tarkennan sitä jakamalla joitakin taitteita edelleen alataitteisiin, tuodakseni esiin tekstuurillisten prosessien vaiheita tarkemmin. (Jaan esimerkiksi taitteen D alataitteisiin D1, D2 ja D3.) Taitteet A–K ovat siis yhteneviä partituuriin merkittyjen kirjaimien kanssa, mutta täsmennän niiden sisäistä jäsentymistä tarvittaessa numeroinnilla. Olen pyrkinyt siihen, että omassa jaksotuksessani jokainen taite käsittää pääasiassa vain yhden tekstuurillisen tilanteen tai yhden tekstuurillisen prosessin.

Näiden taitteiden lisäksi jäsenän *Elegian* kahteen laajempaan tekstuurilliseen kaarrookseen, jaksoihin 1 ja 2. Kumpaakin jaksoa luonnehtii alkaminen tekstuurillisesti jäsenyneestä ja yksinkertaisesta matalan intensiteetin tilanteesta. Tämän jälkeen kummassakin jaksossa seuraa vähittäinen tekstuurillisen kompleksisuuden ja epäjärjestyksen kasvu (intensiteetin kasvaminen). Kummankin jakson lopussa seuraa paluu tekstuurillisesti stabiiliin ja jäsenyneeseen matalan intensiteetin tilaan.

Elegian tulkintani kannalta olennainen useiden tekstuuria kokonaisuutena luonnehtiva käsitepari on ”yhtenäinen–epäyhtenäinen”, jonka mukaan eri tekstuuriparametrien yhteistyötä sekä tekstuurin intensiteetin kasvua ja laantumista voidaan jäsentää. Esimerkissä 5.2 on kuvattu eri parametrien ryhmittäminen näiden vastakohtien mukaan tulkinnassani. Tulkinnassani tekstuurissa ”yhtenäisyyttä” edustaa soitinten jäsentymisen yhdeksi rakenteelliseksi stemmaksi ja ”epäyhtenäisyyttä” soitinten jäsentymisen useiksi vastakkaisiksi stemmoiksi. Rekisterissä yhtenäisyyttä edustaa eri soitinten sijoittuminen samaan ja suppean rekisteriin, kun taas soitinten sijoittuminen laajaan rekisteriin tai useisiin eri rekistereihin edustaa epäyhtenäisyyttä. Lisäksi tekstuurillinen homogeenisuus, yksinkertaisuus, jatkuvuus

² *Elegiasta* joitakin analyttisiä huomioita esittää Sivuoja-Gunaratnam (2001), joka käsittelee ennen kaikkea Salmenhaaran 1960-luvun sävellystyön ja tutkimustyön yhteyksiä. Muutoin *Elegiaa* ei ole käsitelty aiemmassa musiikkianalyttisessä kirjallisuudessa. Joitakin Sivuoja-Gunaratnamin kommentteja on käsitelty luvussa 3.2 edellä.

Esimerkki 5.1. *Elegian* tekstuurillinen jaksottuminen.

Jakso	Taite	Tahdit ³	Keskeisiä piirteitä
Jakso 1	A	1–5	Peräkkäiset sävelpisteet
	B	6–15	Pisteet → sointimassa Suppea rekisteri → laaja rekisteri Soivien äänien lukumäärän kasvaminen
	C	16–23	Dynamiikan vaihtelu Kvartetin 1 ja 2 vuorottelu
	D1	24–26	Lyhyet äänet → pitkät äänet
	D2	27–45.1	Jakautuminen kahteen sointimassaan (kvartetti 1: korkea, kvartetti 2: matala) Sointimassojen vähittäinen yhdistyminen
	D3	45.2–54	Jakautuminen kahteen sointimassaan (korkea–matala) Sointimassojen vähittäinen yhdistyminen
	E	54–60.2	Melodiset fragmentit Romahdus, laaja rekisteri → suppea rekisteri (t. 59–60)
Jakso 2	F	60.3–71.2	Yksittäinen pitkä sävel → sointu → sointimassa Soinnillinen vaihtelu (dynamiikka, artikulaatio)
	G1	71.3–81.1	Suppea rekisteri → laaja rekisteri Rytmisesti tiheä → rytmisesti harva Homogeeninen kuviointi → heterogeeninen kuviointi
	G2	81.2–88	Korkea rekisteri → matala rekisteri Rytmisesti tiheä → rytmisesti harva
	H	89–101.2	Melodiset fragmentit
	I	101.3–104.3	Rytmisesti tiheä tekstuuri → rytmisesti harva tekstuuri
	J1	104.4–105.3	Suppea rekisteri → laaja rekisteri
	J2	105.4–109	Jakautuminen kahteen sointimassaan (kvartetti 1: korkea, kvartetti 2: matala) Sointimassojen vähittäinen yhdistyminen
	J3	110–113	Aihe ja kaiut
	J4–K	114–125	Staattiset peräkkäiset sointimassapalikat

³ Tahtinumeroinnissa pisteen jälkeen tuleva numero merkitsee tahdin neljäsosia, t. 45.2 = tahdin 45 toinen neljäsosa.

Esimerkki 5.2. Vastakohtaparin yhtenäisen–epäyhtenäisen piirteitä *Elegiassa*.

Tekstuurin yhtenäisyys	Tekstuurin epäyhtenäisyys
Soitinten jäsentyminen yhdeksi stemmaksi	Soitinten jäsentyminen useiksi vastakkaisiksi stemmoiksi
Soittimet samassa rekisterissä	Soittimet eri rekistereissä
Suppea rekisteri	Laaja rekisteri
Homogeeninen kuviointi	Heterogeeninen kuviointi
Hiljainen dynamiikka	Voimakas dynamiikka
Yksinkertainen teksturi	Kompleksi teksturi
Jatkuva teksturi	Katkonainen teksturi
Matala intensiteetti	Korkea intensiteetti

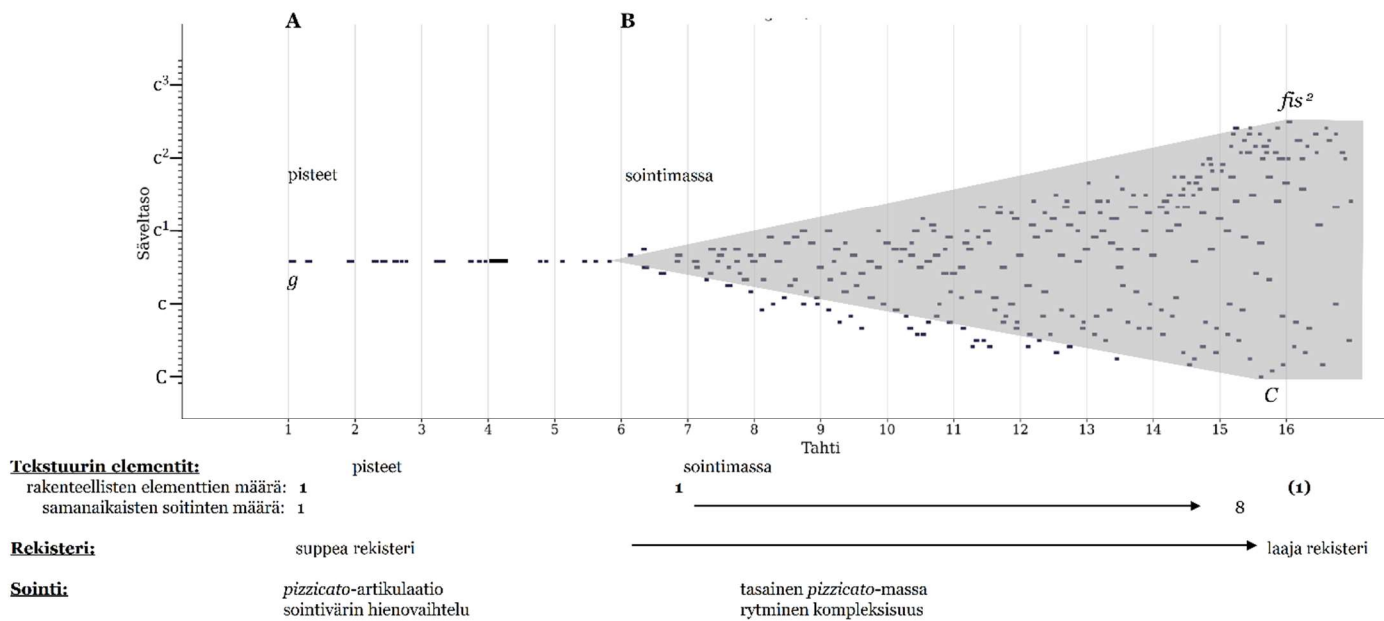
ja hiljainen dynamiikka edustavat tulkinnassani yhtenäisyyttä, kun taas näiden vastakohtat epäyhtenäisyyttä. Vaikka tarkasteluni ei varsinaisesti ota kantaa säveltasolliseen tarkasteluun, voidaan myös huomauttaa, että *Elegiassa* tyypillisesti rajallinen sävelvalikoima (vain yhden tai muutaman sävelen hyödyntäminen) tuntuu liittyvän tekstuurilliseen yhtenäisyyteen, kun taas runsas sävelvalikoima (koko kromaattisen valikoiman hyödyntäminen) tekstuurilliseen epäyhtenäisyyteen.

Tämän teosspesifin vastakohtaparin, yhtenäisen–epäyhtenäisen, hyödyntäminen antaa mahdollisuuden arvioida koko sävellyksen tekstuuria sekä tekstuurin intensiteetin kasvamisesta ja laantumisesta kokonaisuutena. Esittämäni tulkinnan mukaan, kun tekstuurin epäyhtenäisyys lisääntyy musiikin intensiteetti kasvaa. Kun taas tekstuurin epäyhtenäisyys vähenee, musiikin intensiteetti laantuu. Näiden tulkintojen avulla on mahdollista luonnostella *Elegian* tekstuurillisia kaarroksia. Seuraavaksi esitän analyttisen luennan *Elegian* tekstuurillisista prosesseista käymällä teoksen läpi alusta loppuun. Tutkielman päätösluvussa palaan tarkastelemaan *Elegian* tekstuurillista kokonaisuutta keskus–periferia-mallin avulla.

Taitteet A–C (t. 1–23): Sävelpisteistä sointimassaan

Elegia alkaa tekstuurillisen yhtenäisyyden tilanteesta, jonka jälkeen teksturi vähitellen muuttuu kohti tekstuurillista epäyhtenäisyyttä. Alussa tekstuurin yhtenäisyys edustaa matalan intensiteetin tilaa ja lisääntyvä tekstuurillinen epäyhtenäisyys saa aikaan musiikin intensiteetin kasvamisen, jonka ensimmäisen kaarroksen huippu saavutetaan tulkintani mukaan taitteissa D2, D3 ja E. Graafinen analyysi teoksen alusta (t. 1–16) on esitetty esimerkissä 5.3.

Taitteessa A (t. 1–5) teksturi on jäsentynyt peräkkäisiksi sävelpisteiksi. Sävelet eivät tunnu muodostavan lineaarisesti jatkuvaa stemmaa, vaan ne erottuvat yksittäisiksi erillisiksi lineaarisesti ei-jatkuviksi sävelpisteiksi. Pistemäistä tekstuurillista rakennetta korostaa se, että perättäiset sävelet on yksilöity dynamiikan, sointiväriin (eli tässä tapauksessa soittotavan) ja äänilähteen (soitinnuksen) mukaan. Sävelten yksilöllisyyttä korostaa lisäksi suuri rytminen

Esimerkki 5.3. Graafinen analyysi, t. 1–16.

kompleksisuus. Sävelet eivät asetu tasaiseen pulssiin tai metriin, vaan sävelten välinen rytmisen etäisyys vaihtelee. Kompleksin rytmien johdosta jokaisen uuden alukkeen yksilöllisyys on suuri ja rytmisen rakenne heikosti ennakoitava. (Jonkinlaista pistemäisyyttä korostaa kenties myös *pizzicato*-soittotekniikka, joka luo assosiaation pisteistä, mutta yleisesti ottaen ajatukseni sävelpisteistä ei siis ole riippuvainen *pizzicato*-tekniikasta.) Vaikka alun sävelet siis jossain määrin ovat toisistaan erillisiä, toisaalta olennainen vaikutelma teoksen alussa on pisteiden muodostama yhteinen staattinen tilanne, joka toimii tekstuuriin yhtenäisyyden ilmentymänä ja lähtöpisteenä teoksessa seuraavalle musiikille. Taite A on makrotasolla yhtenäinen, ajassa levittyvä staattinen tekstuuriin hetki.

Taitteessa B (t. 6–15) tekstuuri muuttuu pisteistä kohti sointimassaa asteittaisen muutoksen kautta. Taitteen aikana musiikin rekisteri vähitellen laajenee ja samanaikaisesti soitinten määrä kasvaa. Vähitellen rytmiltään ja säveliltään eriäviä, mutta sointiväriiltään, soitinnukseltaan ja dynamiikaltaan yhteneviä soivia stemmoja on niin monta, että yksittäisiä stemmoja ei voi mielekkäästi seurata kuuntelukokemuksessa, vaan kahdeksan kirjoitettua stemmaa sulautuu yhdeksi rakenteelliseksi tekstuuriin elementiksi. Kohdassa huomataan runsaan tekstuuriin kompleksisuuden merkitys tekstuuriin stemmojen sulautumisessa yhtenäiseksi tekstuuriin elementiksi. Tahdeissa 6–15 eri soitinten suhde toisiinsa on säveltasollis-rytmiseltä rakenteeltaan niin kompleksinen, että kirjoitetut stemmat eivät jäseny itsenäisiksi vaan sulautuvat yhteen. Graafisesta analyysistäni (esimerkki 5.3) huomataan, että tahdeissa 6–14 kirjoitettujen stemmojen lukumäärä vähitellen kasvaa kahdesta kahdeksaan, mutta tulkintani mukaan rakenteellisia tekstuuriin elementtejä on taitteessa siis vain yksi – kompleksinen sointimassa.

Yksittäisten sävelpisteiden ja kompleksin sointimassan välinen rajakohta tahdissa 6 herättää erityistä mielenkiintoa. Huomionarvoista on se, mitä tapahtuu muutosprosessin alussa, kun musiikki *ei enää* ole riittävän yksinkertaista, jotta se jäsenyisi yksittäisiksi pisteiksi, mutta *ei vielä* ole riittävän kompleksia, jotta se jäsenyisi sulautuneeksi sointimassaksi. Graafinen analyysini pyrkii vastaamaan tähän kysymykseen osoittamalla yhtenäisen muutosprosessin

tahdeissa 6–15. Koska tahdista 6 alkava materiaali johtaa vähitellen kohti kompleksia sointimassaa, on mielekästä tulkita sointimassa-tekstuurityypin alkavan prosessin alusta. Hetkellisessä kuuntelukokemuksessa tämä rajakohta ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Suurin piirtein tahdeissa 10–15 saavutettava runsas *pizzicato*-massa perustelee vasta jälkikäteen tahtien 6–9 asteittaisen kehittymisen kohti sointimassaa.

Siinä missä taite B sisältää tekstuurin rakenteeseen ja rekisteriin liittyvän prosessin, taite C (t. 16–23) on vuorostaan luonteeltaan enemmän staattinen ja tuo esille joitakin tekstuurin soinnillisia mahdollisuuksia. Tahdeissa rekisteri ja tekstuurin jäsentyminen yhtenäiseksi sointimassaksi pysyvät muuttumattomina, mutta sen sijaan soinnilliset muutokset – kahden kvartetin vuorottelu ja dynaaminen vaihtelu – elävöittävät musiikkia. Tekstuuri aktivoituu tahdissa 15 toisen kvartetin hiljentyessä *pp*-dynamiikkaan ja jäädessä pois ja sen jälkeen ensimmäisen kvartetin voimistuessa *f*-dynamiikkaan tahdissa 16. Tämän jälkeen seuraa ensin kvartettien välinen häivytetty siirtymä (soittimet lopettavat ja aloittavat eri aikaan) tahdissa 17 ja tahdissa 21 kvartettien välinen äkillinen rajakohta (soittimet lopettavat ja aloittavat samaan aikaan ja murtumaa korostetaan artikulaatioilla, vibratolla sekä napsautetuilla [*bartók-*]*pizzicatoilla*). Graafeissani kvartettien vuorottelua on kuvattu väreillä. Sininen väri osoittaa kvartetin 1 soittamaa musiikkia ja punainen väri kvartetin 2 musiikkia. Molempien kvartettien soittaessa graafeissa on käytetty harmaata väriä.

Jo *Elegian* ensimmäiset taitteet (A–C) tuovat toisin sanoen esille useita tekstuurin erilaisia mahdollisuuksia *Elegiassa*. Tekstuuriin sisältyvät muutokset voivat käsittää prosessin, joka johtaa musiikillisesta tilanteesta toiseen (taite B), tai tekstuurin muutokset voivat olla yhden pysyvän tilanteen avaamista ja värittämistä (taitteet A ja C).

Taitteet D1–E (t. 24–60): Rekisterillinen jakautuminen kahteen vastakkaiseen sointimassaan, suuntaus kerrosten yhdistymiseen

Taite D1 käsittää sointimassan häivytetyn muutoksen lyhyistä *pizzicato*äänistä kohti pitkiä jousella soitettuja ääniä (kts. esimerkki 4.7.a edellisessä luvussa). Kuten analyysistani käy esille, tulkitsen sekä *pizzicatosävelet* että pitkät äänet prototyypin sointimassa avulla. Saattaa kaivata tarkempia perustelua, jäsenyykö taitteissa D1 ja D2 tekstური rakenteeltaan sointimassaksi, vai onko kyseessä ennemmin jonkinlainen kahdeksan linjan muodostama polyfoninen tekstuuritilanne. Tulkintani mukaan ajatus kahdeksan itsenäisen linjan polyfoniasta ei ole taitteessa mielekäs, vaan yksittäisten soitinten stemmat sulautuvat rakenteellisesti yhteen. Keskeinen keino kirjoitettujen stemmojen sulautumisessa yhtenäiseksi rakenteelliseksi elementiksi tässä kohtaa on runsaasti pieniä sekunteja sisältävät yhteissoinnit, kirjoitettujen stemmojen rytmisen profiilin puuttuminen ja tasainen sointiväri. Pienet sekuntit yhteissointina vastustavat stemmojen jäsentymistä erillisiksi linjoiksi ja selkeän rytmisen profiilin puuttuminen aikaansaa sen, ettei mikään stemma jäsenny itsenäiseksi (vertaa esimerkiksi tilanteeseen, jossa rytmisen liike vuorottelisi eri stemmojen välillä, jolloin eri stemmat vuorotellen asettuisivat etualalle). Lisäksi tasainen sointiväri ja dynamiikka vahvistavat sulautumista yhdeksi rakenteelliseksi tekstuurin elementiksi (vertaa esimerkiksi tilanteeseen, jossa yksi soitin soittaisi voimakkaasti ja muut hiljaa, tai jossa yksi soittimista soittaisi eroavalla sointivärillä).

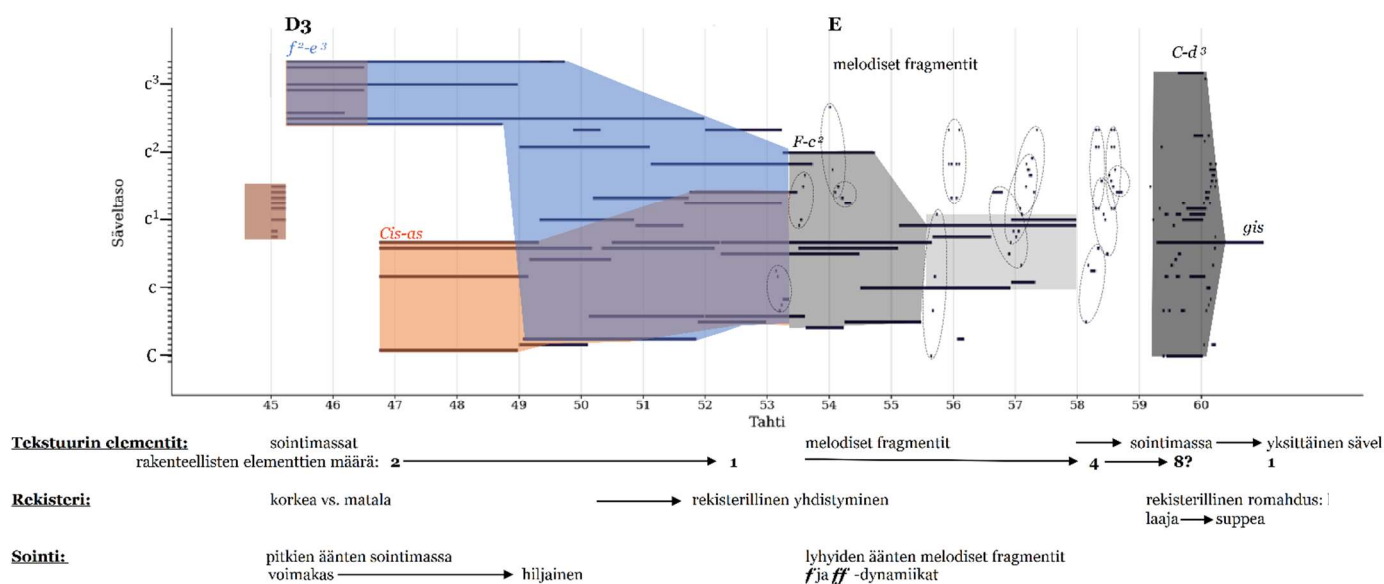
Kuitenkaan taitteessa D2 ei vaikuta olevan enää kyse vain yhdestä sointimassasta vaan ennemmin kahdesta rekisterillisesti erillisestä, vastakkaisesta sointimassasta (kts. esimerkki 4.2.e edellisessä luvussa). Huomionarvoista on, että tahdissa 27 kaikki ensimmäisen kvartetin soittimet soittavat korkeassa keskirekisterissä (b^1 - fis^2) ja kaikki toisen kvartetin soittimet matalassa rekisterissä (F - gis). Kahden itsessään sisäisesti rekisterillisesti lähekkäin olevan kvartetin väliin jää siis runsaan oktaavin kokoinen rekisterillinen aukko, mikä artikuloi materiaalin kahdeksi erilliseksi sointimassaksi. Taitteen D2 aikana ensimmäisen kvartetin soittimet liikkuvat alaspäin ja toisen kvartetin soittimet ylöspäin, mikä korostaa näiden tekstuuria kahtena vastakkaisena elementtinä. Kyseessä on siis tekstuuriltaan ”polyfoninen” jakso, mutta ei rakenteeltaan kahdeksan linjan polyfoniana vaan kahden vastakkaisen sointimassan polyfoniana.

Taitteen D2 aikana tapahtuu prosessi, jossa nämä kaksi rekisterillisesti eriytyntä sointimassaa liikkuvat kohti yhdistymistä keskirekisterissä. Prosessi ei etene täysin suoraviivaisesti, vaan sen keskeyttää kaksi rekisterillistä hyppyä, toisen kvartetin sointimassan hyppy alaspäin tahdissa 35 ja ensimmäisen kvartetin hyppy ylöspäin tahdissa 42. Nämä katkot muuten lineaarisessa prosessissa ovat erityisen huomionarvoisia kohtia musiikissa. Rekisterillisen katkon lisäksi niitä korostetaan *f*-dynamiikalla ja *vibrato molto* -esitysohjeella. Juuri kun tuntuu, että kahden sointimassakerroksen välinen jännite saavuttaisi purkautumisen tahdissa 45, tämä saavutettu tekstuurillinen yhdistyminen rikotaan uudelleen, kun musiikissa artikuloidaan jälleen korkea kerros ja matala kerros tahdissa 46. Tahdissa 46 musiikillinen intensiteetti kasvaa yhä, mitä korostaa aiempaa äärimmäisemmät rekisterit (f^2 - e^3 ja *Cis-as*) sekä *ff*-dynamiikka ja *tremolo*-artikulaatio. Äkillisen repeytymisen jälkeen vastaava prosessi kahden sointimassa vähittäisestä yhdistymisestä toistetaan taitteessa D3. Graafinen analyysi taiteesta D3 ja seuraavasta taiteesta E on esitetty esimerkissä 5.4.

Taitteessa E (t. 54–60) voidaan tunnistaa prosessi, jossa katkelman alussa olevasta sulautuneesta sointimassasta siirrytään tekstuuriilanteeseen, jossa sointimassasta irtautuu tekstuurillisesti eriytyneitä fragmentoituneita linjoja. Toisin sanoen, prototyypistä sointimassa siirrytään materiaaliin, jota on vaikeampi tulkita tekstuurin rakenteen prototyyppien suhteen, mutta jota voitaisiin luonnehtia esimerkiksi melodisiksi fragmenteiksi. Graafisessa analyysissäni näitä melodisia fragmentteja on kuvattu katkoviivaympyröillä.

Taitetta E voitaisiin kiinnostavasti tulkita useamman kuin yhden tekstuurin rakenteen prototyypin mukaan. Siinä on piirteitä sekä prototyypeistä piste, linja että sointimassa. Mikäli kiinnitetään huomiota prototyyppiin piste liittyvään epäjatkuvuuteen, voidaan huomauttaa, että fragmentit ovat luonteeltaan pistemäisiä – eri soitinten fragmentit ovat epäjatkuvia suhteessa toisiinsa. Mikäli jaksoa tulkitaan prototyypin linja avulla, voidaan huomauttaa, että fragmentit itsessään ovat lyhyitä linjoja. Ja mikäli jaksoa tulkitaan prototyypin sointimassa avulla, voidaan huomauttaa, että fragmenttien kasautuessa tahdeissa 59–60 lähestytään jo eri soitinten sulautumista yhdeksi soivaksi massaksi. Tarkastelu osoittaa, että nämä tekstuurin rakenteen prototyypit ovat abstrakteja malleja, joiden avulla voidaan nostaa tiettyjä piirteitä esiin musiikista, mutta eivät valmiita kategorioita, johon kaikki tekstuurilliset tilanteet voitaisiin itsestään selvästi ja ongelmattomasti luokitella. Tarkastelemisissäni teoksissa oikeastaan erityisen kiinnostavia tällaiset kohdat, joissa prototyyppien rajakohdat tulevat jollain tavoin epäselviksi.

Esimerkki 5.4. Graafinen analyysi, t. 46–60.



Melodisten fragmenttien tekstuurissa huomionarvoista on myös *ff*-dynamiikka ja fragmenttien voimakas rytmisen profiili. Sointimassasta esiin pyrkivät melodiset fragmentit tuntuvat teoksen tekstuurillisessa kokonaiskaarrossa edustavan jonkinlaista maksimaalista epäjärjestystä. Taitteen E melodiset fragmentit eivät siis sulaudu ongelmitta mihinkään tekstuurin rakenteen prototyyppiseen kategoriaan, vaan jäsenyvät jollain tapaa teoksen kontekstissa erityislaatuisiksi tapahtumiksi. Teoksen vakaisissa, rauhoittuneissa kohdissa kuullaan materiaalia, jossa stemmojen yksityiskohtat asettuvat osaksi kokonaisuutta ilman kitkaa, mutta taitteessa E musiikin yksityiskohtien suhde kokonaisuuteen tuntuu olevan problemaattinen ja edustavan korkeaa tekstuurin intensiteettiä. Taite E tuntuu käsittävän prosessin, jossa melodiset fragmentit vähitellen tihenevät. Fragmenttien kasautuminen johtaa taitteen lopussa tekstuurilliseen ”romahtamiseen”, äkkinäiseen muutokseen hyvin monessa tekstuurin parametrissa. Äkillisessä muutoksessa tahdissa 60 rekisteri muuttuu laajasta suppeaan, dynamiikka hyvin voimakkaasta hiljaiseen, samanaikaisten soitinten lukumäärä useasta harvaan ja artikulaatio aksentoidusta tasaiseen tremoloon. Tämä tekstuurillinen romahdus johtaa teoksen kokonaisuudessa jonkinlaiseen keskikohdan matalan intensiteetin suvantoon, josta toinen laajempi tekstuurillinen kaarros alkaa.

Kappaleen ensimmäisen laajemman jakson tekstuurillinen kaarros siis alkaa tekstuurillisesti yhtenäisestä tilanteesta taitteessa A, kaikkien soittimien soittaessa yksittäisiä sävelpisteitä sävelellä *g*. Vaikka perättäiset sävelet jäsenyvät toisistaan erilliseksi, ne kaikki kuitenkin muodostavat yhden staattisen tilanteen. Taitteessa B alkaa tekstuurin aktivoituminen, tekstuurillisen epäyhtenäisyyden vähittäinen lisääntyminen ja musiikin intensiteetin kasvaminen. Tekstuurillinen intensiteetti kasvaa vähitellen kohti paikallisia tekstuurillisia huippukohtia taitteiden D2 ja D3 aluissa, joissa tekstuurin jakautuminen kahteen vastakkaiseen sointimassaan vastakkaisissa rekistereissä nostaa epäyhtenäisyyden korkeaksi.

Tekstuurillisen intensiteetin kasvamisen (taitteet A–C) jälkeen seuraa taitteissa D2 ja D3 suuntaus tekstuurilliseen laantumiseen, liikkeeseen takaisin kohti tekstuurillisesti yhtenäistä

tilannetta. Pyrkimykset tekstuurilliseen laantumiseen taitteissa D2 ja D3 kuitenkin jäävät kesken ja musiikin intensiteetti pysyy yllä pidemmän aikaa. Ensimmäisellä kerralla taitteen D2 lopussa, kun kvartettien rekisterillinen yhdistyminen ollaan saavuttamassa, epäyhtenäisyys nousee jälleen suureksi taitteen D3 aloittavassa rekisterillisessä murtumassa. Sama tekstuurillisen laantumisen prosessi seuraa, mutta yhtenäisyyttä ei vielä saavuteta vaan musiikki luiskahtaa taitteessa E korkean intensiteetin materiaaliin, jossa tekstuuri tuntuu murenevan yksittäisiksi melodisiksi fragmenteiksi. Vasta taitteen E jälkeisessä ”romahduksessa” tekstuuri palaa matalan intensiteetin tilanteeseen, mutta tällä kertaa ei kuitenkaan pidemmän prosessin päämääränä vaan äkillisen muutoksen myötä.

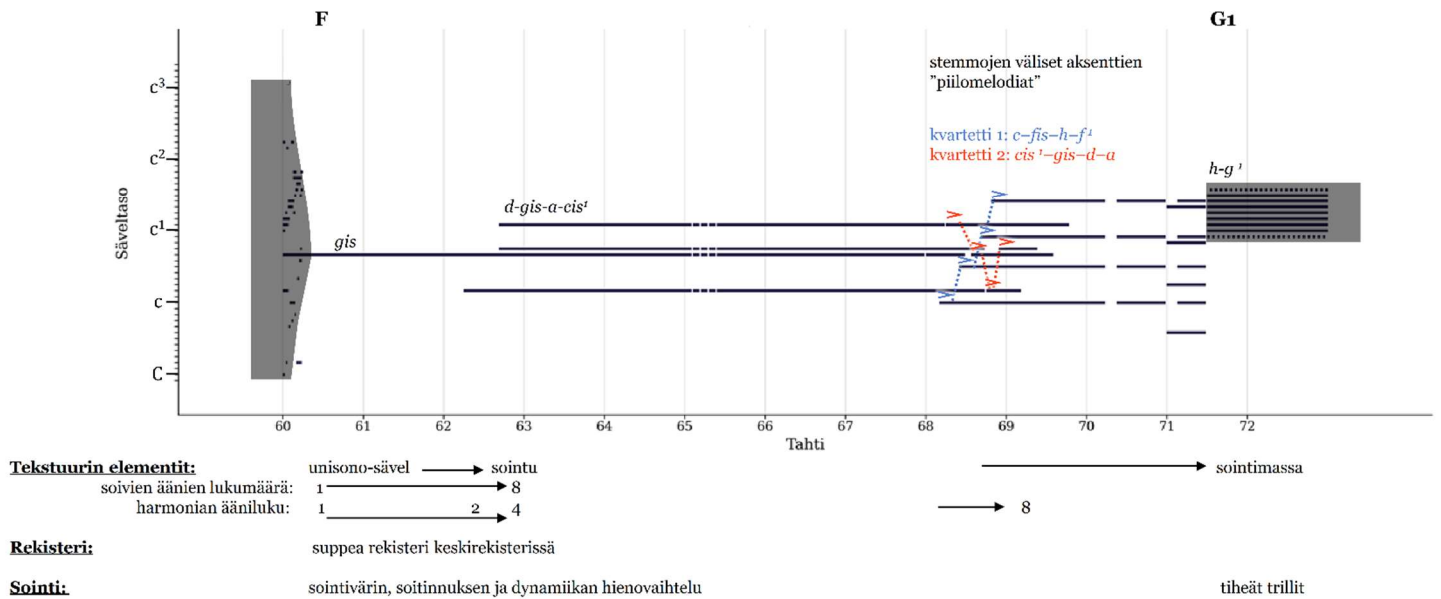
Taitteet F–G2 (t. 60–88): Tekstuurillinen aktivoituminen

Taitteen F alku edustaa teoksen kokonaisuudessa suvantokohtaa, jossa tekstuurillinen yhtenäisyys on suurta ja musiikin intensiteetti matala. Vähitellen musiikki aktivoituu uudelleen tekstuurillisesti, mikä johtaa teoksen toiseen laajempaan tekstuurikaarrookseen. Graafinen analyysi tahdeista 60–72 on esitetty esimerkissä 5.5.

Taitteen F alussa, tahdeissa 60–62, tekstuuri käsittää yhden linjan, soinnillisia kaksinnuksia sisältävän sävelen *gis*. Tahdit 62–67 käsittävät soinnun *d-gis-a-cis*¹. Huomionarvoista on, että harmonian tiheys ei tahdeissa 62–67 tunnu olevan vielä niin suuri, että kohta jäsenyisi itsestään selvästi sointimassaksi, jossa neljä säveltä sulautusivat osaksi samaa rakenteellista elementtiä. Enemmin näiden tahtien ajan musiikissa säilyy vielä tunnistettavana luonne erillisten linjojen muodostamana sointuna, ei vielä sointimassana. Tahdissa 68 harmoninen kompleksisuus lisääntyy uusien sävelten tullessa mukaan ja tahdissa 71 edetään tilanteeseen, jossa soivat äänet selkeästikin sulautuvat suuremman harmonisen tiheyden myötä yhdeksi sointimassaksi. Satsin yhteissointi on tahdin 71 puolivälistä alkaen on puoliaskelista koostuva klusteri.

Taitteen F prosessi on siis jollain tavoin analoginen taitteen B prosessin kanssa. Kummassakin edetään yhdellä säveltasolla pysyttelevästä tilanteesta sointimassa-tekstuuriin samalla rekisterin laajentuessa ja soitinten lukumäärän kasvaessa. Toisaalta vaikka taitteet B ja F tuntuvat edustavan samankaltaista prosessia, niiden keinot ovat yksityiskohtien tasolla jokseenkin erilaiset. Taitteessa B prosessi tapahtuu *pizzicatojen* tasaisena rekisterillisenä laajenemisena, kun taas taitteessa F siirtymä tapahtuu muutoksen sävel-sointu-sointimassa kautta. Jatkuvaa tekstuurillista tilannetta elävöittävänä keinona ovat huomion arvoisia tahdeissa 64–70 dynamiikan, soitinnuksen ja artikulaatioiden hienovaihtelu. Erityisen kiinnostavia ovat tahdissa 68 soitinten vuorottelevat *fp*-alukkeet, jotka tuntuvat aikaansaavan vallitsevan soinnun sisällä eräänlaisia soitinten välisiä piilomelodioita (kvartetilla 1 sävelet *c-fis-h-f*¹ ja kvartetilla 2 sävelet *cis*¹-*gis-d-a*.) Toisin sanoen kohdassa vaikutelma vaihtelee kiinnostavalla tavalla prototyyppien linjat ja sointimassa välillä useilla tavoin.

Taitteen G1 alussa (t. 71–76) musiikki hetkellisesti jäsenyy tekstuurillisesti homogeeniseen tilaan, mutta taiteen jälkipuoli (t. 77–81) käsittää prosessin, jossa tekstuurillinen epäyhtenäisyys alkaa jälleen kasvaa (kts. esimerkki 4.5.b ja 4.7.b edellisessä luvussa). Tahdeissa musiikin rekisteri laajenee asteittain (*b-g*¹ - *H-fis*²) ja kuviollinen heterogeenisuus kasvaa soitinten polyrytmiikan tullessa mukaan tahdissa 77 sekä *ff*-aksentoitujen alukkeiden tullessa mukaan tahdeissa 78–80. Taitteen G2 alussa musiikki siirtyy äkillisesti

Esimerkki 5.5. Graafinen analyysi, t. 60–72.

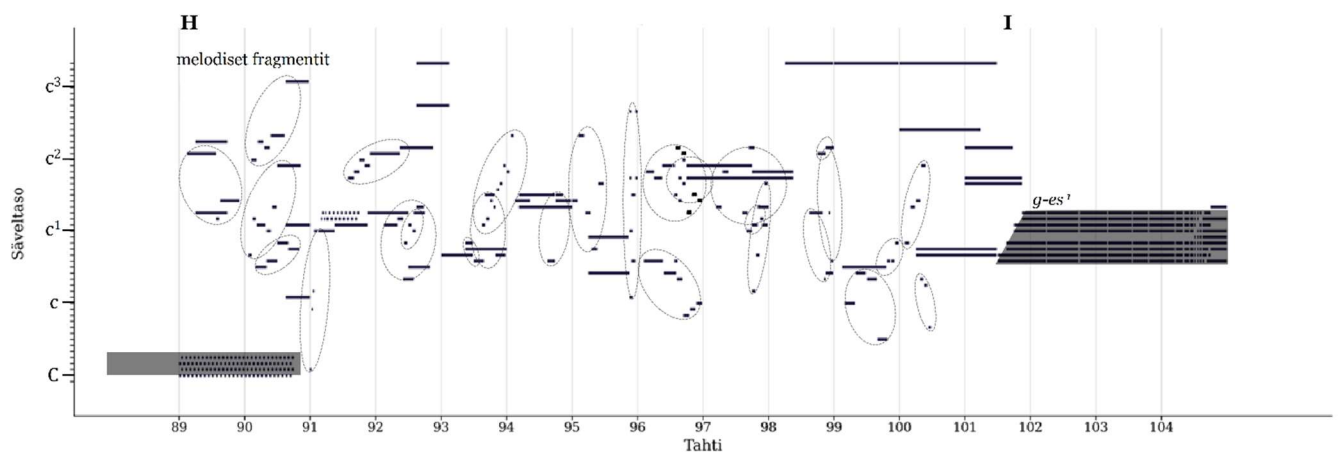
hyvin korkeaan rekisteriin ja jatkuvaan *ff*-dynamiikkaan. Suunnilleen vastaava keino korkeaan rekisteriin ”repeytymisestä” on aiemmin esiintynyt tahdissa 45. Tämän jälkeen taite käsittää rekisterillisen prosessin korkeasta rekisteristä matalaan ($f^2-e^3 - C-Es$). Rekisterillistä prosessia tukee rytmisen tiheyden prosessi rytmisesti tiheästä sointimassasta (lyhyet aika-arvot) rytmisesti harvaan (hitaat aika-arvot).

Osana tekstuurillista kokonaisuutta taitteet G1 ja G2 käsittävät tekstuurillisen intensiteetin ailahtelua. Taitteessa G1 tekstuurin intensiteetti tuntuu kasvavan rekisterin laajentuessa ja heterogeenisuuden lisääntyessä ja taitteessa G2 intensiteetti tuntuu laantuvan siirryttäessä korkeasta rekisteristä matalaan ja rytmisesti tiheästä harvaan sointimassaan. Vaikka kumpikin taite siis sisältää voimakkaan prosessin näiden suuntaus kohti mitään tiettyä tekstuurillista päämäärää tai suuntaus vastakohtaparin yhtenäisyys–epäyhtenäisyys välillä ei tunnu olevan erityisen selvä. Taitteet sisältävät selkeät muutosprosessit, mutta kuten tulkitseen teoksen kokonaisuudesta, taitteiden sisältämä muutos ei itsestään selvästi ja välttämättömästi ole osa mitään koko teoksen läpi kulkevaa yhtenäistä polkua.

Taitteet H–K (t. 89–125): Suuntaus kohti tekstuurillista yhtenäisyyttä

Taitteessa H musiikki jälleen ajautuu melodisten fragmenttien tekstuuriin, joka edustaa suurta tekstuurin epäjärjestystä ja korkeaa intensiteettiä. Teoksen loppupuoli tämän jälkeen (taitteet I–K) sisältää vähittäisen intensiteetin laantumisen tekstuurillisen yhtenäisyyden lisääntyessä kohti loppua. Tahtien 89–125 graafinen analyysi on esitettyä esimerkissä 5.6.

Taitteessa H on huomionarvoista, että kuten taite E edellä, se tekstuurilliselta rakenteeltaan jälleen sisältää sekä joitakin tekstuurin rakenteen epäjatkuvuuteen yhdistyviä piirteitä että joitakin tekstuurin rakenteen jatkuvuuteen liittyviä piirteitä. Salmenhaara on luonnoksessaan

Esimerkki 5.6. Graafinen analyysi, t. 89–114.**Tekstuuriin elementit:**

melodiset fragmentit

sointimassa

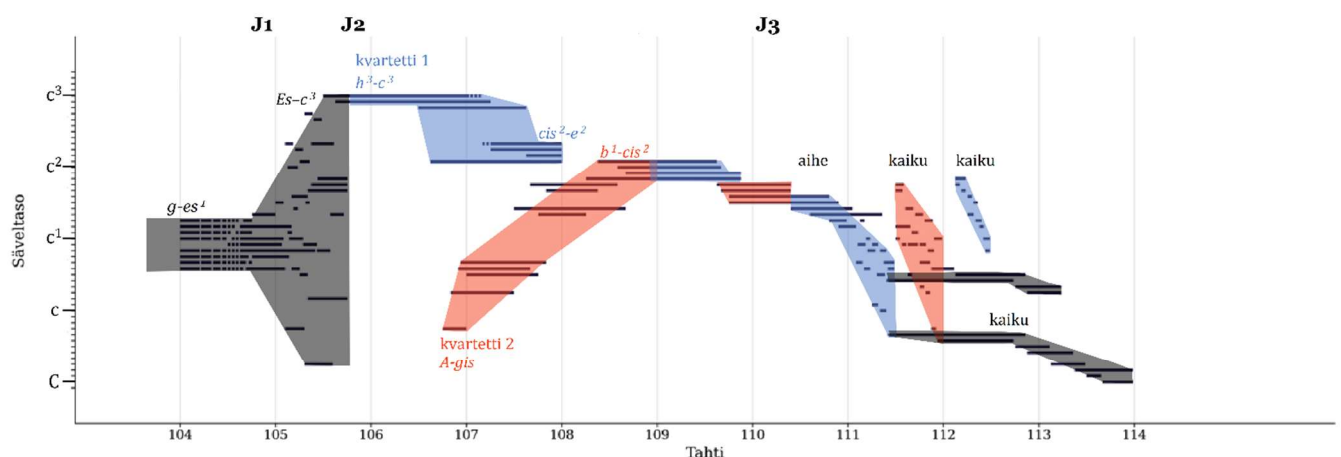
Rekisteri:

laaja rekisteri

suppea rekisteri

Sointi:heterogeeninen sointi,
vaihtelevat sointivärit, artikulaatiot ja dynamiikat

harva → tiheä

**Tekstuuriin elementit:**

sointimassa

2 erillistä sointimassaa →

yhdistyminen

aihe ja kaihu

Rekisteri:

suppea → laaja

korkea vs. matala

→ keskirekisteri

(kts. esimerkki 2.2) kuvannut jaksoa useilla erillisillä laatikoilla. Mielikuvan tasolla tällainen ”palikkamaisuus” onkin osuva kuvaamaan melodisten fragmenttien tekstuuryyppiä jaksossa. Taitteen melodiset fragmentit ovat luonteeltaan epäjatkuvia, tekstuuriilliselta rakenteeltaan pistemäisiä – tai kuten Salmenhaaran luonnos ehdottaa ”laatikkomaisia” elementtejä. Toisaalta yksittäiset fragmentit ovat myös linjamaisia. Myös tässä taitteessa tekstuuriin rakenteen prototyypit piste ja linja tuntuvat olennaisesti sekoittuvan. Toisin kuin aiemmassa melodisten fragmenttien taitteessa (taite E), tässä taitteessa soitinten limittäisyys on aiempaa suurempi. Taitteessa ei tunnu olevan kyse niinkään yksinäisistä fragmenteista, vaan useamman kuin yhden samanaikaisen soittimen sulautuneista fragmenteista. Esimerkiksi tahdissa 90 kvartetin 1 viulu II sekä kvartetin 2 viulu I ja alttoviulu soittavat samanaikaisesti (toisistaan eroavin rytmein) ylöspäin suuntautuneet aiheet, mikä tuntuu tekstuuriin rakenteen kannalta jäsentyvän ennemmin yhdeksi fragmentiksi, ”laatikoksi”, kuin kolmeksi erilliseksi eleeksi.

Taitteessa I tapahtuu hetkellinen tekstuurillinen vakautuminen. Taitteen erityinen tekstuurillinen keino on eräänlainen ääntenvaihtotekniikka. Tahdeissa kokonaissävelvalikoima pysyy jokaisella klusterilla samana, mutta soittimet vaihtavat säveliä kunkin uuden alukkeen kohdalla siten, että jokainen soitin soittaa nousevaa asteikkoo. Taite käsittää prosessin, jossa sointimassan harvasta rytmistä edetään hyvin tiheään rytmiiin. Huomionarvoista on toisaalta, että taitteessa on kyse rytmisestä prosessista, jossa kaikki soittimet soittavat samassa rytmissä, kun taas edeltävissä rytmissä prosesseissa (taitteet G1, G2) oli kyse tekstuurista, jossa jokainen soitin soitti eri rytmissä. Näin ollen taitteelle I on selkeämpi ja korostuneempi rytmien profiili, kun taas aiemmissa taitteissa rytmien prosessi jäsenyi ennen kaikkea jonkinlaiseksi tekstuuripinnan muutokseksi, ei välttämättä korostuneesti rytmiseksi tapahtumaksi sinänsä.

Kuten teoksessa tyypillisesti muutenkin, yhden parametrin prosessia tukevat muiden parametrien prosessit. Tahdeissa 102–104 rytmien tiheyden kasvaessa dynamiikka päinvastaisesti hiljentyi (**f-mp**). Toisaalta tahdin 104 lopussa saavutettu rytmien aktiivisuus tuntuu tämän jälkeen tahdissa 105 aikaansaavan rekisterillisen laajenemisen ($g-e^1 - Es-c^3$) taitteiden I ja J1 ylimenossa. Toisin sanoen yhden parametrin (rytmi) aktiivisuus tuntuu siirtyvän toisen parametrin (rekisteri) alueelle. Mielikuvan tasolla voitaisiin ajatella, että rytmin keräämä ”liike-energia” siirtyy laajenevan rekisterin liike-energiaksi. Nämä piirteet havainnollistavat hyvin, millä tavoin tekstuuri toimii kokonaisuutena teoksessa – ei ainoastaan toisistaan erillisinä parametreinä.

Siinä missä taite H on edustanut tekstuurin epäyhtenäisyyttä ja korkeaa tekstuurillista intensiteettiä, sisältävät taitteet I–J2 siis suuntauksen kohti tekstuurillista yhtenäisyyttä ja matalan tekstuurillisen intensiteetin tilannetta. Taiteen I rytmien tiheneminen luo teoksen kokonaisuudessa selkeän signaalin, joka mielikuvan tasolla tuntuu palauttavan musiikin fokuksen edeltävän heterogeenisen materiaalin jälkeen.

Taitteessa J2 tekstuuri käsittää rekisterillisen prosessin, jossa musiikki jälleen jakautuu korkeaan sointimassaan ja matalaan sointimassaan. Periaate on pitkälti sama, kuin mitä on hyödynnetty jo taitteissa D2 ja D3, mutta vastaava prosessi toteutuu tässä omanlaisella tavallaan. Tahdeissa 105–106 musiikki siirtyy kvartetin 1 muodostamaan korkeaan sointimassaan (cis^2-h^2) ja kvartetin 2 muodostamaan matalaan sointimassaan ($A-gis$). Seuraavissa tahdeissa (t. 107–108) seuraa näiden kerrosten rekisterillinen läheneminen, kunnes rekisterillinen murtuma on kuroutunut umpeen keskirekisterissä (b^1-cis^2). Siinä missä aiemmin taitteissa D2 ja D3 tämä yhdistyminen ja laantumisen matalaan intensiteettiin on musiikin etenemisessä väistetty ja jäänyt toteutumatta, taitteessa J2 tällainen yhdistyminen keskirekisterissä ja intensiteetin laantumisen tuntuu lopulta toteutuvan.

Tätä rekisterillistä yhdistymistä ja intensiteetin laantumista seuraava taite J3 on teoksen kontekstissa huomionarvoinen. Siinä missä kaikki aiempi musiikki on tuntunut välttävän minkään tietyn tekstuuriaiheen välitöntä toistoa, taite J3 sisältää tietyn aiheen artikuloimisen (rekisterillisesti laskeva sointimassa kvartetin 1 soittamana tahdissa 111) ja sen kolme toistoa tai ”kaikua” (t. 111–113, Salmenhaara on luonnoksessaan merkinnyt tähän kohtaan kahdesti ”ECHO”). Tahdin 111 aiheen huomionarvoa lisää dynamiikka **ff**, joka aiheen toistuessa kaikuna vaimenee, ensin **mp** ja sitten **pp**, jota vaimentaa entisestään jousitustapa *sul ponticello*.

Soitinten yhdistymisen yhteen usean kerran toistettavaan aiheeseen voisi ymmärtää tekstuurillisessa kokonaisuudessa jonkinlaisena tekstuurillisen yhtenäisyyden

saavuttamisena. Taitteissa I–J₂ alkanut tekstuurillisen laantumisen kaarros täydentyy taitteessa J₃, joka johtaa edelleen matalan intensiteetin tekstuurillisesti asettuneeseen tilanteeseen lopettavassa taitteessa J₄–K.

Sävellyksen päättävän taitteen J₄–K musiikki jäsentyy tekstuurillisesti peräkkäisten ”klusteripalikoitten” vuorotteluksi kvartettien välillä.⁴ Vaikka taite on luonteeltaan varsin staattinen, tekstuurillisen intensiteetin laantuminen tuntuu vielä jatkuvan joissakin yksityiskohdissa. Tekstuurillisen intensiteetin laantumista ja tekstuurillisen yhtenäisyyden saavuttamista taitteessa tuntuvat luovan siirtymät voimakkaista dynaamisista korostuksista tasaiseen hiljaiseen dynamiikkaan, korkeasta rekisteristä keskirekisteriin ja kovista yhteissoinneista pehmeisiin yhteissointeihin. Taitteen alussa ja keskellä on korostuksia dynamiikoissa *f* ja *fff* (t. 114, 118, 120, 122), kun taas viimeisiä tahteja kohden musiikki asettuu hyvin hiljaiseen dynamiikkaan. Tahdeissa 120–122 musiikki palaa hetkellisesti intensiiviseen korkeaan rekisteriin, mutta tämän jälkeen palaa matalan intensiteetin keskirekisteriin. Lisäksi taitteen alussa ja keskellä sisältävät runsaasti kromatiikkaa, kun taas tahdeissa 122 musiikki siirtyy pehmeäsointisempiin yhteissointeihin. Kuten siis myös muissa *Elegian* staattisissa taitteissa (taitteet C ja F, jotka eivät sisällä vahvaa muutosprosessia), myös päättävässä taitteessa J₄–K soinnillisten piirteiden hienovaihtelu elävöittää stabiilin tekstuuritilanteen ajallista levittymistä.

Edellä olen käsitellyt *Elegian* kronologisesti ja eritellyt sen erilaisia tekstuurin prosesseja sekä näihin liittyvää eri tekstuuriparametrien yhteistyötä. Olen analysoinut näitä tekstuurimuutoksia myös musiikin intensiteetin vaihtelun metaforan avulla. Palaan vielä luvussa 6 tarkastelemaan *Elegian* kokonaisuutta sekä toisaalta sitä koskevien musiikkianalyttisen ja musiikin ulkopuolisten metaforien tarkastelun yhteyttä.

Siinä missä edellisessä luvussa olen pyrkinyt esittelemään joitakin tekstuuria ja sen analysoimista koskevia yleisen tason periaatteita, *Elegian* yksityiskohtainen musiikkianalyttinen tarkastelu tässä luvussa on osoittanut, että sävellysten tekstuurin tarkastelussa ollaan jatkuvasti tekemisissä erityisten yksittäistapausten ja erilaisten rajatapausten kanssa. Kiinnostavaa ei ole niinkään, se että tekstuurin prototyyppisiä kategorioita (edellisessä luvussa esimerkissä 4.1 esittämäni tekstuurin rakenteen, rekisterin sekä soinnin ja kuvioinnin kategoriat) sovelletaan leimoina vaan että musiikin vaikutelmia erilaisten vastakohtien välillä otetaan niiden avulla lähempään tarkasteluun. Prototyyppiset kategoriat ovat toisin sanoen kuvausvoimaisia melko abstraktilla tasolla. Toisaalta prototyyppisiin kategorioiden hyödyntäminen avaa mahdollisuuden esittää tekstuuriin liittyen tarkempia käsitteellisiä kysymyksiä, vaikka kategoriat itsessään ovat tässä vain alustava lähtöpiste.

⁴ Salmenhaara on sijoittanut viimeisen partituurikirjaimen K vasta tahtiin 118, mutta tähän taitteeseen liittyvä materiaali tuntuu jollain tapaa alkavan jo tahdistista 114, jonka olen nimennyt kaaviossani kirjaimella J₄. Tämän vuoksi käsittelen taitteita J₄ ja K yhtenä lopettavana taitteena.

5.2 Usko Meriläinen: Pianosonaatti nro 2, osa I

Kuten alaluku 5.1 edellä osoitti, Salmenhaaran *Elegiassa* sointimassa on musiikkia monessa kohtaa ensisijaisesti määrittävä tekstuurityyppi ja ajoittaiset poikkeamat melodisiin fragmentteihin tai yksittäiseen pitkään säveleen ovat poikkeamia tästä. Meriläisen toisen pianosonaatin ensimmäisessä osassa puolestaan prototyypit sointimassa, linja ja piste tuntuvat olevan keskenään jokseenkin rinnakkaisessa asemassa musiikin tekstuuriin jäsentyneen kannalta.⁵ Tutkielman aiemmassa luvussa on käsitelty sitä, kuinka Meriläinen kirjoittaa, että sävellyksen materiaali muodostuu kolmesta teoksen alussa esitetystä ”tekstuurikarakterista”, linjasta, kentästä (sointimassasta) ja pisteet. Ymmärrän analyysissäni, että Meriläisen sonaatissa nämä tekstuurikarakterit ovat edellisessä luvussa tunnistamani yleisiä prototyyppisiä tarkempia teosspesifisiä karaktereja, joihin yhdistyy useiden parametrien piirteitä. Toisin sanoen yleisemmällä tasolla tunnistamani piste-, linja- ja sointimassa-prototyyppisiä laajassa ohjelmistossa koskevat periaatteet täydentyvät *sonaatissa* yksityiskohtaisimmaksi teoskohtaiseksi tekniikaksi.⁶

Tulkinnassani *sonaatin* ensimmäisen osan keskeinen tekstuuriin prosessi muodostuu siitä, että kussakin teoksen kolmesta laajemmasta jaksosta nämä tekstuurikarakterit ensin artikuloidaan rinnakkain erillisinä aiheina, tämän jälkeen musiikissa seuraa prosessi, jossa tekstuurikarakterit sekoittuvat ja limittyvät keskenään ja kunkin laajemman jakson lopussa musiikki asettuu yhteen tekstuurikarakteriin. Tulkitsen *sonaatin* ensimmäisen osan jaksottuvan tekstuuriin kolmeen laajempaan jaksoon, jotka on kuvattu esimerkissä 5.7.7. Ensimmäinen ja toinen jakso noudattavat tekstuuriin jaksotusta (1) *esittelevään taitteeseen*, jossa artikuloidaan tekstuurikarakterit piste, linja ja sointimassa erillisinä rinnakkaisina aiheina, (2) *transitiotaitteeseen*, joka sisältää jonkin tekstuuriin muutosprosessin sekä (3) *episoditaitteeseen*, jossa musiikki teksturiin asettuu yhdenlaiseen melko staattiseen ja pysähtyneeseen tekstuuritilanteeseen, joka jollain tavalla

⁵ *Sonaattia* ovat aiemmin käsitelleet musiikkianalyttisesti Paavo Heininen (2015 [1972]), Jouko Laaksamo (2004) sekä Timo Laiho (2002). Heininen mm. kommentoi *sonaatin* karakterien jäsentyneistä ja niiden muunteluun sekä metamorfoosiin liittyviä piirteitä ja tulkitsee, että Meriläisen karakteritekniikkaan liittyy olennaisesti musiikin jäsentyminen erilaisten vastakohtien kautta (liike-staattisuus, laajat intervallit–suppeat intervallit, sävelmateriaalin tiivistyminen–ohentuminen, temaattinen työ–improvisaatio, hahmo–vivahte). (Heininen 2015 [1972], 122). Laaksamo tarkastelee *sonaattia* ennen kaikkea Meriläisen koko sävellystuotannon kontekstissa, mutta esittää myös tekstuurikarakterien analysoimista koskevia huomioita: ”Näin yleisellä tasolla määritelyihin musiikillisiin rakennusaineisiin liittyy [...] suuri tulkinnallinen ongelma: eri karakterien piirteitä voidaan hyvin helposti nähdä suurin piirtein missä vain halutaan”. Laaksamon ratkaisun mukaan tällöin ”[y]ksityiskohtien, karakterien eri piirteiden nimeämisyritysten sijasta on oleellisempaa keskittyä tarkastelemaan yleisellä tasolla suurempia linjoja ja niiden toteutumista.” (Laaksamo 2004, 77–78) Laiho puolestaan teoretisoi karaktereja piste, linja ja kenttä sonaatissa ja tulkitsee mm., että teoksessa näiden välinen laatuero jäsentyy ennen kaikkea keskinäisen vastakohtaisuuden kautta, kun taas kunkin karakterin sisällä voi olla karakterin aste-eroja (Laiho 2002, 85–95).

⁶ Lisäksi vaikka tunnistamillani yleisillä piste-, linja- ja sointimassa-prototyypeillä on selvä yhteys Meriläisen kuvailemiin karaktereihin, niitä ei ole tutkielmassani johdettu Meriläisen musiikista tai kirjoituksista, vaan laajemmin 1900-luvun jälkipuolen sävellyksellisestä estetiikasta ja teoriasta, johon liittyviä ajatuksia on käsitelty tutkielman aiemmissa luvuissa. Korostan siis sitä, että käsitteet eivät ole (alun perin) Meriläiseltä peräisin, vaan liittyvät laajempaan 1900-luvun jälkipuolen modernismin kontekstiin, jota Meriläinen sovelsi omaperäisellä tavalla.

⁷ Myös Heininen jäsentää teoksen kolmeen jaksoon (sekä niitä edeltävään johdantoon), joskin sijoittaa jaksojen rajakohdat hieman eri kohtiin (Heininen 2015 [1972], 130), kts. myös Laaksamo (2008, 79–80).

sisältää muusta osasta poikkeavaa, uniikkia musiikkia. Jakson 3 alussa ei enää toisteta esittelevää taitetta, vaan jakso kolme käsittää transitiotaitteen ja episoditaitteen, joiden jälkeen kuullaan viimeinen esittelytaite, joka luonteeltaan on sävellyksen päättävä kooda.

Esittelytaiteet: Tekstuurikarakterit toisistaan erillisinä

Sonaatin esittelytaiteissa kolme tekstuurikarakteria, piste, linja ja sointimassa, artikuloidaan toisistaan erillisinä ja rinnakkaisina. *Sonaatin* avausta (esittely 1 -taitteen alku, tahdit 1–8) on käsitelty lyhyesti jo edellä luvuissa 2 ja 4 (kts. esimerkit 2.1 ja 4.2.b). Kuten olen näiden esimerkkien yhteydessä todennut, tekstuurin rakennetta avauksessa luonnehtii siis se, että tekstuurin pisteet ovat luonteeltaan epäjatkuvia (peräkkäiset sävelet jäsenyvät toisistaan irrallisiksi yksittäisiksi säveliksi), linjat ovat lineaarisesti jatkuvia (peräkkäiset sävelet jäsenyvät jatkuvaksi kokonaisuudeksi) ja sointimassa on sekä lineaarisesti että rekisterillisesti jatkuva (sointimassa metaforisesti täyttää sekä tietyn ajallisen keston että tietyn rekisterillisen alueen) (kts. esimerkki 4.3).⁸ *Sonaatin* graafisissa analyyseissäni osoitan kulloinkin ensisijaiseksi tunnistamaani karakteria eri väreillä: linja-karakteria vihreällä, pisteet-karakteria punaisella ja sointimassaa sinisellä värillä.

On huomionarvoista, että *sonaatin* avauksessa, tekstuurikarakterien keskinäistä erottelua korostaa lisäksi myös karakterien vastakkaisuus useiden muiden parametrien mukaan. Karakterit eroavat toisistaan avauksessa niin rekisterin, rytmin, dynamiikan kuin sävelikön osalta. Näiden keskeisimpiä piirteitä on eritelty esimerkissä 5.8. Karakterit sijoittuvat avauksessa eri rekistereihin suhteessa toisiinsa, sointimassa matalaan rekisteriin, pisteet korkeaan keskirekisteriin ja linja keskirekisteriin. Sointimassa- ja piste-karakterit ovat dynamiikan ja rytmin suhteen avauksessa huomattavan staattisia, kun taas linja-karakteriin kuuluu näiden vaihtelua: linja artikuloidaan avauksessa vaihtuvilla aika-arvoilla ja *crescendo–diminuendo*-kiiloilla. Siinä missä pisteiltä ja sointimassalta avauksessa puuttuu rytmisen ja dynaaminen profiili, linja on tietyn rytmisen ja dynaamisen profiilin kautta artikuloitu. Kuhunkin karakteriin liittyy myös erilainen säveltasollinen rakenne. Sointimassa käsittää täysin kromaattisen klusterin (B_2-H_1), pisteet pienen noonin (tai intervallin oktaavi + pieni nooni), kun taas linja rakentuu peräkkäisistä pienistä intervalleista (pienen sekuntin ja ylinousevan kvartin väliltä).

Esittely 1 -taite jatkuu avauksen jälkeen tahdeissa 9–17. Tahdeissa 9–17 esittelytaiteita luonnehtiva karakterien erottelu säilyy edelleen voimassa, mutta tekstuuriin tulee myös joitain aktivoitumisen merkkejä. Siinä missä alussa tahdeissa 1–8 tekstuuri pysyy staattisena (sama matala klusteri ja sitä seuraavat pisteet toistuvat kolmesti, linjan vähitellen kehkeytyessä esiin), tahdeissa 9–17 tekstuuri on jo dynamisempaa, linja-karakteria edustavan materiaalin

⁸ Musiikin jäsenyminen näihin tekstuurikaraktereihin *sonaatin* avauksessa on melko lailla ilmeistä ja jakautumista karaktereihin on käsitelty jo aiempien lukujen esimerkkien yhteydessä. Toisaalta eräänä kiinnostavana yksityiskohtana voitaisiin vielä kysyä, jäsenyvätkö tahdin 8 matalat *b*-sävelet ennemmin osaksi tekstuurillista linjaa vai erillisiksi pisteiksi? Seuraan analyysissäni ajatusta, että *b*-sävelet kuuluvat osaksi tahdin 6 lopusta alkavaa linjaa. Tulkinta korostaa, että vaikka säveliä erottavat tauot, ne olennaisesti jatkavat niiden edellä alkanutta aihetta. Tätä korostaa rekisterillinen ja kuviollinen yhteys edellä oleviin säveliin *d-es-ges-f-e*. Metaforisesti tekstuurin linja siis jatkuu tahdissa 8 taukojen yli. Ajatus vastaa myös Meriläisen omaa tulkintaa tekstuurikarakterista avauksessa (Meriläinen 1976, 112).

Esimerkki 5.7. Sonaatin ensimmäisen osan tekstuurillinen jaksottuminen.

Jakso	Taite	Tahdit ⁹	Keskeisiä piirteitä
Jakso 1	Esittely 1	1–17	Piste, linja ja sointimassa toisistaan erillisinä elementteinä.
	Transitio 1	18–33	Tekstuurin elementtien sekoittuminen, tekstuurillinen fragmentoituminen.
	Episodi 1	34–38	Linjat-tekstuuri. <i>Dolce</i> -ilmaisu.
Jakso 2	Esittely 2	39–41	Piste, linja ja sointimassa toisistaan erillisinä elementteinä.
	Transitio 2	42–51	Sointimassat-tekstuuri. Rekisterillinen aktiivisuus. Tekstuurillinen fragmentoituminen.
	Episodi 2	52–55	Linjat-tekstuuri. <i>Scherzando</i> -ilmaisu.
Jakso 3	Transitio 3	56/I–58/I	Linja → sointimassa.
	Episodi 3	58/II–58/VI	Sointimassa. Matala rekisteri → korkea rekisteri. Voimakas dynamiikka → hiljainen dynamiikka. <i>Quasi campanelli</i> -ilmaisu.
	Esittely 3/ kooda	59–61	Piste, linja ja sointimassa toisistaan erillisinä elementteinä.

Esimerkki 5.8. Tekstuurikaraktereihin liittyviä piirteitä tahdeissa 1–8.

	Sointimassa	Pisteet	Linja
Jatkuva–ei-jatkuva	Rekisterillisesti jatkuva Linearisesti jatkuva	Rekisterillisesti ei-jatkuva Linearisesti ei-jatkuva	Rekisterillisesti ei-jatkuva Linearisesti jatkuva
Säveltasollinen rakenne	Kromaattinen klusteri	Intervalli 13	Pienet intervallit
Rekisteri	Hyvin matala	Korkea keskirekisteri	Matala keskirekisteri
Rytmi	Ei rytmiä	Tasainen rytmi	Vaihteleva rytmi
Dynamiikka	Tasainen dynamiikka	Tasainen dynamiikka	Vaihteleva dynamiikka

⁹ Sonaatti sisältää sekä tavanomaisessa metrisessä notaatiossa kirjoitettua musiikkia, että kohtia, joissa pidempi jakso musiikkia on kirjoitettu ilman tahtiviivoja yhdeksi tahdiksi (tahdit 56–58). Kyseisiin kohtiin viittaamisen helpottamiseksi jaan kolme tahtiviivatonta pitkää ”tahtia” edelleen nuottisysteemien mukaan roomalaisilla numeroilla, 56/I–VIII, 57/I–VI ja 58/I–VI. 56/I tarkoittaa ”tahdin” 56 ensimmäistä systeemiä, 56/II kyseisen tahdin toista systeemiä, ja niin edelleen. (Teoksen julkaistu partituuri ei sisällä lainkaan tahtinumeroita.)

avautuessa yhä pidempinä aiheina. Näin ollen rajakohta tahdissa 18 esittely 1- ja transitio 1 -taitteiden välillä ei ole kovinkaan jyrkkä, vaan jonkinlaiseen tekstuurin transitorisuuteen liittyviä piirteitä ilmaantuu musiikkiin jo esittely 1 -taitteen jälkipuolella.

Sonaatin tekstuurillinen jäsentyminen sointimassa-, linja- ja piste-tekstuurityyppeihin ei ole ainoastaan osan avaukseen liittyvä keino vaan toistuu osassa kahdesti myöhemmin, tahdeissa 39–41 (esittely 2) sekä koko osan lopussa, tahdeissa 59–61 (esittely 3/kooda). Esittely 2- ja esittely 3 -taitteet ovat kuitenkin painoarvoltaan melko erilaisia kuin esittely 1 -taite. Siinä missä esittely 1 -taite saa varsin paljon ajallista tilaa ja luo siten jonkinlaisen stabiilin tekstuuri-tilanteen osan lähtökohdaksi, ovat jälkimmäiset tunnistamani esittelytaitteet huomattavasti lyhyempiä. Esittely 2 -taiteen voisi mieltää kenties jonkinlaiseksi muistumaksi tekstuurikarakterien kontrastoivasta erillisyydestä. Esittely 2 -taiteella on tekstuurillisessa kokonaisuudessa toisaalta transitorinen luonne episodi 1- ja transitio 2 -taitteiden välissä. Joka tapauksessa se kuitenkin täyttää esittelytaiteille tunnistamani funktion tekstuurikarakterien esittämisestä erillisinä ja jaksottaa siten olennaisesti musiikkia. Koko osan päättävä esittely 3 -taite sen sijaan toistaa kyllä *sonaatin* avauksen tekstuuri-tilanteen melko tarkasti (pienin muutoksin: sointimassa avataan murtosointuisesti ja pisteet ja linja ovat vaihtaneet rekisterillisesti paikkojaan, siten että linja on korkeassa rekisterissä ja pisteet matalassa rekisterissä). Mutta esittely 3 -taite ei enää saa avaukselta vastaavaa ajallista levittymistä, vaan siinä karakterit artikuloidaan vain kerran.

Huomionarvoista on, että esittelytaiteissa tekstuurikarakterit piste, linja ja kenttä jäsentyvät korostetun erillisinä rinnakkaisina elementteinä, kun taas muualla teoksessa ne transitiotaitteissa limittyvät ja sekoittuvat keskenään ja episoditaitteissa yksi karaktereista nousee etualalle toisten jäädessä pois. Tulkitsen analyysissäni, että tekstuurikarakterien sekoittuminen ja limittyminen transitiotaitteissa edustaa *sonaatissa* tekstuurillisen intensiteetin kasvamista, siinä missä esittely- ja episoditaitteiden jossain määrin stabiilimmat tekstuuri-tilanteet edustavat matalampaa tekstuurillista intensiteettiä. Seuraavaksi tarkastelen teoksen transitio- ja episoditaitteita kronologisessa järjestyksessä, selvittäen millaisia tekstuurin prosesseja niihin liittyy.

Transitio 1 – episodi 1: Tekstuurikarakterien sekoittuminen ja limittyminen. Pysähtyminen linjoista koostuvaan tekstuuriin.

Tarkastellaan seuraavaksi sonaatin tahteja 18–33, jotka muodostavat alun esittelevän taitteen jälkeen osan ensimmäisen aktiivisen transitiotaitteen. Taiteessa tekstuurikarakterit sekä limittyvät tiiviimmäksi perättäiseksi vuorotteluksi että sekoittuvat niiden välisten rajojen hämärtyessä. Osan avauksen selväräjaisuuden jälkeen tämä tekstuurillisen epävakauden ja epäselvyyden lisääntyminen saa aikaan tekstuurin intensiteetin kasvamisen.

Tekstuurielementtien limittymistä ja sekoittumista taitteessa voi seurata myös graafisesta analyysistäni esimerkissä 5.9.¹⁰ Jotkin yksityiskohdat taitteessa ovat kommentoinnin arvoisia. Kiinnitetään ensimmäisenä huomiota tahtien 18–21 materiaaliin. Miten kohtaa voi jäsentää

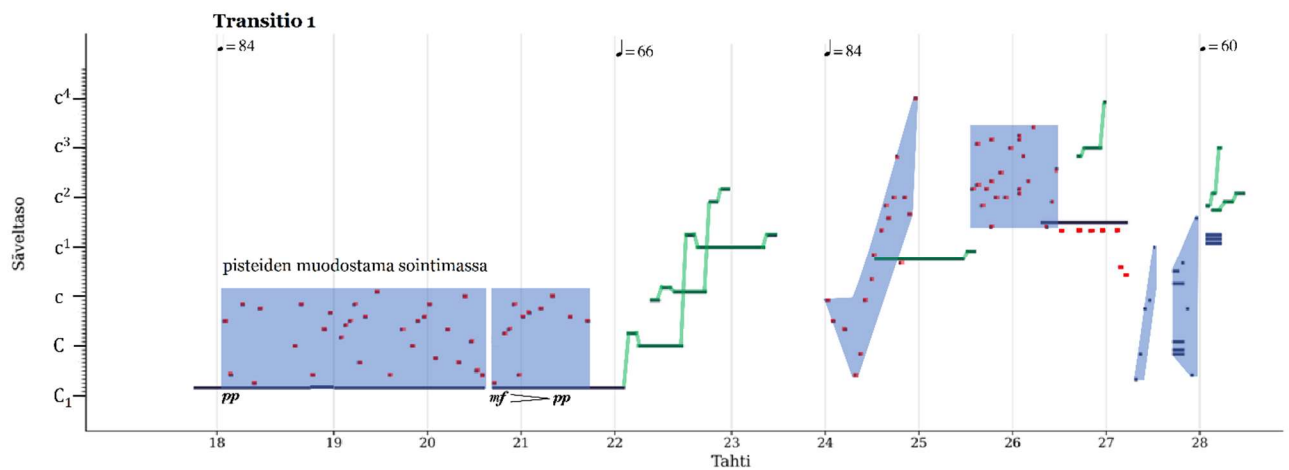
¹⁰ Huom. *sonaatin* graafeissa edellisessä luvussa mainittu periaate oktaavikaksinnusten pelkistyksestä: graafeissa kaikki (soinnilliset) oktaavikaksinnukset on jätetty merkitsemättä ja ainoastaan alempi oktaavi on kuvattu.

tekstuurin rakenteen kannalta? Onko kyseessä joukko tekstuuripisteitä, niiden muodostama lineaarinen melodinen linja vai kenties yhteen sulautunut sointimassa?

Hyödyllisempää kuin pyrkiä antamaan jäykkiä analyttisiä leimoja on jälleen pohtia tekstuurillista vaikutelmaa kohdassa ja soveltaa tunnistettuja käsitteitä sen mukaan. Nämä periaatteet tarjoavat useita mahdollisia tapoja jäsentää musiikkia katkelmassa. Onko tahdista 18 alkavat peräkkäiset 8- ja 16-osasävelet $Fis-F_1-B-Es_1-A-...$ mielekästä jäsentää yhdeksi lineaarisesti tekstuurilliseksi linjaksi? Joitain tällaisia piirteitä on mahdollista tunnistaa, eikä mieltäminen yhdeksi jatkuvaksi stemmaksi tunnu mahdottomalta, mutta pikemminkin peräkkäisten sävelten suuri-intervallinen siksak-poukkoilu ja rytminen ennakoimattomuus tuntuvat vastustavan jäsentymistä jatkuvaksi linjaksi. Myös annetut soittotavat *leggiro* ja *staccatissimo* tuntuvat ennemmin jäsentävän säveliä tekstuurillisesti erillisiksi elementeiksi eikä yhdeksi jatkuvaksi linjaksi. Perättäisten sävelten suuri-intervallisuus ja siksak-ääriviiva sekä katkova soittotapa tuntuvat viittavan tulkintaan tekstuurillisista pisteistä. Tahdista 18 alkava materiaali rinnastuukin jossain määrin avauksen (t. 1–8) pisteet-karakteriin, joka vastaavasti koostuu suuri-intervallisista sävelistä. Vaikka ajatus useista tekstuurillisista pisteistä tahdeissa 18–21 tuntuu mahdolliselta yksittäisten peräkkäisten sävelten tasolla, toisin sanoen tekstuurin mikrotasolla mielekkäältä, vaatii tahtien tekstuurillisen kokonaisuuden huomioon ottaminen tulkinnan tarkentamista. Kokonaisuudessaan tahtien materiaali tuntuu tekstuurin makrotasolla muodostavan rekisterillisesti ja lineaarisesti jatkuvan sointimassan. Huomionarvoista on myös kompleksi säveltasollinen sisältö. Kokonaisuutena tahdeissa 18–21 musiikki käy läpi lähes koko pitkien äärisävelten D_1-d rajaaman kromaattisen sävelvalikoiman eri oktaaveissa.¹¹ Tahtien yhteisointi kokonaisuutena ei näin olennaisesti eroa jatkuvasta kromaattisesta klusterista.

Mielekäs tulkinta siis on, että tahdeissa 18–21 lyhyet *staccatissimo*-sävelet jäsenyvät kokonaisuutena jatkuvaksi sointimassaksi. Koko osan alussa tasaisena kromaattisena klusterina kuultu sointimassa-tekstuurityyppi saa tässä kohdassa uuden ilmeilyn, kun klusteri artikuloidaan lyhyiden sävelten jatkuvana ryöppyinä. Tahdit ovat hyvä esimerkki sonaatin transitiojaksoissa tapahtuvasta sekoittumisesta. Osan alussa erillisenä kuullut pisteet- ja sointimassa-karakterit tuntuvat kohdassa menettävän yksilölliset rajansa ja sekoittuvan keskenään pisteistä koostuvaksi sointimassaksi. Metaforisesti ilmaisten sointimassa-säiliö vetää pisteet sisäänsä. Siinä missä osan alussa karakterien esiintyvät selkeästi toisistaan eroteltuina, tuntuu näiden rajojen hälveneminen transitiotaitteessa edustavan tekstuurin intensiteetin kasvamista. Toisin muotoiltuna, tulkintani mukaan intensiteetin kasvamista,

¹¹ Ainoastaan säveliä E_1 , G_1 , B_1 , H_1 ja H ei tahdeissa 18–21 kuulla. Tämä ei kuitenkaan vaikuta erityisen suunnitelmalliselta piirteeltä vaan pikemminkin satunnaiselta piirteeltä. Joka tapauksessa sävelikön kokonaisuutta luonnehtii (lähes täydellinen) kromaattisuus.

Esimerkki 5.9. Graafinen analyysi, t. 18–34.**Tekstuuriin elementit:**

sointimassan ja linjojen vuorottelu

→ karakterien limittyminen ja fragmentoituminen

Rekisteri:

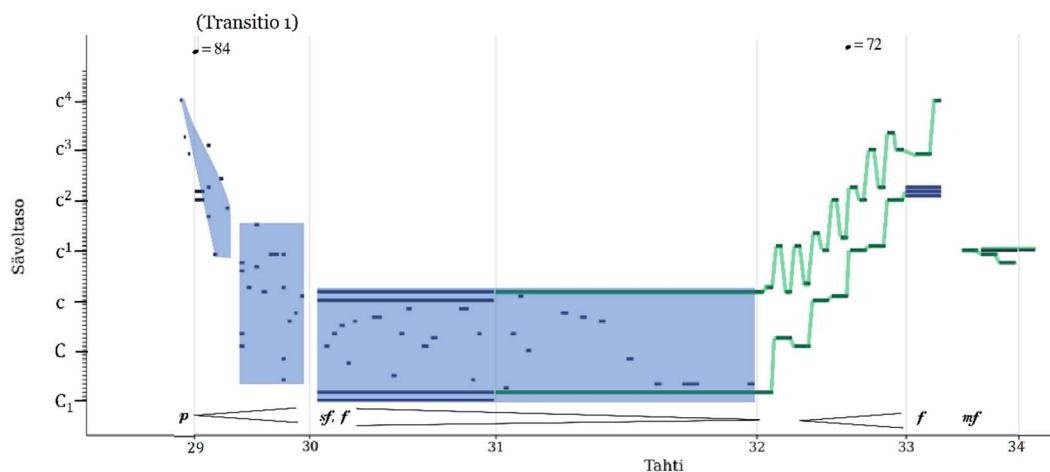
matala

→ rekisterillinen aktiivisuus

Sointi:tiheä
kompleksi

→ harva

→ yksinkertainen

tiheä
kompleksi**Tekstuuriin elementit:**

sointimassa

→ linjat

Rekisteri:

korkea → matala

→ korkea keskirekisteri

Sointi:

hiljainen → voimakas

hiljainen → voimakas keskivoimakas

tiheä

→ harva

kompleksi

→ yksinkertainen

eräänlaista tekstuuriin jännitettä, transitiotaitteissa edustaa se, kun kuuliija ”ei tiedä minkä tekstuurityypin mukaan jokin jakso tulisi kuulla” ja jännitteen purkautumista se, että vaikutelma selkeistä tekstuurityypeistä myöhemmin palaa.

Graafinen partituurini (esimerkki 5.9) näyttää miten transitiotaitte seuraavaksi tekstuuriillisesti etenee. Tahdeissa 22–23 tekstuuri jäsenyy kahden linjan tekstuuriksi. Huomionarvoista on, että linja-tekstuurityypin ja edeltävän sointimassan rajakohta (t. 21–22) on jossain määrin häivytetty, mikä edelleen vahvistaa sekoittumista eri prototyypin välillä. Linjat jatkuvat samasta rekisteristä, sidottuna edeltäviin pitkiin *d*-säveliin. Mielikuvan tasolla voitaisiin ajatella, että sointimassa vähitellen ohenee ja lopulta sen sisästä paljastuu kaksi linjaa.

(Huomionarvoista on kuinka linjojen *d*-sävelet ovat mukana sointimassassa pitkinä sävelinä jo tahdin 30 *sf*-aksentista alkaen.) Tämän jälkeen, tahdeissa 24–29 musiikki tuntuu tekstuurillisesti edelleen fragmentoituvan. Musiikki koostuu tahdeissa aiempaa lyhyemmistä tekstuurillisista yksiköistä ja tekstuurikarakterien limittynyt vuorottelu jatkuu. Tahdit 30–33 toistavat vapaasti tahtien 18–21 tekstuurillisen materiaalin, kun pisteiden muodostamasta sointimassasta edetään kahden linjan ylöspäin suuntautuneeseen aiheeseen.

Koko transitiotaitetta leimaa lisäksi runsas rekisterillinen aktiivisuus. Tekstuuria leimaavat ylöspäin suuntautuneet aiheet tahdeissa 22–23, 24, 27 ja 32. Toisaalta tahdissa 29 on voimakas korkeasta rekisteristä matalaan suuntautunut alaspäinen liike. Analyysissani huomataan, että suuri rekisterillinen liikehdintä on sonaatissa useissa muissakin kohdissa selkeästi aktiivinen elementti, joka liittyy korkean tekstuurin intensiteetin jaksoihin. *Sonaatti* hyödyntää monessa kohtaa varsin kokonaisvaltaisesti pianon rekisteriä ja rekisteriä laajasti murtavat ryöpyt ovat keskeinen tekstuurillinen keino transitiotaitteissa. Rekisterilliset muutokset tuntuvat usein myös toimivan yhteistyössä dynamiikan muutosten kanssa. Esimerkiksi tahdissa 29 rekisterillistä romahdusta voimistaa siirtymä *pp*:sta *f*:n, ja tahdissa 32 rekisterillistä nousua tukee muutos *p*:sta *f*:n.

Transitio 1 -taitteessa useat erilaiset keinot luovat siis tekstuurillista aktivoitumista ja saavat aikaan kasvavan tekstuurillisen intensiteetin: karakterien piste, kenttä ja linja sekoittuminen tahdeissa 18–23 ja 29–33, aiheiden fragmentoituminen ja limittyminen tahdeissa 24–28 sekä runsas rekisterillinen ja dynaaminen aktiivisuus.

Tahdista 34 alkava episodi 1 -taite vakiinnuttaa yhtenäisemmän ja staattisemman tekstuuritilanteen. (Tätä katkelmaa on käsitelty myös edellä luvussa 4, kts. esimerkki 4.2.a.) Tahtien 34–38 tekstuuritilanne on melko staattinen niin tekstuurin rakenteen, rekisterin kuin dynamiikan osalta. Rakenteeltaan tekstuuri tuntuu ongelmattomasti jäsentyvän karakterin linja mukaan, tekstuurin muodostuessa useista kontrapunktisista linjoista. Rekisteriltään ja dynamiikaltaan musiikki ei sisällä samanlaisia voimakkaita muutoksia kuin edeltävässä transitiotaitteessa tai samanlaista useiden elementtien kontrastoivaa vastakkaisuutta kuin esittelytaite. Huomiota voidaan kiinnittää myös artikulaatioon ja kuviointiin. Siinä missä edeltävä transitio 1 -taite sisältää runsaasti voimakkaita artikulaation ja soittotavan korostuksia (aksentit, *sf*-artikulaatiot, *staccato*- ja *staccatissimo*-soittotavat), puuttuvat tällaiset korostukset episodi 1 -taitteesta. Sen sijaan esitysohje *dolce*-entisestäään korostaa musiikin stabiilia luonnetta episodissa.

Sonaatin aikana saavutettavat kolme episoditaitetta (episodit 1, 2 ja 3) tuntuvat kukin tarjoavan teoksen tekstuurillisessa etenemisessä jonkin uniikin ja muusta musiikista poikkeavan tekstuuritilanteen. Ensimmäinen episoditaitte muodostuu tekstuurillisten linjojen polyfoniasta ja on näin ainoita kohtia teoksessa, jossa musiikki asettuu pidemmäksi aikaa tällaiseen polyfonisten linjojen tekstuurityyppiin.

Esittely 1, transitio 1 ja episodi 1 käsittävät siis tulkinnassani osan ensimmäisen laajemman tekstuurillisen intensiteetin kasvamisen ja laantumisen prosessin. Vastaava kaarros toistuu osan kahdessa seuraavassa laajemmassa jaksossa, joista seuraavaksi esitän huomioita.

Transitio 2 – episodi 2: Rekisterillisesti aktiivisten sointimassojen transitio. Scherzando-episodi.

Teoksen toinen laajemman jakson tekstuurillinen eteneminen käsittää lyhyen esittelytaitteen (esittely 2, t. 39–41), aktiivisen transitiotaitteen (transitio 2, t. 42–51) ja tämän jälkeen episoditaitteen (episodi 2, t. 52–55). Kiinnitän seuraavaksi huomiota transitio 2- ja episodi 2 -taitteisiin sisältyviin tekstuurillisiin muutosprosesseihin. Näihin liittyvä graafinen analyysi on esitetty esimerkissä 5.10.¹² Transitio 2 -taite käsittää ensin tahdeissa 42–44 korkeaan äärirekisteriin sekä matalaan äärirekisteriin sijoittuvaa materiaalia. Tämän jälkeen, tahdin 44 kolmannelta neljäsosalta alkava 64-osa-aihe murtaa rekisterin ja käynnistää rekisterillisesti aktiivisen vaiheen tahdeissa 44–50, jossa musiikki jatkuvasti murtaa lähestulkoon pianon koko äänialan, kunnes rekisterillinen aktiivisuus johtaa voimakaseleiseen (*marcatissimo*, *ff*) rekisterilliseen ”romahdukseen” tahdin 50 jälkipuolella. Transition 2 tekstuuri prosessia voisi siis hahmotella ennen kaikkea rekisterilliseksi prosessiksi. Taitteen alussa tekstuuri jakautuu korkeaan ja matalaan rekisteriin. Sitten musiikki aktivoituu rekisterillisesti sisältäen koko äänialaa hyödyntävää materiaalia, jossa erityisesti korostuvat rekisterillisesti ylöspäin suuntautuneet aiheet, jotka lopulta kulminoituvat romahdukseen korkeasta rekisteristä matalaan tahdin 50 lopussa.

Tahdeissa 44–49 voidaan kiinnittää huomiota ylöspäisten aiheiden vähittäiseen fragmentoitumiseen, tihenemiseen ja limittymiseen. Ensimmäiset ylöspäiset aiheet tahdeissa 44 ja 47 kuullaan harvakseltaan, kun taas tahdeissa 48–50 useat lyhyemmät, fragmentoituneet peräkkäiset ylöspäiset aiheet kuullaan tiheällä välillä ja toisiinsa limittyen. Prosessia voisi siis luonnehtia myös tekstuurin vastakohtaparilla harva–tiheä. Toisaalta siinä missä peräkkäiset ylöspäin suuntautuneet aiheet tihenevät, tahdeissa 48–50 tempo puolestaan vastakohtaisesti hidastuu (temposta ♩ = 66 siirrytään tempoon ♩ = 42). Vaikka kyseinen tempon muutos kenties kompleksin rytmisen rakenteen johdosta ei ole kuuntelukokemuksessa kovinkaan ilmeinen, osallistuu se joka tapauksessa useiden parametrien prosessiin, joka johtaa kohti tahdin 50 voimakaseleista rekisterillistä romahdusta kohti matalan äärirekisterin klusteria.

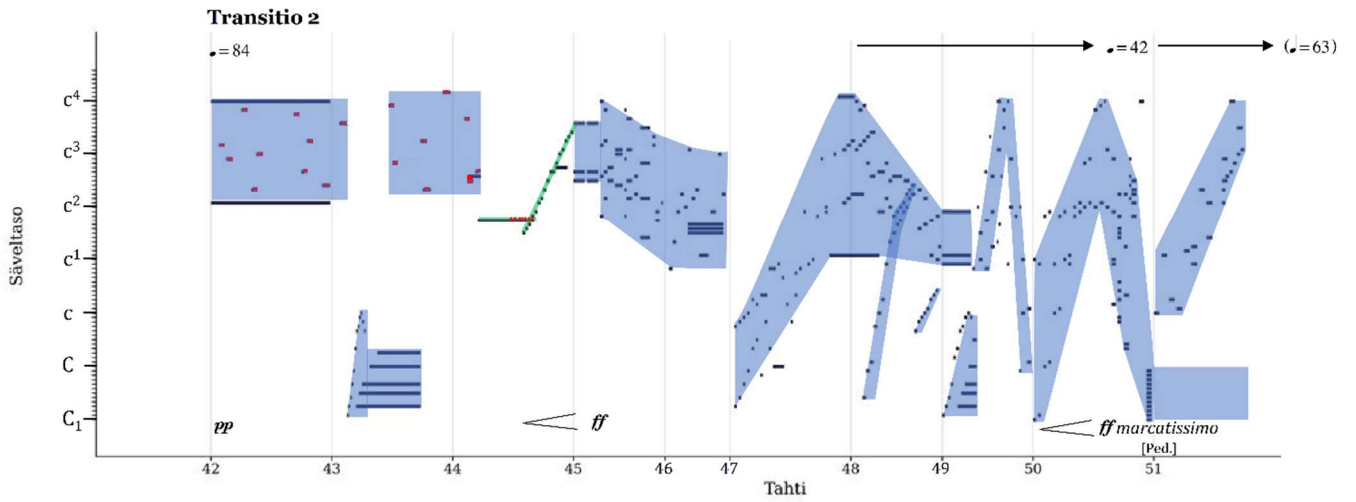
Olen graafisessa analyysissäni tulkinnut, että transitio 2 -taitteessa on kyse sointimassa-tekstuurityypistä. Toisaalta tahtien 45–50 kohdalla voidaan pohtia, liittyykö musiikkiin vaikutelmia polyfonisesta, useista linjoista koostuvasta tekstuurista? Ainakin nuottikuvan tarkastelu voisi ehdottaa, että kohtaan kuuluu useita tekstuurillisia linjoja. Jotkin musiikin piirteet tuntuvat kuitenkin vastustavan tällaista polyfonista tulkintaa – erityisesti musiikin säveltasollinen ja rytmisen runsas kompleksisuus. Kun tarkastellaan musiikin yhteissointeja tahdeissa 45–50, huomataan, että satsissa korostuvat toisaalta pienet ja suuret sekuntit sekä näiden käännökset, noonit ja septimit, mikä luo runsaasti dissonanssia sisältävän

¹² Julkaistussa nuotissa on tahdissa 47 virhe: kontekstin perusteella (nousevan aiheen jatkuminen, soittotekniikka ja aksidentaalien notaatio) on ilmeistä, että ylempään viivaston muutoksen g-avaimeen pitäisi tulla nuottiin kirjoitettua aiemmin. Kontekstin perusteella g-avaimen pitäisi tulla seuraavasti:

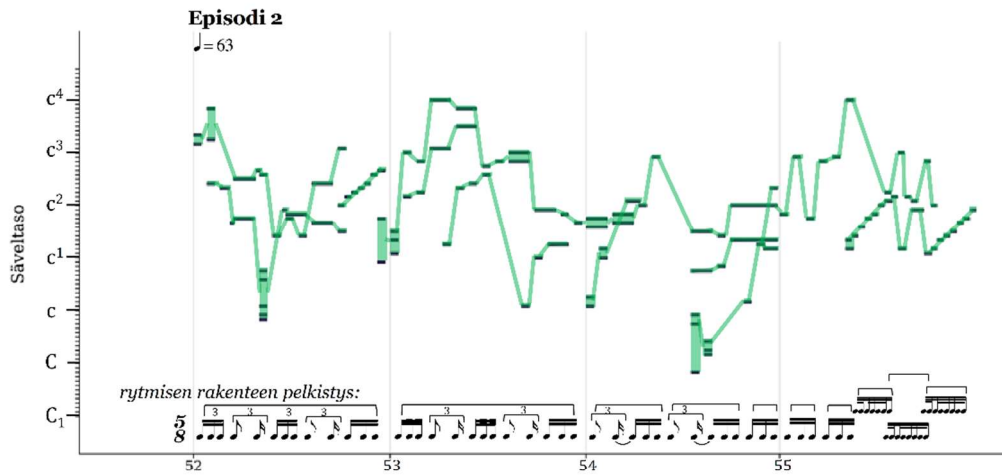


Olen ottanut tämän korjauksen huomioon graafisessa analyysissä.

Esimerkki 5.10. Graafinen analyysi, t. 42–55.



- Tekstuurin elementit:** sointimassat → fragmentoituminen ja tihentyminen
- Rekisteri:** rekisterin staattinen vastakohtaisuus korkea–matala rekisterillinen aktiivisuus, ylöspäin suuntautuneet aiheet rekisterillinen alaspäinen romahdus
- Sointi:** hiljainen (yksinkertainen) → voimakas → kompleksi



- Tekstuurin elementit:** 2 kontrapunktista linjaa
- Rekisteri:** staattinen rekisteri
- Sointi:** scherzando-ilmaisu, selkeä rytmisen profiili
- ”satsimuotoa” muistuttava pienoismuoto
”perusajatus” ”perusajatus” ”jatko”, ”fragmentaatio”

sointikuvan. Toisaalta satsissa korostuu yhteissointien runsas vaihtelevuus ja ei-pysyvyys, mikä luo vaikutelman pikemminkin jatkuvasti muuttuvista vertikaalisista tilanteista kuin kokemuksellisesti mielekkästä polyfonisesta kudoksesta. Lisäksi kokonaissävelvalikoima on huomattavan kromaattinen. Kohdan säveltasollinen kokonaisuus lähestyy siis kromaattista klusteria ja myös rytmisen rakenne satsissa on huomattavan kompleksi. Kokonaisuus jäsentyy näin ollen olennaisesti sointimassa-karakterin mukaan.

Toisaalta musiikissa voi tunnistaa myös linja-prototyyppeihin viittaavia polyfonisia piirteitä ja olisi yhtä lailla ongelmallista jättää nämä piirteet kokonaan huomiotta. Kysymys tekstuurin *polyfonisen* tulkinnan tai *sointimassa*-tulkinnan välillä ei ole kohdassa joko–tai-asetelma vaan ennemmin sekä–että-asetelma. Tulkinnassani ajattelen, että tällainen ambivalenssi tilanne kahden prototypin välillä ei ole tässäkään kohdassa teoksen puute tai outous vaan ennemmin sen olennainen ominaisuus. Näin ollen transitio 2 -taite tarjoaa jälleen esimerkin siitä, kuinka *sonaatin* transitiotaitteissa tekstuuri-karakterit sekoittuvat keskenään, siinä missä esittely- ja episoditaitteissa karakterit esiintyvät selväpiirteisempinä.

Rekisterillisen romahduksen jälkeen tahti 51 toimii ylimenona episodi 2 -taitteen tekstuuriin. Episodissa 2 musiikin tekstuuri-rakenne jälleen jossain määrin yksinkertaistuu ja selkeytyy verrattuna aiempaan materiaalin ja musiikki tuntuu taitteessa jäsentyvän pääasiassa kahdeksi kontrapunktiseksi linjaksi. (Tekstuurityyppi on jossain määrin samanlainen kuin episodi 1 -taitteessa. Toisaalta assosiaatioita näiden taitteiden välillä eriyttää ilmaisun huomattava erilaisuus. Siinä missä episodissa 1 luonnehtii hyvin rauhallinen *dolce*-ilmaisua, episodi 2 edustaa rytmisesti hyvin aktiivista *scherzando*-ilmaisua.)

Episodiin 2 liittyy useita osan kontekstissa poikkeavia ja uniikkeja piirteitä. Siinä missä osan muuta musiikkia lähes kauttaaltaan leimaa tasaisen metriikan ja toistuvien rytmisten rakenteiden puuttuminen, jäsentyy episodi 2 nimenomaan toistuvan metriikan ja rytmiiikan kautta. (Vaikka musiikin kompleksin luonteen vuoksi, nämä eivät toki ole mitenkään ehdottoman ilmeisiä.) Nämä piirteet tekevät episodi 2 -taitteesta varsin poikkeavan muun kappaleen tekstuuriin ja siihen saapumisesta yllättävän hetken musiikillisessa etenemisessä. Taite vaikuttaa suorastaan ulkopuoliselta tyylialluusiolta sisältäen myös affektilta poikkeavan oikukkaan luonteen.¹³ Tekstuuriillisesti nämä piirteet merkitsevät kuitenkin episodissa lyhyttä asettumista yhteen pysyvään tekstuurityyppiin, mikä toteuttaa analyysissäni episoditaitteille tunnistamani funktion yhden karakterin tekstuuritilanteeseen vakiintumisesta.

Transitio 3 – episodi 3: Prosessi linjasta sointimassaan. Vähittäinen asettuminen korkean rekisteriin ”quasi campanelli”.

Tulkintani mukaan episodi 2 -taitteen jälkeen *sonaatin* kolmas laajempi jakso ei enää ala esittelevällä taitteella, vaan suoraan tekstuuriin transitionaalisesta materiaalista. Sen sijaan viimeinen esittelytaite (esittely 3) kuullaan osan lopussa koodana. Transitio 3 -taite voidaan

¹³ Taite tuntuu jopa rytmisessä rakenteessaan sisältävän jonkinlaisen alluusion klassiseen ”satsimuotoon”. Graafisessa analyysissäni (esimerkki 5.10) on esitetty, miten tietty tahdin pituinen rytmisen aihe toistetaan kahdesti ja sen jälkeen sitä fragmentoidaan seuraavissa tahdeissa. En selvittele tässä tarkemmin tällaisia mahdollisia tyylialluusiota, mutta joka tapauksessa huomionarvoista on, että muuten teoksessa ei ole juurikaan vastaavia klassisiin muototyyppeihin yhdistyviä rakenteita.

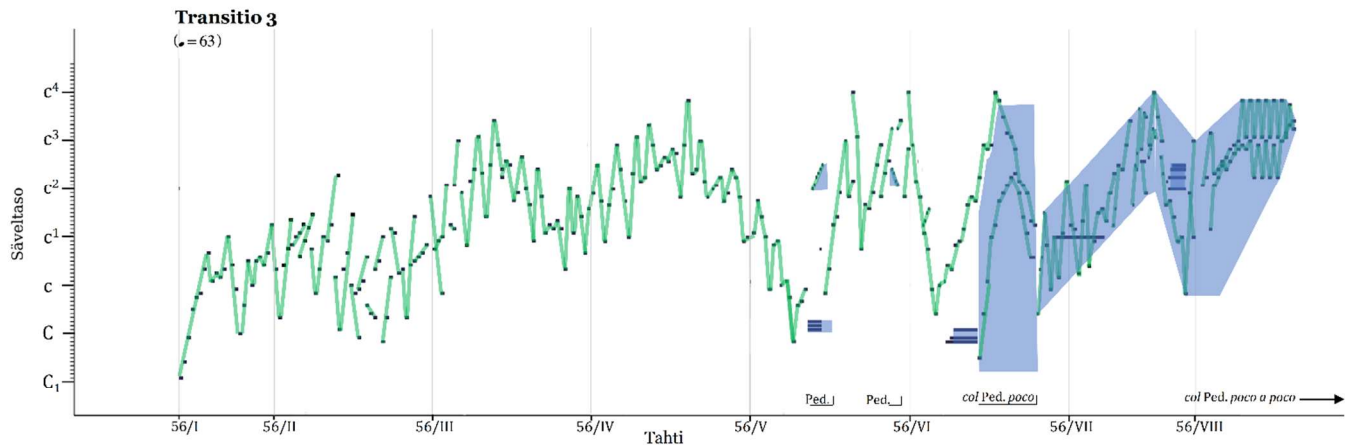
jakaa kahteen vaiheeseen (tahti 56/I–56/VIII ja tahdit 57/I–58/II) niiden sisältämien erilaisten tekstuuriprosessien myötä. (Merkitsen *sonaatissa* ilman tahtiviivoja kirjoitettujen jaksojen, t. 56–58, systeemivaihdoksia roomalaisilla numeroilla, kts. alaviite 10 edellä.) Graafinen analyysi tahdeista 56–57 on esitetty esimerkissä 5.11.

Transition 3 ensimmäinen vaihe (t. 56/I–VIII) sisältää prosessin, jossa tekstuurityypistä linja edetään vähitellen tekstuurityppiin sointimassa. Prosessin ääripäitä tarkastelemalla voidaan havainnollisesti huomata prosessin sisältämä muutos. Prosessin alussa, tahdin 56 systeemillä I, musiikki sisältää yksiaanisesti peräkkäisiä 32-osanuotteja ja peräkkäiset sävelet muodostavat ääriiivaltaan sileän linjan (useat peräkkäiset intervallit ovat samansuuntaisia), kun taas taitteen lopussa, tahdin 56 systeemeillä VII–VIII, useat samanaikaiset linjat tai linjafragmentit limittyvät ja peräkkäisten sävelten ääriviiva on siksak-tyyppinen (peräkkäiset intervallit ovat jatkuvasti erisuuntaisia), mikä saa aikaan vaikutelman sointimassasta. Tämä muutos linjasta kohti sointimassaa tapahtuu asteittain. Taitteen alussa linja-karakterit esiintyy selväpiirteisenä, mutta vähitellen musiikkiin ilmaantuu enenevässä määrin sitä rikkovia piirteitä, joita ovat useiden samanaikaisten sävelten limittyminen, ääriviivan muuttuminen siksak-maiseksi, rytmiset 64-osanuottien tihentymät ja pianon pedaalin käyttö.

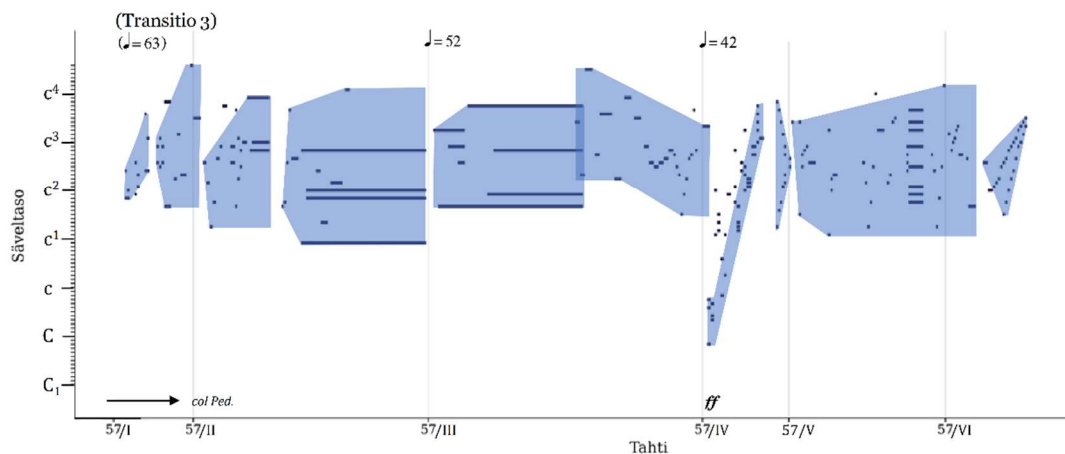
Linja-tekstuurin muutosta kohti sointimassa-tekstuuria voi seurata myös graafisesta analyysistä (esimerkki 5.11). Ensimmäiset linjan sävelten limittymiset ja siksak-fragmentoitumiset ilmaantuvat mukaan tahdin 56 systeemillä II. Systeemillä V mukaan tulevat myös 64-osanuottien rytmiset tihentymät, vasemman käden klusterit ja pedaalinkäyttö (ensin lyhyinä pedaalien painalluksina ja VIII systeemiltä eteenpäin vähitellen pohjaan painettuna). Systeemillä VI sävelten limittyminen edelleen lisääntyy molempien käsien soittaessa samaan aikaan.

Prosessin aikana nämä linja-karakteria rikkovat piirteet vähitellen lisääntyvät. Systeemeillä VI ja VIII limittymisten, siksak-fragmentoitumisen ja 64-osanuottien rytmisten tihentymien esiintyminen on jo huomattavaa. Näiden tekstuurin ”häiriötekijöiden” myötä musiikin intensiteetti kasvaa, kunnes täysi tekstuurillinen muutos saavutetaan prosessin lopussa. Prosessi saa enenevässä määrin aikaan vaikutelman sointimassa-karakterista ja systeemillä VIII voidaan ajatella lähes kaikkien linja-karakterin piirteiden kadonneen ja sointimassa-karakterin ottaneen vallan. Näin olleen vastaavasti kuin transitoissa 1 ja 2, myös transitio 3 sisältää tekstuurikarakterien sekoittumisen, mikä toteutuu siis tässä kohtaa siirtymänä asteittain prototyypistä linja kohti prototyypistä kenttä.

Transition 3 jälkipuoli (t. 57/I–58/I) toimii vähittäisenä siirtymänä kohti episodin 3 tekstuuria. Sen aikana tekstuurin intensiteetti laantuu vähitellen tekstuurin asettuessa korkean rekisterin hiljaiseen materiaaliin. Transitio 3- ja episodi 3 -taitteiden rajakohta ei ole mitenkään selväpiirteinen. Tahdin 57 systeemeillä II ja III musiikki on jo selkeästi asettunut sointimassa-tekstuurityppiin ja rauhalliseen ilmaisuun, mutta seuraavien systeemien (t. 57/IV–VI) rekisterillisesti ja dynaamisesti aktiivinen materiaali sisältää edelleen tekstuurin piirteitä, joita olen tunnistanut transitionaaliseksi. Huomiota herättävä tekstuurin kohta on

Esimerkki 5.11. Graafinen analyysi, t. 56/I–61.

Tekstuuriin elementit:	linja	→	fragmentoituminen	→	kasautuminen	→	sointimassa
Rekisteri:	matala	→	rekisterillinen aktiivisuus	→	korkea		
Sointi:	yksinkertainen	→	kompleksi				



Tekstuuriin elementit:	sointimassa		
Rekisteri:	staattinen korkea rekisteri		rekisterillinen aktiivisuus
Sointi:	hiljainen		voimakas

tahdin 58 systeemin II asteittainen rekisterillinen nousu matalasta rekisteristä korkeaan (kts. esimerkki 4.5.a edellisessä luvussa). Kaavioissani episodi 3 on merkitty alkavan tästä kohtaa, mutta olennainen huomio on, että rajakohta tekstuuriellisten vaiheiden transitio 3 ja episodi 3 välillä on häilyvä, tahtien 57/I–58/I toimiessa episodiin 3 johtavana siltana. Musiikin saavutettua korkean rekisterin tahdin 58 systeemillä III, jatkuu tekstuuriin intensiteetin laantuminen edelleen dynamiikan hiljentyessä *f*:sta *pp*:oon (t.58/III–VII). Kuten muutkin tunnistamani episoditaitteet, myös episodi 3 käsittää *sonaatin* kontekstissa uniikin ja erityisen tekstuuri-tilanteen. Episodissa 3 (esimerkki 4.5.a) musiikki asettuu sointimassaan korkeassa rekisterissä ja rauhallisessa ilmaisussa. Meriläinen antaa esitysohjeen *quasi campanelli*, ja musiikin ilmaisua kohdassa luonnehtii olennaisesti rauhallinen, vähitellen hiljenevä kellomainen vaikutelma. Tämä hiljentyvä kellomainen episoditaitte johtaa teoksen koodaan

tahdeissa 59–61 (esittely 3/kooda), joissa viimeisen kerran toistetaan tekstuurikarakterit toisistaan erillisinä vastakkaisina aiheina.

Edellä olen luokitellut Meriläisen pianosonaatin ensimmäisen osan erilaisia taitteita tekstuurin prosessien mukaan ja käsitellyt kunkin osan sisältämän tekstuuri prosessin piirteitä. Olen havainnut useita toistuvia piirteitä eri taitteiden välillä. Esittelytaitteissa tekstuurikarakterit on artikuloitu toisistaan erillisinä useiden parametrien osalta (tekstuurin rakenne, rekisteri, dynamiikka, rytmi). Kussakin transitiotaitteessa eri tekstuurikarakterit ovat esiintyneet erilaisilla tavoilla toisiinsa sekoittuen (transitiossa 1 ”pisteistä koostuva sointimassa”, transitiossa 2 ”linjojen muodostama sointimassa” ja transitiossa 3 prosessi linjasta sointimassaan). Olen tunnistanut kussakin transitiotaitteessa tekstuurin fragmentoitumista ja fragmenttien asteittaista tihentymistä ja kuhunkin transitiotaitteeseen on liittynyt rekisterillisesti aktiivisia elementtejä. Jokainen episoditaitte on tuonut esille jonkin muusta osasta poikkeavan tekstuurillisen tilanteen ja jonkin erityisen ilmaisutavan (episodissa 1 polyfoniset linjat, *dolce*; episodissa 2 rytmisesti vilkkaat linjat, *scherzando* ja episodissa 3 korkean rekisterin sointimassa, *quasi campanelli*).

Hyödyllinen apukäsite myös *sonaatin* analyysissä on ollut musiikin intensiteetin käsite. Olen tulkinnut siirtymän esittelytaitteista transitiotaitteisiin intensiteetin kasvamiseksi ja episoditaitteiden saavuttamisen intensiteetin laantumiseksi. Seuraavassa luvussa tarkastelen vielä teoksen tekstuurillista kokonaisuutta tarkemmin sekä toisaalta vertailen *sonaatista* ja *Elegiasta* tekemiäni havaintoja.

6 POHDINTAA

Tutkielmani luvuissa 2 ja 3 olen ensin taustoittanut tekstuuria *Elegiassa* ja *sonaatissa* tarkastelemalla Salmenhaaran ja Meriläisen kirjoituksia osana 1960-luvun sävellyksellistä estetiikkaa ja erittelemällä tätä kontekstia käsitteellisen metaforan teorian avulla. Tämän jälkeen luvuissa 4 ja 5 olen tarkastellut *Elegian* ja *sonaatin* tekstuuria musiikkianalyttisesti teosten partituurista käsin analyttisiä tulkintoja esittäen. Tässä luvussa on aika tuoda yhteen kahdesta eri näkökulmasta esittämiäni huomioita ja pohtia niiden yhteensopivuutta ja vuorovaikutusta. Tutkielmani alussa olen asettanut tutkimuskysymyksen siitä, miten tekstuuria voidaan jäsentää musiikkianalyttisesti *Elegiassa* ja *sonaatissa*. Ja toiseksi olen kysynyt, miten Salmenhaaran ja Meriläisen musiikkia voidaan ymmärtää 1960-luvun säveltäjien hyödyntämien metaforien avulla. Kokoan tässä luvussa yhteen näihin kysymyksiin edellisissä luvuissa esittämiäni vastauksia ja pohdin niiden sisältämien erilaisten näkökulmien vuorovaikutusta. Vien ensin tässä luvussa joitakin edellisen luvun musiikkianalyttisiä huomioitani yleisemmälle tasolle tarkastelemalla tekstuurillista kokonaisuutta ja siihen liittyviä metaforia *Elegiassa* ja *sonaatissa*. Sen jälkeen tarkastelen työssä esittelemiäni historiallis-esteettisen ja musiikkianalyttisen näkökulman vuorovaikutusta.

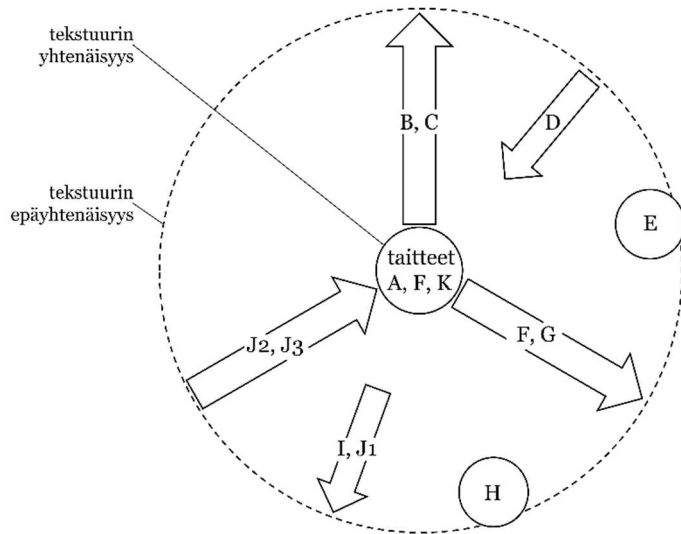
6.1 Tekstuurin kokonaisuus *Elegiassa* ja *sonaatissa*

Sekä *Elegiassa* että *sonaatissa* on analyysissäni tunnistettu erilaisia tekstuurillisia muutosprosesseja, jotka liittyvät vastakohtapareihin erilaisissa tekstuurin osaparametreissa. Analyysissäni käsittelemiäni keskeisimpiä osaparametreja ovat olleet rekisteri, dynamiikka, kuviointi, rytmisen tiheys, artikulaatiotapa, heterogeenisuus/homogeenisuus, kompleksisuus ja tekstuurin rakenne (eli jäsentymisen prototyyppien linja, sointimassa ja pisteet erilaisten asettelujen suhteen). Tällaiset muutosprosessit voidaan jäsentää metaforisesti liikkeeksi tekstuurillisesta tilanteesta toiseen. Aiemmissa luvuissa olen esittänyt, että tämä tekstuurillinen liike ei kuitenkaan välttämättä johda yhteen yhteiseen tekstuurilliseen polkuun läpi teoksen, vaan ennemmin eri tekstuuri-prosessit voivat metaforisesti kulkea eri suuntiin.

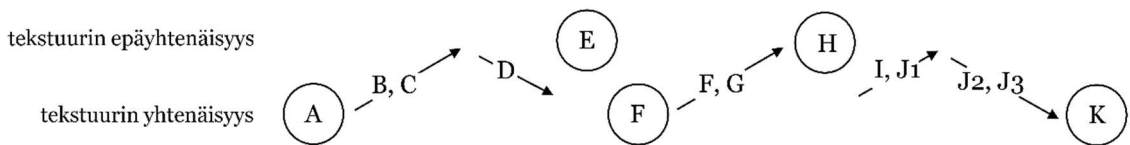
Esitän esimerkeissä 6.1 ja 6.2 mahdollisia tapoja jäsentää *Elegian* ja *sonaatin* tekstuurillista kokonaisuutta skemaattisesti. Kummassakin esimerkissä teoksen tekstuurilliset vaiheet on sijoitettu sekä keskus–periferia-skeemaa että polku-skeemaa noudattavaan kaavioon. *Elegiassa* olen analyysissäni tunnistanut kaksi keskeistä teoksen kokonaisuutta luonnehtivaa useiden parametrien yhteistyönä syntyvää tekstuurillista tilaa, *tekstuurillinen yhtenäisyys* vs. *tekstuurillinen epäyhtenäisyys*. Tekstuurillinen yhtenäisyys on sijoitettu keskus–periferia-kaavion metaforiseen keskustaan ja epäyhtenäisyys kaavion ulkokehälle. *Sonaatissa* sen sijaan olen analyysissäni tunnistanut kolme usean parametrin yhteistyönä syntyvää tekstuurillista tilannetta, *esittely* vs. *transitio* vs. *episodi*. Keskus–periferia-kaaviossa esittelytaitteet on sijoitettu metaforiseen keskustaan, transitiotaitteet kaavion sisemmälle kehälle ja

Esimerkki 6.1. Tekstuurin kokonaisuus *Elegiassa*.

a) tulkinta skeeman keskus-periferia mukaan:

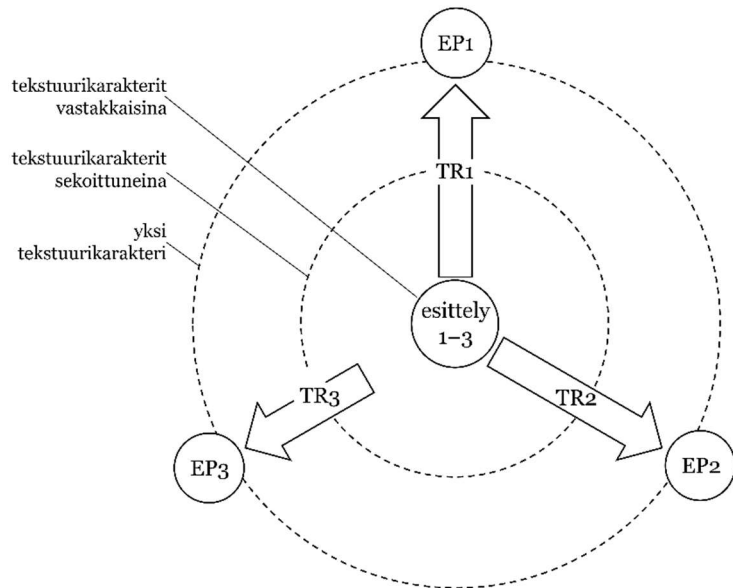


b) tulkinta skeeman polku mukaan:

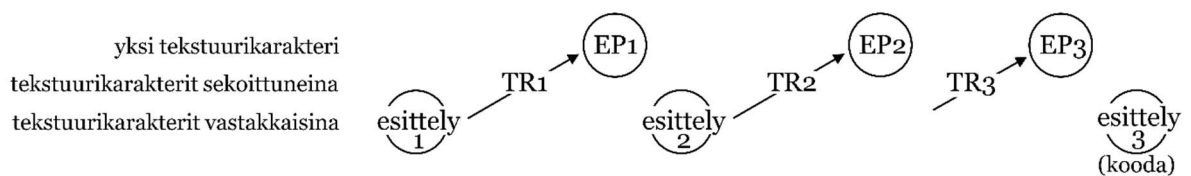


Esimerkki 6.2. Tekstuurin kokonaisuus *sonaatissa*.

a) tulkinta skeeman keskus-periferia mukaan:



b) tulkinta skeeman polku mukaan:



episoditaitteet kaavion ulkokehälle. Polku-kaavioissa kummankin teoksen tekstuurivaiheet on esitetty kronologisessa järjestyksessä. Ajatukseni mukaan sekä keskus–periferia-skeeman että polku-skeeman ehdottama taso on ollut teosten tekstuurin tarkastelussa läsnä: Toisaalta olen lähestynyt teoksia olennaisesti kronologisina kokonaisuuksina käsitellen niiden tekstuurillista etenemistä hetki hetkeltä. Toisaalta olen pyrkinyt jaottelemaan teosten tekstuurillisia tapahtumia sen mukaan, mitkä niistä ovat lähellä ”tekstuurin keskipistettä”, siis teoskohtaista tekstuurin matalan intensiteetin perustilaa, ja mitkä kauempana siitä. Lisäksi olen pyrkinyt tarkastelemaan tekstuurillisen keskustan ja periferian välistä vuorottelua teosten etenemisessä. Tällä tavoin polku-skeema on toisaalta mukana myös keskus–periferia-kaavioissa tekstuurin keskustasta periferiaan kulkevana ”osapolkujen” kautta.

Keskus–periferia-kaavioiden rakenne pyrkii kuvaamaan useita tunnistamiani piirteitä, ja ne pyrkivät vastaamaan tutkimuksessani esiin nousseisiin musiikkianalyttisiin kysymyksiin. Ensinnäkin keskus–periferia-kaaviot vastaavat teosten ajallista rakennetta. Kummassakin kaaviossa teoksen alku, keskikohta ja loppu sijoittuvat metaforiseen keskipisteeseen. Tämä vastaa huomiotani siitä, että teoksissa on olennaista samanlaisen musiikin toistuminen alussa, keskellä ja lopussa. *Elegiassa* taitteissa A, F ja K on vaikutelmaltaan olennaisesti jotain samaa, ilman että kyseessä olisi musiikin suora kertaus. *Sonaatissa* esittelytaite toistuu eri tavoin muuntuneena alussa vakaampana kokonaisuutena (esittely 1), lyhyenä muistumana keskellä (esittely 2) ja koodana lopussa (esittely 3). Olen tunnistanut tekstuurillisen muutosprosessin (TR1–3) johtavan kolmeen erilaiseen ja uniikkiin episoditaitteeseen (EP1–3), jotka näin ollen sijoittuvat kaavion ulkokehälle.

Toisaalta on kiinnostavaa tarkastella, mitä sellaisia piirteitä keskus–periferia-skeema tuo esille teosten tekstuurillisesta kokonaisuudesta, mitä polku-skeema ei yksinään pysty tuomaan esille. Ajatukseni mukaan, mikäli *Elegian* ja *sonaatin* tekstuurin kokonaisuuksia tarkasteltaisiin ainoastaan kronologisen etenemisen kautta polku-skeeman avulla, tulkinta jäisi helposti epätydyttäväksi. *Elegian* ja *sonaatin* kokonaisuuden tulkinta voisi tällöin muistuttaa jonomaista rakennetta, jossa peräkkäiset taitteet liittyvät vain löyhästi toisiinsa. Alusta loppuun yhtenäisenä kaarrosena kulkevan tekstuurin intensiteetin kasvamisen ja laantumisen mieltäminen tuntuu teoksissa jossain määrin ongelmalliselta. (Vrt. esimerkkiin 2.7.a, jossa peräkkäisten tapahtumien kronologian lisäksi on esitetty katkoviivalla alusta loppuun kulkeva kaarros.)

Enemmän *Elegiassa* ja *sonaatissa* tunnistamani peräkkäisten taitteiden vaihtelevuus on kiinnostavaa nostaa kokonaisuuden tulkinnan keskeiseksi piirteeksi hyödyntämällä keskus–periferia-rakennetta kuvaamaan sitä kuinka eri tekstuuriprosessit kulkevat kohti erilaisia tilanteita. Lisäksi keskus–periferia-rakenteeseen liittyy olennaisia huomioita teosten alku- ja lopputilanteista. Siinä missä polku-skeema ehdottaisi, että alkutilannetta vastaava lopputilanne saavutetaan tietyn kokonaismatkan päämääränä, keskus–periferia skeema ehdottaa, että siinä missä loppu kyllä jossain määrin vastaa alkua, se ei ole niinkään saapuminen yhtenäisen matkan päämääränä, vaan enemmän paluu takaisin samaan lähtöpisteeseen ilman minkään lopullisen (syntaktisen) päämäärän täyttymistä. Teosten kokonaisliike on ollut jossain määrin ei-päämääräsuuntautunutta, keskipisteestä käsin uusia alueita tutkivaa.

Toiseksi kaaviot kuvaavat tunnistamaani tekstuuriin liittyvää musiikin intensiteetin rakennetta. Kummassakin kaaviossa matalan intensiteetin tila, sävellyksien tekstuurin

”perustilanne”, sijoittuu metaforiseen keskipisteeseen ja tekstuurin aktiivinen liike kohti ulkokehää käsittää tekstuurin intensiteetin kasvamisen. Tulkintani korostaa sitä, että kussakin tekstuurin osaparametrin oppositiossa jotkin piirteet asettuvat teoksen perustilaksi, metaforiseksi keskustaksi ja jotkin piirteet perustilaa rikkovaksi jännitteeksi, metaforiseksi periferiaksi.

Elegiassa tulkinnassani metaforista keskustaa ovat edustaneet piirteet, jotka olen tunnistanut liittymään tekstuurin yhtenäisyyteen: soittimien jäsentyminen yhdeksi rakenteelliseksi stemmaksi, soitinten sijoittuminen samaan ja suppeaan rekisteriin, tekstuurin homogeenisuus, yksinkertaisuus ja jatkuvuus sekä hiljainen dynamiikka (kts. esimerkki 5.2). Vastaavasti näiden oppositiot ovat edustaneet tulkinnassani metaforista periferiaa: soittimien jäsentyminen useiksi vastakkaisiksi stemmoiksi, sijoittuminen laajaan rekisteriin tai useisiin eri rekistereihin, tekstuurin heterogeenisuus, kompleksisuus ja fragmentaarisuus sekä voimakas dynamiikka.

Sonaatissa metaforista keskustaa ovat tulkinnassani edustaneet esittelytaitteiden tekstuuritilanne: tekstuurikarakterien kontrastoiva erillisuus ja rekisterillinen staattisuus. Liikettä kohti ulkokehää ovat edustaneet transitiotaitteiden tekstuuritilanne: tekstuurikarakterien sekoittuminen ja fragmentoituminen sekä rekisterillinen aktiivisuus. Ja tekstuurin metaforista periferiaa on edustanut tulkinnassani episoditaitteiden tekstuuri: asettuminen yhteen uniikkiin ja muusta kontekstista poikkeavaan tekstuurikarakteriin jokseenkin staattisessa rekisterissä.

Kuten olen alaluvussa 2.1 kirjoittanut, käsitteellisen metaforan teoriaan liittyy perustava oletus siitä, että kuvaskaemat kumpuavat olennaisesti kehollisista kokemuksistamme. Keskus–periferia-rakenne voitaisiin kehollisen kokemuksen kautta toisaalta ymmärtää myös tutun sekä oudon tai vieraan vastakkaisuudeksi. Tutut asiat ovat kehollisessa kokemuksessa meitä lähellä ja vieraat asiat meistä kaukana. Käsitepari tuttu–outo on yksi mahdollinen lisätaso jäsentää myös tekstuurillista tulkintaani. Kaavioissani metaforiseen keskipisteeseen sijoittuvat tekstuurilliset tilanteet, jotka muodostuvat teoksen vakaaksi tutuksi perustilanteeksi, ja kauemmas keskipisteestä sijoittuvat tilanteet, joissa on teoksen kontekstissa jotain vierasta, epäselvää tai outoa. Tämä kuvaa erityisen hyvin sitä, kuinka *sonaatissa* esittelytaiteet edustavat teoksen perustavaa tekstuurillista materiaalia ja jokainen episoditaite luiskahtaa johonkin erityiseen ja uniikkiin, teoksen kontekstissa outoon tai vieraaseen, tekstuurilliseen tilanteeseen. Toisaalta tämä kuvaa myös *Elegian* piirrettä siitä, että tekstuurin yhtenäisyys on teoksen kontekstissa jotain tuttua, asettunutta ja selkeästi jäsentyvää, kun taas tekstuurin epäyhtenäisyys jotain vierasta ja hankalammin jäsentyvää.

Luvussa 2 olen tunnistanut, että tekstuuria luonnehtivat olennaisesti fyysiseen tilaan liittyvät skeemat, erityisesti metaforat rekisterin muodostamasta tilasta ja tekstuurin elementeistä rekisterilliseen tilaan sijoittuvina esineinä tai säiliöinä. Toisaalta teosten kokonaisuuden analyysissä olen vastaavasti myös korostanut tilaan liittyviä metaforia. Siinä missä polku-skeema korostaisi erityisesti musiikin liikkeen ajan läpi kulkevaa luonnetta, korostaa tulkintani keskus–periferia-skeemasta myös teoksen kokonaisuuden jäsentymistä metaforisena tilana. Tulkintani mukaan erilaiset ajassa avautuvat tekstuuritilanteet ymmärretään kuin ne sijoittuisivat tilassa eri suuntiin, lähemmäs tai kauemmas toisistaan ja tekstuurillisesta keskipisteestä. Toisaalta olen käsitellyt ajallisen ja tilallisen tulkinnan yhteyttä

ja limittymistä. Tässä tutkielmassa esittämieni tulkintojen kannalta vaikuttaa olennaisesti siltä, että *Elegiassa* ja *sonaatissa* tekstuurin muutoksen tilallinen jäsentyminen ei kuitenkaan syrjäytä sen ajallista jäsentymistä, vaan näkökulmat täydentävät toisiaan.

Analyysieni kautta voidaan myös pohtia tekstuurin yleisiä ja toisaalta teoskohtaisia piirteitä. Luvussa neljä esittämäni tekstuurin luokittelut (kts. esimerkki 4.1) edustavat hyvin yleisiä ja perustavanlaatuisia tekstuuri koskevia luokitteluja. Esittelemieni vastakohtapareja korkea–matala, laaja–suppea, tiheä–harva, lyhyt–pitkä, yksinkertainen–kompleksi ja niin edelleen voisi ajatella käytettävän lähes minkä tahansa musiikin tarkastelemiseen, jopa tyyli- tai aikakaudesta riippumatta. Toisaalta luvussa viisi esittämäni tekstuurin osaparametrien yhteistyötä *Elegiassa* ja *sonaatissa* kuvaavat tulkinnat edustavat teoskohtaisia analyttisiä periaatteita. Tulkitsemani tekstuurin kokonaisuutta kuvaavat vastakohtaparit yhtenäisyys–epäyhtenäisyys ja esittely–transitio–episodi ovat näin ollen teoskohtaisia ja kontekstisidonnaisia tulkintoja, jotka eivät välttämättä ole suoraan siirrettävissä muiden teosten analyysiin (vaikka jotkin piirteet näistä teoskohtaisista parametrien yhteistyön periaatteista epäilemättä voitaisiinkin siirtää muidenkin teoksien kohdalle). Lisäksi voidaan huomauttaa, että esimerkeissä 6.1 ja 6.2 esittämäni kaaviot *Elegian* ja *sonaatin* tekstuurillisesta kokonaisjäsentymisestä edustavat teoskohtaisia tulkintoja, eivät niinkään yksityiskohtaista laajan ohjelmiston jakamaa muutoskeemaa (vaikka keskus–periferia-rakenne hyvin abstraktina periaatteena varmasti sopiikin myös muiden teosten tekstuuri-prosessien kuvaamiseen). Vaikka olennaiset työkalut tekstuurin analysoimiseen voivat siis kenties pysyä useiden teosten kesken samana, tutkielmassani olen muotoillut myös teoskohtaisia näkökulmia *Elegian* ja *sonaatin* tekstuurillisen jäsentymisen kuvaamiseen.

6.2 Musiikkianalyttisen ja historiallis-esteettisen näkökulman vuorovaikutus

Seuraavaksi siirryn pohtimaan luvuissa 2 ja 3 tarkastelemani historiallis-esteettisen näkökulman sekä luvuissa 4 ja 5 tarkastelemani musiikkianalyttisen näkökulman vuorovaikutusta. Vaikka näiden tasojen välillä on helppo huomata yhtäläisyyksiä, ei ole lainkaan itsestään selvää, missä määrin ja millä tavoin nämä tasot lopulta ovat vuorovaikutuksessa. Luvussa 2 olen tunnistanut, että 1960-luvun sävellykselliseen estetiikkaan liittyivät erityisesti musiikin ulkopuoliset metaforat elektronisesta signaalista, abstraktista kuvataiteesta ja aleatorisista luonnonprosesseista, joiden taustalla voidaan olennaisesti tunnistaa skeemat aineellisuudesta, esineellisyydestä ja tilasta. Käyn seuraavaksi läpi, millaisia metaforisia tulkintoja musiikkianalyttiset huomioni voisivat ehdottaa ja miten nämä yhtenevät sävellyksellisen estetiikan metaforien kanssa.

Luvussa 2 olen tarkastellut Salmenhaaran omaa graafista luonnosta (kts. esimerkki 2.2), joka tuntuu hyödyntävän vaikutelmia tilasta ja siihen sijoittuvista kappaleista, sekä pinnasta ja pinnan ominaisuuksista. Tällaisia pintaan ja aineellisuuteen liittyviä metaforia voidaan tunnistaa keskeisesti myös läpi analyttisen tulkintani. *Elegian* keskeiseksi tekstuurin kokonaisuutta luonnehtivaksi vastakohtapariksi tunnistamiani käsitteitä yhtenäinen–epäyhtenäinen voisi ymmärtää erityisesti pintaan ja esineellisyyteen liittyvien metaforien kautta. Tekstuurin pinta voi olla yhtenäinen ja tasainen, kuten esimerkiksi *Elegian* taitteissa A ja B, jotka koostuvat homogeenisesta *pizzicato*-tekstuurista, tai kuten taitteessa K, jossa kvartetit muodostavat hitaita sointiblokkeja. Tekstuurin pinnassa voi olla epäyhtenäisyyksiä

(”paakkuja ja kasaumia”), kuten esimerkiksi taitteessa G, jossa homogeeniseen kuviontiin vähitellen ilmestyy aksentteja ja rytmistä eriytymistä. Tai tekstuurin pinta voi täysin särkyä ja sirpaloitua, kuten esimerkiksi taitteissa E ja H, jotka olen tulkinnut melodisten fragmenttien tekstuuri-ilanteiksi. Toisaalta yhtenäisen pinnan tekstuuri voi muuttua, kuten esimerkiksi taitteessa D1 muutos lyhyistä äänistä pitkiin (muutos ”rakeisesta pinnasta kiinteään”).

Sointimassat on *Elegian* analyysissäni ymmärretty säiliöiksi, joiden sisälle tietyn jakson sävelet sijoittuvat ja jotka täyttävät tietyn rekisterillisen tilan. Säiliö voi myös jakautua tai revetä erillisiksi vastakkaisiksi säiliöiksi ja myöhemmin nämä vastakkaiset säiliöt voivat jälleen yhdistyä, kuten esimerkiksi taitteiden D2 ja D3 rekisterillisissä prosesseissa. Tunnistamani tekstuuriilliset pisteet ja fragmentit voidaan ymmärtää myös esineellisyyden metaforan kautta. Pisteet ja fragmentit voidaan metaforisesti ymmärtää toisistaan irrallisiksi kappaleiksi tai esineiksi, jotka asettuvat peräkkäin. Toisaalta sointimassa-säiliö voi murentua erillisiksi kappaleiksi, kuten taitteeseen E tultaessa ja piste-kappaleet voivat kasautua sointimassaksi, kuten taitteen B aikana. Olennaisia rekisterin ymmärtämisessä ovat olleet tila-metaforat. Sointimassat voivat laajentua tilassa, suuntautua ryöppyinä ylöspäin tai romahtaa alaspäin. Ja esimerkiksi rekisterillisiä romahduksia voidaan ymmärtää niin kuin niitä koskisi jokin painovoima, jonka myötä sointimassa romahtaa korkeudesta syvyysiin.

Aineeseen ja tilaan liittyvät metaforat ovat olleet keskeisiä myös Meriläisen *sonaatin* analyysissäni. Olen esittänyt useita rekisteriin liittyviä huomioita. Esimerkiksi episodi 3 -taiteen alussa tulkitsin nousun matalasta rekisteristä korkeaan jäsentävän tekstuuria. Meriläisen *sonaatissa* myös ajatusta tekstuuri-karaktereista voidaan olennaisesti ymmärtää aineellisuuden ja esineellisyyden metaforien kautta. Analyysissäni karakterien on metaforisesti ymmärretty olevan kolmea erilaatua ainetta, jotka voivat esiintyä toisistaan erillisinä kappaleina (kuten esittelytaitteissa) tai jotka voivat sekoittua keskenään yhdeksi kappaleeksi (kuten transitio-taitteissa). Toisaalta olen hyödyntänyt aineeseen tai kappaleisiin liittyviä metaforia esimerkiksi tulkittessani, että taitteessa transitio 3 tekstuuriillisen linjan päälle kasautuu fragmentteja ja nämä kasaumat vähitellen kertyvät suuremmaksi sointimassa-kasaumaksi tai tulkittessani, että taitteessa transitio 2 sointimassasäiliöt vähitellen murtuvat lyhyemmiksi sirpaleiksi.

Edellisessä luvussa olen kuvaillut tekstuuri-pintoihin sekä rekisterin tilaan liittyviä vaikutelmia musiikkianalyttisesti ja pyrkinyt hyödyntämään analyttisesti tarkkaa kieltä puhumalla teknisillä käsitteillä (muun muassa sävelistä, stemmoista ja parametreista). Toisaalta yhtä hyvin tällaisia tekstuuri-pintoja voi kuvata kosketuksen, aineellisuuden, esineellisyyden ja tilan metaforien kautta, kuten tässä edellä olen tehnyt. Jossain määrin tällaiset tilaan, kosketukseen ja aineellisuuteen liittyvät ilmaisut ovat mielikuvien tasolla helpommin lähestyttäviä. Myös henkilö, joka ei tunne musiikkianalyysin termejä tai omaa nuotinlukutaitoa, voi kenties pyrkiä ymmärtämään mitä tapahtuu, kun tekstuuri sirpaloituu, kun musiikki romahtaa korkealta matalalle tai kun tekstuuri koostuu ryöpyistä tai laajenevista sointipilvistä. Toisaalta, kuten olen luvussa 4 huomauttanut, jos musiikkia tarkasteltaisiin pelkästään mielikuvien tasolla, ei pystyittäisi tekemään useita hyödyllisiä käsitteellisiä erotuksia. Vaikka mielikuvien hyödyntäminen on siis keskeistä musiikin tekstuurin vapaamuotoisessa kuvailussa, musiikkianalyttinen johdonmukaisuus paljastaa musiikin piirteitä, joita on vaikea tuoda esille ilman teknistä analyttistä käsitteistöä.

Elegia ja *sonaatti* ovat myös useilla tavoin kytkeytyneet luvussa 2 tunnistamiini 1960-luvun sävellyksellisen estetiikan kulttuurisiin metaforiin. Nämä tunnistamani 1960-luvun säveltäjien ajatteluun olennaisesti vaikuttaneet metaforat olivat abstrakti kuvataide, luonnonilmiöiden aleatoriset prosessit ja elektroninen signaali.

Elegian sointimassa-säiliöiden voi nähdä olennaisesti liittyvän 1960-luvun sävellyksellisen estetiikan metaforiin elektronisen signaalin kohinasta ja luonnonprosessien pilvistä. Salmenhaaran omissa kirjoituksissa tulivat esille metaforat siitä, että soitinmusiikin sointimassat vastaavat rakenteeltaan elektronisen musiikin valkoista kohinaa. Valkoisessa kohinassa ovat perusmuodossaan läsnä kaikki äänen taajuudet ja tällaista signaalia voitiin varhaisen elektronisen musiikin työstämisessä muokata esimerkiksi taajuussuodattimilla, säätämällä sen voimakkuutta tai leikkaamalla siitä magneettinauhasta lyhyempiä tai pidempiä osia. Vastaavasti analyyseissani sointimassan prototyyppi on ymmärretty kromaattinen klusteri, jota voidaan musiikissa muokata esimerkiksi sen rekisterin korkeuden ja laajuuden mukaan, dynamiikan mukaan sekä muodostamalla siitä musiikissa vaihtelevan pituisia yksiköitä. Toisaalta luonnontieteellinen pilven aleatorinen rakenne vastaa olennaisesti *Elegian* sointimassojen rakennetta. Siinä missä pilvi koostuu yksittäisistä pisaroista, jotka ovat monimutkaisessa aleatorisessa suhteessa toisiinsa ja näin muodostavat yhteisen kappaleen, josta näitä yksittäisiä pisaroita ei enää voi erottaa, koostuvat *Elegian* sointimassat yksittäisistä sävelistä, jotka ovat kompleksissa suhteessa toisiinsa ja näin sulautuvat yhtenäiseksi sointimassaksi.

Myös Meriläisen *sonaatissa* musiikin metaforiseen aineellisuuteen tuntuvat liittyvän erilaiset luonnontieteeseen liittyvät metaforat. Luvussa 2 on käsitelty Meriläisen kommentteja modernin musiikin ja luonnontieteen rinnakkaisista kehityskuluista. Meriläisen ajatuskulkua seuraten voitaisiin ajatella, että siinä missä 1900-luvun luonnontiede, johti fyysisen aineen ominaisuuksien yhä tarkempaan tutkimiseen, Meriläisen ajatuksen mukaan moderni musiikki metaforisesti johti yhä tarkempaan musiikillisen ”aineen” tutkimiseen. *Sonaatin* vastakkaiset tekstuuri-karakterit-aineet, niiden väliset prosessit ja metamorfoosit voitaisiin ymmärtää siis tällaisen musiikin aineen laboratoriomaiseksi tutkimiseksi. Voitaisiin jopa nähdä, että siinä missä moderni fysiikka tunnisti uudella tavalla aineen ja energian yhteyden, Meriläinen hyödyntää metaforisesti tällaisia ajatuksia kirjoittaessaan musiikista värähtelevänä aineena. Myös *sonaatin* musiikissa voidaan kenties nähdä tällaista aineen ja energian värähtelyä, jossa *sonaatin* esittelytaitteissa toisistaan erottuneet tekstuuri-karakterit edustavat metaforisesti jonkinlaista kiteytynyttä tai tiivistynyttä ainetta kun taas karakterien sekoittuminen ja liukeneminen toisiinsa transitiotaitteissa siitä purkautuvaa energiaa.¹

Olen tulkinnut luvuissa 2 ja 3, että Meriläisen tekstuuri-karaktereilla on olennainen yhteys abstraktiin kuvataiteeseen, esimerkiksi Wassily Kandinskyn teoriaan pisteestä, linjasta ja kentästä abstraktissa kuvataiteessa. Nämä ajatukset voidaan *sonaatissa* ymmärtää varsin ilmeisellä tasolla tunnistamalla, että myös Meriläinen nimittää pistettä, linjaa ja kenttää

¹ Erityisen kiinnostava musiikin tekstuuriin liittyvää myöhempi kehityskulku Meriläisen musiikissa on mm. Mikko Heiniön huomauttama 1970-luvulla korostunut ”kineettisyys”, eli erilaiset viittaukset liikkeeseen, kosketukseen ja aineellisuuteen. Meriläisen ”kineettiseen kauteen” liittyvät useat soitinsävellykset esim. orkesteriteos *Mobile* (1977) sekä myös elektroniset balettimusiikit *Psyche* (1973), *Alasin* (1975) ja *Ku-gu-ku* (1979). Heiniö huomauttaa, että 1970-luvulla Meriläisen monet teosotsikot ”alkoivat viitata [...] musiikin ulkopuoliseen todellisuuteen” ja ”viittauksen kohteena olivat lähinnä visuaaliset objektit ja näiden abstraktit ominaisuudet”. (Heiniö 1995, 412–424)

sävellyksensä lähtökohdaksi. Toisaalta *sonaatin* karakteritekniikkaa voitaisiin kenties metaforisesti ymmärtää myös abstraktimmalla tasolla luvussa 2 esitelyjen abstraktin kuvataiteen abstraktion ja konstruktion periaatteiden mukaan. Abstraktit kuvataiteilijat pyrkivät siirtymään aiheiden kuvaamisesta ”abstraktion” periaatteen avulla puhtaan muodon ja muodon suhteiden esittämiseen ja ”konstruktion” periaatteen avulla konstruoimaan teoksia kaikista yksinkertaisimmista peruselementeistä lähtien.² Vastaavasti voitaisiin ajatella, että Meriläinen pyrkii *sonaatin* esittelytaitteissa abstraktion periaatteen avulla pelkistämään musiikin sen perustavanlaatuisiin komponentteihin ja niiden suhteistoon sekä konstruktion periaatteen avulla luomaan näiden abstraktien karakterien yhdistelyn ja sekoittamisen kautta muuntuvaa musiikillista materiaalia. Näin abstrakti kuvataide voi toimia metaforisena jäsentymisen tapana sekä ilmeisellä tasolla, siten että tekstuurikarakterit muistuttavat kuvataiteen elementtejä, mutta myös vähemmän ilmeisellä tasolla, abstraktista kuvataiteesta metaforisesti siirrettyjen periaatteiden tasolla.

Kumpikin säveltäjä on myös esittänyt teoksistaan erityisiä ilmaisuun tai affekteihin liittyviä huomioita. Salmenhaara korostaa teoksensa elegistä-affektia, kun taas Meriläinen on antanut kullekin tunnistamalleni episodille jonkinlaiseen affektisisältöön helposti yhdistyvän esitysohjeen (episodi 1, *dolce*; episodi 2, *scherzando* ja episodi 3, *quasi campanelli*). Vaikka tällaiset affekteihin liittyvät huomiot eivät ole olleet analyysieni keskipisteenä, on erityisen kiinnostava huomio, että Salmenhaaralla ja Meriläisellä affektisisältö ilmeisesti yhdistyi olennaisella tavalla myös 1960-luvun musiikkikäsitteeseen.

Luvussa 3 olen esittänyt, että *Elegian* affektisisältö ei kuitenkaan välttämättä ole dynaaminen prosessi, yksi kertomus läpi teoksen, vaan ennemmin staattinen tila, jota teoksessa avataan. Myös *sonaatista* voitaisiin kenties ajatella, että sen esittelemät affektit eivät ole niinkään yhteen yhtenäiseen kertomukseen liittyviä vaiheita vaan eri suuntiin kulkevia ”harhailuja”. Tämän ajatuksen voidaan ymmärtää olennaisesti liittyvän myös tässä luvussa esittämiini tekstuurikaavioihin (esimerkit 6.1 ja 6.2), jotka vastaavasti ovat tarkastelleet ajatusta teosten tekstuurillisesta musiikkianalyttisestä jäsentymisestä keskus–periferia-skeeman mukaan. Myös teosten affektiivinen sisältö tuntuu mielekkäältä ymmärtää tila-metaforan avulla.

Katkelma Salmenhaaran kirjoituksesta *Några elegiska anmärkningar* (1966b) on musiikin tunnesisältöön liittyvien huomioidensa kannalta erityisesti siteeraamisen arvoinen. Salmenhaara kysyy kirjoituksessaan, mitä musiikki 1960-luvulla on ja esittää oman näkökulmansa siitä, että musiikki on pohjimmiltaan tunteiden ilmaisua. Tekstissä Salmenhaara kiinnostavasti kuvaa *Elegia*-sarjansa aiempaa teosta, *Elegia I* ”emotionaalisessa labyrintissa harhailuksi”. Vastaavat tilametaforat labyrintista ja harhailusta tuntuvat olennaisesti olevan yhteneviä myös *Elegiasta II* tässä tutkielmassa esittämäni tulkinnan kanssa, ja vastaava ajatus emotionaalisesta harhailusta tuntuu toisaalta sopivan myös *sonaatin* tulkittamiseen.

Teokseni *Elegia I* [1963–1965, kolmelle huilulle, kahdelle trumpetilille ja kontrabassolle] voi kenties antaa vihjeen siitä mihin pyrin. Kappale on muodoltaan variaatiosarja, 16 erilaista näkökulmaa yhdestä ja samasta materiaalista. Teoksen eri jaksoista voi käyttää strukturaalisiin rakenneperiaatteisiin liittyviä käsitteitä kuten ”pistekenttä”, ”tremolokenttä”,

² Kts. alaluku 2.2.

”pitkien sävelten kenttä” jne. mutta tätä enempää sarjallisesti organisoitua musiikki ei ole. [...] *Elegia I* [...] on yritys luoda musiikillisesti irrationaalinen, elegis-pessimistisesti sävyttynyt tunnelma emotionaalisessa labyrintissa harhailusta. Mutta tämä ei sulje pois sitä, että musiikin voi kokea myös kokonaan toisella tavalla. Musiikki ei ole – toivoakseni – sanoin määriteltävissä...

(Salmenhaara 1966b, 314. Oma käännökseni ruotsista.)

Edellä on esitetty erilaisia piirteitä siitä, millaista vuorovaikutusta voidaan tunnistaa musiikin sisäisten analyttisten metaforien (esittämäni musiikkianalyttiset tulkinnat), musiikin ulkopuolisten kulttuuristen metaforien (1960-luvun estetiikan metaforat abstraktista kuvataiteesta, luonnonprosesseista ja elektronisista signaaleista) sekä kuvaskeemojen (keholliset kokemukset aineesta, esineistä, pinnasta ja tilasta) välillä. Luvussa 2 on tunnistettu, että kehollisista kokemuksista kumpuavat kuvaskeemat ovat sekä musiikin sisäisten metaforien että musiikin ulkopuolisten metaforien taustalla ja tarjoavat näille yhdistävän rakenteen. (Esimerkiksi kuvaskeema ”säiliö” on sekä musiikin sisäisen metaforan ”sointimassa” että ulkomusiikillisen metaforan ”pilvi” taustalla, kts. esimerkki 2.5.) Toisaalta tässä luvussa on tuotu esille piirteitä siitä, miten musiikin sisäisten metaforien taso ja musiikin ulkoisten metaforien taso ovat keskenään vuorovaikutuksessa, kun tietynlaiset musiikkianalyttiset tulkinnat tuntuvat liittyvän tiettyihin musiikin ulkopuolisiin metaforiin.

Voitaisiin lopuksi pohtia, onko jokin näistä tasoista ensisijainen. Pääsevätkö esimerkiksi analyttiset tulkinnat tekstuurin teknisistä piirteistä, kuten parametrien prosesseista tai tekstuurin rakenteesta lähemmäksi jonkinlaisia *Elegian* ja *sonaatin* ”tosiasioita” kuin musiikin ulkopuolisista kokemuksista ammentavat metaforat? Tai ovatko päinvastoin musiikin ulkopuolisista kokemuksista kuten kuvataiteesta ja luonnonprosesseista tai toisaalta aineesta ja pinnasta ammentavat metaforat lähempänä säveltäjien luovia pyrkimyksiä kuin tekninen analyysi? Tutkielmassa olen hyödyntänyt Michael Spitzerin teoriaa metaforasta ja musiikillisesta ajattelusta eri metaforisten tasojen tarkastelemiseen. Spitzer kiinnittää huomiota myös siihen, kuinka ajatus musiikillisesta rakenteesta metaforana auttaa vastaamaan joihinkin musiikin rakennetta koskeviin ”objektivistisiin asenteisiin”. Karkeasti pelkistettynä objektivismiin mukaan on olemassa objektiivinen todellisuus, joka voidaan lopulta tavoittaa kielen ja tieteen avulla, ja tällaisten ajatusten mukaan tieteellinen, täsmällinen kieli on erotettava muista epätasmoisista keskustelutavoista. (Spitzer 2001, 15–16) Objektivistisen asenteen mukaan voitaisiin karrikoiden olettaa, että musiikkiin liittyvät tosiasiat voidaan tavoittaa erityisesti analyttisen eksaktin tarkastelun kautta ja musiikin ulkopuoliset metaforat ovat epätarkkoja tai johtavat harhaan.

Spitzer huomauttaa perustavana kritiikkinä objektivistisiin asenteisiin liittyen, että musiikki saa merkityksensä rinnastuksesta johonkin musiikin ulkopuoliseen. Analyttiset menetelmät itsessään ovat olennaisesti inhimillisten arvojen määrittämiä. Toisin sanoen kategoriat, joita sovellamme musiikkiin ovat inhimillisestä ajattelusta ja pyrkimyksistä riippuvia, eivät universaaleja absoluutteja. Spitzerin mukaan merkityksenanto musiikilliselle rakenteelle sisältyy niihin prosesseihin, joiden suhteen käsitteellistämme musiikkia, sen sijaan että merkitykset olisi liimattu päälle ulkoapäin. (Ems.)

Musiikin sisäiset analyttiset metaforat ja musiikin ulkopuoliset kulttuuriset metaforat ovat näin ollen erottamattomasti keskenään vuorovaikutuksessa. Tietyistä kulttuurisista arvoista kumpuavat musiikin ulkopuoliset metaforat ehdottavat musiikin tarkastelemista juuri tietynlaisten analyttisten mallien avulla. Tässä luvussa on esitetty esimerkkejä siitä, miten abstraktin kuvataiteen, luonnonprosessien tai elektronisen signaalin metaforat sekä toisaalta näiden taustalla olevat aineen, esineellisyyden ja tilan skeemat perustelevat tekstuuriin liittyvien analyttisten metaforien hyödyntämistä *Elegiassa* ja *sonaatissa*. Esimerkiksi sointimassan analyttistä mallia on jäljitetty musiikin ulkopuolisiin metaforiin elektronisen signaalin kohinasta, abstraktin kuvataiteen teosten visuaalisista kentistä tai luonnossa esiintyvistä pilvistä. Tutkielmassa tarkasteltu 1960-luvun musiikki on olennaisesti musiikinhistoriallisen murroskohdan musiikkia, jossa säveltäjät pyrkivät tavoittelemaan uudenlaisia tapoja jäsentää ja ajatella musiikkia. Tällöin uudenlaiset musiikin ulkopuoliset metaforat kutsuivat käyttämään uudella tavalla mielikuvitusta, mikä johti myös uusien musiikin sisäisten metaforien (musiikkia koskevan teknisen kielen) vaatimukseen.

Toisaalta voidaan olennaisesti huomata, että myös päinvastoin musiikin sisäiset metaforat ehdottavat tiettyjä musiikin ulkopuolisia metaforia. Musiikin ulkopuoliset metaforat eivät ole satunnaisia, vaan niitä motivoi se, että musiikki on rakenteeltaan juuri tietynlaista. Jollei musiikkia olisi mielekästä kuvata tiettyjen analyttisten metaforien avulla, ei niiden kanssa yhteensopivia musiikin ulkopuolisia metaforia olisi mielekästä hyödyntää.³ Toisin sanoen musiikin ulkopuoliset metaforat tuovat esille olennaisia piirteitä itse musiikista. *Elegiaa* ja *sonaattia* on mielekästä tarkastella tiettyjen musiikin ulkopuolisten metaforien avulla, siksi että nämä sopivat yhteen teoksia kuvaavien analyttisten mallien kanssa. Analyttiset mallit sointimassasta, linjasta ja pisteestä tai rekisterin prosesseista ja tekstuuriin sekundaariparametrien vastakohtaparien prosesseista perustelevat sitä, että musiikkia on mielekästä ymmärtää luonnonilmiöiden, abstraktin kuvataiteen tai elektronisen signaalin metaforien sekä aineeseen ja esineellisyyteen liittyvien skeemojen avulla.

Kysymykseen musiikin sisäisen metaforisen tason, musiikin ulkopuolisen metaforisen tason tai kokemuksellisten kuvauskeemojen ensisijaisuudesta ei siis ole mielekästä antaa vastausta, vaan ne kuvaavat saman ilmiön keskenään vuorovaikutuksessa olevia tasoja.

Pyrkimys tekstuuriin kokonaisvaltaiseen tarkastelemiseen *Elegiassa* ja *sonaatissa*, sekä ulkomusiikillisten metaforien että musiikin sisäisten metaforien tason kautta, on ollut tutkielmassani keskeistä. Kummankin tason tarkasteleminen on ollut hyödyllistä *Elegian* ja *sonaatin* tekstuuriin ymmärtämiseksi toisaalta 1960-luvun kontekstiin sijoittuvan estetiikan ilmentymänä (historiallis-esteettinen taso) sekä toisaalta itsenäisinä ja yksilöllisinä teoksina (musiikkianalyttinen taso).

Tässä tutkielmassa olen hyödyntänyt aineistona sekä säveltäjien partituureja että toisaalta säveltäjien musiikkiin liittyviä kirjoituksia. Olennainen lähtökohtani on ollut, että näiden suhde keskenään ei ole itsestään selvästi ongelmaton, vaan säveltäjien musiikkiin liittyvien kommenttien ja varsinaisten sävellysten välillä on etäisyyttä. Näiden välinen yhteys ei ilmene tulkitsijalle annettuna vaan avautuu vasta vähitellen tulkintaprosessin kautta. Sekä säveltäjien tekstit että itse musiikki partituurista käsin tarkasteltuna ovat tarjonneet tutkielmassani eri

³ Tuntuu esimerkiksi erikoiselta kuvata luvussa 2 tarkasteltua Mozartin pianosonaattia pilvien tai abstraktin kuvataiteen metaforien avulla, sillä nämä eivät helposti sovi yhteen keskeisten kappaletta tavanomaisesti kuvaavien analyttisten mallien kanssa.

tavoin hyödyllisiä huomioita. Voitaisiin ajatella, että koska säveltäjien kommentit omista teoksistaan ovat useasti ennen kaikkea luovaan työhön liittyvää reflektiota, säveltäjien kommentit ovat vaarassa jäädä tutkimuksessa ohuiksi, mikäli niitä ei peilata varsinaiseen musiikkiin tai mikäli ne otetaan musiikkianalyysin lähtökohdaksi ilman kriittistä tarkastelua. Vastakkaisesti jos hyödynnetään teosten kuvaamiseen pelkästään hyvin teknistä musiikkianalyttistä kieltä, esteettistä kontekstia ja erilaisia musiikin ulkopuolisia metaforia huomioimatta, ovat musiikista tehdyt huomiot vaarassa jäädä suurelle osaa musiikin tekijöistä, esittäjistä ja kuulijoista vieraaksi. Käsitteellisen metaforan teorian valossa voidaan ajatella, että abstraktien musiikillisten rakenteiden (musiikin sisäisten metaforien) kuvaaminen vaatii jollain tapaa aina tuttujen musiikin ulkopuolisten kokemusten hyödyntämistä. Tässä tutkielmassa metaforan teoria on tarjonnut välineitä tulkintojen tekemiseen säveltäjien kommenttien ja partituurien suhteista, musiikin ulkopuolisten ja musiikin sisäisten metaforien suhteista sekä toisaalta kulttuurisen kontekstin ja yksittäistapausten suhteista.

KIRJALLISUUS

AINEISTO

Partituurit

Meriläinen, Usko. 1967. *Piano sonata no 2*. Nuotti. London: Weinberger.

Salmenhaara, Erkki. 1975. *Elegia II: kahdelle jousikvartetille*. Partituuri. Edition Pan. Helsinki: Suomalaisen musiikin julkistamisseura ry.

Äänitteet

Meriläinen, Usko. 1994. ”Piano sonata 2”, esittää Jaana Kärkkäinen. Usko Meriläinen, *Piano*. Alba ABCD106. CD.

Meriläinen, Usko. 2010 [1987]. ”Piano sonata no. 2”, esittää Liisa Pohjola. Liisa Pohjola, *Selected Recordings 1969–2004*. Alba ABCD286:3. CD.

Salmenhaara, Erkki. 2017a. ”Elegia II”, esittää Ostrobothnian Chamber Orchestra, kapellimestari Juha Kangas. Ostrobothnian Chamber Orchestra, *Dedicated to*. Alba ABCD414. CD.

Salmenhaara, Erkki. 2017b. ”Elegia II”, esittää UMUU Orchestra. *Erkki Salmenhaara's Elegy 2 at Tulkinnanvaraista 11/2017*. Julkaistu verkossa: www.youtube.com/watch?v=tckkzEF70qw (Tark. 13.1.2022)

KIRJALLISUUS

Aho, Kalevi 1976. ”Erkki Salmenhaara” [esittelyteksti]. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Erkki Salmenhaara, 149–150. Helsinki: Otava.

Bamberger, Jeanne. 1991. *The Mind behind the Musical Ear: How Children Develop Musical Intelligence*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bauer, Amy. 2001. ”Composing the Sound Itself: Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti”. *Indiana Theory Review* 22 (1): 37–64. Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University.

Bent, Ian. 2001 [1987]. ”Analysis”. Toim. Anthony Pople. *Grove Music Online*. Julkaistu verkossa: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862> (Tark. 13.1.2022)

Bergman, Erik. 1957. ”Dagar för ny musik i Darmstadt”. *Hufvudstadsbladet* 20.8.1957.

Bernard, Jonathan. 1981. ”Pitch/Register in the music of Edgar Varèse”. *Music Theory Spectrum* 3: 1–25. Society for Music Theory.

Bernard, Jonathan. 1987. ”Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem, and His Solution”. *Music Analysis* 6 (3): 207–236.

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

- Boehmer, Konrad. 2002. "Koenig – Sound Composition – Essay". Teoksessa *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, toim. Thomas Licata, 59–71. Westport, CT: Greenwood Press.
- Boulez, Pierre. 1955. "An der Grenze des Fruchtländes". *die Reihe* 1: 47–56. Wien: Universal Edition.
- Bregman, Albert. 1990. *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: Bradford.
- Cambouropoulos, Emilios ja Tsougras Costas. 2009. "Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach". *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3 (1 & 2): 119–137.
- Coenen, Alcedo. 1994. "Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories". *Perspectives of new music* 32 (2): 200–225.
- 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. Berlin ja New York: Springer.
- Cogan, Robert. 1984. *New Images of Musical Sound*. Cambridge: Harvard University Press.
- De Souza, Jonathan. 2015. "Texture". *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, toim. Alexander Rehding ja Steven Rings. Oxford University Press. Julkaistu verkossa: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.10> (Tark 13.1.2023)
- Decroupet, Pascal ja Elena Ungeheuer. 2002. "Through the Sensory Looking-Glass. The Aesthetics and Serial Foundations of *Gesang der Jünglinge*". Teoksessa *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, toim. Thomas Licata, 1–40. Westport, CT: Greenwood Press.
- Dunsby, Jonathan. 1989. "Considerations of Texture". *Music & Letters* 70 (1): 46–57. Oxford University Press.
- Eimert, Herbert. 1955. "Die Sieben Stücke", *die Reihe* 1: 8–13. Wien: Universal Edition.
- Eimert, Herbert ja Karlheinz Stockhausen, toim. 1955–1962. *die Reihe* 1–8. Wien: Universal Edition.
- Erickson, Robert. 1975. *Sound Structure in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Ewell, Philip. 2013. "The Parameter Complex in the Music of Sofia Gubaidulina". *Music Theory Online* 20 (3). Julkaistu verkossa: <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ewell.php> (Tark. 13.1.2023)
- Grant, M. J. 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Music in the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harley, Maria Anna. 1998. "Spatiality of Sound and Stream Segregation in Twentieth Century Instrumental Music". *Organised Sound: An International Journal of Music Technology* 3 (2): 147–166.
- Heikinheimo, Seppo. 1957a. "Darmstadtin nykymusiikkijuhlat". *Uusi Suomi* 24.7.1957.
- Heikinheimo, Seppo. 1957b. "Darmstadtin nykymusiikkijuhlat". *Uusi Suomi* 6.8.1957.
- Heikinheimo, Seppo. 1959a. "Darmstadtin nykymusiikkijuhlat I". *Uusi Suomi* 7.9.1959.
- Heikinheimo, Seppo. 1959b. "Darmstadtin nykymusiikkijuhlat II". *Uusi Suomi* 14.9.1959.
- Heikinheimo, Seppo. 1967a. "Karlheinz Stockhausen – kohuttu, kiistelty, tuntematon vierailija". *Helsingin Sanomat* 21.5.1967.

- Heikinheimo, Seppo. 1967b. ”Suurta Stockhausenia”. *Helsingin Sanomat* 25.5.1967.
- Heininen, Paavo. 1998. ”Sarjallisuus”. *Sävellys ja musiikinteoria* 8: 3–90. Helsinki: Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu.
- Heininen, Paavo. 2015 [1972]. ”Usko Meriläinen”. Teoksessa Paavo Heininen, *Muistinosoituksia: kirjoituksia musiikista*, toim. Jan Blomstedt ja Kirsi Heininen Blomstedt. Helsinki: ntamo. [Julkaistu alun perin: *Musiikki* 2. 1972. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.]
- Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko. 1986. ”12-säveltekniikan aika: Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin”. *Musiikki* 16 (3–4).
- Heiniö, Mikko. 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.
- Hopkins, Robert. 1990. *Closure and Mahler’s Music: The Role of Secondary Parameters*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Howland, Patricia. 2015. ”Formal Structures in Post-Tonal Music”. *Music Theory Spectrum* 37 (1): 71–97. Society for Music Theory.
- Isaacson, Eric. 2005. ”What You See is what You Get: On Visualizing Music”. *Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval*: 389–395. London: Queen Mary University of London.
- Iverson, Jennifer. 2014. ”Statistical Form amongst the Darmstadt School”. *Music Analysis* 33 (3): 341–387.
- Jyrhämä, Outi. 2002 ”Temaattinen ajattelu ja tonaaliset konseptiot Erkki Salmenhaaran musiikissa”. *Musiikki* 32 (1): 49–76.
- Kandinsky, Wasilly. 1947 [1926]. *Point and Line to Plane. Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*. Kääntäneet Howard Dearstyne ja Hilla Rebay. New York City: Guggenheim Foundation for the Museum of Non-objective Painting.
- Kilpiö, Lauri. 2004. *Rakeisuustilanteista supermelodiaan: katsaus Paavo Heinisen tekstuuriterminologiaan ja tekstuuriajatteluun*. Maisterintutkinnon kirjallinen työ. Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä, Sibelius-Akatemia.
- Klein, Michael. 1999. ”Texture, Register, and their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski”. *Indiana Theory Review* 20 (1): 37–70.
- Koivisto, Tiina. 2004. ”Syntactical Space and Registral Spacing in Elliott Carter’s ‘Rememberance’”. *Perspectives of New Music* 42 (2): 158–189.
- Koivisto, Tiina. 2005. ”Avaruudesta, liikkestä ja ajasta jälkitonaalisessa musiikissa”. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka*, toim. Alfonso Padilla ja Juha Torvinen, 431–448. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kuljuntausta, Petri. 2008. *First Wave. A Microhistory of Early Finnish Electronic Music*. Väitöskirja. Helsinki: Like.
- Laaksamo, Jouko. 2004. *Musiikillisten karakterien metamorfoosi: transformaatio- ja metamorfoosiprosessit Usko Meriläisen tuotannossa vuosina 1963–86*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Laiho, Timo. 2002. ”Usko Meriläinen: Ääniajattelijä.” *Sävellys ja musiikinteoria* 2002 (1–2): 85–159. Helsinki: Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu.

- Lakoff, George ja Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levy, Janet M. 1982. "Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music". *Journal of the American Musicological Society* 35: 482–531.
- Ligeti, György. 1960. "Wandlungen der musikalischen Form". *die Reihe* 7: 5–17. Wien: Universal Edition.
- Ligeti, György. 1970. *Artikulation*. [Graafinen partituuri, Rainer Wehinger]. Mainz: Schott.
- Ligeti, György. 2007 [1960]. "Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu *Apparations*". Teoksessa György Ligeti, *Gesammelte Schriften. Band 2*, toim. Monika Lichtenfeld, 170–173. Mainz: Schott.
- Lochhead, Judy. 2006. "How Does It Work?": Challenges to Analytic Explanation". *Music Theory Spectrum* 28 (2): 233–254. Society for Music Theory.
- Meriläinen, Usko. 1956. "Uutta musiikkia Darmstadtissa". *Helsingin Sanomat* 28.8.1956.
- Meriläinen, Usko. 1976. "[Miten sävellykseni ovat syntyneet]". Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, toim. Erkki Salmenhaara, 103–115. Helsinki: Otava.
- Meyer, Leonard B. 1996. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer-Eppler, Werner. 1955. "Statistische und psychologische Klangprobleme". *die Reihe* 1: 22–28. Wien: Universal Edition.
- Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice.
- Mirka, Danuta. 2000. "Texture in Penderecki's Sonoristic Style". *Music Theory Online* 6 (1). Julkaistu verkossa: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html> (Tark. 13.1.2023)
- Morgan, Robert. 1984. "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism". *Critical Inquiry* 10 (3): 442–461.
- Morgan, Robert. 1991 [1975]. "Stockhausen's Writings on Music". *The Musical Quarterly* 75 (4): 194–206. Oxford University Press.
- Morris, Robert. 1993. "New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour". *Music Theory Spectrum* 15 (2): 205–228. Society for Music Theory.
- Oramo, Ilkka. 2008. "Sinfonian muodonmuutoksia". *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Julkaistu verkossa: <https://muhi.uniarts.fi/sinfonian-muodonmuutoksia/> (Tark. 13.1.2023)
- Padilla, Alfonso. 1996. "Musiikin tila- ja aikakäsitteistä". *Musiikki* 26 (4): 499–520. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Pousseur, Henri. 1955. "Struktur des neuen Baustoffs", *die Reihe* 1: 42–46. Wien: Universal Edition.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki. 1961. "Anton Webernin tyylillisestä kehityksestä". Teoksessa Salmenhaara 1991, 16–19. [Julkaistu alun perin 1961, *Kirkko ja musiikki* 9 (4–5): 8–9.]
- Salmenhaara, Erkki. 1962a. "Stockhausenin sävellysilta Jyväskylässä". *Kauppalehti* 6.7.1962.

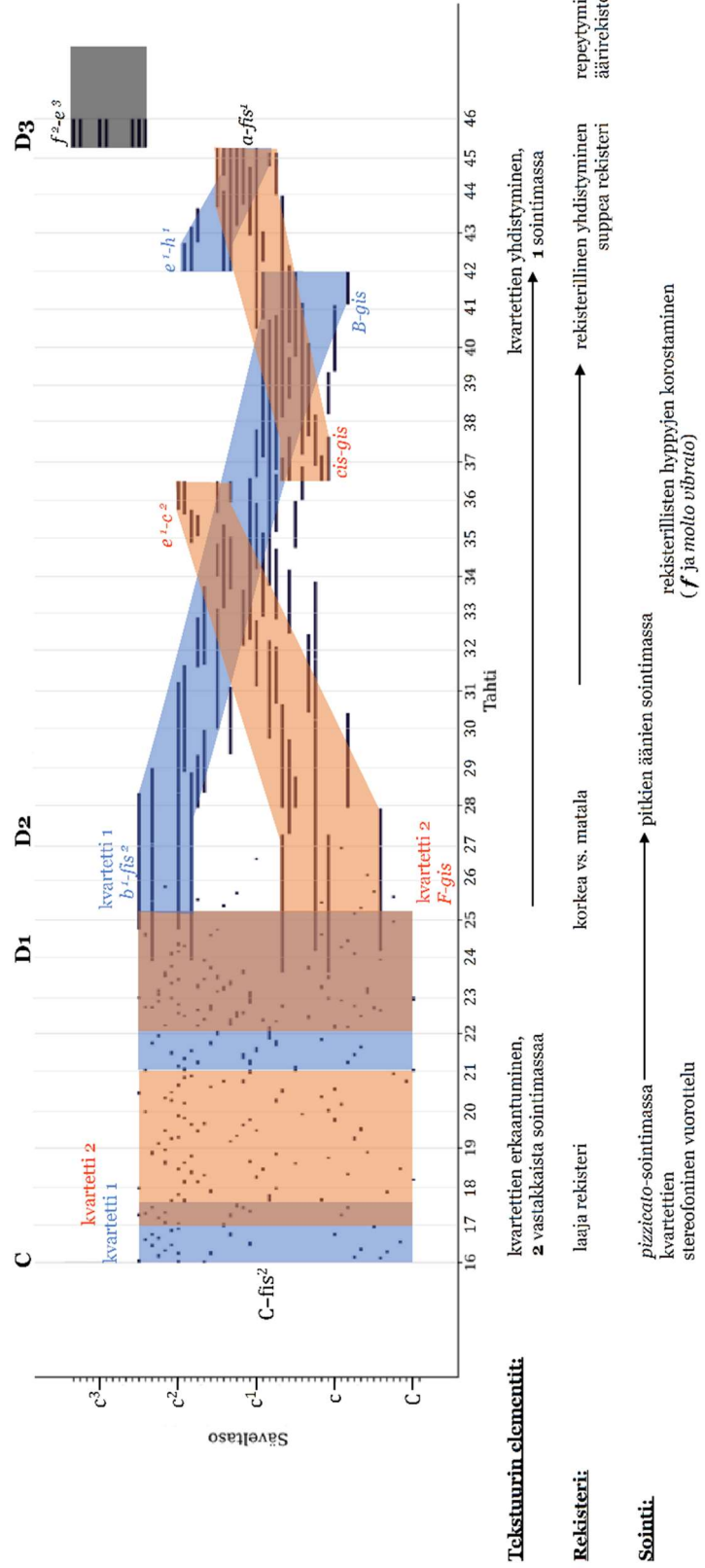
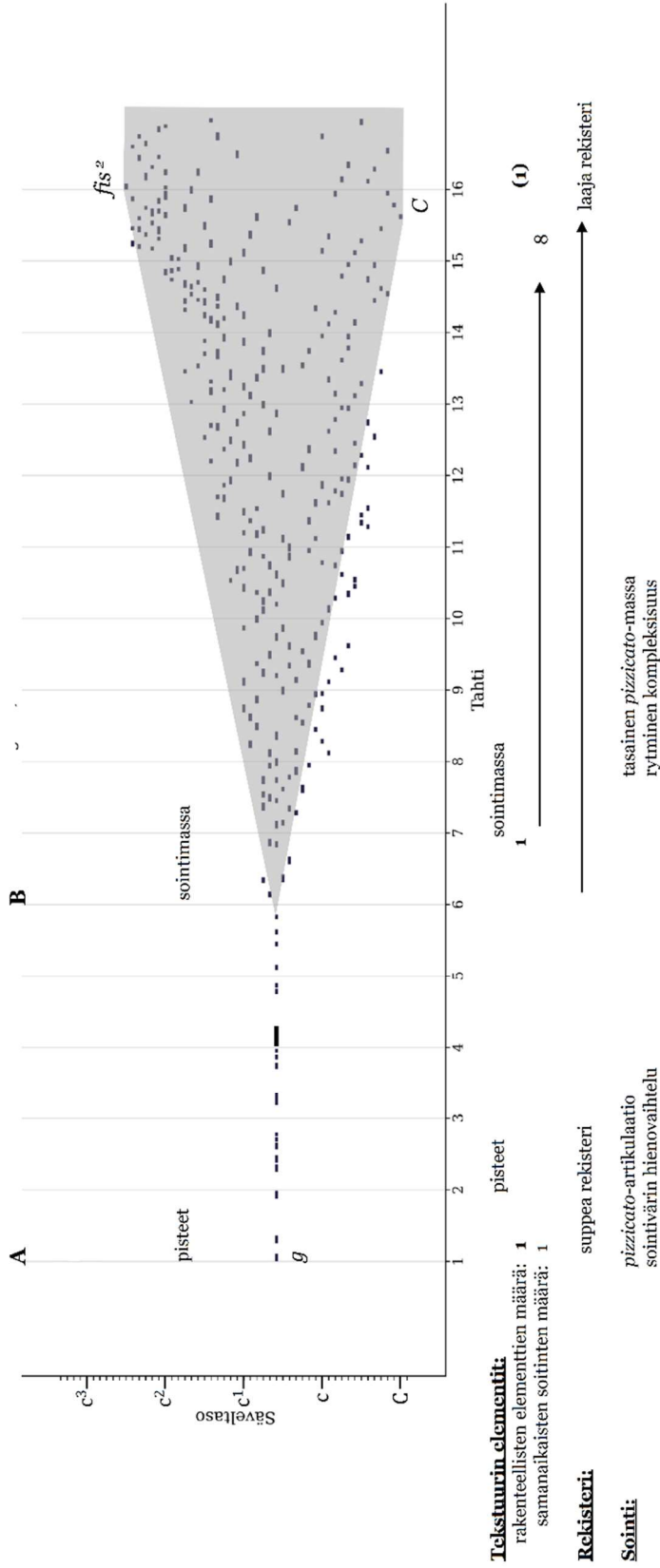
- Salmenhaara, Erkki. 1962b. ”Karlheinz Stockhausen – uuden musiikin pioneeri”. Teoksessa Salmenhaara 1991, 25–27. [Julkaistu alun perin *Kauppalehti* 31.7.1962.]
- Salmenhaara, Erkki. 1962c. ”Nyky musiikin päivät: Nono ja Penderecki avajaiskonserttin sensaatit”. Teoksessa Salmenhaara 1991, 111–113. [Julkaistu alun perin *Kauppalehti* 15.11.1962.]
- Salmenhaara, Erkki. 1963. ”György Ligeti: Apparations. Pierre Boulez: Le Visage Nuptial”. *Kirkko ja musiikki* 11 (9–10): 8.
- Salmenhaara, Erkki. 1964a. *György Ligetin Atmosphères ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu*. Julkaisematon musiikkitieteen laudaturtyö. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Salmenhaara, Erkki. 1964b. ”György Ligeti – rationaalinen mystikko”. *Helsingin Sanomat* 4.2.1964.
- Salmenhaara, Erkki. 1964c. ”Musikaalinen seikkailu. György Ligetin Aventures”. *Kirkko ja musiikki* 12 (9): 8.
- Salmenhaara, Erkki. 1966a. ”Puolan moderni musiikki – avantgardea vai akateemisuutta?” Teoksessa Salmenhaara 1991, 96–100. [Julkaistu alun perin *Helsingin Sanomat* 5.6.1966.]
- Salmenhaara, Erkki. 1966b. ”Några elegiska anmärkningar”. Teoksessa Salmenhaara 1991, 313–315. [Julkaistu alun perin *Nutida Musik* 1–2/1965–66.]
- Salmenhaara, Erkki. 1969a. *Das Musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Salmenhaara, Erkki. 1969b. ”György Ligetin säveltäjäkuva”. Teoksessa Salmenhaara 1991, 32–35. [Julkaistu alun perin *Helsingin Sanomat* 16.12.1969.]
- Salmenhaara, Erkki. 1991. *Löytöretkiä musiikkiin: valittuja kirjoituksia 1960–1990*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.
- Salmenhaara, Erkki. 1997. ”Pendereckin soivat struktuurit” [arvio väitöskirjasta Mirka 1997]. *Musiikki* 27 (4): 362–365.
- Schreiber, Ewa. 2019. ”The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti.” *Trio* 8 (1–2): 18–43. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Schnebel, Dieter. 1964. ”Bericht über neue Orgelmusik”. Teoksessa *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, toim. Georg von Dadelsen ja Andreas Holschneider. Zürich: Mösel.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2001. ”Erkki Salmenhaaran kenttätekninen kaksoisrooli”. Teoksessa *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista: juhla kirja Erkki Salmenhaaralle*, toim. Helena Tyrväinen, 55–70. Jyväskylä: Atena.
- Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stockhausen, Karlheinz. 1963a [1952]. ”Situation des Handwerks. (Kriterien der punktuellen Musik)”. Teoksessa Karlheinz Stockhausen, *Texte I*. Köln: DuMont Schauberg.
- Stockhausen, Karlheinz. 1963b [1954]. ”Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form”. Teoksessa Karlheinz Stockhausen, *Texte I*. Köln: DuMont Schauberg.

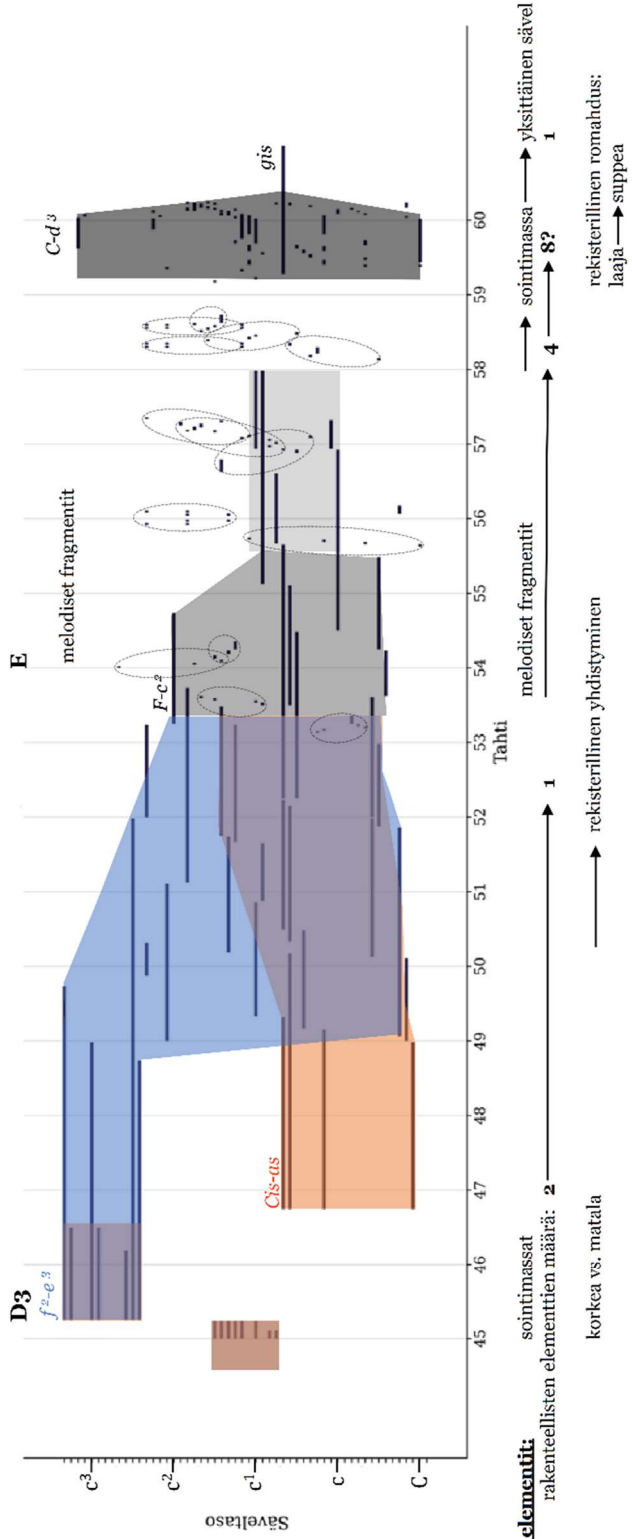
- Tiekso, Tanja. 2021. "Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967". Teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm, 214–238. Tietolipas 267. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Uimonen, Tanja. 2007. "Erkki Salmenhaaran elektroakustiset teokset ja 1960-luvun säveltäjäkuva". *Musiikki* 37 (4): 85–99. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Xenakis, Iannis. 1955. "La crise de la musique sérielle". *Gravesaner Blätter* 1: 2–4.
- Xenakis, Iannis. 1992 [1963]. *Formalized Music*. Revised edition. Toim. Sharon Kanach. Stuyvesant NY: Pendragon Press.
- Zbikowski, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. AMS studies in music. Oxford: Oxford University Press.

LIITE 1

Graafinen analyysi

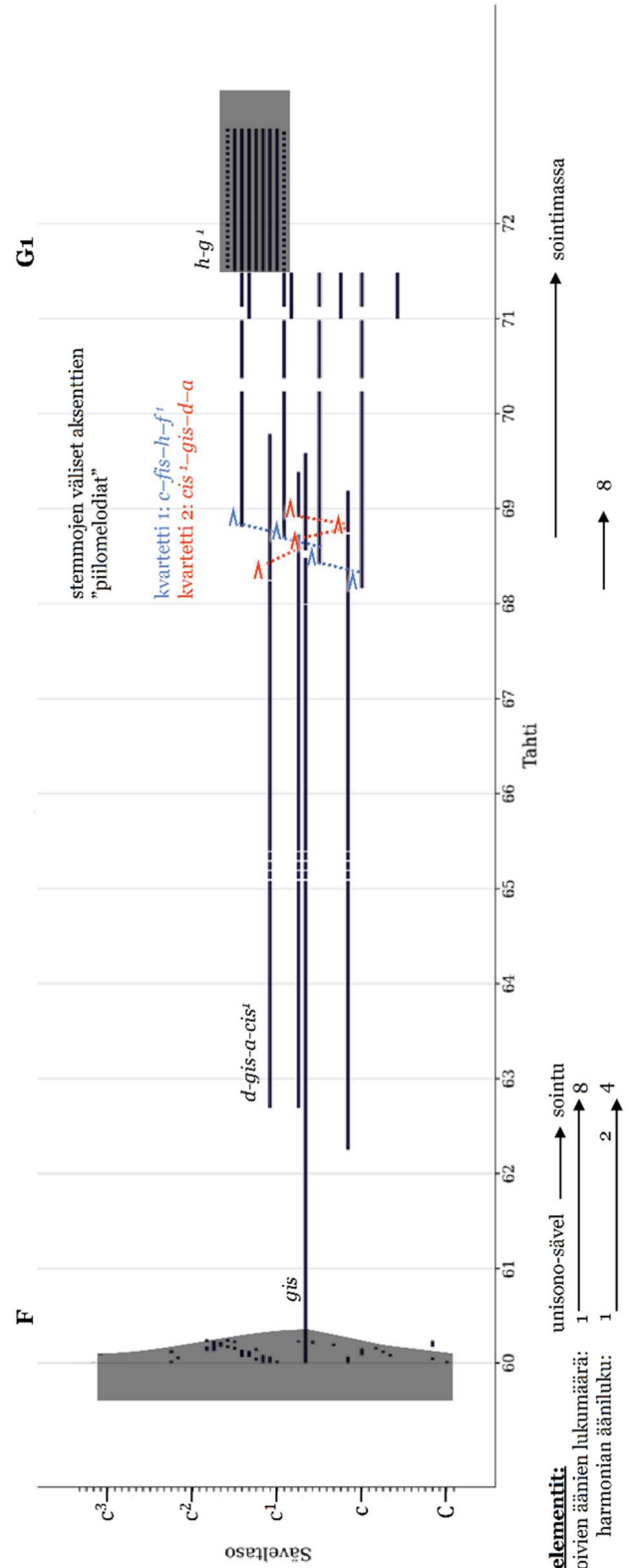
Erkki Salmenhaara: *Elegia II*





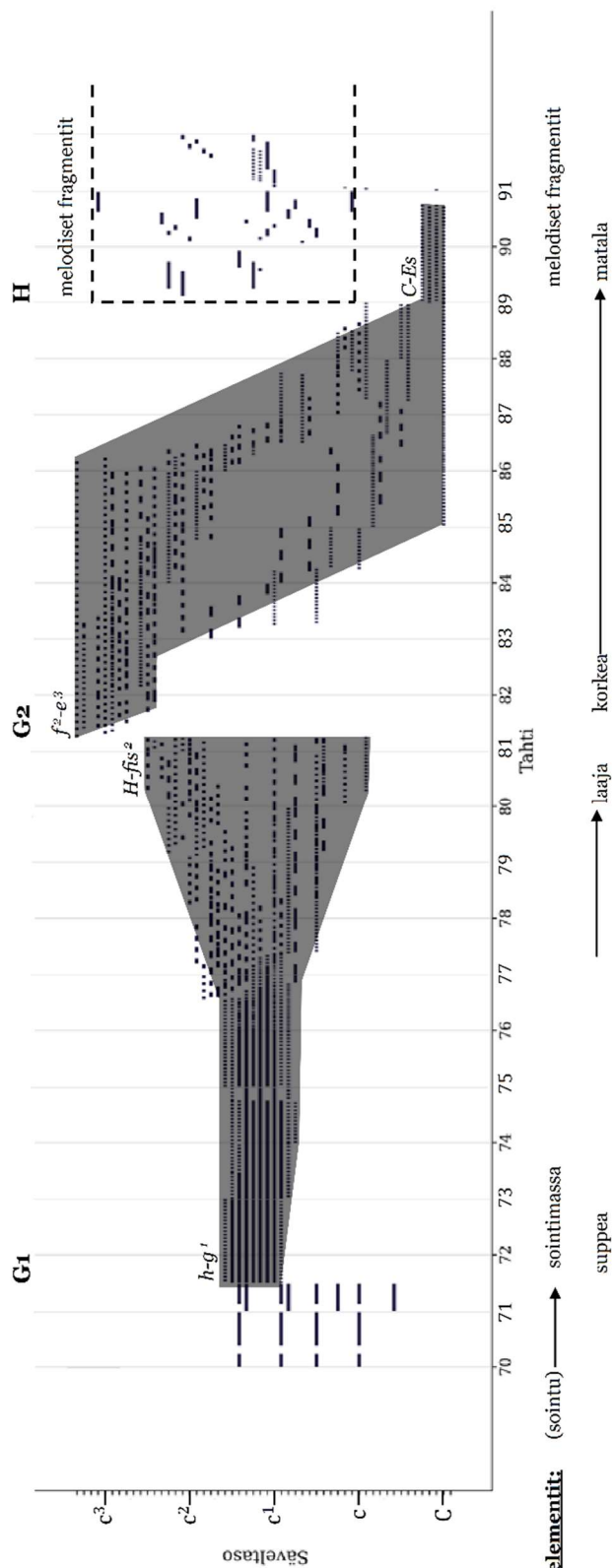
Tekstuuriin elementit: rakenteellisten elementtien määrä: 2 → sointimassa → yksittäinen sävel → sointimassa → 4 → 8? → 1
Rekisteri: rekisterillinen yhdistyminen → rekisterillinen romahdus: laaja → suppea
 korkea vs. matala → rekisterillinen yhdistyminen

Sointi: pitkien äänten sointimassa → hiljainen → lyhyiden äänten melodiset fragmentit → f ja f#-dynamiikat
 voimakas → hiljainen



Tekstuuriin elementit: soivien äänien lukumäärä: 1 → sointu → sointimassa → 8
 harmonian ääniluku: 1 → 2 → 4
Rekisteri: suppea rekisteri keskirekisterissä
 sointiväriin, sointimukseen ja dynamiikan hienovaihtelu

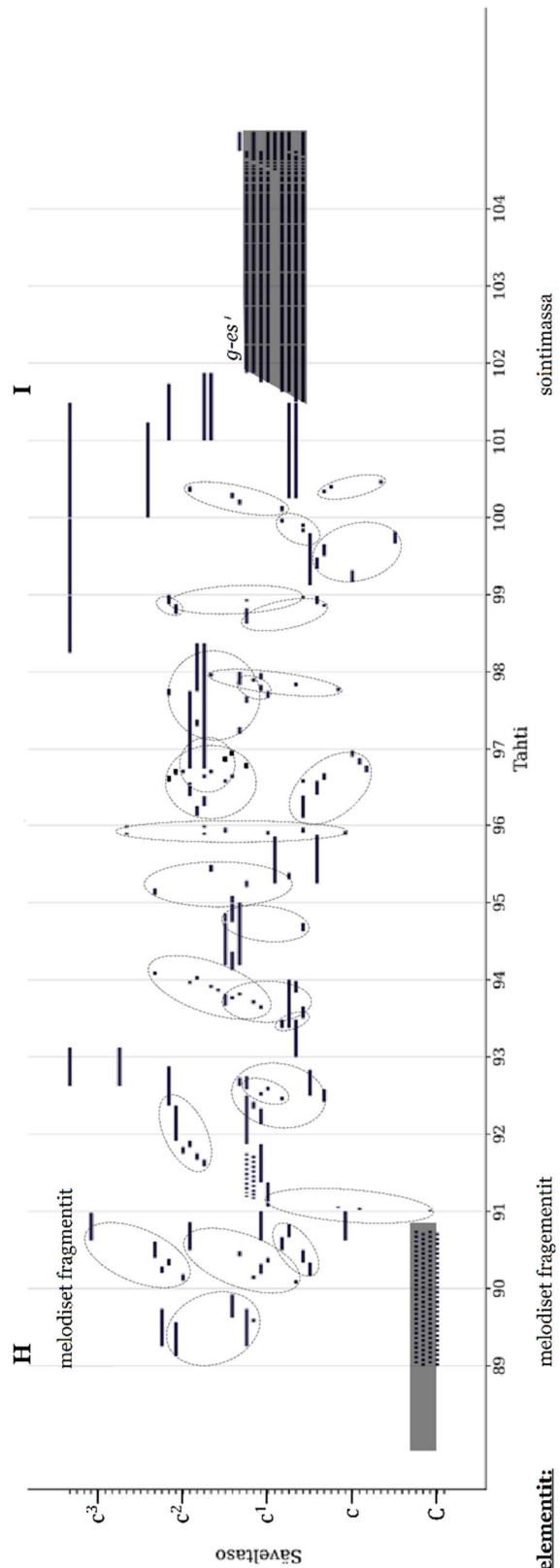
Sointi: tiheät trillit



Tekstuuriin elementit: (sointu) → sointimassa

Rekisteri: suppea → laaja → korkea → matala

Sointi: tiheä ja homogeeninen → harva ja heterogeeninen, aksentoidut korostukset



Tekstuuriin elementit: melodiset fragmentit

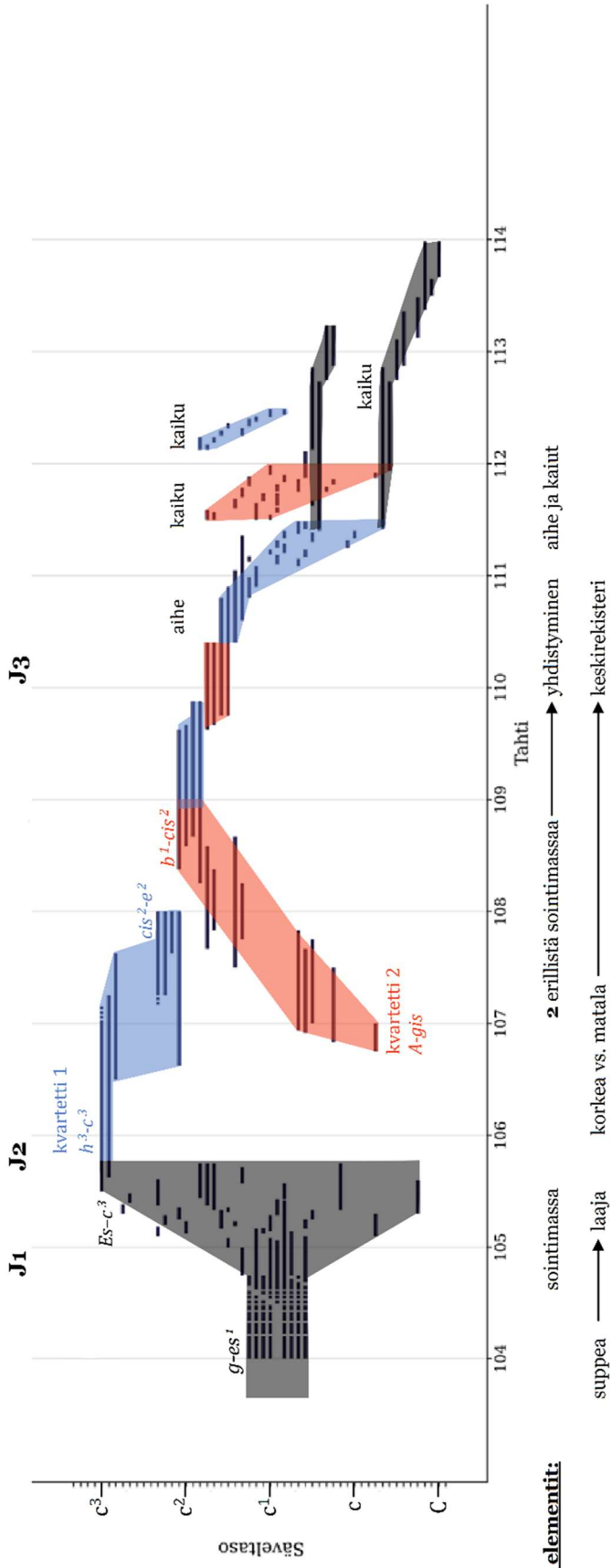
Rekisteri: laaja rekisteri

Sointi: heterogeeninen sointu, vaihtelevat sointivärit, artikulaatiot ja dynamiikat

sointimassa

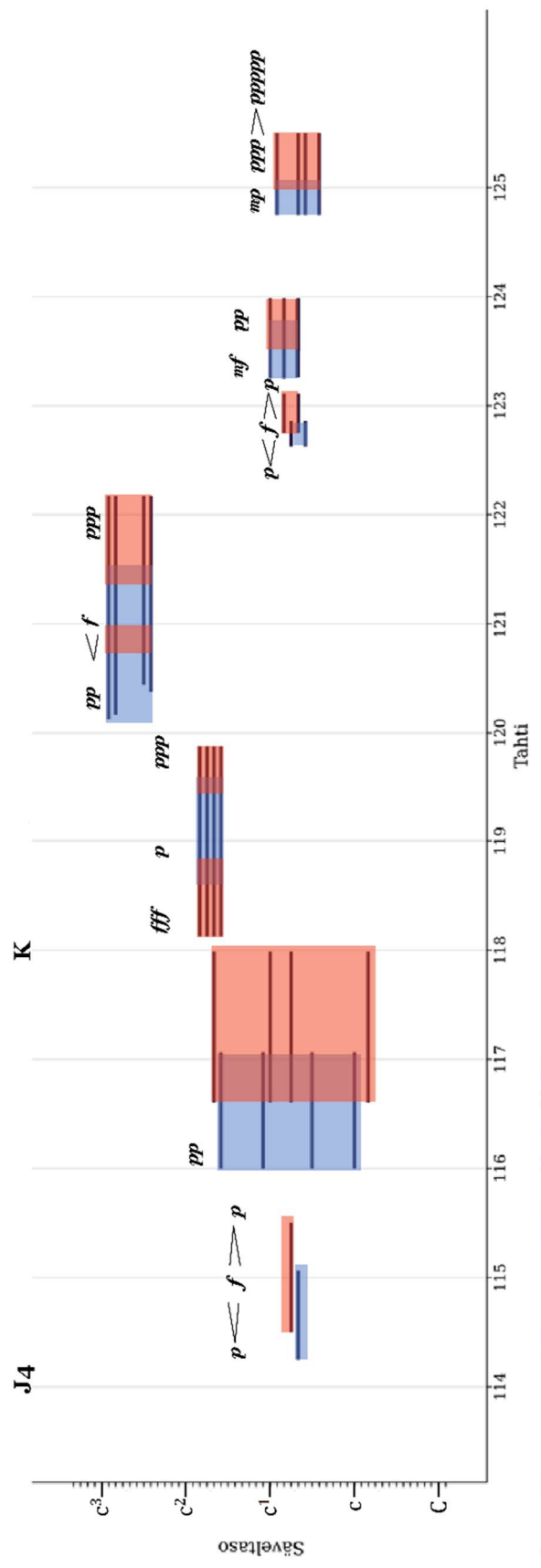
suppea rekisteri

harva → tiheä



Tekstuuriin elementit:

Rekisteri:



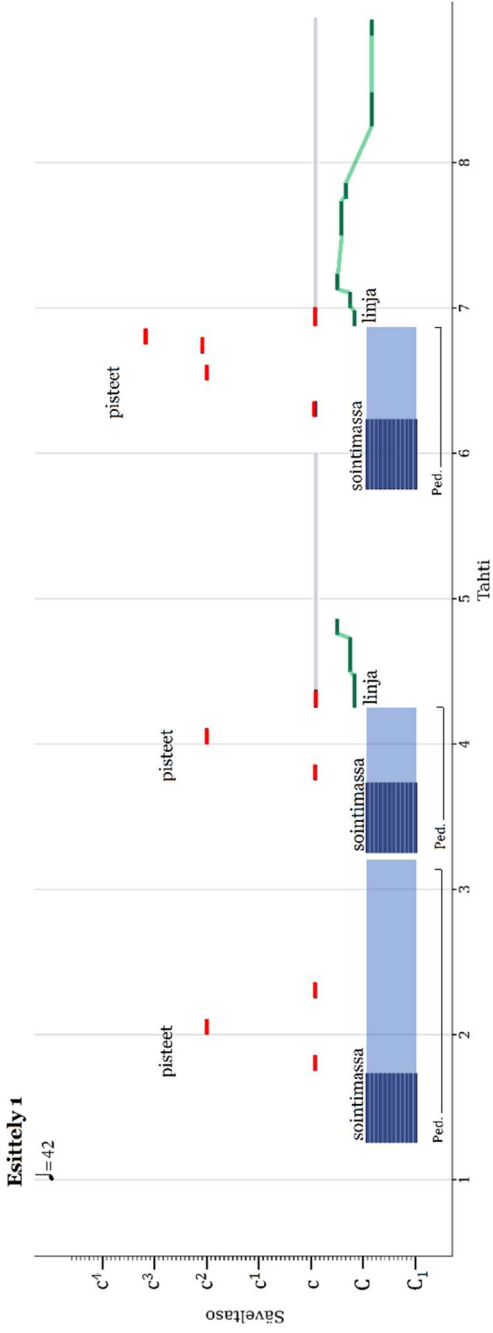
Tekstuuriin elementit:

Rekisteri:

LIITE 2

Graafinen analyysi

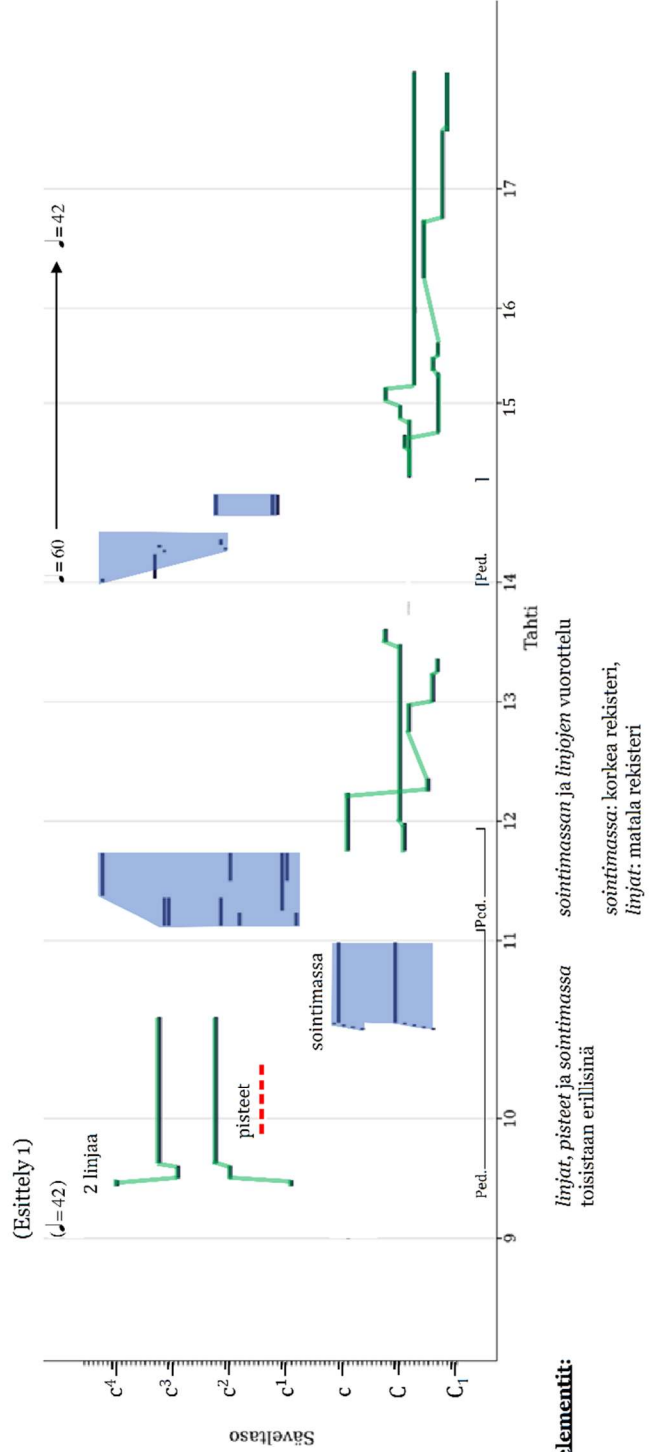
Usko Meriläinen: Pianosonaatti nro 2, osa I



Tekstuuriin elementit:

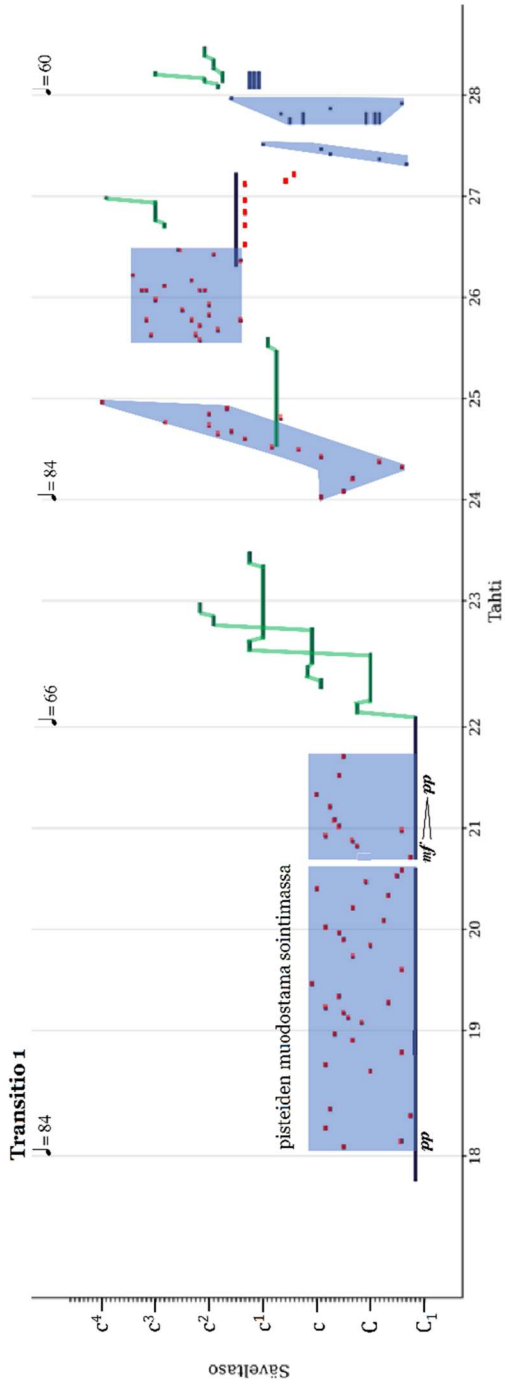
Rekisteri:

Sointi:



Tekstuuriin elementit:

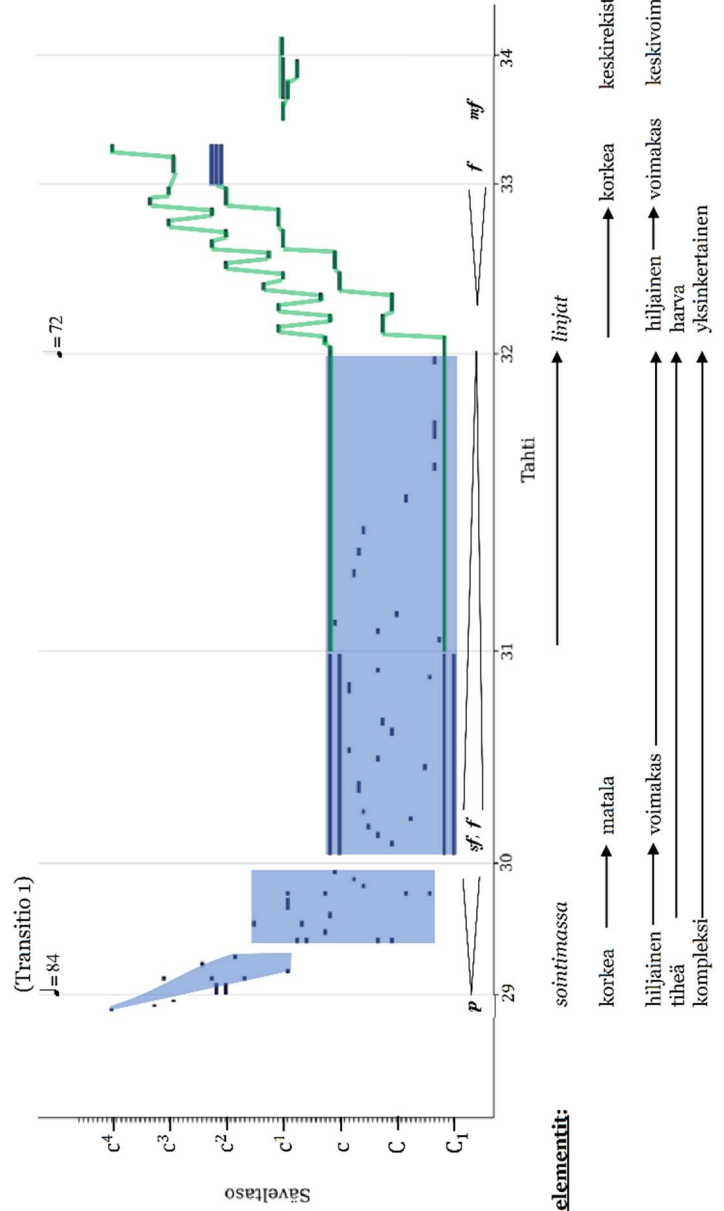
Rekisteri:



Tekstuuriin elementit:

Rekisteri:

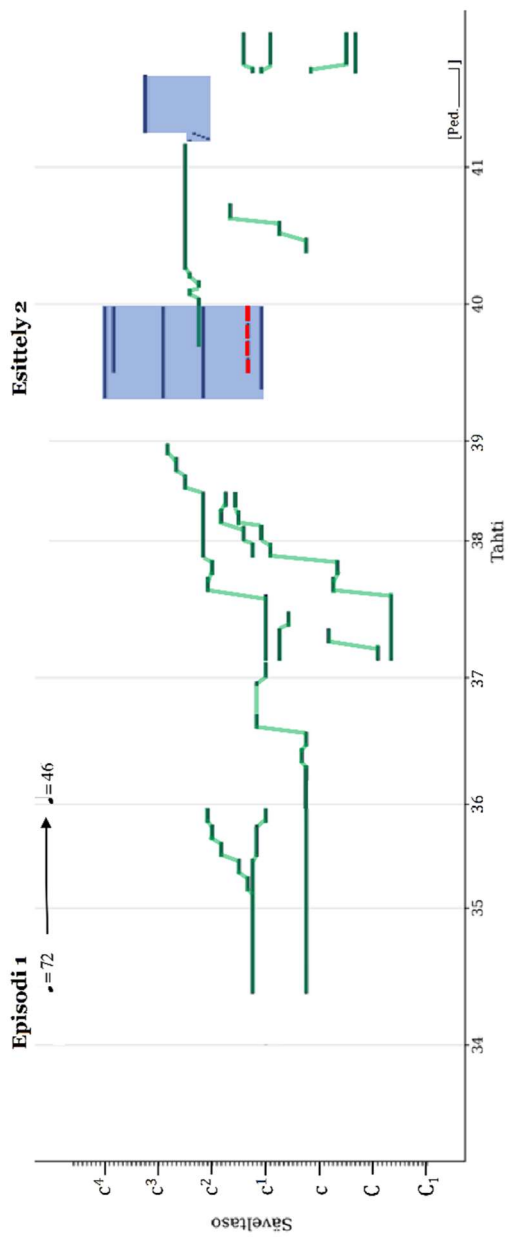
Sointi:



Tekstuuriin elementit:

Rekisteri:

Sointi:

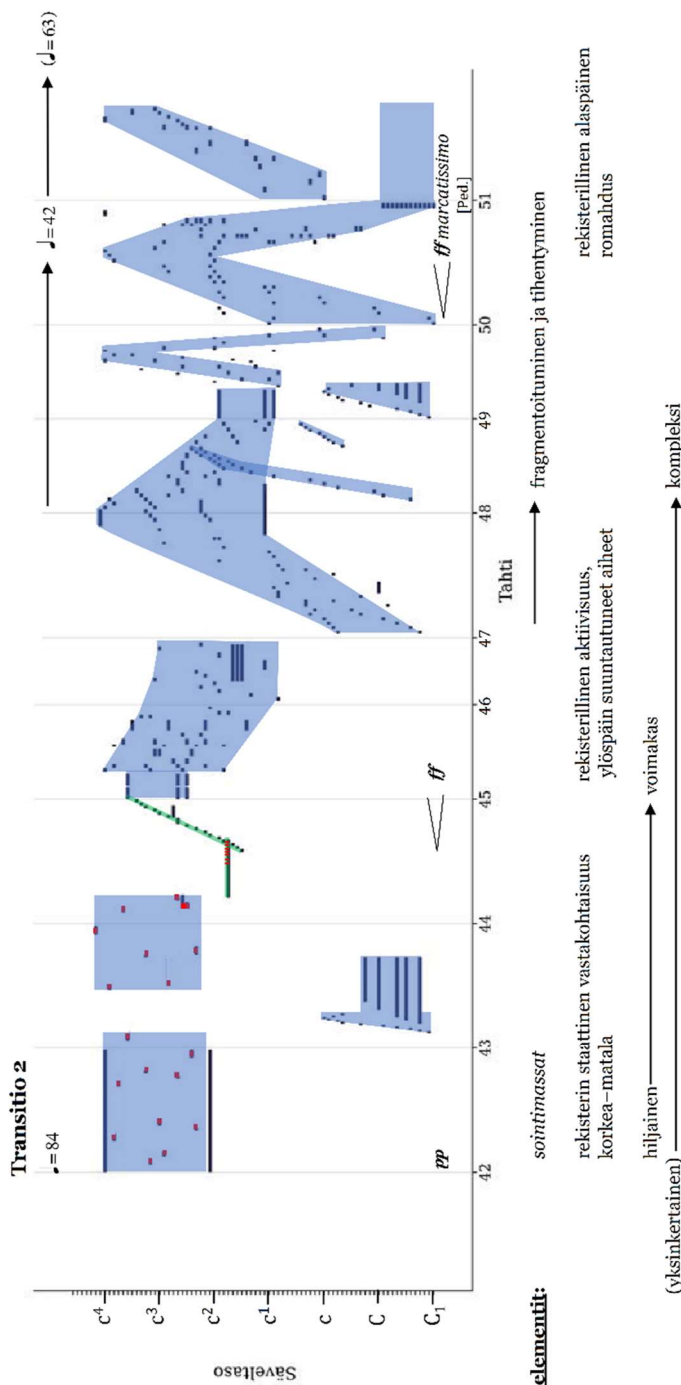


Soinnissa, pisteet ja linjat erillisinä elementteinä

Tekstuuriin elementit: linjat
rakenteellisten stemmojen lukumäärä: 3

Rekisteri: staattinen rekisteri

Sointi: dolce-karakterinen yksinkertainen tekstuuri

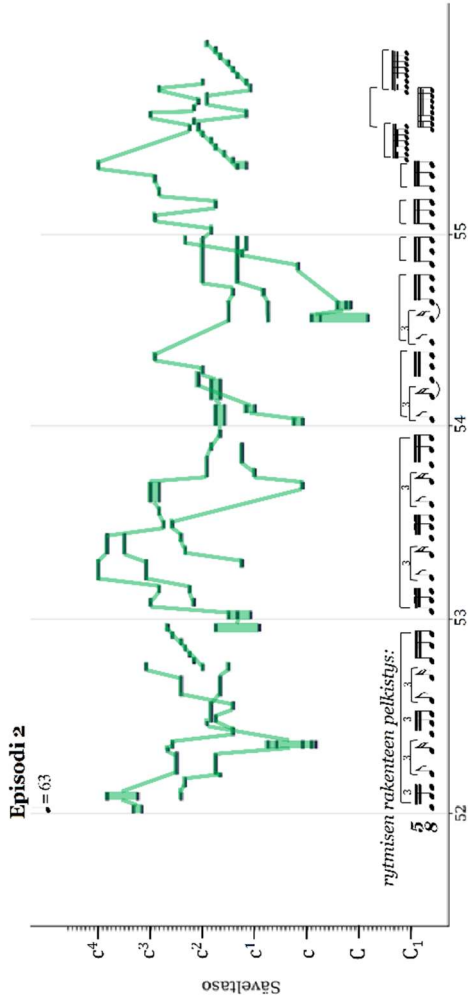


Tekstuuriin elementit: sointimassat

Rekisteri: rekisterin staattinen vastakohtaisuus, rekisterillinen aktiivisuus, romahdus
korkea-matala ylöspäin suuntautuneet aiheet

Sointi: hiljainen → voimakas → kompleksi (yksinkertainen)

fragmentoituminen ja tihtentyminen



Tekstuurin elementit:

Rekisteri:

Sointi:

2 kontrapunktista linjaa

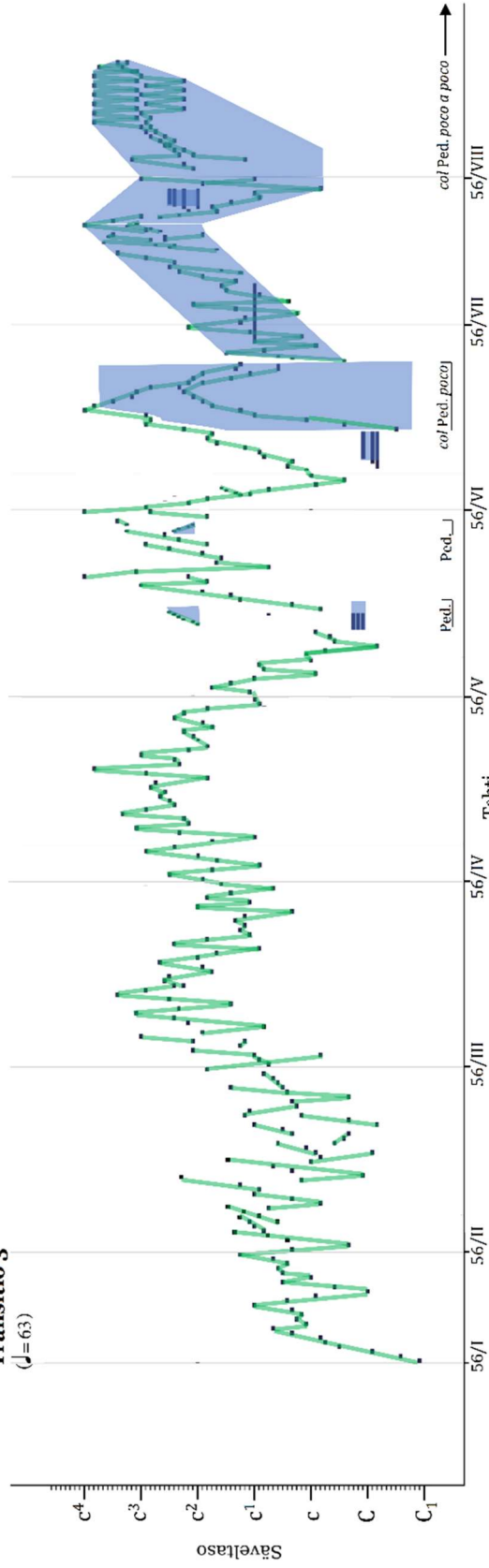
staatinen rekisteri

scherezando-ilmaisua, selkeä rytmisen profiili

"satsimuotoa" muistuttuva pienoismuoto
 "perusajatus" "jatko", "fragmentaatio"

Transitio 3

(♩ = 63)



Tekstuurin elementit:

Rekisteri:

Sointi:

linja → fragmentoituminen

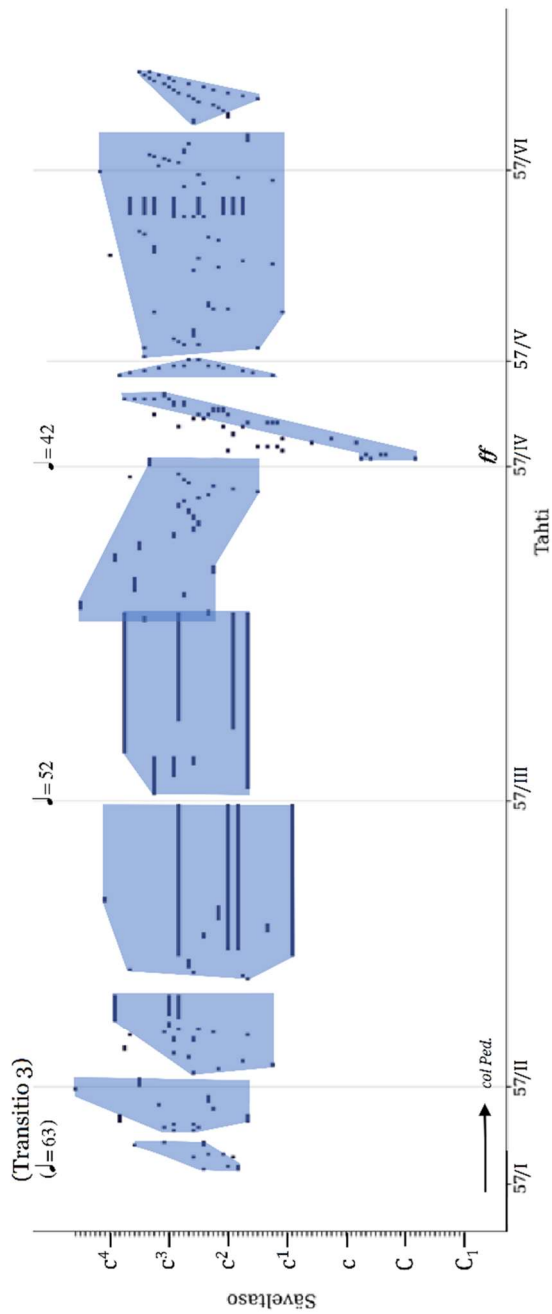
matala → rekisterillinen aktiivisuus

yksinkertainen → kompleksi

→ kasautuminen

→ sointimassa

→ korkea



Tekstuurin elementit:

sointimassa

Rekisteri:

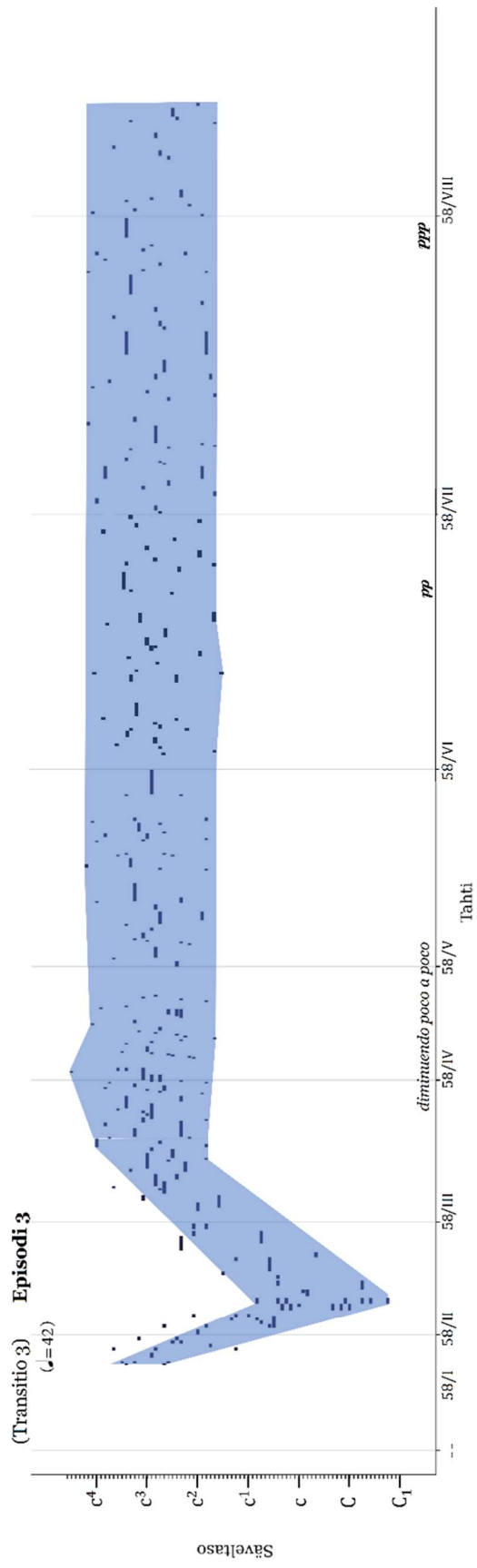
staattinen korkea rekisteri

Sointi:

hiljainen

rekisterillinen aktiivisuus

voimakas



Tekstuurin elementit:

sointimassa

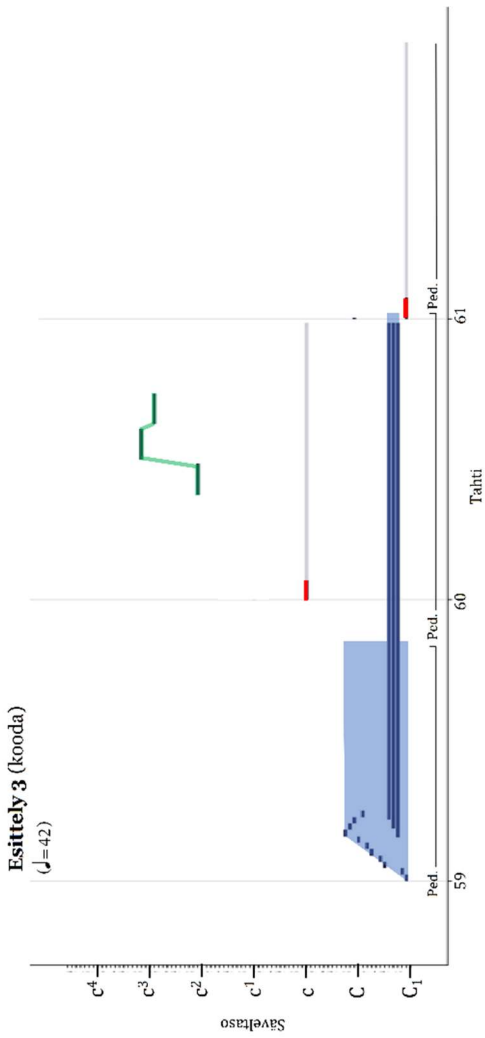
Rekisteri:

(rekisterillinen aktiivisuus)

Sointi:

matala → staattinen korkea rekisteri
quasi campanelli -ilmaisuu

voimakas → hyvin hiljainen



Tekstuurin elementit:

sointimassa, pisteet ja linjat
erillisinä kontrastoivina elementteinä

Rekisteri:

sointimassa: matala rekisteri

*pisteet: keskirekisteri;
linjat: korkea rekisteri*

Sointi:

*sointimassa & linjat: tasainen hiljainen dynamiikka;
linjat: cresc. —dim. (*espressivo*)*