

Hannu Pohjannoro

Aika, ääni ja ajatus

– estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Helmikuu 2009

Hannu Pohjannoro

Aika, ääni ja ajatus. Estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin.

Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ.

Sibelius-Akatemia. Sävellyksen ja musiikinteorian osasto. Helsinki 2009.

TIIVISTELMÄ

Kirjallisen työni tavoite on tarkastella posttonaalisen harmonian roolia muodon jäsentäjänä eräissä tohtorin tutkintooni sisältyvissä sävellyksissäni. Erotan musiikinteoriaan ja sitä käsitteleviin teksteihin kaksi toisistaan poikkeavaa näkökulmaa: analyyttisen näkökulman ja säveltäjän näkökulman, joista tekstini edustaa jälkimmäistä. Työn musiikkiteoreettinen käsitteistö pohjautuu jälkisarjallislähtöiseen parametrijatteluun, jota laajennan joukkoteorian, Schenker-analyysin ja spektrimusiikin käsitteillä.

Analysoin omaa sävellysprosessiani niin laajasti kuin se introspektion näkökulmasta on mielekästä, esittelen notaatio- ja luonnoskäytäntöjäni sekä pohdin niiden suhdetta sävellysprosessiini. Esteettiset lähtökohtani hahmottelen yhtäältä itselleni merkittävien musiikinlajien klassis-romanttisen tonaalisuuden, eurooppalaisen mainstream-modernismin, amerikkalaisen kokeellisuuden ja elektroakustisen musiikin kautta, ja toisaalta nostan esille teoksen käsitteen, joka on länsimaisen musiikkikäsityksen eräs keskeinen kategoria.

Muodon käsitteeseen erotan kaksi näkökulmaa, jotka ovat muotokokemuksen ajallisuutta ja prosessinomaisuutta korostava *aikaluonne* sekä muodon hierarkkista järjestymistä ja oliomaisuutta korostava *objekttiluonne*. Tämän mukaisesti jaottelen muodon jäsentymiseen vaikuttavat tekijät ensi- ja toissijaisesti ajallisiin ominaisuuksiin.

Posttonaalisen harmonian käsite- ja ongelmakentän hahmottelun jälkeen esitän sävellyksiini perustuvia esimerkkejä kokonaisvaltaisista, kokonaista teosta koskevista harmonia-ratkaisuista sekä harmonisten toimintatapojeni jäsennyksenä edellä esittämäni muotokäsitteen analyysiin pohjautuvan harmonisen hierarkian malli.

Lopuksi palaan esteettisiin kysymyksiin ja hahmottelen *outouden estetiikaksi* kutsutun näkökulman musiikkiin ja säveltämiseen. Sen mukaan kiinnostavinta ei ole äärimmäisyys, vaan outous, jonka määrittelen tunnistettavan ja tunnistamattoman kohtaamiseksi samassa objektissa. Musiikkini avainsanoiksi määrittelen kompleksisuuden, pelkistyneisyyden ja erityisyyden: tavoittelen kompleksia yksinkertaisuutta, millä tarkoitan yksinkertaisten ja pelkistettyjen ilmiöiden yhdistämistä moniselitteisellä tavalla.

Asiasanat: säveltäminen, muoto, harmonia, posttonaalisuus, estetiikka.

Hannu Pohjannoro.
Time, Sound and Idea. From Aesthetics to Noteheads and back.
Thesis for Doctoral degree in composition.
Sibelius Academy, the Department of Composition and Music Theory. Helsinki 2009.

ABSTRACT

In this text, I will examine the role of post-tonal harmony as the structural basis of musical form in the selected works of mine. I distinguish the analytical and compositional views as two separate approaches to music theory. This text represents the latter. The theoretical background of this text is post-serial parameter-based thinking expanded with some concepts of set theory, Schenkerian analysis and spectral music.

I analyze my compositional working process to the extent that is reasonable from the introspective point of view. This also presents my path to the notational and sketching work connected to the compositional process. The aesthetic background of my music is defined by describing some traditions of music important to me personally: the tonal music of the classic-romantic period, European mainstream modernism, American experimentalism and electro-acoustic music. On the other hand, the concept of work is discussed as one of the very basic ideas in western music.

The concept of form is discussed in two respects: in the form as a temporal structure and as an object. According to this, the structural parameters of form are divided into primary and secondary temporal parameters.

After defining some concepts and problems of post-tonal harmony, some examples are presented of harmonic structures on the level of the whole work, as well as a model of hierarchical harmonic space based on the analysis of the concept of form, which is introduced as an analysis of my means of working with harmony in composition.

In conclusion, I return to aesthetic matters and introduce the aesthetics of the odd as my view on music and composition. According to this, it is not the extreme that is most interesting in itself, but rather oddity, by which I mean the meeting of the recognizable and the unknown within the same object. As the keywords to my music, I define the complex, the minimal and the particular. In my music I am searching for complex simplicity, which means trying to combine simple musical objects in a complex way in a composition.

Key words: composition, form, harmony, post-tonality, aesthetics

Sisällys

1. Johdanto	6
Rajauksia, päämääriä	6
Tutkimus, teoria ja tekeminen	7
Säveltäjätiedon luonteesta	8
 2. Estetiikan ja työtapojen valintoja	11
Teos: struktuuri ja intentio	11
Beethoven ja modernin projektit	12
Valinnan vaiheita	13
Intuition alkuliemestä tietoisempaan työskentelyyn	15
”Ei tullut takkia, tuli vain lapaset”	17
Valmiiksi vihdoinkin	17
 3. Idean ja äänen merkit	19
Notaatiosta	19
Luonnostelusta	20
Ajattelun apuväline	21
Kuvia	25
Lukuja	26
Sanoja	28
Nuotteja	29
 4. Muodosta	33
Mikä muoto on (1)?	33
Pelkistämisen vaatimuksesta	34
Hierarkkisuudesta	35
Muodosta objektina	38
Muodon aikaluonteesta	40
Musiikillisista ominaisuuksista	41
Artikulaatiosta	44
Mikä muoto on (2)?	45

5. Harmoniasta	47
Lähtökohtia	47
Mikä on sointu?	48
Harmonian ominaisuuksista.....	49
Progressioista	52
 6. Harmonian hierarkiaa etsimässä	 56
Siemeniä eilisen linnuilta	56
Abstraktia akustiikkaa	57
Moniparametrasta harmonian kontrollia	62
Progressioita yläsävelharmonioilla	67
Uuden tonaalisuuden aavistuksia	70
 7. Laajentunut harmonia-avaruutemme	 74
Moodi ja sointu.....	74
Hajasävelestä	75
Prolongaation mahdollisuudesta	79
Sumeat hierarkiat.....	81
 8. Aika, ääni ja ajatus	 83
Suuresta Välttämättömyydestä, mahdottomista mahdollisuuksista.....	83
Ilmaisuestetiikan joutsenlaulu – ja determinismin.....	84
Kohti outouden estetiikkaa.....	87
 Kirjallisuus	 90
 Liitteet	
Tohtorintutkintooni kuuluvat sävellykset kantaesitys- ja julkaisutietoineen	94
Sävellyskonsertin käsiohjelma	96

1. Johdanto

Rajauksia, päämääriä

Käsillä oleva tohtorintutkintoni kirjallinen työ on säveltäjäpoetiikkaa:¹ säveltäjän puhetta omasta säveltämisestään. Ensi sijassa tekstini liittyy omasta taiteestaan kirjoittamisen traditioon:² joka tosin jakautuu vähintään yhtä moniin juonteisiin kuin kyseisten kirjoittajien taidekin. Jos rinnakkain asetetaan esimerkiksi Debussyn *Monsieur Croche*, Xenakisin *Formalized Music* ja Cagen *Silence*, tai tarkastellaan Schönbergin *Style and Idean* tai Stockhausenin *Texte*:n tapaisten kokoomateosten sisältöjä, huomataan tekstikirjon ulottuvan esteettisistä pamfleteista systemaattisiin teoreettisiin esityksiin, ja sävellystekniikkojen keittokirjoista kokonaistaideteosta läheneviin kirjallisiin performansseihin, puhumattakaan erilaisista kertomuksista siitä, ”miten sävellykseni ovat syntyneet”. Itse sijoittaisin oman tekstini kentän musiikkianalyttis-esteettiseen päähän.

Työni akateeminen konteksti asettaa kuitenkin omat vaatimuksensa, minkä vuoksi esitän tekstilleni seuraavat rajaukset ja tavoitteet. Työni luonne on tutkiva ja pohtiva, mutta en lähesty omaa säveltämistäni tieteellisen tutkimuksen keinoin. Ajatus olla itse oma tutkimusaineistonsa olisi vähintäänkin arveluttava, eikä kompetenssiini kuulu mikään niistä humanistisen tietämyksen aloista, jotka tällaisessa tutkimuksessa tulisivat kyseeseen. Kyse ei toisaalta myöskään ole subjektiivisesta henkilöhistoriallisesta tekstistä, sillä tarkastelun kohde on *säveltäminen*, ei *säveltäjä*; näin ollen rajaen elämäkeralliset seikat käsittelyn ulkopuolelle.

Edellä mainittujen lähestymistapojen sijaan näkökulmani on kriittinen reflektio. Tarkastelemalla analyttisesti teoksiani ja sävellystyön etenemisen myötä syntyneitä dokumentteja (sävellyspäiväkirjaa ja luonnoksia) lähdekirjallisuuden ja –musiikin muodostamaa referenssipintaa vasten pyrin kuvaamaan ja samalla tekemään itselleni

¹ Antiikin *poiētika* tarkoitti oppia runojen kirjoittamisesta.

² Säveltäjästä esim. Babbitt (1955, 1961, 1987), Boulez (1975, 1989), Busoni (1962) Cage (1973, 1975), Carter (2002), Debussy (1962), Feldman (1985), Ferneyhough (1990, Boros & Ferneyhough 1994), Grisey (1987), Ives (1962), Lachenmann (1980), Messiaen (1956), Schönberg (1984), Stockhausen (1964, 1978, 1989), Takemitsu (1995), Xenakis (1971, 1989), muiden taiteenalojen piiristä esim. Albers (1991), Camus (1963), Calvino (1999), Kandinsky (1981), Kundera (1987, 1991), Rothko (2004), Tarkovski (1989).

tietoiseksi sävellysprosessin³ aikana eteen tulevia erilaisia valintatilanteita ja niiden keskinäistä dynamiikkaa, sekä pohtimaan työni pääkysymystä, posttonaalisen harmonian mahdollisuuksia muotoa luovana tekijänä sävellystyön näkökulmasta⁴ tarkasteltuna. Lopputuloksena esittämiini malleihin on suhtauduttava erään toimintaympäristön ja ajattelutavan reflektiivisinä analyysine. Ne eivät ehkä ole vapaita subjektiivisuudesta, mutta esittämieni perusteluiden mukaisesti niitä voidaan pitää ainakin rajoitettusti objektiivisinä⁵.

Lähden liikkeelle tarkastelemalla musiikkini esteettisiä lähtökohtia sekä uuden teoksen säveltämisen vaiheita (luvut 2 ja 3). Seuraavaksi pohdin muotoa käsitteenä (luku 4), minkä jälkeen syvennyn tekstini pääkysymykseen: posttonaalisen harmonian ja muodon problematiikkaan Schenker-analyttisen ja joukkoteoreettisen lähestymistavan avulla käyttäen esimerkkeinä eräitä omia teoksiani (luvut 5, 6 ja 7). Lopuksi laajennan perspektiiviä jälleen esteettiselle tasolle (luku 8).

Vaikka työni ydin onkin hyvin lähellä musiikinteorian ja -analyysin ongelmia, on myös estetiikan näkökulman esiin tuominen perusteltua. Esteettiset kysymykset ovat sävellystyössä joka tapauksessa läsnä kaiken aikaa, selkeimmin sävellysprosessin alku- ja loppuvaiheissa, työn keskivaiheen painottuessa käytännön sävellysratkaisujen tekemiseen. Niinpä on luontevaa myös tekstissä sijoittaa esteettiset pohdinnat pääkysymykseksi käsittelyn molemmiin puoliin.

Tutkimus, teoria ja tekeminen

Analyttinen työskentelytapa on tärkeä osa säveltäjänminääni. On kuitenkin tärkeää huomata, että säveltäjänä tehtäväni ei ole luoda teoriaa, selittää ilmiöitä.⁶ Säveltäessäni en pyri eikä minun pidäkään pyrkiä sellaiseen yleisyyteen, mitä teorialta edellytettäisiin, vaan työskentelen yksittäistapauksien kimpussa: etsin sellaisia säveltämisen

³ Sävellysprosessilla tarkoitan yksittäisen teoksen säveltämistä, polkua alkuideoista valmiiksi teokseksi.

⁴ Säveltämisen ja musiikkianalyysin suhteesta tarkemmin seuraavassa alaluvussa Tutkimus, teoria ja tekeminen

⁵ "Objektiivinen" merkityksessä "kohteensa mukainen".

⁶ Scotto (2000, 170–172) luokittelee eri tyyppisiä sävellysteorioita (*compositional theories*), joiden ensisijainen tarkoitus on tuottaa jäsennellysti materiaalia tai musiikillisia rakenteita sävellystyötä varten. Sävellysteorioiden vastapooliksi voidaan asettaa analyttiset i. selittävät teoriat. Niinpä musiikin teoriaan ja sitä käsitteleviin teksteihin avautuu kaksi toisistaan poikkeavaa ja toisiaan täydentävää näkökulmaa, analyttinen näkökulma ja säveltäjän näkökulma. Näkökulmien välinen raja ei kaikissa tapauksissa ole yksiselitteinen, mutta näkökulmaerosta on syytä olla tietoinen. Tämä teksti on kokonaisuudessaan kirjoitettu säveltäjän näkökulmasta.

käytäntöjä, jotka tarjoaisivat kiinnostavia ja oikealta tuntuvia ratkaisuja kulloisenkin uuden teoksen kontekstissa. Käsillä olevassa tekstissä olen rajannut tarkastelun nimenomaan omaan musiikkiini, enkä väitä tässä esittämiäni asioita mitenkään universaaleiksi. Vaikka toivonkin tekstilläni olevan myös yleisempää merkitystä, tässä esitetyt selitysvoima muuhun musiikkiin on arvioitava erikseen, tapaus kerrallaan.

Kuudennessa luvussa esittelen joukon sävellysteni rakenteellisia ratkaisuja, mutta en pidä tekstiäni kyseisten teosteni analyysina. Vaikka säveltäminen ja analyysi ovatkin likeistä sukua keskenään, ne eivät ole toisiinsa nähden käänteisiä toimituksia. Hiukan yksinkertaistaen voidaan sanoa, että musiikkianalyysi teosanalyysin merkityksessä alkaa siitä, mihin säveltäminen päättyy. Polttopiste, teos, ja suurelta osalta myös käsitteistö ovat yhteiset, mutta kysymys ei ole vain toiminnan ajallisesta perättäisyydestä, vaan monisyisemmästä näkökulmaerosta.

Analyytikolle teos on analyyttisen toiminnan kohde, valmis ja kokonaisena läsnäoleva objekti, mutta säveltäjän lähtökohta on olennaisesti toinen. Uusi teos ei ole toiminnan lähtökohta, vaan päämäärä, eikä uusi teos ensisijaisesti näyttäydy tekijälleen objektina, vaan prosessina. Tietämys uudesta teoksesta kasvaa työn edetessä, eikä alkuideoita työstettäessä vielä *voi* tietää tarkkaan, millaisia valintoja työn loppuvaiheissa tulee suoritettaviksi. Valmistumiseensa saakka ja vielä jonkin aikaa sen jälkeenkin teos on niin monisyisesti kiinni muistikuvissani sävellysprosessista ja siihen vaikuttaneista seikoista, että teoksen tarkastelu itsenäisenä objektina syntyhistoriastaan irrallaan on vaikeaa, jollei mahdotonta. Ajan kuluessa mielikuvani teoksestani muuttuu; syntyhistorian osuus vähenee ja teos "itsenäistyy" – lainausmerkit siksi, etten usko teoksella olevan omaa tahtoa muuten kuin metaforisesti. Myös sävellystekniikka ja -taito ovat prosesseja: ne muuttuvat ja kehittyvät jokaisen yksittäisen teoksen sävellystyön kuluessa enemmän kuin teosten välillä. Oikeampaa olisikin puhua sävellystekniikan kulloisestakin *tilasta*, ei niinkään sävellystekniikasta ikään kuin selvärajaisena ja pysyvänä ilmiönä.

Säveltäjätiedon luonteesta

Erilaisine idea- ja luonnosvaiheineen sävellysprosessi muodostaa aikomusten, valintojen, pakkojen, erehdysten ja arvausten loputtoman monipolvisen polun. Tuo ketju ei ole suinkaan aina looginen eivätkä ratkaisut väistämättömiä, mutta omassa työssäni

kuitenkin pyrin yleiseen johdonmukaisuuteen: tehdyt valinnat sitovat. Sävellysprosessin myöhemmissä vaiheissa ne sulkevat joitakin mahdollisuuksia pois, avaavat toisia – ja luovat uusia ongelmia ratkaistavaksi.

Sanat ”ongelma” ja ”ratkaisu” saattavat synnyttää vaikutelman säveltämisestä eräänlaisena logiikan harjoittamisen tapaisena toimintana – eivätkä kaikki säveltäjät suinkaan välitä hälventää tätä harhakuvaa. Musiikki ja logiikka on hankala, vaikkakin varsin usein käytetty käsitepari: ”musiikillisesta logiikasta” kuulee aika ajoin puhuttavan liki luonnonlain tapaisena ilmiönä, vaikka asiayhteydestä saattaakin käydä ilmi puhujan, säveltäjänkin, käyttävän ilmaisu metaforisesti suunnilleen ”kokemuksellisesti vakuuttavan” synonyyminä. Tietyn musiikillisen kontekstin sisällä vallitsevat säännönmukaisuudet, esimerkiksi äänenkuljetussäännöt tai sarjalliset konstruktiot, voidaan tietysti mieltää eräänlaiseksi paikalliseksi musiikilliseksi logiikaksi, mutta universaaleja ne eivät ole.

Säveltäessäni joudun ratkaisemaan tilanteita pikemminkin *valitsemalla* (rationaalisin, intuitiivisin ja kokemuksellisin perustein) kuin *päättelämällä*. Musiikissa on paljon kokemuksellisia ilmiöitä, joista vakuuttuminen ei tapahdu eikä ehkä voikaan tapahtua päättelyn avulla. Kokemuksellinen totuus eräänä vakuuttumisen lajina ei kuitenkaan saa merkitä älyllistä velttoutta tai suttuisia käsitteitä. Tietoisuus valintojen intuitiivisesta luonteesta sekä emotioiden ja erilaisten tuntujen jatkuva läsnäolo sävellystyössä ei millään tavoin sulje pois rationaalista ajattelua. Ajattelevan säveltäjän tietotaitoon kuuluukin tieto ja kokemus erilaisten etenemistapojen tarkoituksenmukaisuudesta ongelmanratkaisussa – ”äärettömän hipaisua” ei voine johtaa musiikinteorian käsitteistä, ja toisinpäin: kosmoksen väreilyn aistiminen ei vielä takaa hyvää kontrapunktia.

Tekstissäni tieto on siis säveltäjän tietoa, tekijän kokemusperäistä ymmärrystä sävellysten tekemisestä. Siihen kuuluu paljon mestarilta kisällille siirtynyttä oppia musiikista, sen olemuksesta ja tekemisen taidosta: traditioiden rooli on vahva. Kyse on nimenomaan traditioista, moninkertaiseksi kerrostuneesta monikossa. Ensiksikin nykyinen musiikkiympäristömme sisältää ja uusintaa eri aikakausilta ja eri kulttuureista peräisin olevia taideteoksia ja ilmiöitä, ja se on myös jakautunut useiksi rinnakkaisiksi nykymusiikeiksi – ja mitä yksityiskohtaisemmin jotakin traditiota tarkastellaan, huomataan pian sen olevan sumearajainen kimppu erilaisia alatradiatioita. Toiseksi, säveltäjän henkilökohtainen musiikkihistoria aina varhaisimmista musiikkikokemuksista opintojen

kautta – jossa opettajat edustavat kukin omaa musiikkihistoriaansa – oman säveltäjänuran eri vaiheisiin sisältää kohtaamisia monien, keskenään ehkä hyvinkin erilaisten musiikkitraditioiden kanssa.

Lopulta, taiteessa on aina mukana ripaus alkemiaa – taide on yritys tehdä maan to-
musta ja kuun säteistä kultaa. Vaatimus on suuri, jopa kohtuuton: tiedon ja taidon jäl-
keen on vielä hypättävä, eikä etukäteen voi tietää, joutuuko hyppääjä jakamaan Ika-
roksen kohtalon. Säveltäjätieto on siis myös tietäjän tietoa, sanoja siitä, mitä on
vaikea todentaa, puhetta musiikin analyysia pakenevista ulottuvuuksista.

Tohtorin tutkintoa varten säveltäminen ja tietoisuus omasta musiikista kirjoittamisen
vaatimuksesta on ajoittain merkittävästi hidastanut teosten valmistumista, mutta näh-
däkseni myös merkittävästi laajentanut ja syventänyt sävellystyöni tietoista osaa.
Muun muassa olen nyt aikaisempaa tietoisempi sellaisistakin rajoista, joiden yli voi
päästä vain intuition avulla. Tohtorintyö on myös kiinnittänyt huomiotani pitkään jat-
kuneen reflektoinnin ja itseanalyysin riskeihin. Jos sävellys on pieni maailma, on ana-
lyysi sen selitys, ja maailman voi selittää monilla tavoin, mutta mikään selitys ei yllä
loppuun asti, siten että kaikki tulisi selitetyksi. Useampikin kuin yksi selitys voi vakuut-
taa – ja hyvä teos on altis useille mielekkäille tulkinnoille. Teoksen suunnittelu yksin-
omaan myöhempiä analyttisiä tulkintoja silmällä pitäen on paitsi vaikeaa, myös vaa-
rallisen rajoittavaa: tällöin tekijä tulisi pitäytyneeksi vain siihen tietoon, joka hänellä
työtä aloittaessaan on jo olemassa ja olennainen hyppy vielä tietämättömään olisi vaa-
rassa jäädä tekemättä. Milan Kundera (1987, 13–15) kirjoittaa ”romaanin viisaudesta”.
Se on epävarmuuden viisautta: ei ole olemassa yhden totuuden maailmaa, vaan maa-
ilma muodostuu monista subjektiivisista ja suhteellisista totuuksista, jotka henkilökoh-
taisten todellisuuksien lisäksi voivat ruumiillistua romaanihenkilöissä, kirjan kuvitteelli-
sissa minuuksissa. Jos säveltäjille on suotu osansa tästä viisauden lajista, en halua
sulkea siltä etukäteen ovea.

2. Estetiikan ja työtapojen valintoja

Teos: struktuuri ja intentio

Uskon, että uuden teoksen idea on siinä määrin monisyinen ja taipuva ajatuskimppu, että periaatteessa sitä voisi työstää useammankinlaisiksi musiikeiksi, ja kuten johdannossa totesin, sävellystyöhön liittyvissä ongelmanratkaisuisissa on ennen kaikkea kyse valinnoista. Valinnat voivat perustua rationaaliseen päättelyyn ja ”faktoihin” vain rajoitetusti, ja aiempaan sävellyskokemukseen nojaava intuitio on valintaperusteena vähintään yhtä validi, hiukan tilanteesta riippuen. Käytännössä myös esteettiset tottumukseni, siis jo ennen asianomaisen idean syntymistä tai tiedostetuksi tulemisesta tekemäni valinnat, sanelevat huomaamattani ratkaisut monissa tilanteissa siten, että aina tuskin edes huomaan valinneeni mitään. Eräs kulttuurikonventiomme mukainen hyvin primaari valinta on se, että musiikki on teoksia.

Esseessään *Luominen ilman huomispäivää* Albert Camus (1963, 143) kirjoittaa: ”Absurdin teoksen syntymiseen tarvitaan ajatusta, kaikkein kirkkainta ajatusta, mutta on tarpeen, ettei tämä ajatus näy kuin *järjestävänä älynä*” (kursivointi minun). *Järjestävä äly* on loistava ilmaus niille mielen toiminnoille, joiden tuloksena taideteos syntyy: se pitää sisällään kaksi tärkeää teoksen kriteeriä, struktuurin ja tekijän intention, mutta jättää avoimeksi struktuurin ilmenemisen ja tuottamisen tavat. Järjestävän älyn vaatimus pätee mielestäni myös sellaisiin teoksiin, jotka eivät ole Camus’n tarkoittamalla tavalla absurdeja.

Teos (taidemusiikkiteos) on yksilöllisesti strukturoitu musiikillinen objekti, joka on taideteeksi tarkoitettu.⁷ Säveltäminen on sarja strukturoivia valintoja, joista kaikki eivät ole suinkaan tietoisia, mutta intuitiivisetkin valinnat ovat *tarkoitettuja*. Tekijän intentiot, nämä tarkoitettut strukturoivat valinnat, luovat teokseen kulttuurisia merkityksiä, joita teoksen fyysinen asu, ääni, kantaa mukanaan. Musiikkiteoksella on akustisen ilmiänsä lisäksi myös tekstiluonne: se on kulttuurinen lause, teksti, jota luetaan, tulkitaan ja johon viitataan.⁸ Taide on keskustelua, johon osallistuvat tekijät teoksillaan ja kaikki

⁷ Mm. Levinson (1990, 6).

⁸ Ingaardenin (1986, 150–153) mukaan musiikkiteos on intentionaalisen luonteensa lisäksi skemaattinen (*schematic*) objekti, joka mahdollistaa useampia valideja konkreettisia ilmiänsä l. esityksiä. Esityksen validiuden kriteerit saattavat vaihdella aikakaudesta toiseen.

taideyhteisön jäsenet tulkinnoillaan teoksista ja muiden tulkinnoista, ja tällaisena keskusteluna taide määrittää itse itseään jatkuvasti yhä uudelleen (Shusterman 2004, 31–33, Burgin 1989, 17–23).

Hyvä teos on sillä tavoin moniulotteinen, että se on altis useille erilaisille mielekkäille tulkinnoille. Tämä monitulkintaisuuden mahdollisuus on itse asiassa teoksen elinehto: jos teos sallii vain yhden mahdollisen tulkinnan, sen mahdollisuudet olla elävä osa taiteen jatkuvasti uusiutuvaa prosessia ovat varsin rajatut. – Tekijänä voin vain pyrkiä tekemään itseäni vakuuttavia valintoja ja alusta alkaen sallia monien tulkintojen mahdollisuuden: edes itse en voi tietää teoksestani kaikkea. Palaan tähän kysymykseen viimeisessä luvussa.

Beethoven ja modernin projektit

Ideoilla on aina kasvualustansa, ja omasta musiikkihistoriastani tunnistan neljä itselleni erityisen tärkeää taidemusiikin aluetta, jotka voi tiivistää luetteloksi Beethoven, Cage, Darmstadt ja elektroakustinen musiikki. Ne eivät suinkaan ole koko musiikillinen maailmani, mutta nuo neljä voin mieltää henkiseksi kummeikseni, vaikka suoranaisia tyyliyhdytyksiä omaan musiikkiini varsinkin ensin mainitun osalta voikin olla vaikea löytää. Nämä musiikit ovat olleet eri tavoin keskeisiä säveltäjänkehitykseni eri vaiheissa. Kuhunkin tutustuminen on vuorollaan vastannut joihinkin kysymyksiin – ja osoittanut uusia. Dialogi jatkuu.

Beethoven ja muu klassisromanttinen musiikki, ennen kaikkea suuret pianosäveltäjät, Beethovenin ohella mm. Chopin, Liszt, Rahmaninov ja Brahms, muodostivat varhaisten sävellysyritysten aikaisen maailman. Tuolloin ajattelin musiikin olevan kieli, jolla on säännöt ja jonka voi oppia. Koin, että musiikki heijastaa inhimillisen olemisen transsendenttejä ulottuvuuksia, tunnetta ja henkisyttä; musiikki *ilmaisee*. Teos on viimeiseen asti hiottujen ideoiden lopullinen ja ei-muutettavissa-oleva ilmiasu, jonkinlainen välttämätön ykseys. Mutta: tämä musiikki on jo valmis, toiset ovat sen tehneet, toisena aikana, muualla.

Cage edustaa toisenlaisuutta, kysymystä. Nyt musiikki on vain ääniä ajassa, ei tunnetta, ajatuksia, merkityksiä tai ilmaisua. Yhtä tärkeää kuin ääni on hiljaisuus, aika ja kuunteleminen. Aika on tila, jossa olemme, ei draaman väline. Keskeistä on myös ajat-

telun jatkuva uudistaminen: aina voi tehdä toisin, ja omat tottumukset ja valinnat on kyseenalaistettava, jopa eliminoitava. Vain odottamaton on kiinnostavaa. Mutta: kuinka voin säveltää, kun valinnan takana on kuitenkin aina valinta?⁹

Darmstadt on minulle eurooppalaisen modernismin symboli. Varsinaista 1950-luvun darmstadttilaisuutta laajemmin on aivan keskeinen vaikutte säveltäjäminälleni ollut eurooppalaisen modernismin valtavirta toisesta Wienin koulusta sarjallisuuden kautta Ligetiin, Xenakisiin ja Lutosławskiin, myös Messiaen kuuluu tähän. Keskeistä on parametrijattelu, tarjolla olevien mahdollisuuksien tasapuolinen käyttö, uusiutuvuuden estetiikka ja ylipäätään analyttinen ja rationaalinen suhtautuminen musiikkiin. Parhaimmillaan parametrijattelu edustaa keinovarojen perinpohjaista pohdintaa ja tutkimista, mutta voidaan jäädä myös loukkuun, jos pitäydytään jatkuvasti samojen parametrien määrittämässä maailmassa. Mutta: jos musiikki on logiikkaa tai luonnonilmiö, missä *minä* olen musiikissani?

Elektroakustinen musiikki ei tässä edusta niinkään estetiikkaa, vaan välinettä ja työtäpää, joka avaa äänen ja akustiikan maailmat. Ääni ei ole vain äänilähteestä saatava signaali, vaan siihen kuuluu myös tila, jossa se soi. Ääni on materiaa, joka taipuu, venyy ja muokkautuu, mutta sillä on myös rakenne, tai paremminkin: ääni *on* myös rakenne. Ääni on struktuuri, joka synnyttää korvissani jonkin vaikutelman. Kun ääntä muokataan, muuttuu sen sisäinen struktuuri, joka synnyttää kenties hyvinkin toisenlaisen vaikutelman. Vaikutelma, karakteri, tunnelma – mitä nimitystä käytämmekään – ei olekaan vain jokin ”paljaan rakenteen” päälle siroteltu lisä, vaan myös sillä on rakenteellinen ulottuvuutensa: vaikutelma syntyy rakenteesta.

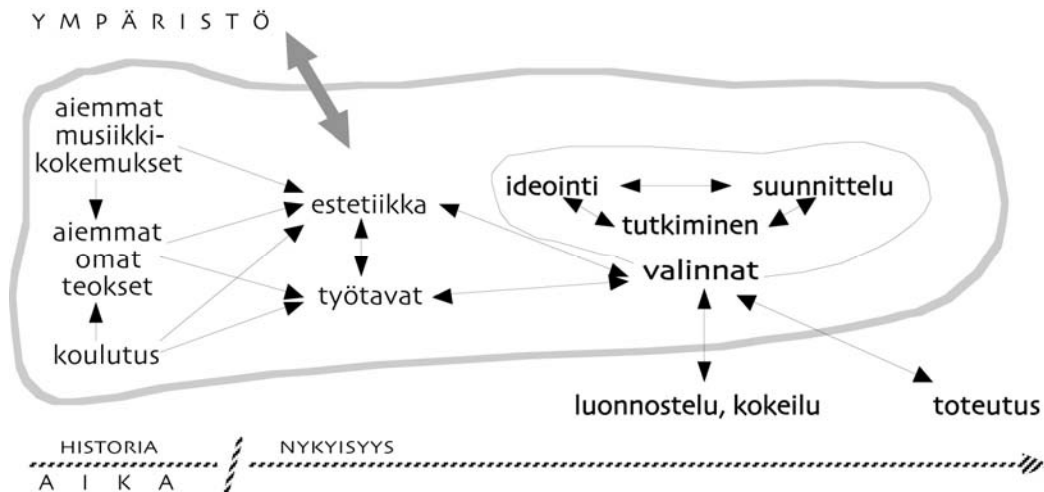
Valinnan vaiheita

Kaari alkuideasta valmiiksi teokseksi ei suinkaan ole yhtenäinen eikä suoraviivainen prosessi, vaan jakautuu useisiin etenemiseltään, työtavoiltaan ja tuloksiltaan toisistaan poikkeaviin vaiheisiin improvisatorisesta keksimisestä järjestelmälliseen suunnitteluun ja tyhjien papereiden päivistä tuotteliaisiiin rupeamiin. Vaiheiden väliset rajat ovat suorat ja ne ovat usein vastavuoroisessa suhteessa keskenään, eikä esimerkiksi selvää

⁹ Eräs tärkeä musiikillisen ajatteluni laajentaja aikanaan oli Tiensuun (1982) essee *Valinnan valinnasta akustisessa taiteessa*.

perättäisyyttä eri vaiheiden kesken ole aina osoitettavissa. Usein jo ratkaistuiksi luulemani kysymykset osoittautuvatkin edelleen ongelmallisiksi tai ratkaisut riittämättömiksi, ja on palattava ketjun aikaisempiin vaiheisiin. Tähän liittyy myös se, että aivan työn alkua ja loppua lukuunottamatta uusi teos ei juuri koskaan ole kauttaaltaan samassa kehitysvaiheessa; jokin paikka teoksesta saattaa saavuttaa lopullisen muotonsa jo työprosessin alkupäivinä, ja jossain toisaalla viimeiset aukot täyttyvät vasta lopullista partituuria kirjoitettaessa.

Työtapani on kuitenkin muovautunut siinä määrin vakiintuneeksi, että pitäen mielessä edellä esitetyt varaukset sen voisi pelkistään kuvata ideoinnin, tutkimisen, suunnittelun ja toteutuksen vuorovaikutuksena (Esimerkki 2.1).



Esimerkki 2.1: Sävellysprosessini sellaisena kuin itse sen hahmotan. Miелensisäiset ilmiöt on sijoitettu harmaaan pilven sisälle, ja ympäröivä todellisuus sijaitsee sen ulkopuolella. Aktiiviset toiminnot on esitetty lihavoidulla kirjasimella, ja valintojen keskeinen merkitys sävellysprosessissa kuvataan omalla pilvenään, jonka vaikutuspiirissä ideointi, tutkiminen ja suunnittelu tapahtuvat. Kuvio on pakostakin pelkistetty (esimerkiksi ympäristön ja säveltäjänmieleni moninainen vuorovaikutus on esitetty yhdellä ainoalla harmaalla nuolella, eikä intuitiivisia ja tietoisia valintoja ole eroteltu toisistaan).

Valinnat syntyvät monien tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Säveltäjän aiemmat musiikkikokemukset, koulutus, esteettiset näkemykset sekä kokemukset aiemmista omista sävellyksistä, niiden esityksistä ja vastaanotosta vaikuttavat varmasti uuden sävellyksen muotoutumiseen, mutta niin tekevät myös monet ulkomusiikillisina pitämämme seikat, joista työhön käytettävissä oleva aika lienee eräs ilmeisimmistä. Päivässä sävelletty on varmasti erilainen kuin kuukauden työn tuloksena syntynyt, joskaan ei aina ole itsestään selvää, kumpi työtapo mihinkin tarkoitukseen tuottaa paremman tulok-

sen. Kaikki kulttuuri on sidoksissa sitä harjoittavaan yhteisöön, niinpä säveltäjää ympäröivällä yhteisöllä odotuksineen, pitämyksineen ja tabuineen on oma vaikutuksensa tekijän valintoihin – vaikutus on sekin, että säveltäjä yrittää työskennellä ympäristöstään piittaamatta. (Koska sävellystyö ei ole todellakaan irrallinen elämänalue, voisi joskus olla paikallaan pohtia sitäkin, millainen vaikutus taiteellisiin ratkaisuihin mahtaa olla sellaisilla tekijän ajankäyttöön, vireyteen ja keskittymiskykyyn vaikuttavilla seikoilla, kuten asunnon pitkittyneellä remontilla, perheen moniviikkoisella flunssaepidemiällä valvottuine öineen tai luottamustehtävistä aiheutuvien kokousten kasaantumisella.)

Intuition alkuliemestä tietoisempaan työskentelyyn

Työn alku, ideavaihe, on keksimistä ja improvisointia, mahdollisten ideoiden keräilyä. Työtapa painottuu assosiatiiviseen ja intuitiiviseen ajatteluun, ja tietoista on ehkä vain pyrkimys tehdä toisin, so. etsiä itselleni uudenlaisia ideoita (idea-sanan tavanomaisessa, ei-platonilaisessa merkityksessä). Uutta teosta varten kokoilemani ideoiden joukko sisältää monentyyppisiä ja musiikin eri hierarkiatasojille kuuluvia ideoita, joista yleensä suurin osa päättyy muodossa tai toisessa tekeillä olevaan sävellykseeni. Osa saattaa jäädä odottamaan myöhempää käyttöä, ja loput päättyvät unohduksen armeliaaseen roskakoriin. Aivan olennaisen tärkeää on löytää teokselle identiteetti-idea, keskeinen koko teosta hahmottava mielikuvakimppu. Se on oivallus uuden teoksen identiteetistä, käsitys siitä, *mikä* uusi teos on. Ennen tällaisen oivalluksen syntymistä uuden teoksen identiteetti on sumea, ja tilannetta voisi kuvata yleisluonteisella kysymyksellä: ”millaisen uuden kappaleen voisi säveltää?”. Teosidentiteetin valjettua kysymys muuttuu muotoon: ”kuinka tämän teoksen voisi säveltää” ja lopulta ”kuinka se pitää säveltää”. Kaikki muut käsillä olevat ideat, koskivatpa ne sitten sointivärejä, tekstuureja tai muotoa, on arvioitava suhteessa teoksen identiteetti-ideaan, ja kriittiseksi kysymykseksi muodostuu: ”mitä tähän teokseen kuuluu?”. Vaikka identiteetti-idea voi syntyä nopeastikin, koko jäljellä oleva kuukausien mittainen sävellystyö on vastauksen muotoilemistuohon kysymykseen. Kun teos valmistuu, on aika arvioida, vakuuttaako vastaus.

Sävellysprosessin jokainen vähänkin merkittävämpi valinta on aina samalla jonkinlainen tehtävän määrittely, joka sitoo seuraavia työvaiheita. Valintoihin vaikuttaa sävellyskokemuksen ohjaama tietoinen ajattelu: on yritettävä arvioida ratkaisujen käyttekelpoisuutta ja kestävyyttä tulevien työvaiheiden kannalta, minkä lisäksi ratkaisujen on vaikeasti määriteltävällä tavalla oltava sopusoinnussa teoksen identiteetti-idean

kanssa. Parhaiden poiminta käsillä olevista vaihtoehtoista edellyttää joskus samojen ideoiden toistuvaa luonnostelua, joskus taas ulkonaisesti hyvin tapahtumaköyhää vaihetta, jota kutsun ”hautomiseksi”. Se voi tilanteen mukaan olla miellyttävää ja kiireetöntä asioiden punniskelua tai sitten piinallista puurtamista, jolloin on yritettävä työkennellä, vaikka valmista ei tunnu syntyvän eikä puuttuvaa palasta tahdo löytyä. ”Hautomisen” tärkein funktio on omista valinnoistaan vakuuttuminen ennen eteenpäin jatkamista. Tämä on sitä tärkeämpää, mitä perustavammista valinnoista on kyse.

Tietoinen ja rationaalinen ajattelu korostuvat tutkimisvaiheessa, johon kuuluu valittujen löydösten analysointi sekä niiden systemaattinen variointi tarpeelliseksi katsomallani tarkkuudella ja laajuudella, sekä erilaisten matriisien tms. systemaattisesti järjestetyn materiaalin tuottaminen. ”Materiaali” tässä tarkoittaa mitä tahansa sävellyksen osa-aluetta tai parametria. On huomattava, että tutkimisvaihetta edeltäviin valintoihin ei kuulu pelkästään tarkasteltavien ideoiden poimiminen, vaan myös päätös siitä, millaisten seikkojen suhteen variointia suoritetaan. Tässäkin päällimmäisenä ohjenuorana on lopulta teoksen identiteetti-idea: intuitiivinen käsitys siitä, mitä tähän teokseen kuuluu. Tutkimisvaihe osaltaan kirkastaa ja syventää identiteetti-idea osoittamalla konkreettisesti, millaisia vaihtoehtoja on olemassa. Yleensä tutkimisvaiheen aikana tuottamastani materiaalista osa jää käyttämättä, mikä on sekin osa teosidentiteetin kirkastumista: teokseen kuuluvat asiat löytyvät varioinnin edetessä alueille, jotka eivät enää kuulu tämän teoksen piiriin. Joskus huomattavankin laajat systemaattiset kartoitukset ovat tarpeen ilmiön ymmärtämiseksi, kuten esimerkiksi luvussa 6 esittämäni harmoniapohdintojen kohdalla on ollut laita. Tällaisten laajojen kartoitusten tuloksia voin tilanteesta riippuen hyödyntää useammissakin teoksissa, ja joka tapauksessa esim. mainittujen harmoniakartoitusten tekemisen kautta saavuttamani ymmärrys on pysyvästi käytettävissäni – juuri tästä ns. sävellystekniikassa on kysymys.

Tutkimisvaiheen jälkeinen valintakierros johtaa suunnitteluvaiheeseen, jonka aikana lyön lukkoon teoksen keskeiset rakenteelliset seikat, eräänlaisen sävellysstrategian. Siihen kuuluvat kokonaisuuden ja sen eri alatasojen tekniikoita ja muodontaa koskevat ratkaisut, siis teoksen musiikillisten tapahtumien suunnittelu. Suunnitteluvaiheen lopputuloksena on joukko pitkälle detaloituja sitovia ratkaisuja, jotka yleensä kokoan pohjapiirroksiksi kutsumakseni, työn edetessä vähitellen yhä täydentyväksi luonnokseksi.

”Ei tullut takkia, tuli vain lapaset”

Sävellystyön psykologiaan tuntuu kuuluvan myös tietty turhautumisvaihe. Huonompia ja parempia päiviä on luonnollisesti pitkin matkaa, mutta totaalisemman autiuden aika koittaa yleensä jossain prosessin loppupuolella. Silloin tuntuu, että teoksen suunnittelussa on tapahtunut jokin aivan perustava virhearviointi ja että oikeastaan kaikki olisi aloitettava uudestaan alusta – ainakin, jos kalenteri antaisi myöten. Käytännössä en ole koskaan todella aloittanut uudelleen alusta, vaan useimmiten palannut joitakin askelia taaksepäin tai yrittänyt vain jatkaa todeten, että tästä tulee nyt tämmöinen teos.

Tässä on ainakin osittain kyse ideavaiheeseen kuuluvan kaikkivoipaisuuden tunteen taittumisesta toteutuksen realiteetteihin: aluksi kaikki tuntuu mahdolliselta, mutta teoksen vähitellen konkretisoituessa tämä ”kaikki” näyttää hupenevan hyvin pieneksi ja triviaaliksi. Työn edetessä ideoihinsa ensin tottuu, sitten kyllästyy, ja sellainen odottamattoman mahdollisuus, joka liittyy ajatukseen uuden taideteoksen kohtaamisesta, tuntuu pakenevan. Hyvä merkki tuolloin on se, että mieleen alkaa pulpahdella ajatuksia ja ideoita *seuraavia* uusia teoksia varten.

Valmiiksi vihdoin

Toteutusvaihe johtaa lopulta puhtaaksikirjoitettuun partituuriin, mutta kyse ei suinkaan ole pelkästä mekaanisesta suunnitelman nuontitamisesta. Edellisessä vaiheessa syntynyt suunnitelma ei vielä määrää kaikkea, vaan keskittyy yleensä suurempiin linjoihin jättäen suuren osan yksityiskohdista myöhempää toteutusta odottamaan. Detaljien työstämisessä sama ketju (ideointi–variointi–valinta) toteutuu paikallisemmin, pienemmässä mittakaavassa. Suunnitteluvaiheessa jaoin teoksen osiin tai taitteisiin, ja nyt säveltäminen etenee vuorotellen eri paikoista eteenpäin siten, että ensin on useammasta, ehkä kaikistakin taitteista viitteellisiä luonnoksia, jotka vähitellen tarkentuvat ja täydentyvät kohti lopullista muotoaan.

Tärkeä loppuvaiheen merkkipaalu on ”ei reikiä” -tilanne, jolloin partituurin jokaisessa kohdassa on ainakin jotain lopullisesta musiikista. Tämän jälkeen seuraa uusi läpikirjoittaminen, jonka aikana käyn teoksen järjestelmällisesti alusta loppuun siten, että kukin taite tulee valmiiksi ennen seuraavaan siirtymistä. Itse asiassa tuossakin vaiheessa jää vielä viimeisteltävää: muun muassa dynamiikka- ja artikulaatiomerkkejä

puuttuu vielä ja monenlaista ulkoasun hienosäätöä tarvitaan. Se on viimeisen läpikäynnin asia, jonka aikana huomaan muuttuvani säveltäjästä puolittain kustannustomittajaksi: tavoitteenihan on myös ulkoasultaan viimeistelty valmis partituuri, vaikkakaan ammattimaisen nuotinkirjoittajan jälkeen en aivan usko pystyväni.

Useimmiten lopuksi tulee kiire, minkä lisäksi tempot sekä jotkut balanssi-, artikulaatio- ja agogiikka-asiat asettuivat kohdalleen vasta harjoituksissa. Niinpä ensimmäisen esityksen jälkeen, kun varsinaisen säveltämisen päättymisestä on jo kulunut jonkin aikaa, käyn vielä partituurin läpi ja teen tarpeelliseksi katsomani korjaukset. Näin saatan teoksen julkaisukuntoon, ja päätän, että nyt se on valmis.

3. Idean ja äänen merkit

Notaatiosta

Olen nuotteja kirjoittavaa säveltäjä. Tämän sinänsä triviaalin toteamuksen takaa löytyy muutama huomionarvoinen seikka. Kyse ei ole pelkästään siitä, että kirjoitan musiikkini muistiin tiettyjen konventioiden mukaisesti, vaan myös ja ennen kaikkea siitä, että *ajattelen* musiikkini tavalla, joka paitsi *soveltuu* kirjoitettavaksi modernin notaatiomme keinoin, myös *edellyttää* sitä. Näen tähän kolme syytä, joiden uskon olevan yhteisiä suurelle osalle modernin länsimaisen taidemusiikin säveltäjiä. Ensiksi, musiikki on liian kompleksia kuulonvaraisesti säilytettäväksi ja välitettäväksi (so. mielekkäässä ajassa opittavaksi), toiseksi, kirjoitettu partituuri on keskeinen teoksen identiteetin määrittäjä (ollakseen tietyn teoksen esitys on musiikkiesityksen seurattava partituurin ohjeita riittävän tarkasti), ja kolmanneksi, säveltäminen tapahtuu merkittävältä osaltaan kirjoittamalla (piirtämällä) ja refleктоimalla jo kirjoitettua. Työn alkuvaiheista lähtien erilaisten graafisten dokumentointien – nuotit, piirroksot, teksti – rooli on niin merkittävä, ettei kyse ole pelkästään muistin tueksi tehtävistä tallenteista, vaan luonnosten ja erilaisten kirjoitettujen versioiden tuottaminen on olennainen osa sävellysprosessiani. Kärjistäen voisi sanoa, että ajattelen – ja sävellän – notaation kautta.

Notaatio on äänen kuva tai toimintaohje,¹⁰ ja notaatiota voi tuottaa monella eri tavalla ja tarkkuudella käyttötarkoituksesta ja käyttäjästä riippuen. Muusikkojen esitettäväksi tarkoitetun notaation on oltava mahdollisimman selkeää, johdonmukaista ja yksiselitteistä,¹¹ sekä ennen kaikkea vallitsevien käytäntöjen mukaista, ellei ole erityistä syytä niistä poikkeamiseen. Syyt ovat pragmaattiset, ja erityisen selvästi ne ilmenevät kapellimestaria edellyttävien teosten kohdalla, sillä nuottikuvan epäselvyyksien selvittäminen kuluttaa tarpeettomasti kallista harjoitusaikaa: puhumiseen käytetty aika on aina pois soittamisesta.

¹⁰ Edellistä kutsutaan tulosnotaatioksi (se, mitä kuullaan), jälkimmäistä aktionotaatioksi (se, mitä tehdään). Raja ei kuitenkaan ole kaikissa tapauksissa jyrkkä. Schönberg (1975, 351–352) korostaa notaation kuva-luonnetta: hänen mukaansa mahdollisimman suuri osa informaatio tulisi olla kuvamuotoista tekstimuotoisten ohjeiden sijaan.

¹¹ Goodman (1985, 130–141) esittää teoreettiset perustelut notaation syntaktiselle ja semanttiselle yksiselitteisyydelle, tosin tavalla, joka on verraten kaukana säveltäjän työpöydän horisontista katsoen.

Luonnostelusta

Luonnokset ovat notaatioita itseäni varten; niinpä luonnostelun tavat vaihtelevat, samoin luonnosten laajuus, tarkkuus, lopullisuuden aste sekä se, mihin uuden teoksen aspekteihin ne kohdistuvat. Luonnostyöskentelyssä yleisten konventioiden noudattaminen saa väistyä omien yksityisten käytäntöjeni tieltä. Luonnoksiksi katson sellaiset uuden teoksen musiikillista sisältöä koskevat dokumentit, joissa ei (vielä) ole kaikkea valmiin teoksen, sen osan tai katkelman sisältämää informaatiota. Luonnoksille on ominaista viitteellisyys, ja usein niihin liittyy tietty keskeneräisyys ja suurpiirteisyys. Luonnosaineistosta voidaan kuitenkin poimia myös "valmiiksi tehtyjä" sivuja, kuten suunnitelmiksi tai pohjapiirroksiksi kutsumani sitovat rakenteellisten asioiden hahmotelmat, sekä kartoiksi (rytmikartta, harmoniakartta jne.) nimittämiäni musiikillisen materiaalin järjestettyjä "varastoja".

Luonnostelu on ennen kaikkea pelkistämistä. Pyrin merkitsemään luonnoksiini tarvittavalla tarkkudella kulloisenkin työn vaiheen kannalta olennaisia seikkoja, ja jättämään pois asiat, jotka ovat jo selviä, sekä asiat, joita ei ao. vaiheessa vielä kannata pohtia tai jotka olen vain päättänyt käsitellä myöhemmin. Pelkistämisen lisäksi olennaista luonnostelussa on välittömyys ja joustavuus: ajatuksen tai sen ytimen kiinnittäminen ennen katoamistaan säilyvään muotoon sopivaksi katsomallani tavalla piirroksiksi, sanoiksi, väreiksi tai nuoteiksi; usein näiden yhdistelmäksi. Olen toisinaan miettinyt myös kolmiulotteisen luonnostelun mahdollisuutta, mutten ole kuitenkaan ryhtynyt rakentelemaan pienoismalleja säveltämisen tueksi – kerran tosin pohdin jousikvartettoni erästä kohtaa sinitarrapalasen avulla. Soitinimprovisaatio on ääniluonnostelua, ja harastan sitä vaihtelevassa määrin työn eri vaiheissa. Midilaitteiden avulla sen tallentaminenkin olisi helppoa, mutta tällainen midisäveltäminen ei toistaiseksi ole kulunut työskentelytapoihini.

Luonnokset teen yleensä käsin. Käytän tietokonetta lähinnä luonnostyöskentelyn analyttisessä vaiheessa, ts. materiaalin – esimerkiksi sointujen – variaatiomahdollisuuksien kartoittamiseen. Tyypillinen tietokoneavusteinen työ on valitun intervallirakenteen (joukkoluokan) eri kombinaatioiden harmonisten resonoivuuksien tutkiminen. Kaiken, mikä on mahdollista muotoilla laskutoimituksiksi tai muiksi loogisiksi operaatioiksi, kuten hakuehdoiksi, voi antaa tietokoneen laskettavaksi, mihin olen käyttänyt pääasiassa itse kirjoittamiani LISP-algoritmeja. Algoritmisesti tuotetun mate-

riaalin myöhemmässä työstämisessä kohti lopullista teosta tietokoneen rooli rajoittuu nuotinkirjoitusohjelman käyttämiseen.

Ajattelun apuväline

Sävellystyön kuluessa syntyneet luonnokset voivat näyttää hyvinkin erilaisilta, ja luonnostelu voi täyttää useita eri funktioita. Työskentelyn alkuvaiheessa luonnokset ovat suurimmaksi osaksi improvisaatioita: löytyneiden ideoiden muistiinpanoja ja erilaisia kokeiluja. Alkuvaiheessa, ja myöhemminkin erityisesti päivinä, jolloin työ ei suju, nouse esiin luonnostelun merkitys myös lämmittelynä ja sormiharjoituksena. Tuolloin voi olla tarpeen tuottaa joukko luonnoksia, yhdentekeviäkin, joiden arvo ei ole niinkään sisällössä, vaan siinä, että niiden tekeminen johdattaa pois valkoisen paperin autiudesta ja saa työn taas liikkeelle.

Alkumateriaalin (lue: -kaaoksen) tuottamisen jälkeen tai osittain sen kanssa samanaikaisesti alkaa ideoiden valinta ja tutkiminen: seuraa suunnitelmallisen variaation vaihe. Joidenkin varhaisten teosteni kohdalla kuvittelin – sarjallisen ideaalin mukaisesti – voivani kartoittaa materiaalini ”kaikki” mahdollisuudet, mikä on tietenkin mahdotonta. Kuitenkin ajoittaiset mutta toistuvat seikkailut kombinatoriikan galaktisessa äärettömyydessä tuottavat myös positiivisia tuloksia. Vaikka jäätäisiinkin kauas ”kaiken” kartoittamisesta, suppeammankin alueen perusteellinen tutkiminen antaa tuntuman materiaalin ominaisuuksiin, sekä siihen mitä erilaiset muutokset siihen vaikuttavat. Erityisen tärkeää on tiedostaa *valitsevansa* parametrit, joiden suhteen variointi tapahtuu, ja panna merkille näiden valintojen vaikutus lopputuloksiin.

Esimerkki 3.1: Osa *Ecce Homon* V osaa varten tekemästäni intervallimateriaali-kartasta, jossa on valitsemieni joukkojen kaikki melodiset permutaatiot rekisteriavaruudellisesti suppeimmassa muodossaan. Numerot viittaavat perättäisten sävelten välisiin intervaleihin.

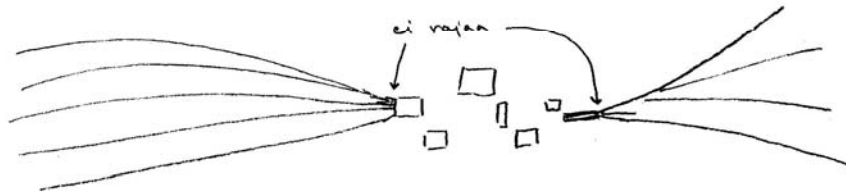
Edellä kuvatun systemaattisen ja rationaalisen kartoituksen eräs tärkeä päämäärä on yksinkertaisesti selvittää kyseisten ideoiden muuntelumahdollisuuksia, jotta tuloksista voisi seuloa kiinnostavimmat. Toinen päämäärä on idean identiteetin kirkastaminen: luonnostelemalla samaa ideaa yhä uudelleen ja uudelleen pienemmin tai suuremmin muutoksin alkaa paljastua ao. idean ydin, sen karakteristisimmat piirteet. Kolmas, luonteeltaan psykologisempi toisto- ja variointiluonnostelun päämäärä on pyrkiä vakuuttumaan ideoiden käyttökelpoisuudesta. Varsinkin silloin, jos käsittelyssä oleva idea on kyseisessä tilanteessa mieleen tulevista ainoa vähänkään kelvolliselta vaikuttava, kuten usein on asian laita, eikä toiston ja muuntelun kauttakaan löydy parempaa vaihtoehtoa, on idean käyttökelpoisuudesta vakuuttuminen sitä tärkeämpää ennen eteenpäin pääsemistä. Useimmat ideat valikoituvatkin teokseen eräänlaisen konditionaalin kautta: "tämä *voisi* olla sopiva".

Sitten konditionaali muuttuu imperatiiviksi: etsimisen ja kartoittamisen jälkeen on tehtävä sitovia valintoja. Tällaisia sitovia luonnoksia ovat mm. harmonia- ja rytmikartat, joita käytän apunani edetessäni kohti lopullista partituuria. Miltei aina uusi teos alkaa hahmottua mielessäni sekä yksityiskohdista että kokonaisuudesta käsin, ja näiden ääripäiden silloittaminen valmiiksi partituuriksi on ehdottomasti säveltämisen työläin vaihe. Siitä selvitäkseni teen sekä koko teoksen että sen osien mittakaavoissa pohjapiirroksiksi kutsumiani graafisia luonnoksia, joissa hahmottelen teoksen ajalliset mittasuhteet, eri taitteiden keskeiset tapahtumat, karakterit ja niin edelleen. Muokkaan ja täydennän pohjapiirroksiani työn edetessä – ja tämän päiväkirjamaisen kerroksellisuuden vuoksi myöhemmät lisäykset saattavatkin joskus olla ristiriidassa aiemman kanssa. Kaikki luonnokseen jäänyt ei nauti samaa statusta, vaan mukana on sekä hyväksyttyjä että hylättyjä vaihtoehtoja sekä muistiinpanoja vielä selvittämistä kaipaavista asioista.

ajan reuna (12.12.2002)

uusinta - kappale, noin 8-10'

fl/ptc - ob/c.i - cl/c.l.b - fag - cor - 1 perc - vl1 - vl2 - vla - vlc - cb



diffuusi
hämärä
virta

J=76

kirkkaita
järjestäytyneitä
hetkiä → laajeneva
hetki
(Näköal?)

7-11 kpl (noin)

- harmonia
- hahmot
- kerroksell.
- värit
- tempo?

Kiittää konstruktio kirkkaasti: tee pelkkä valtuutus.
Kyllä se alkaa merkittä ja ilmeistä.

Esimerkki 3.2: Luonnos *ajan reunan* kokonaisideasta työprosessin alkupuolelta. Yksityiskohdat ovat vielä hyvin jäsentymättömiä.

Ennen teoksen valmistumista edessä on useimmiten vielä yksi tai useampia käsin ja nuottiohjelmalla kirjoitettuja nuottiversioita. Tyypillinen partituurinkirjoitusvaiheessa olevan keskeneräisen teoksen dokumentaatiomuoto ovatkin nuottitulosteet, joissa on joskus runsaastikin käsin tekemiäni lisäyksiä, muutoksia, huomautuksia ja kysymyksiä.

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page contains measures 13 through 18, featuring staves for Horns (Horn), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Cor in F. The bottom page contains measures 95 through 98, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Cor in F. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance markings.

Esimerkki 3.3: Yllä katkelma (t. 95–98) *ajan reunan* partituurin työversiosta (puhallinstemmat), alla sama lopullisessa muodossaan. Musiikki on olennaisesti sama, lisäykset ja tarkennukset koskevat artikulaatio- ja voimakkusmerkintöjä. Eroavaisuudet tahtinumeroinnissa johtuvat siitä, että työskentelyvaiheessa pidän partituurin käytännöllisyyssyistä jaettuna useaan tiedos-

toon, jotka yhdistän toisiinsa vasta teoksen valmistuttua. Työversion ”Harm.”-ryhmän kolme ylintä viivastoa ovat teoksen perustana olevaa harmoniaproggressiota varten, ja neljäs viivasto on varattu sointujen fundamenteille (tarkemmin luvussa 6). © Kustannusosakeyhtiö Uusinnan luvalla.

Kuvia

Kun kyseessä on äänen, soitettavan tekstuurin, luonnos, piirrokset noudattelevat graafisen notaation viitoittamia polkuja. Aika etenee vaakasuoraan vasemmalta oikealle, ja pystysuora ulottuvuus korreloi sävelkorkeuden kanssa jollakin tarkkuudella, joskus myös partituurijärjestyksen kanssa siten, että eri instrumenttiryhmille on omat kais-tansa. Kun aika-akseli on jatkuva, voisi luonnoksen periaatteessa suoraan nuotintaa ja soittaa – käytännössä luonnosmaisuuuteen liittyy huomattavaakin suurpiirteisyyttä, minkä vuoksi detaljit vaativat vielä vaihtelevassa määrin työstämistä nuotinnusva-heessa.

Kuten aiemmin jo olen todennut, uusi teos hahmottuu mielessäni sekä yksityiskohdista että kokonaisuudesta käsin. Myös muotoa koskevissa piirroksissa (ks. Esimerkki 3.2) vaakasuora ulottuvuus edustaa vasemmalta oikealle etenevää aikaa; pystysuora puo-lestaa edustaa monista eri tekijöistä syntyvää muodon jännitettä tai ”painokkuutta”. Periaatteessa voitaisiin ajatella olevan kyse yhden kompleksin dimension, jännitteen, suhteen tapahtuvista muutoksista, joista olisi piirrettävissä yksinkertainen funktion ku-vaaja (vrt. esim. Heininen 1998, 48–51). Kuitenkin, koska koen muodon pikemminkin ikään kuin tilavuutena tai veistoksellisena massana kuin kuumekäyränä, piirrän esi-merkiksi kasvavan jännitteen mieluiten crescendo-kiilan kaltaiseksi. Kuvion symmetri-nen laajeneminen kuvastaa myös sitä, että muodon jännitteessä on aina kyse useiden osatekijöiden yhteisvaikutuksesta.

Viitteellisemmissä tai laajahkoja yksikköjä koskevissa luonnoksissa aika etenee usein sarjakuvamaisesti, ohjattua improvisaatiota hyödyntävissä teoksissa käytetyn laatik-konotaation tapaan. Tämän kaltainen luonnos osoittaa suurpiirteisesti, minkä kaltaisia tapahtumia missäkin teoksen vaiheessa tulisi olla, mutta jättää yksityiskohdat avoi-miksi. Edelleen, aikarakenteeltaan täysin avoin piirrosluonnoksen laji on mahdollisuus-kartta, johon olen kerännyt tekstuuri-, muoto- tms. ideoita joko assosiatiivisesti ideas-ta toiseen hypellen tai systemaattisemman etsinnän ja varioinnin tuloksena. Tällaiset

kartat sisältävät usein monentyyppistä informaatiota; ne ovat luonteenomaisia idea-vaiheen työskentelylle ja muodostavat kasvualustan myöhemmille työvaiheille.

Lukuja

Vaikka olen tietyllä tavalla viehtynyt esimerkiksi jaottomiin lukuihin ja koen esimerkiksi lukusuhteen 3:7 kiinnostavammaksi kuin suhteet 1:2 tai 3:2, en muotoile juurikaan musiikkiani esimerkiksi lukusarjojen, fraktaalien tai muiden matemaattisten mallien mukaan. Myöskään lukusymboliikka tai –mystiikka esimerkiksi Messiaenin tai Schönbergin tapaan ei ole herättänyt minussa mainittavaa kiinnostusta ainakaan toistaiseksi; lähinnä miellän sen eräänlaiseksi säveltäjän yksityisharrastukseksi, enkä oikein jaksa uskoa sen voimaan musiikin rakenteellisena perustana.

Edellä sanotusta huolimatta olen havainnut käytännölliseksi käyttää lukuja luonnos-työskentelyn eri vaiheissa. Primitiivisin tapa on yksinkertainen taitteiden tms. numerointi, jolloin luvut osoittavat tapahtumien järjestystä (1, 2, 3...) ja niiden keskinäistä hierarkiaa (1.1, 1.2, 2.1, 2.2, 2,3....). Numerot ovat samalla nimilappuja, jolloin teoksen tiettyyn paikkaan on helppo viitata. Tämän kaltainen tapahtumien hierarkisointi edellyttää luonnollisesti jo varsin jäsentynyttä käsitystä teoksen kulusta.

Harmonian intervalli- ja resonanssiominaisuudet tai valitulla tavalla tuotettujen sävelikköjen intervalliavaruudelliset ominaisuudet ovat tyypillisiä esimerkkejä osa-alueista, jonka ilmiöiden kartoittamiseksi ja tulosten edelleen työstämiseksi on käytännöllistä muuttaa informaatio numeeriseen muotoon, jolloin tietokoneavusteinen työskentely LISP-algoritmien avulla mahdollistaa laajojenkin kartoitusten tekemisen ja tulosten järjestämisen ja kiinnostavilta vaikuttavien vaihtoehtojen poimimisen mielekkäässä ajassa.

#5

(0 1 4 6 0 4 6 7) (0 1 4 6 6 1 0 0 1) (0 2 5 6 5 6 8 0) (0 2 5 6 1 1 0 2 6) (0 4 6 7 0 1 4 6) (0 4 6 7 6 7 1 0 0) (0 1 3 7 1 3 6 7) (0 1 3 7 7 9 0 1)

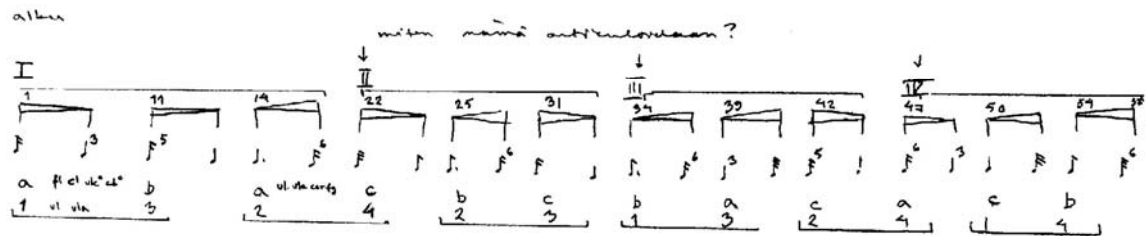
Is	j-lk	norm.järj.	prim.	int.vec.	s-aks.	kiert-symm
(0 1 4 6 0 4 6 7)	5-19b	-1 3 2 1 5 -	(0 1 4 6 7)	[2 1 2 1 2 2]	nil	nil
(0 1 4 6 6 1 0 0 1)	5-28a	-2 1 3 2 4 -	(0 2 3 6 8)	[1 2 2 2 1 2]	nil	nil
(0 2 5 6 5 6 8 0)	5-28b	-2 3 1 2 4 -	(0 2 5 6 8)	[1 2 2 2 1 2]	nil	nil
(0 2 5 6 1 1 0 2 6)	5-19a	-1 2 3 1 5 -	(0 1 3 6 7)	[2 1 2 1 2 2]	nil	nil
(0 4 6 7 0 1 4 6)	5-19b	-1 3 2 1 5 -	(0 1 4 6 7)	[2 1 2 1 2 2]	nil	nil
(0 4 6 7 6 7 1 0 0)	5-28a	-2 1 3 2 4 -	(0 2 3 6 8)	[1 2 2 2 1 2]	nil	nil
(0 1 3 7 1 3 6 7)	5-19a	-1 2 3 1 5 -	(0 1 3 6 7)	[2 1 2 1 2 2]	nil	nil
(0 1 3 7 7 9 0 1)	5-28b	-2 3 1 2 4 -	(0 2 5 6 8)	[1 2 2 2 1 2]	nil	nil

Esimerkki 3.4: Näyte intervallimateriaalin kartoituksesta *Ecce Homo*a varten. Ylimpänä sellaiset kahden kaikki-intervallisen joukon parit, joissa on yhteensä viisi eri sävelluokkaa, taulukossa näiden joukkoteoreettisia ominaisuuksia (joukkoluokan nimi, normaalijärjestys, primaarimuoto, intervalliluokkavektori sekä peili- ja kierteissymmetriat. Symmetriaominaisuudet eivät toteudu, "nil" on LISPissä epätoden merkki). Kartoituksesta ja sen tulosten käytöstä tarkemmin luvussa 6.

Toisinaan konstruoin taitteiden kesto- ja temposuhteita täsmällisiin lukusuhteisiin perustuen, joskus taas annan niiden hakeutua muotoonsa väljemmin kriteerein: "hiukan pidempi kuin" tai "noin puolet" ovat tällöin relevantteja ilmauksia. Korostan kuitenkin, että riippumatta siitä, onko struktuuri muotoiltu laskemalla tai vapaammin, on se joka tapauksessa tietoisesti valittu käsillä olleiden vaihtoehtojen joukosta ja sijoitettu paikalleen teokseen.

Kombinatoriikka ei välttämättä liity pelkästään lukuihin, mutta matemaattis-loogisen luonteensa vuoksi se on syytä mainita tässä yhteydessä. Kombinatoriikka on keskeinen osa musiikillista ajattelutapaani, ja varsinkin materiaalin tutkimis- ja suunnitteluvaiheissa sen osuus on merkittävä. Kombinatoriikkaan kohdistuvan kiinnostukseni taustalla on yleisen analyttisen luonteenlaatuni lisäksi sarjallisperäinen musiikillisen rakenteen uusiutuvuuden vaatimus (kääntäen: toiston välttäminen) sekä samansukupuolisen pyrkimys käyttää kaikkia tarjolla olevia vaihtoehtoja tai niiden rajattua valikoimaa kontrolloidusti. Yleensä pyrin tietoisesti soveltamaan kombinatoriikkaa ym. ankaria ratkaisuja detaljitasoa laajemmilla mittakaavatasoilla, jotta detaljitasolla jäisi tilaa taupauskohtaisille ratkaisuille, kuten esimerkiksi yksityiskohtien muotoilun tai instrumentaalisen idiomaattisuuden vaatimusten suhteen.

ajan reuna (2.4.2003)



Esimerkki 3.5: Osittain keskeneräiseksi jäänyt suunnitelma *ajan reunan* ensimmäisen suuren taitteen (t. 1–57) rytmiseksi rakenteeksi. Viuhkamaisesti avautuvat tai suppenevat palkit viittaavat tekstuurin pintatiheyden asteittaisiin muutoksiin seuraavalla rivillä olevien kestojen välillä (esimerkiksi ensimmäinen hidastuu kuudestoistaosista neljäsosatrioleihin). Palkkien päällä olevat arabialaiset numerot ovat tahtinumeroita. Ylimpänä olevat roomalaiset numerot puolestaan osoittavat laajempia yksiköitä, joiden artikuloimisen tapa on vielä ollut kysymyksen arvoinen – esimerkiksi suunnitteluvaiheen hypoteesinomaisesta sommitelmasta, joka ei päätynyt lopulliseen musiikkiin kovinkaan selväpiirteisesti. Edelleen, varsin hypoteettiseksi jäi myös luonnoksen kahden alimman rivin osoittama kombinatorinen leikki, jossa tekstuuri-identiteettien a, b ja c sekä 1, 2, 3, ja 4 muodostama kaksikerroksinen tekstuurikontrapunkti kieppuisi ympäri orkesteria webernmäisesti soitinnettuna. Toteuttamatta jäämisen syy oli lopulta intuitiivinen valinta: tämän kaltainen konstruktio ei kokonaisuudessaan tuntunut oikealta ratkaisulta teoksen identiteetti-idean asettamaan haasteeseen, vaikka suunnitelma olisi silti ollut täysin mahdollinen toteuttaa. Työ ei kuitenkaan mennyt täysin hukkaan, sillä raja löytyi: tämä ei enää kuulunut tämän teoksen piiriin, ratkaisua oli etsittävä toisaalta.

Sanoja

Varhaisesta opiskeluaajasta lähtien olen pitänyt eräänlaista sävellyspäiväkirjaa, vaihtelevalla intensiteetillä tosin. Aluksi se palveli myös luonnoskirjana läpi kulloisenkin teoksen säveltämisen, mutta sittemmin se on muuttunut uusien ideoiden muistiinmerkitsemisen sekä esteettisten ja muiden yleisempien sävellyskysymysten pohdiskelun välineeksi, joka saa eniten käyttöä silloin, kun uuden teoksen säveltäminen on aivan alussa, lopuillaan tai jo päättynyt, ennen uuden työn ”varsinaista” aloittamista. Aktiivisen luonnos- ja suunnitteluvaiheen aikana käytän mieluiten isoja paperiarkkeja, joita voi levittää nähtäväkseen useita kerrallaan, mutta muistiinpanojen tapa ja sanojen rooli ja osuus luonnoksissani eivät juuri poikkea sävellyspäiväkirjasta.

Osa muistiinpanoista on erilaisia sävellystehtävänasetteluja. Monet niistä ovat peräisin edellisistä, jo valmistuneista sävellyksistä, joissa jokin seikka on jäänyt mielestäni liian vähälle käsittelylle, tai sitten asia on vastikään herättänyt mielenkiintoni. Tohtorintutkintooni sisältyvien sävellysteni kohdalla keskeisimmät kysymykset liittyvät karakte-

rointiin, harmoniaan ja muotoon, jotka ovat olleet pohdintojeni kestoaiheita jo vuosien ja monien teosten ajan. Tempon ja rytmiikan kysymykset analyttisessä ja käsitteellisessä mielessä ovat nousseet kiinnostuksen kohteiksi vasta hiukan myöhemmin.

Toinen verbaalisten luonnosten tärkeä laji on karakterimielikuvien kirjaaminen tavoilla, jotka eivät suoranaisesti viittaa musiikkiin. Metaforilla ja runomuotoisilla tekstikatkelmilla on tärkeä osa uuden teoksen karakterimaailman luonnostelua. Minulla on taipumus assosoida teoksen alkuidea usein voimakkaasti siihen konkreettiseen paikkaan ja tilanteeseen, jossa uuden teoksen (identiteetti-)idea on ensi kertaa tajuntaani pulpanut, vaikken koekaan musiikkiani mitenkään erityisen ohjelmalliseksi.

(27.8.1997)

eräänä aamuna huomasin, että pääskyt olivat lähteneet.

*mielen ja todellisuuden
ulkoisen ja sisäisen (todellisuuden/maailman)
(mielen ja havainnon)* } *kohtaaminen*

*Kertomisen nyt-hetki
mennyt tapahtuma
tapahtuman nyt-hetki
tapahtuman sisältämä havainto (negatiivinen) jo-tapahtuneesta
(lisäksi kirjoittamaton odotus: (syklinen) paluu tulevaisuudessa)*

Sykliset / spiraalimaiset tapahtumat ja niitä leikkaavat pysyvät t. lineaarisesti etenevät tapahtumakerrokset.

Esimerkki 3.6: Sävellyspäiväkirja 27.8.1997. Espoolaislähiön parkkipaikalla muuttolinnuista tekemäni loppukesäinen huomio johti pohdintaan havainnosta eri todellisuuksien välisenä rajapintana sekä havaintohetken implikoimista ajallisista ulottuvuuksista. Lopuksi syntyi muotoidea kahdesta eri tavoin etenevästä kerroksesta: muistiinpanon sisältämien aika- ja muistirakenteiden musiikillinen analogia. – Ensi sijassa en siis alkanut suunnitella melankolista syystunnelmakappaletta, vaikka ”syksyn ja Tšaikovskin ajatus” saattaisikin olla aistittavissa lopputuloksesta, jos olisin työstänyt kyseisen idean sävellykseksi asti.

Nuotteja

Uuden kappaleen ensimmäiset nuottimuistiinpanot ovat lyhyitä musiikkikatkelmia, joilla ei useinkaan vielä ole paikkaa teoksessa. Useimmiten jokin katkelmista on alku tai alun luonnos – jotenkin ”tiedän” kuinka teoksen tulisi alkaa – jokin toinen päättyy usein

johonkin tärkeään taitekohtaan teoksen keskelle. Joku sävellystyön alkuvaiheessa kirjoitetuista katkelmista saattaa päätyä sellaisenaan tai vain pienin muutoksin valmiiseen teokseen, mutta useimmiten ensimmäiset nuottiluonnokset ovat siinä määrin jäsentymättömiä, että ne kokevat koko joukon muodonmuutoksia ennen teoksen valmistumista, ja osa niistä jää kokonaan käyttämättä.

Kaikki nuottiluonnokset eivät ole soittovalmiin musiikin katkelmia. Toisen, tärkeän ryhmän muodostavat musiikillisen materiaalin jonkin osa-alueen erilaiset kartoitukset: rytmin, harmonian, tekstuurin ym. tutkimisen tuloksena syntyneet nuottiluonnokset. Samalla tavalla etäämpänä soitettavissa olevista nuottiluonnoksista ovat esimerkiksi pidempiä linjoja koskevat hahmotelmat virtuaalibassolinjojen¹² tms. etenemisestä.



Esimerkki 3.7: Hahmotelma *Ecce Homon* V osan "Urlinie-cantus firmuksesta" (ks. tarkemmin luvussa 6); e-sävelen artikulointi.

Nuottiluonnosteni ulkoasu vaihtelee suuresti, mutta yleensä pyrin noudattamaan periaatetta "selvästi kirjoitettu on selvästi ajateltu". Usein kirjoitan jo alkuvaiheessa joitakin musiikkikatkelmia huolellisesti puhtaaksi siitäkin huolimatta, että odotettavissa voi olla vielä suuriakin muutoksia, tai kyseisen katkelman kohtalona voi olla roskakoriin joutuminen. Minun on kuitenkin tärkeää nähdä, miltä suunnittelemani musiikki näyttäisi valmiiksi kirjoitettuna. Sama koskee monia suunnitelmavaiheen luonnoksia, vaikka on matkaa valmiiseen nuottiin: puhtaaksi kirjoitetut harmoniaketjut, rytmimallit jne. tuntuvat antavan paremman tuen työlle kuin nopeasti nuottipaperin laitaan sipaistut sommitelmat.

¹² Yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

KADENZ A

klarinettikonsertto (ituja in B^b)

12.2.98

Esimerkki 3.8 A: Käyttämättä jäänyt klarinettikatkelma *hämäränpyörteen* luonnoksista. Lopulta hylkäsin koko kadenssi-idean, mutta esimerkin motiivi- ja elemateriaalista suurin osa tuli kuitenkin käyttöön (Esimerkit 3.8 B ja C).

Esimerkki 3.8 B

155 $\text{♩} \approx 112$

160

166

Esimerkki 3.8 C

Työprosessissa tulee vaihe, jolloin asiat vaikuttavat jo selviltä, ja tärkeää on päästä käsiksi lopullisen partituurin kirjoittamiseen. Tuolloin luonnokset ja harjoitelmat muuttuvat taas nopeasti muistiinmerkityiksi, viitteellisiksi, vain välttämättömimmän sisältäviksi, koska suurempi tarkkuus ei ole tarpeen ja merkitsisi vain ajan hukkaa ja vaarana olisi työn sujuvuuden häiriintyminen. Joistakin hahmotelmista on jopa itsenikin jälkikäteen vaikea päätellä, mihin kyseisen teoksen kohtaan ne mahtoivatkaan liittyä.

0146 45211

0146 18115

0256 0137

0256 1248

0256 34610

0256 45211

0256 6791

78102

91004

101115

1528

21112

2687

481011

59110

71112

8029

11245

11353

Esimerkki 3.9: Pikamuistiinpanoja *Ecce Homon* V osan erään luonnossivun laidassa: nuotinpäitä oletettavimmin g-avaimella, muutama graafinen hahmotelma sekä sävelluokkanumeroin merkittyjä joukkoja, joista nuolella varustetut lienen valinnut johonkin tarkoitukseen.

4. Muodosta

Mikä muoto on (1)?

Useammassakin kohdin olen edellä todennut työskentelytavalleni olevan ominaista, että aloitan uuden teoksen suunnittelun sekä detaljitason tapahtumien ideoinnista että muodon hahmottelusta. Aineellisen objektin muoto, esimerkiksi pallo, pyramidi tai ihmisfiguuri, on helppo mieltää (vaikkei välttämättä helppo kuvata tai selittää) mutta millainen ilmiö on musiikkiteoksen muoto?¹³ Kysymystä voidaan tarkastella kuulijan, analyytikon tai säveltäjän näkökulmista, joista keskityn seuraavassa viimeksi mainittuun.¹⁴

Kuunnellessamme sävellystä teos havaitaan hetki hetkeltä, ja muistiimme kertyy teoksen eri paikkojen välisten samuuksien ja erilaisuuksien verkosto, eräänlainen teoksen sisäinen historia. Tämä historia on monella tavalla kerroksellinen: siihen kirjautuvat paitsi havainnot, ts. ”menneet nyt-hetket” myös ”menneet menneisyydet” l. havainnot kulloiseenkin nyt-hetkeen mennessä kertyneestä historiasta, sekä ”menneet tulevaisuudet”, kuuntelun aikana syntyneiden odotusten historia. Tämä sisäinen historia on teoksen muoto ajassa kokemisen näkökulmasta ja siten eräänlainen musiikillisen muodon primaarimuoto, jolle analyytikon ja säveltäjän muototulkinnat ovat alisteisia. Analytikko pyrkii *selittämään* teoksen sisäistä historiaa ja pelkistämään sen malliksi tai muotokaavioksi, säveltäjä taas *tuottamaan* sellaista musiikkia, jonka kuuleminen synnyttäisi säveltäjän aikomusten kaltaisen teoksen sisäisen historian.

Säveltäjän näkökulmasta uuden teoksen muoto on seuraus useista erityyppisistä teoksen eri ominaisuuksiin kohdistuneista ja eri mittakaavatasoilla tehdyistä valinnoista, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Tämän lisäksi valintojen taustalla on usein myös juuri kyseiselle teokselle ominaisia taustatekijöitä, tärkeimpänä teoksen identiteetti-idea, joka assosiatiiivis-intuitiivisen luonteensa vuoksi vaikuttaa valintoihin monin eri tavoin. Niitä tekijän itsensä on usein vaikea tunnistaa tai kuvata. Niinpä ”mahdollisten muotojen” teoria tai luokittelu on paitsi liki mahdottomalta vaikuttava tehtävä, myös ennen kaikkea säveltäjän kannalta epämieliekäs tapa lähestyä muodon ongel-

¹³ Josef Margolisin (1980, 29–30) mukaan myös musiikkiteoksen mieltäminen perustuu tapaan, jolla havaitsemme aineelliset objektit.

maa. Sen sijaan pyrinkin seuraavassa analysoimaan muotoa käsitteenä oman sävellystyöni muodostamaa taustaa vasten, johon vaikuttaneita ilmiöitä kuvasin 2. luvussa otosikolla ”Beethoven ja modernin projektit”. Käsittelen seuraavassa muotoa hierarkian, identiteetin ja artikulaation näkökulmista. Sitä ennen pohdin muodon ajallisuutta ja objektiluonnetta.

Muodon kaksoisluonteesta

Muodon käsitettä ei voi tarkastella ottamatta huomioon musiikin ajallisuutta.¹⁵ Ajallisuuden vuoksi muotoon liittyy kiehtova paradoksi: soivana musiikkina teos havaitaan hetki hetkeltä ajassa, mutta jotta ylipäättään voitaisiin puhua kokonaisuudesta ja muodosta, on kuunneltava loppuun asti. Niinpä teosta ja sen muotoa voidaan kokonaisuutena tarkastella vasta esityksen päätyttyä, jolloin teos ei enää ole nyt-hetkessä havaittavissa. Soivana musiikkina teos hahmottuu liikkeinä, muutoksina ja olotiloina nyt-hetkessä, kun taas myöhemmin tarkasteltaessa se näyttäytyykin ajan ulkopuolisena abstraktiona, koko ajan läsnäolevana kokonaisena objektina, jolla on oma sisäinen aikansa.

Muodolla voidaan siis todeta olevan kaksijakoinen luonne: kyse on ajallisesta ilmiöstä, jota kuitenkin voidaan tarkastella myös yhtenä objektina, ikäänkuin ulkopuolelta. Tällöin teoksen sisäinen aika ts. teoksen sisältämät tapahtumat ajallisine ulottuvuuksineen käsitetään omaksi, tarkastelijan ajasta erilliseksi aikauniversumiksi. Jäljempänä viitataan tähän kaksijakoisuuteen termeillä (muodon) objektiluonne ja aikaluonne. Objektiluonne kuvastaa sitä, mitä *on*, aikaluonne sitä, mitä *tapahtuu*. Aikaluonnetta voidaan kutsua myös muodon dramaturgiaksi.

Pelkistämisen vaatimuksesta

Viime kädessä jokainen teos on vain itsensä muotoinen, jos tarkastelu ulotetaan (oikeammin: voitaisiin ulottaa) käsittämään teoksen ”kaikki” ulottuvuudet. Kuitenkin kaikelle analyttiselle toiminnalle on välttämätöntä pelkistäminen, tarkastelun rajaaminen merkitseviltä vaikuttaviin piirteisiin tarkoituksenmukaisella tarkkuudella, ja muoto on

¹⁴ Sama henkilö voi lähestyä teosta useista näkökulmista, mutta tuskin samanaikaisesti.

¹⁵ Tässä kohdin sivuutan sekä *teoksen* ja *esityksen* käsitteellisen erottelun että toisistaan poikkeavien esitysten problematiikan.

juuri tällaista pelkistämistä edellyttävä käsite. Muoto on teoksen tapahtumien reduktiivinen ja kokonaisvaltainen malli. Se on sävellyksen sisäisten samuuksien ja erilaisuuksien, jatkuvuuksien ja epäjatkuvuuksien avulla artikuloituvan ajallisen rakenteen kuvaus, edellä mainitun teoksen sisäisen historian tulkinta. Määritelmä sisältää tietyn subjektiivisuuden ja myös mahdollisuuden useamman relevantin muototulkinnan olemassaoloon, lähtökohdista riippuen.

Edellä sanottu pätee myös uuden teoksen säveltämiseen: muodon kokonaisvaltainen olemus edellyttää idean pelkistämistä. On kuitenkin muistettava tekemisen ja vastaanottamisen välinen näkökulmaero (ks. johdanto): kun analyyttiselta kannalta muoto on teosta kuvaava, tulkitseva ja selittävä käsite, säveltäjälle uuden teoksen muotoidea on työtä ohjaava aikomus, toteuttamistaan odottava strategia. Niinpä säveltäjän tulkinta oman teoksensa muodosta on toki autenttinen, mutta ei ainoa oikea; se voi olla kyseenalainenkin, jopa väärä. Säveltäjän kohdalla kyseenalainen muototulkinta syntyy aikomuksen ja toteutuksen ristiriidasta: aikomus on saattanut sisältää mahdottomia tai toisensa poissulkevia elementtejä, partituurista käsin ulkopuoliselle vaikeasti avautuvaa symboliikkaa – tai sitten yksinkertaisesti tekijä ei vain muutoin ole onnistunut aikomuksessaan.

Hierarkkisuudesta

Muodon primaari piirre on hierarkkisuus. Jos teos poikkeuksellisesti käsittää vain yhden äänen, äänen muoto on samalla teoksen muoto. James Tenneyn *Having Never Written a Note for Percussion* (1971) on teos, jossa lähes kymmenen minuutin mittainen tam-tamin tremolo kaartaa kuiskauksenomaisesta pianissimosta äärimmäiseen fortissimoon ja takaisin: crescendo-diminuendon lisäksi kuullaan äänenvärien muutos. Jos teos käsittää kaksi ääntä, on syntynyt jo hierarkia: teosta voidaan tarkastella sekä kummankin äänen sisäisellä että niiden muodostaman kokonaisuuden tasoilla.

Hierarkisoitumisen ehdoksi voidaan asettaa yleinen toiseuden vaatimus: jotta ylipäättään voitaisiin puhua useamman objektin muodostamasta kokonaisuudesta, on ne voitava mieltää eri objekteiksi joillakin perusteilla, vaikka objektit olisivat keskenään samankaltaisiakin. Eri objekteilla on oltava oma identiteettinsä, rajansa ja sijaintinsa teoksessa. Identiteetillä tarkoitan objektin ”henkilöllisyyttä”, sen sellaisten ominaispiirteiden joukkoa, jonka perusteella esimerkiksi teema on tunnistettavissa samaksi esiin-

tyessään uudelleen. Identiteetti voidaan nimetä ja sitä voidaan kuvata eri tavoin. Objekti on voitava myös rajata ympäristöstään mielekkäällä tavalla, tarvitaan siis rajautumisen säännöstö. Rajan voisi määritellä yleisesti rakenteellisesti merkitseväksi epäjatkuvuuskohdaksi tai yksinkertaisesti vain riittävän jyrkäksi muutokseksi. "Riittävä" osoittaa rajan erottuvuuden olevan riippuvainen sekä ympäristöstään (hahmottuakseen rajaksi epäjatkuvuuskohta tarvitsee ympärilleen riittävästi jatkuvuutta), että havaitsijasta: raja on tapa hahmottaa, viime kädessä rajakin on tulkinta.

Rakenteellisesti merkitseviä, teoksen hierarkkisen jakautumisen mukaisesti eri syvyisiä rajoja – ja vastaavasti jatkuvuuksia – voi periaatteessa syntyä minkä ominaisuuden (ks. myöh.) tai ominaisuusjoukon muodostaman rakenteen suhteen hyvänsä, mutta useimmiten yksittäisen teoksen kohdalla muutamat ominaisuudet nousevat muita tärkeämmiksi muodon hahmottamisessa. Mitkä ne milloinkin ovat, vaihtelee luonnollisesti teoksesta ja tyylistä toiseen (tyyli: teokselle tai teosjoukolle ominainen materiaalivalintojen ja muotoamistapojen joukko). Hierarkkisuuden ei myöskään välttämättä tarvitse tarkoittaa muodon jakautumista *perättäisiin* osiin, vaan kyse voi olla myös polyfonisesti kerroksellisesta muodosta. Esimerkki tällaisesta on Elliott Carterin *3. jousikvartetto* (1972), joka muodostuu kahdesta samanaikaisesti soitettavasta duosta (1. viulu ja sello, 2. viulu ja alttoviulu). Kummallakin duolla on oma kokoelmansa eräänlaisia tekstuuri-teemoja, joiden muuttuvista yhdistelmistä musiikillinen kudus muotoutuu, vieläpä siten, etteivät duot lainaile toistensa musiikkeja.¹⁶

Usein on käytännöllistä erottaa muodon ja materiaalin käsitteet hierarkian eri mitta-kaavatasoille kuuluvina. Muoto on tällöin yläkäsite, abstraktio, materiaali puolestaan on musiikillista ainesta, konkretiaa: puhutaan mm. rytmi-, sävel- tai intervallimateriaalista, elektroakustisen musiikin kohdalla myös äänimateriaalista. Materiaalilla ei vielä ole muotoa, mutta sillä on koostumus ja rakenne. Materiaalia voidaan muotoilla, ja samaa materiaalia voidaan käyttää monenlaisten muotorakenteiden toteuttamiseen. Muodon ja materiaalin välinen raja on kuitenkin sumea ja erottelun mielekkyys riippuvainen musiikillisesta kontekstista. Edellä mainitussa tam-tam-teoksessa materiaali on "itsensä muoto", koska teos ei yksinkertaisesti sisällä sellaisia rakenteita,¹⁷ että muotoa ja materiaalia voisi erottaa toisistaan: teoksen minimalistinen muoto syntyy yhden

¹⁶ Tarkemmin Mead (1984, 69–70) ja Schiff (1983, 260–268)

¹⁷ Oikemmin: teoksen akustinen ilmiö tai kompositio eivät sisällä; soittamisen näkökulmasta eri tremolois-
kujen vertaileva tarkastelu voi olla mielekästä ("Kuinka kymmenminuuttinen tremolo *tehdään?*").

ainoan äänitapahtuman venymisestä minuuttien mittaiseksi. Sen sijaan esimerkiksi Webernin *Konsertto* (op. 24, 1934) on kestoaltaan samaa luokkaa, mutta kukin sen kolmesta osasta on sisäiseltä rakenteeltaan niin paljon edellistä monisyysemppi, että jokaisesta niistä voidaan erottaa usean mittakaavatason ilmiöitä materiaalitalasolta pienmuotojen kautta kokonaismuotoon asti.

Musiikkikatkelman materiaali- tai muotoluonne on viime kädessä riippuvainen käyttöyhteydestä ja tekijän intentiosta. Niinpä liki kymmenminuuttinen tam-tam-tremolo on Tenneyn tapauksessa kokonainen teos, sillä se on sellaisenaan teokseksi asetettu, kun taas Rautavaaran *5. sinfonian* (1985) avauksen pitkät tam-tam-tremolot ovat osamonia eri elementtejä sisältävää kokonaisuutta, joten ne katsotaan ilman muuta materiaali-kategoriaan kuuluviksi. Olisi myös mahdollista käyttää mainittua Webernin konserttoa edelleen materiaalina esimerkiksi kollaasiteoksessa Berion *Sinfonian* (1968) tapaan tai näyttämöteoksen musiikkina, jolloin konserton sisäiset rakenteet menettävät merkittävyyttään syntyneen uuden teoksen kokonaisuuden (muodon) kannalta tarkasteltuna.

Toinen tärkeä ja käyttökelpoinen käsitteellinen erottelu voidaankin tehdä pien- ja suurmuodon kesken. Muodon suuruus tai laajuus ei ole suorassa suhteessa teoksen kestoan, vaikka kovin lyhyitä sävellyksiä ei voidakaan pitää varsinaisesti suurimuotoisina, vaan teoksen hierarkkiseen strukturoitumiseen: suuren muodon on sisällettävä useita keskipitkän ja pitkän aikavälin tapahtumia (teoksen sisäisessä ajassa tarkasteltuna). Pienoismuoto on eri asia itsenäisenä kappaleena kuin suuren muodon osana: osamuoto ei saa loppua kokonaan, vaan sen on sisällettävä jatkoa edellyttäviä elementtejä, jotka sitovat sen kokonaisuuteen. Suuri muoto ei synny pelkästä jonosta pieniä kappaleita, vaan muoto on voitava mieltää *yhdeksi* kokonaisuudeksi teoksesta itsestään käsin siten, että sen osat (taitteet) ovat kokonaisuudelle tavalla tai toisella alisteisia.

Säveltäjän onkin löydettävä musiikilleen eriasteisten rajautumisten ja päättymisten säännöstö (aloittaminen on helppoa verrattuna vakuuttavien jatkojen ja lopetusten muotoilemiseen). ”Päättymisten säännöstö” ei kuitenkaan voi olla ainakaan kokonaisuudessaan eksplisiittisesti määriteltävissä, sillä säveltäjän pyrkimys musiikillisesti kiinnostavien erityistapausten muotoilemiseen (ks. johdanto) vaatii tiettyä avoimuutta

uusille toimintatavoille, vaikka tietoisuus jo toimiviksi osoittautuneiden ratkaisujen sisältämistä säännönmukaisuuksista onkin keskeinen osa säveltäjätaitoa.

Pidän siis hierarkkisuutta muotoajatteluni avaimena. Tällä en tarkoita, että *vain* syvän tai varsinkaan *vain mahdollisimman* syvän muotohierarkian musiikki olisi kiinnostavaa, ja että vain sellaisen säveltäminen olisi tavoiteltavaa.¹⁸ Ensiksikin havaittavuuden (ei välttämättä *tietoisen* havaittavuuden) suhteen hierarkian syvyydellä lienee jokin katto tai optimi, ja toiseksi, samansyvyisenä jatkuvasti pysyttelevä muotohierarkia tuottanee sitä varmemmin laimean vaikutelman mitä pitemmästä ja laajemmasta kokonaisuudesta on kyse. Hierarkiasyvyyden vaihtelu luo paitsi ylipäänsä vaihtelua – joka jäsenytymättömänä voi tosin latistua lähes kohinan asteelle – myös eräänlaisen metahierarkian mahdollisuuden: muodon hierarkian syvien ja matalien alueiden vaihtelu voi edelleen muodostaa oman hierarkiansa. Säveltäjälle tämä tarjoaa mahdollisuuksia sofistikoituun tapahtumatiheyden ja kompleksisuuden kontrollointiin.

Muodosta objektina

Seuraavassa käsittelen muotoa objektina, joka hierarkkisesti jakautuu alaobjekteihin (osiin, taitteisiin, säkeisiin, kerroksiin, tilanteisiin, hetkiin...). Objektiluonteensa mukaisesti muoto hahmottuu osiensa identiteetteinä ja niiden välisinä suhteina.

Merkintä ABA on erään muotorakenteen kuvaus. Tiukasti tulkiten se kertoo muodosta vain sen, että teos sisältää kahden toisistaan poikkeavan identiteetin, A:n ja B:n, muodostaman kolmiosaisen kokonaisuuden, jossa ääriosat ovat toistensa kaltaiset. Lisäksi rakenne voidaan todeta symmetriseksi. A:n ja B:n ominaispiirteistä merkintä ei kerro mitään, ja niiden välisestä suhteestakin vain sen, että ne voidaan jollain merkitsevällä tavalla erottaa toisistaan. Samalla tavoin todetaan ääriosien välinen samuus; niiden välisistä mahdollisista ei-merkitsevistä eroista merkintä ei kerro. – Esimerkin suorastaan triviaali yksinkertaisuus on tarkoituksellista: yritettäessä soveltaa ABA-muototulkintaa seuraaviin musiikkiesimerkkeihin nousee esiin eräitä muodon kannalta

¹⁸ Esimerkki kiinnostavasta matalan muotohierarkian musiikista on Morton Feldmanin myöhäistuotanto. Sen kiehtovuus ei kuitenkaan perustu niinkään muotoon, vaan pienten yksityiskohtien vaihtelun ja ei-draamallisen ajankäytön onnistuneeseen symbioosiin.

keskeisiä seikkoja. (En siis väitä, että ABA olisi kaikkien esimerkkieni kohdalla kuvausvoimaisin tai edes erityisen relevantti muodon tulkinta!)

Webernin *Variaatioiden* (op. 27, 1936) ensimmäinen osa on mitä kirkkain ABA, jossa jälkimmäinen on A on ensimmäisen muunnettu kertaus. Taitteet erottuvat toisistaan selvästi, kuin klassisissa menueteissa ikään: A:n päätyttyä seuraa B, jonka jälkeen palataan taas A:han.

Kurtágin *Mikroludien* (op. 13, 1976-77) kolmas ja neljäs osa voidaan nekin tulkita ABA-muotoisiksi, mutta taitteiden väliset suhteet ovat toisin rakennetut. Kolmannessa osassa A (vähitellen tihenevä kenttä) keskeytyy B:n trilleihin ja tremoloihin, jatkuakseen hetken kuluttua tavalla, joka muistuttaa enemmän A:n loppua kuin alkua. Näin syntyy pikemminkin kokemus keskeytyneen tapahtuman jatkumisesta kuin paluusta johonkin aiempaan. Saman teoksen neljäs osa itse asiassa näyttää enemmän ABA:lta kuin miltä se kuulostaa: A ja B liittyvät niin saumattomasti toisiinsa, että A:ksi kutsutun alkutilanne saakin nimensä oikeastaan vasta lopussa, kun B:n huutomerkkimäisiä aksentteja seuraava epilogimainen loppuhäivähdys paljastuu A:n vapaaksi retroversioksi.¹⁹

Stravinskin *Kevätuhri* (1913) alkaa fagottisoololla, johon vähitellen kietoutuu yhä useampia matalien puupuhallinten linjoja ja tekstuuri runsastuu monikerroksiseksi kudokseksi. Aikansa jatkuttuaan musiikki katkeaa äkkiä, ja johdannon lopuksi kuullaan jälleen alusta tuttu yksinäisen fagotin melodia. Onko kyseessä paluu vai jatkuminen? Subjektiiivinen kokemukseni *Kevätuhrin* johdannosta on, että lopputilanteessa tapahtuu leikkauksenomainen fokusointi takaisin, ikään kuin alun fagottisoolo olisi jatkunut koko ajan, mutta *jossain toisaalla*. Musiikin muut tapahtumat ovat kiinnittäneet huomion profiloituessaan yhä voimakkaampina samalla kun fagotin linja on neutraloitunut: fagotti ei kuitenkaan varsinaisesti *lopeta* sooloaan ennen kuin johdannon päättyessä. Entä onko perusteltua puhua ABA-muodosta tässä yhteydessä? Muotoa voi pitää ABA:na siinä mielessä, että alun ja lopun voi välittömästi tunnistaa samaksi, ja niiden välillä tapahtuu jotain muuta. On kuitenkin huomattava, että B:n alkua on vaikea osoittaa: A ja B eivät vain seuraa toisiaan saumattomasti, vaan A muuttuu vähitellen B:ksi. Lisäksi jälkimmäinen A on kovin lyhyt kahteen muuhun taitteeseen verrattuna,

¹⁹ Yksityiskohtaisemmin ks. Pohjannoro (1996, 23–24).

ja sillä on muistuman luonne. Se on pikemminkin alku-A:n kaiku kuin sen kertaus tai paluu; se toistaa alun, mutta ei jatku.

Vielä jyrkemmiksi taitteiden kestopuhteet muodostuvat yrittäessämme soveltaa ABA-idea *Allegro energico* -osaan Paavo Heinisen pianosarjasta ...*préludes, études, poèmes...* (op. 32 b, 1974). Alun mottomainen repetitiokuvio näppäilyineen ja tukittuine äänineen (tässä: "A") kuullaan lopussa retroversiona, ja mm. juuri soittotapojen ansiosta se onkin helppo tunnistaa alun pariaksi: kaikki muu ("B") kyseisessä osassa soitetaan normaalisti koskettimilta. ABA-tulkinta osoittautuu kuitenkin vähintäänkin ongelmalliseksi, ennen kaikkea siksi, että A:ksi nimetty tahdin mittainen (noin 10–15 sekuntia) katkelma on sekä ajallisesti että rakenteellisesti moninkertaisesti suppeampi kuin tulkintayrityksessämme B:ksi nimeytyvän musiikin (57 tahtia, noin 4 minuuttia). A ja B ovat kokonaan eri mittakaavan tapahtumia ja siksi hankalasti vertailukelpoisia: kokonsa puolesta A voisi olla B:n ala-ala-alaobjekti.

Muodon aikaluonteesta

Edeltäneissä esimerkeissä A ja B ovat nimilappuja tietyille musiikkikatkelmille. Verrattaessa niiden välisiä saman- ja erikaltaisuuksia, *samuutta*,²⁰ käsitellään muodon objektiluonnetta, kun taas esimerkiksi termit paluu, jatkuminen ja keskeytyminen osoittavat muodon ajallista luonnetta, siis esimerkiksi sitä, kuinka A:sta edetään B:hen ja millainen jännite niiden kesken muodostuu.

Jännite on kaiken tapahtumisen summa, eräänlainen muodon verhoikäyrä. Jännite on samuuden tapaan suhdekäsite, se on aina vähintään kahden pisteen välinen ilmiö. Vaikka jännite ei muuttuisi koko teoksen aikana, sen määrä koetaan suhteessa jonkinlaiseen nollatilaan, jonka taustalla lienee kokemus vapaasta ja rentoutuneesta, mutta tietoisesta olotilasta. Luonnollisesti on jossain määrin subjektiivista, millaiset musiikilliset ilmiöt mielletään lähellä nollatilaa oleviksi; itse koen esimerkiksi Stockhausenin *Stimmungin* olevan lähellä tätä olotilaa.

Jännitteen käsite edellyttää käsityksen yhtenäisestä, taitteesta toiseen jatkuvasta teoksen sisäisestä ajasta. Jatkuva aika ei edellytä kertomuksenomaista teoksen muotoi-

²⁰ Kokkonen (1992, 171) puhuu samankaltaisuuden ja vastakohtaisuuden periaatteesta muodonnan keskeisenä periaatteena

lua, mutta kuitenkin sellaista tapahtumien järjestämisen tapaa, jossa tapahtumien keskinäisellä järjestyksellä ja kesto- ja painokkuussuhteilla on olennainen merkitys. Kesto on musiikillisen tapahtuman tärkeä määre, mutta pelkkä kesto ei vielä kerro paljoakaan sen painokkuudesta tai merkityksellisyydestä muodon kannalta. Esim. Lutosławskin jousikvarteton ensiosan signaalimaiset c-oktaavit esiintyvät poikkeuksetta lyhyinä välähdyksinä, mutta niiden rooli kokonaisuuden kannalta on silti aivan olennainen. Itse asiassa ne saavat merkityksensä juuri lyhydestään ja toistuvuudestaan. Musiikillinen kokemusaika ei ole kellolla mitattavissa: yksittäisen tapahtuman oikea kesto, painokkuus tai muu kokemuksellinen laatu on säveltäjän arvioitava suhteessa kokonaisuuteen ja sen aikamääreisiin, kuten tempoon ja yleiseen tapahtumien tiheyteen, sekä suhteessa teoksen muiden tapahtumien sisältöihin.

Avoimen muodon teokset murtavat idean yhtenäisenä teoksen läpi jatkuvasta ajasta. Ne asettavat kysymyksen, millaisia reittejä tämä teoksen läpi on olemassa, tai väitteen: kaikki (annetut) reitit ovat mahdollisia ja samanarvoisia, tai jopa: reittivalinta on irrelevantti. Kun muodon alaobjektien väliset suhteet voivat merkitsevästi poiketa teoksen eri ilmiöiden (esitysten) välillä, teoksen sisäinen aikarakenne, siis muoto, muodostuu väistämättä kerta kerralta erilaiseksi. Stockhausenin Momente-ajatus haastaa lopulta koko musiikillisen aika- ja muotokäsityksen. Jos musiikki on vain perättäisiä itsenäisiä hetkiä, jotka ovat vain itsensä kaltaisia ja joilla ei ole mitään tekemistä toisensa kanssa, muoto muuttuu käsitteenä tarpeettomaksi. Mikäli säveltäjä valitsee tämän käsityksen lähtökohdakseen, hänen on silti kysyttävä itseltään, ovatko hänen säveltämänsä hetket todella toisistaan riippumattomia, ja jos ovat, niin mikä sitoo ne nimenomaan *tähän* teokseen.

Musiikillisista ominaisuuksista

Seuraavassa käsittelen musiikillisia ominaisuuksia I. parametreja (muuttujia) oman sävellystyöni ja musiikillisen ajattelutapani näkökulmasta, johon sarjallisella parametriaajattelulla on ollut suuri vaikutus.²¹ Ominaisuuksien määrittely on ainakin osittain kontekstisidonnaista, minkä lisäksi niiden väliset rajat osoittautuvat usein sumeiksi, kuten tuonnempana esittämistäni esimerkeistä käy ilmi. Tätä loppumattomalta vaikuttavaa moninaisuutta pyrin jäsentämään seuraavan luokittelun avulla.

²¹ Ks. esim. Tiensuu 1982, Heininen 1998, Boulez 1975, Xenakis 1971, myös Schiff 1983, Henck 1980, Perle 1981, Forte 1973.

Musiikki on ääntä, joten primaarein erottelu on akustiikan ja musiikin välinen.²² Yksi sekunti ja 442 Hz ovat fysikaalisia tosiasioita, *akustisia ominaisuuksia*, puolinuotti tempossa 120 ja sävel a^1 taas musiikillisia ilmiöitä ja musiikkina osa kulttuurin loputtoman monisäikeistä viitekehystä. Säveltäjän arjessa erottelulla ei käytännössä useinkaan ole suurta merkitystä, perustuuhan esimerkiksi elektroakustinen äänenkäsittely juuri fysikaalisesti määritellyillä muuttujilla operoimiseen, ja äänen fysikaalisen olemuksen tuntemisesta on säveltäjälle hyötyä myös instrumentaalteosten kohdalla. Kuitenkin periaatteellisella tasolla säveltäjänkin on tärkeä tiedostaa ero luonnonilmiöiden ja kulttuuriartefaktien välillä.²³

Koska musiikki on aikataidetta, kaikki musiikilliset ominaisuudet ovat viime kädessä tavalla tai toisella aikaan sidoksissa. Kuitenkin käytännöllistä on tehdä myös erottelu ensi- ja toissijaisesti aikaan sidoksissa olevien ominaisuuksien kesken (vrt. edellä tehty erottelu muodon aika- ja objektiluonteen välillä). Välttämättömästi aikaan sidottu parametri on kesto: kesto on aikaa. Keston hierarkkisia johdannaisia ovat rytmi, metri ja tempo,²⁴ joissain tapauksissa myös tekstuurin tiheys. Aikaan sidoksissa olevia seikkoja ovat myös sellaiset rakenteelliset ilmiöt kuin esimerkiksi tapahtumien järjestys, toisto, variaatio, syklisyys ja transformaatio.

Toissijaisesti aikaan sidoksissa olevat ominaisuudet muodostuvat säveltason, voimakkuuden, sointiväriin, tekstuurin (sointipinnan laatu) kaltaisista ominaisuuksista, joita kutsun *materiaaliominaisuuksiksi* (muodosta ja materiaalista ks. edellä).²⁵ Sarjallinen

²² Ääniobjekti (= soiva ääni) voidaan primaareimmin kuvata yhden ainoan ominaisuuden l. parametrin, äänenpaineen arvoina ajan suhteen. On tosin heti huomautettava, että menetelmä sopii mm. äänen tallentamiseen, mutta tiedossani ei ole yhtään teosta, joka olisi *sävelletty* äänenpaineen arvoja kontrolloimalla – tosin sellaisiakin saattaisi löytyä esimerkiksi jostain äänitaiteen kokeellisesti orientoituneilta alueilta. Ääni voidaan myös kuvata osäänestensä taajuuksina (frekvenssi) ja niiden voimakkuuksina (amplitudi) ajan suhteen. Osäänesten suhteisto, spektri, on sointiväriin kuvaus. Äänenvoimakkuus kietoutuu sointiväriin osäänesten amplitudisuhteina, mutta voimakkuutta voidaan pitää myös itsenäisenä ominaisuutena mm. sellaisilla käytännöllisillä perusteilla, että se voidaan mitata, tai että voimme havaita voimakkuusvaihteluita sointiväriin (osäänesten voimakkuussuhteiden) pysyessä samana.

²³ Akustisten ilmiöiden hyödyntämisestä sävellystyössä ks. esim. Chowning 1985, Wishart 1993 ja 1994, Saariaho 1987, Truax 1994, Emmerson 1982, Xenakis 1971.

²⁴ esim. Hasty 1997

²⁵ Länsimaisissa musiikeissa huomattava osa teoksista identifioidaan säveltasojen ja kestojen avulla (vrt. myös Rahn 1983), joskus jopa niin, että nuottikirjoituksessa muut seikat on voitu jättää merkitsemättä. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että ao. tapauksissa teosidentiteetin suhde sointiväriin tai voimakkuuteen olisi yhdentekevä tai satunnainen, mutta se on kuitenkin huomattavasti avoimempi kuin suhde säveltasojen ja kestojen muodostamaan kokonaisuuteen. Lisäksi on huomattava, että esityskäytäntöjen kirjoittamattomien sääntöjen ohjaava vaikutus kohdistuu nimenomaan teoksen ”muiden” ominaisuuksien, kuten sointiväriin ja voimakkuuden (tempon, artikulaation jne.) kontrollointiin.)

ajattelu perustui ennen kaikkea tämän ominaisuusryhmän mahdollisuuksien tutkimiseen, ja myös kesto on käsitelty sarjallisuudessa muiden materiaaliominaisuuksien tapaan; paradoksaalisesti keston voidaankin katsoa sisältyvän myös materiaaliominaisuuksiin tarkastelun näkökulmasta ja mittakaavasta riippuen. Edellisessä kappaleessa mainittuihin *rakenteellisiin ominaisuuksiin* kuuluvat myös hierarkkisuus ja symmetria, jotka voivat myös olla aikaan ensi- tai toissijaisesti sidottuja riippuen siitä, minkä ominaisuuden suhteen ne ilmenevät: vrt. esim. Webernin tai Messiaenin retrograde-kertaukset versus symmetriset soinnut. Yhdessä toissijaisesti aikaan sidotut ominaisuudet muodostavat *sisältöominaisuuksien* joukon, sillä ne soveltuvat kuvaamaan musiikillisen objektin sisältöä vastaten kysymykseen, millainen ko. objekti on.

Yllä luetelluista materiaaliominaisuuksista sointiväri ansaitsee vielä pienen lisätarkastelun. Muihin edellä mainittuihin ominaisuuksiin (säveltaso, kesto, voimakkuus) verrattuna sointiväri on kompleksi (moniulotteinen), kvalitatiivinen ominaisuus. Sointivärin kompleksisuus ei rajoitu pelkästään sen fysikaaliseen kuvaukseen spektrinä. Toisista perusominaisuuksista poiketen eri sointivärejä on vaikeaa ellei mahdotonta järjestää yksiulotteiseksi asteikoksi; "mahdollisten sointien maailma" on pikemminkin moniulotteinen avaruus. Sointivärin voi purkaa paitsi osaaänestekartaksi, myös eräänlaisiksi alaoimaisuuksiksi, kuten esimerkiksi *tumma - vaalea, samea - kirkas, hälyinen - sonoori, sileä - rakeinen*. Jos lavennetaan tarkastelun mittakaavaa hiukan menemättä kuitenkin vielä muodon alueelle, sointiväristä päästään tekstuuriin; sekä sointiväri että tekstuuri voidaan sijoittaa "sointipinnan laatu" -otsikon alle. Niiden välinen raja on sumea: trilli ja repetitio ovat jo tekstuurin asioita, mutta entä vibrato ja tremolo? Olettaessa muiden ominaisuuksien kohdalla samantapaisia askeleita hierarkkisuuden suuntaan päästään kehosta rytmiiin, säveltasosta yhtäältä lineaarisuuteen (melodiaan), toisaalta harmoniaan. Harmonialla on kosketuspintansa myös sointivärin kanssa: kaikissa tilanteissa ei ole itsestään selvää, onko kyse päällekkäisten sävelten muodostamasta soinnusta vai osaaänesten spektristä. (Käsittelen harmoniaa tarkemmin 6. luvussa.)

Kaikki edellä käsitellyt ominaisuudet voidaan luokitella objektiivisiksi (kohteensa mukaisiksi) ominaisuuksiksi, jotka ovat kohteestaan suoraan todettavissa, osa suorastaan mitattavissa. Näiden vastapooli on *referentiaalisten ominaisuuksien* ryhmä, jolla tarkoitetaan teoksen ulkopuolelle johtavien viittaussuhteiden huomioonottamista tai muuta musiikin tekstiluonteesta johtuvaa tulkintaa edellyttäviä ominaisuuksia. Myös näistä voidaan erottaa aikaan nähden ensi- ja toissijaisesti sidoksissa olevia ominaisuuksia.

Musiikin objektiluonnetta korostavia I. aikaan toissijaisesti sidottuja referentiaalisia ominaisuuksia ovat erilaiset symbolit ja (assosiatiiviset) merkitykset (myös alluusoiden ja lainausten mukanaan tuomat merkityssisällöt) sekä karakteri, jolla tarkoitan musiikin vaikutelma- tai tunnelmasisältöä, ”atmosfääriä”, en esim. Usko Meriläisen tapaan rakenteellisia pienyksiköitä (pistettä, linjaa, kenttää). Kerronnallisuus ja ohjelmallisuus puolestaan kuuluvat musiikin aikaluonnetta korostaviin I. aikaan ensisijaisesti sidottuihin referentiaaliin ominaisuuksiin.

Edelleen, ääniobjektin, kuten esimerkiksi teoksen tai sen osan, voi kuvata tai säveltää myös äänilähteen (instrumenttien) ja ääntä tuottavan toiminnan (soittamisen) parametrein. Kiinnostava esimerkki tästä on Cagen *Imaginary Landscape IV* (1951) kahdeksatoista radiovastaanottimelle. Teos on läpisävelletty, ja siinä kunkin radiovastaanottimen osuus on nuotinnettu voimakkuuksien ja viritystaajuksien muutoksina. Rakenne on siis yhtäältä kiinteä ja suljettu, mutta rakenteen suhde akustiseen lopputulokseen on avoin, sillä ei voida tietää, mitä esityspaikan radioavaruudessa sattuu teoksen esityshetkellä olemaan kuuluvilla. Ennakoimattomuutensa ohella instrumenttivalinnan myötä teos tulee levittäneeksi kuulijalle myös laajan referenssiverkon, sillä kohinan ja radiohäiriöiden lisäksi kuullaan väistämättä satunnaisia katkelmia eri radiolähetyksistä erilaisine sisältöineen.

Artikulaatiosta

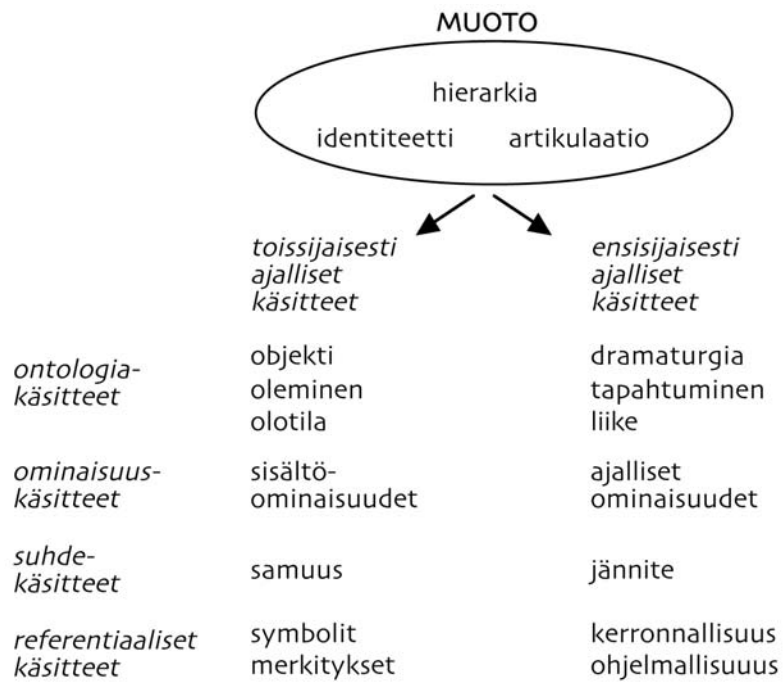
Sarjallisessa musiikissa artikulaatioon suhtauduttiin yhtenä ominaisuutena säveltason, keston ja voimakkuuden tapaan, käyttäen esimerkiksi 12-portaista artikulaatioasteikkoa Boulezin tai Stockhausenin tapaan. Artikulaatioasteikon luominen ei kuitenkaan ole aivan ongelmaton, vaikka 12 erilaista artikulaatiotapaa on toki löydettävissä – tosin yleisimmin käytössä olevien tapojen (oik: merkkien) lukumäärä jääkin alle kymmenen. Kyse ei ole niinkään asteikon portaiden *määrästä*, vaan niiden *järjestyksestä*. *Staccatissimon* ja *legatissimon* välille on helppo kuvitella erilaisia väliasteita, joissa äänen lopun ja seuraavan äänen alun välisen ”tyhjän” määrä muuttuu. Sen sijaan aksenttimerkit eivät kerro perättäisten äänten suhteesta mitään, vaan osoittavat äänen alun muotoilua; *tenuto*-viiva puolestaan kiinnittää huomion myös äänen loppuun. Entä onko jousisointinten *portamento* äärimmäinen legato vai säveltason muutos? Mihin kohtaan artikulaatioasteikkoa sijoitetaan harpun *laissez vibrer*, jonka vastine on pianon tai vibrafonin pedaali?

Yksittäisiä ääniä tai muutaman äänen joukkoa tarkasteltaessa huomataan, että artikulaatio ei ole määrällinen, mitattavissa oleva, vaan laadullinen ominaisuus: hahmo, äänen muoto. Artikulaatiomerkit kertovat äänen alun tai lopun muotoilusta ja äänen suhteesta seuraavaan ääneen. Artikulaation ominaisuusluonne muuttuu laajemmalla mittakaavatasolla suurempien nuottijoukkojen tapahtumissa: tällöin artikulaatio ei mielly niinkään yksittäisten äänten kuin sointipinnan laadun, tekstuurin, määreeksi.

Yhden äänen artikuloinnista voidaan tehdä myös toisenlainen mittakaavahyppäys, ei pelkästään suurempiin nuottijoukkoihin, vaan samalla myös ylemmälle hierarkiatasolle. Samalla tavoin kuin yksittäiset äänet on mahdollista erotella toisistaan tai sitoa toisiinsa, voidaan käsitellä myös perättäisiä musiikillisia tilanteita. Siirrytäänkö tilanteesta toiseen ligetilläisellä liukumalla vai jyrkällä leikkauksella Messiaenin tapaan, on *muodon* artikuloinnin kysymys. Viime kädessä musiikillinen muoto onkin äänin artikuloitua aikaa. Hyvin kirkas, joskin äärimmäinen esimerkki tästä on Cagen *Branches* (1976): koko teos on sarja lyhyillä äänillä toisistaan erotettuja pitkiä taukoja.

Mikä muoto on (2)?

Muoto on moniulotteinen käsite, jota kokonaisvaltaisen luonteensa puolesta on vaikeaa ellei mahdotonta jännöksettömästi määritellä tai kuvata edellä mainittujen ominaisuuskategorioiden avulla. Muotokäsitteen määrittely-yritykseni jääkin hyvin yleiselle tasolle: muoto on musiikillisten objektien ja niiden identiteettien hierarkkista artikulaatiota ajassa kuvaava ominaisuus, johon edellä käsitelty musiikillisten ominaisuuksien joukko liittyvät seuraavasti:



Esimerkki 4.1: Muodon jäsentymiseen vaikuttavat tekijät jaoteltuina ensi- ja toissijaisesti ajallisiin parametreihin.

5. Harmoniasta

Seuraavassa tarkoitukseni on pohtia harmonian kysymyksiä jälkitonaalisessa 12-sävelisessä ympäristössä. 2000-luvun tilanne poikkeaa historiallisesta tonaalisuudesta ainakin siinä olennaisessa suhteessa, että yhtenäistä harmonista käytäntöä ei 1900-luvun kuluessa ole syntynyt. On vain joukko paikallisia käytäntöjä, kuten Carter kaikki-intervallisine sointuineen ja Murail spektriharmonioineen, Ligetin tai Xenakisin 1950–60-lukujen tuotannossa koko harmonian käsite tuntuu epärelevantiltä – Cagesta puhumattakaan.

Lähtökohtia

Tunnistan harmonisessa ajattelussani vaikuttavan kolme mallia, jotka ovat (1) länsimainen tonaalisuus, (2) dodekafonis-sarjallinen ajattelu, sekä (3) harmoninen spektri ja siihen liittyvät ilmiöt. Kukin näistä liittyy tiettyihin tyylihistoriallisiin suuntauksiin omine ominaispiirteineen, jotka eivät suinkaan rajoitu harmonian tai edes sävelvalinnan alueelle, vaan ulottuvat myös mm. soinnin, sointiväriin, rytmiiikan ja muodon kysymysten alueelle. Tässä yhteydessä tarkastelen niitä kuitenkin vain harmonian kannalta.

Tonaalisuus vaikuttaa paitsi oman musiikkihistoriani ensimmäisenä musiikkina – mikä vaikutus on luultavasti paljon syvempi kuin osaan aavistaakaan – myös äänenkuljetuksen idean (”äänisyyden”) ja harmonisen hierarkian mallina. Oletan, että myös jälkitonaalisen harmonian keinoin olisi mahdollista luoda musiikillisesti merkitseviä hierarkkisia rakenteita, ehkä jopa koko teoksen mittakaavatasolle asti. Tähän tonaalinen teoria tarjoaa yleisellä tasolla tietyn referenssin, mikä ei tarkoita, että jälkitonaalisen harmonian välttämättä tai ainakaan kaikilta osin tulisi toimia analogisesti tonaalisen teorian mallin mukaan.

Dodekafonis-sarjalliseen ajatteluun aloin perehtyä 1980-luvun alussa, ja pidinkin sitä pitkään musiikkini normina ja välttämättömänä ihanteena. Nyt, lähes kolme vuosikymmentä myöhemmin, näen 12-sävelisyyden yleisemmin toimintaympäristönä, jossa voidaan luoda erilaisia painotuksia mm. sävelhierarkioiden ja intervallikvaliteettien keinoin. Musiikkini on edelleen yleisesti ottaen 12-sävelistä, mikä tarkoittaa, että varus-

tan klassisen dodekafonian vaatimuksen kaikkien sävelten tasa-arvoisuudesta lisähuomautuksella ”mutta eivät kaikki koko aikaa”. Sarjallisuuteen kuuluu olennaisena osana parametrijättö, jota sovelletaan tuonnempana mm. harmonian karakteristiikkaa ja progressioita käsittelevissä luvuissa. Harmonia-ajatteluni dodekafonialähtöisen alueen tärkeä osa on sävelluokkajoukkojen teoria,²⁶ niinpä tässä esityksessä termi *sävel* viittaa aina rekisteriavaruuden ja *sävelluokka* intervalliavaruuden ilmiöihin.

Kolmas alue, harmoninen spektri sukulaisilmiöineen, tarkoittaa eräiden äänenvärianalyysin ja äänisynteesin menetelmien soveltamista harmonian alueelle. Vaikka esimerkiksi yläsävelsarjan ja taajuusmodulaation käyttö harmonian konstruomisessa sisältääkin spekulatiivisten, ts. akustisesti kyseenalaisesti perusteltavissa olevien ratkaisujen vaaran, ovat ne kuitenkin fysikaalisesti olemassaolevia ilmiöitä, jotka tarjoavat todellisuuspohjaisia tapoja tuottaa ja analysoida harmonisia rakenteita. Olen soveltanut em. ilmiöitä algoritmisina tapoina tuottaa sointuja ja sointusarjoja, mutta ainakaan toistaiseksi en ole käyttänyt reaalisten äänten (akustisen signaalin) spektrejä harmoniarakenteen perustana esimerkiksi Saariahon tai Barlow’n tapaan.

Mikä on sointu?

Sointu on yhtäaikaan soivien sävelten yhdistelmä. Jos tulkitsemme määritelmää ankarasti, jokainen erilainen säveljoukko (rekisteriavaruudessa) on oma sointunsa. Tällöin esimerkin 5.1 tapaukset A ja myös B olisivat kahden eri soinnun muodostamia pareja.



Esimerkki 5.1

Määrittelystä seuraa, että mahdollisia sointuja on suunnaton määrä. Runsaudenpula on vähintäänkin hämmentävä, mutta siitä huolimatta säveltäjälle jälkitonaalisen harmonian peruskysymys ei ole määrällinen, vaan laadullinen. Loputtomien vaihtoehtojen viidakossa säveltäjä ei kuitenkaan ensi sijassa ole kartanpiirtäjän, vaan suunnistajan roolissa. Ensyklopedisen luetteloinnin ja kartoituksen – jolla on myös paikkansa

²⁶ mm. Forte (1973), Castrén (1989).

säveltäjäntyössä – sijaan keskeinen ongelma on mielekkäiden reittien etsiminen: kuinka päästä mielekkäällä ja vakuuttavalla tavalla soinnusta A sointuun B esimerkiksi viiden muun soinnun kautta? Tällöin olennaista on pohtia, missä suhteessa tai suhteissa kaksi eri sointua voivat olla samankaltaisia. Samuuksien ja eroavaisuuksien toteaminen mahdollistaa paitsi sointujen ryhmittelyn ja luokittelun, siis moninaisuuden järjestämisen, myös harmonisten jatkumoiden luomisen. Näkemykseni mukaan myös jälkitonaalisella harmonialla on lineaarinen ulottuvuutensa; näin on ainakin omassa musiikissani. Kyse ei ole vain säveljoukoista ja intervallirakenteista, vaan ennen kaikkea perättäisten sointujen muodostamista kokonaisuuksista, jatkuvuudesta, liikkeestä. Jatkuvuus edellyttää samuuden ja erilaisuuden hallittua tasapainoa: jotta syntyisi liike, jonkin on muututtava, ja jotta syntyisi jatkuvuuden kokemus, uuden soinnun on muis-tutettava joissain suhteissa edeltäjäänsä, vieläpä siten, että useiden perättäisten sointujen väliset vaihdokset ovat kokemuksellisesti mielekkäitä.

Harmonian ominaisuuksista

Vaikka jokainen yksittäinen sointu tiukasti rajaten onkin oma uniikki sävelkonstellationa soinnusta voidaan erottaa useita ominaisuuksia, joiden suhteen kahden eri soinnun vertailu on mahdollista. Seuraavassa tarkastelen soinnun rekisteri- ja intervalliavaruudellisia ulottuvuuksia sekä sointua spektrinä. Näkökulmat eivät sulje toisiaan pois, vaan ovat osittain päällekkäisiä, ja ne painottavat eri seikkoja. Näitä näkökulma-eroja hyväksi käyttäen on mahdollista rakentaa kahden mielivaltaisesti valitun soinnun välille useitakin erilaisia mielekkäitä progressioita.

Tarkasteltaessa sointua rekisteriavaruudellisena ilmiönä keskeiseksi nousee soinnun intervallirakenne,²⁷ jota voidaan tarkastella mm. vierekkäisten intervallien ketjuna,²⁸ kokonaisintervallisisältönä, jolloin otetaan huomioon kaikki sointusävelten väliset intervallit, tai intervaleina suhteessa bassoon. Kokemusperäinen huomioni on, että soinnun alimmilla intervaleilla on useimmiten ylempiä suurempi vaikutus soinnun luomaan kokonaisvaikutelmaan,²⁹ harmoniseen väriin. Kuitenkaan tilanne ei aina liene aivan suoraviivainen: esimerkiksi kolmisointuisessa harmoniassa värin kannalta olennai-

²⁷ Rekisteriavaruudellisesti katsoen soinnun sävelsisältö on kiinteä; esimerkiksi sävelluokkasisällön tarkastelu kuuluu jo intervalliavaruudellisiin ominaisuuksiin.

²⁸ Rekisteriavaruudellisesti järjestettyjen intervallien ideaa on kehitellyt Castrén (1997).

²⁹ de La Motte (1987, 237) toteaa päinvastoin ylimmän intervallin olevan hallitseva, koska "sen kuulija havaitsee ensimmäisenä".

simmat sävelet ovat pohjasävel ja terssi lähes tulkoon riippumatta siitä, missä kohtaa soinnun rekisteriavaruudellista asettelua ne sijaitsevat.

Luonteeltaan yleisluontoisempia rekisteriavaruudellisia muuttujia ovat ambitus, sävelien lukumäärä (absoluuttinen tai suhteellinen), soinnun tiheys (sävelten määrä / ambitus) sekä sijainti rekisteriavaruudessa. Edelleen, omaksi ominaisuudekseen voidaan erottaa myös soinnun sävelten jakautuminen rekisteriin, soinnun rekisteriavaruudellinen hahmo.

Intervalliavaruudellisia soinnun ominaisuuksia puolestaan ovat sävel- ja intervalliluokasisällöt; muista joukkoteorian käsitteistä harmonian suunnittelussa hyödyllisimmiksi oman kokemukseni mukaan ovat osoittautuneet erityisesti intervalliluokavektorin käsite sekä mm. eriasteisten komplementaarisuuksien sekä osa- ja ylijoukkosuhteiden määrittely kahden tai useamman soinnun välillä. Osajoukkoisuudesta on kysymys myös silloin, kun puhutaan diatonisista, pentatonisista, kromaattisista, kokosävelisistä, oktatonisista jne. soinnuista: tällöin merkitseväksi koetaan se, että sointu muodostuu em. käytöltään vakiintuneihin joukkoihin (asteikkoihin) kuuluvista sävelluokista.

Soinnun resonoivuudessa on kyse soinnun suhteesta harmoniseen yläsävelsarjaan. Harmonian yläsäveltulkinta sisältää ajatuksen sävelyhdistelmän yhteisestä fundamentista, perustajuudesta, jonka kokonaislukukerrannaisia soinnun sävelet ovat. Fundamenttia kutsutaan myös virtuaalibassoksi, sillä tilanteissa, joissa fundamentti ei itse sisälly sointuun, se jää virtuaaliseksi l. kuvitteelliseksi, jos kohta joissain tilanteissa se voidaan silti todella kuulla. Todella virtuaaliseksi se muodostuu esimerkiksi matalalle rekisterialueelle sijoittuvien tiheiden sointujen tapauksissa, jolloin soinnun laskennallinen fundamentti jää kauas kuuloalueen alapuolelle. Fundamentista käsin sointu voidaan kuvata yläsävelinä, järjestyslukujen joukkona, joka ilmoittaa millä kohdalla fundamentin yläsävelsarjaa soinnun sävelet sijaitsevat. Yleistäen voidaan sanoa, että mitä alempana yläsävelsarjassa sointu sijaitsee, sitä resonoivampi se on.

Hypoteesinomaisesti olen edellä kuvatun pohjalta muodostanut käsitteet *yläsävelvektori* (soinnun sävelten sijaintia fundamentin yläsävelsarjassa kuvaava lukusarja) sekä *resonoivuusindeksi*, joka on yläsävelvektorin jäsenten käänteislukujen summa. Mitä alempana fundamentin yläsävelsarjassa soinnun yksittäinen sävel on, sitä suurempi on sen paikkaa osoittavan luvun käänteisluku ja kääntäen: korkealla yläsävelsarjassa si-

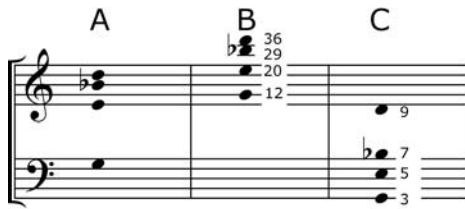
jaitsevilla soinnun sävelillä on vain vähän vaikutusta indeksiin (mitä suurempi re-sonoivuusindeksi, sitä resonoivempi sointu). Korostan, että olen määritellyt käsitteet oman sävellystyöni algoritmiseksi tueksi kokeillessani erilaisia tapoja tuottaa liuku-manomaisia harmonisia progressioita.³⁰ Olen korvanvaraisesti todennut esimerkiksi resonoivuusindeksin antavan *riittävän* oikeansuuntaisia tuloksia sävellyskäyttööni, mutta en esimerkiksi ole systemaattisesti yrittänyt kartoittaa ongelmallisten rajatapau-sten esiintymistä, tai havaintopsykologisten seikkojen, kuulofysiologian tai soitin-spektrien epäharmonisuuksien vaikutusta asiaan. En myöskään ole testannut em. kä-sitteideni käyttökelpoisuutta musiikkianalyysin välineenä.



Esimerkki 5.2 A: Yläsävelvektori ja resonoivuusindeksi.

C₁:n yläsävelsarjasta (yllä) muodostettiin esimerkinomaisesti kolme sointua (numero kunkin sointusävelen oikealla puolella osoittaa sen sijaintia yläsävelsarjassa). Sointu A on B:tä huomattavasti dissonoivampi, ja yläsävelvektorit (A: [9,12,17,19,30,32] ja B: [3,5,8,15,18,27]) osoittavatkin A:n sijaitsevan referenssiyläsävelsarjassa huomattavasti ylempänä kuin B. Dissonoivuusero näkyy myös A:n pienempänä resonoivuusindeksinä: A:n indeksi on $1/9+1/12+1/17+1/19+1/30+1/32 \approx 0,370$, kun taas B:n $1/3+1/5+1/8+1/15+1/18+1/27 \approx 0,818$. Sointu C on edellisten yhdistelmä, jossa B:n konsonoivaan "alakertaan" on lisätty kolme säveltä A:n yläosasta. Dissonoivuus lisääntyy vain hieman, sillä C:n resonoivuusindeksiksi muodostuu $1/3+1/5+1/8+1/17+1/19+1/30 \approx 0,803$. (Resonoivuushypoteesini mukaan konsonoivin mahdollinen kuusisävelikkö – esimerkin soinnut ovat kuusisävelisiä – muodostuu kuudesta ensimmäisestä parittomasta yläsävelestä, ja sen resonoivuusindeksi on $1+1/3+1/5+1/7+1/9+1/11 \approx 1,878$)

³⁰ Määrittelin resonoivuusindeksin *ajan reunan* sävellysavuksi 2003, enkä ole käsitettä käyttänyt systemaattisesti sen jälkeen.



Esimerkki 5.2 B: Laskentatarkkuudesta riippuen operoiminen yläsävelsarjan kanssa voi tuottaa hyvinkin erilaisia tuloksia, minkä vuoksi laskentatuloksiin on suhtauduttava käytännöllisellä kriittisyydellä. Niinpä sointu A voi saada puoliaskeltarkkuudella yläsävelvektoriin C:n mukaisen [3,5,7,9], mikä vastaa korvanvaraista konsonoivuuskokemusta huomattavasti paremmin kuin neljäsosa-askeltarkkuudella lasketun B-vaihtoehdon [12,20,29,36], jolloin fundamentti olisi kaksi oktaavia alempana.

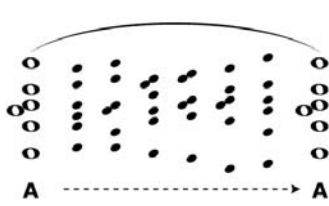
On vielä lopuksi mainittava soinnun väriluonteesta. *Harmoninen väri* on soinnun kvalitatiivinen ominaisuus, kunkin soinnun karakterististen intervallien tai intervalliyhdistelmien tuottama kyseiselle soinnulle ominainen sointivaikutelma. (Käytännössä säveltäjä työskentelee juuri tällaisten "harmonisten sormenjälkien" parissa pyrkiessään luomaan esimerkiksi mahdollisimman yhtenäisiä, tai vaihtoehtoisesti toisistaan mahdollisimman hyvin erottuvia harmonisia tilanteita.) Soinnun väriä voidaan tarkastella myös "mustavalkoisella" konsonoivuus–dissonoivuus –asteikolla, mutta useimmiten sointutodellisuus on huomattavasti moniulotteisempi. Niinpä puhuttaessa kvarttisoinnuista, spektriharmonioista jne. viitataan useimmiten juuri harmoniseen väriin, vaikka nimetäänkin väri karakterisen intervallin mukaan. Jopa harmonisesti niinkin diffuusit ilmiöt kuin erityyppiset klusterit voidaan kuulonvaraisestikin erotella mm. kromaattisiin, oktagonisiin, diatonisiin, kokoaskelisiin jne. juuri harmonisen värin perusteella, vaikka klusterissa olisi kymmeniä säveliä.

Progressioista

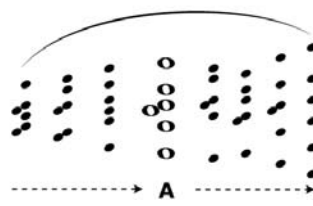
Säveltäjän peruskysymys harmonian suhteen on progressioiden l. mielekkäiltä vaikuttavien sointukokonaisuuksien tuottaminen, minkä harjoittaminen onkin soinnutuksen oppikirjojen ydin niin tonaalisessa kuin jälkitonaalisessakin ympäristössä.³¹

Muodon liikeluonteen huomioon ottaen perustapauksissa muodon kannalta merkitsevä harmoninen objekti on juuri progressio. Hierarkkisuuden näkökulmasta yksittäinen progressio voi analyttisesti redusoida yksittäisen soinnun (seuraavassa esimerkissä) harmoniseksi elaboraatioksi eli laajentamiseksi ja edelleen työstämiseksi lisäämällä yk-

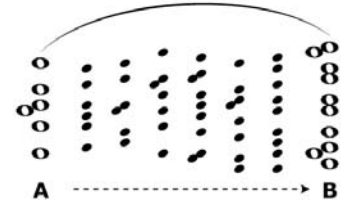
sityiskohtia (sointu A esimerkeissä 5.2a ja 5.2b), liikkeeksi kahden soinnun välillä (A ja B esimerkissä 5.2c), tai näiden perustapausten yhdistelmiksi ja muunnelmiksi.



Esimerkki 5.3 A



Esimerkki 5.3 B



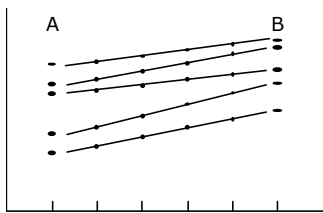
Esimerkki 5.3 C

Vastaavasti lähtökohdaksi voidaan valita sointu tai sointuja, joita eri harmonisten ominaisuuksien suhteen elaboroimalla voidaan tuottaa harmonisia progressioita. Jos progression halutaan myös hahmottuvan (analyttisesti) tärkeimpien sointujen elaboraatioksi, kriittistä on progressioiden ääripäiden tai muiden hierarkkisesti merkitsevimpien sointujen artikulointi. Jollei taas hierarkkinen hahmottaminen ole olennaista, ei myöskään vaatimus työskentelyn lähtökohdana olleiden "alkusointujen" erottumisesta lopullisesta harmoniakudoksesta ole yhtä suuri.

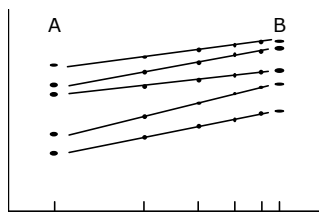
Erityisen huomioni kohteena on ollut vähittäisten, liukumanomaisten progressioiden l. interpolaatioiden muodostaminen. Tämän kiinnostuksen taustalla on joukko modernistisia pyrkimyksiä: sarjallinen idea tarkasteltavan ilmiön parametrisoinnista ja "asteikkoistamisesta", tekstuurisäveltäjien, kuten Ligetin ja Xenakisin, prosessiajattelu, sekä myös minimalistien ja spektrisäveltäjien musiikista tuttu mieltymys hitaisiin, lähes huomaamattomin askelin eteneviin muutoksiin. Lisäksi keskeinen vaikutin on ollut schenkeriläinen ajattelu asteittaisine liikkeineen.

Harmoniainterpolaation perusidea on havainnollistettavissa mallilla, jossa A-soinnun jokaisesta sävelestä ajatellaan lähtevän glissando B-soinnun vastaaviin säveliin, ja glissandoista luetaan välitilanteet halutulla tiheydellä:

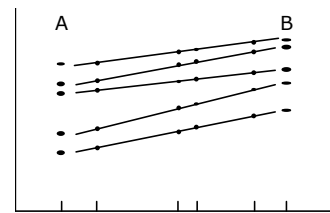
³¹ Ks. esim. Aldwell-Schachter 1989, de la Motte 1987, Persichetti 1961, Salmenhaara 1980.



Esim. 5.4 A, tasavälinen



Esim. 5.4 B, tihenevä

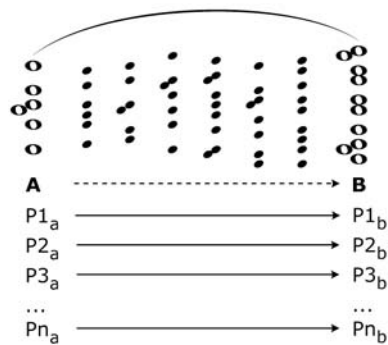


Esim. 5.4 C, "synkopoitu"

Malli ei ole ongelmaton. Jos ajatellaan kuvion pystysuoran ulottuvuuden edustavan rekisteriavaruutta, kyse onkin ensi sijassa päällekkäisistä *lineaaristen* liikkeiden synnyttämistä yhteissoinneista, siis eräänlaisesta vaatimattomasta kontrapunktista. Niinpä ei olekaan itsestään selvää, että soinnut tulisi kytkeä toisiinsa juuri yllä esitetyn kaltaisella perinteistä äänenkuljetusta muistuttavalla tavalla. Yhtä hyvin voitaisiin ajatella A:n ylin ääni yhdistettävän inversionomaisesti B:n alimpaan, A: toiseksi ylin B:n toiseksi alimpaan ja niin edelleen, tai jollain muulla halutulla tavalla. Edelleen lisäkysymyksiä syntyy, jos soinnuissa on eri määrä säveliä: kuinka esimerkiksi yhdistää kolmisävelinen sointu kahdeksansäveliseen yllä esitetyn mallin mukaan? Itsestään selvää lienee, että mahdollisuuksia on monia.

Edellä esitetyt kysymykset johtavat lähinnä vain valinnan vaikeuteen, mutta rekisteriavaruudellisen interpolaation pääongelma harmonian kannalta on se, että rekisteriavaruudellista hahmoa lukuunottamatta sointujen muut *harmoniset* ominaisuudet jäävät lineaarisille seikoille alisteisiksi ja osoittautuvat lisäksi usein käytännössä vaikeasti kontrolloitaviksi. Tämä ei tarkoita, etteikö yksinomaan rekisteriavaruudellisiin seikkoihin perustuvan interpolaation avulla voitaisi saavuttaa säveltämisen kannalta käyttökelpoisia tuloksia, mutta ei myöskään voida katsoa harmonisten siirtymien kysymyksiä ratkaistuviksi.

Progressiossa on kyse laadullisista muutoksista (ks. edellä alaluku Harmonian ominaisuuksista) harmonian suhteen. Interpolaatio on tällaisten muutosten erityistapaus: muutos etenee pienin askelin suunnatusti soinnusta A sointuun B. Harmoniainterpolaation periaate voidaan esittää seuraavasti: kun sointujen A ja B merkitsevät ominaisuudet tunnetaan tai niistä on valittu ne, joilla halutaan toimia, interpolaatio voidaan suorittaa liukumina ominaisuuksien eri arvojen välillä. Välitilainteista voidaan poimia sointuja halutuilla tavoilla, samoin kuin esimerkin 5.3 sointusävelglissandojen kohdalla.



Esimerkki 5.4: Harmoniainterpolaation periaate: siirtymä sointujen A ja B välillä syntyy A:n ja B:n ominaisuuksien ($P_1, P_2, P_3 \dots P_n$) arvojen liukumina.

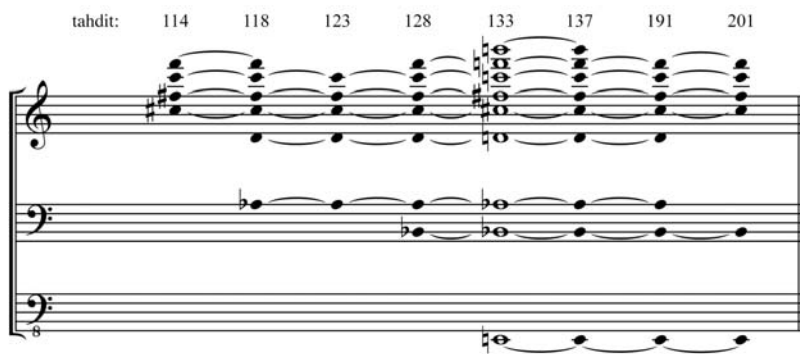
Edellä kuvatuista lähtökohdista käsin ryhdyin kokeilemaan erilaisia algoritmisia tapoja tuottaa sointuja. Jos voisin määritellä täsmällisesti tavan, jolla sointu muodostuu valittujen parametrien arvoista käsin, pitäisi olla myös mahdollista tuottaa harmoniainterpolaatioita täsmällisesti. Näistä pyrkimyksistä esitän esimerkkejä seuraavassa luvussa.

6. Harmonian hierarkiaa etsimässä

Tässä luvussa esittelemissäni sävellyksissä olen etsinyt läpi koko teoksen ulottuvia, kokonaisuutta jäsentäviä harmonisia ratkaisuja. Olen lähtökohtaisesti pyrkinyt varsin ankarasti rajattuihin ratkaisuihin, yhtäältä saadakseni paremman käsitteellisen otteen "sointujen salaisuuksista", toisaalta kiinnostukseni algoritmiseen säveltämiseen on ohjannut minut usean teoksen kohdalla kokeilemaan, tutkimaan ja tuottamaan harmoniaprogressioita tietokoneavusteisesti, mikä puolestaan on edellyttänyt lähtökohtien täsmällistä formulointia.

Siemeniä eilisen linnuilta

Pohdintani sävelavaruuden hierarkkisesta järjestymisestä ovat olleet vireillä jo kauan, ja eräitä näiden kysymysten varhaisia ilmentymiä on löydettyissä septetosta *eilisen linnut* (1993–94).³² Siinä kaksi intervalliväreiltään erilaista tekstuurityyppiä (kvartti-suursekuntipitoinen homofoninen sointutekstuuri ja lineaarisista kaarroksista muodostuva, terssi-seksti-piensekuntivoittoinen "melodiatekstuuri") ovat dialogissa keskenään, ja teoksen loppupuolella dialogin eri vaiheita erottaa toistuva, kerta kerralta laajeneva sointu. Laajetessaan alaspäin sointu on hahmotettavissa aina uudelle sävelelle rakentuvaksi yläsävelsarjamaiseksi sävelpatsaaksi, tosin ensi kertaa esiintyessään (t. 114) soinnun yläsävelsarjamaisuus ei ole kovinkaan yksiselitteinen.



Esimerkki 6.1: *eilisen lintujen* keskusharmonian elaboraatio.

³² *eilisen linnut* ei sisälly tohtorintutkintoni taiteelliseen osuuteen

Käyttöyhteydestään johtuen ao. sointu saa välimerkkimäisen luonteen (ainakin niin oli tarkoitus): se muodostaa teoksen loppua kohden ketjun eräänlaisia yhden soinnun ka-
densseja. Muilta osin harmonian käyttö on varsin vähän hierarkisoitunutta, vaikka in-
tervalliväriin merkitys käyttämieni kahden tekstuurityypin karakteroinnille onkin olen-
nainen.

Abstraktia akustiikkaa

Seuraavat askelet kohti hierarkkista harmonia-ajattelua ovat löydettävissä mm. teok-
sesta *hämäränpyörre* (1998–99) sekä *tuulenpolku*-kamarikonserton (2000) toisesta
osasta. Molemmissa tapauksessa merkittävä ja varsin välittömästi havaittava harmo-
nia-ajattelun vaikutin oli kiinnostus mikrintervalleja sisältäviin spektriharmonioihin.
Sittemmin olen käyttänyt mikrintervalleja säästeliäästi, mutta spektriajattelu ja var-
sinkin siihen sisältyvä ajatus sointusävelten yhteisestä fundamentista, on vakiintunut
sävellystekniikkani tärkeäksi osaksi myös ”normaalin” tasavireisen 12-sävelisyyden
puitteissa.

hämäränpyörteen harmonia perustuu kolmeen perusajatukseen. (1) Hyvin matalien
virtuaalibassojen yläsävelsarjoista muodostettuja (2) ambitukseltaan laajoja, hyvin
monisävelisiä ”supersointuja” käytetään eräänlaisina moodeina, joiden sävelistä (osa-
joukoista) kaikki teoksessa esiintyvät soinnut muodostuvat. Supersointuja harvoin
kuullaan samanaikaisesti kokonaisuudessaan, poikkeuksena tuttihiipennukset tahdeis-
sa 147–148 ja 180–181. Supersointujen muodostamista puolestaan ohjaa (3) virtuaa-
libassojen lineaarinen liike, sillä miellän harmonian ennen kaikkea liikkeenä, ja nimen-
omaan kontrolloituna liikkeenä, jolla on suunta – ajatus päämäärättä harhailevasta
loputtomasta spektrihenkisestä tredesimisoinnusta teoksen harmonian perustana ei
tuntunut kovinkaan vakuuttavalta.

hämäränpyörteen sävelvalinta perustuu ideaaliyläsävelsarjalla³³ ja sen modifikaatioilla
tekemiini laskelmiin ja kokeiluihin, ja tässä suhteessa työtapani oli enemmänkin algo-
ritmista säveltämistä kuin reaalisiin, esimerkiksi kokoonpanon mukaisesti klarinetin tai
jousisoitinten, spektreihin perustuvaa värityöskentelyä. Kokeilin myös ei-harmonisten

³³ Ideaaliyläsävelsarjalla tarkoitan harmonista yläsävelsarjaa, jonka jäsenet ovat *täsmälleen* perustaaajuuden
kokonaislukukerrannaisia. Kyseessä on abstrakti sävelkonstruktio, akustisen todellisuutemme yläsävelsarjat
ovat aina jonkin verran epäharmonisia.

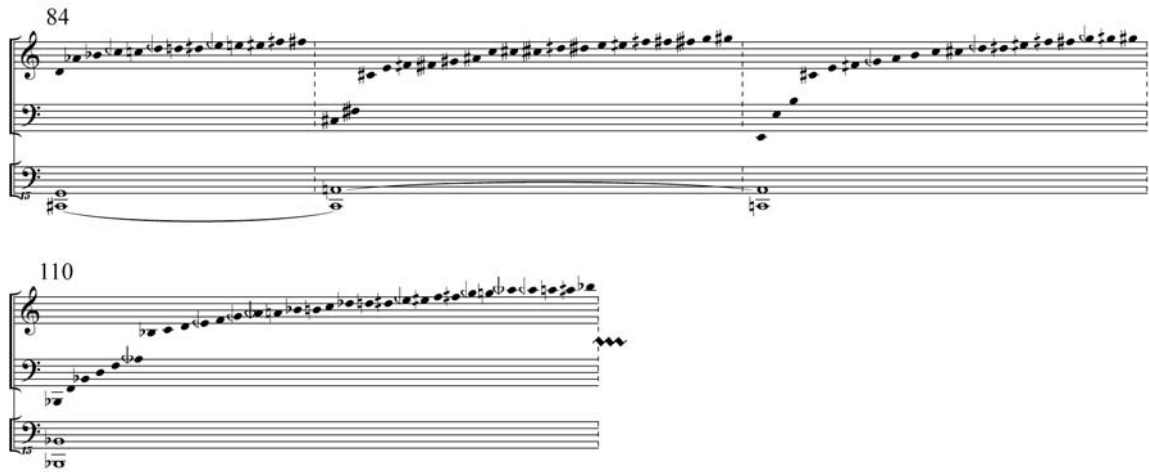
spektrien tuottamista käyttämällä perustaajuuden kokonaisluku-kerrannaisten sijaan esim. 0,9:n tai 1,1:n kerrannaisia, mutta lähtökohta tuntui kovin keinotekoiselta, enkä työstänyt asiaa kokeiluja pidemmälle. Tarkastellessani eri perustaajuuksille muodostettujen yläsävelsarjojen yhteisiä säveliä tulin huomanneeksi, että kahden yläsävelsarjan yhteisten sävelten joukko muuttui kiinnostavalla tavalla perustaajuuksien välisen intervallin resonoivuudesta riippuen. Niinpä tein kahdelle eri fundamentille rakentuvien yläsävelsarjojen yhteisiä säveliä koskevan kartoituksen, jossa perustaajuuksien välinen intervalli muuttuu neljäsosa-askelittain neljäsosa-askelesta oktaaviin. Laskennassa oli mukana perustaajuuksien sata ensimmäistä yläsäveltä neljäsosa-askelen tarkkuudella.³⁴

Toteuttaakseni edellä mainitsemani pyrkimyksen harmoniasta läpi teoksen ulottuvana lineaarisena liikkeenä suunnittelin seuraavaksi läpi teoksen ulottuvan kaksiaänisen fundamenttiketjun, eräänlaisen virtuaalisen cantus firmuksen, joka kontrolloi sekä kulloisenkin superharmonian intervallirakennetta että transpositiota. Näin sain aikaan koko teoksen läpi ulottuvan superharmonioiden ketjun, koraalin, jonka osajoukkoja kaikki teoksessa kuultavat harmoniat ovat. Cantus firmusta suunnitellessani teoksen muotoidea oli jo varsin jäsentynyt, ja luonnollisesti sommittelin c.f:n sen kanssa yhteensopivaksi, vaikkakin viime kädessä perusteet yhteensopivuudelle ovat intuitiiviset.



Esimerkki 6.2: *hämäränpyörteen* virtuaalibassolinjat.

³⁴ Lopputulos on riippuvainen laskentatarkkuudesta; mitä pienemmät intervallit otetaan huomioon, sitä vähemmän löytyy yhteisiä säveliä. Tein lopullisen kartoituksen neljäsosa-askelen tarkkuudella, jota myös lopullinen partituuri noudattaa.



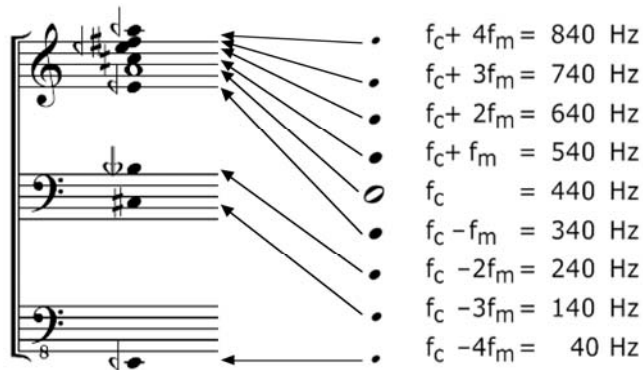
Esimerkki 6.3: Virtuaalibassojen yläsävelsarjojen leikkauksina syntyneitä moodeja t. 84–110

Esimerkki 6.4: Lopullinen tekstuuri (t. 104–112). Saapuminen resonoivimpaan tilanteeseen (fundamenttien välinen intervalli oktaavi) on artikuloitu tempovaihdoksella.

Samojen ideoiden johdannainen on myös kamarikonsertto *tuulenpolun* (2000) toinen osa. Tämä *Adagio*³⁵ on eräänlainen pitkitetty fermaatti, "jotain muuta", kahden nopean osan välissä. Muissa osissa ei ole mikrointervalleja, mikä tässä yhteydessä lisänee *Adagion* toiseuden vaikutelmaa suhteessa ääriosiin. *Adagion* harmoniaa koskevat perusvalinnat ovat siis alisteisia koko teoksen identiteetti-idealle. Vaikka koko konsertin tasolla mikrointervallien käyttö saa paikallisvärin luonteen, *Adagion* sisällä niillä on myös rakenteellinen tehtävänsä.

³⁵ Käytän tässä yhteydessä *Adagiota* erisnimenä tarkoittamaan *tuulenpolun* toista osaa.

hämäränpyörteen tapaan *Adagion* harmonia perustuu kahden lineaarisen sävelsarjan yhteisvaikutukseen, ja tällä kertaa valitsin koekentäksi taajuusmodulaation (*frequency modulation*, FM). Kyseessä on analogisesta äänisynteesisistä lainattu menetelmä, jossa perustaajuutta l. kantoaaltoa (*carrier*, c) moduloidaan toisella taajuudella (*modulator*, m).³⁶ Lopputulokseksi saadaan epäharmoninen spektri, jossa kantoaallon ylä- ja alapuolelle muodostuu symmetrisesti sivutaajuuksia riippuen moduloivan taajuuden voimakkuudesta:

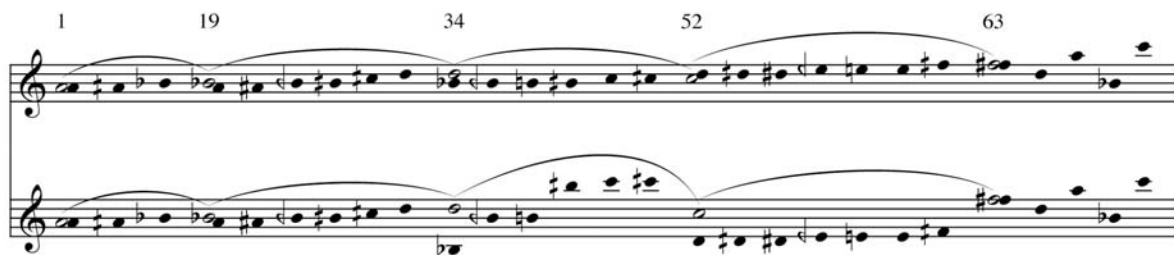


Esimerkki 6.5: a^1 :n ympärille rakentunut FM-sointu. Kantoaaltoa $f_c=440 \text{ Hz}$ moduloidaan taajuudella $f_m=10 \text{ Hz}$. Oikealla sointu on esitetty frekvensseinä, vasemmalla säveltasoina neljäsosa-askelen tarkkuudella.

Myös *Adagion* kohdalla toimin ideaali-intervallien maailmassa, ts. käytin tuottamiani FM-harmonioita abstraktina sävelmateriaalina. Sointivärikysymykset ratkaisin korvanvaraisesti, enkä lähtenyt tutkimaan esimerkiksi spektrianalyysin keinoin kokoonpanon³⁷ eri soitinten sointivärejä ja niiden sukulaisuuksia suhteessa toisiinsa ja FM-harmoniamateriaaliini. Lähestymistapaani voi arvostella konkretian puutteesta ja akustisen todellisuuden sivuuttamisesta, mutta tavoitteeni ei ollutkaan tutkia FM-ilmiötä sointivärinä tai simuloida sitä akustisin soittimin. Sen sijaan halusin pohtia FM:n avulla tuotettujen sävelyhdistelmien käyttöä harmonian perustana siten, että kantoaallon ja moduloivan taajuuden lineaarinen liike toisiinsa nähden tuottaisi koko *Adagion* läpi ulottuvan FM-soinnuista rakentuvan koraalin.

³⁶ Chowning (1973)

³⁷ Puhallin- ja jousikvintetti, lyömäsoittimet sekä piano.



Esimerkki 6.6: Adagion FM-harmonian taustarakenne. Valkoiset nuotinpäät osoittavat kantoaaltoa, mustat moduloivaa aaltoa. Heterofoninen perusidea näkyy selvimmin ylemmällä viivastolla olevasta alkuperäissuunnitelmasta, johon tein sitten joitakin oktaavimuutoksia monipuolisemman harmonisen liikkeen aikaansaamiseksi. Alemmalla viivastolla toteutunut versio.



Esimerkki 6.7: Taustarakenteen (alin viivasto) tuottamat FM-harmoniat (t. 63–74). Etumerkit koskevat vain niitä välittömästi seuraavaa sointua.

63 **4**

Fl. *sf*

Ob. *pp* *mf* *pp* *sf* *mf*

Cl. in Si *sf* *p* *sf* *p* *mf*

Fag. *pp* *mf* *pp* *p* *f* *p*

Cor. in F *sf* *pp*

Perc. *3 piatti sosp.* *p* *wood blocks* *p*

Pno *ord.* *ff* *pp* *f* *p* *mf*

VI. I *pizz.* *ff* *pp* *mf* *sf* *f* *mf*

VI. II *pizz.* *ff* *pp* *mf* *sf* *f* *mf*

Vla *pizz.* *ff* *pp* *mf* *sf* *f* *mf*

Vlc. *pizz.* *ff* *pp* *mf* *sf* *f* *mf*

Cb. *pizz.* *ff* *pp* *mf* *sf* *f* *mf*

Esimerkki 6.8: *Adagion* partituuria (t. 63–69).

Moniparametrista harmonian kontrollia

Edellisissä esimerkeissä harmonia rakentui kahden lineaarisen sävelketjun ohjaavan vaikutuksen tuloksena valitsemieni akustisten ilmiöiden mallin mukaisesti. Tulos oli toki sävellyksellisesti käyttökelpoinen ja kuulonvaraisesti tyydyttävä, mutta missä määrin niiden kohdalla lopultakin oli kyse *harmonisista* prosesseista? Kamariorkesteriteoksen *ajan reuna* (2002) harmoniarakenne on tulos pohdinnasta, jossa pyrin rakentamaan harmonisen prosessin kontrolloimalla sointujen ambitusta, resonoivuutta ja transpositiota. Lisäksi mainittakoon, että soinnut muodostuvat suppeasta määrästä joukkoluokkia, mutta tässä oli enemmän kyse käytännöllisestä tavasta valita säveliköjä prosessoinnin kohteeksi kuin tutkia eri joukkoluokkien (tarkemmin intervalliluokkavektoreiden) yhdistelyn sisältämiä mahdollisuuksia harmonisten prosessien luomisessa.

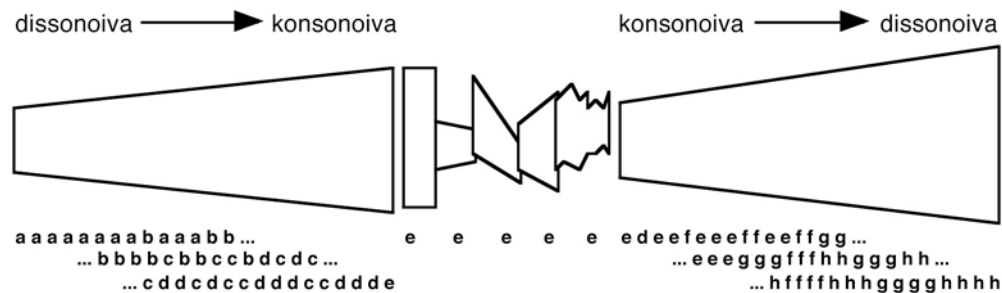
Tässäkin tapauksessa teoksen identiteetti-idea ohjasi valintoja, ja jo teoksen alkuidea sisälsi ajatuksen muodosta: teoksen keskelle tulisi lyhyistä, taukojen erottamista fragmenteista koostuva "murtuma" pitkän jatkumon keskelle. Ryhdyin siis pohtimaan keinoja luoda harmonian suhteen erilaisia jatkumoit, ja varsin pian mielenkiintoni keskittyi soinnun resonoivuuden tutkimiseen, yhdistyneenä joukkoluokkakysymysten (intervallikko) ja rekisteriavaruudellisten hahmojen tarkasteluun. Valitsin lähtökohdakseni 6-jäseniset Z-suhteiset³⁸ joukkoluokat (6 ryhmää) seuraavin intuitiivis-käytännöllisin perustein: (1) käytännössä olen huomannut noin 6-sävelisten (5-8 –sävelisten) sointujen intervallisisällön olevan riittävän monipuolisen senkaltaisten jännitteisten sointien synnyttämiseen, joista olen kiinnostunut; (2) abstraktin mielenkiintonensa lisäksi joukkoluokkien Z-suhteisuus tarjoaa mahdollisuuden saman kokonaisintervallisisällön (uskon kokonaisintervallisisällöllä olevan olennaista merkitystä harmonian kannalta) tuottamiseen kahden eri intervallikon ja näiden inversioiden puitteissa ("sama monessa" –ajatuksen eräs ilmenemä); (3) 6+6=12 ts. 6-säveliköt mahdollistavat samankokoisten joukkojen puitteissa sekä täydellisen komplementaarisuuden että täydellisen 12-sävelikön käytön, mutta tämä aspekti jäi kuitenkin sivuun tämän teoksen yhteydessä; (4) 6-jäsenisten joukkojen kombinatoriset mahdollisuudet pysyvät kohtuullisissa rajoissa,³⁹ millä on myös oma merkityksensä perusteellisia kartoituksia laadittaessa.

Esimerkki 6.7: *ajan reunan* intervallimateriaali perusmuotoisina joukkoluokkina Z-ryhmittäin.

³⁸ Z-suhteisilla joukkoluokilla on eri normaalimuoto, mutta sama kokonaisintervallisisältö

³⁹ Kuudella sävelellä on 720 mahdollista järjestystä, ja enemmänkin, jos oktaavitranspositiot otetaan huomioon, seitsemällä sävelellä 5040, kahdeksalla jo 40320.

Alkuideoihin kuului myös se, että teos lähtee liikkeelle klustermaisesta tilanteesta, etenee jossain vaiheessa hyvin resonoiviin sointuihin ja päättyy laajeten ... jonnekin. Tämä jäsentyi lopulta seuraavanlaiseksi prosessiksi, jossa ambituksen ja resonoivuuden muutokset määrittelevät soinnun intervallikon, ja fundamenttien lineaarinen liike sen transposition ja sitä kautta lopullisen sävelsisällön. Halusin käsitellä ambitusta ja resonoivuutta itsenäisinä parametreinä: progressioiden ääripäissä tulevat käytetyiksi kummankin kaksiportaisen "asteikon" (suppea/laaja; resonoiva/ei-resonoiva) kaikki neljä yhdistelmää.



Esimerkki 6.8: *ajan reunan* muutokaavio. Harmonian kannalta olennaiset prosessit tapahtuvat resonoivuuden (konsonoiva–dissonoiva -akselilla) sekä ambituksen suhteen joukkoluokkaidentiteetin (ks. esim. 6.7) vaihdellessa kaavion alla olevan ketjun mukaisesti (ketju on kaaviossa jaettu kolmeen kerrokseen vähäisen tilan vuoksi, kyse ei ole päällekkäisistä harmoniakerroksista).

ajan reunan läpi ulottuva sointuketju perustuu joukkoluokkien sarjaan, jossa vähitellen käydään läpi koko edellä esitetty joukkoluokkavalikoima (esimerkki 6.7). Kukin kirjain tarkoittaa yhtä sointua ja määrittelee siis ainoastaan sen, mitä kuudesta joukkoluokkaryhmästä ao. sointu edustaa. Kyseessä on siis varsin abstraktilla tasolla oleva määrittely, joka tehtävä oli yksinkertaisesti tarjota perusmateriaali sointujen resonoivuuksien tutkimiselle, ja samalla se toteuttaa teoksen alkuideoihin kuuluneen ajatuksen pienin askelin, mutta jatkuvasti uusiutuvasta (muuttuvasta) sointuketjusta.

Voidakseni toteuttaa progressiot suunnittelemallani tavalla (1) muodostin tietokoneavusteisesti jokaisesta 6-säveliköstä (joukkoluokan primaarimuodosta) kaikki 720 permutaatiota, (2) muodostin niistä sointuja (rekisteriavaruudellisia hahmoja) siten, että kukin järjestetyn joukon jäsen sijoittui edellistä ylemmäksi, (3) määritin näin saatujen sointujen ambitukset ja resonoivuusindeksit (ks. luku 4), ja (4) valitsin näistä kulloiseenkin progression vaiheeseen parhaiten soveltuvan vaihtoehdon siten, ettei pe-

räkkäin esiinny kahta kertaa samaa joukkoluokkaa (mikäli perättäiset soinnut kuuluvat molemmat esim. ryhmään a , joukkoluokkaa x_a edustavan soinnun jälkeen tuli valita x_a :n inversiota tai näiden z -suhteista paria edustava sointu). Lopuksi (5) määritin sointujen transpositiot suunnittelemani fundamenttilinjan mukaisesti.

Esimerkki 6.9a: *ajan reunan* alkuosan harmoniaprogressio, jossa tapahtuu siirtymä suppeista dissonoivista soinnuista laajoihin konsonoiviin harmonioihin. Alimmalla viivastolla on sointujen fundamentti. Etumerkit koskevat vain niitä välittömästi seuraavaa sointua.

The image shows two systems of musical notation. The first system has a treble staff with notes E, D, E, E, F, E, E, E, F and a bass staff with corresponding chords. The second system has a treble staff with notes F, F, F, F, H, H, H, G, G, G, G and a bass staff with corresponding chords. The notes are in a 4/4 time signature.

Esimerkki 6.9b: Alku ja loppu *ajan reunan* loppuosan harmoniaprogressiosta. Alimmalla viivastolla on sointujen fundamentti. Etumerkit koskevat vain niitä välittömästi seuraavaa sointua.

Yläsävelsarjan intervallit suppenevat sarjaa ylemmäs edetessä, mistä seuraa, että ambitukseltaan laajat soinnut ovat luonnostaan resonoivampia kuin suppeat. Niinpä teoksen alkupiste, suppea, mahdollisimman ei-resonoiva sointu löytyi helposti, mutta jälkimmäisen progression alkupisteen etsiminen edellyttikin enemmän työtä: oli löydettävä mahdollisimman suppea ja mahdollisimman resonoiva sointu siten, että olisi jäljellä riittävä määrä laajempia ja vähemmän resonoivia sointuja. Tietokoneaprosimointini ei tuottanut riittävän tyydyttävää tulosta (liikaa täsmälleen samoja intervallirakenteita peräkkäin), minkä vuoksi jouduin parantelemaan tulosta varsin työläällä tavalla vertailemalla likimain samankaltaisia sointuja toisiinsa ja valitsemaan joissain tapauksessa intuitiivisesti "riittävän hyvältä" vaikuttaneen vaihtoehdon. Saatuani sointusarjan valmiiksi soitin sitä läpi useita kertoja, jotta saatoin myös korvanvaraisesti vakuuttua sen kelvollisuudesta – ensisijainen tavoitteeni ei ollut demonstroida formaalisti määrittelemääni prosessia, vaan tuottaa harmoniamateriaalia uutta teosta varten. Sen lisäksi, että saatoin suurelta osin rationaalisin perustein olla varma siitä, että progression todella toteuttivat alkuperäiset aikomukseni, olin myös tullut hankkineeksi harmoniaprogressioiden rakentamisesta sellaista kokemuseräistä tietoa, joilla saattaisi olla myöhemmin muutakin käyttöä.

Progressioita yläsävelharmonioilla

XL (2003) orkesterille perustuu jälleen yläsävelilmiöiden hyödyntämiseen. Toinen keskeinen perusajatus oli harmonian hierarkian etsiminen: idea muutamista keskeisillä paikoilla sijaitsevista perussointuista, joiden välisistä liikkeistä (liukumista) teoksen harmoniarakenne muodostuisi. Taustalla vaikuttaa perinteisen länsimaisen tonaalisuuden malli, mutta myös Elliott Carterin tapa käyttää 12-intervallisia sointujaan.⁴⁰ Mielitymys liukumiin ts. mahdollisimman portaattomilta vaikuttaviin siirtymiin lienee sarjallista perua: ilmiö, tässä harmonia, mielletään jatkumoksi, jonka ääripäiden välillä liikutaan kaikkia väliportaita tasapuolisesti käyttäen.

Perussointuiksi valitsin lopulta kolme yläsävelsarjamaista sointua, jotka ovat toisistaan hiukan poikkeaviksi sävytettyjä ”yläsävelsarjan likiarvoja”.

The image shows musical notation for three chords, labeled 1, 2, and 3. The notation is divided into two staves: 'Harm.' (Harmony) and 'Fund.' (Fundamental). The 'Harm.' staff shows complex chord structures with many notes and accidentals. The 'Fund.' staff shows the corresponding fundamental notes. Below the 'Fund.' staff, the notes are labeled '8vb' and '15vb' with dashed lines indicating intervals.

Esimerkki 6.10: *XL:n* kolme perussointua.

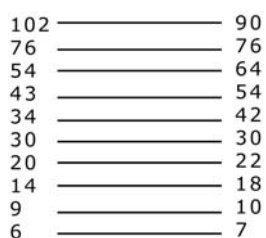
Perussointujen transpositiot noudattavat seuraavaa fundamenttien ketjua siten, ettei samalla fundamentilla esiinny kahdesti samaa sointua, eikä mikään perättäisten sointujen yhdistelmä esiinny kahdesti. E valikoitui eräänlaiseksi perussäveleksi kontrabasson matalimman vapaan kielen mukaisesti.

⁴⁰ Esim. Schiff 1983, 298–299.

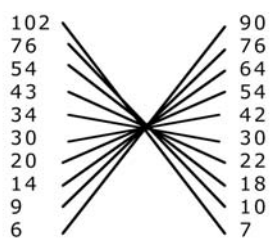
Esimerkki 6.11: *XL*:n harmoninen runko. Esimerkin graafiset suhteet vastaavat teoksen ajallisia suhteita. Etumerkit koskevat vain niitä välittömästi seuraavaa sointua.

Oli vielä löydettävä tapa tai tapoja liukua soinnusta toiseen. Varsin pian hylkäsin ajatuksen sointusävelten välisistä glissandoista. Ensiksikin ne olisivat tuottaneet useassa tapauksessa erottuvuudeltaan laimeita tuloksia: kun kahden ambitukseltaan suunnilleen samankokoisen soinnut sävelet yhdistetään glissandoin, yksittäisten äänten liikkeet jäävät pieniksi. Toki glissandojen alku- ja lähtöpisteet olisi voinut valita monella tavalla, mutta tällöinkin liukumien perussointujen välillä olisivat olleet eräänlaista kenttäteknikan mikropolyfoniaa, siis ennemminkin *rekisteriavaruuden* ilmiöitä kuin *harmonisia* progressioita.

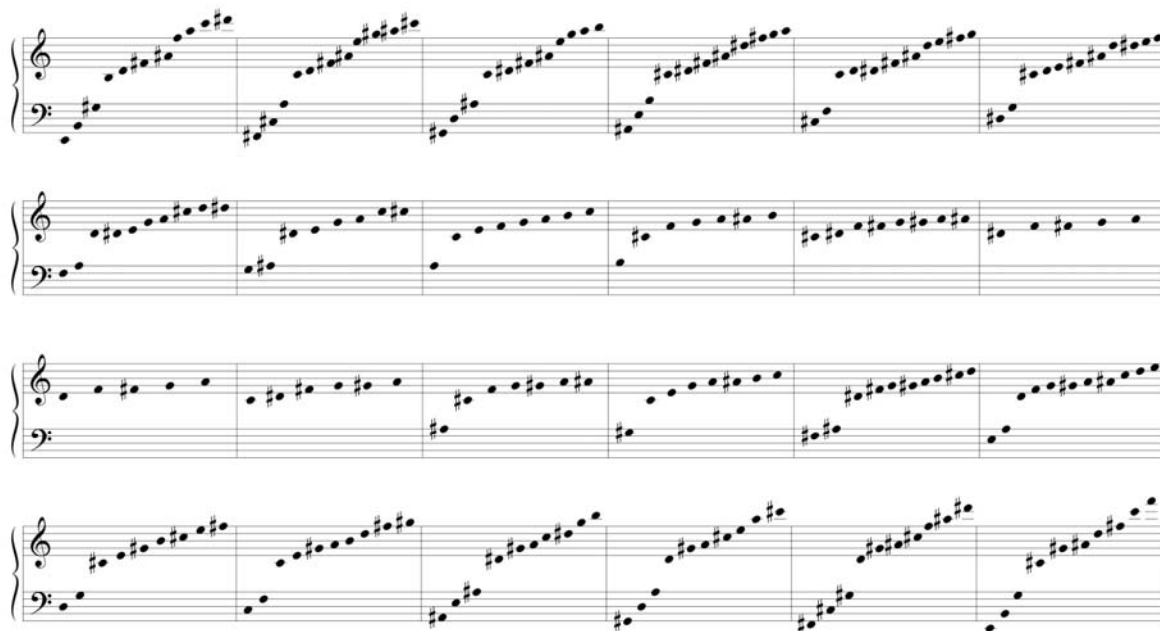
Niinpä päädyin kokeilemaan liukumia sointusävelten sijasta sointujen yläsävelvektoreilla (ks. 5. luku). Jokaisen perussointun intervallirakenne kuvataan paikkoina (järjestyslukuina) yläsävelsarjassa, ja siirtymät perussointujen välillä tapahtuvat liukumina yläsävelrakenteiden kesken. Sointujen transpositiot määräytyvät laatimani fundamenttiketjun mukaan, kuten edellä kuvatuissakin teoksissa. Liukumanomaisen vaikutelman luomiseksi käyttämäni pienten askelten periaate tuotti tässäkin ongelmia perättäisten sointujen erottelussa: ilman huomattavia eroja yläsävelsointujen rakenteissa progressio latistuisi murtosointumaiseksi väreilyksi, kun liukumavaraa yläsävelvektoreiden välillä ei juuri ole (Esimerkki 6.12a). Niinpä päätin kokeilla voimakkaampia, vaikkakin mielivaltaisempia ratkaisuja prosessien toteuttamiseksi, kuten esimerkin 6.12b mukaisia ristikkäisliukumia. Esimerkin 6.13 mukainen ristikkäisliukumalla muodostettu progressio sointujen 1 ja 2 välillä käsittää 22 väliastetta, joista kukin poikkeaa riittävästi toisistaan. Tämä progressio esiintyy *XL*:ssä tahdeissa 25–95.



Esimerkki 6.12a



Esimerkki 6.12b



Esimerkki 6.13: 22-portainen liukuma 1- ja 2-tyyppisen soinnun välillä (XL t. 25–95).

Lineaarista sävelhierarkiaa

Edellä kuvaamani teokset *eilisen lintuja* lukuunottamatta ovat harmonialtaan perustuneet varsin jyrkkään koraaliajatteluun: harmonia muodostuu tiettyjen sointujen kautta kulkevista vähittäiseen muutokseen perustuvista progressioista. Progressiot ovat deterministisesti suunniteltuja, ja ne määräävät kulloisessakin teoksen kohdassa käytävissä olevan sävelmateriaalin.⁴¹ Tämä on alkanut tuntua rajoittavalta, vaikka toisaalta koraaliajattelu on tarjonnut vankan tuen harmoniaailmiöiden tutkimiseen. Kiusaavan rajoittavia seikkoja ovat (1) harmonisten fraasien muotoilun vaikeus hitaan sointurytmin vuoksi, (2) hajasävelkysymys: mikäli pitäydytään tiukasti sointuketjun tarjoamis-

⁴¹ Sävel käsitetään tässä oktaavialaltaan määrätyksi (sävel vs. sävelluokka).

sa sävelissä, nopealiikkeisten tekstuurien detaljien muotoilu jää pakosta varsin rajoittuneeksi, jos harmonia koostuu jollakin rekisterialueella esim. vain terssiä suuremmista intervalleista. Käsittelen näitä kysymyksiä tarkemmin seuraavassa luvussa. Lisäksi, (3) työtapani on kehittymässä suuntaan, jossa algoritmien työskentely ei välttämättä tuota sellaista materiaaliapua, että ohjelmoinnin vaiva kannattaisi nähdä.

Erään pääsyn uhanneesta umpikujasta mahdollisesti keskittyminen lineaarisempaan ajatteluun sävelhierarkioiden pohdinnassa. *Nikean uskontunnustus*⁴² (2005, kahdelle lauluäänelle, kitaralle sekä gamballe tai sellolle) on olemukseltaan lineaarinen teos, jossa päälinja jakautuu heterofonisesti kahdelle lauluäänelle, ja soitinosuudet kietoutuvat niihin niinikään heterofonian hengessä. Pohtiessani perussävelisyyden kysymystä en pystynyt määrittelemään perussävelelle yleisiä ehtoja muutoin kuin pragmaattisen kehäpäättelyn kautta: perussäveleksi muodostuu se sävel tai ne sävelet, joita *käytetään* ja joihin suhtaudutaan perussävelenä. Kriittistä tällöin on se, kuinka perussäveleltä edetään ja kuinka sille tullaan ja kuinka se ylipäättään sijaitsee melodisissa kaarroksissa (koko teos muodostuu yhdestä heterofonisesti käsitellystä melodialinjasta). Niinpä hahmottelin päälinjaa hierarkkisesti: asettelin ensin paikoilleen keskeisiksi kaavailemani sävelet, joihin liitin sitten erilaisia sekundaarisempia kaarroksia (saapumisia, lähtöjä, koristeita). Kaikilla hierarkian tasoilla käytin samaa intervallimateriaalia.⁴³

Uuden tonaalisuuden aavistuksia

Ecce Homo (2007–08) kamariorkesterille on edellä kuvatun kaltaisten heterofonisuusluonteisten ideoiden ilmenemä olennaisesti laajemmassa muodossa. Jo alkuideaan sisältyi ajatus viisiosaisesta kokonaisuudesta sekä siitä, että jokaisella osalla olisi omat tonaaliset keskuksensa I. perussävelensä. Yhtälailla selvää oli, ettei perussävelisyys tulisi merkitsemään paluuta perinteiseen tonaalisuuteen sävellajeineen ja terssirakenteisine sointuineen, vaan lähestyisin tonaalisuuden kysymystä jatkaen edellä kuvaamani teosten viitoittamalla tiellä. Teoksen sävelajattelu perustuu eräänlaiseen sovellettuun cantus firmus -tekniikkaan, ja materiaalin käsittelyn formaaliuden aste vaihteli varsin deterministisestä "Urlinie – cantus firmuksen" suunnittelusta pintatason paikallisiin, tekstuurin sanelemiin ad hoc -tyyppisiin ratkaisuihin.

⁴² Vokaalitekset olen rajannut tohtorintutkintoni ulkopuolelle.

⁴³ Mm. Carterin innoittamana olin valinnut lähtökohdaksi kaikki-intervalliset joukot (0,1,4,6) ja (0,1,3,7) I. nelisäveliköt, joista on löydettävissä yksi jokaisen kuuden intervalliluokan edustaja.

Tälläkin kertaa valitsin lähtökohdaksi rajatun intervallimateriaalin, joka perustuu em. kaikki-intervallisiin joukkoluokkiin. Kutsun niitä tässä yhteydessä nimillä A (0,1,3,7) ja B (0,1,4,6), inversiota merkitsen kirjaimella i. Sävellystyön alkuvaiheessa tein intervallimateriaalista kaksi systemaattista kartoitusta. Selvitin A:n, B:n sekä näiden inversioiden sisältämät melodiset intervallit (24 permutaatiota): vaikka nelijäsenisen joukon kokonaisintervallisisältö muodostuukin kuudesta intervallista, lineaarisesti järjestettynä näistä artikuloituu vain kolme, permutaatiosta riippuen (ks. esim. 3.1). Lisäksi tutkin tapoja yhdistää kaksi em. joukkoluokkien edustajaa toisiinsa: muodostin kaikki mahdolliset parit transpositioineen siten, että parin jälkimmäisen jäsenen transpositio muuttui välillä 0–11 ensimmäisen jäsenen transposition pysyessä samana.⁴⁴ Analysoidessani näin saatujen 192 parin joukkoteoreettisia ominaisuuksia huomasin, että ne kahdeksan tapausta, jotka sisältävät vain viisi eri sävelluokkaa (jäsenillä kolme yhteistä sävelluokkaa) redusoiutuivat kahteen joukkoluokkaan ja näiden inversioihin.⁴⁵ Tämä intervallimateriaalin redusoituvuus tuntui kiinnostavalta, ja niinpä valitsin mainittu viisisävelluokkaiseiset joukot ensisijaiseksi lähtökohdaksi ryhtyessäni työstämään cantus firmus -ideaa sävellyksen rungoksi.

5-säveliset
3 yhteistä säveltä

6-säveliset
2 yhteistä säveltä

7-säveliset
1 yhteinen sävel

8-säveliset
ei yhteisiä säveliä

Esimerkki 6.14: Yllä *Ecce Homon* intervallimateriaali perusmuodossaan, alla esimerkkejä eri tyyppisistä intervallikkopareista.

Alkuideoihin oli jo ennen intervallikkokartoitusten tekemistä kuulunut ajatus viisiosaisesta teoksesta, mikä tarjosikin viehättävän analogian viisijäsenisten joukkojen käytölle. "Rakkaus lukuun viisi" osoittautui kuitenkin ohimeneväksi ihastukseksi, sillä vaikka ryhmittelinkin osien aiotut tonaaliset keskukset erään tällaisen viisisävelikön mukaan

⁴⁴ A₀-A₀₋₁₁, A₀-A_{i0-11}, A₀-B₀₋₁₁, A₀-B_{i0-11}, A_{i0}-A₀₋₁₁, A_{i0}-A_{i0-11}, A_{i0}-B₀₋₁₁, A_{i0}-B_{i0-11}, B₀-A₀₋₁₁, B₀-A_{i0-11}, B₀-B₀₋₁₁, B₀-B_{i0-11}, B_{i0}-A₀₋₁₁, B_{i0}-A_{i0-11}, B_{i0}-B₀₋₁₁ ja B_{i0}-B_{i0-11}.

⁴⁵ joukkoluokat 5-19A ja B, 5-28A ja B

(c-des-as-b-e), en käyttänytkään muita vastaavia viisikoita, vaan päädyin seitsenjäsenisiin yhdistelmiin ts. sellaisiin pareihin, joiden jäsenillä oli yksi yhteinen sävelluokka. Syy tähän oli yksinkertaisesti se, että viisisävelluokkainen "Urlinie-cantus firmus" (tarkoitus oli elaboroida sitä runsaasti laajentaen) tuntui liian lyhyeltä kahden viisijäsenen yhdistelmä taas turhan pitkältä. Loppujen lopuksi kyse oli intuitiivisista valinnoista.



Esimerkki 6.15: *Ecce Homon* eri osien "Urlinie - cantus firmukset"

Päädyin lopulta esimerkki 6.15:n mukaisiin ratkaisuihin. Sommittelussa pyrin toteuttamaan periaatetta suppean materiaalin mahdollisimman monipuolisesta käytöstä: kukin c.f. on edellä mainitsemaani nelisävelikköjen permutaatiokartoitusta hyödyntäen muotoiltu siten, että muodostuva intervalliluokkaketju on jokaisessa tapauksessa mahdollisimman erilainen. Valkoiset nuotinpäät oli suunniteltu kunkin osan tärkeimmäksi keskussäveleksi, mutta käytännössä hierarkia toteutunee havaittavasti vain ensimmäisessä ja viimeisessä osassa, joissa molemmissa alussa esitellyn perussäveleen palataan osan lopussa. Muissa osissa perussävelisyys hahmottunee lähinnä ketjuksi vaihtuvia sävelkeskuksia, joista mikään ei nousse muita merkitsevämmäksi. – Tässä yhteydessä muistutan säveltämisen ja analyttisen toiminnan välisestä näkökulma-erosta (ks. Johdanto). Sävellystyön lähtökohta, sen varhaisimmassa vaiheessa tehdyt valinnat eivät välttämättä ole valmiin teoksen merkitsevin syvätason ilmiö, kun sitä tarkastellaan analyttisesti. Sävellysprosessin myöhemmät valinnat saattavat muuttaa kokonaishahmotusta olennaisestikin.

1

Ww.

Cl. *pp*

p

Cor. *pp*

p

Fine. *pp* *p*

Fine. Cl. *p*

Cor. *p*

Fag. *p*

solo senza sord.
suoni reali

p

pp

VI I & II
con sord. *ppp*

Vle

Vlc

p

pp

6

Ww.

Cor. i. *p*

p

Str.

p

11

Fine. *p*

Cl. *p*

p

Fine. *p*

Cor. *p*

Fag. *p*

pp

Str.

p

7. Laajentunut harmonia-avaruutemme

Kuinka atonaalisen harmonian keinoin voi artikuloida muotoa? Nähdäkseni kysymys kohdistuu ennen kaikkea kahteen pääseikkaan. Ensiksikin, jos hyväksymme kolmannessa luvussa esittämäni näkemyksen, jonka mukaan muodon primaari piirre on hierarkkisuus, on pohdittava harmonian hierarkkisuuden ongelmaa.⁴⁶ Toiseksi, muodon käsitteen kokonaisvaltaisen luonteen vuoksi harmonisen jatkuvuuden problematiikkaa ei voitane ohittaa.

Pohdin edellä mainittuja kysymyksiä seuraavassa yleisemmällä tasolla sekä edellisluvun sävellysesimerkkien että neljännen luvun muotopohdiskelujeni valossa sävellystyön näkökulmasta. Osa pohdinnoista on sellaisia, joita en ole vielä käytännössä kokeillut, mutta joihin aion tulevissa sävellyksissäni paneutua. Eräs tärkeä tulevaisuuden tavoitteeni on kehittää sävellyskäsitteistöäni mm. harmonian osalta sellaiseen suuntaan, että se yhtäältä mahdollistaisi täsmällisen työskentelyn edellisessä luvussa esittämien esimerkkien tapaan, mutta toisaalta olisi avoimempi erilaisille ajallisille ratkaisuille eikä välttämättä edellyttäisi massiivisia algoritmisia laskentaoperaatioita.⁴⁷

Moodi ja sointu

Moodi-sointu -erottelussa on kysymys oktaavialoihin kiinteästi sidottujen sävelten joukosta (moodi), jonka osajoukkoja samanaikaisesti soivien sävelten yhdistelmät (soinnut) ovat. Tämä eroaa modaalisesta ja tonaalisesta asteikkokäsitteestä olennaisesti mm. siinä, ettei sävelillä ole toisistaan eroavia funktioita, kuten esimerkiksi johto- tai perussävel, sekä siinä, että moodin intervallirakenne voi olla mikä hyvänsä, eikä perinteisten asteikkojen oktaavikerrannaisuuden periaatetta noudateta. Oktaavin tai sen kerrannaisten esiintyminen tai esiintymättä jääminen jossakin tietyssä moodissa on siis tapauskohtaista.

⁴⁶ Joukkoteorian hierarkkisia sovellutuksia ovat esitelleet mm. Morris (1987) ja Scotto (2000), osittain myös Lerdahl (2001), Carterin musiikkia koskien mm. Mead (1984) ja Schiff (1983). Hierarkkisella ajattelulla on myös kriittikonsa: Fink (1999) kyseenalaistaa koko hierarkkisen ajattelun musiikissa, samoilla linjoilla on myös Levinson (1997).

⁴⁷ *Ecce Homo* lukuun ottamatta edellisessä luvussa käsittelemäni teokset perustuivat harmonialtaan varsin deterministiseen ja ajallisesti suljettuun koraaliajatteluun.

Jotta moodi-sointu -erottelu olisi käsitteellisesti mielekäs ja musiikillisesti toimiva, on moodien vaihduttava huomattavasti sointurytmiä hitaammin. Kunkin moodin alueella on tapahduttava useita vaihdoksia usean eri soinnun kesken, siten että riittävän monet taustamoodin sävelet esiintyvät riittävän monessa eri soinnussa. Muuten taustamoodi voi jäädä vaikeasti hahmotettavaksi, abstraktiksi sävellähteeksi, ja tavoiteltu harmonisen liikkeen kerroksellisuus on vaarassa ohentua pelkäksi sointupinnaksi. Tällä en tarkoita, etteikö "pelkkä sointupinta" voisi olla sekä kuuntelukokemuksena kiehtova että sävellyksellisesti kiinnostava ja käyttökelpoinen, vaan korostan hahmotettavuuden tärkeyttä, mikäli säveltäjä mieli perustaa musiikkiaan tämän tapaisten harmoniahierarkioiden varaan.

Hajasävelestä

Kaksiportaisen moodi-sointu-erottelun luonteva jatke on tietysti hajasävel, jolloin päästään modaalis-tonaalisen kauden mukaiseen hierarkiaan asteikko-sointu-hajasävel. Posttonaalisen hajasävelen mahdollisuus ansaitseekin hieman lähempää tarkastelua. Schönberg (1990 [1922], 309) korostaa harmonian, harmoniaopin ja sen opetuksen olevan väistämättä tekemisissä sointuun kuulumattomien sävelten (*non-harmonic tones*) kanssa, toisin sanoen ottamaan kantaa sointukäsitykseen ja hajasävelkysymykseen. Tosin Schönberg lienee tarkoittanut tonaalista harmoniaa, sillä koko atonaalisen harmonian idea ja käytännöt, teoriasta puhumattakaan, olivat teoksen kirjoitushetkellä vielä muotoutumassa.⁴⁸

Tonaalisen (ja modaalisen) kauden hajasävelkäsite perustuu jyrkän binääriseen konsonanssi-dissonanssi -erotteluun, niinikään kategoriseen jakoon hyppyjen ja askelliikkeiden välillä sekä vakiintuneeseen, rajattuun ja konsonoivaan sointuvalikoimaan muutamien huolellisesti käsitellyin poikkeuksin. Sekunti – hajasävelen tyypillinen lineaarinen liike – ei kuulu tonaalisten sointujen intervallirakenteeseen septimisointujen tiettyjä asetteluja lukuunottamatta.⁴⁹ Konsonoivuus on normi, johon nähden hajasävel merkitsee poikkeusta, epästabiilia tilaa. Sen käsittely on äänenkuljetuskäytännön mukaisen tiukan lineaaris-metrisen kontrollin alaista – siis ollakseen poikkeama harmonisesta normista eikä harmonisen normin laajennus, tulee hajasävel kontrolloiduksi muin kuin

⁴⁸ *Harmonielehre* ilmestyi 1911, ja sen toinen, korjattu versio 1922, jonka englanninkielinen laitos (Schönberg 1990) on ollut käytettävissäni.

⁴⁹ Sointuseptimi on esimerkki vakiintuneesta harmonisesta dissonanssista, mutta sekin on historiallisesti alun perin ollut hajasävel.

harmonisin keinoin. Lineaarinen kontrolli merkitsee toisiaan seuraavien sävelten kontrollia, siis kontrollia ajassa, minkä lisäksi jaottelu iskullisiin ja iskuttomiin dissonansseihin kytkee hajasävelilmiön aikaan ja sen artikulaatioon.

Entä hajasävel tonaalisuuden ulkopuolella, sen jälkeen? Jos soinnuksi hyväksytään kaikki mahdolliset samanaikaisten sävelten yhdistelmät, jos mitä tahansa sointua voi seurata mikä tahansa sointu ja jos jyrkkä jako konsonansseihin ja dissonansseihin loivennetaan jännitteeltään erilaisten intervallien asteikoksi, voiko hajasäveltä olla enää olemassa?

Kriittiseksi kysymykseksi nousee harmonisen normin muodostuminen tai muodostumatta jääminen: jos voidaan määritellä, millaiset intervalliyhdistelmät hyväksytään soinnuiksi, näistä poikkeavat tilanteet voivat hahmottua hajasävelisiksi. Harmonisen normin syntymiseen vaikuttaa nähdäkseni kaksi seikkaa: (1) rajoitettu sointuvalikoima sekä (2) tavalla tai toisella vakioitu harmonian artikulaatio i. sointujen toisistaan erottamisen tapa. Perinteisen tonaalisuuden kaltaisen, yleisen ja yhteisen sointuvalikoiman rajoittamisen periaatteen etsimisen sijaan ongelmaa voidaan lähestyä myös paikallisesti kysymällä, kuinka sointuvalikoimaa voidaan rajata yksittäisen teoksen sisällä tai jossakin tietyn teoksen tietyssä kohdassa. Tällöin kysymykseen on jo helpompi vastata: periaatteessa rajaaminen voi tapahtua minkä tahansa harmonian ominaisuuden tai ominaisuusyhdistelmän avulla (ks. luku 5). Niinpä hajasävelinen tilanne voidaankin yleistäen alustavasti määritellä poikkeamaksi harmoniassa kulloinkin merkitsevimpien ominaisuuksien asettamasta normista.

Kun posttonaalisessa ympäristössä dikotominen askelliike-hyppy -erottelu on loiventunut suhteelliseksi asteikoksi pienten ja suurten intervallien välillä, ja samaan tapaan on suhteellistunut konsonanssi-dissonanssi -asteikkokin, myös vastakkainasettelu hajasävelten ja sointusävelten kesken moniportaistuu ja -puolistuu heikommiksi ja voimakkaammiksi poikkeamiksi kulloisenkin harmonisen normin suhteen.⁵⁰ – On kuitenkin hyvä muistaa aste-erojen olleen mahdollisia jo tonaalisessa käytännössä: kromaattiset – diatoniset, iskulliset – iskuttomat, valmistetut – valmistamattomat. Tässäkin suhteessa posttonaaliset käytännöt voisivat merkitä asteikon laajentumista ja suhteellistumista tonaaliseen käytäntöön nähden. Toisaalta: kuten tonaaliset edeltjänsä, myös posttonaaliset hajasävelet voidaan jakaa soinnun sisäisiin "sivusäveltyyp-

pisiin" ja kahden soinnun välisiin "lomasäveltyyppisiin". (Hypoteettisesti voitaisiin ajatella olevan myös soinnuista riippumattomia hajasäveliä, mutta todennäköisesti kuvasvoimaisempaa olisi puhua tällöin tekstuurikontrapunktista, sillä jo käsitteenä hajasävel on soinnulle alisteinen.)

Tärkeä periaatteellinen ero tonaalisen kauden hajasävelkäytäntöön on se, että edellä määritellyn kaltaisen posttonaalisen hajasävelen ei välttämättä tarvitse olla lineaarisesti kontrolloitu. Poikkeama voi siis perustua sävelten rekisteriavaruudelliseen läheisyyteen perinteisten hajasävelien tapaan (Esimerkki 7.1), mutta myös esimerkiksi intervallisukulaisuuteen (Esimerkki 7.2) tai sävelten keskinäisiin voimakkuussuhteisiin (Esimerkki 7.3). Viimeksi mainitussa tapauksessa edetään harmonian ja sointivärien välimaastoon.

⁵⁰ Schönberg (1990, 309–331) kritisoi *Harmoniaopissaan* voimakkaasti jyrkkää jakoa sointu- ja hajasäveliin.

Esimerkki 7.1: *ajan reuna* t. 27–30. Jousisoitinten glissandojen vastineina puhaltimilla on lo-
masävelmäisiä nopeita liikkeitä. © Kustannusosakeyhtiö Uusinnan luvalla.

Esimerkki 7.2: *Ecce Homo, Toccata* t. 1–4. Hierarkkisesti perusintervallimateriaalista (ks. Esim
6.13) muodostetun sellolinjan värittäminen samansukuisia intervalleja sisältäviillä kuvioilla.



Esimerkki 7.3

Jotta hajasävelisyys ei latistuisi vain kohinan kaltaiseksi hälyilmiöksi, jolla silläkin on oma paikkansa säveltäjän keinoarastossa, on tarkasteltava harmonisen normin toista pääkysymystä, sointujen artikulointia. Edellä esittämäni harmonisen normin määrittely "merkitsevien ominaisuuksien" avulla on nähdäkseni useimmiten riittävä säveltäjän työhypoteesiksi. Jos työjärjestys lähtee harmonisen normin määrittelystä esimerkiksi hallitsevien intervalli(luokki)en, rekisterisijoittelun ja ambituksen avulla, ja etenee harmoniarungon suunnittelusta kohti valmista tekstuuria, tarpeellisiksi katsomansa poikkeamat säveltäjä voinee toteuttaa monellakin tavalla tapauskohtaisesti. (Jos lopputulos on korvaa ja mieltä tyydyttävä, ratkaisujen käsitteellistäminen tai varsinkaan sanallistaminen ei välttämättä ole työlistan kärjessä.) Itse pyrin intuition johdattamana kehittämään erilaisia kulloiseenkin detaljitason tilanteeseen soveltuvia "paikallissääntöjä", jotka harmillisen usein kuitenkin jäävät täsmällisesti formuloimatta, tai ainakin muistiin merkitsemättä. Analyyttisestä näkökulmasta kysymys voi olla ongelmallisempi: olemassaolevasta tekstuurista käsin olisi pystyttävä määrittämään sekä harmoninen normi että siitä poikkeamisen periaatteet, mutta on muistettava, että analyysissäkin merkitseviltä vaikuttavat seikat valikoituvat tarkasteltaviksi usein intuition johdattamina.⁵¹

Prolongaation mahdollisuudesta

Prolongaatio on Schenker-analyysissä kuvattu tonaalisen musiikin ilmiö, jossa rakenteellisesti merkitsevä sointu, tyypillisesti I tai V, voi tietyn ehdoin jatkaa olemassaoloon syvemmällä hierarkiatasolla, vaikka pintatason harmoniassa kyseistä sointua ei esiintyisikään.⁵² Tällöin sointu tai sen tonaalinen funktio tulee edustetuksi muiden sointujen kautta.

Käsitellessään posttonaalisen prolongaation mahdollisuutta Lerdahl (2001, 375–378) keskittyy schönbergiaaniseen dodekafoniaan ja huomauttaa, että riviperusteinen sävelvalinta pohjautuu kombinatoriikkaan, kun taas prolongaation avainsana on elaboraatio.^{53, 54} Niinpä tarjolla on ristiriita: yksittäisen sävelen koristelu tai muu elaborointi muilla sävelillä, ja ennen kaikkea ennenaikainen paluu samaan säveleen rikkoo rivirakenteen ja horjuttaa 12-sävelistä tasapainotilaa. On toki mahdollista elaboroida prolangoitavaa säveletä rivin mukaisesti, tai konstruoida hierarkkisia rakenteita, joissa esimerkiksi rivin transpositiot määräytyisivät tiettyjen rivimuotojen mukaan, mutta tällaiset abstraktit rakennelmat eivät vielä takaa prolongaation toteutumista.⁵⁵

Posttonaalista prolongaatiota tutkinut Väisälä (2004) lähtee liikkeelle Strausin (1987) esittämistä tonaalisen prolongaation ehdoista. Väisälä laajentaa konsonanssin käsitettä yläsävelsarjaperusteisesti yhdenteentoista yläsäveleen ja osoittaa analyyseissään prolongaation toteutuvan eräissä varhaisen posttonaalisen kauden teoksissa. Prolongaatio on analyyttinen osoittaminen myöhemmässä posttonaalisessa musiikissa törmää kuitenkin huomattaviin käsitteellisiin ongelmiin etenkin Strausin konsonoivuus- ja asteliike-ehdojen kanssa. (Väisälä 2004, 70–77, 100–105.)

Posttonaalisen prolongaation käsitteellinen ja analyyttinen ongelmallisuuden ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa säveltäjän kannalta negatiivista ratkaisua laajemman mitta-kaavataso harmoniahierarkioiden olemassaolon suhteen. Ensiksikin, eihän ole itsessään selvää, että posttonaalinen harmonia toimisi kaikilta osin tonaalisuuden periaatteiden tai niiden "laajentumien" mukaisesti, joten tonaalisen kauden äänenkul-

⁵¹ On kuitenkin muistettava, että vaikka korvanvarainen intuitiivinen työtapo voikin oikoa käsitteellisiä mutkia, ei "oikean" tai "parhaan" ratkaisun löytäminen silti ole mitenkään yksinkertaista; tällöin ei käytettävissä ole myöskään sitä tukea, jonka määritellyt käsitteet voisivat ongelmanratkaisutilanteessa antaa.

⁵² esim. Forte & Gilbert 1982, 142–145.

⁵³ Lerdahlin (2001) lisäksi aihetta ovat käsitelleet mm. Straus 1987, 1997, Morris 1988, Väisälä 2004, Scotto 2000.

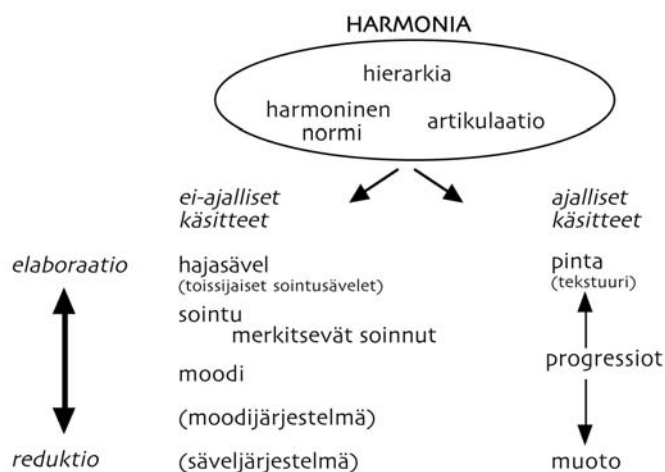
⁵⁴ Babbitin mukaan ensi sijassa permutaatioihin, ei niinkään kombinatoriikkaan. (Morris 2007, 84).

⁵⁵ Per Nørgård on kehittänyt oman sofistikoituneen ratkaisunsa atonaalisen sävelhierarkian haasteeseen rekursiivisilla "päättymättömillä riveillään" (mm. Kullberg 2009)

jetuskäytäntöjen kautta määritelty prolongaatio voi olla huonosti soveltuva käsite posttonaalisten hierarkioiden selittämiseen. Toiseksi, ei myöskään ole itsestään selvää, että schenkeriläis-strausilainen prolongaatio olisi ainoa syvätason harmonisia ilmiöitä selittävä malli. Kolmanneksi, *analyttisen* teorian ongelmallisuus ei tarvitse tarkoittaa, etteikö sävellystyön näkökulmasta käyttökelpoisia teorioita tai malleja hierarkkisen posttonaalisen harmonian luomiseksi voisi olla olemassa.⁵⁶ Tällaisista näytteiksi olen esittänyt edellisessä luvussa käsittelemäni sävellykset. Säveltäjän kannalta olennaista on löytää toimivia ja käyttökelpoisia tapoja elaboroida harmoniaa; sen sijaan vähemmän keskeistä on, täyttävätkö kyseiset tekniikat prolongaation kriteerit vai eivät.⁵⁷

Sumeat hierarkiat

Lopuksi hahmottelen harmoniakäytäntöihini ja -ajatteluuni perustuvan ”sumean hierarkian mallin” soveltaen esimerkissä 4.1 esittämäni muodon mallia. Muistutan säveltäjän näkökulmasta: malli on oman harmonisen toimintaympäristöni analyttinen jäsenitys, käsitekartta, ei esitys uudeksi posttonaalisen harmonian analyttiseksi teoriaksi.



Esimerkki 7.3: Hierarkkisen harmoniakäsitteistöni malli.

Lopuksi korostan vielä valinnan (Camus’n tarkoittaman *järjestävän älyn*) ja tekemisen merkitystä. Teos syntyy tekijän valintojen tuloksena, ja sama pätee myös harmonisiin

⁵⁶ Scotto (2000), Morris (1987), Carterin musiikista Mead (1984).

käytäntöihin ja mahdollisen harmonian hierarkian muodostumiseen: tekotavan toistuvuudet ja samuudet voivat johtaa lopulta sääntöjen muodostumiseen. Soinnun identiteetti, harmoninen omankaltaisuus merkitsevine ominaisuuksineen seuraa valinnoista ja rajaamisesta, erilliseksi tekemisestä, toisin sanoen artikulaatiosta.

Hierarkia on sumea, sillä käsitteiden rajat eivät ole kaikissa tilanteissa jyrkkärajaisia, kuten esimerkiksi erottelu sointu- ja hajasävelen välillä. Progressioita voi hahmottaa usealla hierarkian tasolla pintatason sointuliikkeistä aina rakenteellisesti merkitsevien sointujen muodostamaan ketjuun asti. Käsitteet ovat myös kontekstisidonnaisia, sillä viime kädessä harmoniset (ja kaikki muutkin sävellykselliset) ratkaisut tehdään kulloisenkin uuden sävellyksen kontekstissa. Niinpä ratkaisuihin vaikuttaa aiemmista teoksista opitun lisäksi uuden aikominen, minkä vuoksi tietty käsitteistön avoimuus on säveltäjyyden väistämätön ja olennainen osa.

⁵⁷ Säveltäjänäkökulman valinta ei suinkaan poista kysymyksen analyttistä mielenkiintoa, mutta se on eri asia, enkä käsittele sitä tässä.

8. Aika, ääni ja ajatus

Suuresta Välttämättömyydestä, mahdottomista mahdollisuuksista

"...jotta teoksesta tulisi se, mikä siitä pitää tulla", kirjoitin 1995 uuden teoksen alkuvaiheista. Tuolloin ajattelin teoksen olevan jo alkuideassaan valmis siten, että koko sävellystyö olisi pelkästään tuon idean purkamista ja toteuttamista, ainakin siinä tapauksessa, että sävellystekniikka ja -kokemus olisivat riittävän korkealla tasolla. Kuitenkin viimeistään *Ecce Homon* (2008), uusimman tohtorintutkintooni sisältyneen teoksen, säveltäminen yhdessä tämän tekstin kirjoittamisen kanssa on osoittanut ainakin omalla kohdallani, että uusi sävellys on perustavalta olemukseltaan prosessi, eikä valmiina ja kokonaisena tekijänsä tietoisuudessa oleva objekti, joka vain kirjoitettaisiin esiin jonkin metafysisen Suuren Välttämättömyyden mukaan.

Suuri Välttämättömyys on romantiikan perintöä oleva myytti, joka koki uudestisyntymisen modernististen determinististen sävellystekniikkojen kautta. Tekijänäkään en tiedä teoksestani kaikkea, ennen kuin se on valmis, ja valmis se on sitten, kun sitä ei enää tarvitse muuttaa. Omalla kohdallani tämä tarkoittaa loppuun kirjoitettua partituuria, mutta Joonas Kokkosen tapaiselle säveltäjälle teos saattoi olla valmis kirjoittamattakin. Kirjoitin edellä: "ei tarvitse muuttaa". Se ei ole synonyymi ilmaukselle "ei voi muuttaa".⁵⁸ Valmistakin teosta voi muuttaa, siitä ovat esimerkkinä paitsi ensiesityksen jälkeiset detaljien korjailut myös uudet instrumentoinnit tai esimerkiksi lyhennetyt tai "kokonaan" uudet versiot. Omista teoksistani en ole uusia versioita yleensä laatinut (poikkeuksena varhainen laulusarjani *Sateen aikaan*). Ei siksi, ettäkö teos olisi lopullisesti ja välttämättömästi juuri ja vain juuri sellainen kuin partituurissa lukee, vaan pikemminkin siksi, että minulle teos on aikansa ja sävellysolosuhteidensa tulos, eräänlainen jälki, läpikotaisin historiallinen objekti.⁵⁹

Teoksen olennaisin sisin, sen identiteetti-idea, on syntynyt tiettyssä sävellyshistoriani vaiheessa, ja sen toteutus (oikeammin: tavoittamisyritys) muodostaa oman vaiheensa sävellyshistoriassani. Kun koen asian loppuun käsitellyksi, käytän aikaani ja energiaani

⁵⁸ Kulka (2005, 92-93, 99-101) pitää taideteoksen olennaisena piirteenä sitä, että teoksen muuttaminen todennäköisesti vain huonontaisi sitä, sen sijaan kitsch-teokset ovat varsin immuuneja muutoksille.

⁵⁹ Levinson (1990, 68-69) jopa esittää (varsin hypoteettisesti tosin), että kaksi nuotti nuotilta toistensa kaltaista sävellystä olisivat eri teoksia, jos ne ovat sävelletyt eri aikoina.

mieluummin uusien teosideoiden toteuttamiseen kuin mielestäni jo loppuunkäsitellyn idean uudelleen säveltämiseen. Uusia ideoita on kuitenkin odottamassa, sillä jokaisen teoksen säveltämiseen kuuluva ”entä-jos” -pohdinta näyttää uusia mahdollisuuksia, jotka syystä tai toisesta jäävät tekeillä olevan kappaleen ulkopuolelle, minkä lisäksi ”kokonaan” uusia ideoita – ts. ideoita, joiden suhdetta aiempiin töihini en pysty määrittämään – pulpahtelee aina silloin tällöin tajuntaani, ikäänkuin itsestään tai jonkin ulkopuolisen herätteen aikaansaamina. Heräte puolestaan voi olla miltei millainen tahansa, ulottuen intuition hämäristä nousevista visioista aina muusikkotuttavan konkreettiseen ehdotukseen: ”tee sonaatti huilulle ja kitaralle.”

Hiukan yllättäen tietty välttämättömyys löytyykin juuri teoksen historiallisuudesta, ei niinkään mistään taiteen metafyyysisestä absoluuttisuudesta. Välttämättömyys muodostuu kaikkien teosta koskevien toteutuneiden valintojen moninaisesta ketjusta, jonka tuloksena teos muotoutuu omanlaisekseen. Jokainen valinta sulkee pois osan tarjolla olevista mahdollisuuksista, niinpä voisikin kysyä, millainen teoksesta olisi voinut tulla, jos jossakin vaiheessa olisin valinnut perustavalla tavalla toisin. Kysymys on tiettyllä tavalla absurdi, sillä mainittu olisi-voinut -tilanne ei kuitenkaan ole toteutunut, ja teosta koskevat valinnat on jo tehty.

Mutta olisiko mahdollista säveltää teos aidosti uudelleen? Pystyisinkö arviomaan vanhat, nyt teoksiksi asti työstetyt ideat uudelleen, kriittisesti vertaamaan myöhemmin mieleen tullesiin toteutusmahdollisuuksiin? Voisiko alkuperäiset ideat tulkita jotenkin perustavalla tavalla toisin? Päätös tehdä jotain uudelleen ja toisin on jo sitova: mieleen tulevista ideoista ovat käytettävissä kaikki muut paitsi jo toteutuneet. Kaikki uudelleen sävellettävää teosta koskevat valintatilanteet olisi edelleen pyrittävä ratkaisemaan suhteessa identiteetti-idean ”parhaaseen” tai ”vakuuttavimpaan” toteutukseen, mutta myös pitäen mielessä jo sävelletyn version – erilaisuuden vaatimuksessaan jälkimmäinen on sidottu ensimmäiseen.

Ilmaisuestetiikan joutsenlaulu – ja determinismin

Tarkastellessani säveltämistäni voin erottaa musiikillisessa ajattelussani joukon erityyppisiä toisiinsa kietoutuneita esteettisiä juonteita. Musiikkini tietyt modernistiset piirteet esimerkiksi harmonian, rytmiiikan tai tekstuureiden suhteen lienevät mitä ilmeisimmin havaittavissa. Modernia perua on myös analyttinen ja tutkiva otteeni sä-

veltämiseen,⁶⁰ samoin kompleksisuuden ja toistumattomuuden ihanteet. Jälkimmäinen paitsi tekee toistosta konvention sijaan erityisen asian, jolla on oltava perustelunsa, myös asettaa uutuuden ja uniikkiuden tai ainakin niiden etsinnän erääksi sävellyksen olemassaolon oikeutukseksi. Suhtaudun kuitenkin kriittisesti uutuuden ideaan: uusi on suhteellista, paikallista ja historiallista, ja säveltäessäni ”uusi” tarkoittaa viime kädessä ”itselleni uutta”. Tässä on tietty postmoderni vivahde: absoluuttisen uutta ja aitoa ei ole, on vain toiseus, esittäminen, toisintaminen, representaatio.

Uniikkiuden idea on kuitenkin jo vanhempaa perua romantiikan ajalta, samoin kuin ajatus siitä, että taiteilija kokee jotakin, jonka hän tavalla tai toisella *ilmaisee* teoksessaan. Romanttisen ajattelun mukaan musiikki myös jollain transsendentillä tavalla edustaa jotain arkitodellisuutta korkeampaa. Oman musiikkini kohdalla korkeammudesta en väitä mitään, mutta joka tapauksessa musiikkini edustaa minulle myös jotakin itsensä ulkopuolista, *jotakin muuta*. Varsinkaan teoksen identiteetti-idea ei ole vain interalleja, sointeja ja muotoratkaisuja, vaan se on kokemuksimppu, jolla on akustisten ulottuvuuksien lisäksi myös mm. emotionaalisia, kokemuksellisia ja kehollisia ulottuvuuksia (liikevaikutelmat, hengitys, käden otteet ja liikkeet, artikulaatiot) mahdollisine visuaalisine tai verbaalisine analogioineen. Identiteetti-idea paitsi ohjaa teoksen muotoutumista ja määrää perusratkaisut, myös kiinnittää teoksen muuhun maailmaan. Identiteetti-idea merkityksellistää uuden sävellyksen sanan assosiatiivisessa merkityksessä: varustaa teoksen säveltämiseen liittyvät ratkaisut henkilökohtaisen maailmankuvani mukaisilla merkityksillä.⁶¹

Musiikillinen merkitys on yhteydessä musiikilliseen rakenteeseen: tapahtumien ominaislaatuihin ja tapahtumien välisiin suhteisiin, kokonaisuuden tasolta detaljeihin. Merkitys löytyy yhtäältä tekemisen – erilaatuisten asioiden valitsemisen ja suhteisiin asettamisen – ja toisaalta niiden vastaanottamisen – havaitsemisen, tarkastelemisen ja tulkitsemisen kautta. Teoksen vastaanottamisessa uskoakseni vain pieni osa on tietois- ta, mutta mm. kokemuksesta, koulutuksesta ym. taustatekijöistä riippuen tietoiseksi, puheen piiriin, taidekokemuksesta voi tulla suurempi osa, mutten usko taidekokemuksen olevan kuvattavissa kokonaan. Taiteelle annettavat merkitykset ovat osin subjek-

⁶⁰ Tietoinen komposition suunnittelu ei sinänsä ole erityisesti modernistinen piirre: mm. Edgar Allan Poe (2000, alkuperäinen teksti 1848) kuvaa esseessään vaihe vaiheelta, kuinka voimakkaan tunnevaikutuksen luomiseen tähtäävä runo on kirjoitettava.

⁶¹ Margolin (1980, 40–42) mukaan tekijän intentiot ’ilmenevät’ tai ’ruumiillistuvat’ (*embodiment*) teoksessa juuri tähän tapaan. Kompositon (runon) laatimisesta ja henkilökohtaisista merkityksistä ks. myös Andersson (2002, 143–149).

tiivisia, taidekokemuksesta (johon luen sekä tekemisen että vastaanottamisen) välittömästi tai välillisesti (reflektion kautta) johtuvia, osin taas kollektiivisia, taidekeskustelun kautta yhteiseksi tulleen kokemusvaraston käyttöönottoa, sen heijastumia.

Musiikin kyky kielenomaisten merkitysten välittämiseen on hyvin rajallinen. En usko musiikin voivan edustaa sen enempää esimerkiksi kissaa kuin sananvapauttakaan, ellei sitä erikseen kerrota; ja tällöin onkin kyse musiikin liittämistä sanalliseen ilmaisuun teoksen nimen, soitto-ohjeiden (esimerkiksi Messiaenin, Ivesin tai Satien tapaan), konserttiohjelmatekstin, lehtiartikkelin tai muun sellaisen muodossa. Semioottisen näkökulman mukaan musiikillinen objekti voikin edustaa jotain itsensä ulkopuolista vain joko ikonisesti, jäljittelemällä, muistuttamalla jäljittelyn kohdetta (esim. Messiaenin lintuimitaatiot), tai symbolisesti, asetettaessa sopimuksenvaraisesti jokin musiikillinen objekti edustamaan kohdettaan, jolla ei välttämättä edes ole olemassa akustista ilmiötä (esim. *Jumalan teema* Messiaenin pianosarjassa *20 katsetta Jeesus-lapseen*).⁶²

Edellä sanotusta huolimatta musiikkini merkitsee minulle: teoksiini valitsemani tapahtumat, tekotavat jne. ovat minulle tärkeitä ja merkityksellisiä, mutta *miksi* ne ovat juuri sellaisia kuin ovat, on itsellenikin arvoitus. Säveltäessäni musiikilliset tapahtumat usein edustavat jotakin itsensä ulkopuolista, jotakin joka antaa minulle syyliä liittämään ilmiöt toisiinsa juuri tietyllä tavalla. Kuitenkin sävellystyön aikana musiikki-ilmiöt itsenäistyvät ja irtautuvat alkuperäisistä yhteyksistään, edustamistaan analogioista. Pyrin lopulta vain musiikillisesti (itseäni) kiinnostavaan lopputulokseen, ja jos se näyttää olevan ristiriidassa lähtökohtina ja työkaluina olleiden musiikin ulkopuolisen ”merkityksen” tai tarkoitteiden kanssa, en epäröi niistä irtautua. Kuitenkin ajattelen, että em. taustametaforilla tai -analogioilla on myös rakenteellinen ulottuvuutensa, sillä ohjaamalla uuden teoksen syntyä niin muodon suunnittelun kuin detaljien hiomisenkin suhteen ne jollain tavalla ovat läsnä valmiissa teoksessakin. Vaikutussuhde lienee kuitenkin yksisuuntainen: ilman tekijän antamaa kielellistä taustainformaatiota en usko taustametaforien olevan selvitettävissä pelkästään musiikillisesta rakenteesta käsin.

Viimeisin tohtorintutkintooni sisältävä teos, *Ecce Homo*, näyttäytyykin itselleni nyt erään polun päätöksenä. Tietoisena ilmaisevuuden ongelmallisuudesta ja musiikillisen kommunikaation ja merkityksenannon epävarmuudesta olen silti säveltänyt teoksen

olettaen, toisin sanoen *haluten* olettaa, että musiikki merkitsee ja ilmaisee, ja että se ylipäänsä *voi* merkitä ja ilmaista, vaikka en voisikaan tietää, miten se tapahtuu.

Säveltämisen ja uuden teoksen säveltäjälle-näyttäytymisen prosessiluonteen ymmärtäminen on pakottanut minut arvioimaan uudelleen myös suhdettani determinismiin niin sävellystekniikan kuin estetiikkankin kannalta. Tapana tuottaa materiaalia ja rakenteita determinismi on edelleen validi osa keinovalikoimaani, mutta estetiikkani perustaksi siitä ei enää ole, jos totaalisessa mielessä on koskaan ollutkaan (ks. alaluku "Beethoven ja modernin projektit").

Kohti outouden estetiikkaa

Lopuksi hahmottelen sävellysestetiikkani nykyvaihetta (2009). Estetiikkani johtajatuksia ovat pelkistyneisyys, kompleksisuus ja erityisyys. Pelkistyneisyys – kompleksisuus -asetelma vaikuttaa pinnalta katsoen ristiriitaiselta, mutta kyse ei ole ainakaan kokonaan samalla asteikolla sijaitsevista asioista. Kompleksisuus ei mielestäni ensisijaisesti ole monimutkaisuuden synonyymi, kuten helposti tulee ajatelleeksi, vaan kyse on *moniulotteisuudesta*, usean merkitsevän ominaisuuden suhteen tapahtuvasta hahmottamisesta. Yksinkertaisen kompleksisuuden, "pelkän monimutkaisuuden", sijaan etsin kompleksia yksinkertaisuutta. Tällä tarkoitan kahden tai useamman, ei kovin monen, itsessään yksinkertaisen, mutta keskenään erilaisen ilmiön, tekniikan tms. yhteensaattamisesta syntyvää moniselitteisyyttä.

Kompleksisuuden ei välttämättä tarvitse rajoittua teoksen sisäisiin viittaussuhteisiin (sisäinen kompleksisuus):⁶³ viittaukset muuhun musiikkiin sitaattien, tyyliilainojen ym. avulla, mahdollistavat viittaussuhteiden verkostojen laajentamisen teoksen ulkopuolelle (ulkoinen kompleksisuus), tekstin, puheen, ympäristöäänten jne. mukaan ottamisesta seuraavista mahdollisuuksista puhumattakaan. Ensisijaisena pidän edelleen kuitenkin teoksen sisäistä kompleksisuutta: kokemuksen mukaan sisäisesti hyvin redundanttia teosta sofistikoituihin ulkoiset viittaussuhteiden verkostot harvoin pe-
lastavat.

⁶² Mm. Tarasti 1982, 208.

⁶³ Elektroakustiseen musiikkiin keskittynyt Truax (1994, 176–180) erottaa musiikistaan sisäisen ja ulkoisen kompleksisuuden, joista ensimmäinen perustuu teoksen sisäisten viittaussuhteiden verkostoon (muoto), jälkimmäinen taas musiikin sisältämiin, muusta yhteydestä yleisesti tunnettuihin ja tunnistettaviin ääniin.

Kiinnostavinta ei ole äärimmäisyys, vaan kiinnostavaa on outo. Outo on tunnistettavan ja tunnistamattoman kohtaamista samassa objektissa. Äärimmäisen tunnistamaton objekti, jos sellaisia on, jää todennäköisesti huomiotta, sillä sitä tuskin voidaan huomata olevan olemassakaan. Vastaavasti äärimmäisen tunnistettava, täysin tuttu, ei herättäne mainittavasti kiinnostusta, koska siinä ei ole mitään selitystä kaipaavaa; se ei täytä erityisyyden vaatimusta. Kokemusjäljen suhteen kumpikin ääripää on yhtä laimea. – Huomionarvoista on, että äärimmäinen tunnistettavuus ei ole äärimmäisen pelkistämisen synonyymi: kuinka paljon onkaan kirjoitettu Cagen tauoista tai Malevitshin neliöistä? Tuottaako taideteos siis jo pelkällä olemassaolollaan riittävän erityisyyden? Tuskin, sillä jokaisella lienee kokemuksia myös yhdenmukaisista taideteoksista. Ehkä onkin niin, että taideteoksen käsite kantaa mukanaan *erityisen tulkinnan* vaatimusta, ja äärimmäisen pelkistetty tulkinnan kohde yksinkertaisesti nostaa haasteen korkealle?

Hyvälle teokselle, jollaisia säveltäjäntyölläni tavoittelen, on tietyn ymmärrettävyyden lisäksi mielekkään hahmotettavuuden lisäksi ominaista moniselitteisyys, ”melkeimmys”. Hyvä teos toteuttaa melkeimmyyden erityisen, oikean tasapainon: se *melkein* sopii mieleemme erilaisiin käsitteellisiin kehyksiin, mutta osa teosesta jää aina niiden ulkopuolelle, selittämättä. Nähdäkseni *erityiselle* ei voi asettaa yleisiä ehtoja, niinpä hyvän teoksen käsitteellinen määrittely ei olekaan vain vaikeaa, vaan mahdotonta. Jos hyvä teos olisi jäännöksettömästi kuvattavissa ja määriteltävissä, se ei täyttäisi erityisen melkeimmyyden ehtoa – eikä kyseessä siis olisikaan hyvä teos. Teos on rajatusti yksilöllinen, onnistuneessa tapauksessa erityiseksi koettavissa, ja aina historiallinen: se syntyy monien yksittäisten, tiettyinä aikana ja tietyissä olosuhteissa suoritettujen valintojen tuloksena. Tällaisen historiallisuuden tunnustaminen ei ole rajoittavaa, vaan se päin vastoin vapauttaa tekijän universaalisuuden ikeestä.

Vaikka musiikin perimmäiset kysymykset jäävät vastausta vaille, tarjolla on kuitenkin elegantti väistö Stravinskya – ja miksei myös Varèsea – mukaillen. Viime kädessä musiikissa on olennaista aika, ääni ja ajatus: aika sellaisena kuin sen koemme, ääni sellaisena kuin sen kuulemme, sekä ajatus – aikomus, valinta, väite, tulkinta, kysymys... Ääni on ajassa, se sisältää ajan, ja sille voi antaa merkityksiä, mutta se ei ole välttämätöntä. Musiikin merkitykset ja tarkoitukset ovat joka tapauksessa assosiatiivisen luonteensa vuoksi osittain niin säveltäjän, esittäjän, analyytikon kuin kuulijankin ulot-

tumattomissa, mutta siitä huolimatta jo ääni itsessään on kiinnostava, tärkeä ja kauden.

Kirjallisuus

Andersson, C. 2002. *Luova mieli*. Helsinki: Kirjapaja.

Albers, J. 1991. *Värien vuorovaikutus*. Helsinki: Vapaa Taidekoulu.

Aldwell, E. & Schachter C. 1989. *Harmony and voice leading*. Vol 1, 2. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Babbitt, M. 1955. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. *The Score* 12, 53–61.

Babbitt, M. 1987. *Words about Music. The Madison Lectures*. London: The University of Wisconsin Press.

Bernard, J. W. 1988. The evolution of Elliott Carter's rhythmic practice. *Perspectives of New Music* 26/2, 164–203.

Boros, J. & Ferneyhough, B. 1994. Composing a Viable (if Transitory) Self. Brian Ferneyhough in Conversation with James Boros. *Perspectives of New Music* 32/1, 114–130.

Boulez, P. 1975. *Boulez on Music Today*. London: Faber&Faber.

Boulez, P. 1987. Timbre and Composition – timbre and language. *Contemporary Music Review* 2/1, 161–171.

Burgin, V. 1989. *Taideteorian loppu*. Jyväskylä: Literos.

Busoni, F. 1962. Sketch of a New Esthetic of Music. Alkuperäinen teksti 1911. Teoksessa *Debussy, Ives & Busoni: Three Classics in the Aesthetic of Music*, 73–102. New York: Dover.

Cage, J. 1973. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cage, J. 1975. *A Year from Monday*. London: Marion Boyars.

Calvino, I. 1999. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Suom. Elina Suolahti, Helsinki: Loki-Kirjat.

Camus, A. 1963. *Esseitä*. Helsinki: Otava.

Carter, E. 2002. *Harmony Book*. New York: Carl Fisher.

Castrén, M. 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Castrén, M. 1994. *RECREL – A Similarity Measure for Set-Classes*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Castrén, M. 1997. Joukkoluokitukseen perustuva sointuluokitus: perusperiaatteet ja esimerkkejä sovellusmahdollisuuksista. *Sävellys ja musiikinteoria* 1/1997, 6–25.

- Chowning, J. 1973. The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation. *Journal of the Audio Engineering Society* 21/7, 194–202.
- Debussy, C. 1962. Monsieur Croche the Dilettante Hater. Alkuperäinen teksti 1927. Teoksessa *Debussy, Ives & Busoni: Three Classics in the Aesthetic of Music*, 3–71. New York: Dover.
- Emmerson, R. (toim.) 1986. *The Language of Electro-Acoustic Music*. London: The Macmillan Press.
- Feldman, M. 1985. *Essays*. Köln: Beginner Press.
- Ferneyhough, B. 1990. Complexity. Teoksessa Bons, J. (toim.), *Complexity in Music? An Inquiry into its nature, motivation and performability*. Rotterdam 8. –10.3.1990, konferenssijulkaisu. Amsterdam: Gaudeamus Foundation.
- Fink, R. 1999. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 102–137.
- Forte, A. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Goodman, N. 1985. *Languages of Art*. 2nd Edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Grisey, G. 1987. Tempus ex machina – A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review* 2/1, 239–275.
- Hasty, C. 1997. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Heininen, P. 1998. Sarjallisuus. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/1998.
- Henck, H. 1990. *Karlheinz Stockhausen's Klavierstücke X*. Köln: Neuland Musikverlag.
- Ingaarden, R. 1986. *The Work of Music and the problem of Its Identity*. Houndmills: Macmillan Press.
- Ives, C. 1962. Essays Before a Sonata. Alkuperäinen teksti 1920. Teoksessa *Debussy, Ives & Busoni: Three Classics in the Aesthetic of Music*, 103–185. New York: Dover.
- Kandinsky, W. 1981. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen taiteilijaseura.
- Kokkonen, J. 1992. *Ihminen ja musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kulka, T. 2005. *Taide ja kitsch*. Helsinki: Like.
- Kullberg, E. Hierarchical music. Per Nørgaards compositional universe in the 70s, based on 'The Open hierarchies'. www.pernoergaard.dk/eng/ideer/hierarkisk.html Luettu 22.1.2009
- Kundera, M. 1987. *Romaanin taide*. Helsinki: WSOY.

- Lachenmann, H. 1980. The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo* 135, 20–24.
- Lachenmann, H. 1995. On Structuralism. *Contemporary Music Review* 12/1, 93–102.
- Lerdahl, F. 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. 1996. *Music, Art & Metaphysics*. 2nd edition. London: Cornell University Press.
- Levinson, J. 1997. *Music in the Moment*. London: Cornell University Press.
- Lewin, D. 1993. *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*. New Haven: Yale University Press.
- Margolis, J. 1980. *Art and Philosophy*. Brighton: The Harvester Press.
- Margolis, J. 1987. *Philosophy Looks at the Arts*. 3rd ed. Philadelphia: Temple University Press.
- Mead, A. 1984. Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet Nr. 3. *Perspectives of New Music* 22/1–2, 31–60.
- Messiaen, O. 1956. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Morris, R. D. 1987. *Composition with Pitch-classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- Morris, R. D. 1993. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. *Music Theory Spectrum* 15/2, 205–228.
- Perle, G. 1981. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley: University of California Press.
- Persichetti, V. 1961. *Twentieth-Century Harmony*. New York: Norton.
- Poe, E. A. 2000. [1846] Komposition filosofia. Teoksessa Hökkä, T. (toim.) *Oi Runous*, 114–126. Jyväskylä: SKS.
- Pohjannoro, H. 1996. *Opus 13. György Kurtágin 12 mikroludia jousikvartetille*. Tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rahn, J. 1983. *A Theory for All Music. Problems and solutions in the analysis of non-western forms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rothko, M. 2004. *The artist's reality: philosophies of art*. Ed. Christopher Rothko. New Haven: Yale University Press.
- Saariaho, K. 1987. Timbre and Harmony. Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review* 2/1, 93–133.
- Schiff, D. 1983. *The Music of Elliott Carter*. London: Eulenburg.

Schönberg, A. 1984. *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. Toim. Leonard Stein. London: Faber & Faber.

Schönberg, A. 1990 [1922]. *Theory of Harmony*. London: Faber&Faber.

Scotto, C. 2000. A Hybrid Compositional System: Pitch-class Composition with Tonal Syntax. *Perspectives of New Music* 38/1, 169–222.

Shusterman, R. 2004. *Taide, elämä ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Stockhausen, K. 1963. *Texte. Band 1*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Stockhausen, K. 1964. *Texte. Band 2*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Stockhausen, K. 1989. *Stockhausen on Music*. London: Marion Boyars.

Stravinski, I. 1968. *Musiikin poetiikka*. Helsinki: Otava.

Takemitsu, T. 1995. *Confronting silence*. Berkeley: Fallen Leaf Press.

Tarasti, E. 1982. Musiikkisemiotiikan kenttä. Teoksessa *Tarasti E. (toim.) Musiikin soivat muodot*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 181–218.

Tarkovski, A. 1989. *Vangittu aika*. Helsinki: Love-kirjat.

Tiensuu, J. 1982. Valinnan valinnasta akustisessa taiteessa. Teoksessa *Tarasti E. (toim.) Musiikin soivat muodot*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 243–279.

Truax, B. 1994. The Inner and Outer Complexity of Music. *Perspectives of New Music* 32/1, 176–193.

Väisälä, O. 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music* (Studia Musica 23). Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Wishart, T. 1994. *Audible Design*. Orpheus the Pantomime Ltd.

Wishart, T. 1996. *On Sonic Art*. New York: Routledge.

Xenakis, I. 1971. *Formalized Music: thought and mathematics in composition*. Bloomington: Indiana University Press.

LIITE 1

Tohtorintutkintooni kuuluvat sävellykset kantaesitys- ja julkaisutietoineen

I Kamarimusiikkia

syksyn huoneet (1996–97)

jousikvartetto, 10'

kantaesitys: Kaapeli-kvartetti, Musica Nova Helsinki 14.3.1998

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

paluu (2000)

huilulle, klarinetille, viululle, sellolle ja pianolle, 20'

kantaesitys: Focus Ensemble, Musiikin aika, Viitasaari 8.7.2000

partituuri: Kustannusosakeyhtiö Uusinta

tuulenpolku (2000)

kamarikonsertto, 20'

kantaesitys: Zagros, joht John Storgårds, Helsinki 13.10.2000

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

ajan reuna (2003)

kamariorkesterille, 7'

kantaesitys: Kamariorkesteri Uusinta, joht. Eva Ollikainen, Sipoo 1.6.2003

partituuri: Kustannusosakeyhtiö Uusinta

äänite: Uusinta, joht. Eva Ollikainen, Uusinta UUCD 101 (2003)

II Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille

maan väreiksi taipuu valo (1997)

kanteleelle ja lyömäsoittimille, 10'

kantaesitys: Ritva Koistinen, kantele, Tim Ferchen, lyömäsoittimet, Musiikin aika, Viitasaari 6.7.1997

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

äänite: Eija Kankaanranta, Janne Tuomi, IMUCD 075 (2007)

kuun kiertoa kohti (1998)

kitaralle, 9'

kantaesitys: Jyrki Myllärinen, Mikkeli 23.11.1998

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

äänite: Jyrki Myllärinen, Alba ABCD 174, 2002

kivenpiirto (1999)

kitarakvartetille, 10'

kantaesitys: Corona Guitar Quartet, NUMUS 2000, Århus 28.4.2000

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

aava (1999)

huilulle, viululle, kitaralle ja lyömäsoittimille, 10'

kantaesitys: Alea Ensemble, Kouvola 6.5.2001

partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

time exposures (2004–05)
neljälle lyömäsoittajalle, 16'
kantaesitys: Amadinda, Tampere Biennale 8.4.2006
partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

III Orkesterimusiikkia

hämäränpyörre (1998–99), 8'
klarinetille ja jousiorkesterille
kantaesitys: Mikko Raasakka, klarinetti, Joensuun Kaupunginorkesteri, joht. Atso Almila, Joensuu 11.3.1999
partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

XL (2003–04), 7'
orkesterille 3333–4331–3 perc–archi
kantaesitys: Ylioppilaskunnan Soittajat, joht. David Searle, Helsinki 13.5.2004
partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

Ecce Homo (2007–08), 25'
orkesterille 1111–1000–archi,
kantaesitys: Lapin Kamariorkesteri, joht. John Storgårds, Hetan musiikkipäivät 20.3.2008
partituuri: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

LIITE 2

Sävellyskonsertin käsiohjelma

DOCMUS

Hannu Pohjannoron sävellyskonsertti
perjantaina 13.10.2000 klo 19.30
Sibelius-Akatemian konserttitalissa

Zagros Ensemble
joht. John Storgårds

paluu (2000)
huilulle, klarinetille, viululle, sellolle ja pianolle 20'

syksyn huoneet (1996–97)
jousikvartetto 10'

tuulenpolku (2000)
kamarikonsertto (kantaesitys) 20'

I

II

III

”Kaikesta huolimatta musiikki koostuu edelleenkin äänistä,” kirjoitin päiväkirjaani Viitasaarella 1985. Lause oli säveltäjänalun reunahuomautus innokkaana lainehtineeseen keskusteluun nykymusiikin uusista ulottuvuuksista. Skeptinen sävy saattoi olla myös merkki suunnistusvaikeuksista: kartta oli uusi ja outo.

Entä nyt – kuinka sijoittaisin musiikkini tuolle kuvitteelliselle kartalle? Soitinmusiikin lisäksi tuotantoon kuuluu elektronimusiikkia ja jokunen kokeellinen kappale. Musiikkini on useimmiten atonaalista monimutkaisine rytmeineen ja ns. uusine soittotekniikoineen. Käytän mielelläni erilaisia abstrakteja malleja suunnitellessani uutta teosta. Olenko siis modernisti?

Vastaus on – ehkä. Muistettakoon, että modernismillakin on jo oma historiansa: on erotettavissa joukko 1900-luvun traditioita, kuten esimerkiksi dodekafonis-sarjallisen, konkreettisen ja kokeellisen musiikin perinteet. Nämä kolme suuntausta ovat tärkeimmät referenssipisteeni nykymusiikissa. En tarkoita tällä niinkään tyyliyhdistäisyyksiä, vaan lähinnä työtapoja ja ajattelun malleja, jotka ovat osittain keskenään ristiriitaisia tai ainakin dialektisessa suhteessa keskenään.

Sarjallisuudessa pyrittiin äänen eri osatekijöiden mahdollisimman eksaktiin rationaaliin kontrolliin ja säveltäjän piilotettumusten eliminointiin turvautumalla erilaisiin 12-sävelrivistä johdettuihin lukusarjoihin. Ankarimmillaan tämä merkitsi etukäteen, ”ennen ääntä” tehtyjä abstrakteja sommitelmia, jotka realisoitiin ääniksi ja joihin ei nuottinusvaiheessa voinut enää vaikuttaa. Mielitykseni abstrakteihin rakenneideoihin ja ääni-ilmiöiden rationaaliseen suunnitteluun sekä yleensä älyperäiseen sävellyssotteen lienee tätä sukua. Kuitenkaan en halua etukäteen yrittää päättää sellaista, mitä en työn alussa voi tietää. Siksi pyrin pitämään abstraktiot riittävän väljinä – tämän ei tarvitse merkitä epäselvää ajattelua – jotta yksityiskohdat voisivat muotoutua kulloistekin ilmaisuvaatimusten mukaan.

Konkreettisuudessa musiikissa lähtökohta on ääni itse: valitaan joukko luonnollisia ääniä, jotka nauhoitetaan ja joita yhdistelemällä ja muokkaamalla saavutetaan valmis lopputulos. Soitinmusiikin säveltämisessä tämä voi tarkoittaa soittimellisten äänilöydösten keräilyä ja kokoamista teokseksi ilman etukäteen lukkoonlyötyä käsitteellistä kehystä, johon musiikin ja soittimen olisi taivuttava. Parhaimmillaan kyse on materiaalin ja muotoidean interaktiivisesta prosessista, jossa molemmat vaikuttavat toisiinsa, ja lopputulos voi olla jotain sellaista, jota alkuehdoista ei voi välittömästi päätellä.

Kokeellisuus musiikissa tarkoittaa – kokeilemistä. Mahdollisimman vähin ennakkoodotuksin lähestytään koetilannetta, ja hyväksytään tulos tai etsitään, mitä käyttökelpoisia siinä on – tai tehdään uusi koe. Amerikkalaisessa eksperimentaalisuudessa koe ennakkoilmoittomine tuloksineen on teos; itselleni kokeilu merkitsee eräitä työvaiheita, intuitiivisia valintoja sekä uteliasta mielialaa.

Tällä hetkellä pyrin synteisiin, ja ponnistan työssäni paitsi modernistisista, myös varhaisemmasta länsimaisesta musiikkitraditiosta. Tällä en tarkoita tyyliilainoja tai fuugan modernisoitua käyttöä, vaan sitä, että esimerkiksi yksi- ja monikerroksisuus, sykliisyys, variaatio ja kontrasti ovat edelleen olemassaolevia ja käyttökelpoisia musiikillisia ilmiöitä. Beethovenin kuva työhuoneeni seinällä ei ole pelkkä vitsi: musiikillinen ilmaisuvoima yhdistyneenä rakenteelliseen lujuteen on mielestäni ehdottomasti tavoittelamisen arvoista.

Hannu Pohjannoro (*1963 Savonlinna) opiskeli sävellystä Sibelius-Akatemiassa Eino-juhani Rautavaaran, Kalevi Ahon ja Paavo Heinisen johdolla, ja suoritti musiikin maisterin tutkinnon 1996. Hän on täydentänyt opintojaan Berliinin Hochschule der Künsteissä sekä Darmstadtin ja Viitasaaren mestarikursseilla. Pohjannoron tuotantoon kuuluu kamarimusiikin lisäksi kaksi orkesteriteosta, laulusarja sekä elektroni- ja näyttämömusiikkia. Hänen teoksiaan on esitetty sekä vanhalla että uudella mantereella; tänä vuonna mm. San Fransiscossa ja Lontoossa, lisäksi mainittakoon kantaesitykset Århusin NUMUS-festivaalilla, Tampere Biennalessa sekä Viitasaaren Musiikin Ajassa.