



**Soittajan
musiikkianalyttinen
näkökulma Jukka Tiensuun
soolokitarateokseen Drang**



JYRKI MYLLÄRINEN

EST 96

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2026

Soittajan musiikkianalyttinen näkökulma
Jukka Tiensuun soolokitarateokseen *Drang*

Soittajan musiikkianalyttinen näkökulma

Jukka Tiensuun soolokitarateokseen *Drang*

Jyrki Myllärinen

Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma

Sibelius-Akatemian tohtorikoulu

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2026

Taiteellisen tutkielman ohjaaja:
MuT professori Lauri Suurpää

Taiteellisen tutkielman tarkastajat:
FT Samuli Tiikkaja
Kitarataiteilija MuM Timo Korhonen

Tarkastustilaisuuden valvoja:
Lauri Suurpää

Taiteellisen tutkielman esitarkastajat:
FT Samuli Tiikkaja
Kitarataiteilija MuM Timo Korhonen

Jyrki Myllärinen

Soittajan musiikkianalyttinen näkökulma Jukka Tiensuun
soolokitarateokseen *Drang*

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma
Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Jyrki Myllärinen

Paino: Grano, 2026
EST 96
ISBN 978-952-329-421-9 (painettu)
ISSN 1237-4229 (painettu)
ISBN 978-952-329-422-6 (pdf)
ISSN 2489-7981 (pdf)

Tämä julkaisu on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston
sähköisessä julkaisuarkistossa
<https://taju.uniarts.fi>

Tiivistelmä

Tutkielmani käsittelee Jukka Tiensuun vuonna 1998 säveltämää soolokitarateosta *Drang*. Lähestyn teosta esittäjän näkökulmasta, ja tutkimukseni tavoitteena on ymmärtää kappaleen muotoa kannattelevia mekanismeja mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Tutkimukseni analyyttisessä osiossa tutkin teoksen ymmärtämisen kannalta keskeisiä rakennetasoja: säveltaso-organisaatiota, motiivista ulottuvuutta, tekstuureita, musiikin rytmistä tasoa ja muodon jäsentymiseen kytkeytyviä ilmiöitä.

Ensimmäinen luku, johdanto, käsittelee tutkimukseni taustoja sekä omaa näkökulmaani teokseen. Toisessa luvussa käsitelen tutkimukseni teoreettista viitekehystä. Musiikin kannatteleman semioottisen merkityksen analysoimisessa hyödynnän virtuaalista toimijuutta käsittelevää tutkimusta sekä kognitiivista metaforateoriaa. *Drangin* muodon jäsentymistä koskevassa analyysissäni hyödynnän musiikin segmentaatiota ja huippukohtaisuutta käsitteleviä teorioita. Abstraktin tason rakenteellisia kytköksiä kartoittaessani sovellan paikoitellen joukkoteorian käsitteistöä.

Kolmannessa luvussa siirrytään tutkimukseni analyyttiseen osioon, jonka aloitan tarkastelemalla teoksen dramaturgista kokonaiskaarrosta kannattelevan abstraktin *idean* merkitystä. Tämän jälkeen analysoin kappaleen alun ja lopun polarisoituneen vastakkainasettelun dramaturgista merkitystä. Neljäs luku käsittelee motiiviseksi perushahmoksi kutsumaani rytmistä elettä ja sen teoksessa kannattelemissa funktioissa sekä motiivisen perushahmon tekstuurisuuteen johtavaa kehityskaarta, jota lähestyn enteilevyydestä jälkikäiunomaisuuteen johtavan teoreettisen mallin valossa.

Viides luku käsittelee teoksen tekstuurista tasoa ja tekstuurien muotoa jäsentävää funktiota. Kuudennessa luvussa analysoin teoksen rytmisellä tasolla esiintyvää kehityskaarta ja sen merkitystä kokonaisdramaturgiassa. Seitsemäs luku käsittelee muodon jakautumista. Tässä luvussa esitän näkemykseni kokonaisuuden jakautumisesta suppeampiin muotoyksiköihin, taitteisiin. Taitejakoa koskevan tekstin yhteydessä esitän myös tulkintani teoksen kerronnallisesta kaarroksesta, jossa

motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit ja säveltoistolle perustuvat tekstuurit käyvät virtuaalista kamppailua musiikillisesta valta-asemasta ja lopullisesta voitosta. Kahdeksas luku on yhteenveto, jossa esittelen tutkimukseni johtopäätöksiä ja kerron, kuinka tutkielmani kytkeytyy jatkotutkintoprojektini muodostamaan kokonaisuuteen.

Avainsanat: post-tonaalisuus, muodon dramaturgia, prosessi, tekstuuri, motiivinen perushahmo, polarisaatio, segmentaatio, virtuaalinen toimijuus.

Abstract

My dissertation examines the solo guitar piece *Drang* composed by Jukka Tiensuu in 1998. I approach the work from performer's point of view, and the aim of my research is to understand the mechanisms that support the shape of the piece as comprehensively as possible. In the analytical chapters of my research, chapters 3–7, I examine the structural levels that are central to understanding the work: pitch-organization, motivic dimension, textural dimension, music's rhythmical figuration and phenomena related to the segmentation of the form.

The first chapter, introduction, discusses the background of my research and my own perspective on the work. The second chapter presents the theoretical framework of my research. In analysing the semiotic significance supported by music, I utilise theories concerning virtual agency and cognitive metaphor theory. In the analysis concerning the form of the work I utilise theories on musical segmentation and musical high points. When investigating abstract structural pitch-connections I apply also basic concepts of set-theory.

The third chapter moves on to the analytical part of my research, which begins with an examination of the significance of the abstract *idea* that supports the overall dramaturgical curve of the work. In the second half of the third chapter, I analyse the dramaturgical significance of the polarised confrontation of the beginning and end of the piece. The fourth chapter deals with the developmental trajectory of a specific rhythmical motif, which I call the basic motif figure. The fifth chapter concerns the textural level of the work and the dramaturgical significance of the textures. The sixth chapter deals with the rhythmical level of *Drang*. This chapter delves into the dramaturgical output of the developmental trajectory concerning music's rhythmical figuration.

The seventh chapter deals with the segmentation of form. In this chapter, I present my own view on the division of the overall form into smaller units, sections. In connection with the text concerning the segmentation process, I also present my interpretation of

the narrative curve of the work, in which textures built on a basic motif and textures based on pitch repetition engage in a virtual struggle for metaphoric dominance and ultimate victory. The eighth chapter is a summary, in which I present the conclusions of my research and explain how the dissertation is related in my artistic postgraduate degree project as a whole.

Keywords: post-tonality, dramaturgy of form, process, texture, Basic Motif, polarization, segmentation, virtual agency.

Kiitokset

Ensimmäiseksi haluan kiittää opintojeni vastuullista ohjaajaa ja taiteellisen tutkielmani ohjaajaa professori Lauri Suurpäättä, jonka asiantunteva ja aina kristallinkirkkaasti formuloitu palaute on toiminut loistavana esikuvana omalle ajattelulleni ja kirjalliselle ulosannilleni. Lauri johdatti minut ymmärtäväisesti pois filosofisilta harhapoluilta, joille harhauduin erityisesti kirjoitusprojektini alkuvaiheessa.

Yhtä painavat kiitokset haluan antaa säveltäjä Jukka Tiensuulle, jonka johdolla minun oli ilo opiskella sävellystä ja valmistaa viidennessä jatkotutkintokonsertissani esitetty kitarakvartetto *Circolo Virtuoso*. Jukan kanssa vietetyt tunnit olivat kallisarvoisia ja antoivat minulle mukavaa taiteellista pureskeltavaa tulevaisuuteen.

Tutkintoni taiteellinen opinnäyte käsitti viisi konserttia ja haluan esittää kiitokset kaikille säveltäjille ja muusikoille, joiden kanssa minulla oli ilo tehdä yhteistyötä konserttisarjan tiimoilta. Säveltäjät Jouni Hirvelä, Lauri Kilpiö, Sami Klemola, Tiina Myllärinen, Veli-Matti Puumala ja Ville Raasakka sävelsivät kukin uuden teoksen jatkotutkintokonserttisarjaani varten, mistä esitän heistä jokaiselle suuren kiitoksen. Sävellystilauksia tukivat Teosto, Suomen säveltäjäin Sibelius-rahasto, Madetoja-säätiö ja Sibelius-Akatemian tukisäätiö, mistä haluan esittää lämpimän kiitokseni myös näille tahoille.

Konserteissa rinnallani esiintyi koko joukko suuresti arvostamiani taiteilijoita, joita haluan kiittää koko sydäimestäni. Kiitos Ismo Eskelinen (kitara), Rody van Gemert (kitara), Markus Hohti (sello), Hanna Hohti (alttoviulu), Eija Kankaanranta (kantele), Hanna Kinnunen (huilu), Veli Kujala (harmonikka), Petri Kumela (kitara), Olli Pekka Martikainen (lyömäsoittimet), Saara Olarte (harppu), Maria Puusaari (viulu), Jutta Seppinen (kapellimestari), Riikka Siirala (tanssi), Antti Suoranta (lyömäsoittimet), Jukka Tiensuu (piano) ja Olli-Pekka Tuomisalo (saksofoni). Työskentely kanssanne oli sekä antoisaa että inspiroivaa. Op in teiltä paljon.

Lisäksi haluan esittää lämpimän kiitoksen kollegalleni Jukka Savijoelle, jonka pyyteetön apu jatkotutkintohakemukseni suunnitteluvaiheessa oli kullanarvoista.

Joukkoteoriaan liittyvissä kysymyksissä sain asiantuntevaa opastusta alan johtavalta asiantuntijalta Marcus Castrénilta, jolle haluan esittää tässä lämpimän kiitokseni.

Tutkielmani englanninkielisen tiivistelmän tarkasti Robert Fleitz, mistä olen hänelle kiitollinen.

Tekstini taittovaiheessa ystäväni Jaana Kallioniemi opasti minua Word-tekstinkäsittelyohjelman tutkimattomissa syövereissä, mistä haluan esittää hänelle suuren kiitoksen.

Lopuksi haluan kiittää rakasta vaimoani Tiinaa, joka on tukenut jatkotutkintoprojektiani monin eri tavoin. Viidenteen jatkotutkintokonserttiini Tiina sävelsi soolokitarateoksen *Grotta azzurra*, minkä lisäksi hän on ollut tukenani monissa kiperissä tilanteissa, joita pitkän projektin varrelle on mahtunut vähintäänkin tarpeeksi.

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto.....	1
1.1 Tutkimukseni tavoite.....	1
1.1.1 Jukka Tiensuu ja <i>Drangin</i> taustaa.....	1
1.1.2 Miksi <i>Drang</i> ?.....	5
1.2 Tutkimuksellinen näkökulmani <i>Drangiin</i>	6
1.3 Tutkielmani motto.....	7
 2. Teoreettinen viitekehys.....	10
2.1 Merkitys musiikissa.....	10
2.2 Musiikillisen merkityksen semioottinen ulottuvuus <i>Drangissa</i>	11
2.3 Musiikillinen lukutaito.....	13
2.4 Intuition rooli musiikkiesityksessä.....	13
2.5 Spitzerin kognitiivinen metaforateoria.....	15
2.6 Muodon jäsentyminen.....	19
 3. Kokonaisuutta kannattelevat musiikin tasot.....	22
3.1 <i>Drang</i> ensi kuulemalta.....	22
3.2 <i>Drangin</i> dramaturgista kokonaiskaarosta kannatteleva idea.....	23
3.3 Teoksen alun ja lopun polarisoitunut vastakkainasettelu.....	26
 4. Motiivinen perushahmo ja sen <i>Drangissa</i> kannattelemat roolit.....	40
4.1 Motiivisen perushahmon protagonistinen rooli.....	40
4.2 Motiivinen perushahmo.....	41
4.3 Motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen johtava kehityskaari.....	43
 5. Tekstuuri.....	69
5.1 Tekstuurien kokonaisuutta jäsentävä funktio <i>Drangissa</i>	69
5.2 <i>Drangin</i> seitsemän tekstuurityyppiä.....	69
5.3 Teoksen tekstuurisen vastakohtaparin kannatteleva virtuaalinen toimijuus.....	73

5.4 Motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit ja niiden ailahtelevaisuus.....	76
5.5 3-ääninen tekstuuri.....	78
5.6 <i>Molto appassionato, senza fretta</i> -tekstuuri.....	80
5.7 Muiden tekstuurityyppien roolit kappaleessa.....	83
6. Rythmi.....	84
6.1 Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtava rytminen kehityskaari.....	84
7. Muoto.....	106
7.1 <i>Drangin</i> muotoa jäsentävät mekanismit.....	106
7.2 Taitejako.....	107
8. Yhteenveto.....	181
LÄHDELUETTELO.....	191
LIITTEET.....	195
Liite 1. <i>Drangin</i> partituuri ja esitysohje.....	195
Liite 2. Jukka Tiensuun kitarasävellykset.....	199
Liite 3. Jatkotutkintokonserttieni ohjelmat	200
Liite 4. YouTube-linkki <i>Drangin</i> esitykseen.....	206

1 Johdanto

1.1 Tutkimukseni tavoite

Tutkielmani on tapaustutkimus, jonka kohteena on Jukka Tiensuun säveltämä soolokitaraateos *Drang*. Tutkimukseni tavoite on löytää musiikin esittäjänä mahdollisimman syvällinen ymmärrys *Drangin* post-tonaalisesta sävelkielestä ja käsitteellistää tähän kokemukseen johtanutta analyttistä prosessia. Tulokssani viittaa toistuvasti muotoa kannattelevan musiikillisen narratiivin läsnäoloon, vaikka narratiivisuus itsessään ei kuulu tutkimukseni varsinaiseen aihepiiriin, enkä käsittele tekstissäni musiikillisen narratiivin teoreettista taustaa. Byron Alménin musiikillista narratiivia koskevaan tutkimukseen viitaten esitän kuitenkin, että *Drangin* musiikillinen dramaturgia täyttää Alménin (2008) teoriassaan musiikilliselle narratiiville asettamat ehdot, kuten teoksessa keskeistä rakenteellista roolia näyttelevien elementtien polarisoituneen vastakkainasettelun.

1.1.1 Jukka Tiensuu ja *Drangin* taustaa

Jukka Tiensuu kuuluu kansainvälisesti menestyneimpiin suomalaisiin säveltäjiin. Hän suoritti sävellyksdiplominsa Sibelius-Akatemiassa Paavo Heinisen oppilaana vuonna 1972, minkä jälkeen hän jatkoi opintojaan New Yorkissa Juilliard School of Musicissa ja Freiburgissa Brian Ferneyhoughin ja Klaus Huberin oppilaana. Freiburgissa hän opiskeli sävellyksen rinnalla myös cembalon soittoa ja orkesterinjohtoa. Freiburgin vuosien jälkeen Tiensuu opiskeli ja työskenteli IRCAMIN elektronisen musiikin studiossa Pariisissa ennen paluutaan Suomeen vuonna 1977. Nuorempana Tiensuu teki merkittävää uraa paitsi säveltäjänä myös esiintyvänä cembalistina ja festivaaliorganisaattorina. Hän toimi Helsinki Biennalen taiteellisena johtajana vuosina 1979–1983 ja perusti Musiikin Aika -festivaalin Viitasaarelle vuonna 1981. Tiensuu on palkittu Teosto-palkinnolla (2004), säveltaiteen valtionpalkinnolla (2012) ja Wihurin Sibelius-palkinnolla (2020).

Sävellystyössään Tiensuu on alusta alkaen hyödyntänyt tietokoneavusteista spektrianalyysia ja elektroniikkaa, mutta tästä huolimatta hän on säilyttänyt musiikissaan aina musikanttisen ja muusikkoystävällisen otteen. Musikanttisuus saattaa selittyä sillä, että Tiensuu on 1980-luvun jälkipuolelta asti käyttänyt musiikissaan runsaasti hyvin soivia intervaleja – kuten terssejä ja kvinttiä – sekä tarttuvia motiiveja ja asteikkoja. Lisäksi hän pyrkii kunnioittamaan soittajan kädentaitoja, eikä halua väheksyä niiden merkitystä.¹ Hän asettaa muusikon tekniset taidot usein kovalle koetukselle, mutta tämä ei tapahdu laajennettujen soittotekniikoiden kautta vaan kulloinkin kohteena olevan instrumentin soinnillisia ominaisuuksia ja traditionaalisia soittotapoja hyödyntämällä. Uudenlaisten sointi- ja äänimaailmojen luomisessa Tiensuu tukeutuu mm. mikrintervalleihin, mikrotonaaliin virituksiin, ja elektroniikkaan, jotka ovat kuuluneet hänen musiikilliseen työkalupakkiinsa alusta alkaen.

Tiensuun kitarasävellykset muodostavat modernin kitarakirjallisuuden saralla poikkeuksellisen laajan kokonaisuuden. Nykyisellään (vuonna 2026) hänen kitaratuotantonsa käsittää 11 teosta: viisi soolokitarakappaletta, yhden sävellyksen kitaralle ja elektroniikalle, kolme kamarimusiikkiteosta, ja kaksi konserttoa.² Tiensuun ensimmäinen kitarasävellykset *preLudi-Ludi-postLudi* syntyi vuonna 1974 ja toistaiseksi viimeisin *KIVA*, konsertto kitaralle ja soitinyhtyeelle, vuonna 2024. Ilahduttavaa on, että hänen kitaratuotantonsa kattaa käytännöllisesti katsoen koko hänen säveltäjänuransa ja heijastelee näin ollen myös hänen kehitystään säveltäjänä.

Tiensuun kitaratuotannossa *Drang* edustaa uutta lukua, jossa hänen persoonallinen musiikillinen ajattelunsa ja vuosien saatossa mestarilliseksi kehittynyt sävellyksellinen käsityötaitonsa löytävät upean tasapainon. Jos Tiensuun voi 1970-luvulla syntyneissä kitarasävellyksissään *preLudi*, *Ludi*, *postLudi* (1974) ja *Dolce amoroso* (1977) ajatella vielä jollain lailla hakeneen omaa tyylillistä linjaansa, voidaan *Drangin* katsoa edustavan säveltäjän 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa tyylillisesti aiempaa johdonmukaisemmaksi

¹ Tämä tieto perustuu säveltäjän kanssa käymiini kahdenvälisiin keskusteluihin.

² Liitteessä 2 luettelo Tiensuun nykyisistä kitarateoksista.

muuttunutta ilmaisua, jota yleisesti kutsutaan tiensuutyyliseksi.³ Yksi tiensuutyylille leimallinen piirre on säveltäjän tapa käyttää materiaalisesti ja äänellisesti erilaisille lähtökohdille rakentuvia tekstuureita musiikillisen muodon ja dramaturgian keskeisinä rakennuspalikoina ja asettaa ne soivaan dialogiin keskenään.⁴ Tätä sävellyksellistä strategiaa Tiensuu soveltaa myös *Drangissa*, jossa tekstuurien välisellä dialogilla on ainakin kaksi tärkeää funktiota: (1) musiikillista dramaturgiaa kannatteleva funktio, ja (2) muotoa artikuloiva funktio.⁵

Soitinyhtyeelle ja elektroniikalle vain vähän ennen *Drangia* säveltämässään teoksessa *nemo* (1997) Tiensuu tuntuu soveltavan jokseenkin samankaltaista näkökulmaa tekstuurisuuteen kuin *Drangissa*. Vaikka *Drang* ja *nemo* kuuluvat kokoonpanonsa ja kestopnsa puolesta eri kategorioihin, tuo säveltäjän tekstuurisella tasolla soveltama sävellyksellinen strategia teokset syntaktisessa mielessä lähelle toisiaan. Tarkoitan tällä sitä, että molemmissa teoksissa tekstuurisella vuoropuhelulla on tärkeä muodon dramaturgiaa kannatteleva funktio. *Nemossa* tekstuurisen vuoropuhelun idea laajenee kuitenkin koskemaan paitsi tekstuurien soinnillisia ja materiaalisia ominaisuuksia myös tekstuurien kannattelemia virtuaalisia tilavaikutelmia, joiden toteuttaminen elektroniikalla vahvistetun yhtyeen avulla on luontevampaa kuin soolokitaralla.⁶

³ 1980-luvun puoleen väliin asti Tiensuu käytti sävellyksissään moninaisia tyyllisiä asetelmia ja lähtökohtia: esimerkiksi aleatorisuutta, avointa muotoa, stokastiikkaa, sarjallisuutta, improvisaatiota ja musiikkiteatteria. Vuonna 1989 syntyneen klarinetikonserton *Puro* myötä Tiensuun tyyllinen ilmaisu muuttui aikaisempaa johdonmukaisemmaksi.

⁴ Tiensuu on hyödyntänyt toisistaan erottuvien tekstuureiden välistä vuoropuhelua oikeastaan koko uransa ajan. Hänen varhaisessa tuotannossaan tekstuurista dialogia kävivät usein järeät sointiblokit ja niitä ohuimmat tekstuurit. Esimerkkeinä tästä toimivat vaikkapa orkesteriteos *Mxpzkl* (1977) ja sen kanssa samana vuonna syntynyt duo kitaralle ja harmonikalle *Sinistro* (1977). *Sinistrossa* tekstuurisesti keskeiseen rooliin nousevat harmonikan klusterit, jotka rinnastuvat *Mxpzkl*:ssä koko orkesterin voimalla tuotettuihin laajoihin sointimassoihin. *Sinistrossa* kevyempää tekstuurista elementtiä edustaa kitaran ilmastavasti alkava *Dolce amoroso* -osuus, joka luo vahvan äänellisen ja dramaturgisen kontrastin harmonikan tiheälle ja aggressiiviselle klusteritekstuurile.

⁵ Paneudun tekstuurien väliseen vuorovaikutukseen luvussa 5.

⁶ *Nemo* huipentuu tilanteeseen, jossa säveltäjä nostaa valaan laulusta inspiroituneen tekstuurin ja äänimaiseman musiikillisen dramaturgian etualalle. Samalla hän vertauskuvallisesti johdattaa kuulijan soivaan vedenalaiseen tilaan ja nostaa virtuaalisen tilavaikutelman yhdeksi musiikin tasoksi. Elektroniikalla ryyditetty valaan laulu -taite nousee teoksen dramaturgisen kokonaiskaaroksen ylimmäiseksi huippukohdaksi, joka avaa retrospektiivisesti uuden näkökulman edellisiin taitteisiin ja niissä esiintyneisiin tekstuureihin. Näin esimerkiksi soittajien teoksen alkupuolella laulama koraali ja linnun laulusta johdetut tekstuurit näyttävät tämän huippukohdan jälkeen jollain lailla uudessa valossa: paitsi ääninä myös tilallisuuteen viittaavina vaikutelmina.

Edellisen vertailun valossa *Drangia* voidaan mielestäni pitää ajattelultaan orkestraalisena teoksena. Orkestraalisuutta kappaleessa ilmentävät esimerkiksi näennäisesti yksiaäniset, mutta tarkemmin katsottuna monia tasoja sisältävät polyfoniset tekstuurit sekä soinnilliset leikkaukset, jotka kumpuavat *tutti* vastaan *solo* tyyppisestä orkestraalisesta asetelmasta. Myös kappaleessa usein esiintyvät kaikuefektit viittaavat orkesteriin: tarkemmin sanoen solistin ja orkesterin väliseen vuorotteluun tai orkesterin sisäisten soitinryhmien vuorotteluun, joiden tuloksena syntyy erehdyttävästi luonnon kaikua muistuttava soinnillinen ilmiö. Kun esitin *Drangia* säveltäjälle, hän viittasi muutamissa kommenteissaan orkestraalisuuteen, mikä antaa tässä esittämälleni argumentille lisää tutkimuksellista painoarvoa.⁷ Teoksen ilmentämä orkestraalinen ajattelu kytkee sen myös laajempaan tyylilliseen jatkumoon, toisin sanoen orkestraalisia tehoja hyödyntäviin kitarasävellyksiin, joita modernista kitaraohjelmistosta löytyy runsaasti.⁸ Muutoin *Drangille* onkin varsin vaikea löytää suoranaisia esikuvia tai vertailukohtia modernista kitaraohjelmistosta.

Drang on sävelletty Tampereen I kansainvälisen Guitaristival-kitarakilpailun semifinaalin pakolliseksi nykymusiikkikappaleeksi.⁹ Sittemmin kappaletta on kuitenkin esitetty verrattain harvoin, mikä saattaa ainakin osittain johtua teoksen huomattavasta haasteellisuudesta. Kappaletta ei ole helppo soittaa, eikä sitä ole myöskään helppo ymmärtää. Tutkielmassani pureudun kappaleen minussa itsessäni herättämiin musiikillisiin kysymyksiin, joihin pyrin vastaamaan analyttisesti mahdollisimman perustellulla tavalla. Tutustuessani teokseen pohdin esimerkiksi seuraavia kysymyksiä: miksi *Drang* alkaa niin kuin se alkaa, ja miksi se loppuu niin kuin se loppuu? Myös teoksen muoto askarrutti minua suuresti.

⁷ Tiensuu ohjeisti minua lähestymään tahdin 39 fortesointua kuvitteellisen orkesterin *tuttina*, jonka jälkikäistä tahdin 40 melodinen linja nousee huilusooloon rinnastuvalla tavalla.

⁸ Orkestraalisia tehoja kitarasävellyksissään ovat hyödyntäneet mm. Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Frank Martin (1890–1974), Antonio José (1902–1936), Alberto Ginastera (1916–1983), Erik Bergman (1911–2006), Hans Werner Henze (1926–2012), Leo Brouwer (1939–), Magnus Lindberg (1958–), Veli-Matti Puumala (1965–) ja Thomas Adès (1971–), tässä vain joitakin 1900- ja 2000-luvuilla kitaralle kirjoittaneita säveltäjiä mainitakseni.

⁹ Sävellyksen tilaaja oli Tampere-Talo Oy, ja tilauksen toimeksiantaja festivaalin taiteellinen johtaja, kitarataiteilija Timo Korhonen.

1.1.2 Miksi *Drang*?

Tiensuun musiikki on aina kiehtonut minua suuresti, ja pidän sitä terveellä tavalla omaperäisenä ja samalla omaa musiikillista mielikuvitustani inspiroivana. Huolimatta melko vahvasta tyyllisestä identiteetistä, joka yhdistää erityisesti Tiensuun 1990-luvulla tai sen jälkeen säveltämiä teoksia toisiinsa, ovat hänen sävellyksensä mielestäni kuitenkin aina riittävän erilaisia keskenään. Näin ollen tyyllisen toisteisuuden mielikuvaa ei synny, vaikka teoksissa onkin monia tunnistettavia piirteitä. Henkilökohtaisesti pidän tätä yhtenä monien mestarisäveltäjien tunnusmerkkinä. Huumorilla ja leikkisyydellä on usein oma, joskus peittelemätönkin roolinsa Tiensuun musiikissa, mitä pidän erittäin positiivisena ja samalla suhteellisen harvinaisena piirteenä modernin länsimaisen taidemusiikin kentällä: vakavan ja hauskan musiikillisen ilmaisun yhdistäminen on säveltäjälle haastava tehtävä, jossa Tiensuu onnistuu mielestäni usein kunnioitettavalla ja omintakeisella tavalla.

Drang on luonteeltaan eittämättä vakava teos, mutta leikkisyyden piiristä ammentavalla kekseliäisyydellä on mielestäni tässäkin teoksessa oma roolinsa. Säveltäjä tuntuu leikittelevän kappaleessa kätkemisen idealla ja esittelee keskeiset motiivit ja tekstuurit aluksi aina kätketysti, kunnes tuo ne myöhemmin vastaansanomattomalla tavalla musiikillisen diskurssin etualalle. Esittäjälle tämä virtuaalinen piiloleikki antaa mahdollisuuden löytämisen ja oivaltamisen riemuun, jota hän voi kokea hahmottaessaan musiikin eri tasojen välisiä loogisia yhteyksiä, jotka eivät avaudu millään lailla itsestään selvästi. On tietenkin tulkinnallinen kysymys, halutaanko kätkemisen ideaa lähestyä leikkisyyden näkökulmasta. En tässä yhteydessä koe tarpeelliseksi käsitellä asiaa yksityiskohtaisemmin; lukija voi tehdä asiasta omat johtopäätöksensä.

Oman tulkintani mukaan tietynlainen leikkimielinen näkökulma kuuluu yleisestikin ottaen Tiensuun säveltäjän eetokseen, ja *Drangissa* hän onnistuu mielestäni ujuttamaan leikilliseen kekseliäisyyteen viittaavan elementin muutoin varsin vakavamielisen musiikillisen ilmaisun lomaan. Myös teoksen nimen, *Drang*, voi ajatella viittaavan eräänlaiseen sanalliseen ja kulttuuriseen piiloleikkiin: tyyllisen *Sturm und Drang* -viittauksen rinnalla teoksen saksankielinen nimi viittaa muun muassa kiihkoon,

pyrkimykseen, haluun, pakkoon, tarpeeseen tai paineeseen. Kun yksi teoksen musiikillista kokonaisuutta kannattelevista ajatuksista kytkeytyy musiikin vertauskuvallisesti ilmentämään pyrkimykseen edetä kohti ennalta asetettua päämäärää, voidaan nimen todeta kuvaavan teoksen luonnetta varsin osuvasti – vaikka nimen ja musiikin ilmentämän karakterin yhteys ei ole millään lailla yksiselitteinen.

Edellä esittämiini syihin liittyen *Drang* on aina herättänyt minussa halun ymmärtää teosta muusikon intuition lisäksi myös tiedollisesti, toisin sanoen sävellysteknisestä näkökulmasta. Kun tutustuin kappaleeseen esittäjän roolissa vuoden 2013 tietämillä, pidin siitä, mutta en osannut tuolloin täsmentää itselleni, mikä minua teoksessa oikeastaan viehätti. Pidin tätä erinomaisena perusteena ottaa teos tutkielmani kohteeksi ja yrittää toden teolla selvittää syitä siihen, miksi *Drang* vaikutti minusta taiteellisesti arvokkaalta ja musiikillisesti puhuttevalta musiikkiteokselta.

1.1 Tutkimuksellinen näkökulmani *Drangiin*

Tutkimuksellinen näkökulmani *Drangiin* on musiikin esittäjän näkökulma, joka raamittaa tapaani lähestyä kappaleen ymmärtämisen problematiikkaa. Esittäjän näkökulmasta musiikin ymmärtäminen on moniulotteinen ja kokonaisvaltainen kokemus, joka kehkeytyy erilaisten ymmärtämisen tasojen asettuessa elävässä esitystilanteessa keskinäiseen dialogiin. Esitystilanteessa musiikin tiedollinen, intuitiivinen ja kehollinen ymmärtäminen asettuvat parhaimmillaan luovaan vuorovaikutukseen ruokkien toinen toistaan. Kutsun tätä kokemusta *musiikin sisäistämiseksi* ja pidän sen tavoittelemista yhtenä muusikontyöni tärkeimmistä päämääristä – myös tämän tutkimuksen ulkopuolella. On sanomattakin selvää, että kaikkien musiikin sisäistämisen kokemukseen kytkeytyvien ymmärryksen tasojen käsitteleminen yhden tutkimuksen puitteissa olisi mahdoton tavoite. Tästä tietoisena keskityn tutkimuksessani pääsääntöisesti musiikin tiedollisen ymmärtämisen tasoon. Pureutumalla analyttisesti musiikin eri rakennetasoihin pyrin löytämään teoksen partituurista minua musiikin esittäjänä

mahdollisimman konkreettisesti hyödyttävää informaatiota, josta voin ammentaa tiedollista sisältöä muusikonintuitiioni ja tulkintani polttoaineeksi.

Tutkimukseni tärkeimpänä liikkeelle panevana voimana on toiminut oma taiteellinen ja inhimillinen haluni oppia ymmärtämään *Drangia* mahdollisimman kokonaisvaltaisella tavalla, jossa partituurin välittämä tieto ja muusikonintuitio asettuvat luovaan dialogiin. Tutkimukseni analyttisessä osiossa pyrin käsitteellistämään prosessia, jonka myötä koen oppineeni ymmärtämään teosta minua itseäni taiteellisesti tyydyttävällä tavalla. Pukiessani analyysin tuloksia sanalliseen muotoon luvuissa 3–7 otan itselleni vapauden ilmaista itseäni myös subjektiivisessa roolissani musiikin esittäjänä.

Perinteisten analyttisten menetelmien rinnalla sovellan tutkimuksessani virtuaalista toimijuutta käsittelevää teoriaa, joka kokemuksen mukaan tarjoaa soittajalle hedelmällisen näkökulman musiikin dramaturgiseen ulottuvuuteen. Virtuaalista toimijuutta käsittelevän semioottisen tutkimuksen mukaan musiikin eri elementtejä, vaikkapa tekstuureita ja motiiveja, voidaan lähestyä inhimillisiä piirteitä omaavina virtuaalisina toimijoina.¹⁰

1.2 Tutkielmani motto

Jo tutkimusprojektini alkumetreillä valitsin tutkielmani motoksi sitaatin Jukka Tiensuun nuottikirjoituksen problematiikkaa käsittelevästä artikkelista. Seuraavaksi siteeraamassani kohdassa Tiensuu onnistuu mielestäni kiteyttämään musiikin uloskirjoittamiseen kytkeytyvän ongelman minua itseäni puhuttelevalla tavalla.

Esittäjälle nuotti on kuin luun sirpaleet antropologille; niistä on synnyttävä oivallus teoksen alkuperäisen idean rekonstruomiseksi, sen oleellisen sanoman edelleen välittämiseksi (Tiensuu 1991, 44).¹¹

¹⁰ Tutkimussuuntauksen pioneereihin kuuluvat Edward T. Cone ja Robert S. Hatten, joiden virtuaalista toimijuutta käsittelevät teoriat muodostavat keskeisen viitekehyksen omalle tutkimukselleni. Käsitellen Conen ja Hattenin teorioita luvussa 2.

¹¹ Tiensuun ajatuksen merkitys avautuu selkeämmin, kun sitä tarkastelee alkuperäisessä asiayhteydessään, jossa Tiensuu toteaa: [N]uottikirjoituksen suurin ongelma on aina ollut ratkaista, kuinka äänitapahtuman voi esittää visuaalisesti (piirtää kuvina tai kirjoittaa tekstinä) ja kuinka kuvan tai tekstin voi tulkita äänenä. [–] Että säveltäjät kuitenkin kirjoittavat nuotteja, perustuukin siihen, että notaatio ja soiva tulos ovat paitsi

Lukiessani musiikkiteoksen partituuria en musiikin esittäjänä voi tietenkään tietää, mitä säveltäjä on musiikkia luodessaan ajatellut – eikä tämä ole sivumennen sanoen mielestäni missään määrin tarpeellistakaan. Nuottikuvan perusteella voin kuitenkin kokea ymmärtäväni teoksen partituuria. Voin sen välityksellä pyrkiä pääsemään vertauskuvallisesti samalle ajattelun aaltopituudelle teoksen säveltäjän kanssa; voin toisin sanoen tavoittaa partituurin oleellisen sanoman, josta Tiensuu siteeraamassani tekstissä puhuu. En pidä teoksen oleellista sanomaa täsmällisenä kielellisenä sanomana, vaan pikemminkin sarjana säveltäjän tekemiä musiikillisia ratkaisuja, joiden taustalla vaikuttaa musiikillinen ajattelu, jota partituuri vertauskuvallisesti ilmentää. *Drangin* kohdalla tulkitsen esimerkiksi tekstuurien keskenään käymän virtuaalisen valtakamppailun ja kokonaisuutta kannattelevan säveltasollisen idean kuuluvan teoksen alkuperäiseen ideaan, jota esittäjänä luonnollisesti tulkitsen subjektiivisesta ja inhimillisesti ajatellen myös ainutkertaisesta näkökulmastani käsin. Kuten Ingmar Bengtsson toteaa: ”se mikä on kiteytetty jollain kirjoitustavalla, on irronnut alkuperänsä ja tuottajansa yhteydestä ja vapautunut positiivisesti uudelle vastaanotolle” (Bengtsson 1982, 29–48). Bengtssoniin viitaten ajattelen *teoksen alkuperäisen idean* olevan yksi ominaisuus sävelteoksen muiden ominaisuuksien joukossa ja katson, että tähän ideaan mahdollisesti kytkeytyvä sanoma on hyvinkin esittäjän tavoitettavissa, vaikka hän toki tulkitsee sen merkitystä ainutkertaisen subjektiivisesta näkökulmastaan käsin.

Tässä luvussa, johdannossa, olen esitellyt lukijalle tutkimukseni taustoja. Ajatuksena on, että musiikin esittäjälle varteenotettava tapa ymmärtää *Drangin* post-tonaalista muotoajattelua on kokonaisuuden taustalla vaikuttavien, suuntaa ja päämäärää ilmentävien prosessien analysoiminen, joka voi johdattaa soittajan ymmärtämään teosta kokonaisvaltaisemmin kuin pelkkään soittajanintuitioon luottaminen. Analyysin kautta esittäjä voi uskoakseni ymmärtää teosta sen omista lähtökohdista käsin ja kokea pääsevänsä teoksen oleellisen sanoman jäljille. Tässä pyrkimyksessä esimerkiksi *Drangin* motiivinen taso, säveltasorakenne, tekstuurinen ulottuvuus ja sointirekisteri ovat teoksen

toistensa symboleja, myös teoksen *varsinaisen idean* symboleja. Esittäjälle nuotti on kuin luunsirpaleet antropologille [– –] (Tiensuu 1997, 44).

sävelkielen ymmärtämisen kannalta keskeisiä musiikin tasoja, jotka tulkintani perusteella kannattelevat ohittamatonta ekspressiivistä merkitystä muodon dramaturgiassa.

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Merkitys musiikissa

Musiikin merkitys on hankalasti hahmottuva alue, enkä pyri käsittelemään sitä kattavasti. Keskeisenä teoreettisena lähtöteesinäni toimii ajatus, että musiikin merkitys syntyy dialogissa musiikin ymmärtämisen kanssa. Ajattelen, että mitä laaja-alaisemmin esittäjä kokee ymmärtävänsä esittämänsä musiikkia, sitä laaja-alaisemmin ja oletettavasti syvällisemmin se hänelle myös merkitsee. Länsimaisen taidemusiikin post-tonaalisessa viitekehyksessä jopa yksittäinen sävelteos voi muodostaa oman esteettisen ja tyyllisen universuminsa. Niinpä musiikin esittäjälle on erittäin tärkeää teoksen kokonaisvaltaisen ymmärtämisen kannalta hahmottaa työstämänsä nykymusiikkiteoksen esteettiset ja tyylliset lähtökohdat, kuten Miguel A. Roig-Francoli toteaa (Roig-Francoli 2008, 24). Jos vertailukohdaksi otetaan esimerkiksi tonaalisen musiikin päämäärätietoinen harmonia ja säännöllinen metriikka, ei post-tonaalisen musiikin hahmottuminen ole yhtä ilmeistä. Siksi ei myöskään tapahtumien ryhmittyminen yksiköiksi, fraaseiksi ja jaksoiksi ole lainkaan itsestään selvää, kuten Christopher Hasty toteaa (Hasty 1981, 193). Säveltäjä Antti Auvisen mukaan esimerkiksi päämäärän määrittäminen voi post-tonaalisessa taidemusiikissa olla usein kontekstisidonnaista ja enemmän tai vähemmän teosspesifiä (Auvinen 2022, 3). *Drangissa* päämäärän käsitteellä on tutkimukseni perusteella keskeinen kokonaisuutta kannatteleva rooli. Pidän teoksen päämäärän hahmottamista yhtenä tärkeänä askeleena teoksen ymmärtämiseen johtavalla polulla.

Toinen tutkimukseni teoreettinen lähtöteesi kiteytyy Nicholas Cookin esittämään ajatukseen, jonka mukaan merkitys ei ole säveliin itseensä sisään rakentunut ominaisuus (Cook 2001). Cookin mukaan merkityksen ilmeneminen edellyttää havainnoitsijalta kulttuurista kosketuspintaa musiikkiin. Ainakin jotkut musiikille annetuista merkityksistä ovat yhtä aikaa erottamattomalla tavalla kytköksissä kulttuuriin mutta samalla suhteessa teoksen rakenteellisiin ominaisuuksiin. (Cook 2001.) Cookille merkitys on yksi monista musiikin emergenteistä ominaisuuksista, ja olen tässä samaa mieltä hänen kanssaan.

Oma näkökulmani musiikin tapaan kannatella merkityksiä riippuu siitä, lähestynkö merkitystä subjektiivisesta vaiko intersubjektiivisesta näkökulmasta. Katson, että yksilötasolla musiikin kaikkia merkityksiä on mahdoton kartoittaa, sillä yksilöllisessä kontekstissa musiikki merkitsee meille lukemattomin eri tavoin, eikä meillä ole suoraa pääsyä toisen ihmisen mielen tai kehon sisäiseen kokemusmaailmaan. Emme voi tietää, mitä jokin musiikkikappale toiselle ihmiselle kaiken kaikkiaan merkitsee, sillä jokaisella meistä on täysin yksilöllinen kasvuhistoriansa, josta hänen subjektiivinen kokemusmaailmansa kumpuaa. Intersubjektiivisella tasolla voidaan mielestäni kuitenkin ajatella tiettyjen musiikin käsittämien ominaisuuksien kumpuavan ihmiselle muista elämän yhteyksistä tutuista ilmiöistä tai olevan ainakin läheisesti kytköksissä niihin. Esimerkiksi musiikkiin usein kytkeytyvät suunnan, päämäärän ja prosessin käsitteet ovat ainakin länsimaisessa kulttuuriympäristössä kasvaneelle ihmiselle tuttuja monista muista elämän piireistä, ja tähän liittyen voidaan ajatella, että musiikki voi tietyin varauksin viitata myös itsensä ulkopuolelle ja sisältää jonkinlaisia intersubjektiivisesti ymmärrettävissä olevia merkityksen tasoja.

Intersubjektiivisesti hahmottuva merkitys tuo musiikin semiotiikan piiriin, ja tutkimukseni analyttisessä osiossa musiikin rakenteellisista ominaisuuksista kumpuavat semioottiset pohdinnat näyttelevätkin keskeistä roolia. Kuten edellä esitin, käyvät esimerkiksi tekstuurit tulkinnassani keskenään virtuaalista valtakamppailua, mikä antaa kappaleen keskeisimmille tekstuurityypeille varsin selkeän virtuaalista toimijuutta ilmentävän roolin ja samalla jollain lailla musiikin ulkopuolelle viittaavan merkityksen. Tutkimukseni analyttisessä osiossa tukeudun kauttaaltaan kielellisiin metaforiin, joiden koen avaavan esittäjän kannalta relevantin semioottisen näkökulman niihin funktioihin, joita teoksen eri tasot kannattelevat muodon dramaturgiassa.

2.2 Musiikillisen merkityksen semioottinen ulottuvuus *Drangissa*

Musiikin semioottiseen ulottuvuuteen liittyvien pohdintojeni keskeisenä teoreettisena viitekehyksenä toimivat Edward T. Conen (Cone 1972) ja Robert S. Hattenin (Hatten 2004, 2018) musiikillista toimijuutta (*agency*) käsittelevät teoriat, joiden koen tarjoavan

relevantin näkökulman myös *Drangin* posttonaalista ilmaisu kannatteleviin mekanismeihin. Cone toteaa, että kielellä on paitsi puhtaasti semanttinen merkitystaso, myös eleytyksellinen (*gestural*) taso. Semanttisessa mielessä kieli välittää spesifiä käsitteellistä merkityssisältöä, kun taas kielen eleytyksellinen taso ilmentää ekspressiivistä, affektiivista ”merkitystä” (Cone 1974, 163).¹² Cone jatkaa: ”Jos musiikki on kieltä, se on eleiden kieltä: suoran toiminnan, taukojen, liikkeellelähthöjen ja pysähdysten, nousujen ja laskujen, jännitteiden ja lepotilojen sekä korostusten kieltä.” (Emt. 164.) Conen teesi toimii oman tutkimusprojektini tärkeänä teoreettisena ohjenuorana. Kari Kurkela puhuu mielestäni Conen kanssa pitkälti samasta asiasta, jonka hän formuloi seuraavasti: ”[S]iinä missä kielen tapa merkitä on representationaalista, musiikki *ilmentää*, sen tapa merkitä on ekspressiivistä. Musiikki ei edusta – se *on*.” (Kurkela 1990, 10; kursiivi alkuperäisessä.) Minulle itselleni *Drang on* teos, jossa musiikin eri elementit ja tasot ilmentävät virtuaalista toimijuutta vastaansanomattomalla tavalla. Kun esimerkiksi teoksen motiivista perushahmoa lähestyy inhimillisiä piirteitä omaavana virtuaalisena toimijana, on helppo eläytyä sen edesottamuksiin, jotka puolestaan antavat ominaisvärinsä teoksen ekspressiiviselle ilmiölle.

Tietoisena siitä, että musiikki voi yksilötasolla merkitä lukuisilla, ellei lukemattomilla eri tavoilla, keskityn tutkimuksessani pääsääntöisesti tiedon rooliin merkityksen muodostumisen prosessissa ja rajaan esimerkiksi ymmärtämisen sosiokulttuurisen ja somaattisen tason tutkimukseni ulkopuolelle. Tämä rajaus kertoo luonnollisesti myös omista intresseistäni suhteessa musiikkiin ylipäätään ja eritoten *Drangiin*. Tutkimukselleni asettamani tavoite on ymmärtää esittäjänä teosta sen omista musiikillisista lähtökohdista käsin ja rakentaa tulkintani teoksen partituurista ammentamani tiedon varaan. Esittämisen aktin minussa itsessäni aikaan saamat keholliset vaikutelmat ja tuntemukset

¹² 1700-luvun ranskalaiset valistusfilosofit nostivat eleet ja intonaation yhdeksi keskeiseksi teemaksi puhuessaan kielestä ja sen alkuperästä. Condillac näki eleet ja intonaation olennaisena osana kielellistä ilmaisu, erityisesti sen kehityksen alkuvaiheessa. Myöhemmin eleet ja intonaatio ovat hänen mukaansa eriytyneet myös omiksi taiteenlajeikseen tanssiksi ja musiikiksi. Tästä eriytymisestä huolimatta viimeksi mainitut taiteenlajit säilyttivät yhteyden puhuttuun kieleen ja eleisiin. Myös Rousseau liitti musiikin ja puheen läheisesti toisiinsa (Kaitaro 2019).

jäävät siis tutkimuksen ulkopuolelle, vaikka ne luonnollisesti muodostavat olennaisen osan elävää musiikkiesitystä ja esittäjän sisäistä kokemusta.

2.3 Musiikillinen lukutaito

Jotta voimme päästä musiikin teknisten ja rakenteellisten ominaisuuksien ilmentämän ajattelun jäljille, tarvitsemme musiikillista kompetenssia: kykyä tarkastella musiikin teknisiä ominaisuuksia ja ymmärrystä siitä, kuinka musiikki on rakennettu. Julian Horton kutsuu tätä kykyä *musiikilliseksi lukutaidoksi* (Horton 2020, 79–94). Horton esittää, että elävässä esitystilanteessa musiikki näyttäytyy esittäjälle usein pääsääntöisesti tuntemuksina ja näihin tuntemuksiin suhteutettuna toimintana (*action*). Samalla hän kuitenkin painottaa, että se aspekti, joka tekee taidemusiikista taidetta, ei ole musiikin toiminnallisuus – musiikin toiminnallinen karakteri – vaan musiikin rakenteellisen ulottuvuuden ilmentämä ajattelu. (Emt. 79–94.) Oman näkemykseni mukaan elävässä esitystilanteessa musiikin tiedollinen ymmärtäminen asettuu dialogiin muiden ymmärtämisen tasojen kanssa ja tästä synteesisestä kasvaa musiikin *sisäistämisen* kokemus, jonka myötä musiikista tulee esittäjälle kokemuksellisessa mielessä yhtä todellista kuin hänen hengittämänsä ilma.

2.4 Intuition rooli musiikkiesityksessä

Pidän intuition roolia musiikin esittämisessä siinä määrin ohittamattomana, että haluan seisahtua hetkiseksi sen pariin, vaikka en tutkielmassani varsinaisesti käsittele *Drangin* elävää esitystä. Intuitiolla on toki oma roolinsa myös musiikin analyyttisessä tarkastelussa, säveltämisestä puhumattakaan, sillä intuition avulla ihminen kykenee nähdäkseen parhaimmillaan tavoittamaan tietoisin ajattelun tavoittamattomiin jääviä kytköksiä niiden erilaisten lähteiden välillä, jotka alitajuisesti stimuloivat hänen toimintaansa. Musiikin esittäjän tietoista ajattelua stimuloivana lähteenä toimii hänen esittämänsä teoksen partituuri, joka välittää hänelle tiedollista informaatiota kappaleesta ja toimii samalla sen soivan ulottuvuuden visuaalisena symbolina. Elävässä esitystilanteessa esittäjä kuitenkin siirtyy partituurin tuolle puolen ja hänen musiikillista kokemustaan

ohjaa musiikin soiva ulottuvuus, jonka välityksellä hän voi kokea saavuttavansa välittömän ja kokonaisvaltaisen kosketuksen esittämäänsä musiikkiin. Edellä (alaluku 2.3) viittasin siihen, että elävässä musiikkiesityksessä lukuisat ymmärtämisen tasot integroituvat yhdeksi, hetki hetkeltä ajassa eteneväksi ja elämyksellisesti kokonaisvaltaiseksi kokemukseksi. Tähän kokemukseen johtavassa integraatioprosessissa intuitiolla on oman kokemukseni mukaan aivan keskeinen rooli.

Esitystilanteessa intuitio edustaa räjähtävän nopeaan, monessa suhteessa tiedostamattomaan reagointiin kykenevää ja esittäjän alitajunnasta ammentavaa musiikin hahmottamisen tasoa, jonka välityksellä lukuisat ymmärryksen eri ulottuvuudet tulevat yhteen. Psykiatri Carl Jungin mukaan ihminen hyödyntää intuitiossa alitajuisesti tiedostamattomia informaatioitaan; tosin sanoen kaikkea sitä mitä hän on kokenut, nähnyt ja elänyt (Pilard 2018, D’Ingegno 2023). Minulle itselleni esitystilanne edustaa monessakin suhteessa arkisesta olemisesta poikkeavaa tilannetta, jossa kykenen parhaimmillani integroimaan esittämäni teoksen minussa herättämät ajatukset, affektit ja keholliset tuntemukset yhdeksi, aistillisessa mielessä monikerroksiseksi kokemukseksi, jossa musiikillisen ajan eri ulottuvuudet – mennyt, läsnä oleva ja tuleva – liittyvät toisiinsa erottamattomalla tavalla. Esitystilanteessa musiikki muodostaa minulle ajassa herkeämättä etenevän tapahtumien, affektien, mielikuvien ja kehollisten vaikutelmien virran – todellisuuden –, jonka eri tasojen tiedostettu erittelemineen toisistaan ei ole mielestäni millään lailla tarpeellista tai tavoiteltavaa.¹³ Intuition rooli tässä integraatioprosessissa on keskeinen.

Musiikkiteosta analysoitaessa tilanne on toinen, sillä voimme tarkastella musiikkia ikään kuin ulkopuolelta, abstraktina objektina, ja siirtyä tilanteesta toiseen ilman että tapahtumien ajassa herkeämättä etenevä virta katkeaa. ”Soivana musiikkina teos hahmottuu liikkeinä muutoksina ja olotiloina nyt-hetkessä, kun taas myöhemmin tarkasteltaessa se näyttäytyykin ajan ulkopuolisena abstraktiona, koko ajan läsnäolevana

¹³ Don Ihde esittää, että musiikki on kytköksissä auditiivisen eli kuulonvaraisen ajattelun tai mielikuvituksen (*auditory imagination*) aistipiiriin, jonka samanaikaista yhdistämistä kielellisen ajattelun aistipiiriin hän pitää mahdottomana (Ihde 2007, 131–136). Vaikka Ihden tutkimus ei suoranaisesti liity omaani, avaavat hänen ajatuksensa mielestäni muusikolle kiinnostavan näkökulman kuulonvaraisen aistipiirin toimintaan.

kokonaisena objektina, jolla on oma sisäinen aikansa”, toteaa säveltäjä Hannu Pohjannoro (Pohjannoro 2009, 34). Seuraavassa alaluvussa paneudun musiikin ja kielen väliseen dialogiin analyyttisessä kontekstissa.

2.5 Spitzerin kognitiivinen metaforateoria

Musiikkia analysoidessamme joudumme väistämättä tekemisiin selittämisen, kielen ja kielellisyyden kanssa, vaikka kieli ei käsitteellisyydessään riitä selittämään musiikkia musiikille itselleen oikeutta tekevällä tavalla. Kofi Agawun mukaan puhuttua kieltä voidaan kuitenkin pitää musiikin *metakielenä*, mutta sitä näin käytettäessä on muistettava ottaa huomioon kielen ja musiikin perustavaa laatua oleva erilaisuus: mitä tahansa musiikki *puhuukaan*, tapahtuu tämä *puhuminen* musiikillisen systeemin puitteissa. (Agawu 2009, 15–29.)

Koska musiikkia ei voi kääntää puheeksi, joudumme musiikista puhuessamme tai kirjoittaessamme väistämättä turvautumaan metaforiin eli muista elämänpiireistä merkitystä ammentaviin kielellisiin vertauskuviin.¹⁴ Myös analyyttiset lähestymistavat, teoreettiset paradigmat, ovat luonteeltaan aina jollain lailla vertauskuvallisia, sillä yksikään analyyttinen näkökulma ei tavoita musiikin kannattelemaa merkityskirjoa sen koko laajuudessa. Analyyttisiä paradigmoja soveltamalla voimme kuitenkin pyrkiä avartamaan musiikkia koskevaa ymmärrystämme ja löytää parhaassa tapauksessa yhtymäkohtia musiikin ja muun inhimillisen toiminnan välillä, mitä pidän yhtenä oman muusikkouteni keskeisimmistä tavoitteista.

Kognitiivisessa metaforateoriassaan Michael Spitzer (2004) lähestyy musiikillista ilmiökenttää kolmen metaforisen arkkityyppiin valossa.¹⁵ Nämä arkkityypit edustavat kognitiivisella tasolla ilmenevän samankaltaisuuden ajatuksesta kumpuavia ajatusmalleja,

¹⁴ Riina Klemettinen toteaa, että metafora syntyy, kun jotakin kohdetta tarkastellaan johonkin toiseen elämänpiiriin kuuluvan ilmiön avulla (Klemettinen 2008).

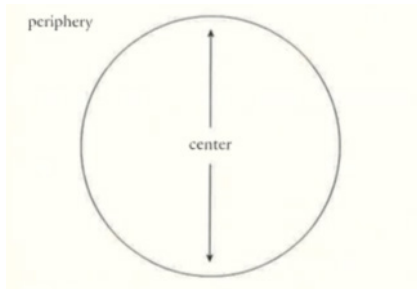
¹⁵ Kognitiivinen metafora tai käsittemetafora ei ole ainoastaan kielellinen ilmiö, vaan se liittyy ajatteluun. Käsittemetaforatutkimuksen käynnistivät George Lakoff ja Mark Johnson kirjallaan *Metaphors we live by* (1980). Spitzer viittaa omassa teoriassaan toistuvasti Lakoffin ja Johnsonin urauurtavaan tutkimukseen.

skeemoja, joiden välityksellä musiikillisia ilmiöitä voidaan lähestyä soveltamalla niihin muista ihmisen elämänpiireistä tuttuja ilmiöitä. Kuvaan nyt Spitzerin (2004) arkkityyppejä.

1) Keskus–periferia-arkkityyppi.

Keskus–periferia-arkkityyppi kumpuaa ajatuksesta, että ihminen havainnoi maailmaa itsestään käsin. Ihmisen kehollinen olemus määrittelee keskeisellä tavalla hänen kokemuspiiriään, sillä hän havainnoi ympäristöään kehostaan käsin; näkee, koskee ja kuulee asioita. (Spitzer 2004, 57.) Musiikillisessa viitekehyksessä tietyt musiikilliset elementit voivat toimia ihmiskehoon metaforisella tasolla rinnastuvina keskuksina. Esimerkiksi toonikateho nousee tonaalisuudessa muita musiikin tasoja puoleensa vetävän keskuksen asemaan. *Drangissa* kitaran korkeimpaan sointirekisteriin sijoittuva loppuratkaisu toimii mielestäni musiikkia säveltasollisessa mielessä puoleensa vetävänä keskuksena, joka antaa teoksen säveltasolliselle kaarrollselle merkityksen. Tässä suhteessa keskus–periferia-arkkityyppi tarjoaa relevantin tulokulman kappaleen säveltaso-organisaation tarkastelulle ja analyysille. Säveltasollisen kehityskaaroksen lisäksi *Drangissa* esiintyy useita keskussävelisyydelle rakentuvia tilanteita, joissa tietty sävelluokka nousee paikallisesti säveltasollisen keskuksen asemaan. Myös kappaleen tekstuureita voidaan mielestäni lähestyä luontevasti keskus–periferia-arkkityypin valossa, sillä *Drangissa* musiikki jaksottuu toisiaan seuraaviksi tekstuurisiksi tilanteiksi ja kutakin jaksoa dominoiva tekstuurityyppi nousee paikallisesti metaforisen keskuksen asemaan.

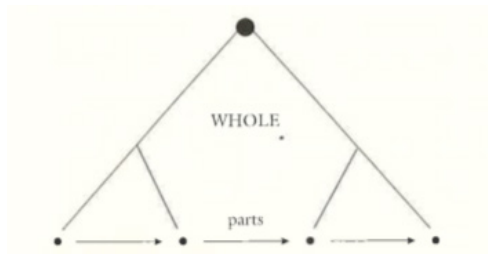
Spitzerin ajattelussa musiikin ja muista ihmisen elinpiireistä tuttujen ilmiöiden samankaltaisuus johtaa skeeman, metaforiselle samankaltaisuudelle rakentuvan ajatusmallin, muodostumiseen. Esimerkki 2.1 esittelee keskus–periferia-arkkityypin Spitzerin visualisoimassa hahmossa.



Esimerkki 2.1. Keskus–periferia-arkkityyppi (Spitzer 2004, 57).

2) Osa–kokonaisuus-arkkityyppi

Osa–kokonaisuus-arkkityyppi kumpuaa ajatuksesta, että kokonaisuus muodostuu osista.



Esimerkki 2.2. Osa–kokonaisuus-arkkityyppi (Spitzer 2004, 58).

Sikiö on yhteydessä biologiseen äitiinsä napanuoran välityksellä, ja napanuoran katkaisemisen jälkeen alkaa läpi elämän jatkuva metaforinen liittymisen prosessi: ihmiskehon raajat ja elimet liittyvät ymmärryksen tasolla toisiinsa, ihmisyksilö liittyy perheeseen ja muihin sosiaalisiin yhteisöihin, järjen avulla ihminen yhdistää toisiinsa liittymättömiä tapahtumia toisiinsa, ja kielen avulla hän muodostaa loogisia kieliopillisia rakenteita yhdistämällä lauseita toisiinsa. (Spitzer 2004, 58.) Musiikissa rytmillä – tapahtumien rytmittymisellä – on keskeinen rooli kokonaisuuden artikuloitumisen prosessissa. Esimerkiksi *Drangissa* siirtyminen tekstuurisesta tilanteesta toiseen muodostaa musiikillista kokonaisuutta

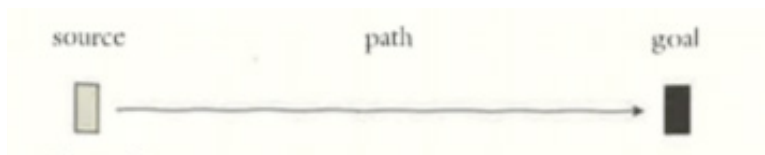
rytmittäviä tilanteita, joiden perusteella kokonaisuus voidaan jakaa pienempiin muotoyksiköihin. Kuten Spitzerin esimerkki 2.2 havainnollistaa, rakentuu musiikkiteoksen muoto kokonaisuuden ja sen osien välisestä dialogista. *Drangin* dramaturgisessa kaarrossa kokonaisuuden ja sen osien välinen dialogi nousee mielestäni ohittamattomaan asemaan. Analysoin kokonaisuuden ja sen osien välistä dialogia yksityiskohtaisemmin tutkielmani muotoa koskevassa luvussa 7, jossa myös esitän oman näkemykseni kokonaisuuden jakautumisesta pienempiin osiin (ks. muotokaavio 7.1).

3) Polku-arkkityyppi

Polku-arkkityyppi kumpuaa ajatuksesta, että paikasta tai tilanteesta toiseen johtavilla poluilla tai prosesseilla on keskeinen merkitys ihmisen kokemusmaailmassa. Heti kun ihminen oppii ryömimään, nousevat konkreettisesti fyysisestä paikasta toiseen johtavat polut (*path*) tärkeään rooliin hänen elämässään. Ajattelun metaforisella tasolla polku voi johtaa esimerkiksi psykologisesta tai emotionaalisesta olotilasta toiseen. Argumentin tai tarinan eri vaiheiden voi ajatella muodostavan metaforisen polun, jota myötäillen tapahtumat etenevät, ja ajan kulkua voidaan sitäkin lähestyä polkumetaforan näkökulmasta. (Spitzer 2004, 59.)

Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa polun käsitteellä viitataan kolmeksi vaiheeksi jäsentyvään struktuuriin, jossa esiintyvät (a) syy tai lähtötilanne, (b) päämäärä tai lopetustilanne ja (c) alkutilannetta ja lopetustilannetta toisiinsa yhdistävien ja toisiaan seuraavien tapahtumien muodostama ajallinen jatkumo. (Spitzer 2004, 58–59.) *Drangissa* struktuurin kolmatta vaihetta edustaa kitaran matalimmasta sointirekisteristä korkeimpaan sointirekisteriin etenevä säveltasollinen kehityskaarros (c), joka yhdistää sekä ekspressiivisesti että säveltasollisesti toisistaan kaukana sijaitsevan aloitustilanteen (a) ja lopetustilanteen (b) toisiinsa. Näin teoksen alun (a) ja lopun (b) välinen polarisoitunut vastakkainasettelu on syy, joka sysää koko teoksen kattavan säveltasollisen kehityskaarros (c) liikkeeseen ja antaa sille yksilölliset

dramaturgiset ääriviivat. Musiikin aikaan sidotun olemuksen vuoksi Spitzer pitää polkumetaforaa metaforisista arkkityypeistään ehkä kaikkein keskeisimpänä; on kaikin puolin luontevaa ajatella musiikin ”etenevän” teoksen alusta loppuun pitkin erilaisia kokonaisuutta jäsentäviä polkuja.¹⁶



Esimerkki 2.3. Polkuarkkityyppi (Spitzer 2004, 59).

Spitzerin polkuarkkityyppi tarjoaa mielestäni relevantin näkökulman *Drangin* dramaturgista kokonaiskaarrosta kannattelevan abstraktin idean tarkastelulle. Luvussa 3 analysoin yksityiskohtaisemmin sitä, miten teoksen säveltasollisen kehityskaaren ilmentämä metaforinen polku kannattelee teoksen kokonaisuutta.

2.6 Muodon jäsentyminen

Tutkielmani analyttisen osion lopussa, luvussa 7, käsittelen *Drangin* kokonaisuuden jäsentymistä suppeammiksi muotoyksiköiksi, joita kutsun taitteiksi; näin ymmärrettynä teoksen muoto edustaa Spitzerin metaforista osa–kokonaisuus-arkkityyppiä. Musiikillisen kokonaisuuden jaksottumista koskevassa analyysissäni sovellan Spitzerin ajatusten rinnalla Dora Hannisen musiikin segmentoitumista koskevaa teoriaa, jonka mukaan musiikilliset tapahtumat erottuvat ympäristöstään musiikillisessa materiaalisessa esiintyvien muutosten tai keskeytysten johdosta (Hanninen 2001, 355). Hanninen katsoo, että musiikin segmentaatiota tapahtuu musiikin kolmella eri tasolla: (1) äänellisellä, (2) kontekstuaalisella ja (3) rakenteellisella tasolla (emt. 353–355). Auvinen (2022) luonnehtii Hannisen teoriaa seuraavasti:

¹⁶ Polku-arkkityyppi tulee luonnollisesti hyvin lähelle aristoteelista perua olevaa alku–keskikohta–loppu-rakennemallia, jota on totuttu soveltamaan kaikkiin ajallisesti jäsentyviin taidemuotoihin.

Äänellisellä tasolla segmentaatiota muodostuu niin, että huomio kiinnittyy vaikutelmaan esimerkiksi tietyn tekstuurijakson erillisyydestä ja erottumisesta suhteessa sitä edeltävään ja sitä seuraavaan tilanteeseen. Segmentaation lähtökohtana on siis tekstuurissa tapahtuva muutos ja äänellinen taso tuo esiin erityisesti musiikillisia tapahtumia toisistaan erottavia tekijöitä. Kontekstuaalisella tasolla puolestaan suurempi merkitys on sillä, miten tietyt tekstuurijaksot assosioituvat joidenkin toisten tietyiltä piirteiltään samanlaisten tekstuurijaksojen kanssa sellaisessa tilanteessa, jossa jaksot eivät seuraa toisiaan. (Auvinen 2022, 18.)

Omassa analyysissäni Hannisen mallin kaksi ensimmäistä tasoa nousevat keskeiseen rooliin, sillä analyttiset johtopäätökseni perustuvat usein kuuloaistin ja siitä johdetun kognitiivisen päättelyn perusteella tehtyihin huomioihin. Hannisen kolmannen, rakenteellisen tason ei hänen itsensä mukaan tarvitse olla läsnä kaikessa analyttisessä toiminnassa (Hanninen 2001, 355), mutta omassa tutkimuksessani rakenteellisten kriteerien pohjalta tehdyt johtopäätökset nousevat keskeiseen rooliin.

Hannisen rakenteellinen taso ei välttämättä sisällä varsinaisia musiikin pintatasolla soivia ominaisuuksia, vaan se ikään kuin kutsuu esiin monenlaista sävellyksellistä ja analyttistä teorianmuodostusta, tiivistää Auvinen (Auvinen 2022, 19). Hän kirjoittaa: ”Pelkistämällä esimerkiksi tekstuuriominaisuuksia teoreettisella tasolla voi sointiasultaan hyvinkin erilaisten tekstuurityyppien välillä löytää tietyllä abstraktilla tasolla yhteisiä nimittäviä tekijöitä ja yhteenkuuluvuutta” (emt. 20). Koska rakenteellisen tason arviointiperusteet (*criteria*) kumpuavat enemmän teoreettisista kuin soinnillisista lähtökohdista, ovat rakenteelliset tulkinnot Hannisen mukaan luonteeltaan konseptuaalisia ja kuulumattomia (Hanninen 2001, 359). Tullakseen musiikillisesti ja analyttisesti kestäviksi on rakenteellisten vertailuarvojen pohjalta tehtyjen johtopäätösten oltava yhteneväisiä äänellisten tai kontekstuaalisten vertailuarvojen pohjalta tehtyjen huomioiden ja johtopäätösten kanssa (emt. 359). Auvinen kiteyttää: ”Mitä useammalla tasolla havainto esiintyy ja vaikuttaa, sitä vahvempi mielikuva segmentistä muodostuu. Ja kääntäen, mitä vähemmän tasoa on yhtä aikaa vaikuttamassa, sitä heikompi tai ambivalentimpi segmentti on kyseessä.” (Auvinen 2022, 20.) Tässä yhteydessä voidaan jo ennakoivasti

todeta, että *Drangissa* äänellisen, kontekstuaalisen ja rakenteellisen tason kriteerit kohtaavat tärkeissä muotoa jäsentävissä tilanteissa säännöllisesti toisensa.

Hannisen teorian rinnalla sovellan analyysissäni toistuvasti Agawun (2009) musiikillisiin huippukohtiin kytkeytyviä ajatuksia. Agawu katsoo huippukohtien kannattelevan musiikissa syntaktista, muotoa jäsentävää merkitystä. Vaikka hänen tutkimuksensa koskee erityisesti romantiikan ajan musiikkia, katson hänen ajatustensa olevan hyvin sovellettavissa myös *Drangin* post-tonaaliseen viitekehykseen. Agawu esittää, että psykologisella tasolla yksi huippukohta tyypillisesti hallitsee sävellystä, mutta koska laajempi kokonaisuus koostuu usein suppeammista yksiköistä, voidaan teoksen huippukohtahierarkian korkeimman (*global*) huippukohdan ajatella syntyvän toisiaan seuraavien paikallisen tason huippukohtien jatkumon lopputulemana (Agawu 2009, 61). *Drangissa* Agawun ajatus pitää hyvin paikkansa, sillä tulkintani mukaan kappaleen dramaturgisen kaaroksen painokkain huippukohta (t. 105–107) nousee huippukohtahierarkian huipulle juuri siksi, että sitä on valmisteltu ennakkoon. Markkeeratun karakterinsa vuoksi huippukohta voi kestää vain hetken, mutta se voi myös levittäytyä kattamaan laajemman alueen tai jakson – kuten sekä *Drangin* korkeimmassa huippukohdassa (t. 105–107) että sitä ennakoivassa huippukohdassa (t. 76–77) tapahtuu.¹⁷

Tutkielmani seuraavat luvut keskittyvät *Drangin* analyysiin. Luvussa 3.2 lähestyn teoksen kokonaisuutta kannattelevaa ideaa Spitzerin polku-arkkityypin valossa, minkä jälkeen tutkin alun ja lopun polarisoituneen vastakkainasettelun kokonaisuutta kannattelevaa funktiota (luku 3.2.1). Luvussa 4 esittelen lukijalle teoksen motiiviseksi perushahmoksi kutsumani rytmisen eleen ja paneudun sen kokonaisuudessa kannattelemiin funktioihin. Luvussa 5 analysoin tekstuurien kappaleessa kannattelemlia funktioita. Luvussa 6 tarkastelen teoksen rytmistä tasoa ja siinä esiintyvää hitaammista rytmiarvoista kohti nopeampia rytmiarvoja etenevää prosessia. Luvussa 7 keskityn musiikin segmentaatiota koskeviin kysymyksiin ja esittelen oman tulkintani kappaleen taitejaosta.

¹⁷ Lähestyn huippukohtien *Drangin* kokonaisdramaturgiassa kannattelemaa merkitystä tekstini muotoa käsittelevässä luvussa 7.

3 Kokonaisuutta kannattelevat musiikin tasot

3.1 *Drang* ensi kuulemalta

Drang on siinä mielessä kiehtovan enigmaattinen sävellys, että sen kokonaisuutta kannatteleva vankka rakenteellinen logiikka ei avaudu millään lailla itsestään selvästi. Ensi kuulemalta teoksen muotoprosessi saattaa herättää jopa jonkinlaisen sattumanvaraisuuden vaikutelman, joka lähemmän tarkastelun myötä osoittautuu kuitenkin pelkäksi silmänlumeeksi.¹⁸ Sattumanvaraisuuden vaikutelman muodostumista edesauttaa varmasti se, että teoksen dramaturgista kokonaiskaarosta kannatteleva idea avautuu retrospektiivisesti: ennen kappaleen loppuratkaisua on oikeastaan mahdoton ymmärtää, mihin musiikki tähtää ja miksi musiikki käyttäytyy niin kuin se käyttäytyy.

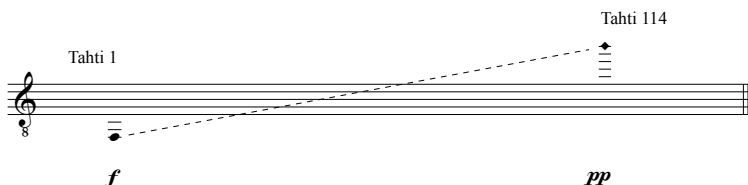
Loppuratkaisun merkitys on keskeinen, sillä sen myötä teoksen dramaturginen kokonaiskaarros näyttäytyy prosessina, jota kannatteleva idea nousee keskeiseen merkitykseen teoksen ymmärtämisen kannalta. Tarkastelen seuraavaksi *Drangin* musiikillista kokonaisuutta kannattelevaa ideaa, jota lähestyn Spitzerin kognitiivisen metaforateorian polkuarkityypin (esim. 2.3) valossa.

¹⁸ Viittaan tässä ”ensikuuleman” käsitteellä Conen artikkeliin *Three Ways of Reading a Detective Story, or a Brahms intermezzo*, jossa hän rinnastaa musiikkiteoksen ymmärtämisen salapoliisiromaanin juonen käänteiden ymmärtämiseen (Cone, 1989, 77–93). *Ensiluennan* käsite ei Conella viittaa vain ensimmäiseen lukukertaan vaan tietynlaiseen lähestymistapaan. Ensimmäisen *luennan* yhteydessä lukija ei tunne kertomuksen synopsisista ja tapahtumat näyttäytyvät hänelle tekstin esittämässä järjestyksessä, jonka ei suinkaan tarvitse vastata tapahtumien todellista, kronologista järjestystä (ensimmäisiä *luentoja* voi olla monia, sillä kirjan sisältö saattaa hyvinkin unohtua eri lukukertojen välillä). Toisen *luennan* yhteydessä juonen synopsis on lukijalle jo tuttu, mutta juonen käänteiden ennalta tunteminen vie lukukokemukselta samalla spontaaniuden tunteen; tieto laimentaa juonessa esiintyvien yllätysten tehoa. Kolmannen *luennan* yhteydessä lukija pyrkii aktiivisesti ”unohtamaan” tiedon ja suhtautumaan juonen käänteisiin kuin kohtaisi ne ensimmäistä kertaa: yllättymään kun juoni yllättää ja niin edelleen. Vasta kolmannen luennan yhteydessä lukija kykenee suhtautumaan tekstiin kirjallisena taideteoksena ja arvostamaan kirjailijan luovuutta ja taitoa. Kolmas *luenta* rinnastuu Conen ajattelussa elävään musiikkiesitykseen, jonka kuluessa muusikon tulee eläytyä musiikkiin ikään kuin kuulisi ja kokisi sen herättämät vaikutelmat itsekkin ensimmäistä kertaa.

3.2 *Drangin* dramaturgista kokonaiskaarrosta kannatteleva idea

Drangin dramaturgista kokonaiskaarrosta kannatteleva idea voidaan pelkistää säveltasolliseksi kehityskaareksi, joka nousee kitaran matalimmasta sointirekisteristä korkeimpaan (esim. 3.1).

Esimerkki 3.1. *Drangin* dramaturgista kokonaiskaarrosta kannatteleva idea nousevaksi säveltasolliseksi linjaksi pelkistettynä.



Sävellyksen alusta loppuun johtava, metaforan tasolla polkuun rinnastuva kehityskaari alkaa pienen oktaavialan f-sävelestä ja päättyy soivaan 3-viivaisen h-säveleen.¹⁹ Esimerkissä 3.1 kappaleen ensimmäisen ja viimeisen sävelen välille on vedetty katkoviiva, sillä soivassa todellisuudessa säveltasollinen kehityskaari ei suinkaan etene lineaarisesti, vaan musiikki risteilee teoksen edetessä kitaran eri sointirekisterien välillä – mikä luonnollisesti hämärtää kehityskaaren kokonaisuutta kannattelevan idean hahmottumista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö kyseinen idea olisi implisiittisesti läsnä niissäkin tilanteissa, joissa musiikin pintatason tapahtumat eivät tunnu etenevän suoraviivaisesti kohti päämäärää. Musiikin pyrkimys edetä kitaran matalasta sointirekisteristä kohti soittimen korkeaa sointirekisteriä toimii teoksen dramaturgista kokonaiskaarrosta kannattelevana punaisena lankana, johon suhteutuessaan teoksen kaikki tilanteet latautuvat merkityksellä.²⁰

¹⁹ Kitara soi oktaavia kirjoitettua alemmaa, kuten Tiensuun käyttämä nuottiavain osoittaa. Käytännön syistä viittaan tekstissäni partituurin osoittamiin oktaavialoihin transponoimatta niitä oktaavia kirjoitettua alemmaksi.

²⁰ Merkityksellä viittaan tässä (1) musiikin pintatason paikallisten tapahtumien ilmentämään ekspressiiviseen merkitykseen sekä (2) teoksen syvemmän tason rakennetta kannattelevaan merkitykseen. Nämä kaksi merkityksen tasoa ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään, minkä lisäksi

Kokonaisuutta kannattelevan idean ytimessä on kitaran matalimman ja korkeimman sointirekisterin hierarkkinen vastakkainasettelu. Matala ja korkea rekisteri edustavat *Drangissa* kahta keskeistä vaikuttajaa, eräänlaisia virtuaalisia identiteettejä, joiden välinen valtakamppailu nousee teoksen dramaturgisen kaarroksen keskiöön.²¹ Kitaran korkein sointirekisteri edustaa teoksessa ennalta tavoittelemisen arvoiseksi asetettua päämäärää, jota kohti musiikki pyrkii etenemään alusta alkaen. Suhteessa tähän päämäärään sointirekisterissä ylöspäin suuntautuva liike on laadullisesti jollain lailla ”toivottavaa”, päämäärän saavuttamista edesauttavaa liikettä, kun taas sointirekisterissä alaspäin suuntautuva liike on laadullisesti ”ei toivottua”, päämäärän saavuttamista jarruttavaa liikettä. Ylös- ja alaspäin pyrkivät tendenssit pukeutuvat musiikin materiaalisella tasolla erilaisiksi tekstuureiksi, joista kukin kannattelee omanlaistaan roolia kahden rekisteri-identiteetin välisessä valtakamppailussa.

Huolimatta siitä, että alusta alkaen tavoittelemisen kohteena ollut päämäärä paljastuu vasta teoksen loppuratkaisun yhteydessä, on pyrkimys edetä kohti kyseistä päämäärää läsnä teoksen jokaisessa tilanteessa, joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti. Korkea rekisteri on päämäärä, joka toimii *Drangissa* kuin virtuaalinen vetovoimakenttä: musiikki pyrkii läpi teoksen kohti kyseistä päämäärää. Virtuaalisen vetovoimakentän ajatukseen liittyen Hatten esittää, että musiikki kykenee simuloimaan virtuaalisesti ihmistä todellisessa maailmassa puoleensa vetävää painovoimakenttää, johon kaikki keholliset liikkeemme luonnollisesti ja väistämättä suhteutuvat (Hatten 2004, 103). Tonaalisessa musiikissa funktionaalisen sointuhierarkian – erityisesti sen keskiössä olevan toonikatehon – voi ajatella simuloivan tämän kaltaista virtuaalista voimakenttää, kuten myös Spitzer edellä totesi. Riippuen siitä, eteneekö musiikin harmoninen liike kohti toonikan edustamaa lepotilaa vai loittoneeko se toonikan vaikutuspiiristä, voi liikkeen kokea ilmentävän erilaisia laadullisia ominaisuuksia, kuten esimerkiksi keveyttä tai raskautta. Hattenin (2004) kanssa samoilla linjoilla on Spitzer (2004), jonka metaforiset arkkityypit ammentavat merkitystään musiikin ja ihmisen muiden elinpiirien välisestä

ne ovat yhtä lailla jatkuvassa vuorovaikutuksessa teoksen dramaturgista kokonaiskaarrosta kannattelevan idean kanssa.

²¹ Hatten käyttää musiikkiteoksen dramaturgisen kokonaiskaarroksen yhteydessä termiä *melos*, jolla hän viittaa virtuaalista toimijuutta ilmentävien musiikillisten elementtien järjestäytymiseen kohti yhteistä päämäärää suuntaavaksi jatkumoksi (Hatten 2018, 98–100).

sukulaisuudesta, joka usein ilmenee metaforan tasolla. Erityisesti keskus–periferia-arkkityypin metaforinen teho perustuu siihen, että ihminen kokee maailman oman kehonsa edustamasta keskuksesta käsin. Sekä Hattenin että Spitzerin ajatusten taustalla vaikuttaa Lakoffin ja Johnsonin kognitiivista metaforaa koskeva urauurtava tutkimus.

Korkea rekisteri musiikkiin ennalta asetettuna päämääränä toimittaa siis *Drangissa* eräänlaisen virtuaalisen vetovoimakentän funktiota, johon suhteutuessaan säveltasolliset tapahtumat latautuvat laadullisella, ekspressiivisellä merkityksellä. Sama pätee teoksessa esiintyviin tekstuureihin, joista kukin kannattelee omanlaistaan dramaattis-ekspressiivistä funktiota säveltasollisen kehityskaaren matkalla kitaran matalimmasta sointirekisteristä kohti korkeinta sointirekisteriä. Kaiken kaikkiaan pyrkimys edetä kohti ennalta asetettua päämäärää antaa teoksen säveltasolliselle kehityskaarelle mitä ilmeisimmän teleologisen sävyn: prosessin tulos – päämäärän saavuttaminen – selittää ja valaisee koko prosessia. Koska päämäärä saavutetaan lopullisesti vasta teoksen viimeisen sävelen myötä, kattaa teoksen dramaturgista kaarosta kannatteleva teleologinen prosessi koko teoksen, kuten esimerkki 3.1 (s. 23) havainnollistaa. Haluan tässä yhteydessä vielä muistuttaa lukijaa teoksen nimen ja luonteen välisestä yhteydestä, johon johdannossa viittasin.²²

Olen edellä tarkastellut *Drangin* taustalla vaikuttavan abstraktin idean muotoa kannattelevaa funktiota. Seuraavaksi pohdin kuinka kyseisen idean voi ajatella materialisoituvan soivaksi musiikiksi. Tarkastelen aluksi kappaleen alun ja lopun polarisoituneen vastakkainasettelun muotoa kannattelevaa funktiota.

²² Johdannossa totesin: [– –] teoksen nimen, *Drang*, voi ajatella viittaavan eräänlaiseen sanalliseen ja kulttuuriseen piiloleikkiin: tyyllisen *Sturm und Drang* -viittauksen rinnalla teoksen saksankielinen nimi viittaa muun muassa kiihkoon, pyrkimykseen, haluun, pakkoon, tarpeeseen tai paineeseen.

3.3 Teoksen alun ja lopun välinen polarisoitunut vastakkainasettelu

Esitin edellä, että *Drangin* muotoa kannattelevan idean ytimessä on kitaran matalimman ja korkeimman sointirekisterin hierarkkinen vastakkainasettelu. Vastakkainasettelu ei kuitenkaan rajoitu yksinomaan säveltasoparametriin, vaan sitä esiintyy monilla muillakin musiikin tasoilla, mikä luonnollisesti korostaa sitä, että vastakkainasettelu kannattelee muotoa ja musiikillista dramaturgiaa yleisemmälläkin tasolla. Kun otetaan huomioon, että kappaleessa käytetään ainoastaan perinteisiä soittotapoja, voidaan alun ja lopun välistä soinnillista eroa pitää lähes maksimaalisena, vähintäänkin kokonaisvaltaisena. Jos *Drangin* sovittaisi orkesterille, voisi alun ja lopun soinnillisen vastakohtaisuuden nostaa vielä dramaattisemmaksi.²³

Kappaleen aloitustilanteen ja lopetustilanteen erilaisuuden kokonaisvaltaisuus käy hyvin ilmi, kun tilanteita vertaa toisiinsa tarkastelemalla niissä esiintyviä ominaisuuksia rinnakkain. Taulukossa 3.1 *Drangin* aloitustilanne ja lopetustilanne on asetettu rinnakkain, jotta niiden vertaaminen toisiinsa olisi mahdollisimman vaivatonta. Taulukko 3.1 osoittaa, kuinka kappaleen aloitus- ja lopetustilanteen välinen vastakkainasettelu levittäytyy säveltasollisuuden rinnalla myös moniin muihin musiikin keskeisiin parametreihin: sointirekisteriin, dynamiikkaan, kineettisyyteen, säveltaso-organisaatioon sekä kolmeen sointiin muulla tavoin kytkeytyvään parametriin.

Kuten tulemme muodon analyysin yhteydessä näkemään, taulukossa 3.1 esitettyjen ominaisuuksien vastakkainasettelulla on kappaleessa yleisestikin ottaen keskeinen dramaturgista jännitettä ilmentävä ja tätä kautta kokonaisuutta jäsentävä funktio. Musiikillisen materiaalin vastakkainasettelu nousee mielestäni keskeiseksi tekijäksi teoksen muotoa kannattelevan idean materialisoitumisessa soivaksi musiikiksi.

²³ Esitin *Drangia* säveltäjälle vuoden 2018 tietämillä ja muistan hänen viitanneen orkestraalisuuteen esimerkiksi tahdin 39 yhteydessä. Hän rinnasti tahdin 39 forte-soinnun orkesterin *tuttiin* ja tahdissa 40 alkavan melodisen aiheen huilusooloon, joka nousee esiin orkesterin *tutti*-tilanteen jälkikäistä.

TAULUKKO 3.1. *Drangin* aloitus- ja lopetustilanteessa esiintyvät ominaisuudet.

Aloitustilanne	Lopetustilanne
	
Kitaran matalin sointirekisteri	Kitaran korkein sointirekisteri
Fortedynamiikka	Pianissimodynamiikka
Vahva kineettinen energia	Hiipuva kineettinen energia
Kromaattisuus	Kolmisointuisuus
Dissonoivuus	Konsoinoivuus
Huojuvuus	Ei-huojuvuus
Normaali sointi	Huiluäänisyys

Kuten edellä totesin, kappaleen aloitus- ja lopetustilanteen yhteydessä musiikillisen materiaalin vastakkainasettelu on viety kutakuinkin äärimmilleen. Soinnillisuuden näkökulmasta kaikki näissä tilanteissa mukana olevat musiikin tasot ovat toistensa vastakohtia. Ainoana poikkeuksena voidaan pitää musiikille molemmissa tilanteissa yhteistä tendenssiä edetä säveltasoparametrissa alhaalta ylöspäin. Tämä on seurausta siitä, että kappaleen kokonaiskaarrosta kannatteleva idea – musiikin pyrkimys edetä kitaran matalimmasta sointirekisteristä kitaran korkeimpaan sointirekisteriin – esitellään

pähkinänkuoressa jo ensimmäisten kahden tahdin yhteydessä.²⁴ Yhteenvetona voidaan todeta, että musiikillisen materiaalin vastakkainasettelulla on *Drangissa* keskeinen kokonaisuutta jäsentävä funktio, joka voidaan mielestäni hyvin tuoda kappaleen etenemistä kannattelevan säveltasollisen idean rinnalle analysoitaessa teoksen yksilöllisen post-tonaalisen prosessin lähtökohtia.

Palatakseni takaisin taulukossa 3.1 esitettyjen ominaisuuksien pariin, voidaan esittää, että taulukon oikeassa ja vasemmassa sarakkeessa allekkain esitetyt ominaisuudet pyrkivät yleisesti ottaen liittymään toisiinsa. Esimerkiksi matala tai keskimatala rekisteri, fortedynamiikka, vahva kineettinen energia ja huojuvuus esiintyvät toistuvasti yhdessä muodostaen ympäristöstään selkeästi erottuvia soinnillisia tilanteita, joista tässä yhteydessä huomionarvoisin on *säveltoistotekstuuriksi* tuonnempana nimeämäni tekstuurityyppi (esim. 3.2).²⁵

Esimerkki 3.2. Säveltoistotekstuurin ensimmäinen esiintyminen tahdissa 12



Säveltoistotekstuurissa samaa säveltasoa toistetaan kahdella rinnakkaisella kielellä ja toista kieltä venytetään ¼-sävelaskelen verran vuoroin alas ja vuoroin ylös toisen kielen soidessa samaan aikaan vapaana.²⁶ Priimi-intervallin lähtökohdiltaan konsonoivaa luonnetta rikotaan tässä yhteydessä korottamalla ja madaltamalla intervallin toista säveltä. Säveltoistotekstuuri toimii hyvänä esimerkkinä taulukon 3.1 oikeassa sarakkeessa esiintyvien ominaisuuksien pyrkimyksestä liittyä toisiinsa myös muutoin kuin kappaleen aloitus- ja lopetustilanteen yhteydessä.

²⁴ Palaan kappaleen aloitustahdien muotoa kannattelevaan funktioon yksityiskohtaisemmin luvuissa 5 ja 7.

²⁵ Käsitellen *Drangissa* esiintyviä tekstuurityyppejä yksityiskohtaisemmin luvussa 5.

²⁶ Tahdeissa 63 ja 64 säveltoistotekstuuri toteutetaan neljällä rinnakkaisella kielellä ja toistettava intervalli laajenee priimistä suureksi terssiksi, jonka konsonoivaa luonnetta mikrotonaalinen venytys rikkoo.

Tarkastelen seuraavaksi taulukossa 3.1 esitettyjen vastakohtaparien dramaturgista kokonaiskaarosta kannattelevaa funktiota. Etenen taulukon 3.1 rivijärjestyistä mukailien, alkaen taulukon ensimmäiseltä riviltä ja antaen taulukon kullekin riville oman numeronsa.

1) Kitaran matalin sointirekisteri vs. kitaran korkein sointirekisteri

Teoksen muotoa kannattelevan idean ytimessä on kitaran matalimman ja korkeimman sointirekisterin hierarkkinen vastakkainasettelu. Kitaran korkein sointirekisteri edustaa teoksessa päämäärää – tavoitetta, jota kohti musiikki pyrkii etenemään heti alusta alkaen. Teoksen viimeisten tahtien edustama päämäärän saavuttaminen – kitaran korkein sointirekisteri ja huiluäänisyys – toimii kappaleessa keskeisenä referenssipintana, johon suhteutuessaan kaikki tilanteet ja yksityiskohdat latautuvat ekspressiivisellä merkityksellä.

2) Fortedynamiikka vs. pianodynamiikka

Myös dynamiikka kannattelee kappaleessa keskeisellä tavalla muodon dramaturgiaa. Dynamiikan muutokset kulkevat käsi kädessä kappaleen teleologisen prosessin kanssa, joka ilmenee musiikin pyrkimyksenä päästä rekisterilliseen päämäärään. Kuten edellä esitin, päämäärä saavutetaan vasta teoksen loppuratkaisun myötä, ja sen tavoittelemisen kestää koko teoksen ajan.

Symbolisella tasolla päämäärän tavoittelemisen on rinnastettavissa jonkinlaiseen ”kamppailuun”, jossa toisiaan vastaan asettuvat matalan ja korkean sointirekisterin ilmentämät identiteetit. Rekisteri-identiteettien välisen kamppailun eri vaiheissa dynamiikka näyttelee keskeistä ekspressiivistä roolia, joka heijastelee varsin suoraviivaisesti kamppailun laatua: mitä kiivaampi kamppailu, sitä voimakkaampi dynamiikka. On ehdottoman tärkeä muistaa, että dynamiikka ei ole *Drangissa* millään lailla muista musiikin parametreista riippumaton toimija, vaan se ammentaa voimansa suhteestaan teoksen muotoa kannattelevaan säveltasolliseen kehityskaareen ja toimii yhteistyössä muiden musiikin tasojen kanssa, kuten taulukko 3.1 osoittaa.

3) Eteenpäin pyrkivä kineettinen energia vs. hiipuva kineettinen energia

Teoksen päämäärä saavutetaan kitaran korkeimmassa sointirekisterissä ja pianodynamiikassa. Näiden kahden ominaisuuden rinnalla kineettisyys nousee kappaleen loppuratkaisussa keskeiseen rooliin. Kappaleen kolmen viimeisen tahdin aikana musiikin kineettinen energia hiipuu ja liike hidastuu jatkuvasti: atakit harvenevat ja niiden laatu muuttuu samalla jatkuvasti vähemmän aksentoiduksi, kuten esimerkki 3.3. havainnollistaa. Lisäksi teoksen viimeiset sävelet jätetään soimaan ja ne hiipuvat akustisesti pois luonnollisen diminuendon myötä. Kaiken kaikkiaan teoksen loppuratkaisu synnyttää jollain lailla pysähtyneisyyteen ja ajattomuuteen viittaavan seesteisen tunnelman, jonka tulkitseen alleviivaavan päämäärän saavuttamisen kokemusta (esim. 3.3).

Esimerkki 3.3. Tahdit 112–114



On myös hyvä huomata, että teoksen viimeiset kolme säveltä muodostavat omaksi entiteetiksi hahmottuvan kolmisointuisen yksikön (h-mollisoinnun terssikäännöksen), joka kappaleen post-tonaalisessa viitekehyksessä herättää harmonista tasapainoisuutta ilmentävän vaikutelman.

Paitsi loppuratkaisussa, näyttelee kineettisyys dramaturgisesti tärkeää roolia myös yleisemmällä tasolla. Musiikin kineettisen energian voidaan ajatella heijastelevan matalan ja korkean rekisteri-identiteetin välillä käytävän valtakamppailun laatua samaan tapaan kuin dynamiikan todettiin edellä tekevän: rekisteri-identiteettien välisen kamppailun ollessa kiivaimmillaan on myös musiikin kineettinen energia yleisesti ottaen vahvimmillaan. Se, että tahdistä 76 eteenpäin 32-osille rakentuvia tilanteita esiintyy selvästi kappaleen alkupuolta enemmän, kertoo siis siitä, että musiikki on kappaleen jälkipuolella jollain lailla dramaattisempaa. Kineettisesti kappaleen energisin tilanne

sijoittuu tahteihin 105–107, joiden aikana rekisteri-identiteettien välinen kamppailu saavuttaa todella intensiivisen vaiheen, kuten esimerkki 3.4. havainnollistaa.

Esimerkki 3.4. Matalan ja korkean rekisteri-identiteetin välinen valtakamppailu tahteissa 105–110.

Esimerkin 3.4 esittämässä tilanteessa ylöspäin pyrkivää tendenssiä edustavat tahdin 105 aksentoidut sävelet, jotka muodostavat nousevan kromaattisen linjan e'''–f'''–ges'''–g''' (ks. nuolet esimerkissä 3.4). Tämä säveltasollinen nousu on erittäin huomionarvoinen, sillä tahtiin 105 tultaessa e''' on ollut korkein ei-huiluääninen säveltaso. Tahdin 105 neljännellä tahdinosalla saavutetaan normaalisti tuotettu g''', joka puolestaan on ollut tähän mennessä korkein huiluäänillä saavutettu säveltaso.²⁷ Edellä mainittua nousevaa kromaattista linjaa vastaan asettuvat säveltasoavaruudessa laskevat 32-osakuviot, jotka tässä yhteydessä edustavat musiikkia alaspäin vetävää tendenssiä: matalaa rekisteri-identiteettiä.

Kineettisyyden ekspressiivinen rooli tässä tilanteessa on varsin keskeinen. Musiikki on nopeaa ja epäsymmetrisen aksentoinnin vuoksi jollain lailla huohottavaa, mikä on omiaan herättämään kiihkeyteen ja kamppailuun viittaavan assosiaation. Mielestäni tilanteen voi varsin perustellusti ajatella ilmentävän kahden virtuaalisen identiteetin – matalan ja

²⁷ Ainoan poikkeuksen muodostaa tahdissa 90 esiintyvä pitkä h'''-huiluääni, jota pidän kuitenkin poikkeuksena muiden huiluäänten muodostamassa jatkumossa. Se muodostaa loppuratkaisua ennakoivan poikkeuksen, sillä se esiintyy yksin matalalta nousevan arpeggiokuvion yhteydessä, kun huiluäännet esiintyvät normaalisti omissa segmenteissään.

korkean rekisterin – välistä kamppailua. Tässä soitetaan kovaa ja korkealta, ja kumpikin kilpakumppani panee kaikkensa peliin. Muiden taulukossa 3.1 esiteltujen ominaisuuksien tavoin ei kineettisyysskään ole muista musiikin parametreista riippumaton toimija. Dynamiikan tavoin se ammentaa voimansa suhteestaan teoksen muotoa kannattelevaan säveltasolliseen kehityskaareen ja toimii yhdessä muiden musiikin tasojen kanssa.

4) Kromaattisuus vs. kolmisointuisuus

Drangin post-tonaalisessa viitekehyksessä kolmisointaisuuteen (ehkä välillisesti tonaalisuuteenkin) viittaavat harmoniat edustavat poikkeuksellista *säveltasollista järjestystä* ja ympäristöstään varsin radikaalisti erottuvaa soinnillista todellisuutta: metaforista maailmaa, jonka edustaman tasapainoisuuden tilan voi ajatella olevan olemassa jossain toisaalla. Oman tulkintani mukaan järjestyksen käsite on keskeinen, kun pyritään selittämään lopun ”h-molliin” viittaavan harmonian läsnäoloa ja merkitystä. On hyvä muistaa, että järjestys ja yhtenäisyys ovat käsitteitä, joita länsimaisen taidemusiikkitradition piirissä on yleisesti ottaen totuttu pitämään hyvän kokonaisjäsentymisen attribuutteina.

Drangissa järjestystä ilmentää ja ylläpitää erityisesti sävellyksen kokonaisuutta kannatteleva rekisterillisen nousun idea, joka toimii laajempia muotoyksiköitä ja pintatason yksityiskohtia loogisella tavalla toisiinsa yhdistävänä tekijänä: teoksen soivaa arkkitehtuuria tukevana elementtinä. Abstraktiudessaan kyseinen idea ei kuitenkaan sido kappaleen säveltaso-organisaatiota minkään tietyn järjestyksen alaisuuteen, vaan säveltasot saavat kappaleen edetessä organisoitua verrattain vapaasti. Tämä ei tarkoita sitä, että säveltasot organisoituisivat millään tavoin sattumanvaraisesti. Teoksessa esiintyy erilaisille säveltasollista järjestystä ilmentäville periaatteille rakentuvia jaksoja, kuten keskussävelisyydelle, oktagonisuudelle sekä ylinousevalle kolmisoinnulle rakentuvia tilanteita, joiden aikana musiikki tuntuu tavoittelevan jonkinlaista säveltasollisen ja harmonisen pysyvyyden ja ennakoitavuuden tilaa. Myös terssi-intervalli – sekä suuri että pieni – nousee teoksessa keskeiseen rooliin, niin rakenteellisessa kuin ekspressiivisessäkin mielessä. Pysyvää säveltasollisen järjestyksen tilaa ei kuitenkaan saavuteta, sillä

sointu transformoituu miltei välittömästi ylinousevaksi kolmisoinnuksi, joka tahdissa 21 nousi vahvasti etualalle ja on siitä alkaen ollut musiikin vertikaalista säveltaso-organisaatiota dominoiva elementti. Voidaan siis ajatella, että tahdin 56 edustamassa tilanteessa aika ei ole vielä kypsä kolmisointuisuuden edustaman utopian saavuttamiselle, eikä kromaattisuus ole valmis antamaan vielä kolmisointuisuudelle tilaa sen lopullisen, kappaleessa täyttymystä symbolisoivan merkityksen osoittamiselle.

Esimerkki 3.6. Tahti 56, jonka viimeistä iskua edeltävällä 8-osalla esiintyy B-duurisointu.



Kokonaisuuden näkökulmasta tahdin 56 B-duurisoinnun ohimenevää läsnäoloa voidaan mielestäni pitää kappaleen loppuratkaisua ennakoivana vihjeenä – vertauskuvallisena enteena, joka viittaa loppuratkaisun yhteydessä esiin nousevaan tasapainoisuuden unelmaan.

Tulen jatkossa osoittamaan, että Tiensuulla on tapana kätkeä rakenteellisesti merkittäviä elementtejä muun materiaalin lomaan monissa muissakin tilanteissa.²⁸ Tästä johtuen katson *kätkemisen idean* olevan olennainen osa teoksen sävellyksellistä strategiaa.

5) Dissonoivuus vs. konsonoivuus

Dissonoivuuden ja konsonoivuuden välinen vastakkainasettelu on läheistä sukua edellisen kohdan kromaattisuuden ja kolmisointuisuuden väliselle vastakkainasettelulle. *Drangissa* maksimaalista konsonoivuutta ilmentää mielestäni teoksen kolmisointuinen loppuratkaisu, jossa intervallit järjestäytyvät symbolisella tasolla tonaalisuuteen

²⁸ Kätkemistä esiintyy erityisesti motiiviseksi perushahmoksi kutsumani rytmisen eleen kohdalla. Käsittelen motiivista perushahmoa luvussa 4.

viittavaksi harmoniaksi. Dissonoivuutta ilmentävät puolestaan ne elementit, jotka pyrkivät estämään yhtenäisyyden ja tasapainoisuuden tilan – utopian – saavuttamista. Kuten edellä totesin, tasapainoisuuteen ja välillisesti ”konsonoivuuteen” viittaavia elementtejä (keskisävelisyys, oktatoinisuus, ylinouseva kolmisointu ja terssi-intervallin runsas käyttö) esiintyy kappaleessa toistuvasti, mutta niiden läsnäolo on ohimenevää. Dissonoivuus ja konsonoivuus edustavat siis kappaleessa kahta vastakkaista identiteettiä, joista kumpikin pyrkii saamaan jalansijaa ja vetämään musiikkia puoleensa.

6) Huojuvuus vs. ei-huojuvuus

Huojuvuuden ja ei-huojuvuuden välinen vastakkainasettelu on läheistä sukua edellisten kohtien vastakohtapareille: kromaattisuudelle ja kolmisointuisuudelle sekä dissonoivuudelle ja konsonoivuudelle. Huojuvuuden ja ei-huojuvuuden merkityksen määrittämisen suhteen kappaleen aloitustilanne ja lopetustilanne toimivat jälleen kerran tärkeinä referenssipintoina, kuten taulukko 3. 1 (s. 27) havainnollistaa *Drangin* aloitustilanne on huojuvaa musiikkia ja lopetustilanne ei-huojuvaa musiikkia. ·

Esimerkki 3.7. Tahdit 1–2, kappaleen alussa esiintyvä huojuva sointu.



Aloitustilanteessa huojuvuutta ilmenee kahdella eri tasolla: ensinnäkin matalassa rekisterissä esiintyvän pienen sekunti-intervallin gis–a kohdalla ja toiseksi erikseen huojutettavan es"-sävelen kohdalla tahdissa 2 (esim. 3.7). Mikäli tahtien 1 ja 2 välille muodostuvan soinnun gis–a–d'–es" kaikki sävelet jätetään soimaan nuottikuvan esittämällä tavalla, syntyy matalassa rekisterissä esiintyvän pienen sekunti-intervallin

Esimerkki 3.8. Huojuntaelementti tahdeissa 5 ja 7.



Tahdeissa 5 ja 7 lähtökohdiltaan konsonoivia intervaleja – suurta terssiä tahdissa 5 ja priimiä tahdissa 7 – rikotaan huojuvuudella. Tämä on mahdollista, kun intervallit tuotetaan kitaran kahdella vierekkäisellä kielellä ja alas painettua kieltä huojutetaan

²⁹ Soinnulle itselleen ominaisesta huojunnasta johtuen toisen tahdin es⁻⁻⁻-säveltä ei mielestäni tarvitse huojuttaa kovin laajasti, mikä onkin soittoteknisesti epämukavaa vasemman käden pikkusormella, joka on tässä yhteydessä ainoa vapaana oleva sormi. Kitaristi joutuu tekemään tässä tilanteessa tulkinnallisen valinnan: huojuttaako es⁻⁻⁻-säveltä laajasti kitaran kolmannelta kieleltä (mikä on soittoteknisesti helpompaa), vai luottaako soinnun luonnolliseen huojuvuuteen ja soittaa es⁻⁻⁻ kitaran toiselta kieleltä pikkusormella ja huojuttaa sitä kevyemmin.

vasemman käden sormella toisen kielen soidessa vapaana. Myös säveltoistotekstuureille rakentuissa tilanteissa konsonanssisuutta rikotaan huojunnalla, kuten esimerkin 3.2 (s. 28) yhteydessä alustavasti totesin. Kaiken kaikkiaan dissonoivuudella ja siihen kytkeytyvällä huojuntaelementillä on *Drangissa* epäjärjestyistä vertauskuvallisesti ilmentävä funktio, kun taas konsonoivuus ja soinnin huojumattomuus viittaavat vertauskuvallisesti järjestykseen ja tasapainoon.

7) Normaali sointi vs. huiluäänisyys

Taulukon 3.1 viimeisen vastakohtaparin muodostavat normaalisti tuotetut äänet ja huiluäänet. Tiensuun *Drangissa* käyttämät luonnolliset huiluäänet ovat säveltasollisesti ajatellen hyvin vakaita ja selkeitä, eikä niiden yhteydessä esiinny huojuntaa, mikä taas johtuu siitä, että niiden yläsävelsarja on verrattain suppea.³⁰ Huiluäänillä on sama taajuus kuin normaalisti alas painetuilla sävelillä, mutta niiden sointi on erilainen, mikä johtuu harmonisen yläsävelsarjan koostumuksesta. Pohjola (2016) kuvaa tätä ilmiötä: ”Kun sormi asetetaan kielellä halutun harmonisen yläsävelen solmukohtaan, värähtelevät vain ne yläsävelet, joilla on kyseisessä kielen kohdassa solmukohta.” (Pohjola 2016, 24.) Tämä on fyysikaalisesti keskeinen syy sille, miksi Tiensuun *Drangissa* käyttämät korkeat huiluäänet ovat soinniltaan vakaita eikä niiden yhteydessä esiinny huojuntaa. Lisäksi kappaleen kahden viimeisen huiluäänen, fis''' ja h'', välinen intervalli on kvartti, joka vakaan sointinsa perusteella luokitellaan puhtaisiin intervaleihin. Taulukon 3.1 oikean sarakkeen riveillä esitetyt ominaisuudet edustavat kaikki yhdessä kappaleen päämäärää, jonka keskeisiä ominaisuuksia ovat äänen huojumattomuus ja kolmisointuisuuteen viittaavan harmonian symbolisoima tasopainoisuuden tila, jota korkeaan rekisteriin sijoittuvat huiluäänet mitä parhaimmalla tavalla ilmentävät.

Dramaturgisen kokonaiskaaroksen näkökulmasta on huomionarvoista, että korkeita huiluääniä esiintyy muutamaan otteeseen myös ennen kappaleen loppuratkaisua. Noin tahdin mittaisia huiluäänisegmenttejä tavataan teoksen aikana kaikkiaan neljässä eri

³⁰ Luonnolliset huiluäänet tuotetaan painamalla kieltä kevyesti tietyistä ns. solmukohdista, kuten esimerkiksi XII, V ja VII nauhan kohdalta.

yhteydessä, minkä lisäksi tahdissa 90 kuullaan ohimennen huiluäänenä toteutettu h''', joka on myös teoksen säveltasollisen kehityskaaren lopullinen päämäärä. Tahdissa 90 h'''-huiluäänen ei kuitenkaan kohdistu niin merkittävää rakenteellista painoarvoa, että se nousisi musiikillisen diskurssin etualalle itsenäisenä elementtinä, vaan se sekoittuu muuhun materiaaliin – erityisesti fortedynamiikassa toteutettuun laajaan murtosointuun, jolla on tahdissa 90 musiikillisen jakson sulkeva funktio. Katson huiluäänisegmenttien muodostavan teoksen dramaturgiassa oman parenteesinsa, keskelle syntaktista rakennetta tehdyn lisäyksen, joka muodostaa kokonaisuudessa oman kerronnallisen tasonsa.³¹ Tulkintani mukaan huiluäänisegmenteillä on kappaleen loppuratkaisua ennakoiva funktio pitkälti samaan tapaan kuin tahdissa 56 esiintyvällä B-duurisoinnilla (esim. 3.6) on kappaleen loppuratkaisun kolmisointuisuutta ennakoiva funktio.³²

Huiluäänisegmenttien loppuratkaisua ennakoiva funktio paljastuu kuitenkin vasta teoksen lopussa, ja tämän dramaturgisen asetelman myötä osoittautuu, että ennakoimisen idea on erottamaton osa teoksen sävellyksellistä strategiaa ja kokonaisjäsentymisen dramaturgiaa. Matkan varrella esiintyvien huiluäänisegmenttien voi mielestäni ajatella olevan tulevaisuutta ennustavia ja tulevaisuudesta merkitystä ammentavia ennakuvia, joiden lopullinen rooli paljastuu vasta musiikin saavuttaessa koko teoksen ajan tavoittelemansa päämäärän.

Kaiken kaikkiaan huiluäänisyydellä on *Drangissa* keskeinen, vaikkakin vasta teoksen loppuratkaisun myötä retrospektiivisesti paljastuva dramaturginen funktio. Toisistaan huomattavan etäisyyden päässä esiintyvät huiluäänisegmentit assosioituvat toisiinsa sekä Hannisen (2001) teorian ensimmäisellä eli soinnillisella että toisella eli kontekstuaalisella tasolla. Huiluäänten soinnillinen ja rekisterillinen yhdenmukaisuus toimii eräänlaisena soinnillisena ja kontekstuaalisena liimana, joka yhdistää muutoin irrallisina esiintyvät

³¹ Tieteen termipankki määrittelee parenteesin käsitteen seuraavaan tapaan: "Parenteesi erottuu ympäristöstään syntaktisesti ja prosodisesti ja sillä voi kertomuksessa olla useanlaisia kommentoivia ja tähdentäviä vuorovaikutustehtäviä." Tieteen termipankki 10.5.2025: Kielitiede:parenteesi. (Tarkka osoite: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:parenteesi>.)

³² Tekstini muotoa käsittelevässä luvussa havainnollistan, kuinka huiluääniparenteesien voi ajatella muodostavan omassa rekisterissään etenevän kuvitteellisen linjan (luku 7 esim. 7.7).

parenteesit toisiinsa tuoden ne osaksi dramaturgisesti johdonmukaista musiikillista kokonaisuutta, jossa niillä on musiikillista utopiaa ennakoiva ja ilmentävä funktio.

Ennen siirtymistä eteenpäin kokoan luvun 3 keskeisimmän sisällön seuraaviin huomiokohtiin:

- Alun ja lopun polarisoitunut vastakkainasettelu toimii teoksen dramaturgista kokonaiskaarosta koossa pitävänä punaisena lankana ja referenssinä, josta teoksen eri tasot, kuten esimerkiksi tekstuurit, ammentavat merkitystä.
- Kappaleen aloitustilanne ilmentää vertauskuvallista epäjärjestystä ja epätasapainoa – ominaisuuksia, jotka saavat kappaleessa ei-toivotun funktion.
- Aloitustilanteen ilmentämän ei-toivotun tilan vastakohtapariksi nousevat lopetustilanteen ilmentämät toivotut ominaisuudet: järjestys ja tasapainoisuus.
- Matkalla kappaleen alun ilmentämästä epäjärjestyksestä kohti kappaleen lopun ilmentämää järjestystä musiikillinen materiaali organisoituu tekstuurisiksi tilanteiksi, jotka kannattelevat teoksessa keskeistä dramaattis-ekspressiivistä ja kokonaisuuden etenemistä jäsentävää funktiota.
- Dramaattis-ekspressiivisen ja syntaktisen funktion lisäksi kullakin teoksen tekstuurityypillä on oma identiteettinsä virtuaalisena toimijana.

4 Motiivinen perushahmo ja sen *Drangissa* kannattelemat funktiot

4.1 Motiivisen perushahmon protagonistinen rooli

Tässä luvussa analysoin motiiviseksi perushahmoksi kutsumani rytmisen eleen (esim. 4.1) *Drangissa* kannattelemia funktioita ja samaisen motiivin enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen johtavaa kehityskaarta. Motiivinen perushahmo nousee teoksessa keskeiseen asemaan useilla musiikin tasoilla, joista oman tutkimukseni kannalta olennaisimpia ovat: (1) musiikin rakenteellinen taso, (2) musiikin dramaattisekspressiivinen taso ja (3) musiikin virtuaalista toimijuutta ilmentävä taso. Luvussa 3 esitin korkean ja matalan rekisteri-identiteetin käyvän tahdeissa 105–106 virtuaalista valtakamppailua, joka nousee teoksen musiikillisessa dramaturgiassa yleiselläkin tasolla keskeiseksi (esim. 3.4, s. 31). Rekisteri-identiteettien välisessä valtakamppailussa motiiviselle perushahmolle rakentuvat tilanteet edustavat korkeaa rekisteri-identiteettiä, sillä kokonaisuuden tasolla ne pyrkivät viemään musiikkia kohti musiikkiin sisäänrakennettua päämäärää: kitaran korkeinta sointirekisteriä. Tästä roolista johtuen motiivinen perushahmo nousee kokonaisdramaturgiassa protagonistiseen statukseen. Antagonistista vastavoimaa motiivisen perushahmon ilmentämälle pyrkimykselle edustavat säveltoistolle rakentuvat tilanteet, jotka pyrkivät parhaansa mukaan jarruttamaan päämäärän lopullista saavuttamista.

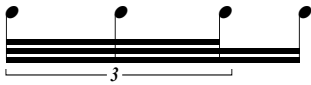
Motiivisen perushahmon tie kappaleen virtuaaliseksi protagonistiksi kulkee monien vaiheiden kautta, eikä rakenteellisesti keskeiseksi osoittautuva motiivi vedä kappaleen alkumetreillä puoleensa oikeastaan minkäänlaista huomioarvoa vaan jää kuulokuvassa muiden, runsaasti huomioarvoa puoleensa vetävien musiikin pintatason elementtien varjoon. Spitzerin (2004) kognitiivisen metaforateorian valossa motiivisen perushahmon kehityskaaros muun materiaalin lomaan kätkeystä motiivisesta solusta keskeiseksi tekstuuriseksi elementiksi muodostaa metaforisen polun, joka nousee keskeiseksi teoksen kokonaisdramaturgiassa. Huomattavaa yhtenäisyyttä teoksen dramaturgiselle kokonaiskaarokselle antaa lisäksi se, että matalasta korkeaan rekisteriin johtava säveltasollinen kehityskaaros, motiivisen perushahmon tekstuuriseen statukseen

johtava kehityskaarros ja vieläpä luvun 6 keskiöön nouseva rytmisen kehityskaarros nivoutuvat teoksen musiikillisessa dramaturgiassa erottamattomalla tavalla toisiinsa. Esittelen seuraavaksi motiivisen perushahmon, minkä jälkeen analysoin sen virtuaaliseen protagonistisuuteen johtavaa kehityskaarta nuottiesimerkkien valossa.

4.2 Motiivinen perushahmo

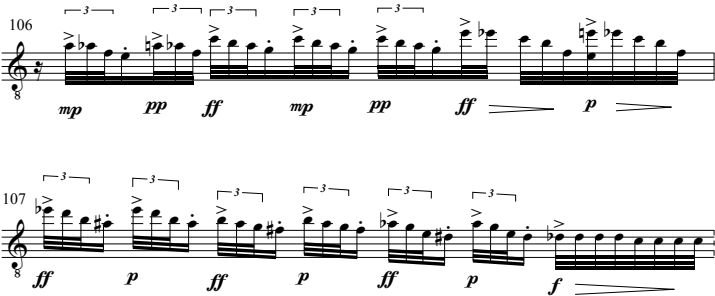
Drangin motiivisen perushahmon määräävä ominaisuus on rytmi, joka esitellään esimerkissä 4.1. Käytän jatkossa motiivisesta perushahmosta lyhennettä MP, jolla viitataan yleisesti ottaen lähinnä motiivisen perushahmon rytmiseen komponenttiin.

Esimerkki 4.1. Motiivisen perushahmon rytmisen komponentti



MP:n rytmisen jäsentyminen jakautuu varsin selvästi kahteen vaiheeseen: nopeaan triolieeseen (1-vaihe) ja triolieettä seuraavaan pidempään nuottiarvoon (2-vaihe). Kappaleen aikana motiivin kumpaakin vaihetta muunnellaan ja molemmista vaiheista tavataan lukuisia rytmisiä variantteja. MP:n esiintymiset muodostavat koko teoksen kattavan progressiivisen kehityskaaren, jonka alkutilanteessa MP esiintyy implisiittisenä, muun materiaalin lomaan kätkeytynä rytmisenä soluna. Teoksen edetessä motiivi tulee pikkuhiljaa enenevässä määrin esiin ja nousee kappaleen jälkipuolella, ensin tahdeissa 76–77 ja myöhemmin tahdeissa 105–107, kiistattomalla tavalla musiikillisen diskurssin etualalle. Viimeistään tahtien 105–107 yhteydessä MP saavuttaa yksiselitteisesti myös tekstuurisen statuksen. Taulukko 4.1 esittelee motiivisen kehityskaaren kolme tärkeintä vaihetta: (1) motiivin implisiittisen, kätkeytyn esiintymisen tahdissa 1, (2) motiivin nousemisen tekstuuriseen statukseen tahdeissa 106–107, ja (3) motiivin jälkikaiunomaisen esiintymisen kappaleen lopussa, tahdeissa 113–114.

TAULUKKO 4.1. Motiivisen perushahmon kehityskaaren kolme keskeistä vaihetta.

Motiivisen perushahmon kätkeyty, implisiittinen esiintyminen (t. 1) 
Motiivisen perushahmon nouseminen tekstuuriksi (t. 106–107) 
Motiivisen perushahmon jälkikäiunomainen esiintyminen (t. 113–114) 

4.3 Motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen johtava kehityskaari

William Rothstein esittää, että musiikillisen motiivin esiintyminen jonkin laajemman musiikillisen kokonaisuuden tietyssä kohdassa voidaan kokea luonteeltaan esimerkiksi *enteileväksi, esitteleväksi, kehitteleväksi, huipentavaksi* tai *jälkikaiunomaiseksi* (Rothstein 1995, 226). Hänen mainitsemiensa luonneattribuuttien aktivoitumisen kannalta on luonnollisesti otettava huomioon, missä musiikillisessa yhteydessä motiivi esiintyy – mikä on motiivin suhde laajempaan musiikilliseen viitekehykseen.³³ Omassa analyysissäni laajempaa viitekehystä edustaa MP:n progressiivinen kehityskaari motiivisesta alkusolusta tekstuuriksi. Rothstein huomauttaa, että tärkeän musiikillisen elementin kätkeminen muun soivan materiaalin lomaan on ollut länsimaisen taidemusiikin historiassa toistuvasti käytetty sävellyksellinen tehokeino, jota esimerkiksi J. S. Bach käytti fuugiensa yhteydessä hyväkseen. (Rothstein 1995, 219.)³⁴ *Drangin* motiivisen perushahmon progressiivinen kehityskaari käsittää kaikki Rothsteinin edellä mainitsemat vaiheet, joten katson hänen esittämänsä mallin tarjoavan relevantin näkökulman MP:n kehityskaaren tarkastelulle. Taulukossa 4.2 lähestyn MP:n kehityskaarta Rothsteinin luonneattribuuttien valossa.

Kaiken kaikkiaan MP:n kehityskaarroksen voidaan katsoa ilmentävän yhdestä motiivisesta solusta kohti useiden solujen muodostamaa laajempaa kokonaisuutta (tekstuuria) etenevää prosessia.

³³ Rothstein viittaa laajemmalla musiikillisella viitekehyksellä Schenkerin ajatukseen äänenkuljetuksesta tonaalisen musiikin eri tasoja syntetisoivana tekijänä (Rothstein 1995, 218–219).

³⁴ Bach on monesti nähnyt vaivaa kätkeäkseen fuugateeman muun soivan materiaalin joukkoon. Näissä tilanteissa esiintyjän tulee Rothsteinin mukaan ”näytellä” tietämättömyyttä ja toimia ikään kuin säveltäjän aktiivisena rikoskumppanina (*accomplice*). Fuugateeman turhan osoitteleva esiin tuominen tämän kaltaisessa kontekstissa tuhoaisi hänen mukaansa säveltäjän vaivalla rakentaman musiikillisen kokonaisvaikutelman, jossa teema on tietoisesti sulautettu osaksi musiikillista kokonaiskudosta. (Rothstein 1995, 219.)

TAULUKKO 4.2. Motiivisen perushahmon esiintymiset kehityskaarena, joka etenee enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen.

Enteilevä esiintyminen Suhteessa MP:n progressiiviseen kehityskaareen voidaan motiivin ensimmäiset, kätkeyt esiintymiset tahdeissa 1 ja 3 luokitella <i>enteileviksi</i> (esim. 4.2).
Esittelevä esiintyminen Motiivinen perushahmo <i>esitellään</i> tahdeissa 9–11. Tässä yhteydessä MP esiintyy nuottikuvassa tunnistettavassa hahmossa (esim. 4.4).
Kehittelevä esiintyminen Tahdista 24 alkaen motiivia <i>kehittelään</i> ja se nousee paikoitellen jopa musiikillisen diskurssin etualalle (esim. 4.5). Ennen tahteja 106–107 se ei kuitenkaan saavuta lopullista tekstuurista ja temaattista statusta.
Huipentava esiintyminen Motiivin esiintyminen tahdeissa 106–107 on luonteeltaan <i>huipentava</i> (taulukko 4.1). Tässä tilanteessa MP nousee musiikillisen diskurssin etualalle ja saavuttaa kiistattoman tekstuurisen ja temaattisen statuksen, jonka valossa myös monet MP:n aikaisemmat esiintymiset (kuten esiintyminen tahdeissa 76–77) näyttäytyvät jälkikäteen tekstuurisina. Toisin sanoen MP saavuttaa tekstuurisen statuksensa retrospektiivisesti. Kuten lukija muistaa, myös teoksen dramaturgista kaarrosta kannatteleva idea avautuu retrospektiivisesti, joten retrospektiivisen avautumisen idea näyttää <i>Drangissa</i> toteutuvan musiikin eri tasoilla.
Jälkikaiunomainen esiintyminen MP:n viimeinen, aika-arvoltaan augmentoitu esiintyminen tapahtuu tahdeissa 113–114 (taulukko 4.1). Suhteessa MP:n kehityskaareen kyseinen tilanne on <i>jälkikaiunomainen</i>. Motiivi on muutamaa tahtia aikaisemmin saavuttanut tekstuurisen/temaattisen statuksen, mutta tässä yhteydessä se esiintyy jälleen implisiittisesti. Luonteenpiirteenä jälkikaiunomaisuus sopii kappaleen lopetuksen eteeriseen ilmapiiriin. MP:n viimeisen esiintymisen yhteydessä saavutetaan myös teoksen lopullinen säveltasollinen päämäärä, h^{'''}, joka toimii kokonaisuutta kannattelevan metaforisen polun (esim. 3.1) päätepisteenä.

Yhdestä motiivisesta solusta kohti useiden solujen muodostamaa tekstuuria etenevä kehityskulku avaa organismimetaforasta kumpuavan esteettisen näkökulman *Drangin* muotoon. Organismimetaforasta kumpuavan muotoestetiikan keskiöön kuuluvat kokonaisuuden, ykseydellisuuden, yhtenäisyyden ja loogisuuden periaatteet, joita 1900-luvun musiikillisessa ajattelussa pidettiin yleisestikin ottaen hyvän muodon attribuutteina (Iitti 1992, 33–35).³⁵ *Drang* on esteettisiltä lähtökohdiltaan modernistinen sävellys, joten on historiallisesti ajatellen luontevaa, että edellä mainitut periaatteet leimaavat teoksen muotoajattelua. Kehittelevän muuntelun traditioon viitaten tulkitsemisen motiivisen perushahmon edustavan teoksessa eräänlaista *alkusolua*, josta musiikin edetessä kehittyä laajempia olioita, joita *Drangissa* edustavat esimerkiksi tahdeissa 76–77 ja 105–107 esiintyvät tekstuurit.³⁶

Tarkastelen seuraavaksi motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikäinomisyyteen johtavaa kehityskaarta sen etenemistä valaisevien nuottiesi-merkkin valossa.

³⁵ Ajatus musiikillisesta muodosta elävää organismia rakenteellisen organisoitumisensa puolesta muistuttavana yhtenäisenä kokonaisuutena oli vahvasti esillä esimerkiksi Arnold Schönbergin muotoestetiikassa. Veijo Murtomäki toteaa, että ykseydellisellä ajattelulla ja organismimetaforalla on kuitenkin pitkä esihistoriansa, joten on vaikea sanoa milloin se tuli mukaan musiikilliseen muotoajatteluun. Hänen mukaansa organismimalli tuli musiikillisen muototietoisuuden keskeiseksi lähtökohdaksi viimeistään A. B. Marxin (1795–1866) sävellysoopin mukana. (Murtomäki 1990, 22–23.)

³⁶ Rikhard Taruskin esittää, että atemaattisessa post-tonaalisessa viitekehyksessä motiivinen perushahmo voi toimia yhtenä musiikillisen muodon keskeisenä rakennuselementtinä, josta musiikin eri tasoilla ilmenevät tapahtumat voidaan johtaa (Taruskin 2010). Yhtenäisyyden näkökulmasta hän vertaa motiivisen perushahmon funktiota teeman funktion tonaalisessa musiikissa: sekä teema että motiivinen perushahmo ovat musiikin rakennuselementtejä, jotka tuovat sävelteokseen yhtenäisyyttä, koherenssia. Puhuessani taulukon 4.1 yhteydessä motiivisen perushahmon tekstuurisesta statuksesta viittaan juuri Taruskinin edellä esittämään ajatukseen. Oman tulkintani mukaan MP toimii *Drangissa* eräänlaisena temaattisena oliona, joka tuo teokseen yhtenäisyyttä ja koherenssia. Riippumatta siitä, millä nimellä kyseistä hahmoa kutsutaan, pidän sen muodon dramaturgiaa kannattelevaa merkitystä ohittamattomana.

1. Motiivisen perushahmon enteilevä esiintyminen tahdissa 1

Esimerkki 4.2. Tahti 1. Motiivisen perushahmon ensimmäinen, luonteeltaan enteilevä esiintyminen.



2. Motiivisen perushahmon esittelevä esiintyminen, tahdit 9–11

Tahtien 9–11 aikana MP esiintyy kuusi kertaa nuottikuvassa jo hyvin tunnistettavassa hahmossa (esimerkissä 4.4 motiivin esiintymiset on osoitettu kaariviivoin ja numeroitu). Jos motiiviseen perushahmoon ei ennen tahtia 9 kohdistu ensi kuulemalta minkäänlaista huomioarvoa, on motiivi tahtien 9–11 yhteydessä jo hyvinkin hahmotettavissa sekä nuotti- että kuulokuvassa.

Esimerkki 4.4. Motiivisen perushahmon *esittelevä* esiintyminen tahdeissa 9–11.

The image shows a musical score for measures 9 through 11. The notation is in a single staff with a treble clef. Measure 9 begins with a piano (p) dynamic and contains a sixteenth-note figure. Measure 10 continues with a pianissimo (piu p) dynamic and a similar figure. Measure 11 features a forte (f) dynamic and a more complex rhythmic pattern. The measures are grouped by a bracket and numbered 1, 2, and 3. The tempo/mood is indicated as 'poco rubato tranquillo' and 'ty sempre'.

Tässä tilanteessa ollaan kuitenkin vielä motiivisen kehityskaaroksen alkupäässä, joten lienee yhtä lailla oletettavaa, että MP:n ei ole vielä tarkoitus nousta kuulokuvassa musiikillisen diskurssin keskipisteeksi. Pikemminkin ajattelen sen pyrkivän sulautumaan osaksi musiikin herättämää ekspressiivistä kokonaisvaikutelmaa. Perustelen seuraavaksi tätä näkökulmaa hieman tarkemmin.

Omassa ajattelussani MP:n esiintymiset tahdeissa 9–11 assosioituvat jollain lailla barokin *pianto*-topokseen: ne kuulostavat enemmän melodisesti laskevilta huokauksilta kuin itsenäisen motiivisen toimijan esiintymisiltä. Siksi MP:n motiivisen funktion esiin nostaminen tässä tilanteessa tuntuisi mielestäni korostetun teoreettiselta toimintatavalta. Koska tahtien 9–11 laskevat huokauseleet kuitenkin ilmiselvästi rakentuvat MP:n varaan, voidaan motiivin läsnäoloa pitää rakenteellisesti ajatellen kiistattomana – huolimatta siitä, että motiivi pyrkii kuulokuvassa kätkeytymään musiikin muiden ekspressiivisten ominaisuuksien taakse.³⁸

³⁸ Kuten nuottikuva osoittaa, poikkeavat MP:n esiintymiset tahdeissa 9–11 toisistaan myös nopeutensa ja dynamiikkansa puolesta, minkä lisäksi motiivin toisen vaiheen kesto vaihtelee tässä yhteydessä huomionarvoisella tavalla. Yhdessä kaikki tässä esiin tuomani musiikin pintatason ekspressiiviset ominaisuudet vetävät puoleensa runsaasti huomioarvoa.

3. Motiivisen perushahmon kehrittelevä esiintyminen; tahdit 24–46

Esimerkki 4.5. Motiivisen perushahmon kehittelevää muuntelua tahdeissa 24–46.

24 *meno mosso espressivo* *f* *p* *f* *pp* *f* *pp* *f*

29 *(ritardando)* *meno f* *f* *pp* *accel.*

34 *f* *ff* *mp* *p*

39 *f* *p* *pp* *pp subito* *meno p*

48

Tässä jaksossa esiintymiset muuttuvat ekspressiiviseltä luonteeltaan jollain lailla elohopeamaisiksi, säveltasoavaruudessa energisesti sinne tänne poukkoileviksi. Nuottikuvassa silmiinpistävän muutos MP:n käsittelyssä on se, että tahdistä 24 eteenpäin motiivi esiintyy eri suuntiin etenevien sävelkulkujen ja usein myös laajempien intervallihyppyjen yhteydessä, kun se tahtien 1–17 aikana esiintyi ainoastaan kromaattisesti nousevina tai laskevin horisontaalisina eleinä. Tahtien 24–46 välillä motiivi esiintyy lukuisina rytmisinä ja melodisina variantteina, ja kehittelevän muuntelun periaatteita soveltaen siitä johdetaan uusia hahmoja, joiden voi kuitenkin tunnistaa olevan sukua MP:lle itselleen. Kehittävä muuntelu on Arnold Schönbergin lanseeraama käsite, jolla hän yksinkertaistettuna viittaa musiikillisen muuntelun periaatteisiin, jota länsimaisen homofonisen sävellystradition piirissä on sovellettu karkeasti ajatellen barokin aikakaudelta nykypäivään. (Auerbach 2021, 69–80.)⁴⁰ Palaan motiivisen perushahmon kehittelevän muuntelun pariin hetken kuluttua yksityiskohtaisemmin ja tarkastelen ennen sitä toista tahdeissa 24–46 keskeiseen rooliin nousevaa elementtiä: ylinousevaa kolmisointua.

Esimerkki 4.6. Tahdit 21–24, ylinousevan kolmisoinnun tuominen musiikillisen diskurssin etualalle.



Tahdissa 21 ylinouseva kolmisointu tuodaan musiikillisen diskurssin etualalle vastaanotomattomalla tavalla, ja tahdistä 24 eteenpäin kyseinen sointutyyppi nousee keskeiseksi harmoniseksi referenssiksi, jonka puitteissa MP:lle rakentuvat kuviot jatkossa vilahtelevat (esim. 4.6).

⁴⁰ Auerbach esittelee Schönbergin ajattelun taustoja valaisevalla tavalla kirjassaan *Musical Motives. A Theory and method for Analyzing Shape in Music* (2021).

Kuten esimerkki 4.6 havainnollistaa, tahdin 21 viimeiseltä tahdinosalta tahdin 24 toiselle tahdinosalle mikään muu musiikillinen elementti tai ominaisuus ei kilpaile huomioarvosta ylinousevan kolmisoinnun kanssa. Esimerkiksi sointujen välillä esiintyvät glissandot ja sointujen huojuuttaminen toimivat pääasiassa ylinousevaa kolmisointua värittävinä ominaisuuksina, jotka eivät vie huomioarvoa pois soinnulta itseltään. Tahtien 24–33 harmonisena kehikkona toimivaa ylinousevaa kolmisointua aletaan kuitenkin tahdin 24 jälkipuolelle tultaessa kuvioida, ja soinnun kahden suuren terssin es–g ja h–es välille ilmestyy jatkossa kaksi sointuun kuulumatonta sävelluokkaa: fis ja d. Fis esiintyy tahdeissa 24, 25, 26, 27, 28, 30 ja 33 ja d tahdeissa 26, 27, 30 ja 33. Esimerkki 4.7 havainnollistaa, kuinka sävelluokat fis ja d asettuvat tahdeissa 24–33 referenssiharmoniana toimivan ylinousevan kolmisoinnun sävelten väliin.

Esimerkki 4.7. Fis- ja d-sävelluokat ylinousevan kolmisoinnun sävelten h–g–es lomassa.

Referenssiharmonia (t. 24–33)	Referenssiharmonian kuviointi
-------------------------------	-------------------------------



es – g – h

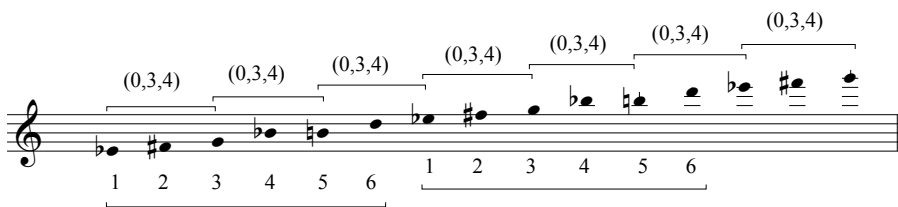
Lisäämällä soinnun varsinaisten sävelten lomaan sointuun kuulumattomia säveliä Tiensuu johtaa teoksessa myöhemmin keskeiseen rooliin nousevan symmetrisen asteikon. Esimerkissä 4.7 oikealla esiintyy laskeva, intervallirakenteeltaan symmetrinen asteikko, jonka voi ajatella olevan johdettu ylinousevasta kolmisoinnusta lisäämällä sointuun kuuluvien suurten terssien väliin ylimääräinen, sointuun kuulumaton sävel. Kun sointua edetään esimerkin 4.7 mukaisesti ylhäältä alas, muodostuu soinnun sävelten väliin pienen sekunti-intervallin ja pienen terssi-intervallin muodostama sävelluokkasegmentti (0,1,4), joka toistuu soinnun säveleltä toiselle laskeuduttaessa: g''–fis''–es'' → es''–d''–h'.⁴¹ Tuonnempana tästä sävelluokkasegmentistä edelleen johdettu laajempi

⁴¹ *Sävelluokkasegmentti* on joukkoteorian käsite, jolla viitataan ryhmään sävelluokkia, joiden järjestys on määrätty. Sama sävelluokka voi esiintyä segmentissä useita kertoja (Hämeenniemi 1982, 37).

sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) nousee musiikillisen diskurssin keskiöön kahdessa teoksen dramaturgisen kaarrokseen kannalta erittäin ratkaisevassa tilanteessa: tahdeissa 76–77 ja tahdeissa 105–107.⁴² Nämä kaksi tilannetta kuuluvat teoksen kiistattomiin huippukohtiin erityisesti kokonaisuutta ideatasolla kannattelevan säveltasollisen kehityskaaren ja motiivisen perushahmon kehityskaaren näkökulmasta, joten pidän erittäin huomionarvoisena, että niissä esiintyvää sävelluokkasegmenttiä on valmisteltu ennakkoon.

Esimerkki 4.8 havainnollistaa, kuinka edellä mainitusta sävelluokkasegmentistä (0,1,4) voidaan johtaa säveltasoavaruudessa ylöspäin etenevä symmetrinen asteikko. Ylöspäin edettäessä sävelluokkasegmentti (0,1,4) muuttuu (0,3,4)-inversioksi pienen sekunti-intervallin ja pienen terssi-intervallin vaihtaessa paikkojaan.

Esimerkki 4.8. Ylinousevasta kolmisoinnusta johdettu symmetrinen asteikko.



Kuten edellä totesin, MP esiintyy tahtien 24–46 välillä lukuisina rytmisinä ja melodisina variantteina ja kehittelevän muuntelun periaatteita soveltaen siitä johdetaan uusia hahmoja, joiden voi kuitenkin helposti tunnistaa olevan sukua motiivin alkuperäiselle rytmiselle kuviolle.

Palaan nyt MP:n kehittelevän muuntelun pariin ja havainnollistan nuottiesimerkkien valossa, kuinka motiivisen perushahmon alkuperäistä rytmistä hahmoa muunnellaan tahdissa 24 alkavassa, ylinousevalle kolmisoinnulle rakentuvassa jaksossa.

⁴² Implisiittisesti sävelluokkasegmentti (0,1,4) on esiintynyt kappaleen alkupuolella jo useaan otteeseen; esimerkiksi tahdissa 6 melodisena hahmona ja tahtien 19 ja 20 välillä soinnillisessa kontekstissa.

MP:n ensimmäinen rytmisen muunnos esiintyy jo tahdin 25 toisella tahdinosalla. Tässä tilanteessa MP:n 2-vaiheen rytmistä asua varioidaan niin, että se käsittää yhden pidemmän nuottiarvon sijaan kaksi lyhyttä nuottiarvoa (esim. 4.9).

Esimerkki 4.9. Tahti 25: motiivisen perushahmon 2-vaiheen varioitu versio.

25



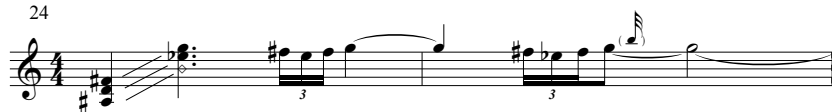
Tahdin 25 referenssiharmoniana toimii tahdeissa 21–23 mukaan tuotu ylinouseva kolmisointu, joka tässä rakentuu es–g–h-sävelluokille. Tahdin 25 toisella tahdinosalla esiintyvä MP:n rytmisen variantti alkaa kuitenkin sointuun kuulumattomalta fis"-säveltasolta: kuten edellä totesin, muodostavat es-, fis- ja g-sävelluokat yhdessä (0,3,4)-sävelluokkasegmentin, joka on myöhemmin (tahdeissa 76–77 ja 105–107) tärkeään rooliin nousevan sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) osajoukko. Näin ollen sävelluokkasegmentillä (0,3,4) on tärkeä tulevaa valmisteleva funktio.

Motiivisen perushahmon tahdissa 25 esiintyvä muunnos vaikuttaa musiikin ekspressiiviseen luonteeseen merkittäväällä tavalla. Innostuttuaan ylinousevan kolmisoinnun tarjoamasta mahdollisuudesta leikitellä laajemmilla intervaleilla tuntuu motiivisen perushahmon ilmentämä virtuaalinen toimija haluavan nyt kokeilla vertauskuvallisesti siipiään: *jospa etenisinkin h":lle asti*, kuvittelen virtuaalisen toimijan tässä yhteydessä tuumivan. Varioimalla tahdissa 25 motiivisen perushahmon 2-vaihetta säveltäjä tavoittaa ekspressiivisesti kepeän, jollain lailla toiveikkaan ja riemukkaan vaikutelman, jossa musiikin voi kokea ilmentävän vilpittömyyden halua kivuta rekisterissä korkeammalle, mihin se tahdissa 26 päättyykin.

Tahdin 25 kolmannen iskualan aikana musiikki kuitenkin palaa nopeasti 2-viivaiselta h-säveleltä 2-viivaiselle g:lle, jolle se asettuu kestoltaan kahta neljäsosaa vastaavaksi ajaksi.

Tämä käänne osoittaa, että tahdissa 25 esiintynyt h'' on luonteeltaan jollain lailla koristeleva elementti. Jos h'' leikataan tahdista 25 pois, toistuu tahdissa 24 esiintynyt fis''–es''–fis''–g'' melodiakuvio tahdissa 25 sellaisenaan, kuten esimerkki 4.10 havainnollistaa.

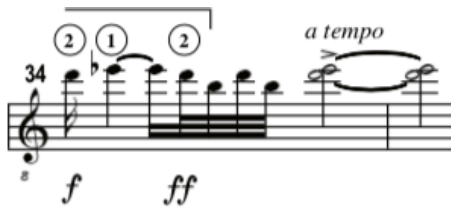
Esimerkki 4.10. Tahtien 24–25 modifioitu versio, jossa tahdin 25 h'' on jätetty pois.



Tulkintani mukaan tahdissa 25 saavutettavan h'':n yhtenä funktiona on ilmentää musiikkiin sisäänrakennettua halua edetä säveltasoavaruudessa korkeammalle – kohti kaukana tulevaisuudessa häämöttävää päämäärää, joka kaukaisuudesta huolimatta antaa ekspressiivisen latauksensa teoksen jokaiselle hetkelle.

Toisena valaisevana esimerkkinä MP:n kehittävästä muuntelusta toimii tahdissa 34 esiintyvä muunnos, joka on saatu varioimalla motiivisen perushahmon 1-vaihetta: motiivin triolikomponenttia (esim. 4.11).

Esimerkki 4.11. Tahdissa 34 esiintyvä MP:n rytminen muunnos



Tahdissa 34 motiivisen perushahmon triolikomponenttia on muunneltu lisäämällä siihen neljäs sävel. Kun vilkaistaan edellistä tahtia, huomataan että tahdissa 33 motiivisen perushahmon triolikomponentti esiintyy 8 kertaa peräkkäin crescendo-dynamiikassa (ks. esim. 4.5, sivu 48). Erittäin huomionarvoista on se, että tahdissa 33 motiivin 1-vaihe on erotettu 2-vaiheesta, jota ei tahdin 33 yhteydessä tavata lainkaan.

Kun MP:n 2-vaihe (pariäänelle d'''–e''' osuva ja seuraavaan tahtiin sidottu puolinuotti) lopulta tahdin 34 kolmannella tahdinosalla saavutetaan, ryhdyttää säveltäjä motiivisen perushahmon triolikomponenttia lisäämällä siihen neljän rytmiarvon, kuten esimerkiksi 4.11 havainnollistaa. Tämä muunnos antaa tahdin 34 esiintymiselle huomattavaa rytmistä jäntevyyttä ja erottaa sen rytmiseltä profiililtaan tahdin 33 kahdeksasta esiintymisestä. Samalla musiikki ottaa tahdissa 34 tärkeän rytmisen askelen eteenpäin, kun neljän 32-osan muodostama kuvio kuullaan kappaleessa ensimmäistä kertaa. Nuottiarvojen nopeutuminen 16-osatrioleista 32-osiksi alleviivaa tilanteen huippukohtaisuutta, jota tahdin 33 pitkä crescendo–accelerando-linja valmistelee. Palaan tahtien 33–34 kannattelevaan rytmiseen funktioon tarkemmin luvussa 6, joka käsittelee teoksen rytmistä kehityskaarrosta.

Huippukohtaisen tahdista 34 tekee myös se, että siinä es'''-säveltaso tuodaan etualalle retorisisessa mielessä kiistattoman julistavalla tavalla. Es''' on toistaiseksi kappaleen korkein ei-huiluääninä tuotettu säveltaso, jonka dramaturgista funktiota voidaan pitää ohittamattomana. Kokonaisuutta kannattelevan säveltasollisen kehityskaaren näkökulmasta jokainen säveltasoavaruudessa edetty virstanpylväs on huomionarvoinen saavutus, ja tahdissa 34 on edetty säveltasollisesti ajatellen jo huomattavan korkealle: 3-viivaiseen oktaavialaan. Tahdissa 35 musiikki jatkaa kuitenkin matkaansa palaten rekisteriavaruudessa matalammalle ja muuttuen samalla ekspressiiviseltä luonteeltaan jollain lailla resignoituneeksi, tai vähintäänkin huomattavasti edellisiä tahteja vähemmän julistavaksi. Musiikillisen dramaturgian näkökulmasta tämä tarkoittaa, että lopullinen määränpää antaa vielä odottaa saavuttamistaan, vaikka toivoa herättäviä merkkejä on nähty ja päämäärä alkaa niiden myötävaikutuksella hahmottua entistä selkeämmin.

Vaikka on ilmeistä, että MP nousee tahtien 24–46 väliin sijoittuvassa jaksossa jo musiikillisen diskurssin etualalle, en kuitenkaan katso sen vielä tässä yhteydessä saavuttavan tekstuurisessa mielessä tyydyttävää statusta. Perustelen argumenttiani sillä, että MP:n esiintymisillä näyttää tässä jaksossa olevan toistuvasti ylinousevaa kolmisointua kuvioiva funktio: toisin sanoen ylinouseva kolmisointu vetää tässä yhteydessä puoleensa huomattavan määrän huomioarvoa, eikä MP nouse kuulokuvassa millään lailla itsestään selvästi musiikillisen diskurssin etualalle, vaikka teknisesti ajatellen sinne toki kuuluukin.

Mitä tiettyyn musiikilliseen elementtiin kohdistuvaan huomioarvoon (*salience*) tulee, Agawu muistuttaa huomioarvon ja keskeisyyden olevan musiikillisessa viitekehyksessä rakennettuja, ei luonnollisesti annettuja ominaisuuksia (Agawu 2009, 9). Tästä erinomaisena esimerkkinä toimii *Drangin* aloitustilanne, jonka yhteydessä motiiviseen perushahmoon ei kuulokuvassa kohdistu lähtökohtaisesti minkäänlaista huomioarvoa, koska motiivi on tietoisesti kätkeyty muiden, musiikillisessa diskurssissa etualalle nousevien ominaisuuksien lomaan. Musiikki on toisin sanoen rakennettu niin, että MP jää kappaleen käynnistyessä musiikin muiden ominaisuuksien varjoon.

Tahtien 24–46 välisessä jaksossa etualalle nousee ylinousevan kolmisoinnun karakteristinen harmoninen sointi, joka kilpailee huomioarvosta MP:n kanssa päästämättä tätä ainakaan yksiselitteisesti etualalle. Keskeinen syy ylinousevan kolmisoinnun paikalliselle dominanssille on se, että soinnun mukaan tullessa, tahdeissa 21–23, mikään muu elementti tai ominaisuus ei kilpaile huomioarvosta sen kanssa. Tästä johtuen sen on suhteellisen helppo säilyttää valta-asemansa jatkossakin ja vetää puoleensa runsaasti huomioarvoa myös MP:n noustessa sitä koristelevaan rooliin tahdeissa 24–46.

Kuten edellä totesin, tuodaan ylinouseva kolmisointu eksplisiittisesti musiikillisen diskurssin etualalle tahdeissa 21–24, joiden aikana mikään muu elementti tai ominaisuus ei kilpaile huomioarvosta sen kanssa. Implisiittisesti ylinousevaan kolmisointuun on kuitenkin viitattu jo ennen tahtia 21, kuten esimerkki 4.12 havainnollistaa.

Esimerkki 4.12. Ylinousevan kolmisoinnun implisiittinen esiintyminen tahtien 4 ja 5 välillä.



Musiikillisen materiaalin ja musiikillisten ominaisuuksien ennalta esittämisen suhteen Tiensuu on *Drangissa* kaiken kaikkiaan erittäin johdonmukainen, mistä myös ylinousevan

kolmisoinnun muun materiaalin lomaan sijoitettu ensimmäinen esiintyminen toimii hyvänä esimerkkinä.

Edelliseen viitaten katson, että motiivisen perushahmon pääasiallinen funktio tahdeissa 24–46 on toimia ylinousevaa kolmisointua kuvioivana elementtinä. Näin ollen tahdit 24–46 edustavat tulkinnassani MP:n enteilevyydestä jälkikäiunomaisuuteen johtavan kehityskaaren kolmatta, *kehittelevää* vaihetta. Pidän MP:n läsnäoloa tahdeissa 24–46 kiistattomana, mutta en katso sen vielä tässä jaksossa saavuttavan tyydyttävää tekstuurista statusta ja tekstuurisuuteen johtavan kehityskaarensa huipentavaa vaihetta.

4. Motiivisen perushahmon huipentavat esiintymiset: tahdit 76–77 ja tahdit 105–107.

Tahdeissa 76–77 ja tahdeissa 105–107 hyödynnetään pitkälti samaa, motiivisesta perushahmosta johdettua materiaalia, joten nämä kaksi tilannetta ovat erottamattomalla tavalla kytköksissä toisiinsa. Tahdeissa 76–77 MP:n kehityskaari saavuttaa ensimmäisen huipentavan vaiheensa, ja tässä yhteydessä voidaan mielestäni jo puhua tekstuurisen statuksen saavuttamisesta tai ainakin sen pohjustamisesta. Muodon dramaturgiassa tahti 76 edustaa tärkeää käännekohtaa, joka kokonaisuudessa kannattelee montaakin eri funktiota. Ensinnäkin MP vastaa tahdissa 76 vertauskuvallisesti säveltoistotekstuurin tahdeissa 47–65 toteuttamaan hyökkäävään väliintuloon, joka keskeytti lupaavasti tahdeissa 24–34 alkaneen nousun kohti kitaran korkeaa rekisteriä: tahdissa 105 saavutetaan kappaleen korkein ei-huiluääninä tuotettu säveltaso, g^{'''}, jonka saavuttamista pidän korkean rekisterin lopullisena voittona rekisteri-identiteettien välisessä virtuaalisessa valtakamppailussa.⁴³ Toiseksi tahdeilla 76–77 on tulevaa valmisteleva ja ennakoiva funktio: niissä luodaan pohjaa MP:n tekstuuriselle tulemiselle tahdeissa 105–107. Kokonaisuuden näkökulmasta voidaan siis ajatella, että se mikä jää kesken tahtien 76–77 yhteydessä, saatetaan loppuun tahdissa 105.

⁴³ Tahdissa 34 musiikki saavutti rakenteellisesti painokkaalla tavalla 3-viivaisen es-sävelen, mutta sen jälkeen se joutui palaamaan takaisin keskimatalaan tai matalaan rekisteriin säveltoistotekstuurin väliintulon vuoksi.

Muodon kehkeytymisen aikaan sidotussa prosessissa tahti 76 esiintyy luonnollisesti ennen tahtia 105, joten tarkastelen ensiksi tahtien 76–77 huippukohtaista funktiota. Kuten edellä esitin, tahdissa 76 MP vastaa vertauskuvallisesti säveltoistotekstuurin tahdeissa 47–65 toteuttamaan hyökkäävään väliintuloon, jonka funktiona oli sitoa musiikki kitaran matalaan tai keskimatalaan sointirekisteriin.⁴⁴ Tahdissa 76 musiikki kuitenkin palaa (motiivisen perushahmon saattelemana) takaisin kitaran korkeaan rekisteriin. Tahdin 76 ensimmäinen säveltaso on e''', joka on puoli sävelaskelta korkeampi kuin tahdissa 34 saavutettu lakipiste es'''. Tahdin 76 myötä musiikin voidaan ajatella pääsevän piirun verran lähemmäksi sen tulevaisuudessa siintävää säveltasollista määränpäättä, ja tässä suhteessa tahti 76 palauttaa musiikin suotuisalle polulle, jolta se joutui säveltoistotekstuurin uhmakkaan väliintulon ajaksi poikkeamaan. Edellä mainittujen tekijöiden lisäksi tahdin 76 käänteentekevää dramaturgista merkitystä korostaa se, että tahdin alussa esiintyy ensimmäisen kerran uusi, motiivisesta perushahmosta kehrittelevän muuntelun periaatteen mukaan johdettu melodinen hahmo (esim. 4.13).

Esimerkki 4.13. Tahdissa 76 esiintyvä uusi melodinen hahmo.

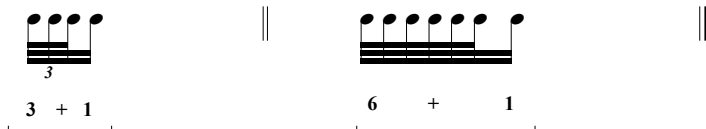


Tahdissa 76 esiintyvä melodis-rytmisen hahmo on johdettu motiivisesta perushahmosta lisäämällä motiivin triolikomponenttiin (motiivin 1-vaiheeseen) kolme ylimääräistä 32-osaa seuraavalla sivulla sijaitsevan esimerkin 4.14 havainnollistamalla tavalla.

⁴⁴ Säveltoistotekstuuri toimii *Drangissa* motiiviselle perushahmolle rakentuvien tekstuurien virtuaalisena vastakohtaparina: antagonistina.

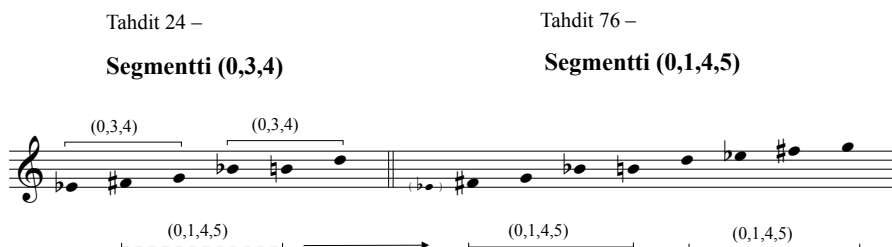
Esimerkki 4.14. Motiivinen perushahmo ja siitä tahdissa 76 johdettu muunnos.

Motiivinen perushahmo ———→ Tahdissa 76 esiintyvä muunnos



Ylinousevasta kolmisoinnusta johdettu symmetrinen asteikko (esim. 4.8, sivu 51) nousee tahdeissa 76–77 jälleen esiin, vaikkakin nyt uudella tavalla segmentoituna ja puoli sävelaskelta alkuperäistä tasoaan korkeammalle transponoituna. Tahdissa 76 alaspäin etenevän symmetrisen asteikon lähtötasona on sävelluokka e, ja asteikko jaetaan tässä yhteydessä neljä sävelluokkaa sisältäviin (0,1,4,5) segmentteihin, joista ensimmäinen e'''–es'''–c'''–h'' esiintyy heti tahdin 76 alussa (esim. 4.13). Esimerkki 4.15. havainnollistaa kuinka uudet, neljä sävelluokkaa sisältävät segmentit on johdettu ylinousevan kolmisoinnun ympärille rakennetusta asteikosta.

Esimerkki 4.15. Ylinousevasta kolmisoinnusta johdetun asteikon jakaminen neljä sävelluokkaa sisältäviin (0,1,4,5) segmentteihin.



Tahdeissa 76–77 ylinousevan kolmisoinnun ympärille rakentuvasta asteikosta johdetut (0,1,4,5) laskevat sävelluokkasegmentit nousevat eksplisiittisesti etualalle sekä kuulo- että nuottikuvassa. Motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikäinomaisuuteen

johtavassa kehityskaaressa tahdit 76–77 edustavat ensimmäistä huipentavaa vaihetta, sillä asteikkosegmentit (0,1,4,5) esiintyvät tässä yhteydessä toistuvasti motiivisen perushahmon rytmiseen komponenttiin yhdistettyinä.

Jo pikainen vilkaisu esimerkkiin 4.16 (alla) osoittaa, että MP:n rytmisen komponentti ja sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) nousevat esimerkin kuvaamassa tilanteessa musiikillisen diskurssin etualalle. Motiivinen perushahmo ja siitä johdetut muunnokset esiintyvät tahdeissa 76–77 kaikkiaan 11 kertaa. Sama pätee sävelluokkasegmenttiin (0,1,4,5), josta tavataan kymmenen alaspäin etenevän esiintymisen lisäksi yksi ylöspäin etenevä muunnos (0,1,5,4) tahdin 77 puolen välin tietämillä.

Esimerkki 4.16. Tahdit 76–77: motiivisen perushahmon ja sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) yhdistyminen.

The image displays musical notation for measures 76 and 77. Measure 76 is in 4/4 time and contains four groups of notes, each labeled with 'MP (3 + 1)' above and '(0,1,4,5)' below. The first group is also labeled 'Sävelluokkasegmentti' on the left. Measure 77 contains six groups of notes. The first two are labeled 'MP' and '(0,1,4,5)'. The third group is labeled '(MP 6+1)' above and '(0,1,5,4)' below, indicating an ascending transformation. The remaining four groups are labeled 'MP' and '(0,1,4,5)'. The notation uses treble clef, key signature of one flat, and various note values including eighth and sixteenth notes, with some groups marked with a '3' for triplets.

Esimerkissä 4.16 alkuperäistä nuottikuvaa on modifioitu niin, että motiivin ainoa ylöspäin etenevä melodinen muunnos erottuu selkeämmin ympäristöstään.⁴⁵ Käytän ylöspäin etenevän (0,1,5,4)-muunnoksen yhteydessä lyhennettä MP lainausmerkeissä, sillä kuulokuvassa motiivisen perushahmon läsnäoloa tässä yhteydessä tuskin havaitsee – mikä ei tietenkään kumoa sen implisiittistä rakenteellista läsnäoloa.

⁴⁵ Partituurissa tahdin 77 toiselta tahdinosalta alkava, yhteensä kahdeksan 32-osaa sisältävä kuvio on palkitettu yhteen.

Kuulokuvassa ”MP” ei tässä nimenomaisessa tilanteessa ennätä hahmottua itsenäiseksi motiiviksi, sillä säveltasoavaruudessa ylöspäin etenevän ”MP:n” viimeinen sävel on samalla seuraavan, säveltasoavaruudessa alaspäin etenevän ja itsenäiseksi hahmottuvan esiintymisen ensimmäinen sävel.

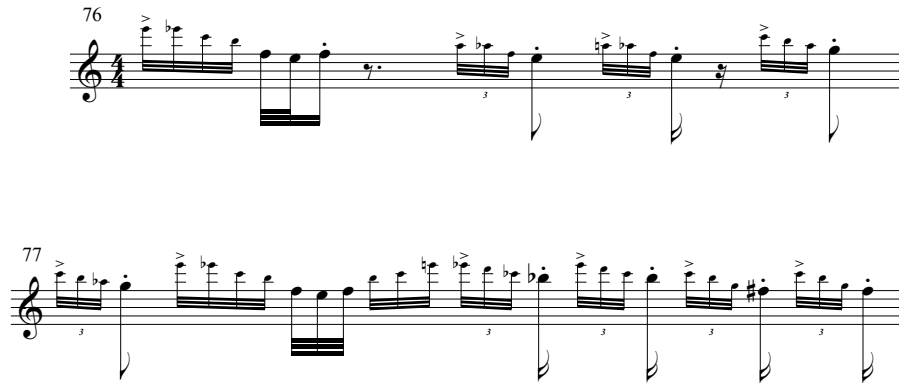
Ennen tahteja 76–77 MP on pääsääntöisesti sulautunut musiikillista diskurssia kulloinkin hallitseviin ominaisuuksiin, kuten musiikin ilmentämään *pianto*-topokseen kehityskaaren esittelevässä vaiheessa (t. 9–11) ja ylinousevan kolmisoinnun musiikillista diskurssia hallitsevaan sointiin kehityskaaren kehittelevässä vaiheessa (t. 24–46). Toisin sanoen tahtiin 76 tultaessa MP ei ole vielä saavuttanut itsenäistä motiivista statusta. Tahdeissa 76–77 MP tuodaan kuitenkin vastaansanomattomalla tavalla etualalle: se vetää puoleensa merkittävän osan kuvitteellisen kuulijan huomioarvosta ja hahmottuu kuulokuvassakin itsenäiseksi musiikilliseksi elementiksi.

Tahdeissa 76–77 MP:n toisiaan seuraavat esiintymiset herättävät mielestäni varsin vahvasti 2-ääniseen tekstuuriin viittavan vaikutelman, jonka katson olevan seurausta motiivisen perushahmon rytmisesti kahteen vaiheeseen jakautuvasta ulkoasusta. Kuten lukija muistaa, motiivin 1-vaihetta edustaa nopea triolikomponentti ja 2-vaihetta triolikomponenttia seuraava, nopeaa triolia pidempi sävel. Kun MP:n esiintymisiä tahdeissa 76–77 ketjutetaan, hahmottuvat motiivin 2-vaihetta edustavat pidemmät nuottiarvot (8-osat ja 16-osat) kuulokuvassa omaksi linjakseen, kuten esimerkki 4.17 havainnollistaa.

Kun näennäisesti yksiääninen melodinen linja jakautuu kuulokuvassa kahdeksi toisiaan myötäileväksi tasoksi, voidaan mielestäni perustellusti puhua polyfonisesta tekstuurista.⁴⁶

⁴⁶ *Drangin* partituurissa tahdeissa 105 ja 106 esiintyvien oktaavikaksinnusten alempi ääni on kirjoitettu sulkeisiin, kuten esimerkki 4.18 havainnollistaa. Tämän merkinnän tarkoituksena on sallia esitystilanteessa oktaavikaksinnusten pois jättäminen ja tarjota esittäjälle soittoteknisessä mielessä hieman helpompi optio tilanteen toteuttamiselle.

Esimerkki 4.17. MP:n 2-vaiheen muodostama ”itsenäinen” linja tahdeissa 76–77. MP:n 2-vaihetta edustavat kuviot ja sävelet on tässä esimerkissä kirjoitettu pitkävartisina.



Kuulokuvan herättämään polyfoniseen vaikutelmaan viitaten katson MP:n saavuttavan tahdeissa 76–77 tekstuurisen tai temaattisen statuksen, jonka tahdit 105–107 sinetöivät tätäkin vastaansanomattomammalla tavalla. Kun tarkastellaan tahdin 105 musiikillista kudosta, huomataan että tahdeissa 76–77 vielä implisiittisenä esiintynyt polyfoninen idea on tässä yhteydessä kehittynyt eksplisiittisesti polyfoniseksi tekstuuriksi (esim. 4.18).

Esimerkki 4.18. Tahti 105

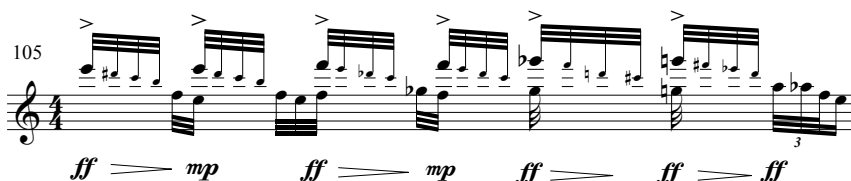


Tahdissa 105 melodisesti laskevien (0,1,4,5)-sävelluokkasegmenttien aksentoitu ensimmäinen sävel muodostaa kromaattisesti nousevan linjan e'''–f'''–fis'''–g''', joka hahmottuu kudoksen itsenäiseksi ylä-ääneksi sekä kuulo- että nuottikuvassa. Jos samoista lähtökohdista kasvavan tekstuurin polyfonisuutta voitiin tahtien 76–77 yhteydessä pitää

vielä jollain lailla tulkinnanvaraisena, voidaan sen tahdissa 105 esiintyvää kehitysvaihetta pitää jo kiistattoman polyfonisena.

Tahdin 105 polyfonisuus on ratkaiseva syy siihen, että katson MP:n sinetöivän tekstuurisen statuksensa tässä tilanteessa: nyt kyse ei ole enää missään tapauksessa yksiaanisesta melodisesta linjasta, vaan kahdeksi tai jopa kolmeksi itsenäiseksi linjaksi jäsentyvistä tekstuurista. Samalla tahdin 105 tekstuuri palauttaa mieleen orkestraalisuuden ajatuksen, johon viittasin *Drangin* taustaa käsittelevässä luvussa. Tahdin 105 tekstuuri olisi luontevasti sovitettavissa orkesterille vaikkapa niin, että (0,1,4,5)-kuviot tulisivat solistin – esimerkiksi klarinetin – esitettäviksi ja tekstuurin alempaa linjaa soittaisivat orkesterin puupuhaltimet ja jouset.⁴⁷ Esimerkissä 4.19 tahdin 105 nuottikuvaa on modifioitu niin, että tekstuurin polyfoninen ulottuvuus tulee mahdollisimman selkeästi esiin.

Esimerkki 4.19. Tahdin 105 melodinen kuvio kahdeksi itsenäiseksi ääneksi jaettuna.



Muodon dramaturgiassa tahdin 105 ylä-äänien tekemällä kromaattisella nousulla on käänteentekevä ja huipentava merkitys, sillä sen myötä musiikki saavuttaa korkeimman ei-huiluäänenä tuotetun säveltason: 3-viivaisen g:n. Tässä tilanteessa teoksen säveltasollinen kehityskaari ja motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikäiunomaisuuteen johtava kehityskaari huipentuvat yhtä aikaa, mikä nostaa tahdin 105 muodon dramaturgiassa ohittamattomaan asemaan.

⁴⁷ Tämän kaltaista solistin ja orkesterin välistä dialogia esiintyy esimerkiksi klarinettikonsertossa *Puro*.

Edellä mainittujen huippukohtaisuutta ilmentävien ominaisuuksien lisäksi tahti 105 edustaa teoksen dramaturgista huipennusta myös soittoteknisessä mielessä. Soittoteknisesti erittäin vaativan tekstuurin toteuttaminen edellyttää esittäjältä fyysistä ponnistelua, joka erityisesti elävässä esitystilanteessa nousee muiden musiikissa semioottista merkitystä kannattelevien merkitsijöiden rinnalle. Eric Clarke esittää, että soittoteknisesti vaativan musiikillisen tilanteen (esimerkiksi käyrätorven korkean äänen tai viulun vaikean sointuotteen) tuottamisen yhteydessä esiintyvä fyysinen tai tekninen ponnistelu (*effort/stress*) näyttäytyy kuulijalle välittömänä osoituksena (indeksikaalisena merkinä) tilanteen toteuttamisen edellyttämästä vaivannäöstä (Clarke 1995, 26–28.).⁴⁸

Tahtien 105–107 soittotekninen haasteellisuus toimii siis indeksikaalisena merkinä, jonka perusteella kuuliija kykenee jollain lailla eläytymään musiikin esittäjän keholliseen ulottuvuuteen eli soittamisen aiheuttamaan fyysiseen ponnisteluun. Tämä kokemus tuo musiikin vertauskuvallisesti lähemmäksi kuulijaa ja nostaa omalla tavallaan tahtien 105–107 kokonaisuudessa saamaa huomioarvoa ja merkitystä. Kaiken kaikkiaan tahtien 105–107 *Drangissa* saama huomioarvo perustuu useiden ominaisuuksien ja musiikin tasojen yhdessä muodostamaan kokonaisvaikutelmaan, mikä antaa tälle tilanteelle muodon dramaturgiassa ohittamattomalla tavalla huippukohtaisuutta ilmentävän luonteen. Edellä esittämiini argumentteihin viitaten katson tahtien 105–107 edustavan motiivisen perushahmon kehityskaaren huipentumaa.

5. Motiivisen perushahmon jälkikaiunomainen esiintyminen

Kuten edellä esitin, sinetöityy MP:n tekstuuriin ja protagonistinen status tahdeissa 105–107 loisteliaalla ja kappaleen kokonaisdramaturgian kannalta ohittamattomalla ja säveltasollisen kehityskaaren näkökulmasta voittoisalla tavalla. Motiivisesta perushahmosta johdetut tekstuurit ovat tässä yhteydessä nousseet musiikillisen

⁴⁸ Clarke viittaa tekstissään amerikkalaisen C. S. Peircen semiotiikkaan, jossa keskiössä ovat indeksikaalinen, ikoninen ja symbolinen merkki. Indeksikaalisen merkin kannatteleva merkitys perustuu merkin ja sen ilmentämän objektin väliseen assosiaatioon (esimerkiksi savu merkitsee tulta ja jalanjälki jalkaa); ikonisen merkin kannatteleva merkitys perustuu merkin ja sen ilmentämän objektin samankaltaisuuteen (esimerkiksi kartta merkitsee sen esittämää maastoa); symbolisen merkin kannatteleva merkitys on luonteeltaan arbitraarinen ja konventionaalinen eli yhdessä sovittu. Esimerkki symbolisesta merkistä ovat sanat, jotka kannattelevat niille annettua merkitystä vain tietyn kielellisen systeemin puitteissa.

diskurssin etualalle, minkä lisäksi säveltasollinen kehityskaari saavuttaa huippunsa samassa tilanteessa. Tahdin 107 jälkipuolella musiikki kuitenkin laskeutuu vielä kerran kitaran keskimatalaan rekisteriin, kuten esimerkki 4.20 havainnollistaa.

Esimerkki 4.20. Tahdit 107–109



Tahdin 107 viimeisellä tahdinosalla säveltoistotekstuuri palaa viimeisen kerran näyttämölle ja nousee musiikillisen diskurssin etualalle lähes kolmen tahdin ajaksi, vaikkakin tässä yhteydessä yksiäänisenä ja parhaan soinnillisen tehonsa menettäneenä. Kun säveltoistotekstuuri tässä yhteydessä toteutetaan vain yhdellä kielellä, muuttuu sen soinnillinen luonne merkittävällä tavalla, eikä tekstuuri tavoita saman kaltaista soinnillista voimaa kuin kappaleen alkupuolella, jolloin se toteutettiin kahdella tai tahdeissa 63–64 jopa neljällä rinnakkaisella kielellä. Jos rinnakkaisten kielten resonanssia ja sitä kautta syntyvää vahvaa dynaamista tehoa pidetään jonkinlaisena säveltoistotekstuurin ilmentämän elinvoiman vertauskuvana, voidaan tekstuurin tahdeissa 107–110 ajatella menettäneen huomattavan osan elinvoimastaan.

Äänen voimakkuudessa mitattuna tahdit 63–64 edustavat teoksen voimakkainta kohtaa, joka oletettavasti jättää pysyvän muistijäljen jo ensi kuulemalta. Kuten taulukon 4.3 ensimmäisellä rivillä sijaitseva nuottiesimerkki osoittaa, kohoaa dynamiikka tahdin 64 lopussa fortissimoon, joka neljällä rinnakkaisella kielellä toteutettuna ylittää kirkkaasti tahdissa 108 esiintyvän fortin – josta eteenpäin dynamiikka laskee edelleen päätyen tahdin 110 lopulla mezzopianosta jonnekin pianissimon tietämille. Taulukossa 4.3 tahtien 63–64 ja 108–109 esiintymiset on asetettu allekkain niiden keskinäisen vertailun helpottamiseksi.

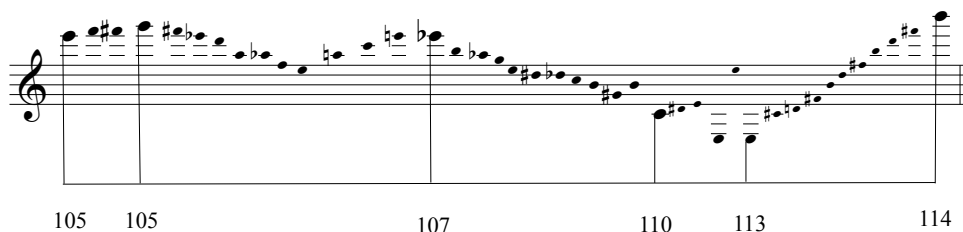
TAULUKKO 4.3. Tahdit 63–64 ja 108–109 päällekkäin aseteltuina.

Tahdit 63–64: neljällä rinnakkaisella kielellä toteutettu, <i>maksimaalisesti resonoiva</i> säveltoistotekstuuri
Tahdit 108–109: yhdellä kielellä toteutettu, <i>minimaalisesti resonoiva</i> säveltoistotekstuuri

Edellä esittämiini ajatuksiin viitaten katson säveltoistotekstuurin menettäneen tahdeissa 107–110 merkittävän osan elinvoimastaan ja samalla halustaan taistella motiivisen perushahmon kehityskaarta vastaan, joka tässä vaiheessa kappaletta jo etenee voittoisasti.

Säveltoistotekstuurin viimeisen esiintymisen yhtenä funktiona on tulkintani mukaan muistuttaa siitä, että korkean sointirekisterin saavuttaminen ei ole käynyt ilman huomattavaa ponnistelua. Kun kappaleen dramaturgista loppuratkaisua edustavia tahteja 105–114 tarkastelee lintuperspektiivistä, huomaa musiikin tekevän tässä yhteydessä laajan melodisen kaarroksen, jonka graafinen reduktio on esitetty esimerkissä 4.21.

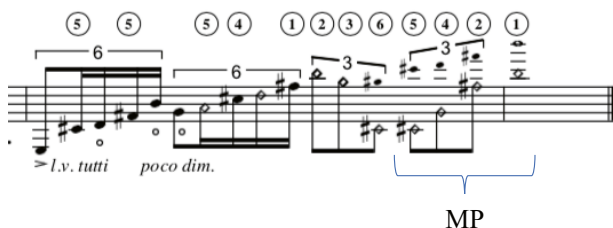
Esimerkki 4.21. Tahdeissa 105–114 esiintyvän melodisen kaarrokseen graafinen reduktio.



Kuten esimerkki 4.21 havainnollistaa, liikkuu musiikki tahdin 105 aikana kitaran korkeimmassa sointirekisterissä (saavuttaen g'''-säveltason), minkä jälkeen se kaartelee 2-viivaisen ja 3-viivaisen rekisterin välillä. Tahdissa 107 musiikki aloittaa viimeisen laskeutumisensa kohti matalaa rekisteriä, päätyen tahdissa 110 yksiviivaisen oktaavialan c:lle ja siitä edelleen pienen oktaavialan e:lle tahdeissa 111 ja 113. Vasta teoksen kahden viimeisen tahdin aikana musiikki nousee lopullisesti kitaran korkeimpaan sointirekisteriin ja saavuttaa koko teoksen ajan tavoittelemansa teleologisen päämäärän: huiluäänenä toteutetun 3-viivaisen h:n, joka on samalla teoksen viimeinen sävel.

Mitä motiiviseen perushahmoon tulee, se esiintyy tahtien 113 ja 114 yhteydessä vielä kerran, nyt soinniltaan jälkikaiunomaisena ja kuulokuvassa implisiittisenä hahmona, mikä luonnollisesti tuo mieleen MP:n kehityskaaren lähtötilanteen. Tahtien 113 ja 114 välillä viimeisen kerran esiintyvän MP:n rytmisen komponentin aika-arvoja on augmentoitu. Tahdin 113 kolmannelta neljännekseltä alkavaa motiivin 1-vaihetta edustaa 8-osatrioli ja tahtiin 114 sijoittuvaa 2-vaihetta kokonuotti, kuten esimerkki 4.22 havainnollistaa.

Esimerkki 4.22. Tahdit 113–114



MP:n viimeisen esiintymisen implisiittisyys on seurausta siitä, että tahdistä 112 eteenpäin musiikki hidastuu jatkuvasti (tahdin 112 esitysmerkintä on *piu lento e rall. al fine*), eivätkä kappaleen neljä viimeistä säveltä jäsenny kuulokuvassa itsenäiseksi motiiviksi, vaan sulautuvat säveltasoavaruudessa kohti korkeuksia kurottavaan, atakkiensa puolesta jatkuvasti harvenevaan linjaan. On oletettavaa, että kuulijan huomioarvo kohdistuu tässä tilanteessa ensinnäkin musiikin tempolliseen hidastumiseen ja toiseksi soinnilliseen metamorfoosiin, joka tapahtuu, kun normaalisti tuotetuista äänistä päädytään tahdin 113 aikana asteittain huiluääniin.⁴⁹

Kuten jo edellä totesin, MP:n viimeisen esiintymisen implisiittisyys tuo mieleeni kappaleen aloitustilanteen, jossa MP:n kehityskaari sai alkunsa. Rakenteellisesti ajatellen on huomionarvoista, että sama motiivi esiintyy implisiittisesti sekä kappaleen aloitus- että kappaleen lopetustilanteessa. Vertauskuvallisesti voidaan sanoa, että kappaleen neljän viimeisen sävelen myötä ympyrä sulkeutuu, ja koko kappaleen ajan läsnä ollut motiivinen perushahmo saa kunnian toimia kokonaiskaarrokseen sulkevana elementtinä. Edellä esittämiini argumentteihin viitaten katson MP:n esiintymisen tahdeissa 113–114 olevan luonteeltaan jälkikaiunomainen.

Luvun 4 lopuksi haluan tehdä kaksi tärkeää johtopäätöstä MP:n kehityskaarroksesta, joka on johtanut enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen. Ensinnäkin pidän huomionarvoisena, että MP saavuttaa kiistattoman tekstuurisen statuksen vasta teoksen jälkipuolella, tahdeissa 105–107. Tässä tilanteessa MP nousee yksiselitteisesti musiikillisen diskurssin etualalle, ja sille rakentuvan tekstuurin myötä musiikki saavuttaa kitaran korkean rekisterin sekä rakenteellisesti että dramaturgisesti tyydyttävällä tavalla, mikä nostaa tahdit 105–107 kokonaisuudessa kiistattomalla tavalla huippukohtaisuutta ilmentävään asemaan, kuten esimerkeissä 4.18 ja 4.19 osoitin. Toiminnallisessa mielessä ajattelen, että tahdeissa 105–107 MP:lle rakentuva tekstuuri saavuttaa lopullisen voiton tekstuurisesta antagonististaan, säveltoistotekstuurista, joka on aina tähän tilanteeseen

⁴⁹ Kaikki tahdin 113 ensimmäiseen 16-osasekstolikuvioon kuuluvat sävelet tuotetaan tavanomaisella soittotekniikalla; tahdin toisen sekstolikuvion äänistä kaksi tuotetaan huiluääninä ja tahdin jälkipuoliskolle sijoittuvat 8-osatriolit toteutetaan jo kokonaisuudessaan huiluääninä. Kutsun tätä soinnillista siirtymää soinnilliseksi metamorfoosiksi.

asti onnistunut toistuvasti estämään musiikin etenemisen kohti toivottua päämäärää ja vetänyt sen kerta toisensa jälkeen takaisin matalaan rekisteriin.

Toiseksi pidän kokonaisuuden kannalta tärkeänä, että motiivisen perushahmon tekstuuriseen statukseen johtava kehityskaari kulkee rinta rinnan teoksen dramaturgista kokonaiskaarrosta kannattelevan säveltasollisen kaarroksen kanssa. MP:n kehityskaarroksen huipentavassa vaiheessa myös teoksen säveltasollinen kehityskaarros saavuttaa huipentavan vaiheensa, mikä osoittaa, että musiikin eri tasoilla esiintyvät prosessit muodostavat yhdessä monisäikeisen kokonaisuuden.⁵⁰ Luvussa 5 siirryn käsittelemään *Drangin* tekstuurista tasoa. Esittelen aluksi kappaleen seitsemän keskeistä tekstuurityyppiä, minkä jälkeen analysoin tekstuurien kokonaisuudessa kannattelemia funktioita.

⁵⁰ Tähän kokonaisuuteen nivoutuu myös musiikin rytmisellä tasolla esiintyvä kehityskaarros, jota käsittelem luvussa 6.

5 Tekstuuri

5.1 Tekstuurien kokonaisuutta jäsentävä funktio *Drangissa*

Soinnillisuuden ja musiikillisen materiaalin järjestäytymisen perusteella *Drang* voidaan mielestäni jakaa seitsemään tekstuurityyppiin, joiden funktioita musiikillisen dramaturgian rakentajina pidän esittäjän kannalta ohittamattomina. Oman tutkimukseni kannalta tekstuurien keskeisimmät kappaleessa kannattelemat funktiot ovat niiden (1) dramaattis-ekspressiivinen funktio, (2) muotoa artikuloiva funktio, ja (3) virtuaalista toimijuutta ilmentävä funktio, joita kaikkia sivusin käsitellessäni taulukossa 1 esitettyjen vastakohtaparien muodostamaa kokonaiskaarrosta.

Tekstuurisuus ja sointi nivoutuvat *Drangissa* erottamattomalla tavalla tosiinsa, joten sointi nousee teoksessa keskeiseksi kokonaisuutta jäsentäväksi parametriksi. Kullakin kappaleessa keskeiseen asemaan nousevalla tekstuurityypillä on selkeästi muista tekstuureista erottuva soinnillinen identiteettinsä, jonka perusteella musiikin etenemistä jäsentävät soinnilliset rajakohdat nousevat esiin ympäristöstään. Teoksen tekstuurisia ominaisuuksia koskevien pohdintojeni ensisijaisena viitekehyksenä toimivat Hannisen segmentaatiota koskevan teorian kaksi ensimmäistä tasoa: soinnillinen- ja kontekstuaalinen taso. (Hanninen 2001, 359–369). Taulukossa 5.1 esittelen *Drangin* seitsemän keskeisintä tekstuurityyppiä ja taulukkoa seuraavissa luvuissa (luvut 5.3–5.7) pureudun tekstuurien *Drangissa* kannattelemaan dramaturgiseen funktioon yksityiskohtaisemmin.

5.2. *Drangin* seitsemän tekstuurityyppiä

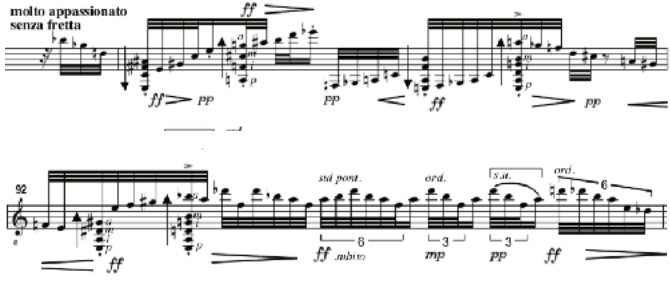
Taulukossa 5.1 esiteltujen seitsemän tekstuurin rinnalla kappaleessa esiintyy muitakin tekstuurisia tilanteita, mutta tulkintani mukaan niiden rakenteellinen funktio jää taulukossa esiteltystä tekstuureista vähäisemmäksi. Ennen taulukon 5.1 (s. 72–73) esittelemistä avaan lyhyesti kunkin taulukkoon sisältyvän seitsemän tekstuurityypin keskeisimpiä ominaisuuksia.

- Taulukon 5.1 ensimmäisellä rivillä esitellään tekstuurityyppi 1, johon kuuluvat kaikki motiivisesta perushahmosta johdetut tekstuurit. *Drangin* dramaturgisessa kaarrossa motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit saavat protagonistisuutta ilmentävän roolin, sillä ne pyrkivät viemään musiikkia kohti sille asetettua päämäärää.
- Taulukon 5.1 toisella rivillä esitellään tekstuurityyppi 2, säveltoistotekstuuri, jonka dramaturgisena funktiona on pitää musiikkia matalassa rekisterissä ja viivyttää korkean rekisterin saavuttamista. Tästä funktiosta johtuen säveltoistotekstuuri edustaa *Drangissa* virtuaalisen antagonistin virkaa.
- Taulukon 5.1 kolmannella rivillä esitellään tekstuurityyppi 3, jota edustavat glissandoille rakentuvat tilanteet. Soinnillisesti glissandot erottuvat muusta ympäristöstään, mikä antaa niille tärkeän kokonaisuutta jaksottavan funktion. Samalla glissandot mallintavat teoksen kokonaisuutta kannattelevaa säveltasollista ideaa omassa tiivistetyssä mittakaavassaan, mikä antaa niille musiikillisessa dramaturgiassa tärkeän ekspressiivisen funktion.
- Taulukon 5.1 neljännellä rivillä esitellään tekstuurityyppi 4, huiluaänitekstuuri. Kokonaisdramaturgiassa huiluaänille rakentuvilla tilanteilla on loppuratkaisun konsonoivuutta, huojumattomuutta ja korkeaa rekisteriä ennakoiva funktio. Korkean rekisterin ja huojumattoman sointinsa puolesta huiluaänisegmentit erottuvat selkeästi niistä ympäröivästä musiikista ja hahmottuvat omaksi tekstuurityypikseen,
- Taulukon 5.1 viidennellä rivillä esitellään tekstuurityyppi 5, huojuva tekstuuuri. Kokonaisdramaturgiassa huojuvuus saa huiluaänten edustamaa konsonoivuutta kontrastoivan funktion. Huojuvuudella on *Drangissa* kiistaton rakenteellinen funktio, mistä johtuen pidän huojuvuutta tekstuurisena kriteerinä ja huojuvuutta edustavia tilanteita omana tekstuurityypinään.

- Taulukon 5.1 kuudennella rivillä esitellään tekstuurityyppi 6, jota kutsun 3-ääniseksi tekstuuriksi. Tämä tekstuurityyppi esiintyy ainoastaan tahdeissa 81–82 ja se edustaa kappaleen tiheintä tekstuuria. 3-äänisessä tekstuurissa motiiviselle perushahmolle rakentuvan tekstuurin ja säveltoistotekstuurin ilmentämät, toisilleen vastakkaiset tendenssit on tuotu yhteen, mikä antaa tahdeille 81-82 kokonaisuudessa vahvasti kamppailuun viittaavan luonteen.
- Taulukon 5.1 viimeisellä rivillä esitellään tekstuurityyppi 7, *Molto appassionato, senza fretta* -tekstuuri. Se on neljän 32-osan ja niitä seuraavan pidemmän nuottiarvon kehittelylle rakentuva tekstuuuri, joka muodostaa kokonaisdramaturgiassa oman selvästi rajatun jaksonsa. Tästä johtuen katson *Molto appassionato, senza fretta* -tilanteen edustavan omaa tekstuurityyppiään.

TAULUKKO 5.1. *Drangin* seitsemän tekstuurityyppiä

Tekstuuri 1 Motiivisesta perushahmosta johdetut tekstuurit	 
Tekstuuri 2 Säveltoisto-tekstuuri (tahdit 11–12)	11 12 
Tekstuuri 3 Glissandotekstuuri	
Tekstuuri 4 Huiluäänitekstuuri	
Tekstuuri 5 Huojuva tekstური (tahdit 51–54)	

Tekstuuri 6 3-ääninen tekstuuri (tahti 82)	
Tekstuuri 7 <i>Molto appassionato, senza fretta</i> -tekstuuri (tahdit 91–92)	

5.3 Teoksen tekstuurisen vastakohtaparin kannatteleva virtuaalinen toimijuus

Teoksen dramaturgisessa kokonaiskaaroksessa tekstuureista keskeisimpään rooliin nousevat motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit (taulukko 5.1 rivi 1) ja säveltoistotekstuuri (taulukko 5.1 rivi 2). Kuten luvun 4 alussa (s. 40) esitin, nämä kaksi tekstuurityyppiä käyvät teoksen aikana virtuaalista kamppailua musiikin viemisestä kohti siihen sisäänrakennettua päämäärää – kitaran korkeinta sointirekisteriä – mikä nostaa ne muodon dramaturgiassa ohittamattomaan ja mielestäni eksplisiittisesti virtuaalista toimijuutta ilmentävään asemaan.⁵¹ Motiivisesta perushahmosta johdetut tekstuurit pyrkivät *Drangissa* keskimäärin edistämään musiikin vertauskuvallista matkaa kohti teoksen lopussa siintävää säveltasollista päämäärää, kun taas säveltoistotekstuureille rakentuvat tilanteet pyrkivät yksiselitteisesti jarruttamaan säveltasollisen kehityskaaroksen etenemistä pitämällä musiikkia parhaansa mukaan matalassa

⁵¹ Kirjassaan *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* Hatten esittää, että kun yksilöimätön musiikillinen toimija, kuten motiivi tai temaattinen ele, tulee läpi teoksen jatkuvan kehittelyn kohteeksi, syntyy mielessämme vaikutelma pysyvästä, subjektiivisia inhimillisiä piirteitä omaavasta virtuaalisesta identiteetistä, jonka kokemuksiin voimme mielikuviksemme välityksellä samaistua (Hatten 2018, 97).

rekisterissä. Edelliseen viitaten katson tekstuurityyppien 1 ja 2 ilmentävän *Drangissa* subjektiivisia inhimillisiä piirteitä omaavia virtuaalisia identiteettejä, joiden välisellä dialogilla ja valtakamppailulla on teoksessa keskeinen muotoa kannatteleva rooli. Tulkinassani motiivinen perushahmo ja siitä johdetut tekstuurit edustavat kappaleen virtuaalista protagonistia, kun taas säveltoistotekstuureille rakentuvat tilanteet edustavat tämän dramaturgista vastakohtaparia – teoksen virtuaalista antagonistia.

Drangin tekstuurista tasoa koskevan analyysin yhteydessä virtuaalista toimijuutta hyödyntävä näkökulma ei ole mielestäni millään lailla tuulesta temmattu, sillä Tiensuu on leikitellyt toimijuuden ajatuksella koko joukossa sävellyksiään; usein myös varsin avoimesti. Viittaan tässä erityisesti teoksiin, joissa säveltäjä hyödyntää teatraalisuutta yhtenä musiikillisen dramaturgian tasona.⁵² Yhtenä esimerkkinä tähän kategoriaan kuuluvasta kappaleesta toimii sooloklarinetille tai soolofagotille sävelletty musiikillinen palindromi *Asteletsa* (1999), jossa soittaja astelee lavalla musiikillista palindromia mukaillen. Soittajan askellus on ohittamaton osa teoksen kokonaisdramaturgiaa, mikä nostaa soittajan hausalla tavalla eläväksi toimijaksi musiikin virtuaalisella tasolla ilmentämän toimijuuden rinnalle.

Teatraalisuutta hyödyntävien teosten kategoriaan kuuluu myös vuonna 2015 neljäsosaharmonikalle sävelletty konsertto *Anomal Dances*, jossa solisti ”näyttelee” moneenkin otteeseen. Esimerkiksi konserton III-osan – *Dangerei/ Tankeri* – loppupuoella solisti osoittaa eleillään haluavansa liittyä mukaan häntä edellä säestäneeseen yhtyeeseen, mutta jokin musiikissa estää osallistumisen solistin näyttävistä yrityksistä huolimatta. Partituurissa lukee: *Soloist visually prepares to join in repeatedly, but "something always happens"*. Kun solisti vihdoinkin pääsee mukaan, III-osa loppuu ja solisti ja kapellimestari katsovat toisiaan pitkään. Partituurin ohje tässä yhteydessä kuuluu: *Conductor and soloist look at each other, long!* Konserton viimeisen osan – *Flame'n go/*

⁵² Teatraalisuuden ja musiikin yhdistämisessä Tiensuu liittyy eurooppalaiseen avantgardeen, jonka pioneereihin lukeutuvat esimerkiksi Luciano Berio (1925–2003), Mauricio Kagel (1931–2008) ja Vinko Globokar (1934–).

Leimuri – loppuhuipennuksessa hurjaa paljetremoloa vetänyt solisti lysähtää uupuneena maahan. Partituuri ohjeistaa solistia termillä collapse.⁵³

Myös varhaisissa kitarasävellyksissään, *preLUDI*, *Ludi*, *postLUDI* (1974) ja *Sinistro* (1977), Tiensuu viittaa teatraalisuuteen ja sitä kautta toimijuuden käsitteeseen, vaikkakin hienovaraisemmin kuin edellä mainituissa teoksissa. *PreLUDI*, *Ludi*, *postLUDI* ensimmäisessä osassa Bartók-pizzicatoihin huipentuva pitkä nousu päättyy vähintään kahdeksan sekuntia kestävään taukoon, jonka myötä musiikin raivokkaaksi äitynyt eteneminen katkeaa kuin seinään. Partituurin ohje kuuluu: *Silenzio assoluto. Don't move*. Tässä tilanteessa soittajan liikkumattomuus alleviivaa musiikin herättämää dramaturgista vaikutelmaa, mikä nostaa soittajan eläväksi toimijaksi törmäykseen ajautuneen Bartók-pizzicato-tekstuurin ilmentämän virtuaalisen toimijan rinnalle.

Kitaralle ja harmonikalle sävelletyn *Sinistro*-duon keskivaiheilla kitaran ja harmonikan edustamat tekstuurit käyvät ekspressiivisen nyanssinsa puolesta riitaisaa dialogia, jonka voi hyvin tulkita viittaavan kahden virtuaalisen toimijan väliseen kahakkaan. Esittäessäni teosta harmonikkataiteilija Veli Kujalan kanssa, Tiensuu ohjeisti meitä hyödyntämään rohkeasti ilmeitä, eleitä ja asentoja, jotka tuovat oman teatraalisen vivahteensa teoksen muutoinkin ilmeikkääseen musiikilliseen dramaturgiaan.

Edellä mainituissa esimerkeissä toimijuus nousee peittelemättömästi etualalle, mutta mielestäni Tiensuu antaa musiikillisille elementeille toiminnallisuutteen viittaavia luonteenpiirteitä monissa muissakin teoksissaan, mistä *Drangin* tekstuurinen taso toimii hyvänä esimerkkinä.

Johdannossa totesin, että Tiensuu käyttää musiikillisten tekstuurien välistä dialogia yleisemminkin ottaen hyödykseen musiikillisen dramaturgian rakentamisessa.⁵⁴ Tekstuurit saavat hänen musiikissaan usein joko avoimesti tai peitellysti virtuaalista toimijuutta ilmentäviä ominaisuuksia, mistä hyvänä esimerkkinä toimii *preLudi*, *Ludi*,

⁵³ Tässä yhteydessä (collapse) on kirjoitettu sulkeisiin kursivoimattomalla fontilla.

⁵⁴ Luku 1.1, alaviite 4.

postLudin ensimmäisen osan Bartók-pizzicato-tekstuuri, jonka ekspressiivinen nyanssi viittaa vastaansanomattomasti jonnekin raivon tai hulluuden suuntaan. Edellisten esimerkkien valossa pidän virtuaalista toimijuutta hyödyntävää näkökulmaa perusteltuna ja hedelmällisenä lähestymistapana myös *Drangin* tekstuuriseen tasoon, vaikka Tiensuu ei nosta toimijuutta kappaleessa millään lailla osoittelevasti musiikillisen dramaturgian etualalle.

5.4 Motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit ja niiden ailahtelevaisuus

Motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit (taulukko 5.1 rivi 1) saavat *Drangissa* kaikista tekstuurityypeistä eniten tilaa, mikä nostaa motiivisen perushahmon keskeiseen asemaan teoksen dramaturgisessa kaaroksessa. Motiivisen perushahmon esiintymiset eivät kuitenkaan jäsenny tekstuureiksi vielä kappaleen alkupuolella, vaan motiivinen perushahmo saavuttaa lopullisen tekstuurisen statuksensa vasta teoksen jälkipuolella, retrospektiivisesti. Ensimmäisen kerran tämä tapahtuu tahdeissa 76–77 ja tämän jälkeen vielä painokkaammin tahdeissa 105–107, joiden dramaturgista merkitystä pidän tästä syystä kokonaisuuden kannalta ohittamattomana. Tahdissa 105 ylitetään ensimmäistä kertaa e'''-säveltason kappaleessa edustama rajapyykki – vieläpä fortissimodynamiikassa – mistä johtuen tahti 105 nousee tulkinnassani säveltasollisen kokonaiskaaroksen dramaattisesti tärkeimmäksi huippukohtaksi.⁵⁵ Vaikka motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit saavuttavat itsenäisen tekstuurisen statuksen vasta teoksen puolivälin jälkeen, kuullaan kyseiselle hahmolle rakentuvien tekstuurien ituja toki jo aiemmin. Siksi motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit kannattelevat *Drangin* kokonaisdramaturgiaa alusta asti.

⁵⁵ Huippukohtaisuudesta puhuessani viittaan Agawun huippukohtaisuutta koskeviin ajatuksiin. Agawu esittää, että psykologisella tasolla yksi huippukohta tyypillisesti hallitsee sävellystä, mutta koska laajempi kokonaisuus koostuu usein suppeammista yksiköistä, voidaan teoksen huippukohtahierarkian korkeimman (*global/universal*) huippukohdan ajatella syntyvän toisiaan seuraavien paikallisen tason huippukohtien jatkumon lopputulemana (Agawu 2009, 61).

Motiiviselle perushahmolle rakentuvan tekstuurityypin 1 ytimessä on kappaleessa 72 kertaa esiintyvä motiivinen perushahmo, jolla säveltäjä operoi läpi teoksen kehittelevän muuntelun periaatetta soveltaen.⁵⁶ Luvussa 4 käsittelin muutamia motiivisesta perushahmosta kehittelevän muuntelun periaatteiden mukaan johdettuja tilanteita: tahtia 25 (esim. 4.9), tahtia 34 (esim. 4.11), tahtia 76 (esim. 4.13) ja tahtia 105 (esim. 4.18). Rikhard Taruskinin mukaan motiivisella perushahmolla voi post-tonaalisessa musiikissa olla keskeinen kokonaisuutta yhteen kurova funktio. Taruskin vertaakin motiivista perushahmoa lähteeseen (*source*), josta kaikkien teoksen tapahtumien (erityisesti säveltasoparametriin sijoittuvien) voidaan ainakin teoriassa ajatella kumpuavan. (Taruskin, 2010.)

Motiiviselle perushahmolle rakentuva tekstuuri 1 edustaa *Drangissa* luonteeltaan jossain määrin ailahtelevaista toimijaa. Tekstuurin 1 ailahtelevaisuus johtuu siitä, että sille rakentuvat tilanteet eivät etene säveltasovarauudessa millään lailla yksiselitteisesti ylöspäin, vaan niissä musiikki risteilee vuorotellen ylös ja vuorotellen alas. Kappaleen dramaturgisen kokonaiskaaroksen näkökulmasta tekstuurityypin 1 ailahtelevaisuus on kuitenkin paikallista ja vähintäänkin tervetullutta, sillä päämäärän saavuttaminen ilman ponnistelua tuntuisi dramaturgisesti ajatellen lattealta ratkaisulta. Laajemmassa perspektiivissä tekstuurityypille 1 rakentuvien tekstuuristen tilanteiden voi varsin yksiselitteisesti katsoa vievän musiikkia kohti korkeaa rekisteriä, vaikka lopullinen nousu sinne tapahtuu vasta kappaleen lopussa. Vasta tahdissa 105 onnistuu motiivisesta perushahmosta johdettu kompleksisempi tekstuuri 1 viemään musiikin voittoisasti kitaran korkeimpaan sointirekisteriin, jonka saavuttaminen tuntuu merkitykselliseltä varmasti juuri sen eteen nähdyn ponnistelun vuoksi.

Muodon dramaturgiassa tahdit 105–107 edustavat ratkaisevaa käännekohtaa ja teoksen huippukohtahierarkian korkeinta huippua. Keskeisenä rakenteellisena syynä siihen, että tilanne hahmottuu kokonaisuuden tasolla huippukohdaksi, pidän sitä, että tahdissa 105 musiikki ylittää ensimmäistä kertaa 3-viivaisen e:n muodostaman säveltasollisen

⁵⁶ Motiivisen perushahmon rytmisestä komponentista johdettuja rytmis-melodisia variantteja tavataan leipätekstissä mainitsemiäni 72 esiintymisen lisäksi vielä ainakin 37 muussa yhteydessä.

rajapyykin: tähän mennessä e''' on ollut korkein tavanomaisella soittotekniikalla saavutettu säveltaso, joka saavutettiin ensimmäisen kerran vasta tahdin 76 tietämillä.⁵⁷

Huiluäänisegmenteissä on toki liikuttu e'''-säveltasoa korkeammalla, mutta kuten luvussa 3 (kohta 7) totesin, on huiluäänitilanteilla *Drangissa* loppuratkaisua ennakoiva funktio, mistä johtuen huiluäänille rakentuvat tilanteet muodostavat muodon dramaturgiassa oman parenteesinsa. Koska tekstuurityyppi 1 vie tahdissa 105 musiikin voitokkaasti kitaran korkeimpaan sointirekisteriin, pidän tätä tilannetta tekstuurityypin 1 apoteosina ja dramaturgisena huipentumisena, jonka yhteydessä motiivinen perushahmo saavuttaa kiistattoman tekstuurisen ja temaattisen statuksen.

5.5 3-ääninen tekstuuri

Ennen tekstuurisen statuksen saavuttamista joutuu motiiviselle perushahmolle rakentuva tekstuuri ottamaan vertauskuvallisesti yhteen vastakohtaparinsa, säveltoistotekstuurin kanssa. Tahdeissa 81 ja 82 esiintyvässä 3-äänisessä tekstuurissa (taulukko 5.1 rivi 6) on tulkintani mukaan saatettu yhteen motiivisen perushahmon kannattelema, säveltasoavaruudessa ylöspäin suuntaava tendenssi ja säveltoistotekstuurin musiikkia matalaan rekisteriin sitova tendenssi, mikä nostaa tämän tilanteen muodon dramaturgiassa keskeiseen, konfliktia musiikillisin keinoin ilmentävään asemaan. Omalla tasollaan konfliktiin viittaa myös tahdin 81 esitysmerkintä *agitato* – mikä luonnollisesti toimii säveltäjän konkreettisena vihjeenä soittajalle.

Pidän huomionarvoisena, että tahdin 81 edetessä musiikki kehittyi 3-ääniseksi asteittain, jollain lailla vaivihkaa. Kuten nuottiesimerkki 5.1 havainnollistaa, tahdin 81 alkupuolella musiikki ei ole vielä 3-äänistä, vaan jatkaa tahdissa 80 *piu grazioso* -esitysmerkinnän alla alkanutta 1-äänistä, luonteeltaan melodisen laulavaa linjaa.

⁵⁷ Ensimmäisen kerran e''' esiintyy tahdissa 72, ympäristöstään tyyllisesti erottuvan blues-alluusion yhteydessä ja pian sen jälkeen rakenteellisesti tahdin 72 esiintymistä painokkaammin tahdissa 76, tilanteessa, jossa motiiviselle perushahmolle rakentuva tekstuuri 1 esiintyy ensimmäisen kerran. Käsittelen blues-alluusion dramaturgista roolia tarkemmin luvun 7 IV-taitetta käsittelevässä kohdassa, sivuilla 128–133.

Esimerkki 5.1. Tahdissa 80 alkava 1-ääninen linja, joka tahdin 81 edetessä kehkeytyy 3-ääniseksi.



3-äänisyyteen päädytään tahdin 81 kolmannella iskualalla: tilanteessa, jossa musiikin rytmisen liike saavuttaa asteittain kiihtyvän rytmisen prosessin myötä jatkuvan 32-osaisuuden. Tahdin 81 lopulla tekstuurin kolme tasoa erottuvat jo melko selkeästi toisistaan, erityisesti nuottikuvassa. Tekstuurin ylintä ääntä tahdissa 81 edustaa f', väliääntä cis'-d'-cis'-ostinatokuvio ja alinta ääntä pienessä oktaavialassa pistemäisinä esiintyvät gis ja e. Tulkintani mukaan 3-ääninen tekstuuriyppä on johdettu motiivisesta perushahmosta varioimalla sen kahteen vaiheeseen jakautuvaa rytmistä komponenttia esimerkin 5.2 havainnollistamalla tavalla.

Esimerkki 5.2. Motiivinen perushahmo tahdissa 81.



Kuten alaluvussa 4.2 esitin, jakautuu motiivisen perushahmon rytmisen komponentti kahteen vaiheeseen: (1) nopeaan trioliin ja (2) nopeaa triolia seuraavaan pidempään nuottiarvoon. 3-äänisessä tekstuurissa motiivisen perushahmon 2-vaihetta edustava pidempi nuottiarvo on korvattu aksentilla ja hypyllä, kuten esimerkki 5.2 havainnollistaa. Tahdin 81 jälkipuolella ja tahdissa 82 aksentit ja pienelle sekuntille rakentuvasta

ostinatolinjasta poikkeava melodinen hyppy nostavat motiivisen perushahmon 2-vaiheen esiin muutoin tasaisille 32-osille rakentuvasta rytmisestä virrasta. Tahdissa 82 aksentointi muuttuu epäsäännölliseksi ja motiivisesta perushahmosta johdettu 3+1-jäsentyminen lakkaa, mikä korostaa musiikin *agitato*-karakteria vielä ennestään (esim. 5.3).

Esimerkki 5.3. Tahti 82, jossa motiivisesta perushahmosta johdettu 3+1-jäsentyminen lakkaa



3-äänisen tekstuurin väliääneen sijoittuva cis'-d'-cis'-ostinatolinja edustaa tulkintani mukaan säveltoistotekstuurin musiikkia matalaan rekisteriin sitovaa tendenssiä, kun taas sen yläpuolella esiintyvä ais'-h'-linja symbolisoi musiikin pyrkimystä irrottautua matalasta rekisteristä. Pienessä oktaavialassa pistemäisesti esiintyvien gis:n ja e:n funktiona lieenee pitää yllä matalan rekisterin kappaleessa ilmentämää uhkaa ja korostaa lisäksi tilanteen *agitato*-luonnetta, jonka tahdin 82 epäsäännöllinen aksentointi vie huippuunsa. Huolimatta siitä, että 3-ääninen tekstuuri esiintyy kappaleessa vain yhden kerran, nostavat edellä esittelemäni ominaisuudet sen muodon dramaturgiassa näyttävään ja kokonaisuuden kannalta ohittamattomaan asemaan.

5.6 *Molto appassionato, senza fretta* -tekstuuri

Molto appassionato, senza fretta -tekstuurin keskeisimmäksi elementiksi nousevat tahdin 91 alussa toistuvasti esiintyvät 4+1-jaolle rakentuvat rytmikuviot, joissa neljää 32-osaa seuraa yksi 16-osa.⁵⁸ Esimerkki 5.4 havainnollistaa, kuinka 4+1-jaolle rakentuvat kuviot nousevat tahdeissa 91–92 yksiselitteisesti etualalle.

⁵⁸ Palaan 4+1-kuvioiden kokonaisdramaturgiassa kannattelemaan rooliin yksityiskohtaisemmin luvussa 6, joka käsittelee *Drangin* rytmistä kehityskaarosta.

Esimerkki 5.4. Tahtit 91–92: *molto appassionato, senza fretta* -tekstuuri

91

4 + 1 4 + 1 4 + 1 4 + 1 4 4

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

92

4 2 ylinousevan kolmisoinnun kuviointi

ff *ff subito*

Esimerkissä 5.4 tahtien 91 ja 92 alkuperäistä nuottikuvaa on modifioitu, jotta 4+1-kuviot tulisivat esiin mahdollisimman selvästi. Jos musiikin muut tasot jätetään omaan arvoonsa ja keskitytään ainoastaan tahtien 91 ja 92 rytmiseen sisältöön, huomataan, että neljä 32-osaa + yksi 16-osa -kategoriaan liittyvä 4+1-kuvio esiintyy tahtissa 91 vain kaksi kertaa, minkä jälkeen kuvion kesto typistyy asteittain esimerkin 5.5 havainnollistamalla tavalla.

Esimerkki 5.5. Tahdeissa 91–92 esiintyvä 4+1-kuvion likvidaatio.

4+1 4+1 4+1 4+1 4 4 4 2

Tahdin 91 toiselle iskulle sijoittuvassa 4+1-kuviossa kuvion jälkimmäinen komponentti, 16-osa, typistyy 32-osaksi. Tämä kuvio toistuu kaksi kertaa, minkä jälkeen kuvion jälkimmäinen komponentti putoaa kokonaan pois ja jäljelle jää vain kuvion ensimmäinen, neljä 32-osaa käsittävä komponentti. Tahtissa 92 myös ensimmäinen komponentti typistyy kahden 32-osan mittaiseksi ja 4+1-kuvion kestoä koskeva likvidaatioprosessi tulee

maaliinsa. Tämän jälkeen 4+1-kuvioon ei enää edes viitata, ja etualalle nousee sen sijaan ylinousevan kolmisoinnun rytmisesti kitkaton ja sulavasti etenevä kuviointi. Esimerkissä 5.4 ylinousevalle kolmisoinnulle saapuminen (t. 92) on erotettu ympäristöstään ja sointua kuvioivat sävelet on kirjoitettu pienemmillä nuoteilla. Syynä tähän on se, että tekstuuri muuttuu tässä tilanteessa kokonaisvaltaisesti ja 4+1-kuvion viimeisistäkin jäänteistä luovutaan.

Tahdin 92 puolen välin tietämillä mukaan tulevaa ylinousevaa kolmisointua kuvioidaan aluksi 32-osissa, minkä jälkeen kuviointi kiihtyy edelleen 32-osasekstoleiksi, jotka edustavat *Drangin* nopeinta nuottiarvoa. Koska 32-osasekstoleiden funktio on kuvioida ylinousevaa kolmisointua, en anna niille itsenäisen rytmisen toimijan statusta enkä nosta 32-osasekstoleille rakentuvia tilanteita teoksen rytmihierarkiassa jatkuvan 32-osaisuuden rinnalle.⁵⁹ Samasta syystä en myöskään nosta 32-osasekstoleille rakentuvia kuvioita omaksi tekstuurityypikseen, vaikka niitä esiintyy muutamaan otteeseen teoksen aikana.

Tekstuurityypissä 1 (t. 76–78 ja t. 105–107) 32-osatriolit nousevat kuitenkin yksiselitteisesti tekstuuriseen rooliin. Tähän on kaksi keskeistä syytä: ensinnäkin 32-osatriolit tuovat motiivisen perushahmon osaksi tekstuurityyppiä 1 ja toiseksi motiivisen perushahmon 2-vaihetta edustavat 8-osat ja 16-osat hahmottuvat tässä tekstuurissa omaksi linjakseen, mikä antaa tekstuurille polyfonisen luonteen, kuten esimerkin 4.17 yhteydessä (s. 61) esitin. Voidaan siis sanoa, että tekstuurityypissä 1 32-osatriolit repivät lopullisesti tiensä irti etuheleisyyden piiristä ja nousevat kiistattomaan tekstuuriseen statukseen.

Molto appassionato, senza fretta -jakson alussa, tahdeissa 91–92, musiikin ekspressiivinen karakteri on jollain lailla hengästynyt ja poukkoileva, mikä antaa tilanteelle oman painoarvonsa teoksen musiikillisessa dramaturgiassa. Tahdeissa 91–92 pääroolia näyttelevä 4+1-kuvio ei tunnu oikein osaavan päättää, mihin suuntaan edetä, minkä seurauksena musiikki päättyy ryntäilemään rekisteriavaruudessa edestakaisin

⁵⁹ Sama kriteeri pätee tahtien 66–68 kohdalla, joissa 32-osatrioleilla ja -sekstoleilla on mielestäni joko ylinousevaa kolmisointua (t. 76) tai sävelluokkaa (0,1,4,5) kuvioiva funktio.

saavuttamatta varsinaisesti mitään konkreettista. Musiikki tuntuu kyllä haluavan rientää ajassa eteenpäin ja säveltasoavaruudessa ylöspäin, mutta samalla se fragmentoituu lyhyiksi eleiksi, mikä katkoo etenemisen vaikutelmaa. Huojennusta rytmisen toimijan poukkoiluun tuo tahdin 92 puolenvälin tietämillä mukaan tuleva ylinouseva kolmisointu, joka tarjoaa toimijalle ulospääsyn 4+1-kuvion vaikutuspiiristä. Tahdin 92 puolesta välistä eteenpäin 4+1-kuvion viimeisistäkin rippeistä luovutaan. Musiikin rytminen ulkoasu muuttuu kitkattomasti ylinousevan kolmisoinnun puitteissa eteneviksi 32-osiksi ja hetkeä myöhemmin 32-osasekstoliksi. Dramaturgisessa mielessä poistuminen 4+1-kuvion ahdistavasta vaikutuspiiristä merkitsee tärkeää muutosta, ja *molto appassionato, senza fretta* -jakson jälkipuolella motiivinen perushahmo ja säveltoistotekstuuri palaavat takaisin näyttämölle. Käsittelen tätä tilannetta yksityiskohtaisemmin luvussa 7.

5.7 Muiden tekstuurityyppien roolit kappaleessa

Muut taulukossa 5.1 esitellyt tekstuurityypit – glissandotekstuuri, huiluäänitekstuuri ja huojuva tekstuurit – saavat kokonaisuudessa melko vähän tilaa, mikä ei kuitenkaan vähennä niiden soinnillista ja dramaturgista painoarvoa. *Drangissa* tekstuurien määräävä ominaisuus on sointi, ja jokaisella tekstuurityypillä on oma tärkeä roolinsa teoksen soinnillisen kokonaisidentiteetin muodostumisessa: glissandot mallintavat kokonaisuutta kannattelevaa säveltasollista ideaa omassa mittakaavassaan ja huiluäänisyyteen kiteytyy koko joukko teoksessa tavoittelemisen arvoisiksi lukeutuvia ominaisuuksia (ennen muuta korkea rekisteri ja huojumaton sointi). Huojuva tekstuurit toimii huiluäänisyyden kappaleessa edustaman tasapainon ja huojumattomuuden soinnillisena ja ekspressiivisenä vastavoimana, minkä lisäksi huojuunalla rikotaan siellä täällä konsonoivien intervallien ilmentämää järjestystä ja tasapainoa, kuten esimerkin 3.8 yhteydessä totesin. Käsiteltyäni tässä luvussa *Drangin* tekstuurista tasoa siirryn seuraavassa luvussa tarkastelemaan teoksen rytmisellä tasolla esiintyvää prosessia, jota kutsun jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavaksi rytmiseksi kehityskaarrokseksi. Tämä kehityskaarros kulkee rinta rinnan kokonaisuutta kannattelevan säveltasollisen kehityskaarrosken ja motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikäiunomaisuuteen

johtavan kaaroksen kanssa, mikä nostaa sen kokonaisdramaturgiassa merkittävään rooliin.

6 Rytmi

6.1 Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtava rytminen kehityskaari

Luvuissa 3 ja 4 käsittelin kahta *Drangin* musiikillista kokonaisuutta keskeisellä tavalla kannattelevaa kehityskaarrosta. Luvun 3 keskiössä oli kokonaisuutta kannatteleva säveltasollinen idea, joka näyttäytyy kitaran matalimmasta sointirekisteristä kitaran korkeimpaan sointirekisteriin johtavana säveltasollisena kehityslinjana. Luvun 4 aiheena oli motiivisen perushahmon enteilevyydestä jälkikaiunomaisuuteen johtava kehityskaari, jonka keskiössä on motiivisen perushahmon asteittain tapahtuva nouseminen tekstuuriksi. Molemmat edellä mainitut prosessit saavuttavat huippunsa tahdissa 105, jota tästä syystä kutsun teoksen huippukohtahierarkian korkeimmaksi huippukohdaksi.

Tässä luvussa käsittelen kolmatta kokonaisuuden kannalta merkityksellistä kehityskaarrosta, jonka keskiössä on rytmisten aika-arvojen asteittainen nopeutuminen kohti kappaleen loppupuolella saavutettavaa jatkuvaa 32-osaisuutta. Myös rytminen kehityskaari saavuttaa huippunsa teoksen korkeimmassa huippukohdassa, tahdissa 105, mikä alleviivaa kyseisen tilanteen kokonaisuutta huipentavaa statusta ja antaa kokonaisuudelle yhtenäisyyttä. Käytännön tasolla rytmisen tihenemisen prosessi näyttäytyy niin, että kappaleen alussa pidempiä 32-osille rakentuvia kuvioita tai tilanteita ei esiinny lainkaan, kun taas kappaleen jälkipuolella niitä esiintyy verrattain runsaasti. Kappaleen jälkipuolella 32-osat nousevat dramaturgisesti näyttävään rooliin, sillä matalan ja korkean rekisteri-identiteetin valtataistelua eksplisiittisimmin ilmentävät tilanteet, tahdit 81–82 ja tahdit 105–107, rakentuvat molemmat 32-osille.

Ensimmäistä kertaa mukaan tullessaan, tahdeissa 10–11, näyttelevät 32-osat etuhelemäistä funktiota, minkä jälkeen ne alkavat ryhmittyä ympäristöstään eksplisiittisesti esiin nouseviksi 4+1-jaolle rakentuviksi kuvioksi, joita esiintyy useaan otteeseen tahtien 34 ja 56 välillä. Tahdista 76 eteenpäin 32-osat alkavat nousta yhä selkeämmin tekstuuriseen rooliin, joka huipentuu tahdissa 105 esiintyvään,

tekstuurityyppejä 1 edustavaan tekstuuriin.⁶⁰ Tahtien 105–107 huippukohdan jälkeen 32-osat alkavat painua hiljakseen taka-alalle ja kappaleen loppuvaiheessa niistä luovutaan kokonaan.

Koska rytmisen kehityskaarros jakautuu jokseenkin selkeisiin vaiheisiin, sovellan sen tarkasteluun Rothsteinin (1995) enteilevyydestä jälkikäiunomaisuuteen johtavaa mallia, joka on lukijalle tuttu jo motiivisen perushahmon kehityskaarta käsittelevästä alaluvusta 4.3. Lähestyn seuraavaksi jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavaa rytmistä kehityskaarta nuottiesimerkkien valossa. Ensimmäisen kohdan nuottiesimerkit havainnollistavat, kuinka 32-osat tulevat mukaan musiikkiin tekemättä aluksi sen suurempaa numeroa läsnäolostaan.

1. Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan rytmisen kehityskaarrosksen enteilevä vaihe.

Drangin alussa 32-osia ei esiinny lainkaan. Teoksen yhdeksän ensimmäisen tahdin aikana musiikin nopeinta nuottiarvoa edustavat 16-osasekstolit. Esimerkissä 6.1 esitellään tahdit 1–7.

Esimerkki 6.1. Tahdit 1–7.

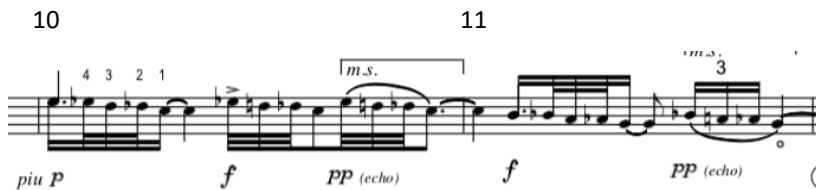


32-osien puuttumiseen viitaten tahtien 1–9 voi tulkita edustavan rytmisen kehityskaarrosksen enteilevää vaihetta. Vaikka 32-osia ei esiinny, ilmentää kappaleen ensimmäisissä tahdeissa esiintyvien 16-osasekstolien rekisteriavaruudessa ylöspäin kurottava kromaattinen liike yksiselitteisellä tavalla musiikin pyrkimystä edetä kohti siihen sisäänrakennettua päämäärää. Tässä mielessä kappaleen alussa esiintyvät 16-osasekstolit

⁶⁰ Kappaleen keskeiset tekstuurityypit on esitelty taulukossa 5.1.

ovat eräänlaisia alkusoluja tai versoja, joissa musiikkiin sisäänrakennettu säveltasollinen ja kineettinen pyrkimys ovat vasta nupullaan. Ensimmäiset 32-osat esiintyvät tahdeissa 10–11, kuten esimerkki 6.2 havainnollistaa.

Esimerkki 6.2. Tahdit 10–11: kappaleen ensimmäiset 32-osille rakentuvat kuviot.



Tahdeissa 10–11 motiivisen perushahmon 3+1-jaolle rakentuvat, kromaattisesti laskevat 32-osakuviot pyrkivät tulkintani mukaan kuitenkin sulautumaan ekspressiiviseen ympäristöönsä, musiikin *pianto*-karaktertiin. Siksi 32-osat eivät vielä tahdeissa 10–11 nouse rytmiseltä statukseltaan itsenäisiksi tekijöiksi. Tässä tilanteessa 32-osien sulautumista ympäristöönsä tehostaa myös niiden etuhelemäinen funktio. Motiivisen perushahmon 3+1-jaon varaan rakentuvia etuhelemäisiä kuvioita kuullaan uudelleen tahdeissa 26–27, kuten esimerkki 6.3 havainnollistaa.

Esimerkki 6.3. Tahdeissa 26–27 esiintyvät, etuhelemäiset 32-osatriolikuviot.

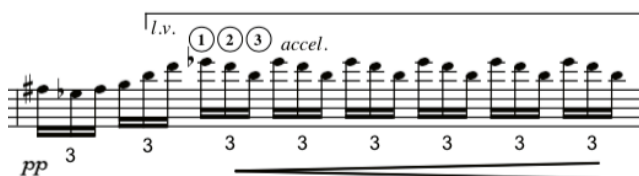


Kuulokuvassa tahdeissa 26 ja 27 esiintyvien 3+1-kuvioiden päällimmäiseksi funktioksi nousee tilanteen referenssiharmoniana toimivan ylinousevan kolmisoinnun koristeleva. Tahdin 26 viimeinen etuhele ja kaikki tahdin 27 etuheleet rakentuvat 32-

osatrioleille, joiden vikkelyys alleviivaa 32-osien etuhelemäisyyttä näissä kuvioissa.⁶¹ Myös tahdissa 27 kaksi kertaa toistuva kaikuefekt vetää kuulokuvassa puoleensa runsaasti huomiota, eivätkä 32-osat tässä yhteydessä nouse itsenäisen rytmisen toimijan asemaan, vaan sulautuvat osaksi laajempaa kokonaisuutta: ylinousevaa kolmisointua. Koska 32-osilla tuntuu teoksen tässä vaiheessa olevan pääsääntöisesti koristeleva funktio, en katso niiden saavuttavan toistaiseksi itsenäisen toimijan statusta.

Edelliset esimerkit osoittivat, että motiivisen perushahmon 3+1-jaolle rakentuvia kuvioita esiintyy kappaleen ensimmäisten 30 tahdin aikana toistuvasti. Toiston myötä 3+1-kuvio saavuttaa kuulokuvassa tutunomaisen statuksen ja nousee tätä kautta eräänlaiseksi referenssijaoksi, josta tahtien 24–31 aikana johdetaan lukuisia muunnoksia. Esimerkiksi tahdissa 33 motiivisen perushahmon rytmisen komponentin triolivaihetta toistetaan peräti 8 kertaa, kuten esimerkki 6.4 havainnollistaa.

Esimerkki 6.4. Tahti 33: motiivisen perushahmon triolivaiheen toistaminen.



Triolikuvion toistamisesta kumpuava 8-osapulssi nousee tahdissa 33 etualalle, mikä synnyttää mielikuvan liikkeen nopeutumisesta ja päämäärähakuisuudesta. Tätä mielikuvaa alleviivaavat tahdin 33 *accelerando* ja *crescendo*, jotka nopeutuvan pulssin rinnalla tuovat musiikkiin vahvan kineettisen latauksen. Kasvava liike-energia vetää musiikkia vastaansanomattomalla tavalla eteenpäin, ja ennen tahdin 34 kolmannelle iskulle sijoittuvaa puolinuottia kuullaan neljälle 32-osalle ja niitä seuraavalle pidemmälle aika-arvolle rakentuva 4+1-kuvio, jossa 32-osat nousevat ensimmäistä kertaa yksiselitteisesti etualalle (esim. 6.5). Rytmisessä kehityskaarroksessa tahdin 34 neljän 32-

⁶¹ 32-osatriolien ja 32-osasektoidien kuvioivasta tai etuhelemäisestä funktiosta johtuen en nosta niitä itsenäisen rytmisen toimijan statukseen.

osan ja niitä seuraavan pidemmän nuottiarvon muodostama 4+1-kuvio implikoi siirtymistä uuteen, kaarroksen *esittelevään* vaiheeseen.

2. Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan rytmisen kehityskaarroksen esittelevä vaihe.

Tahdissa 34 musiikki ottaa tärkeän rytmisen harppauksen eteenpäin ja saavuttaa 32-osaisuuden – vaikkakin vain hetkellisesti. Edellisen tahdin 16-osatriolikiikahdytys nostaa tahdin 34 vastaansanomattomalla tavalla esiin ympäristöstään. Samalla 32-osat nousevat tahdissa 34 ensimmäistä kertaa eksplisiittisesti etualalle ja saavuttavat rytmisenä toimijana jo huomattavasti aikaisempaa itsenäisemmän statuksen. Tahdin 34 edustamassa tilanteessa 32-osat esitellään mielestäni ensimmäistä kertaa itsenäisenä toimijana.

Esimerkki 6.5. Tahti 34, jossa 32-osat esitellään ensimmäistä kertaa itsenäisenä rytmisenä toimijana.



Laajemmassa perspektiivissä tahdit 33 ja 34 muodostavat kahden tahdin mittaisen kiihtyvän eleen, jolla on kaksi keskeistä päämäärää: ensinnäkin 3-viivaisen es-sävelen ekspressiivisesti vahva esiin tuominen ja toiseksi 32-osaisuuden saavuttaminen. Tahdeissa 33–34 kineettisyys, säveltasollisuus ja dynamiikka tukevat toisiaan tavalla, joka nostaa tilanteen kokonaisuudessa saamaa dramaturgista ja rakenteellista painoarvoa.⁶² Huippukohtahierarkiassa tahdit 33–34 nousevat teoksen tähän asti vahvimaksi huippukohdaksi.

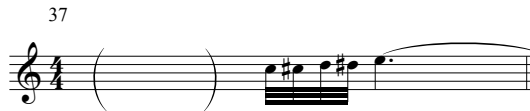
⁶² Tahtien 33–34 rakenteellinen painoarvo perustuu siihen, että kappaleen toistaiseksi korkein säveltaso, es''', tuodaan niiden aikana vahvasti esiin. Kokonaisuutta kannattelevassa säveltasollisessa kehityskaarrossa tahdin 34 es''' edustaa tärkeää etappia, kuten tulen luvussa 7 osoittamaan (ks. esim. 7.1).

On kuitenkin hyvä muistaa, että 4+1-jaolle rakentuva kuvio ei esiinny tahdissa 34 ensimmäistä kertaa. Ennen tätä tilannetta 4+1-jaolle rakentuvia kuvioita on esiintynyt rytmisen kehityskaaroksen enteilevässä vaiheessa: tahdeissa 4, 8 ja 16, joissa esiintyvien 16-osasekstoleille rakentuvien kromaattisten nousujen katson toimittavan 32-osaisuuteen johtavassa rytmisessä kehityskaaroksessa alkusolumaista funktiota (ks. esim. 6.1).

Vaikka 32-osat nousevat tahdissa 34 aikaisempaa rohkeammin musiikillisen diskurssin etualalle – antaen rivien välissä ymmärtää olevansa potentiaalisesti varteen otettava rytmisen toimija – eivät ne kuitenkaan vielä teoksen tässä vaiheessa paljasta roolinsa koko potentiaalia, vaan pyrkivät yhä verhoutumaan etuheleeksi. Tahdin 34 32-osat ilmentävät etuheleisyyttä ainakin kahdella tavalla: ensinnäkin 32-osakuvio esiintyy tahdissa 34 painottomalla iskualalla ja toiseksi kuvio johtaa selkeästi tahdin kolmannella iskulla sijaitsevalle es'''-puolinuotille, joka on edelleen sidottu tahdin 35 puolinuottiin. Tässä mielessä tahdin 34 kuvio on läheistä sukua kappaleen alkupuolella esiintyneille, motiivisen perushahmon 3+1-jaosta johdetuille etuheleille, joita käsitelin esimerkeissä 6.2 ja 6.3. Tahdissa 34 olennaista on se, että 32-osat erottuvat nyt eksplisiittisesti ympäristöstään, mikä nostaa ne rytmisenä toimijana ainakin hetkellisesti huomion keskipisteeseen – mitä ei ennen tätä tilannetta ole tapahtunut.

Seuraavaa eksplisiittisesti ympäristöstään erottuvaa 32-osatilannetta edustaa tahdin 37 kolmannella iskulla esiintyvä, kromaattisesti nouseva 4+1-kuvio (esim. 6.6). Kyseinen kuvio alkaa painolliselta tahdinosalta, tahdin kolmannelta iskulta, mikä tekee siitä tahdin 34 kuvioon verrattuna luonteeltaan vähemmän etuheleisen ja nostaa sen samalla rytmisenä toimijana vielä tahdin 34 kuviotakin itsenäisempään statukseen. Tahdin 37 kromaattisesti nousevan kuvion huomioarvoa alleviivaa myös se, että sen rytmisen profiili on käytännöllisesti katsoen identtinen tahdissa 34 kuullun 4+1-kuvion (esim. 6.5) kanssa: toisin sanoen tahdin 37 kromaattisesti nouseva kuvio kuulostaa tutulta.

Esimerkki 6.6. Tahdin 37 kolmannelle iskulle sijoittuva kromaattisesti nouseva 32-osakuvio.



Melodisen profiilinsa puolesta tahdin 37 kuvio assosioituu kuitenkin toisaalle, nimittäin tahdeissa 4, 8 ja 16 esiintyneisiin, 16-osasekstoleille rakentuviin kromaattisesti nouseviin kuvioihin. Taulukossa 6.1 tahdin 4 kromaattinen nousu ja tahdin 37 kromaattinen nousu on asetettu rinnakkain, mikä tuo niiden melodisen sukulaisuuden välittömästi esiin (koska tahtien 8 ja 16 esiintymiset ovat sekä melodisesti että rytmisesti identtisiä tahdin 4 kanssa, en ota niitä mukaan taulukkoon 6.1).

TAULUKKO 6.1. Tahdin 4 ja tahdin 37 kromaattisesti nousevat kuviot vierekkäin asetettuina.

Tahti 4	Tahti 37 (3. ja 4. isku)
The image shows the musical notation for Measure 4. It features a chromatic ascending figure starting on a low note, moving up stepwise, and ending with a long note. The staff is in treble clef.	The image shows the musical notation for Measure 37 (3rd and 4th beats). It features a chromatic ascending figure starting on a low note, moving up stepwise, and ending with a long note. The staff is in treble clef.

Kun taulukon 6.1 esittämiä tilanteita verrataan toisiinsa, kiinnittyy huomio seuraaviin eroihin: (1) tahdin 37 kromaattisesti nouseva kuvio alkaa iskullisella tahdinosalla, kun se tahdissa 4 alkaa 16-osasekstolin kolmannelta 16-osalta; (2) tahdin 37 kuvion nuottiarvot ovat tahdin 4 kuviota nopeammat; (3) tahdin 37 kuvio sijoittuu säveltasoavaruudessa pientä noonia tahdin 4 kuviota korkeammalle. Edelliseen viitaten voidaan todeta, että

musiikki on tahdin 37 lopulle tultaessa tullut hieman lähemmäksi kahta siihen sisäänrakennettua päämäärää: 32-osaisuutta ja kitaran korkeaa rekisteriä.

Tahdin 37 kromaattisesti nousevan kuvion tutunomaisuus antaa sille kuulokuvassa huomattavaa painoarvoa ja nostaa sen eksplisiittisesti esiin soivasta ympäristöstään. Kuvioon kohdistuva eksplisiittinen huomioarvo toimii keskeisenä kriteerinä sille, että nostan sen jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavassa kehityskaarroksesta tärkeämpään asemaan kuin tahdin 37 alussa esiintyvän, kahdeksalle 32-osalle rakentuvan kuvion, jonka olen toistaiseksi jättänyt tekstissäni huomioimatta. Tarkastelen seuraavaksi tahtien 35–38 muodostamaa laajempaa yksikköä, johon tahdin 37 lopun kromaattinen nousu erottamattomalla tavalla kytkeytyy (esim. 6.7).

Esimerkki 6.7. Tahtien 36–38 yhdessä muodostama laskeva–nouseva-kaarros.



Kuten esimerkki 6.7 havainnollistaa, muodostavat tahdit 35–38 yhdessä laajan melodisen fraasin, jota kutsun laskevaksi–nousevaksi-kaarrokseksi. Kyseisen kaarroksesta alussa, tahdissa 35, musiikki laskee kromaattisesti h"-säveltasolta pienen terssin verran alaspäin gis"-sävelelle, jota jäädään tahdin 35 lopussa koristelevaan gis"-a"-trillillä; tahdissa 36 trillin kineettinen energia hiipuu ja musiikki valahtaa kromaattisesti puoli sävelaskelta alaspäin trillin ylemmän sävelen a" jäädessä pois. Samalla tahdin 35 gis" muuttuu enharmonisesti as":ksi, ja sen rinnalle tuodaan kaksi uutta sävelluokkaa, g ja e. Uusien sävelluokkien myötä musiikin melodinen ambitus laajenee gis"–a"-trillin edustamasta ½-sävelaskelesta as"–e" intervallin edustamaan soivaan suureen terssiin.

Kiinnostavaa tässä yhteydessä on se, että musiikin rytminen rakenne tahdeissa 35–38 on erottamattomalla tavalla kytköksissä musiikin säveltasolliseen kaarrokseen. Jos melodia tekee tahdeissa 35–38 laskevan–nousevan-kaarroksesta, tekee rytmi samassa yhteydessä

hidastuvan–nopeutuvan-kaarroksen.⁶³ Rytmisen kiihdytyksen veturiksi nousee tahdin 36 puolessa välissä mukaan tuleva e''-säveltaso, kuten taulukko 6.2 havainnollistaa.

TAULUKKO 6.2. Tahdeissa 36–37 esiintyvä rytmisesti kiihtyvä linja.

t. 36	t. 37
36	37

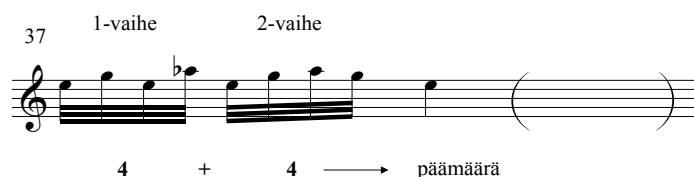
Rytmisen kaarroksen nopeutuva vaihe käynnistyy verkalleen sävelluokkien g ja e tullessa mukaan tahdissa 36, mutta kunnon vauhtiin se pääsee vasta, kun tahdin 36 kolmannella iskulla mukaan tuleva e'' ottaa ohjat käsiinsä ja vetää musiikkia kineettisesti eteenpäin.

Taulukon 6.2 alemmalla rivillä sijaitsevassa esimerkissä accelerandon veturina toimivan e''-n esiintymiset on irrotettu kokonaisuudesta, mikä osoittaa niiden muodostavan lineaarisesti nopeutuvan rytmisen linjan, jota g''-ja as''-säveltasot mukailevat. Kun tahdin 37 alussa esiintyvää pitkää 32-osille rakentuvaa kuviota lähestytään tästä perspektiivistä, jäsentyy se osaksi tahdissa 36 alkanutta accelerandoa eikä näyttäydy rytmisesti itsenäisenä toimijana. Itsenäiseksi rytmiseksi toimijaksi 32-osat nousevat mielestäni vasta tahdin 37 jälkipuolelle osuvan kromaattisesti nousevan kuvion yhteydessä. Siitä syystä katson tahdin 37 kromaattisesti nousevan kuvion kannattelevan jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavassa kehityskaarroksessa painavampaa roolia kuin tahdin 37 ensimmäisellä iskulla esiintyvän kuvion.

⁶³ Tahdin 35 trillillä on gis''-säveltä jatkava funktio, minkä vuoksi katson musiikin ilmentämän liikkeen olevan minimaalista nopeasta kuvioinnista huolimatta.

Vaikka 32-osat eivät tahdin 37 alussa esiintyvässä pitkässä 32-osakuviossa nouse itsenäisen toimijan rooliin, kätkeytyy kyseisen kuvion rytmiseen ja säveltasolliseen rakenteeseen kuitenkin tässä yhteydessä huomionarvoisia ominaisuuksia, joita haluan tarkastella lähemmin. Pureudun seuraavaksi tahdin 37 alussa esiintyvän kuvion rytmiseen rakenteeseen yksityiskohtaisemmin kuin edellä.

Esimerkki 6.8. Tahdin 37 alussa esiintyvä kahdeksan 32-osaa käsittävä kuvio jaettuna kahteen vaiheeseen.



Kun tahdin 37 ensimmäinen kuvio jaetaan esimerkin 6.8 havainnollistamalla tavalla kahteen vaiheeseen, nousee kuvion 2-vaiheen melodinen ulottuvuus selkeämmin esiin. Tässä tulkinnassa kuvion 2-vaihe saa tahdin 37 toisella iskulla sijaitsevalle e[♯]:lle johtavan funktion, ja se liittyy 4+1-jaolle rakentuvien kuvioiden kategoriaan (esim. 6.9).

Esimerkki 6.9. Tahdin 37 kuvioiden vaihtoehtoinen jako.



Kun tahtia 37 lähestytään esimerkin 6.9 näkökulmasta, osuu siihen kaksi 4+1-jaolle rakentuvaa kuviota, mikä alleviivaa tahdin 37 rytmisessä kehityskaaroksessa kannattelemaa merkitystä. Erottuuko tahdin 37 ensimmäisen kuvion 2-vaihe esityksessä, riippuu luonnollisesti siitä, haluaako soittaja korostaa sen läsnäoloa vai jättää sen

esityksessä implisiittiseksi. Joka tapauksessa tahtien 36–37 rytmisellä kiihdytyksellä on 32-osaisuuteen johtavassa kehityskaaroksessa ohittamaton funktio.

Kontekstuaalisella tasolla tahdeissa 36–37 esiintyvä *accelerando* assosioituu tahdeissa 33–34 esiintyneeseen tilanteeseen, tarkemmin sanoen tahdissa 33 esiintyneeseen 16-osatrioleille rakentuvaan kiihdytykseen, jota käsiteltiin esimerkeissä 6.4 ja 6.5. Tahtien 33–34 ja 36–37 rytmisiä kiihdytyksiä yhdistävät toisiinsa seuraavat ominaisuudet: (1) molemmissa tilanteissa liikkeen kiihtyminen on asteittaista, (2) molemmat prosessit ovat päämäärähakuisia, (3) molemmat prosessit huipentuvat 32-osille rakentuvaan 4+1-kuvioon, (4) molemmissa tilanteissa prosessin päämääränä toimiva 4+1-kuvio nousee eksplisiittisesti esiin ympäristöstään. Tahtien 33–34 ja 36–37 *accelerando-crescendo* kiihdytykset kertovat siitä, että teoksen tässä vaiheessa musiikki pyrkii ilmentämään selkeää tarvetta nopeutua kohti 32-osaisuutta.

3. Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan kehityskaaroksen kehittelevä vaihe

Tahdissa 39 esiintyy rytmiseltä ulkoasultaan edellisessä kohdassa käsitellyistä 4+1-kuvioista päällisin puolin radikaalisti poikkeava rytminen hahmo, jonka mukaan tulemisen voi katsoa implikoivan siirtymistä rytmissä kehityskaaroksen kehittelevään vaiheeseen.

Esimerkki 6.10. Tahdin 39 rytmikuvio.



Tahdin 39 kuvio koostuu neljästä nopeammasta ja yhdestä pitkästä nuottiarvosta, joten se voidaan väljästi kytkeä 4+1-jaolle rakentuvien kuvioden kategoriaan. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että rytmissä kehityskaaren alkuvaiheessa, tahdeissa 10–11 ja 26–27,

motiivisesta perushahmosta johdetut 3+1-kuviot nousivat tärkeään rooliin.⁶⁴ Tässä valossa tahdin 39 kuvio näyttäisikin rakentuvan motiivisen perushahmon 3+1-kuviosta, joka liittyy pienellä viiveellä sitä edeltävään staccato-sointuun. Kutsun tahdin 39 kuviota 1+3+1-kuvioksi, jonka liitän siinä esiintyvien rytmisten komponenttien perusteella 4+1-kuvioiden kategoriaan. Kuvion 1-vaihetta eli staccato-sointua edeltävä 16-osatauko edesauttaa tahdin 39 kuvion erottumista ympäristöstään, mikä nostaa tahtiin 39 kokonaisuudessa kohdistuvaa huomioarvoa.

Kehittelevän vaiheen seuraavaa, ympäristöstään eksplisiittisesti erottuvaa 4+1-tilannetta edustaa tahdissa 48 esiintyvä, sekä soinnillisella että konseptuaalisella tasolla tahtiin 39 assosioituva sointurepetitio, joka palaa yksiselitteisesti takaisin 4+1-kuvioiden muodostamaan kategoriaan (esim. 6.11).

Esimerkki 6.11 Tahti 48: ylinousevan kolmisoinnun 32-osarepetitio.

48



Tahdin 48 kolmannella tahdinosalla esiintyvä sointurepetitio erottuu eksplisiittisesti ympäristöstään sekä fortissimodynamiikkansa että rytmisen energisyytensä puolesta. Jos tahdissa 39 esiintynyt 4+1-kuviokategorian rytmisen muunnos 1+3+1 voitiin liittää 4+1-jaolle rakentuvien kuvioiden kategoriaan vain välillisesti, palauttaa tahdin 48 sointurepetitio 4+1-jaon uudestaan yksiselitteisesti etualalle.

Vertauskuvallisesti 32-osaisuus lyö tahdissa 48 pinon valttikortteja pöytään ja osoittaa olevansa varteenotettava rytmisen toimija, jonka läsnäoloa ei voi enää missään tapauksessa ohittaa pelkällä olankohautuksella.

⁶⁴ Käsittelin motiivisesta perushahmosta johdettuja 32-osakuviota esimerkeissä 6.2 ja 6.3.

32-osien etualalle nousemista tukevat tahdissa 48 seuraavat ominaisuudet: (1) fortissimodynamiikka, (2) painokkaalla tahdinosalla esiintyminen, (3) säveltasollinen vakaus, joka alleviivaa tilanteen rytmistä karakteria, ja (4) kiistaton sukulaisuus tahdissa 39 esiintyneen sointurepetition kanssa.⁶⁵

Seuraava muunnos 4+1-kategoriaan kuuluvista kuvioista kuullaan tahdissa 56, kuten esimerkki 6.12 havainnollistaa.

Esimerkki 6.12. Tahti 56:



Kuten tahtien 39 ja 48 sointurepetitiot, rakentuu myös tahdissa 56 kuultava 32-osakuvio ylinousevalle kolmisointunulle. Tahdissa 56 ylinouseva kolmisointu esiintyy kuitenkin edellisistä poiketen murtosointuna, mikä yhtäältä nostaa esiin soinnun melodisen (säveltasolliseen kuviointiin viittaavan) potentiaalin, mutta toisaalta vaimentaa tilanteen rytmistä iskeytyä.

Suhteessa kokonaisuuteen tahdin 56 tilannetta voidaan lähestyä ainakin kahdesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin sitä voidaan lähestyä ylinousevana kolmisointuna, jolloin se kytkeytyy menneisyyteen: tahdeissa 39 ja 48 kuultuihin sointurepetitioniin ja pidemmällä aikavälillä tahdeissa 21–30 esiintyneisiin ylinouseviin kolmisointuihin. Toiseksi tahdin 56 tilannetta voidaan lähestyä sen säveltasollisesti kameleonttimaisen luonteen näkökulmasta. Kun ylinouseva murtosointu muuttaa tahdin 56 kolmannen iskun toisella 8-osalla tapahtuvan glissandon välityksellä väriään ja muuttuu B-duuriksi, syntyy kytkös tulevaisuuteen. Haluan tässä yhteydessä muistuttaa lukijaa siitä, että luvussa 3 annoin

⁶⁵ Sekä tahdissa 39 että tahdissa 48 ylinouseva kolmisointu on vahvasti läsnä, mikä yhdistää tilanteita harmonisella tasolla toisiinsa.

tahdin 56 lopussa esiintyvälle B-duurisoinnulle kappaleen loppuratkaisun kolmisointuisuutta enteilevän funktion.⁶⁶

Kuten edellä totesin, menettää 4+1-jaolle rakentuva kuvio tahdin 56 murtosoinnun yhteydessä esiintyessään osan rytmisestä tehostaan. Tässä tilanteessa sen rytmisen karakteri ei ole lähimainkaan yhtä iskevä ja vastaansanomaton kuin tahtien 39 ja 48 sointurepetitioissa. Ehkäpä tästä syystä jo tahdissa 58 kuullaan aksenteilla terästetty ytimekäs 32-osakuvio, joka edustaa 4+1-kuvion seuraavaa muunnosta (esim. 6.13).

Esimerkki 6.13. Tahdissa 58 esiintyvä 2+1-jaolle rakentuva kuvio.



Myös tahdin 58 kuvio kumpuaa ylinousevasta kolmisoinnusta, ja tässä suhteessa se assosioituu edellä esiintyneisiin, ylinousevalle kolmisoinnulle rakentuneisiin tilanteisiin. Silmiinpistävin ero aikaisemmin esiintyneisiin 4+1-kuvioihin on tietenkin se, että tahdin 58 kuviossa on ainoastaan kaksi 32-osaa. Tästä huolimatta 32-osaisuus nousee kuvion myötä yksiselitteisesti etualalle, ja kuvion rytmisen iskeytyksen palauttaa 32-osaisuuden rytmisenä toimijana omalle tutulle raiteelleen.

Tahdistä 66 eteenpäin 32-osille rakentuvat kuviot laajenevat ja 32-osaisuus saa musiikissa aikaisempaa enemmän jalansijaa. Tahtien 66–73 välillä esiintyy sekä 32-osille rakentuvia laajoja murtosointuja että 3+1- ja 4+1-jaolle perustuvilla kuvioilla rakentuvia tilanteita, kuten esimerkki 6.14 sivulla 99 havainnollistaa. Jos tahdeissa 66–69 esiintyvien 32-osakuvioiden soljuvaa rytmistä karakteria verrataan tahdeissa 39 (esim. 6.10) ja 48 (esim. 6.11) esiintyneiden sointurepetitioiden iskevään karakteriin, huomataan yksittäisten 32-osien vetävän tahdeissa 69–73 puoleensa huomattavasti vähemmän huomioarvoa kuin

⁶⁶ Alaluvussa 3.3 (esim. 3.6, s. 34) esitin tahdissa 56 vilahtavan B-duurisoinnun kannattelevan kappaleen loppuratkaisun vertauskuvalliseen järjestykseen ja tasapainoisuuteen viittaavaa funktiota.

tahdeissa 39 ja 48. Tahdeissa 66–69 32-osia esiintyy siis kiistattomasti runsaammin kuin aikaisemmin, mutta kokonaisuudessa 32-osat jäävät tässä jaksossa jollain lailla kuvioivaan rooliin eivätkä nouse ympäristöstään esiin yhtä lailla eksplisiittisesti kuin tahtien 39 ja 48 edustamissa tilanteissa.

Esimerkki 6.14. Tahdit 66–73.

32-osien kuvioivaan funktioon viitaten katson tahtien 66–73 kuuluvan edelleen rytmisen kehityskaaroksen kehittelevään vaiheeseen. Tässä jaksossa musiikin liike-energia osoittaa selviä kiihtymiseen viittaavia merkkejä ja musiikki tuntuu kovasti pyrkivän kohti jatkuvaa 32-osaisuutta. 32-osille rakentuvien pyrähdysten väliin sijoittuvat pitkät sävelet kuitenkin katkovat rytmistä linjaa, eikä jatkuvaa 32-osaisuutta saavuteta tämän jakson aikana ainakaan dramaturgisesti tyydyttävällä tavalla.

Tästä huolimatta tahdit 66–75 edustavat teoksen dramaturgisessa kokonaiskaaroksessa käänteentekevää vaihetta: motiivisen perushahmon paluuta. Tahdistä 66 eteenpäin motiivisen perushahmon 3+1-jaolle rakentuvia kuvioita esiintyy siellä ja täällä, ja katson niiden pinnan alla valmistelevan tahdissa 76 saavutettavaa tekstuurityyppiä 1, jonka saavuttaminen implikoi siirtymistä rytmisen kehityskaaroksen huipentavaan vaiheeseen.⁶⁷

⁶⁷ Käsittelen tahtien 66–75 välisen jakson muodon dramaturgiassa kannattelemaa merkitystä yksityiskohtaisemmin luvussa 7.

4. Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan kehityskaaroksen huipentava vaihe

Tahdissa 74 kitaran neljännellä kielellä tuotettu dis" jää soimaan tahdin 73 laajan murtosoinnun jälkikaiun päälle, kuten esimerkki 6.15 havainnollistaa (tahdin 73 laaja murtosointu on mukana esimerkissä 6.14).

Esimerkki 6.15. Tahdit 74–76, ylimeno rytmisen kehityskaaroksen huipentavaan vaiheeseen.



Kun otetaan huomioon, että musiikki on jo verrattain pitkään ollut kineettisesti hyvin energistä, synnyttää tahdin 74 tilanne jollain lailla pysähtyneisyyteen viittaavan vaikutelman.⁶⁸ Teoksen dramaturgisessa kokonaiskaaroksessa tahti 74 edustaakin merkittävää käännekohtaa, vertauskuvallista välimerkkiä, jonka muotoa artikuloivaa funktiota tahdin 75 huiluäänisegmentti edelleen alleviivaa. Rytmisen kehityskaaroksen huipentavaan vaiheeseen siirrytään tahdissa 76, josta eteenpäin 32-osat alkavat ryhmittyä aikaisempaa yksiselitteisemmin tekstuureiksi.

32-osaisuuden etualalle nouseminen tahdissa 76 ei tapahdu yksin. Sen rinnalla tapahtuu merkittävää etenemistä myös kahdella muulla musiikin tasolla: (1) motiivinen perushahmo nousee tahdissa 76 ensimmäistä kertaa tekstuuriseen rooliin, ja (2) musiikki etenee rakenteellisesti painokkaasti e'''-säveltasolle, mitä pidän säveltasollisen kehityskaaroksen kannalta ohittamattomana tapahtumana.⁶⁹ Tahdissa 76 musiikin eri tasoilla etenevät prosessit tukevat toisiaan, mikä alleviivaa tilanteen kokonaisuudessa kannattelemaa dramaturgista merkitystä.

⁶⁸ Partituurissa tahdin 74 puolinuotista puuttuu piste.

⁶⁹ Käsittelin tahtia 76 luvussa 4 (esim. 4.16, s. 59).

Esimerkki 6.16. Tahdit 76–77, joissa 32-osat nousevat etualalle.



Tahdissa 76 painokkaasti saavutettu e''' jaksaa tahtien 76–77 ajan kannatella musiikkia, joka kuitenkin tahdissa 78 syöksyy 32-osissa takaisin matalaan rekisteriin. Syöksymisen mielikuvaa alleviivaa tahdin 78 alussa esiintyvä 3+3+3+3-kuvionti, jonka myötä musiikin rytmisen pulssi tihenee samalla kun musiikki laskeutuu toisiaan ketjussa seuraavien (0,1,6)-sävelluokasegmenttien saattamana 1-viivaiselle d:lle, joka saavutetaan tahdin 78 toisen iskun toisella kahdeksasosalla (esim. 6.17).

Esimerkki 6.17. Säveltoistotekstuuriin esiintyminen tahdeissa 78–79.



1-viivaiselle d:lle saavuttaessa säveltoistotekstuuri palaa uhkeasti näyttämölle. Tahdeissa 78–79 kuullaan tämän tekstuuriin edellisistä esiintymisistä rytmisen karakterinsa puolesta eksplisiittisesti poikkeava muunnos. Tässä tilanteessa 32-osat ujuttautuvat ensimmäistä kertaa mukaan säveltoistotekstuuriin, joka toimijana ilmaisee turhautuneisuuttaan siihen, että motiiviselle perushahmolle rakentuva tekstuuri pääsi tahdissa 76 kipuamaan e'''-säveltasolle – mikä tapahtui säveltoistotekstuuriin tahdeissa 46–64 tekemistä painokkaista vastaponnisteluista huolimatta.

Kokonaisuudessa tahdit 78–84 kannattelevat konfliktia ilmentävää funktiota. Niiden aikana musiikkia korkeaan rekisteriin vetävä tendenssi ja musiikkia matalassa rekisterissä pitävä tendenssi ottavat metaforisesti mittaa toisistaan. Tahdeissa 81–82 esiintyy

kolmiääniseksi tekstuuriksi edellä nimittämäni tekstuuri, joka rakentuu kokonaan 32-osien varaan, kuten esimerkki 6.18 havainnollistaa.

Esimerkki 6.18. Tahdit 81–82: 32-osille rakentuva 3-ääninen tekstuuri.



Esitin edellä (luku 5, esim. 5.3) 3-äänisen tekstuurin väliääneen sijoittuvan cis'– d'–cis'-ostinatolinjan edustavan musiikkia matalaan rekisteriin sitovaa, säveltoistotekstuurin edustamaa tendenssiä ja tekstuurin ylä-ääneen sijoittuvan ais'–h'-linjan symbolisoivan musiikin pyrkimystä irrottautua matalasta rekisteristä. Alimmassa äänessä pistemäisinä esiintyvät gis ja e edustavat matalan rekisterin kappaleessa ilmentämää uhkaa. Tässä dramaturgisesti jännitteisessä tilanteessa kuullaan lähes puolitoista tahtia kestävä, kokonaan 32-osille rakentuva tilanne, jonka myötä jatkuva 32-osaisuus nousee ensimmäistä kertaa pidemmäksi aikaa musiikillisen diskurssin etualalle.

Tahdissa 83 musiikki ottaa vielä yhden rytmisen askelen eteenpäin ja kiihtyy 32-osasekstoleiksi, mutta tämä kiihdytys johtaa välittömään törmäykseen, jonka myötä jatkuva 32-osille rakentunut liike lakkaa kuin seinään (esim. 6.19).

Esimerkki 6.19. Tahti 83: 32-osasekstolille rakentuva kuvio, jonka jälkeen jatkuva 32-osaliike lakkaa.



Tahdin 83 dramaturginen merkitys kiteytyy siihen, että juuri tässä tilanteessa musiikkia rekisteriavaruudessa ylöspäin vetävä tendenssi perii voiton vastustajastaan, musiikkia matalaan rekisteriin vetävästä toimijasta. Tahdeissa 83–84 kuullaan ais'-säveltasolta

(t. 83 toinen tahdinosa) ylöspäin etenevä kromaattinen nousu, joka kontekstuaalisella tasolla assosioituu kaikkiin ennen tätä tilannetta esiintyneisiin kromaattisiin nousuihin. Tässä yhteydessä on oleellista muistaa, että kappaleen alkupuolella kromaattisia nousuja esiintyi useaan otteeseen. Kappaleen alkupuolella esiintyneet kromaattiset nousut on esitelty taulukossa 6.3.⁷⁰

TAULUKKO 6.3. Ennen tahtien 83–84 kromaattista nousua *Drangissa* esiintyneet kromaattiset nousut.

Tahti 1 
Tahdit 4, 8, 16 
Tahdit 37–38 

Kromaattisen nousun hieman etäännytetty paluu tahdissa 83 antaa tälle tilanteelle kokonaisuudessa jollain lailla kertaukseen viittaavan funktion, johon palaan tarkemmin tekstini muotoa käsittelevässä luvussa (luku 7, sivut 145–146).

⁷⁰ Tahdissa 83 esiintyy myös ais':n ja h':n väliin sijoittuva ¼-osasävelaskel, joten nousu ei ole tarkalleen ottaen kromaattinen.

Seuraava pidempi 32-osille rakentuva tilanne on *Molto appassionato, senza fretta* -jakso, jossa rytmisen kehityskaaroksen esittelevässä vaiheessa (tahdeissa 34–56) esiintyneet 4+1-jaolle rakentuvat kuviot tekevät paluun etualalle. *Molto appassionato, senza fretta* -jaksossa 4+1-kuviot muodostavat jatkumon, jota kuitenkin rikkovat kuvioiden ensimmäiselle komponentille usein osuvat, vuoroin alas ja vuoroin ylös etenevät laajat murtosoinnut, kuten esimerkki 6.20 havainnollistaa.⁷¹

Esimerkki 6.20. *Molto appassionato senza fretta* -jakson alkutilanne.



Kuvioiden katkonaisuudesta huolimatta nousee 32-osaisuus *molto appassionato senza fretta* -jaksossa kiistattomasti etualalle, joten jakson voi katsoa kuuluvan rytmisen kehityskaaroksen huipentavaan vaiheeseen. Tahdeissa 92 ja 94–95 esiintyvät 32-osasekstoleille rakentuvat kuviot pyrkivät viemään musiikkia kineettisessä mielessä eteenpäin, mitä pidän kokonaisuuden näkökulmasta *molto appassionato senza fretta* -jakson keskeisimpänä funktiona.⁷²

Rytmisen kehityskaaroksen varsinainen huipennus tapahtuu tahdeissa 105–107, joissa 32-osien tekstuurinen status sinetöityy yksiselitteisellä tavalla (esim. 6.20). Tahdissa 105 esiintyy tekstuurityypin 1 kehittyneempi, polyfoninen kehitysvaihe, jossa 32-osat saavuttavat kiistattoman tekstuurisen statuksen (ks. esim. 4.18 ja 4.19). Pidän tätä tilannetta yksiselitteisesti jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan kehityskaaroksen lopullisena päämääränä. Kun motiivisen perushahmon kehityskaarros, säveltasollinen

⁷¹ *Molto appassionato senza fretta* -jaksossa musiikin yleistempo saa säveltäjän mukaan hidastua, mistä johtuen 32-osat eivät tarkkaan ottaen vastaa nopeudeltaan muualla teoksessa esiintyviä 32-osia. Tässä jaksossa musiikki on kuitenkin luonteensa puolesta eteenpäin pyrkivää ja huohottavaa, mikä synnyttää kiihkeyteen ja nopeuteen assosioituvan vaikutelman tempon mahdollisesta hidastumisesta huolimatta. *Tempo primo*on palataan tahdissa 96.

⁷² Koska käsittelin *Molto appassionato senza fretta* -jaksoa jo luvussa 5 ja palaan sen pariin vielä luvun 7 kohdassa 8, en paneudu sen laajempaan merkitykseen tässä kohdin syvällisemmin.

Esimerkki 6.20. Tahdit 105–106: rytmisen kehityskaaroksen lopullinen päämäärä.



5. Jatkuvaan 32-osaisuuteen johtavan kehityskaaroksen jälkikaiunomainen vaihe.

[illegible]

Pidän paluuta säveltoistotekstuuriin ja keskimatalaan rekisteriin merkkinä siirtymisestä rytmisen kehityskaaren sulkevaan, jälkikaiunomaiseen vaiheeseen. Vaikka musiikki

etenee tässä tilanteessa säveltasoavaruudessa yksiselitteisesti alaspäin, on säveltoistotekstuurin ilmentämä toimija jollain lailla resignoitunut eikä jaksakaan enää tehdä suurta numeroa mukaan tulostaan. Tästä johtuen 32-osien viimeinen esiintyminen tahdin 107 lopun 1-äänisessä säveltoistotekstuurissa saa kokonaisuudessa jollain lailla jälkikaiunomaisen funktion.

Myös siirtyminen säveltasolta toiselle tapahtuu nyt huomattavasti hitaammassa tahdissa kuin edellä: tahdissa 109 samalla säveltasolla pysytellään koko tahdin ajan, minkä lisäksi 32-osaliike hiipuu jo ensimmäisen iskun aikana. Tahdin 112 esitysmerkintä *piu lento e rall. al fine* viittaa jo vahvasti siihen, että 32-osaisuus on tehnyt *Drangissa* tehtävänsä.

7 Muoto

7.1 *Drangin* muotoa jäsentävät mekanismit

Edellisissä luvuissa olen sivunnut *Drangin* kokonaisuuden jäsentymisen dramaturgiaa ja muotoa koskevia kysymyksiä ottamatta kuitenkaan varsinaisesti kantaa itse teoksen muotohierarkiaan ja muodon kehkeytymisen prosessiin, jotka nousevat tämän luvun keskiöön. Alaluvussa 7.2 paneudun muodon segmentoitumista koskeviin kysymyksiin ja esitän tulkintani teoksen muodon jakautumisesta suppeampiin muotoyksiköihin. Kokonaisuuden segmentoitumista koskevan analyysini keskeisenä ohjenuorana toimii Dora Hannisen ajatus, että musiikilliset tapahtumat erottuvat ympäristöstään musiikin pintatasolla ilmenevien muutosten perusteella (Hanninen 2012, 19).⁷³ Käsitteellisesti relevantin lähtökohdan teoksen muotoa koskeville pohdinnoilleni antaa Mark Evan Bondsin generatiivinen näkökulma, jolla Bonds viittaa siihen, että muotoanalyysin lähtökohdaksi otetaan ne merkitykset, joita musiikin eri elementeillä ja tasoilla on muodon kehkeytymisen yksilöllisessä prosessissa (Bonds 1991, 13–16).⁷⁴

Ennen siirtymistä kappaleen taitejakoa koskevien kysymysten pariin palautan vielä kertaalleen lukijan mieleen *Drangin* yksilöllisen muotoprosessin kannalta huomionarvoiset seikat:

- *Drangin* alun ja lopun polarisoitunut vastakkainasettelu toimii teoksen dramaturgista kokonaiskaarrostaa koossa pitävänä punaisena lankana sekä referenssinä, josta teoksen eri tasot, kuten esimerkiksi tekstuurit, ammentavat merkitystä.

⁷³ Hannisella musiikin pintatason ominaisuuksiin kuuluvat esimerkiksi säveltaso, kesto, äänenvoimakkuus ja sointi/äänenväri (*timbre*), joilla kaikilla on oma funktionsa *Drangin* muodon kehkeytymisen prosessissa.

⁷⁴ Bonds esittää, että musiikillista muotoa voidaan lähestyä kahdesta, toisistaan lähtökohdiltaan radikaalisti poikkeavasta näkökulmasta: (1) konformatiivisesta (*conformational*) näkökulmasta, jossa sävelteoksen yksilöllistä muotoa lähestytään mahdollisimman yleisellä tasolla rinnastamalla se johonkin stereotyyppisellä tasolla muotoa kuvailevaan malliin, kuten esimerkiksi sonaattimuotoon, rondomuotoon jne., ja (2) generatiivisesta (*generative*) näkökulmasta, jonka lähtökohtana ovat teoksen itsensä ilmentämät, muotoa kannattelevat ominaisuudet (Bonds 1991, 13–16).

- Kappaleen aloitustilanne ilmentää vertauskuvallista epäjärjestystä ja epätasapainoa: ominaisuuksia, jotka edellä esittämieni seikkojen perusteella saavat kappaleessa ei-toivotun funktion.
- Aloitustilanteen ilmentämän ei-toivotun tilan vastakohtapariksi nousevat lopetustilanteen ilmentämät toivotut ominaisuudet: järjestys ja tasapainoisuus.
- Matkalla kappaleen alun ilmentämästä epäjärjestyksestä kohti kappaleen lopun ilmentämää järjestystä musiikillinen materiaali organisoituu tekstuurisiksi tilanteiksi, jotka kannattelevat teoksessa keskeistä dramaattis-ekspressiivistä ja muotoa jäsentävää funktiota.
- Dramaattis-ekspressiivisen ja syntaktisen funktion lisäksi kullakin teoksen tekstuurityypillä on oma identiteettinsä virtuaalisena toimijana.

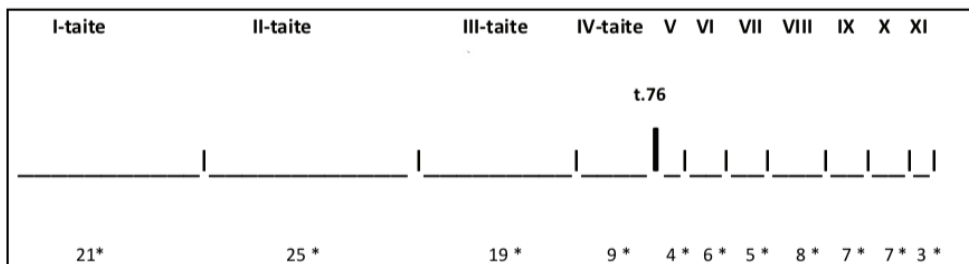
Edellä mainitut muotoa jäsentävät mekanismit nivoutuvat *Drangissa* erottamattomalla tavalla toisiinsa ja muodostavat loogisesti alusta loppuun etenevän, motiivisesti, tekstuurisesti, rytmisesti ja säveltasollisesti koherentin dramaturgisen kaarroksen. Tätä kaarrosta voidaan tulkintani mukaan lähestyä kuin tarinaa, jonka virtuaalisiksi henkilöhahmoiksi nousevat musiikin keskeiset rakenteelliset elementit – motiivit ja tekstuurit. Teoksen säveltasoparametriin sijoittuva teleologinen kehityskaari toimii teoksen kerronnallista kaarrosta abstraktilla tasolla kannattelevana ideana – kehikkona – johon suhteutuessaan dramaturgisen kaarroksen eri vaiheet saavat musiikkiin sisäänrakennettua pyrkimystä joko myötäilevän tai jarruttavan funktion, kuten teoksen tekstuurista vastakohtaparia käsittelevässä luvussa 5.3 esitin. Huiluäänisegmenteillä on muodon dramaturgiassa oma, teoksen loppuratkaisun seesteisyyttä ennakoiva funktionsa, jota analysoin tuonnempana yksityiskohtaisemmin. Kappaleen alun ja lopun polarisoitunut vastakkainasettelu toimii keskeisenä referenssinä, josta katson teoksen eri tasojen ammentavan merkitystä.

7.2 Taitejako

Muotokaaviossa 7.1 esitän näkemykseni *Drangin* kokonaismuodon jakautumisesta taitteisiin. Segmentoitumisen ensisijaisena kriteerinä käytän musiikin pintatason soinnillisia ominaisuuksia, joiden perusteella esimerkiksi taitteiden väliset rajat erottuvat soivasta ympäristöstään. Kappaleen kukin tekstuurityyppi edustaa omanlaistaan soinnillista ja virtuaalista toimijaa, joten on luonnollista, että taiterajojen kohdalla siirrytään usein myös tekstuurisesta tilanteesta toiseen – mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että siirtyminen tekstuurisesta tilanteesta toiseen implikoisi joka tilanteessa myös siirtymistä taitteesta toiseen.

Soinnillisten ja tekstuuristen ominaisuuksien rinnalla muotoa artikuloivaa merkitystä kannattelevat *Drangissa* myös tilanteiden keston, rekisteriin ja äänenvoimakkuuteen kytkeytyvät ominaisuudet, jotka erityisesti dramaturgisen kaaroksen tärkeissä käännekohtissa alleviivaavat usein soinnillisuuden ja tekstuurisuuden muotoa jäsentävää rakenteellista funktiota.

MUOTOKAAVIO 7.1. Kokonaisuuden jakautuminen taitteisiin.



* Taitteiden kesto tahteina

Muotokaavio 7.1 osoittaa, että kappaleen alkupuolen taitteet (I, II, III) ovat kestoaltaan huomattavasti kappaleen jälkipuolen taitteita pidempiä. Merkittävää käännekohtaa muodon artikuloitumisen prosessissa edustaa IV ja V taitteen välinen rajakohta (tahti 76), joka erottuu kaaviossa muita taiterajoja paksumpana ja pidempänä viivana. Teoksen kolme ensimmäistä taitetta kattavat yhdessä noin 65 tahtia, mikä on karkeasti ottaen

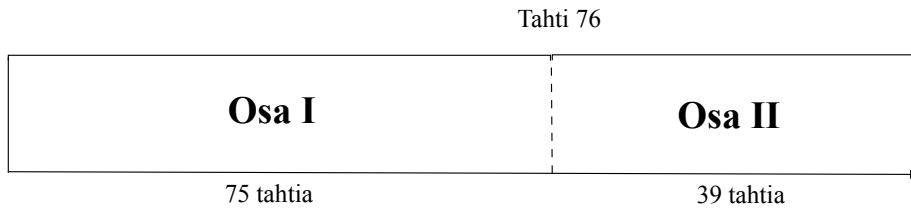
hieman yli puolet teoksen kokonaistahtimäärästä ja hieman alle puolet teoksen seitsemän ja puolen minuutin kokonaiskestosta.⁷⁵ Taitteiden sekuntimääräiset kestot ovat: I-taite 1'06'', II-taite 1'20'', III-taite 53'', IV-taite 36'', V-taite 11'', VI-taite 30'', VII-taite 15'', VIII-taite 28'', IX-taite 26'', X-taite 28'' ja XI-taite 23''.

Muodon dramaturgiassa taitteiden lyhenemisellä on varsin selkeä intensiteetin kasvuun viittaava funktio: kun muotoyksiköt lyhenevät, syntyy mielikuva intensiteetin noususta. Myös musiikin informaatiotiheys kasvaa merkittäväällä tavalla teoksen jälkipuolella, kun musiikin ilmentämät vastakkaiset tendenssit ottavat mittaa toisistaan alkupuolta huomattavasti tiheämmässä tahdissa. Paikallisella tasolla musiikin informaatiotiheys on huipussaan 3-äänisessä tekstuurityypissä, tahdissa 82, sekä motiiviselle perushahmolle rakentuvan tekstuurityypin saavuttaessa tekstuurisen statuksensa tahdeissa 105–107. Näissä tilanteissa vastakkaisiin suuntiin vetävät tendenssit tulevat vertauskuvallisesti samaan tilaan: toisin sanoen yhteen ja samaan tekstuuriin. Kuten lukija varmaankin muistaa, kappaleen alkupuolella musiikin eri elementeille annetaan runsaasti tilaa ja ensimmäisen kolmen taitteen aikana uusia elementtejä tuodaan esiin verrattain rauhalliseen tahtiin. Näin esimerkiksi motiiviselle perushahmolle rakentuvat tilanteet ja säveltoistolle rakentuvat tilanteet muodostavat teoksen alkupuolella selkeästi toisistaan erottuvia jaksoja.

Muodon näkökulmasta tahdin 76 voi ajatella jakavan kokonaisuuden kahteen vaiheeseen: tahtiin 75 ulottuvaan *esittelevään* vaiheeseen ja tahdissa 76 alkavaan *kehittelevään* vaiheeseen. Esittelevä ja kehittelevä vaihe poikkeavat rakenteellisen funktionensa puolesta niin merkittäväällä tavalla toisistaan, että niitä voisi mielestäni kutsua jopa teoksen I ja II osaksi (Muotokaavio 7.2).

⁷⁵ Keston referenssinä toimii tässä oma konserttiesitykseni, jonka YouTube-linkki löytyy liitteessä 4.

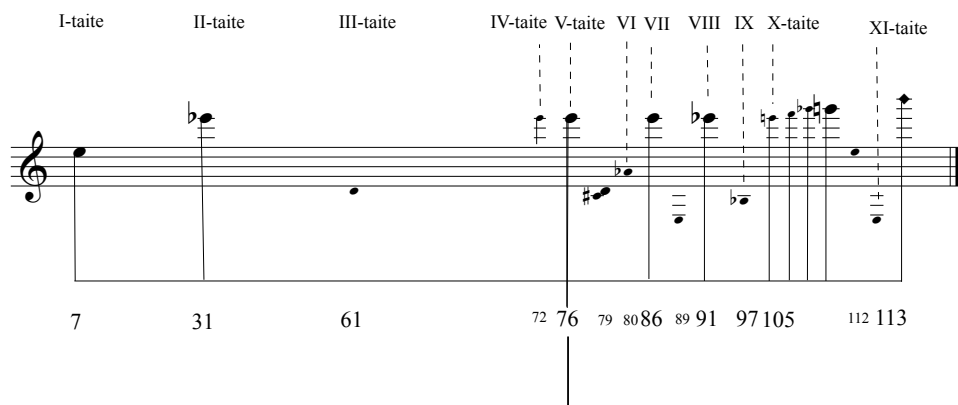
MUOTOKAAVIO 7.2. *Drangin* dramaturgisen kaarroksen hypoteettinen jakautuminen kahteen osaan.



Tahti 76 edustaa merkittävää käännekohtaa myös kokonaisuutta kannattelevan rekisterillisen kehityskaaren näkökulmasta. Ensimmäisten kahden taitteen aikana musiikki etenee es'''-säveltasolle, joka saavutetaan II-taitteen tahdissa 31. III-taitteessa musiikin säveltasollinen eteneminen keskeytyy ja musiikki joutuu säveltoistotekstuurin vetämänä palaamaan matalaan rekisteriin. Rakenteellisesti huomionarvoinen rekisterillinen pohjakosketus saavutetaan tahdissa 61, jossa musiikki vajoaa d'-säveltasolle asti.⁷⁶ Nousu II-taitteessa saavutetulta es'''-säveltasolta ylöspäin jatkuu vasta IV-taitteessa, tahdissa 72, joka näin ollen edustaa tärkeää käännekohtaa säveltasollisessa kehityskaarrossa, kuten esimerkki 7.1 havainnollistaa.

⁷⁶ Pidän säveltoistotekstuurin yhteydessä esiintyviä matalia säveltasoja sekä soinnillisesti että rakenteellisesti painokkaina, sillä niillä viivytään yleisesti ottaen pitkään, mistä johtuen katson niiden muodostavan rekisterihierarkiassa oman, itsenäiseksi nousevan matalan linjansa. Säveltoistotekstuurin myötä esiin tulevien matalien säveltasojen muodostama linja muodostaa dramaturgisesti vahvan vastakohtaparin linjalle, joka etenee kohti musiikkiin sisäänrakennettua päämäärää korkeassa rekisterissä. Molemmilla linjoilla on omat huippukohtansa, ja tahdissa 61 esiintyvä d' nousee dramaturgisessa mielessä vahvasti esiin, sillä se edustaa säveltoistotekstuurin rekisterillisesti matalinta esiintymistä, jota kutsun tästä syystä "pohjakosketukseksi". Säveltoistotekstuurin ulkopuolella esiintyvät matalat sävelet, kuten siellä täällä esiintyvät pienen oktaavialan e-sävelet (kitaran vapaa 6-kieli) eivät nouse rakenteellisesti yhtä keskeiseen rooliin, minkä vuoksi annan niille kokonaisuudessa ensisijaisesti sointia laajentavan funktion enkä sisällytä niitä esimerkkiin 7.1.

Esimerkki 7.1. *Drangin* rekisterillisen kehityskaaroksen graafinen reduktio.



Tahdissa 76 alkavassa hypoteettisessa II-osassa matalan ja korkean rekisterin ilmentämät tendenssit alkavat käydä kamppailua musiikin pitämisestä korkeassa rekisterissä, mikä antaa teoksen jälkipuolelle kaiken kaikkiaan dramaattisemman ja kiihkeämmän luonteen.

Luotuani edellä yleisen silmäyksen *Drangin* kokonaismuotoon tarkastelen seuraavaksi kutakin taitetta erikseen. Taitteita käsittelevissä 11 kohdassa esitän muotokaaviossa 7.1 esittämäni taitejakoa tukevia argumentteja. Lisäksi paneudun siihen, miten taitteet kannattelevat muodon dramaturgiaa, ja siihen, miten tekstuurit – erityisesti motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit ja säveltoistotekstuuri – kannattelevat virtuaalista toimijuutta.

1. I-taite

I-taite käsittää tahdit 1–21. Kuten motiivisen perushahmon kehityskaarta käsittelevässä luvussa esitin, nousee motiivinen perushahmo I-taitteen aikana musiikillista diskurssia keskeisellä tavalla hallitsevaksi elementiksi, vaikka MP:n hahmottuminen itsenäiseksi motiiviseksi elementiksi ei kuulokuvan perusteella ole kappaleen tässä vaiheessa millään lailla itsestään selvää. MP:n lisäksi I-taitteessa tuodaan esiin muitakin muodon kannalta keskeisiä elementtejä: huojuvuus, musiikin ylöspäin pyrkivä tendenssi, säveltoistotekstuuri ja glissandotekstuuri. Esimerkki 7.2 esittelee I-taitteen (tahdit 1–21)

kokonaisuudessaan. Kaikissa taitteita koskevista nuottiesimerkeistä taitteiden väliset rajakohdat on osoitettu nuolilla.

Esimerkki 7.2. I-taite (tahdit 1–21).

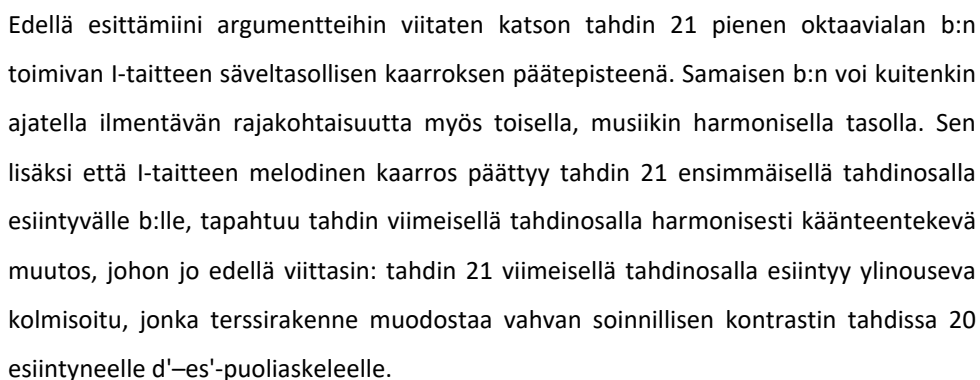
I- ja II-taitteen välinen rajakohta osuu tahdin 21 neljännelle tahdinosalle, jonka yhteydessä kuullaan ensimmäistä kertaa ylinouseva kolmisointu e'-gis'-c'' (ks. esim. 6.2).⁷⁷ Ennen ylinousevaa kolmisointua kuullaan tahdin 21 ensimmäisellä tahdinosalla pieni b, jonka kesto on kolme neljäsosaa. Kyseinen b ei kuitenkaan ole rakenteellisesti muusta ympäristöstään irrallinen sävel, vaan se toimii tahdissa 17 alkaneen laskevan melodisen linjan melodisena päätepisteenä täydentäen samalla tahtien 19–21 välille implisiittisesti muodostuvan harmonian: es'–d'–h–b (kun sävelet luetaan partituurin mukaisessa esiintymisjärjestyksessä). Tahtien 19–21 välille muodostuva harmonia on intervallirakenteeltaan symmetrinen ja rakentuu sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) varaan.⁷⁸

Säveltasollisuuden näkökulmasta pidän tahdeissa 17–21 tapahtuvaa melodista laskua (e''–b) kappaleen I-taitteen sulkevana eleenä. Kaiken kaikkiaan tahdit 16–21 toimivat

⁷⁷ Ylinousevan kolmisoinnun mukaan tuloa tahdissa 21 ei kuitenkaan voida pitää täysin valmistelemattomana yllätyksenä, sillä tahtien 4–5 yhteydessä sointua valmisteltiin implisiittisesti, kuten esimerkin 4.9 yhteydessä totesin.

⁷⁸ Kuten luvussa 4 esitin (esim. 4.15 ja 4.16), nousee sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) tahdeissa 76 ja tahdeissa 105–107 tärkeään rooliin. Tästä johtuen pidän sen implisiittistä esittelemistä kappaleen alkupuolella huomionarvoisena.

Esimerkki 7.3. I-taitteen säveltasollisen kaarroksen graafinen reduktio.



114

Tahti 21
 Harmoninen rajakohta

 (0,1,4,5) Y3

Näin ollen tahdin 21 ensimmäisellä tahdinosalla esiintyvän b:n toisena rakenteellisena funktiona näyttäisi olevan täydentää tahtien 19–20 kolmiäänistä harmoniaa niin, että intervallirakenteeltaan symmetrinen sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) nousee harmonian keskiöön ja pienen oktaavialan b nousee samalla soinnun pohjasäveleksi. Harmonian täydentyminen 4-ääniseksi tapahtuu tässä tilanteessa implisiittisesti, sillä tahdin 19 h sekä tahdin 20 d' ja es' eivät soi konkreettisesti päällekkäin tahdin 21 b:n kanssa. On kuitenkin mielestäni rakenteellisesti perusteltua ajatella, että tahdin 19 pieni h ja tahdin 20 pieni b kytkeytyvät äänenkuljetuksellisesti toisiinsa – nämä sävelet muodostavat tahtien 17–21 melodisen kaaroksen matalimman linjan, joten on oletettavaa, että ne kytkeytyvät toisiinsa myös kuulokuvassa. Tahdin 21 pienen oktaavialan b kannattelee siis tässä tilanteessa sekä melodisesti että harmonisesti sulkevaa funktiota, mikä alleviivaa tahdin 21 muotoa jaksottavaa funktiota.

115

Sävelluokkasegmentille (0,1,4,5) rakentuvan harmonian dissonoiva sointi muodostaa soinnillisessa mielessä selkeän vastakohdan sitä seuraavan ylinousevan kolmisoinnun terssirakenteelle. Rakenteellisesti ajatellen huomionarvoista on kuitenkin myös se, että terssi-intervalli on vähintäänkin implisiittisesti läsnä sävelluokkasegmentissä (0,1,4,5), jonka intervallirakenne käsittää kaksi rinnakkain asetettua suurta terssiä. Näin suuri terssi toimii tekijänä, joka luo jatkuvuutta rajakohdan yli.

Tahtien 19–21 implisiittinen harmonia levittäytyy kahden kokonaisen tahdin mittaiseksi, joten se saa musiikillisen diskurssin paikallisella tasolla huomattavan paljon aikaa, mikä antaa tilanteelle muodon dramaturgiassa huomattavaa painoarvoa. Musiikin vertikaalinen puoliaskelisuus ehtii kuulokuvassakin nousta musiikillista diskurssia paikallisella tasolla hallitsevaksi ominaisuudeksi, mikä luonnollisesti vaikuttaa siihen, että siirtyminen ylinousevan kolmisoinnun terssisyyden hallitsemaan maailmaan tuntuu tässä yhteydessä soinnillisesti merkittävältä muutokselta.

Edellä mainitsemieni seikkojen lisäksi tahtien 19–21 muotoa jäsentävää merkitystä korostaa vielä yksi mielestäni huomionarvoinen asia: koko I-taitteen ajan rakenteellisessa mielessä vahvasti esillä ollut motiivinen perushahmo jää tahdeissa 19–23 musiikillisen diskurssin taka-alalle, vaikka siitä johdettuja rytmisiä aiheita nuottikuvassa vielä esiintyykin. Kuulokuvassa MP esiintyy viimeisen kerran tunnistettavassa hahmossa tahdin 17 alussa – tahdin ensimmäisellä tahdinosalla esiintyvässä 16-osasekstolikuviossa, jonka myötä edellä puheen aiheena ollut melodinen laskeutuminen 2-viivaiselta e:ltä pienen oktaavialan b:lle alkaa. Tahdin 17 jälkeen motiivista perushahmoa ei kuulokuvan perusteella voi I-taitteessa enää tunnistaa.

Motiivisen perushahmon kehityskaarta koskevassa luvussa 4 (kohta 3) esitin, että kappaleen II-taite edustaa MP:n kehityskaaren kehittelevää vaihetta. Tahdista 24 eteenpäin MP nouseekin entistä selvemmin musiikillisen diskurssin etualalle, minkä lisäksi musiikki nousee sen myötävaikutuksella 3-viivaiseen sointirekisteriin. Ekspression näkökulmasta II-taite edustaa kappaleen valoisinta vaihetta, jossa MP:n edustama virtuaalinen toimija saa vertauskuvallisesti temmeltää verrattain huolettomasti ja edetä jo kitaran korkeimman sointirekisterin tuntumaan. II-taitteen dramaturginen huipennus osuu tahtiin 33, jossa musiikki saavuttaa 3-viivaisen es-sävelen, joka on lähes oktaavin korkeampi kuin I-taitteen lakipiste e". Tahtien 33–34 aikana es"-säveltaso tuodaan eksplisiittisesti musiikillisen diskurssin etualalle, kun sitä toistetaan crescendo-dynamiikassa. Esimerkki 7.5 esittelee kappaleen II-taitteen kokonaisuudessaan.

[illegible]

Luvussa 4 (esim. 4.7) esitin, että Tiensuu käyttää ylinousevaa kolmisointua II-taitteen referenssiharmoniana. Ylinousevalle kolmisoinnulle karakteristinen terssikeskeys toimii toisin sanoen II-taitteen musiikillista diskurssia omalla tavallaan yhteen kurovana ominaisuutena, sekä soinnillisessa että rakenteellisessa mielessä.

Taitteen alkupuolella, tahdeissa 21–24, ylinouseva kolmisointu esiintyy sellaisenaan, ja taitteen edetessä se toimii harmonisena referenssinä, josta säveltäjä johtaa useita melodisia aiheita. Taitteen jälkipuolella nousevat esiin erityisesti sävelluokkasegmentit (0,1,4) ja (0,3,4), joiden intervallirakenteeseen kuuluvat sekä pieni että suuri terssi. Ajattelen pienen ja suuren terssin rinnakkaisuuden osana sävelluokkaa (0,3,4) esimerkiksi tahdeissa 33–34 toimivan implisiittisenä viittauksena bluesin *blue note* -traditioon, johon palataan eksplisiittisesti tahdin 72 blues-alluusion yhteydessä.⁸⁰ Musiikin II-taitteessa tekemä säveltasollinen nousu–lasku-kaarros muistuttaa huomattavalla tavalla musiikin I-taitteessa tekemää säveltasollista kaarrosta, kuten esimerkki 7.6 havainnollistaa.

Esimerkki 7.6. I- ja II-taitteen säveltasollisen kaarrosen pelkistys.

I-taite

II-taite

Tahdit: 1 7 21 21 (29) 33 46

Kaikin puolin huomionarvoisen poikkeaman ylinousevan kolmisoinnun soinnillisesta dominanssista tekevät tahdin 29 ja tahtien 31–32 huiluäänisegmentit, jotka tuntuvat ilmestyvän keskelle musiikkia ikään kuin tyhjästä. Muodon dramaturgiassa huiluäänisegmenteillä on tulkintani mukaan kappaleen loppuratkaisun seesteisyyttä, vertauskuvallista puhtautta ja päämääräisyyttä ennakoiva funktio, jonka *katarttinen*,

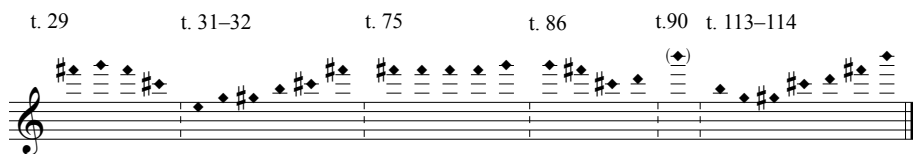
⁸⁰ Tahdeissa 33–34 suuren terssin dis''' virkaa toimittaa sen enharmoninen vastine es''', mikä ei tietenkään vaikuta musiikin soivaan ulkoasuun.

aristoteelisessa mielessä vapauttava merkitys paljastuu kuitenkin vasta aivan teoksen loppuvaiheessa.

Muodon dramaturgian tässä vaiheessa huiluaänisegmenttien lopullista merkitystä on kuitenkin vaikea ymmärtää. Vasta kappaleen jälkipuolen konflikteja ja tahdin 105 kliimaksia seuraava viimeinen huiluaänitilanne vapauttaa musiikin vertauskuvallisesti jännityksestä ja johtaa harmoniseen olotilaan, mistä johtuen kappaleen viimeiset huiluaänet saavat muodon dramaturgiassa jollain lailla katharsikseen viittaavan funktion. Alaluvussa 3.3 (kohta 7) esitin ennen kappaleen loppuratkaisua esiintyvien huiluaänisegmenttien muodostavan muodon kehkeytymisen prosessissa oman parenteesinsa, oman kerronnallisen tasonsa. Tästä syystä keskellä II-taitetta – tahdissa 29 – huiluaänenä saavutettu g'''-säveltaso on esimerkissä 7.6 (s. 118) kirjoitettu sulkuihin.

Ajallisesti kaukana toisistaan esiintyvien huiluaäniparenteesien voi ajatella muodostavan muodon dramaturgiassa oman, säveltasollisesti muun musiikillisen materiaalin yläpuolella etenevän soinnillisen linjansa ja oman kerronnallisen tasonsa (esim. 7.7).

Esimerkki 7.7. Huiluaäniparenteesien yhdessä muodostama soinnillinen linja.



Kuten edellä totesin, hallitsevat ylinouseva kolmisointu ja siitä johdetut sävelluokkasegmentit (0,1,4) ja (0,3,4) lähes koko II-taitetta, lukuun ottamatta kahta huiluaäniparenteesia, jotka ennakoivat tulevaa. Ylinousevalle kolmisoinnulle annettu aika nostaa sen luonnollisesti muodon dramaturgiassa erityiseen asemaan. Tulkintani mukaan ylinousevan kolmisoinnun symmetrinen terssirakenne ja verrattain konsonanssinen sointi ilmentävät *Drangissa* positiivisesti latautunutta järjestystä, josta puhuin luvun 3.3 kohdissa 3 ja 4. Ylinousevan kolmisoinnun voi mielestäni tulkita kuuluvan *Drangissa*

kolmisointuisuuden kategoriaan, jolla on teoksessa järjestystä ja tasapainoa vertauskuvallisesti ilmentävä funktio. Tästä johtuen tulkitsen II-taitteen edustavan kappaleessa kaiken kaikkiaan positiivista ja valoisaa ekspressiivistä sävyä. Konfliktit ovat vielä edessäpäin, ja motiivisen perushahmon ilmentämän toimijan usko tulevaan tuntuu olevan korkealla. Mainitsin edellä, että II-taitteen dramaturginen huipennus sijoittuu tahteihin 33–35, ja perustelen seuraavaksi tätä näkökantaa hieman tarkemmin.

Kuten esimerkki 7.6 (s. 118) havainnollistaa, saavuttaa musiikki tahdissa 33 toistaiseksi korkeimman normaalilla soittotekniikalla tuotetun säveltasonsa. Muodon dramaturgiassa tämä tarkoittaa varteenotettavaa saavutusta, onhan musiikin yhtenä keskeisenä tavoitteena edetä säveltasovarauudessa kitaran sointirekisterin äärirajoille. Tahdin 35 myötä käy kuitenkin ilmi, että säveltasoa es''' korkeammalle ei tällä erää enää päästä. Tahdin 34 kolmannella tahdinosalla musiikki päättyy fortissimodynamiikassa d'''–es'''-intervallille, jolle voimallisesti saavuttaessa tahdissa 33 alkanut energinen liike samalla ehtyy ja musiikki ikään kuin seisahtuu aloilleen. Pidän rakenteellisesti huomionarvoisena sitä, että sävelluokat d ja es esiintyivät edellisen kerran päällekkäin tahdissa 20 (I- ja II-taitteen rajan tuntumassa), vaikkakin kaksi oktaavia tahtia 34 matalammassa rekisterissä.

Kun tahteja 19–21 ja 33–34 verrataan toisiinsa, huomataan että sävelten es–d–h muodostama melodinen kuvio – sävelluokasegmentti (0,3,4) – esiintyy molemmissa tilanteissa, vaikkakin musiikillisesti täysin erilaisissa ympäristöissä. Tahdit 20 ja 34 assosioituvat kuitenkin toisiinsa, sillä molemmissa tilanteissa pysähdytään neljän neljäsosan ajaksi samoille sävelluokille (d ja es) rakentuvalle puoliaskeleelle. Muodon dramaturgian näkökulmasta nämä kaksi tilannetta muistuttavat mielestäni toisiaan ainakin siinä mielessä, että molemmat pysähdykset implikoivat jonkinlaista muutosta.

Merkittävin dramaturginen ero tilanteiden välillä on se, että tahti 20 kytkeytyy tahdissa 17 alkavaan säveltasollisesti laskevaan linjaan, kun taas tahti 34 kytkeytyy tahdissa 33 alkavaan säveltasollisesti nousevaan linjaan. Toisin sanoen tahdin 20 voi katsoa kuuluvan säveltasollisesti laskevaa tendenssiä ilmentävään kategoriaan, kun taas tahdin 34 voi katsoa kuuluvan säveltasollisesti nousevaa tendenssiä ilmentävään kategoriaan.

Kappaleen tässä vaiheessa korkean sointirekisterin päämääräisyyttä ilmentävä rooli on kuitenkin vasta kehkeytymässä, joten esimerkiksi tahdin 29 korkea huiluääni g''' ei nouse muodon dramaturgiassa huippukohtaisuutta ilmentävään statukseen pelkästään korkeutensa vuoksi. Kuten edellä totesin, jää huiluäänisegmenttien rooli kappaleen tässä vaiheessa jollain lailla avoimeksi, mikä johtuu varmasti paljolti siitä, että ne esitetään ympäristöönsä nähden verrattain hiljaisessa dynamiikassa ja rytmisesti tyynessä ilmapiirissä. Sen sijaan tahdeissa 33–34 esiintyvä es''' nousee muodon dramaturgiassa huippukohtaisuutta kiistattomalla tavalla ilmentäväksi säveltasoksi, koska käytännöllisesti katsoen kaikki musiikin tasot asettuvat tässä yhteydessä tukemaan sen esiin tuomista.⁸¹ Fortissimodynamiikka, tihenevä rytminen liike (tahdin 33 *accelerando*) ja tilanteen soittotekninen näyttävyys antavat es'''-säveltasolle ja tahdeille 33–34 kaiken kaikkiaan huippukohtaisen luonteen. Taulukossa 3.1 kiinnitin huomiota musiikin eri tasojen väliseen vuorovaikutukseen, jolla on *Drangissa* keskeinen muotoa kannatteleva merkitys. Tahdit 33–34 toimivat hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka musiikin eri tasot asettuvat tukemaan toisiaan huippukohtaisuutta ilmentävässä tilanteessa. Rakenteellisesti ajatellen tahdin 34 es''' edustaa tärkeää välietappia matkalla tahdin 105 g'''-säveltasolle, joten on ymmärrettävää, että säveltäjä haluaa nostaa sävelen tärkeään asemaan myös muodon dramaturgiassa.

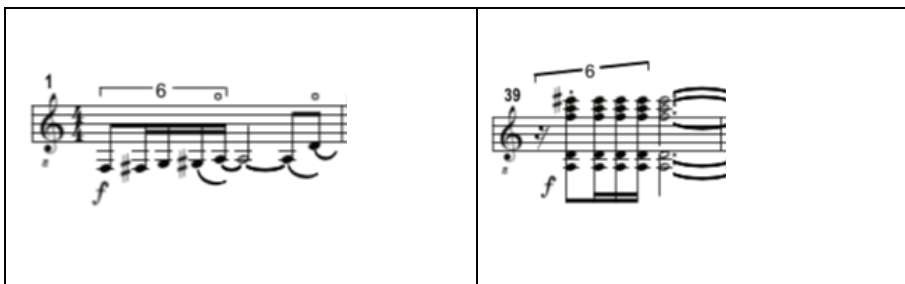
Tahtien 33–34 dramaturginen huipennus näyttää vertauskuvallisesti vieneen musiikin kaikki voimat, eivätkä energiat enää riitä kipuamaan juuri saavutettua säveltasoa es''' korkeammalle. Näin ollen musiikki palaa takaisin 2-viivaiseen rekisteriin, josta se II-taitteen alkupuolella aloitti matkansa ylöspäin. Lintuperspektiivistä katsoen musiikki siirtyy II-taitteen säveltasollisen kaarroksen laskevaan vaiheeseen ja es''' jää taitteen säveltasolliseksi lakipisteeksi. II-taitteen laskevassa vaiheessa siirrytään ylinousevan kolmisoinnun suorasta vaikutuspiiristä asteittain sävelluokkasegmentin (0,3,4) vaikutuspiiriin ja suuren terssin rinnalle tulee pieni terssi. Tulkintani mukaan suuren ja pienen terssin vuorottelu tahdeissa 33 ja 37 viittaa jälleen implisiittisesti bluestraditioon. Tahdeissa 35–37 musiikin ekspressiivinen nyanssi muuttuu jollain lailla haikeaksi, mikä tuo

⁸¹ Huippukohtaisuuden näkökulmasta tahtien 33–34 tilanne muistuttaa merkittävällä tavalla tahdin 105 huippukohtaisuutta, jota käsittelin motiivisen perushahmon kehityskaaren huipentavaa vaihetta koskevassa tekstissä (alaluku 4.3, kohta 4, s. 56).

mieleen paitsi bluesmusiikille ominaisen alakulon, myös tahtien 9–11 *pianto*-topoksen. Edelliseen viitaten on varsin johdonmukaista, että musiikin dynaaminen taso laskee tahdissa 35 mezzopianoon.

Tahdissa 36 musiikin rytminen liike kasvaa, mikä luonnollisesti nostaa intensiteetin tasoa ja implikoi jonkinlaista muutosta, joka tapahtuukin tahdin 37 puolessa välissä, kun musiikki suuntaa jälleen säveltasoavaruudessa ylöspäin. Tahdin 37 jälkipuolelle sijoittuvan ylöspäin suuntautuvan kromaattisen 32-osapyrähdyksen jälkeen musiikki jää kolmen neljäsosan ajaksi vetämään vertauskuvallisesti henkeä e''-säveltasolle, jota samalla huojutetaan voimakkaasti. Tahdin 37 nopea 32-osapyrähdyks ja tahdin 38 rytmisesti artikuloitumpi 16-osasekstoleille perustuva nousu assosioituvat molemmat vahvasti kappaleen alkuun. Tätä assosiaatiota alleviivaa seuraavan tahdin (t. 39) rytminen ulkoasu, joka on kappaleen aloituseleen suora rytminen toisinto, vaikkakin rytmikuvio tahdissa 39 alkaa tahdin toiselta 16-osalta eikä ensimmäiseltä iskulta, kuten kappaleen alussa. Esimerkissä 7.8 tahdit 1 ja 39 on asetettu rinnakkain, mikä tuo esiin niiden rytmissen sukulaisuuden.

Esimerkki 7.8. Kappaleen aloitusele ja tahdin 39 rytminen ele rinnakkain asetettuina.



Kappaleen aloituseleen rytmissen ja melodisen elementin kertaaminen tahdeissa 37–39 kytkee nämä tilanteet rakenteellisessa mielessä toisiinsa. Muodon dramaturgian tasolla voidaan mielestäni ajatella, että samat rakenteellisesti keskeiset elementit – nouseva kromaattinen pyrähdys ja motiivisen perushahmon rytminen komponentti – ovat tahdeissa 38–39, II-taitteen jälkipuolella, nousseet lähemmäksi musiikille asetettua päämäärää. Tahdissa 39 ylinouseva kolmisointu esiintyy viimeistä kertaa II-taitteen aikana

– tällä kertaa fortedynamiikassa ja samalla säveltasollisella korkeudella kuin tahdissa 22, II-taitteen alkumetreillä.

Kuten lukija ehkä vielä muistaa, säveltäjä itse luonnehti tahtia 39 (alaviite 7) orkesterin *tutti*-tilanteeksi, jota seuraa *tutti*-soinnun jälkikaiusta esiin nouseva huilusoolo, joka puolestaan vie musiikin jälleen sävelluokkasegmentin (0,3,4) vaikutuspiiriin. Tulkintani mukaan tahti 39 edustaa II-taitteen toista dramaturgista huipennusta, joka kappaleen huippukohtahierarkiassa asettuu kuitenkin tahtien 33–34 huippukohtaa alemmalle tasolle. Katson tämän johtuvan siitä, että tahdin 39 jälkeen musiikki on muotokokonaisuuteen suhteutetussa mittakaavassa matkalla säveltasovaroudessa alaspäin, eikä tahdin 39 ylinousevan soinnun ylin ääni *cis'''* ole rakenteellisesti ajatellen enää yhtä painokas kuin tahdin 34 *e'''*, jolle päädyttiin säveltasollisesti nousujohteisessa, toisin sanoen intensiteetiltään vahvemmassa yhteydessä.

Tahdin 39 huipennuksen jälkeen musiikin intensiteetti laskee ja dynamiikka alenee pianoon ja pianissimoon, mikä luonnollisesti erottaa tämän vaiheen soivasta ympäristöstään. Suuri ja pieni terssi nousevat tahdeissa 40–45 musiikillisen diskurssin etualalle, mitä pidän jälleen kerran implisiittisenä viittauksena bluesin *blue note* -traditioon. Kuten jo edellä esitin, luodaan II-taitteessa pitkällä tähtäimellä pohjaa tahdille 72, jossa blues-elementti tulee eksplisiittisesti musiikillisen diskurssin etualalle. Tulkintani mukaan blues-elementti muhii kappaleen II-taitteessa ikään kuin pinnan alla, vaikka säveltäjä toisaalta ammentaa siitä moneen suuntaan kurkottavia musiikillisia ideoita. Kaiken kaikkiaan pidän tahteja 40–45 dramaturgisena suvantovaiheena, joka samalla toimii ylimenona tahdissa 46 alkavaan III-taitteeseen.

3. III-taite

Siirtyminen III-taitteeseen tapahtuu tahdissa 47 säveltoistotekstuurin toisen esiintymisen myötä, kuten esimerkki 7.9 (s. 124) havainnollistaa. Säveltoistotekstuuri esiintyi ensimmäisen kerran tahdissa 12, mutta III-taitteen aloittavassa tahdissa 47 sen esiintyminen tuntuu jollain lailla painokkaamalta ja tekstuurisesti itsenäisemmältä kuin ensimmäisellä kerralla. Muodon dramaturgian kannalta ratkaisevaksi eroksi

säveltoistotekstuurin ensimmäisen ja toisen esiintymisen välillä nousee se, että tahdissa 47 alkava toinen esiintyminen levittäytyy kokonaiskestoltaan yhden ja puolen tahdin mittaiseksi, minkä lisäksi sen dynaaminen taso nousee tahdin 48 kolmannelle iskualalle tultaessa fortissimoon. Lisäksi säveltoistotekstuuri esiteltiin jo I-taitteessa, vaikka siihen ei vielä tahdissa 12 kohdistunut yhtä lailla merkittävää dramaturgista painoarvoa kuin tahdissa 47. Säveltäjän tässä soveltama periaate tuo mieleeni kirjallisuuden ja elokuvan fiktiivisessä maailmassa usein mainitun tekniikan, joka yleisesti tunnetaan nimellä Tšehovin ase.⁸²

Esimerkki 7.9. III-taite. Taiterajat on osoitettu nuolilla.

Tahdin 48 kolmannelle tahdinosalle esiintyvän ylinousevan kolmisoinnun 32-osarepetitio nousee dynamiikaltaan teoksen toistaiseksi voimakkaimmaksi tilanteeksi, mikä luonnollisesti nostaa sen muodon dramaturgiassa saamaa painoarvoa huomattavasti.

⁸² Tšehovin aseeksi nimitetyssä tekniikassa tarinan varhaisessa vaiheessa esitellään näennäisesti merkityksetön asia, joka tarinan edetessä nousee juonen kannalta merkittävään asemaan. Tšehov itse sanoi: "Jos ensimmäisessä näytöksessä seinällä roikkuu ase, kolmanteen näytökseen mennessä sillä tulee ampua jotakin. Jos asetta ei aiota käyttää, ei sitä tarvita seinällä." (Vacklin, Nikkinen & Rosenvall 2008, 371.)

Musiikillisen diskurssin paikallisella tasolla tahdin 48 fortissimodynamiikka ja ylinousevan kolmisoinnun räjähtävän nopea 32-osarepetitio nousevat tärkeiksi huippukohtaisuutta ilmentäviksi kriteereiksi, jotka antavat säveltoistotekstuurin toiselle esiintymiselle lisää painoarvoa. Kokonaisuuden kannalta on olennaista, että säveltoistotekstuurin dramaturginen painoarvo muuttuu keskeisemmäksi asteittain, ei yhdellä kertaa. Tahtien 47–48 esiintymisen voi toki jo ensi kuulemalla arvella vihjaavan siihen mahdollisuuteen, että teksturi tulee jatkossa nousemaan keskeisempään asemaan muodon dramaturgiassa, mutta tahtien 47–48 perusteella jää vielä avoimeksi se, kuinka keskeiseksi se lopulta nousee.

Kuten edellä esitin, säveltoistotekstuurin toinen esiintyminen johtaa ylinousevan kolmisoinnun fortissimo-repetitioon, jonka myötä säveltoistoteksturi poistuu näyttämöltä kuuden ja puolen tahdin ajaksi. Tahdeissa 49 ja 50 kuullaan ylinousevaa kolmisointua ja siihen yhdistettyä glissandotekstuuria, minkä jälkeen tahdeissa 51–53 kuullaan huojuvaa tekstuuria ja tahdissa 54 kromaattisesti alaspäin suuntautuvaa melodista tekstuuria, jonka yhteydessä vilahtaa jopa motiivinen perushahmo, jonka ainoaksi III-taitteessa tapahtuvaksi esiintymiseksi tämä kuitenkin jää. Muodon dramaturgiassa tahdit 49–54 edustavat eräänlaista välivaihetta, jossa jo ennestään tuttuja elementtejä palautetaan mieleen.

Tahdissa 55 säveltoistoteksturi palaa näyttämölle jo kolmatta kertaa, varsin pian edellisen esiintymisensä jälkeen. Kun tekstuurin ensimmäisen ja toisen esiintymisen väli oli 35 tahtia, supistuu toisen ja kolmannen esiintymisen väli kuuteen ja puoleen tahtiin, mikä nostaa säveltoistoteksturiin kohdistuvaa huomioarvoa merkittäväällä tavalla. Kun tekstuurin kolmannen ja neljännen esiintymisen väli supistuu kolmeen ja puoleen tahtiin, voidaan todeta, että käynnissä on muodon dramaturgian kannalta tärkeä prosessi, jonka myötä säveltoistoteksturi nousee asteittain III-taitetta dominoivaksi tekstuuriksi.

Säveltoistotekstuurin neljäs esiintyminen tahdeissa 60–61 venyy jo kahden tahdin mittaiseksi, minkä lisäksi neljännen ja viidennen esiintymisen väli supistuu yhdeksi tahdiksi. Äänenvoimakkuutensa puolesta tahtien 64 ja 65 välimaastoon osuva huippukohta on yksi teoksen voimakkaimmista, mikä nostaa kyseisen tilanteen teoksen

huippukohtahierarkiassa varsin korkealle.⁸³ Kokonaisuuden kannalta on tietenkin merkille pantavaa, että tahtien 63–65 huippukohta sijoittuu matalaan rekisteriin, toisin kuin *Drangin* huippukohdat yleensä. Matalaan rekisteriin sijoittuva huippukohta toimii sekä soivana että dramaturgisena vastapainona korkeaan rekisteriin sijoittuville huipentumille ja alleviivaa näiden ekspressiivistä tehoa entisestään: musiikin on vertauskuvallisesti taisteltava tiensä korkeaan rekisteriin, ja III-taite näyttelee keskeistä roolia tämän dramaturgisen asetelman kehkeytymisessä.

Yhteistä säveltoistotekstuurin esiintymille kappaleen III-taitteessa on, että ne kaikki päättyvät crescendon kautta fortissimoon. Ensimmäiset kaksi esiintymistä päättyvät nopeaan 32-osakuviioon: tahdissa 47 ylinousevan kolmisoinnun repetitioon ja tahdissa 56 arpeggiona toteutettavalla ylinousevalle kolmisoinnulle, jonka jälkeen kuullaan ohimennen B-duurisointu, jota käsittelin esimerkin 3.9 yhteydessä. Kaksi jälkimmäistä esiintymää johtavat pitkälle huojuvalle intervallille tai soinnulle; tahdissa 62 tullaan suurelle terssille g'-h' (joka toteutetaan neljällä rinnakkaisella kielellä) ja tahdissa 65 kahden rinnakkain asetetun suuren terssin muodostamalle soinnulle, joka toimii samalla ylimenona IV-taitteeseen.

Kun tietty rakenteellisesti keskeiseksi osoittautuva elementti, kuten säveltoistotekstuuri *Drangissa*, nousee musiikillisen diskurssin taustalta parrasvaloihin, muistuttaa tämä ilmiötä, johon Janet Schmalfeldt viittaa ajatuksella musiikin *tulemisesta joksikin (becoming)*. *Tulemisen* käsitteellä hän viittaa siihen, että jollakin musiikillisella idealla, fraasilla tai laajemmalla muotoyksiköllä oletetaan ensin olevan tietty funktio, joka kuitenkin muuttuu ja tulee siten uudelleen tulkituksi laajemmassa viitekehyksessä; muotoyksikkö *tulee* matkan varrella joksikin muuksi kuin miltä alun alkaen vaikutti (Schmalfeldt 2011, 9). Tulkintani mukaan säveltoistotekstuuri nousee III-taitteessa rakenteellisesti keskeiseen rooliin ja *tulee* toiminnallisuuden näkökulmasta teoksen virtuaaliseksi antagonistiksi, jonka dramaturgisena funktiona on panna kapuloita rattaisiin

⁸³ Dynaamisen voimakkuutensa puolesta tahteihin 64–65 verrattavissa oleva tilanne löytyy tahdeista 83–84, joiden aikana esiintyvät fortissimosoinnut nousevat pistemäisinä aksentteina esiin ympäristöstään. Tahdeissa 64–65 fortissimo levittäytyy kuitenkin kestollisesti laajemmalle, mistä johtuen annan niille dynaamisessa mielessä suuremman painoarvon.

virtuaalisen protagonistin – motiivisen perushahmon – pyrkimykselle viedä musiikki kitaran korkeimpaan sointirekisteriin. Säveltoistotekstuurin toiminnallinen rooli ammentaa dramaturgisen tehonsa motiiviselle perushahmolle rakentuvien tekstuurien ja säveltoistotekstuurin vastakkainasettelusta, jossa tekstuurien ilmentämät vastakkaiset tendenssit nousevat keskeisellä tavalla virtuaalista toimijuutta ilmentäviksi kriteereiksi.

Muodon dramaturgiassa III-taite erottuu selvästi omaksi vaiheekseen myös siitä syystä, että musiikki palaa sen aikana II-taitteessa saavutetusta 3-viivaisesta oktaavialasta takaisin 1-viivaiseen oktaavialaan. Tämä on luonnollisesti seurausta säveltoistotekstuurin antagonistisesta roolista, johon kuuluu musiikin pitäminen matalassa sointirekisterissä. Teoksen muotoa kannattelevan säveltasollisen idean näkökulmasta korkeasta rekisteristä luopuminen tarkoittaa koko lailla epätoivottavaa käännettä, onhan musiikin ensisijaisena pyrkimyksenä päästä etenemään kitaran korkeimpaan sointirekisteriin.

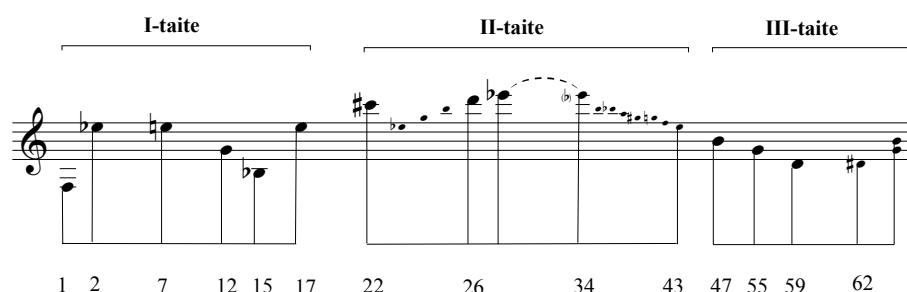
Robert Hattenin mukaan musiikkiteoksen sävellyksellinen asettelu – tapahtumien keskinäinen vuorovaikutus ja ajallinen peräkkäisyys – voi näyttäytyä musiikkiin sisäänrakennettuna narratiivina, jonka myötä tapahtumat koetaan tietyssä, narratiivista merkitystä ilmentävässä valossa. Mikäli teoksen tapahtumat muodostavat tarinallisesti uskottavan ja loogisen tyylillisen jatkumon, voi myös syntyä mielikuva (A) *päätoimijasta* (aktantti, protagonisti, persoona, ääni) – siis subjektista, johon esiintyjä tai kuulija voi identifioitua – ja (B) *ulkoisesta toimijasta* (antagonisti; tai ei-persoonallinen voima, kuten esimerkiksi kohtalo tai kaitselmus), joka toimii joko päätoimijan yllä tai sitä vastaan. (Hatten 2004, 225–226.)⁸⁴

Hattenilta (2004) edellä siteeraamani ajatukset tarjoavat mielestäni musiikin esittäjälle relevantin tulokulman *Drangin* dramaturgista jäsentymistä kannatteleviin ominaisuuksiin, kuten matalan ja korkean rekisterin vastakkainasetteluun, sekä motiiviselle perushahmolle rakentuvien tekstuurien ja säveltoistotekstuurin virtuaaliseen

⁸⁴ Hatten puhuu myös muodon dramaturgisesta jatkumosta (*dramatic continuity*), joka voi hänen mukaansa toimia kokonaisuutta yhteen kurovana musiikin tasona (Hatten 2004, 239–240, 267–270). Muodon dramaturginen jatkumo antaa omanlaisensa loogisen selityksen muodon paikallisella tasolla epäjatkuvuutta synnyttävälle ilmiölle, kuten *Drangin* kohdalla esimerkiksi siirtymille tekstuurista toiseen, joilla näennäisestä epäjatkuvuuden vaikutelmasta huolimatta on teoksessa keskeinen kokonaisuutta jäsentävä funktio.

valtataisteluun, joiden pohjalta tulkitseen kappaleen muotoa kannattelevan narratiivin kumpuavan. Esimerkki 7.10 havainnollistaa, kuinka I- ja II-taitteen aikana lupaavasti kohti korkeaa rekisteriä kivunnut nouseva säveltasollinen linja keskeytyy III-taitteessa, kun musiikki joutuu palamaan 1-viivaiseen rekisteriin. Tahdeissa 59–61 musiikki vajoaa säveltoistotekstuurin vetämänä 1-viivaiselle d:lle, jonka vaikutuspiiri levittäytyy tässä tilanteessa yli kahden tahdin mittaiseksi.⁸⁵

Esimerkki 7.10. Musiikin rekisterillinen kehityskaarros I-, II- ja III-taitteen aikana.



Tahdeissa 62–64 musiikki nousee d'-säveltasolta pientä sekstiä korkeammalle, pysyen kuitenkin edelleen 1-viivaisessa oktaavialassa. Tahdeissa 59–61 esiintyvä d' nousee uudelleen vahvasti esiin kappaleen toisessa osassa, tahdeissa 78–79, joiden yhteydessä säveltoistotekstuuri palaa suureleisesti näyttämölle. Palaan tahtien 78–79 merkitykseen yksityiskohtaisemmin kappaleen V-taitetta käsittelevässä kohdassa.

Kaiken kaikkiaan katson III-taitteen nousevan omaksi dramaturgiseksi vaiheekseen seuraaviin syihin vedoten: (1) musiikki siirtyy pois kappaleen II-taitetta hallinneesta ylinousevan kolmisoinnun soinnillisesta dominanssista ja samalla motiivinen perushahmo jää sivuun, (2) musiikki laskeutuu 3-viivaisesta oktaavialasta 1-viivaiseen oktaavialaan, (3) säveltoistotekstuuri nousee ajan myötä III-taitetta hallitsevaksi tekstuurityypiksi ja

⁸⁵ Esimerkin 7.1 yhteydessä (alaviite 69) selitin, mihin viittaa termillä rekisterillinen pohjakosketus.

osoittaa samalla olevansa *Drangissa* dramaturgisesti varteenotettava virtuaalinen toimija.

En malta olla tässä yhteydessä spekuloida sillä ajatuksella, että säveltoistotekstuurin viimeinen, tahteihin 63–64 osuva esiintyminen voisi olla teoksen dramaturgian kannalta vieläkin tehokkaampi, jos se olisi mahdollista toteuttaa matalammassa rekisterissä. Kitaralla tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä suuri terssi esiintyy vain kitaran toisen (h') ja kolmannen (g') vapaan kielen välillä, eikä tahdissa 65 esiintyvää, sävelluokkasegmentille (0,1,4,5) rakentuvaa harmoniaa voi kitaralla toteuttaa kyseisiä vapaita kieliä hyväksi käyttämättä.⁸⁶ Tästä johtuen musiikin on pakko nousta säveltasoavaruudessa jo tahtien 63–64 yhteydessä, vaikka säveltoistoteksturi tulkintani mukaan haluaisi virtuaalisena toimijana oletusarvoisesti pitää musiikin mahdollisimman matalassa rekisterissä.

Tahdin 64 fortissimo ja neljän rinnakkaisen kielen sointi paikkaavat kuitenkin tässä yhteydessä pakon saneleman säveltason nostamisen ruhtinaallisesti, eikä mieleen ainakaan ensi kuulemalta juolahda, että tahdit 63 ja 64 soivat edellä esittämiini argumentteihin viitaten liian korkeassa rekisterissä. Mikäli *Drangin* sovittaisi orkesterille, voisi säveltoistotekstuurin esiintymisen tahdeissa 63–64 transponoida vaivatta matalampaan rekisteriin ja toteuttaa näin säveltoistotekstuurin toimijana ilmentämää tendenssiä ilman minkäänlaista kompromissia. Tässä esittämäni spekulatioon viitaten en ajattele tahtien 63–64 säveltasollisen nousun ennakoivan IV-taitteeseen sijoittuvaa laajempaa säveltasollista nousua, jonka myötä IV-taite saa tulkintani mukaan oman funktionsa muodon dramaturgiassa. Oltiinpa spekulatiostani mitä mieltä tahansa, huipentavat tahdit 63–65 säveltoistotekstuurin hallitseman III-taitteen dramaturgisesti vastaan sanomattomalla tavalla.

⁸⁶ Tahdin 65 ensimmäiselle tahdinosalle osuva sointu on tulkintani mukaan rakentunut kahden suuren terssin rinnakkain asettelulle. Kuten lukija saattaa muistaa, muodostaa kahden suuren terssin rinnakkain asettelu sävelluokkasegmentin (0,1,4,5), joka nousee *Drangissa* soinnillisesti merkille pantavaan rooliin sekä vertikaalisena että horisontaalisena hahmona. Käsittelin (0,1,4,5)-sävelluokkasegmenttiä luvussa 4, esimerkeissä 4.15 ja 4.16.

4. IV-taite

Siirtyminen IV-taitteeseen tapahtuu, kun säveltoistotekstuurista luovutaan tahdin 65 viimeisellä tahdinosalla, juuri ennen tahdin 66 *tempo primo* -esitysmerkintää. Kuten edellisessä kohdassa totesin, toimii tahti 65 eräänlaisena ylimenona IV-taitteeseen. Tahdissa 65 kuullaan ensin sävelluokkasegmentille (0,1,3,4) rakentuva fortissimosointu ja sen jälkeen vielä kaksi intervallirakenteensa puolesta implisiittisesti bluesmaailmaan viittaavaa sointua, jotka alleviivaavat musiikin intervallirakenteeseen liittyvää muutosta.⁸⁷

Esimerkki 7.12. IV-taite

Venytytys
a'-b'-a'

(0,1,3,4)

tempo primo

mp

f

ff

mp

ppp

mf

p dolce

tempo primo

espressivo

mf

nu tempo dolce

p

f

espressivo

piu lento e f.v.

a tempo ord.

mf

f

p

f

p

ff

ff

pp

ff

pp

Koska säveltoistotekstuurin edelliset kolme esiintymistä ovat päättyneet joko ylinousevaan kolmisointuun (t. 48 ja 56) tai suureen terssiin (t. 62), voidaan sävelluokkasegmentin (0,1,3,4) paluuta tahdissa 65 pitää soinnillisesti merkittävänä muutoksena, joka samalla enteilee siirtymistä uuteen vaiheeseen.

Siirtyminen IV-taitteeseen realisoituu tahdin 65 jälkipuolella, jossa säveltoistotekstuurista luovutaan ja musiikin tekstuurinen ulkoasu muuttuu kokonaisvaltaisella tavalla: tahdeissa

⁸⁷ Viittaen tässä sävelluokkasegmentteihin (0,3,4) ja (0,1,4), joissa molemmissa pieni ja suuri terssi esiintyvät rinnakkain. Tämä antaa soinnulle blues-topokseen viittaavan karakterin.

66–68 motiivinen perushahmo palaa energisesti musiikin virtuaaliselle näyttämölle loistettuaan poissaolollaan lähes koko III-taitteen ajan.

Tekstuurisuuden näkökulmasta MP:n paluu toimii sinettinä siirtymiselle uuteen vaiheeseen muodon dramaturgiassa, ja MP:n myötävaikutuksella musiikki alkaakin tahdeissa 67 ja 68 osoittaa orastavaa halua suunnata jälleen kohti korkeaa rekisteriä. Kuten edellä esitin, tulkitsen III-taitteen katkaisevan väliaikaisesti korkeaan sointirekisteriin pitkällä tähtäimellä suuntaavan säveltasollisen kehityskaaroksen.

Ensimmäisenä viitteenä säveltasovaroudessa ylöspäin pyrkivän tendenssin paluusta toimivat rekisteriavaroudessa ylöspäin kurottavat nopeat murtosoinnut tahdeissa 67 ja 68. Paitsi että näiden murtosointujen korkein sävel on e", näyttäytyy myös motiivinen perushahmo niiden yhteydessä jo varsin selkeästi.

Muodon dramaturgiassa saapuminen IV-taitteeseen edustaa merkille pantavaa käännekohtaa, koska musiikkia verrattain pitkään hallinneesta säveltoistotekstuurista luovutaan taitteen alkaessa. Virtuaalisen toimijuuden näkökulmasta IV-taite edustaa motiivisen perushahmon paluuta näyttämölle ja vastausta säveltoistotekstuurin provokatiiviseen väliintuloon, joka on uhannut musiikkiin sisään rakennetun säveltasollisen päämäärän saavuttamista. IV-taitteessa MP kokoaa itsensä ja vastaa säveltoistotekstuurin edellä ilmentämään uhkaan. Tahdeissa 66–70 musiikki ikään kuin hakee vauhtia 1-viivaisesta oktaavialasta noustakseen tahdissa 72 näyttävästi takaisin 3-viivaiseen rekisteriin, tarkemmin sanoen 3-viivaiselle e:lle, joka on samalla korkein normaalilla soittotekniikalla tähän mennessä saavutettu säveltaso. Korkeaan rekisteriin palaamisen rinnalla tahdin 72 dramaturgista painoarvoa alleviivaa sen yhteydessä kuultava häpeilemätön blues-alluusio, joka nostaa tilanteen esiin soivasta ympäristöstään ja antaa sille musiikin dramaturgiassa ohittamattoman merkityksen.

Kuten II-taitetta käsittelevässä kohdassa 2 esitin, nousee bluesille tyypillinen suuren ja pienen terssin dialogi vähintäänkin implisiittisesti esiin jo tahdeissa 33–34. Tästä johtuen katson blues-elementin muhivan pinnan alla huomattavan pitkään ennen sen eksplisiittistä esiin tuloa tahdissa 72. Horisontaalisesti peräkkäin pieni ja suuri tertiisi

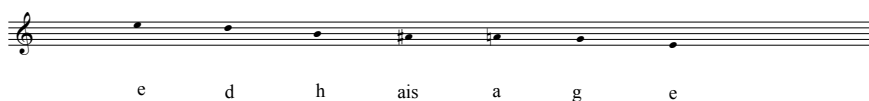
esiintyvät ensimmäistä kertaa jo aivan kappaleen alussa (tahdissa 6), joten blues-elementin voi ajatella olevan implisiittisesti läsnä käytännöllisesti katsoen koko teoksen ensimmäisen osan ajan.⁸⁸ Tahdeissa 70–72 blueskytkös kuullaan kuitenkin lopulta yksiselitteisesti, minkä lisäksi viittaus tehdään tahdissa 72 tavalla, joka todennäköisesti herättää jokaisen länsimaaisessa kulttuuriympäristössä varttuneen kitaristin ja kuulijan. Laajemmin ajateltuna tässä puheena oleva blues-elementti edustaa mielestäni *Drangissa* omanlaistaan tyyllistä toposta, jota säveltäjä hyödyntää alleviivatakseen tiettyjen kappaleessa keskeistä merkitystä kannattelevien tilanteiden, tässä tapauksessa tahtien 33–34, tahdin 37 ja tahdin 72 välistä rakenteellista yhteyttä, sekä tahdin 72 rakenteellista painoarvoa.⁸⁹

Esimerkki 7.13.a: samojen sävelluokkien esiintyminen tahdeissa 70–71 ja tahdissa 72.



Esimerkki 7.13.b

Tahdeille 70, 71 ja tahdille 72 yhteiset sävelluokat



⁸⁸ On tässä yhteydessä kiinnostavaa, että Tiensuun varhainen soolokitarateos *preLUDI*, *LUDI*, *postLUDI* (1974) päättyy sävelkulkuun as–g–e. Näin ollen blueskytköksen voi ajatella kyteneen pinnan alla jo ennen *Drangin* säveltämistä.

⁸⁹ *Drangissa* tahdin 72 blues-alluusion edustaman tyyllisen anomalian voi mielestäni vapaasti assosoiden tulkita viittaavan länsimaaisessa taidemusiikissa 1700- ja 1800-luvuilla vallinneeseen topostraditioon, jonka tutkimuksen klassikkona pidetään Leonard G. Ratnerin teosta *Classic Music: Expression, Form and Style* vuodelta 1980. Enemmän aiheesta ovat kirjoittaneet esimerkiksi Raymond Monelle (2000) ja Liisamaija Hautsalo (2008). Hautsalon mukaan musiikintutkimuksessa topoksina tarkastellaan musiikissa esiintyviä, perinteisiä ja tunnistettavia rytmis-melodis-soinnillisia aiheita tai kuvioita (Hautsalo 2008, 70–74).

Esimerkki 7.13.a havainnollistaa, että tahdin 72 blues-alluusion yhteydessä esiintyvät sävelluokat esitellään tahdeissa 70 ja 71 täsmälleen samassa järjestyksessä kuin tahdissa 72, vaikkakin eri rytmissä ja eri oktaavialassa – tahdin 72 tapahtumia on siis valmisteltu huolellisesti.

Esimerkki 7.13.b puolestaan osoittaa, että tahdeissa 70–72 referenssiasteikkona toimii laskeva pentatoninen asteikko, e–g–a–h–d, jota ais-sävel koristelee. Ais-sävelluokalla on e-pentatonisessa asteikossa jollain lailla *blue note* -traditioon viittaava funktio, kuten tahdin 72 melodinen kaarros hyvin osoittaa.

Tahdissa 67 esiintyvällä a'–b'–a'-venytyksellä (ks. esim. 7.12) voi ajatella olevan tahtia 72 implisiittisesti ennakoiva, vaikkakin bluesista vielä tässä vaiheessa kappaletta jokseenkin etäännytetty funktio.⁹⁰ Normaalista soinnista huiluaänisyyteen siirtymisen yhteydessä puhuin soinnillisesta metamorfoosista, kun taas blues-topokseen ja pentatonisen asteikon vaikutuspiiriin siirtymisen yhteydessä voitaisiin mielestäni puhua tyyllisestä metamorfoosista.⁹¹ Metamorfoosin ideasta kumpuava kehityskulku liittää mielestäni IV-taitteen ja rekisterillisen teloksen saavuttamisen XI-taitteessa jollain lailla toisiinsa: mielestäni voidaan ajatella, että tahdin 72 blues-alluusio ilmentää bluesin alkujuurilta jollain lailla kumpuavaa melankolista pyrkimystä kohti tätä määränpäättä, joka *Drangissa* toimii paremman todellisuuden musiikillisena metaforana.

Kuten edellä esitin, toimii tahti 72 mielestäni muodon dramaturgiassa ratkaisevana käännekohtana, mikä johtuu siitä, että tässä tilanteessa musiikki jatkaa II-taitteessa kesken jäänyttä matkaansa kohti kitaran korkeinta rekisteriä. Tahdin 72 blues-alluusion yhteydessä musiikki ei kuitenkaan pysyttele pitkään 3-viivaisessa oktaavialassa vaan

⁹⁰ Kulttuurisesti kitaran kielen venyttäminen assosioituu tietenkin luontevammin bluestraditioon kuin klassisen kitaran traditioon, jonka puitteissa kielen venyttämistä ei ainakaan oman tietoni mukaan ole ennen 1900-lukua käytetty koskaan. Joka tapauksessa blueskytkös saa vahvistuksen tahdissa 72, joten jälkikäteen on helppo katsoa tahdin 67 venytyksen liittyvän blues-topoksen asteittaiseen sisäänajoprosessiin.

⁹¹ Näin ollen musiikin voi ajatella tulevan joksikin muuksi kuin miltä se ensi alkuun vaikutti myös IV-taitteen yhteydessä ja Schmalfeldtin (2011) *joksikin tulemisen* käsitettä voidaan *Drangin* musiikillisessa viitekehyksessä soveltaa kuvaamaan myös musiikin tyyllisistä ominaisuuksista kumpuavaa kehitys- tai muutosprosessia.

laskeutuu saman tien 2-viivaiseen oktaavialaan päätyen tahdin 73 lopulla laajaan 6-ääniseen murtosointuun (esim. 7.14.).

Esimerkki 7.14. Tahdin 73 lopulla esiintyvä laaja murtosointu ja tahdin 74 $\frac{1}{4}$ -sävelaskelvenytys.



Tulkitsen tahdin 73 laajan murtosoinnun jakautuvan kolmeen rekisterilliseen tasoon: (1) *alääneen*, jota edustavat kitaran viides ja kuudes, pieneen oktaavialaan kuuluva vapaa kieli; (2) *väliääneen*, jota edustavat kitaran toinen ja kolmas, 1-viivaiseen oktaavialaan kuuluva vapaa kieli; ja (3) *ylääneen*, jota edustavat soinnun kaksi korkeinta, 2-viivaiseen oktaavialaan kuuluvaa säveltä, dis" ja e". Soinnun ylä-äänellä on tässä yhteydessä rekisterillisesti ylöspäin pyrkivää tendenssiä ilmentävä funktio, jota tahdissa 74 esiintyvä $\frac{1}{4}$ -sävelaskelvenytys edelleen alleviivaa. Perustelen ajatustani soinnun kolmeen tasoon jakautumisesta sillä, että kukin taso soi omassa oktaavialassaan, minkä lisäksi ylä-ääni erottuu soinnun muusta massasta, koska dis" ja e" ovat puoliaskelen päässä toisistaan ja soivat omassa oktaavialassaan.

Kokonaisuuden jäsentymisen näkökulmasta tahdin 73 soinnun keskeisin ominaisuus on sen muusta ympäristöstään erottuva voimakas sointi, jonka myötä se saa kuulokuvassa musiikin etenemistä selkeästi artikuloivan funktion. Myös fortedynamiikka, äänten levittäytyminen kolmeen oktaavialaan ja tahdissa 74 tapahtuva liikkeen hidastuminen sekä sen yhteydessä tapahtuva $\frac{1}{4}$ -sävelaskelvenytys nostavat laajan murtosoinnun kuulokuvassa esiin ympäristöstään.⁹² Soinnun implisiittisenä funktiona voitaisiin mielestäni pitää myös tahdeissa 81–82 esiintyvän 3-äänisen tekstuurin ennakoimista.

⁹² Koska sama sointu kuullaan uudelleen juuri ennen kappaleen loppuratkaisua, tahtien 111 ja 112 välillä, pidän sen muotoa kannattelevaa merkitystä laajemmassakin mielessä erittäin huomionarvoisena.

Kaiken kaikkiaan tahdin 73 murtosoinnun jokseenkin yllättävä mukaantulo tuntuu retorisessa mielessä erittäin painokkaalta ja päättäväiseltä, miltei aggressiiviselta.

Edellä esiin nostamiini ominaisuuksiin viitaten katson tahtien 73–75 edustavan jonkinlaista paikallista ylimenoa, joka implikoi musiikin siirtymistä uuteen vaiheeseen. Ennen varsinaista siirtymistä V-taitteeseen kuullaan kuitenkin vielä järjestyksessä kolmas huiluäänisegmentti, jonka myötä musiikki hiljenee ja siirtyy jollain lailla unenomaiseen soinnilliseen todellisuuteen, jolla on kokonaisdramaturgiassa teoksen lopussa saavutettavaa täyttymystä ennakoiva funktio. Kuten esimerkissä 7.7 (s. 119) esitin, muodostavat toisiaan harvakseltaan seuraavat huiluäänisegmentit teoksen muodon dramaturgiassa oman tasonsa ja tahdin 75 huiluäänitilanne kytkeytyy paitsi vielä tuntemattomaan loppuratkaisuun myös tahdeissa 29 ja 32 esiintyneisiin huiluäänisegmentteihin.

5. V-taite

V-taitteeseen siirrytään tahdissa 76, jossa musiikki palaa huiluäänisyydestä takaisin normaaliin sointiin. Soinnillinen muutos tahtien 75 ja 76 välillä on merkittävä, mikä korostaa tilanteen rajakohtaisuutta. Lisäksi musiikin liike-energia muuttuu tahdissa 76 varsin selkeästi, kun musiikkiin ilmestyy 32-osissa etenevä rytmis-melodinen kuvio. Kuten esimerkissä 4.13 esitin, pidän tahdin 76 alussa esiintyvää rytmis-melodista kuviota motiivisen perushahmon varianttina, jossa MP:n rytmisen komponentin 1-vaihetta on laajennettu kolmesta sävelestä kuuteen säveleen. Tässä tilanteessa MP tulee askelen lähemmäksi tekstuurista statusta, jonka se lopulta saavuttaa tahdissa 105.

Motiivisen perushahmon paluu, musiikin nousu takaisin 3-viivaiseen oktaavialaan ja musiikin liike-energian kasvaminen nostavat tahdin 76 teoksen dramaturgiassa ohittamattomaan ja kiistattomalla tavalla huippukohtaisuutta ilmentävään asemaan.

Tulemme jatkossa huomaamaan, että tahdeilla 76–77 on tahtien 105–107 huippukohtaa ennakoiva ja valmisteleva funktio.⁹³

3-viivaisen e:n tahdissa 76 tapahtuva eksplisiittinen paluu musiikillisen diskurssin etualalle implikoi laajemmassakin mittakaavassa paluuta 3-viivaiseen rekisteriin, josta luovuttiin II-taitteen tahdissa 35.⁹⁴ Pidän tahdin 76 ensimmäisellä iskulla kuultavan 3-viivaisen e:n rakenteellisena funktiona koko teoksen kattavan säveltasollisen kaarroksen jatkamista, kuten esimerkki 7.1 (s.112) havainnollistaa. Lopullisessa mielessä 3-viivainen sointirekisteri saavutetaan toki vasta teoksen voimakkaimmassa huippukohdassa (t. 105), mutta tekstuuri-identiteettien virtuaalinen kamppailu korkean rekisterin saavuttamisesta käynnistyy toden teolla mielestäni juuri V-taitteessa, jossa MP:lle rakentuvat tekstuurit ja säveltoistotekstuuri asettuvat verrattain lyhyellä aikavälillä toisiaan vastaan.⁹⁵ Tästä seuraa, että musiikin tapahtumatiheys kasvaa ja musiikki muuttuu jatkossa luonteeltaan dramaattisemmaksi ja kiivaammaksi.

Kaikki edellä mainitsemani seikat ovat kytköksissä musiikkia kokonaisvaltaisella tavalla koskevaan tiivistymisen prosessiin, jonka katson käynnistyvän jo IV-taitteessa, joka on kestoaltaan huomattavasti kolmea ensimmäistä taitetta lyhyempi. V-taitteessa tiivistymisprosessi kiihtyy edelleen, ja taitteen kesto typistyy neljään tahtiin. Esimerkissä 7.15 kappaleen V-taite esitellään kokonaisuudessaan.

⁹³ Käsittelin tahtien 76 ja 105 samankaltaisuutta myös motiivisen perushahmon kehityskaarosta koskevassa luvussa 4.3. Tahdeissa 76 ja 105 esiintyy hyvin samankaltainen tekstuuri, jota tahdissa 105 kuitenkin kehitellään edelleen.

⁹⁴ Musiikki hipoo 3-viivaista oktaavialaa tahdeissa 39 ja 50, mutta näissä tilanteissa cis^{'''}-säveltasoa esiintyy ylinousevan kolmisoinnun yhteydessä, soinnun ylimpänä sävelenä, soinnun muiden sävelten kuullessa matalampaan rekisteriin tai matalampiin rekistereihin. Katson tämän seikan syövän näissä tilanteissa cis^{'''}:n korkeaa sointirekisteriä ilmentävää funktiota enkä katso musiikin tahdeissa 39 ja 50 siirtyvän varsinaisesti 3-viivaiseen oktaavialaan, kuten se kiistattomasti tekee tahdin 29 huiluääniparenteesissa.

⁹⁵ Vertailukriteerinä toimii tässä yhteydessä kappaleen I-osa, jossa tekstuuriin ilmentämille rekisteri-identiteeteille annettiin runsaasti tilaa ja aikaa. Kappaleen alkupuolella rekisteri-identiteettejä ei asetettu lyhyellä aikavälillä toisiaan vastaan.

Esimerkki 7.15. V-taite

MP:lle rakentuvan tekstuurin ja säveltoistotekstuurin vastakkainasettelu nousee V-taitteessa aikaisempaa selkeämmin musiikissa etualalle, mikä alleviivaa tekstuurin virtuaalisia identiteettejä. Kuten tekstuureita käsittelevässä luvussa esitin, edustaa MP *Drangissa* mielestäni teoksen virtuaalista protagonistia, kun taas säveltoistotekstuurille rakentuvat tilanteet edustavat tämän vastakohtaparia, teoksen virtuaalista antagonistia.

Virtuaalisen toimijuuden näkökulmasta IV- ja V-taitteen tapahtumia voi mielestäni tulkita esimerkiksi seuraavaan tapaan: tahdeissa 72 ja 76 musiikki osoittaa kasvavaa halua palata 3-viivaisen rekisteriin, mikä ärsyttää säveltoistotekstuurin kappaleessa ilmentämää antagonistia siinä määrin, että se tekee tahdeissa 78–79 näyttävän paluun ja vastaa ärsyyntyneenä IV- ja V-taitteissa musiikissa tapahtuneeseen, omalta kannaltaan ei-toivottuun käänteeseen. Säveltoistotekstuurin esiintymiset tahdeissa 78–79 ja VIII-taitteeseen kuuluvassa tahdissa 93 erottuvat soivasta ympäristöstään paitsi saman säveltason toistamisen myös epäsäännöllisesti morsettavan ja rämpyttävän rytmisen ulkoasunsa puolesta.⁹⁶ Vaikka tahtien 78–79 esiintymisen rytmien kuviointi on epäsäännöllinen, toisin kuin säveltoistotekstuurin esiintymiset III-taitteessa, viittaavat musiikin muut tasot hyvin vahvasti säveltoistotekstuuriin: saman säveltason tuottaminen kahdelta rinnakkaiselta kieleltä ja toista kieltä venyttämällä toteutettu $\frac{1}{4}$ -sävelaskelhuojunta kuuluvat säveltoistotekstuurille karakteristisiin ominaisuuksiin.

⁹⁶ ”Rämpytys” on Tiensuulta itseltään lainaamani termi, jolla hän kuvaili tahtien 78–79 rytmistä karakteria esittäessani *Drangia* hänelle.

Kokonaisuuden dramaturgiassa tahdeilla 78–79 on mielestäni varsin selvä tekstuuri-identiteettien välisen konfliktin eskaloitumista ilmentävä funktio. Konfliktin eskaloitumiseen viittaa myös se, että motiivinen perushahmo näyttäytyy etuhelemäisenä hahmona juuri ennen tahdin 79 puoliväliin sijoittuvaa puolinuottia, kuten esimerkki 7.16 havainnollistaa.

Esimerkki 7.16. Motiivisen perushahmon esiintyminen tahdissa 79



Katson motiivisen perushahmon liittymisen säveltoistotekstuuriin tahdissa 79 ilmentävän virtuaalista käsirysyä. Tahdissa 79 teoksen virtuaalinen protagonistista ja antagonistista ovat konkreettisesti toistensa kimpussa, mitä ei ennen tätä tilannetta ole kertaakaan tapahtunut. Kappaleen alkupuolellahan protagonistista ja antagonistista edustavat tekstit esiintyivät aina erillään.

Tulkitsen säveltoistotekstuurin hurjistumisen tahdeissa 78–79 olevan seurausta siitä, että säveltoistotekstuurin ilmentämä antagonistista on tässä tilanteessa turhautunut ja epätoivoinen, koska sen III-taitteessa tekemä uhmakas väliintulo ei tuottanut toivottua tulosta. Kuten muistamme, annettiin säveltoistotekstuurin esiintymisille III-taitteessa runsaasti aikaa, mistä johtuen säveltoistoteksturi huokui III-taitteen lopulla vertauskuvallisesti itsevarmuutta. Nyt kaikki on toisin, koska protagonistista – MP:lle rakentuva teksturi – palasi IV-taitteessa takaisin näyttämölle ja palautti musiikin ainakin hetkellisesti 3-viivaiseen rekisteriin. Tämä ei tietenkään miellytä antagonistista, joka tekee tahdeissa 78–79 uhmakkaan, vaikkakin ehkä jo jonkinlaista epätoivoa huokuvan paluun näyttämölle.

Kaiken kaikkiaan V-taitteelle ominaista on, että MP:n ja säveltoistotekstuurin esiintymiset typistyvät sen yhteydessä kestoltaan lyhyiksi, mikä puolestaan toimii dramaturgisesti merkittävänä kontrastina kappaleen alkupuolen pitkille esiintymisille. Kun siirtyminen tekstuuri-identiteetistä toiseen tapahtuu lyhyellä aikavälillä, muuttuu musiikki luonteeltaan jollain lailla epästabiiliksi ja entistä arvaamattommaksi, mikä on omiaan herättämään ensi kuulemalta jonkinlaisen sattumanvaraisuuden vaikutelman. Musiikin epästabiilin luonteen voi tulkita heijastelevan kahden virtuaalisen toimijan välistä kamppailua, jonka tiimellyksessä musiikki ei saata asettua aloilleen.

6. VI-taite

Kuten edellä totesin, päättyy säveltoistotekstuurin rämpyttävä esiintyminen tahdin 79 puolessa välissä cis'-d'-dissonanssiin, joka jää soimaan kolmen neljäsosan ajaksi. Kyseiselle dissonanssille tuloa edeltää MP:n pikainen esiintyminen (esim. 7.16), jonka tulkitSEN viittaavan siihen, että sen ilmentämä protagonistista on valmis ottamaan konkreettisesti yhteen säveltoistotekstuurin ilmentämän antagonistin kanssa. Tahdissa 78 MP ujuttautuu säveltoistotekstuuriin laskeutumalla konkreettisesti samalle sävelkorkeudelle sen kanssa ja naamioitumalla itsekin säveltoistoksi. Tässä vaiheessa kappaletta MP:n esiintyminen matalassa rekisterissä on poikkeuksellista, koska saavutettuaan 3-viivaisen rekisterin II-taitteessa (t. 33–34) se on ainakin pyrkinyt pysyttelemään korkeammalla, vaikei ole siinä aina onnistunutkaan. Voitaisiin siis ajatella, että tahdissa 79 MP ja säveltoistotekstuuri käyvät käsirysyä keskenään, mistä johtuen niiden on konkreettisesti oltava samassa tilassa – toisin sanoen samalla sävelkorkeudella ja samassa tekstuurisessa asussa.

VI-taitteeseen tullaan siis varsin dramaattisissa tunnelmissa, kun MP ja säveltoistotekstuuri ovat säveltasollisesti ajatellen toistensa kimpussa. Tahdissa 80 tapahtuu kuitenkin soinnillisesti radikaali muutos: ärsyyntynyt rämpytys jää taakse ja musiikki muuttuu 1-ääniseksi. Tahdin 80 toiselta tahdinosalta alkavan *piu grazioso* -fraasin aluksi musiikki nousee glissandon myötä as'-säveltasolle, josta se laskeutuu hiljakseen takaisin cis–d'-sävelparin tuntumaan tahdissa 81. Tässä tilanteessa cis' ja d' esiintyvät

rinnakkain eivätkä enää päällekkäin, minkä lisäksi niiden rinnalle tuodaan f' ja pienen oktaavian gis, mikä luonnollisesti enteilee tekstuurista muutosta.

Piu grazioso -fraasin myötä tahdeissa 76–77 toistuvasti esiintynyt sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) tekee paluun näyttämölle, vaikkakin nyt matalahkossa sointirekisterissä. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että teoksen painokkaimmassa huippukohdassa (t. 105) samainen sävelluokkasegmentti nousee musiikillisen diskurssin etualalle, ja sen myötävaikutuksella musiikki lopulta saavuttaa g''' -säveltason. Sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) on *Drangissa* siis keskeinen toimija, jonka näyttäytymistä tahdissa 80 ei voi ohittaa pelkällä olankohautuksella. Oman tulkintani mukaan sävelluokkasegmentin funktio tahdissa 80 on viedä musiikki pois säveltoistotekstuurin välittömästä vaikutuspiiristä ja toimia MP:n tulevaa voittoa enteilevänä aavistuksena. *Piu grazioso* -fraasin ekspressio tekee selvän pesäeron säveltoistotekstuurin esiintymiseen tahdeissa 78–79. Minussa itsessäni tämä fraasi herättää oopperaan ja näyttämöllisyyteen kytkeytyvän mielikuvan, joka saa sen nousemaan esiin ympäristöstään.

Esimerkki 7.17. VI-taite

The musical score for VI-taite, measures 76-83, is presented in three staves. The first staff (measures 76-77) shows a dynamic shift from *ff* to *p*. The second staff (measures 78-79) is marked *piu grazioso* and *dim.*. The third staff (measures 80-83) is marked *agitato*, *cresc.*, and *poco meno mosso*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A blue arrow points to the beginning of the *piu grazioso* section, and another blue arrow points to the beginning of the *poco meno mosso* section.

Piu grazioso -esitysmerkintä alleviivaa luonnollisesti musiikin luonteessa tapahtuvaa kokonaisvaltaista muutosta, joka koskee tässä yhteydessä käytännöllisesti katsoen kaikkia musiikissa läsnä olevia parametreja: sointia, tekstuuria, kineettisyyttä, kestoä, säveltasollisuutta sekä musiikin ekspressiivistä karakteria. Kokonaisdramaturgian kannalta pidän *piu grazioso* -fraasin yhteyteen osuvaa muutosta niin merkittävänä, että

olen taipuvainen asettamaan V- ja VI-taitteen välisen rajan tähän tilanteeseen, kuten esimerkki 7.17 havainnollistaa.

Tahdin 80 toisella iskualalla alkavan *piu grazioso* -fraasin yhteydessä esiintyy rytmiarvoihin uloskirjoitettu *accelerando*, joka toimii viittauksena siihen, että tihenemisen idea on tässä vaiheessa teosta läsnä muotohierarkian kahdella eri tasolla: (1) taiterajojen tihenemisen tasolla ja (2) fraasitasolla.

Fraasitasolla tihenemisen prosessia ilmentää musiikin rytmiarvoihin uloskirjoitettu kiihtyminen (esim. 7.18.a ja 7.18.b).⁹⁷ Esimerkki 7.18.a esittelee tahdit 80–81 partituuriin kirjatussa asussa ja esimerkki 7.18.b esittelee *piu grazioso* -fraasin rytmiarvoihin uloskirjoitetun *accelerandon* pelkiksi rytmiarvoiksi pelkistetystä asusta.

Esimerkki 7.18.a. Tahdit 80–81



Esimerkki 7.18.b. Tahdin 80 kolmannelta tahdinosalta alkava uloskirjoitettu *accelerando*.

b – ges' – f' – cis' – d' – f' – cis ...



Piu grazioso -fraasin nuottiarvoihin uloskirjoitettu rytminen *accelerando* johtaa tahdin 81 jälkipuolella jatkuvaan 32-osarytmiin ja uuden tekstuurityypin syntymiseen. Tahdissa 81 korvalle jo tahdistä 79 tutun cis'–d'-sävelparin rinnalle tuodaan f'- ja gis-säveltasot, joiden mukaan tuominen implikoi kiihtyvän rytmijaon rinnalla tekstuurissa tapahtuvaa radikaalia muutosta. Jatkossa *piu grazioso* -fraasin 1-ääninen tekstuuri muuttuu asteittain 3-

⁹⁷ Rytmisyyden lisäksi tiivistymistä esiintyy toki myös tekstuurisuuden tasolla, kun musiikillinen kudos tiivistyy 3-ääniseksi tahdeissa 81–82.

ääniseksi, mitä voidaan mielestäni pitää jälleen eräänlaisena tekstuurisena metamorfoosina – asteittain tapahtuvana muutosprosessina, jonka edetessä on hyvin vaikea sanoa, missä vaiheessa tekstuuri muuttuu 3-ääniseksi.

Ominaista tahdeissa 81 ja 82 esiintyvälle 3-ääniselle tekstuurityypille on, että siinä MP:n ja säveltoistotekstuurin ilmentämät vastakkaiset säveltasolliset tendenssit on tuotu yhteen, minkä tulkitseen symbolisoivan teoksen virtuaalisen protagonistin ja antagonistin välistä kamppailua siitä, kumpi saa viedä musiikkia haluamaansa suuntaan.⁹⁸

Mitä tahtien 81 ja 82 kokonaisdramaturgiassa kannattelemaan rooliin tulee, edustavat ne mielestäni rekisteri-identiteettien välistä konfliktia kiivaimmillaan, mitä tahdin 81 *agitato*-esitysmerkintä omalla tahollaan alleviivaa. Kuten edellä totesin, musiikki on kappaleen tässä vaiheessa luonteeltaan epästabiilia; se ei onnistu asettumaan aloilleen puhumattakaan minkäänlaisen sisäisen tai ulkoisen rauhan löytämisestä. *Piu grazioso* -fraasi pyrkii tulkintani mukaan jollain lailla rauhoittamaan tilannetta, mutta huonolla menestyksellä. Tahdissa 81 musiikki kiihtyy rytmiarvoihin uloskirjoitetun *accelerandon* myötä kohti 32-osaisuutta, jonka se saman tahdin loppupuolella saavuttaakin. Tässä yhteydessä 32-osaisuuden kannattelema symbolinen arvo on mielestäni huomattava, sillä jatkuvan 32-osaisuuden tavoitteleva kuuluu musiikin keskeisiin pyrkimyksiin, kuten luvussa 6 todettiin.

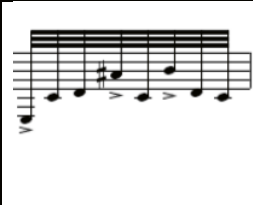
Kun referenssiarvoksi otetaan kappaleen lopullinen päämäärä – seesteisyys ja korkea rekisteri – ei 32-osaisuus tahdeissa 81 ja 82 kuitenkaan missään tapauksessa ilmennä voittoisuutta, vaan pikemminkin sen täydellistä vastakohtaa: kaoottisuutta. Tämä johtuu siitä, että 3-äänisen tekstuurityypin eri kerroksiin sijoittuvat epäsäännölliset aksentit katkovat jatkuvan 32-osaisuuden rytmistä virtaa, jota pidän jatkuvaan 32-osaisuuteen tähtäävän rytmisen kehityskaaroksen keskeisenä tavoitteena. Toinen tahtien 81–82

⁹⁸ 3-äänisessä tekstuurissa cis'-d'-cis'-ostinatolinja edustaa säveltoistotekstuurin musiikkia matalaan rekisteriin sitovaa tendenssiä, kun taas sen yläpuolella liikkuva ais'-h'-linja symbolisoi musiikin pyrkimystä irrottautua matalasta rekisteristä. 3-äänisen tekstuurin kolmatta tasoa edustavat matalassa rekisterissä pistemäisesti esiintyvät gis ja e, joiden funktiona lienee pitää yllä matalan rekisterin kappaleessa ilmentämää uhkaa ja korostaa lisäksi tilanteen *agitato*-luonnetta, jota nopea tempo ja tahdin 82 epäsäännöllinen aksentointi alleviivaavat.

voitokkuutta likvidoiva tekijä liittyy sointirekisteriin: musiikki liikkuu tahdeissa 81 ja 82 aivan liian matalassa rekisterissä ilmentääkseen voitokkuutta *Drangin* musiikillisessa viitekehyksessä.

Kaoottisuus saa jatkoa tahdissa 83, kun musiikki tuntuu suistuvan rytmisiltä raiteiltaan ja niin sanoakseni kiskoutuu irti 3-äänisen tekstuurin musiikkia matalaan rekisteriin sitovasta vaikutuspiiristä. Kutsun tätä tilannetta rytmisiltä raiteilta suistumiseksi, sillä tahdin 83 ensimmäisellä tahdinosalla musiikin nopeus ylittää 32-osaisuuden *Drangissa* edustaman maksiminopeuden.⁹⁹ Esimerkki 7.19 havainnollistaa, että tahdin 82 viimeisellä tahdinosalla esiintyvä 32-osa-arpeggiokuvio muistuttaa sekä sävelluokkasäältänsä että implisiittisesti ylöspäin pyrkivän tendenssinsä puolesta jo varteenotettavalla tavalla tahdin 83 ensimmäisellä tahdinosalla esiintyvää murtosoitua.

Esimerkki 7.19. Tahdin 82 loppu ja tahti 83.

t. 82	t. 83
	

Merkittävin ero näiden kahden kuvion välillä on se, että tahdin 83 murtosointukuvio suuntaa yksiselitteisesti säveltasoavaruudessa ylöspäin, kun taas tahdin 82 lopussa esiintyvässä kuviossa ylöspäin pyrkivä tendenssi on läsnä implisiittisesti – mikä on tietenkin ominaista 3-ääniselle tekstuurityypille, joka ei halua päästää musiikkia etenemään säveltasoavaruudessa ylöspäin. Koska tahdin 83 kuvio on rytmisiltä aika-arvoiltaan nopeampi kuin tahdin 82 lopun kuvio, voidaan mielestäni puhua 3-äänisen

⁹⁹ 32-osia nopeampia paikallisia rytmikuvioita kyllä esiintyy *Drangissa* siellä täällä, kuten esimerkiksi tahtien 76–77 ja tahtien 105–107 yhteydessä, mutta näissä tilanteissa ne hahmottuvat kuulokuvassa lähinnä etuheleiksi tai muuten 32-osia selvästi hitaampia kuvioita koristeleviksi elementeiksi eivätkä yhtenäiseksi rytmiseksi virraksi, jota pidän jatkuvan 32-osaisuuden keskeisenä kriteerinä.

tekstuurin vaikutuspiiristä irtaantumisesta, joka näyttää edellyttävän musiikilta huomattavaa kineettistä ponnistusta ja 32-osaisuuden raja-arvon hetkellistä ylittämistä.

Soittoteknisesti vaadittavan nopeuden saavuttaminen tahdin 83 alussa on haastavaa, sillä ensimmäiselle tahdinosalle osuvaa räjähtävän nopeaa murtosointua ei ole mahdollista toteuttaa kitaran vierekkäisillä kielillä. Tahdissa 82 alkava pitkä crescendo ja musiikin päätyminen fortissimoon edellisen tahdin lopussa auttavat kuitenkin esittäjää luomaan illuusion räjähtävyydestä.

Tahdin 83 alussa esiintyvän murtosoinnun ylin ääni irtaantuu omaksi itsenäiseksi linjakseen, joka nousee kohti 2-viivaista rekisteriä, jonka se kromaattisen nousun myötä tavoittaa tahdissa 84. Teoksen dramaturgiassa tahdit 83 ja 84 edustavat mielestäni merkittävää käännekohtaa, sillä musiikki osoittaa olevansa nyt kykeneväinen irtautumaan d-säveltasolta, johon säveltoistotekstuuri sen veti ensin tahdeissa 60–61 ja myöhemmin uudelleen tahdeissa 78–79.¹⁰⁰

Kun tarkastellaan tässä puheena olevan VI-taitteen säveltasollista kehityskaarta kokonaisuudessaan, huomataan, että tahdissa 80 (*piu grazioso* -fraasin alussa) musiikki käväisee as'-säveltasolla, minkä jälkeen se jumittuu tahtien 81–82 ajaksi 3-äänisen tekstuurin vaikutuspiiriin. Tahdissa 83 musiikki kuitenkin irtautuu 3-äänisestä tekstuurista ja tekee tahtien 83 ja 84 aikana rakenteellisesti painokkaan kromaattisen nousun a'-ais'-h'-c''-cis''-d''.¹⁰¹ Musiikki nousee siis VI-taitteen aikana kromaattisesti tritonuksen verran as'-säveltasolta d''-säveltasolle. Jos halutaan ajatella tämän kromaattisen nousun kytkeytyvän rakenteellisesti johonkin aikaisemmin tapahtuneeseen, voidaan sen mielestäni tulkita jatkavan g'-säveltasolta alkavaa kromaattisesti nousevaa linjaa.

G' nousi kappaleen alkupuolella näyttävästi esiin monissakin eri tilanteissa: (1) säveltoistotekstuurin ensimmäisen esiintymisen yhteydessä tahdissa 12, (2)

¹⁰⁰ Teosta idean tasolla kannattelevan säveltasollisen kehityskaarroksen näkökulmasta d' edustaa rakenteellista pohjakosketusta, kuten luvussa 7.2 (esim. 7.1) totesin. Tahdeissa 60–61 d'-säveltasolla viivytään pitkään ja painokkaasti, mikä korostaa sen rakenteellista ja dramaturgista funktiota.

¹⁰¹ Ais':n ja h':n väliin sijoittuu vielä ¼-osasävelaskel, joka toteutetaan kieltä venyttämällä.

säveltoistotekstuurin kolmannen esiintymisen yhteydessä tahdeissa 54–56, ja (3) säveltoistotekstuurin viidennen ja voimakkaimman esiintymisen yhteydessä tahdeissa 62–64.¹⁰²

VI-taite edustaa siis kokonaisdramaturgiassa siinä mielessä tärkeää käännekohtaa, että sen aikana musiikki raivaa tiensä pois 1-viivaisesta rekisteristä. Musiikkiin sisäänrakennettu ylöspäin pyrkivä tendenssi paljastaa voimansa ja osoittaa olevansa varteenotettava toimija, joka ei luovu tavoitteestaan panematta kaikkea peliin. Vaikka rekisteri-identiteettien välinen kamppailu käydään kitaran keskirekisterissä, osoittaa ylöspäin pyrkivä tendenssi kyvykkyytensä ja voimansa myös siellä, kuten edellä puheena ollut kromaattinen nousu osoittaa.

VI-taitteen kolme jälkimmäistä tahtia (t. 83–85) muodostavat soinnillisesti ja tekstuurisesti ympäristöstään erottuvan kokonaisuuden, joka assosioituu kontekstuaalisella tasolla kappaleen aloitustilanteeseen, tarkemmin sanoen I-taitteen tahteihin 1–12. Nousu–lasku-hahmonsa puolesta musiikin tahdeissa 83–85 tekemä melodinen kaarros muistuttaa jollain lailla kappaleen ensimmäisen 12 tahdin aikana esiintyvää melodista kaarrosta, mikä antaa tahdeille 83–85 tietynlaisen kertauksen käsitteeseen vapaasti assosioituvan funktion.¹⁰³ Traditionaalisesta kertauksesta voidaan tuskin tässä yhteydessä puhua, mutta hahmopsykologisella tasolla tahtien 1–12 ja 83–85 säveltasolliset kaarrokset, hahmot, assosioituvat ainakin omassa ajattelussani toisiinsa. Lisäksi tahdin 83 alussa esiintyvä nopea 32-osasekstolikuvioiden muistuttaa rytmisen ulkoasunsa puolesta merkittäväällä tavalla kappaleen alussa esiintyvää kuviota, mikä mielestäni alleviivaa edelleen näiden kahden tilanteen välistä abstraktia sukulaisuutta.

Edelliseen viitaten tulkiten musiikin palaavan VI-taitteen jälkipuolella alkujuurilleen, vaikkakin matkan varrella kokemiensa vastoinikäymisten jälkeen varsin kokonaisvaltaisesti muuttuneena – alun suora kertaaminen olisi siksi tässä yhteydessä mahdotonta. Koska

¹⁰² Tahdeissa 62–64 g' ei esiinny yksin vaan muodostaa suuren terssin h'-säveltason kanssa, mikä ei kuitenkaan vähennä g'-säveltason rakenteellista painoarvoa.

¹⁰³ Assosioin musiikin tahdeissa 83–84 tekemän kromaattisen nousun musiikin tahdeissa 1–7 tekemään likimain 2-oktaavia kattavaan nousuun, kun taas musiikin tahdissa 85 (*poco meno mosso*) tekemä kromaattinen lasku assosioituu musiikin tahdeissa 9–12 tekemään suuren sekstin kattavaan laskuun.

assosioin tahdit 83–85 yhdeksi nouseva–laskeva-kaarrokseksi, tulkitseen VI-taitteen jatkuvan tahtiin 86 asti, vaikka *poco meno mosso* -esitysmerkintä osuu tahtiin 85.

Tahtien 83–85 kertaukseen assosioituva tilanne toimii sofistikoituneesti toteutettuna musiikillisena metaforana sille, kuinka elämän aikana koetut myötä- ja vastoinkäymiset muuttavat ihmistä ja muokkaavat samalla menneisyydestä kumpuavia muistikuviamme. Missä määrin muistikuvamme vastaavat mennyttä todellisuutta on kiehtova kysymys, joka nousee mielestäni varsin eksplisiittisesti esiin *Drangin* hypoteettisessa II-osassa, jossa säveltäjä operoi I-osassa esittelemällään materiaalilla. Vaikka konteksti on monessakin suhteessa hyvin erilainen, koen *Drangin* ilmentävän muistin näkökulmasta jonkinlaista sukulaissieluisuutta Morton Feldmanin pianoteokseen *Triadic Memories for Piano* (1981).¹⁰⁴ Oman tulkintani mukaan tahdit 83–85 ovat kuin ajan myötä muuttunut muisto kappaleen alkuvaiheilta, tahdeista 1–12, joiden nouseva–laskeva hahmo muodostaa vääristyneen muistikuvan ääriviivat.

VI- ja VII-taitteen rajalla, tahdissa 85, musiikki laskeutuu kaihoisasti pieneen oktaavialaan. Kromaattinen laskeutuminen toteutetaan tässä yhteydessä artikuloituna glissandona, joka assosioituu tahdeissa 9–11 *pianto*-toposta edustaneisiin laskeviin legatoeleisiin. Assosiaatio kumpuaa siitä, että tahdin 85 kromaattisesti laskeva sävelkulku toteutetaan legatona ja musiikki hiipuu samalla luonnollisen diminuendon myötä kohti pianissimoa ja seesteisyyttä.

Soinnillinen siirtymä tahdin 84 viimeisellä tahdinosalla kuullusta fortissimosoinnusta tahdin 85 pianoon ja pieneen oktaavialaan on valtaisa, ja sitä alleviivaa tahtien 84 ja 85 välille osuva tauko, jonka kokonaisuutta artikuloivaa merkitystä pidän ohittamattomana.¹⁰⁵ *Drangissa* on kaiken kaikkiaan verrattain vähän todellisia taukoja, joten taukojen edustaman hiljaisuuden merkitys korostuu entisestään. Tässä suhteessa

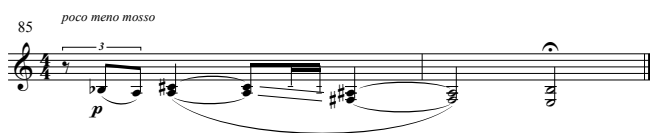
¹⁰⁴ Yli tunnin mittaisessa pianoteoksessaan *Triadic Memories for Piano* (1981) Morton Feldman koettelee tietoisesti inhimillisen muistin rajoja. Teoksen minimalistisen toisteinen ja kuitenkin alati muuttuva musiikki vie kuulijan mukanaan, eikä hän kappaleen riittävän pitkälle edettyä kykene enää hallitsemaan kaikkia muutoksen tasoja.

¹⁰⁵ Tahdin 39 yhteydessä Tiensuu viittasi orkesterin *tutti*-tehoon. Lukija voi mielessään kuvitella, kuinka vaikuttavalta tahtien 84–85 välinen siirtymä kuulostaisi orkesterille sovitettuna.

tahtien 84–85 tauko asettuu taukohierarkian huipulle, sillä tulkit sen viittaavan sekä akustiseen että psykologiseen hiljaisuuteen.¹⁰⁶ Tauon psykologinen funktio kumpuaa siitä, että katson musiikin vertauskuvallisesti jäävän tahdin 85 tauon ajaksi miettimään, minne suuntaisi seuraavaksi. Edellä käydyn kamppailun jälkeen matalaan rekisteriin palaamista tauon jälkeen ei voi mielestäni pitää millään lailla oletusarvoisena valintana, mikä lisää esityserkinnän *poco meno mosso* (t. 85) huomioarvoa.

Edellisen lisäksi merkille pantavaa tahdissa 85 on, että se on kappaleen ensimmäinen matalaan rekisteriin sijoittuva seesteinen tilanne; aiemmin seesteisyyttä on sivuttu ainoastaan huiluaänisegmenteissä. Kun matalaan rekisteriin sijoittuvat tilanteet ovat tähän mennessä – erityisesti VI-taitteen yhteydessä – olleet dynaamisesti voimakkaita ja ekspressiivisen karakterinsa puolesta riidanhaluisia, näyttäytyy tahdin 85 resignoitunut esiintyminen aivan omanlaisessaan valossa. Ylimeno VII-taitteeseen saa siksi kokonaisdramaturgiassa huomattavan painoarvon. Tahdin 85 kromaattisesti laskeva ele on luonteeltaan siinä määrin sulkeva, että koen sen toimittavan *Drangissa* jonkinlaista kadensaalista funktiota. Hypoteettisesti tämä tilanne voisi toimia koko teoksen sulkevana kadenssina, mikäli musiikki etenisi esimerkissä 7.20 havainnollistetulla tavalla.

Esimerkki 7.20. Hypoteettinen versio tahdeista 85–86.



Onneksemme *Drang* ei kuitenkaan pääty tähän tilanteeseen, ja kadenssin *mahdollisuus* jää roikkumaan ilmaan ainoastaan potentiaalisena vaihtoehtona, johon musiikki ei tässä tilanteessa tartu. Lopetuksen mahdollisuuteen viittaava ajatus kumpuaa mielestäni siitä, että korkeaa rekisteriä edustava virtuaalinen toimija näyttää edellä voittaneen rekisteri-identiteettien välisen kamppailun ja löytäneen kamppailun tiimellyksessä

¹⁰⁶ Elävässä esitystilanteessa tahdin 85 tauon pituus on luonnollisesti suhteutettava salin akustiikkaan, sillä tahdin 84 fortissimosoinnunkin jälkikaiku voi kaikuisassa tilassa soida jopa usean sekunnin ajan.

vertauskuvallisesti todellisen voimansa. Tässä suhteessa VI- ja VII-taite toimivat eräänlaisena käännekohtana, jonka jälkeen virtuaalisen protagonistin ja antagonistin välinen suhde muuttuu lopullisesti. Tahtien 83–84 voimallisen kromaattisen nousun jälkeen antagonistista huomaa joutuneensa alakynteen eikä enää haasta protagonistia yhtä lailla voimallisesti kuin hetkeä aikaisemmin, tahdeissa 78–79 ja tahdeissa 81–82. Esitystilanteessa tahtien 85 ja 86 kestoa voi mielestäni venyttää, sillä tässä tilanteessa musiikilla itsellään ei tunnu olevan kiire mihinkään, mihin myös tahdin 85 esityserkintä *meno mosso* omalla tahollaan viittaa.

7. VII-taite

Siirtyminen VII-taitteeseen tapahtuu tahdissa 86, kun musiikki siirtyy tahdin 85 luonteeltaan sulkevan ja kitaran matalimpaan sointirekisteriin sijoittuvan laskevan eleen jälkeen jokseenkin yllättäen takaisin kitaran korkeimpaan sointirekisteriin (esim.7.21).

Esimerkki 7.21. VII-taite

The image shows a musical score for guitar, measures 83 through 86. The score is written on a single staff. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, with a '6' above the first measure. Measure 84 continues the eighth-note pattern, with a '3' above the first measure. Measure 85 is marked 'poco meno mosso' and contains a series of eighth notes, with a '3' above the first measure. Measure 86 is marked 'molto appassionato senza fretta' and contains a series of eighth notes, with a '3' above the first measure. The score includes various dynamic markings: 'ff' (fortissimo) at the beginning of measures 83, 84, and 85; 'p' (piano) at the beginning of measure 86; and 'ff' (fortissimo) at the beginning of measure 87. There are also markings for 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score is divided into two systems: measures 83-84 on the first system and measures 85-86 on the second system. A large blue arrow points down to measure 86, indicating the transition point. Another large blue arrow points up to measure 85, indicating the start of the transition.

Merkille pantavaa tahtien 85–86 välille osuvan taiterajan yhteydessä on erityisesti se, että siirtyminen matalasta rekisteristä (t. 85) korkean rekisteriin (t. 86) ei kuulokuvassa näyttäydy lainkaan niin rajuna ja äkkijyrkkänä muutoksena kuin edellisissä taitteissa käydyn kamppailun perusteella voisi kuvitella. Tämä johtunee siitä, että musiikin tahdissa 85 saavuttama ekspressiivisesti seesteinen *poco meno mosso* -karakterit levittäytyy myös tahtiin 86, mikä pehmentää rekisteristä toiseen siirtymisen herättämää vaikutelmaa.

Kineettisessä mielessä ylimeno VII-taitteeseen edustaakin kappaleen tähän mennessä rauhallisinta tilannetta, jolle annan kokonaisdramaturgiassa viimeistä näytöstä edeltävää suvantoa ilmentävän funktion.¹⁰⁷

Musiikin ekspressiivinen karakteri liittyy siis tahdit 85 ja 86 ekspressiivisellä tasolla toisiinsa. Säveltasollisuuden teoksessa kannatteleman merkityksen näkökulmasta tahdit 85 ja 86 kuuluvat kuitenkin kahteen eri maailmaan, ja tähän on kaksi syytä. Ensinnäkin tahti 85 kuuluu matalaan rekisteriin ja tahti 96 korkeaan. Toiseksi tahti 85 päättää tahdissa 83 alkaneen nousevan–laskevan melodisen kaaroksen, kun taas tahti 86 aloittaa koko VII-taitteen (tahdit 86–90) kattavan laskevan–nousevan melodisen kaaroksen.

VI-taitetta käsittelevässä kohdassa käsittelin alustavasti nousevan–laskevan melodisen hahmon *Drangissa* kannattelemaa merkitystä ja totesin assosioivani tahdit 83–85 abstraktin hahmonsa puolesta tahteihin 1–12.¹⁰⁸ Nyt jatkan toteamalla, että nouseva–laskeva-hahmon rinnalle nousee kappaleen jälkipuolella sen melodinen peilikuva, laskeva–nouseva-hahmo, joka on esiintynyt implisiittisesti, musiikillisen diskurssin pinnan alla jo IV-taitteen lopulta lähtien.

Lukijan muistin virkistämiseksi kertaan tässä yhteydessä pikaisesti IV-taitteen lopun säveltasolliset tapahtumat. Tahdissa 72 kuultiin blues-alluusio, jonka myötä musiikki nousi pitkästä aikaa 3-viivaiseen rekisteriin (esim. 7.13.a). Tämän jälkeen musiikki laski nopeasti 2-viivaisen rekisterin kautta laajalle soinnulle, jonka alin sävel oli pieni e, kitaran matalin sävel (esim. 7.14). Tahdissa 75 musiikki palasi takaisin 3-viivaiseen rekisteriin, vaikkakin tässä yhteydessä huiluaäninä. Näin tahtien 72–75 välille muodostui 4 tahtia kattava laskeva–nouseva-hahmo, joka kiistattomasta läsnäolostaan huolimatta tuskin nousee musiikissa selkeästi etualalle. Uskoakseni tahdeissa 72–75 kuulijan huomioarvo kohdistuu musiikillisen diskurssin pintatasoon, joka on ekspressiivisesti ajatellen kiinnostava ja eläväinen: ensin kuullaan blues-alluusio, jota seuraa laaja sointu, jota puolestaan seuraa

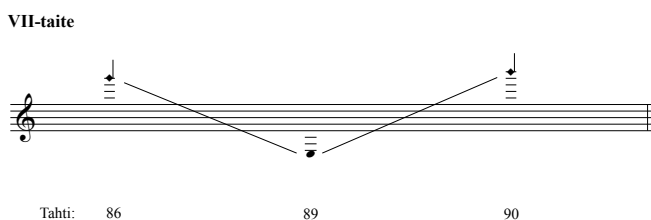
¹⁰⁷ Aikaisempien huiluaänisegmenttien kesto on rajoittunut yhteen tahtiin, ja huiluaänisegmenttien ympärillä oleva musiikki on ollut luonteeltaan ainakin jossain määrin liikkuvaa ja eteenpäin pyrkivää.

¹⁰⁸ *Nousevan–laskevan* hahmon *Drangissa* kannattelema merkitys kumpuaa siitä, että nousevat linjat suuntaavat kohti teoksen säveltasollista määränpäättä ja laskevat linjat loittonevat siitä. Tässä suhteessa nousevat linjat ovat positiivisesti latautuneita ja laskevat linjat negatiivisesti latautuneita.

pysähdys huoluvalle sävelelle ja huiluäänisegmentti. V- ja VI-taitteen yhteydessä esiintyy edellistä laajempi, tahdit 76–84 kattava laskeva–nouseva-hahmo, joka kuulokuvassa jää kuitenkin muiden musiikin tasojen varjoon.¹⁰⁹

VII-taitteessa esiintyvä laskeva–nouseva-kaarros nousee mielestäni edellä mainittuja kaarroksia selkeämmin musiikillisen diskurssin etualalle, mikä johtuu siitä, että se on kestoltaan varsin kompakti ja lisäksi ekspressiiviseltä luonteeltaan selkeästi yhtenäisempi kuin ne. Nämä ominaisuudet edesauttavat VII-taitteen laskevan–nousevan-kaarroksen hahmottumista myös kuulohavainnon tasolla yhdeksi kokonaisuudeksi, siis hahmoksi. Esimerkki 7.22 esittää tahtien 86–90 välillä esiintyvän laskevan–nousevan-hahmon reduktion.

Esimerkki 7.22. VII-taitteen laskeva–nouseva-hahmo



Kuten esimerkit 7.21 (s. 148) ja 7.22 havainnollistavat, alkaa VII-taite 3-viivaiselta g:ltä, joka tahdissa 86 toteutetaan huiluääninä. Tässä tilanteessa tahdin 86 huiluäänisegmentti ei enää vaikuta syntaktisen rakenteen sisällä olevalta lisäykseltä, parenteesilta, vaan integroituu mielestäni musiikin paikalliseen diskurssiin, minkä katson johtuvan pitkälti siitä, että tahdit 85 ja 86 kuuluvat samaan, seesteisyyttä kineettisellä ja dynaamisella tasolla ilmentävään ekspressiiviseen kategoriaan. Myös laskeva säveltasollinen hahmo yhdistää tahteja 85 ja 86 abstraktilla tasolla toisiinsa, huolimatta siitä, että laskevat linjat esiintyvät tässä yhteydessä rekisteriavaruudessa hyvin kaukana toisistaan.

¹⁰⁹ Tämän laajan laskevan–nousevan kaarroksen yhteydessä musiikin pintatasolla nousevat esiin seuraavat elementit ja ominaisuudet: (1) MP:lle rakentuva uudenlainen tekstuuri ja sitä seuraavat kaikukuviot, (2) säveltoistotekstuuriin eksplisiittisen ärsyyntyneen esiintyminen 1-viivaisen d:n yhteydessä, (3) 3-ääninen tekstuuri ja (4) sitä seuraava aggressiivinen törmäys (t. 83), jonka jälkeen musiikki nousee 2-viivaiseen rekisteriin. Kaarros ei ole symmetrinen, sillä se alkaa e'''-säveltasolta ja palaa d''-säveltasolle.

Tahdeissa 85 ja 86 – VI- ja VII-taitteen välisessä siirtymässä – rekisteri-identiteetit lähestyvät siis toisiaan sekä ekspression että hahmojen näkökulmasta. Tämä tuo ne yhteen myös musiikillisen diskurssin paikallisella tasolla, mikä johtaa siihen, että huiluäänisyys integroituu luontevalla tavalla ympäristöönsä.

Ylimenoa VII-taitteeseen voisikin mielestäni pitää jonkinlaisena virtuaalisten toimijoiden välisenä rauhan julistuksena. Rekisteri-identiteetit eivät saavuttaneet yhteisymmärrystä VI-taitetta hallinneessa 3-äänisessä tekstuurityypissä (jossa ne kylläkin lähestyivät toisiaan rekisterillisestä näkökulmasta), mutta tahdeissa 85–86 ekspressiivinen yhteisymmärrys näyttää ainakin hetkellisesti löytyvän, kun molemmat identiteetit palaavat rehellisesti omaan rekisteriinsä ja liittyvät toisiinsa musiikin ekspressiivisellä tasolla.

Tahdin 87 toisella tahdinosalla huiluäänisyydestä siirrytään normaalisti tuotettuihin ääniin, mikä tapahtuu soinnillisesti ajatellen hyvin vähäeleisesti ja saumattomasti. Säveltäjä on merkinnyt tahdin 86 huiluäänten dynamiikaksi *mezzoforte* ja tahdin 87 blues-alluusiosta johdetun eleen dynamiikaksi *piano*, minkä tulkitSEN viittaavan soinnillisen siirtymän tietoiseen ja tarkoin harkittuun hämärtämiseen. TulkitSEN huiluäänten ja normaalisti tuotettujen äänten lähestymisen ennakoivan kappaleen loppuhetkillä tapahtuvaa soinnillista metamorfoosia: tilannetta, jossa normaalisti tuotetuista äänistä siirrytään saumattomasti huiluääniin. Huolimatta siitä, että tahdin 86 huiluäänisegmentissä saavutetaan *g*^{'''}, pysyy normaalilla soittotekniikalla tahdissa 87 tuotettu *e*^{'''} tulkintani mukaan rakenteellisesta näkökulmasta korkeimpana musiikin tähän mennessä saavuttamana säveltasona, mikä kytkee IV-taitteen tahdin 72, V-taitteen tahdin 76 ja VII-taitteen tahdin 87 rakenteellisesti ajatellen toisiinsa. Joka tapauksessa tahdin 86 huiluäänisegmentti integroituu luontevasti sitä ympäröivään musiikkiin ja murtautuu ulos parenteesikategoriasta, joka on liittänyt aikaisempia huiluäänisegmenttejä toisiinsa.¹¹⁰

¹¹⁰ Huiluäänisegmenttien *Drangissa* kannatteleman funktion yksiselitteinen määrittäminen ei tietenkään ole mahdollista, enkä siihen pyrikään. Parenteesin ajatus tarjoaa yhden, esittäjän näkökulmasta relevantin näkökulman huiluäänisegmenttien kokonaisuudessa kannatteleman rakenteellisen funktion ja dramaturgisen merkityksen ymmärtämiseen.

Kun tahdissa 87 siirrytään huiluaänistä takaisin normaalisti tuotettuihin ääniin, kuullaan ensimmäiseksi samoja sävelluokkia kuin tahdin 72 blues-alluusiassa. Tämä yhteys nostaa esiin näiden toisistaan verrattain kaukana sijaitsevien tilanteiden tyyllisen sukulaisuuden ja antaa musiikille tahdissa 87 jälleen jollain lailla kertaukseen viittaavan sävyn. Kun tahdin 87 sävelluokat esiintyvät vielä samalla sävelkorkeudella kuin tahdissa 72, saa kertauksen ajatus lisää painoarvoa, vaikkakaan asioita ei kerrata sellaisinaan vaan enemmän tai vähemmän muunnellussa hahmossa. Nyt ollaan kuitenkin jo hieman lähempänä traditionaalista kertausta kuin tahtien 83–85 kohdalla, jossa kertauksen kohteena oli varsin abstrakti nouseva–laskeva-hahmo.

Kuten muotokaavion 7.2 yhteydessä totesin, pidän yhtenä *Drangin* muodon keskeisenä piirteenä sitä, että teoksen loppupuolella kerrataan alkupuolella esiteltyä materiaalia. Kun materiaali on VII-taitteeseen tultaessa jo kokonaisuudessaan esitelty, alkaa kertaukseen assosioituvia piirteitä esiintyä luonnollisesti aikaisempaa useammin. Kirjaimellisesta kertauksesta ei kuitenkaan ole kysymys, ja muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta materiaalia kerrataan aina muunnellussa hahmossa.

Edelliseen viitaten tulkitsen, että tahdissa 88 esiintyvä rytmisen kiihdytys kertaa tahtien 80–81 uloskirjoitettua accelerandoa tai paremmin sanoen assosioituu siihen. VI-taitetta käsittelevässä kohdassa tulkitsin tahtien 80–81 accelerandon ilmentävän musiikin siirtymistä rytmisesti ja tekstuurisesti tiheään ja ekspressiivisen karakterinsa puolesta kiihkeään vaiheeseen. Tahdin 88 typistetty rytmisen accelerando suuntaa rekisteriavaruudessa alaspäin kohti 1-viivaista ja pientä oktaavialaa, jonne musiikki päättyy tahtien 88 ja 89 välillä. Matalaan rekisteriin päätyminen ei nyt kuitenkaan tunnu yhtä dramaattiselta kuin V-taitteen tahdeissa 78–79, joissa 1-viivaiselle d:lle päädyttiin varsin dramaattisissa tunnelmissa. Saavutettuaan pienen oktaavialan e:n tahdin 89 ensimmäisellä iskulla musiikki suuntaakin tällä kertaa rekisteriavaruudessa välittömästi takaisin ylöspäin: ensin 1-viivaiseen oktaavialaan tahdissa 89 ja lopulta aina 3-viivaiselle h:lle asti tahdin 90 toisella kahdeksasosalla.

Säveltasollisen ulottuvuutensa puolesta edellä mainittu nousu on yhtä laaja kuin tahdeissa 113–114 esiintyvä lopullinen nousu. Tulkintani mukaan tahdin 90 h^{'''}-säveltasolle päätyvällä nopealla pyrähdyksellä onkin tahtien 113–114 lopullista nousua ennakoiva funktio.

Tahdissa 90 h^{'''} saavutetaan kuitenkin niin yllättäen, että sen rakenteellinen painoarvo ei riitä teoksen saattamiseen dramaturgisesti tyydyttävällä tavalla päätökseensä – vaikka h^{'''} on teoksen päätössävel.¹¹¹ Tahdin 90 *subito forte* -dynamiikka vetää kuulokuvassa puoleensa vähintään yhtä paljon huomioarvoa kuin korkea h^{'''}, tekstuurin ainoa huiluääni, joka tässä tilanteessa jää siihen johtaneen soinnun massaan rinnastettuna auttamattoman ohueksi ja tekstuurisessa mielessä irralliseksi.¹¹² Lisäksi soinnun matalin sävel – kitaran kuudes vapaa kieli – jää soimaan huiluäänen alle, eli teoksen matalin ja korkein säveltasot ovat tässä tilanteessa läsnä samaan aikaan. Tästä syystä tahti 90 on kokonaisuuden kannalta symbolisesti merkittävä.

Pinnan alla kytevää kertauksen mielikuvaa alleviivaa edelleen tahdissa 89 esiintyvä nouseva kuvio, joka on kuultu sellaisenaan kolme kertaa jo kappaleen alkuvaiheissa: tahdeissa 4, 8 ja 16. Jo kauan sitten tutuksi tullutta elementtiä kertaamalla säveltäjä haluaa oletettavasti houkutella esittäjää ja kuulijaa kiinnittämään huomiotaan nykyhetken lisäksi myös nykyhetken ja menneisyyden väliseen dialogiin, joka nousee *Drangin* jälkipuolella vahvasti esiin. Tahdin 89 kuvioon kiteytyy kaksi *Drangissa* erittäin keskeistä ominaisuutta: (1) musiikin nouseva tendenssi ja (2) motiivisen perushahmon implisiittinen läsnäolo. Lisäksi kuvio näyttelee varsin keskeistä roolia jatkuvaan 32-osaisuuteen tähtäävässä rytmisessä kehityskaaressa. Luvussa 6 kirjoitin: *Tahdeissa 4, 8 ja 16 esiintyvien 16-osasekstoleiden rekisteriavaruudessa ylöspäin kurottava liike ilmentää yksiselitteisellä tavalla musiikin pyrkimystä edetä kohti siihen sisäänrakennettua päämäärää, ja tässä suhteessa kappaleen alussa esiintyvät 16-osasekstolit edustavat eräänlaisia alkusoluja, jotka pitävät sisällään sekä säveltasollista että kineettistä*

¹¹¹ Lisäksi tahdin 90 h^{'''} osuu painottomalle tahdinosalle, mitä voi perinteisessä mielessä pitää rakenteellisesti heikompana esiintymisenä kuin painolliselle tahdinosalle osuvaa esiintymistä.

¹¹² Tahdin 90 h^{'''} ei muusta tekstuurista irrallisena huiluäänenä riitä viemään musiikkia huiluäänisyyden piiriin; tämä tapahtuu vasta teoksen loppuratkaisun yhteydessä.

potentiaalia. Kappaleen alusta tutun kuvion palaaminen näyttämölle tahdissa 89 vahvistaa pinnan alla kytevää kertauksen mielikuvaa.

Tahdissa 90, välittömästi kappaleen alusta tutun kuvion kertaamisen jälkeen, musiikki ylittää jälleen hetkellisesti 32-osaisuuden kappaleessa edustaman kineettisen maksimin. Näin tapahtui edellisen kerran tahdissa 83, siis vain vähän ennen tätä tilannetta.

Vaikka 32-osat edustavat periaatteessa teoksen nopeinta rytmiarvoa, tavataan 32-osatrioleita ja 32-osasekstoleita kuitenkin siellä täällä. Tahdin 90 32-osakvintolille rakentuvan murtosoinnun tavoin 32-osia nopeammat rytmijaot esiintyvät aina joko murtosoinnuiksi tai etuheleiksi lukeutuvissa kuvioissa, mistä johtuen katson niiden kannattelevan kokonaisuuden tasolla pääasiassa koristelevaa funktiota, enkä tästä syystä aseta niitä kappaleen rytmihierarkiassa 32-osien yläpuolelle. Tahdin 90 32-osakvintoleille rakentuva murtosointu on mahdollista soittaa kitaran rinnakkaisilta kieliltä, joten sen toteuttaminen vaaditussa tempossa on mahdollista ja luontevaa. Murtosoinnun viimeinen sävel – huiluääni h''' – jää soimaan kolmen neljäsosan ajaksi, mikä luonnollisesti alleviivaa tilanteen rajakohtaisuutta ilmentävää funktiota.

8. VIII-taite

VIII-taitteeseen siirrytään tahdin 90 viimeisellä 8-osalla, *Molto appassionato, senza fretta* -esitysmerkinnän yhteydessä.¹¹³ VII- ja VII- taitteen välistä rajakohtaa markkeeraa teoksen dramaturgiassa 32-osatauko, joka katkaisee h'''-huiluäänien ja sen alla soivan kitaran kuudennen kielen akustisen soinnin. Tauko itsessään on lyhyt, mutta sitä edeltävä pitkä sävel ja tempon muutos mitä todennäköisimmin pidentävät tauon kappaleessa edustaman sisäisen hiljaisuuden vaikutuspiiriä esitystilanteessa: esittäjän tulee eläytyä äänten akustiseen pois hiipumiseen ja antaa luonnollisen diminuendon johtaa *molto*

¹¹³ *Senza fretta* on säveltäjän myöhemmin partituuriin tekemä lisäys, jonka tarkoituksena on täsmentää, että jakson voi esittää normaalia rauhallisemmassa tempossa. Säveltäjä huomautti minua jakson tempostä esittäessäni teosta hänelle, sillä partituurin ensimmäisessä versiossa *senza fretta* -lisäystä ei ollut. *Tempo primo*on palataan tahdissa 96.

appassionato, senza fretta -musiikkia edeltävälle tauolle ja sen myötä VIII-taitteeseen. Esimerkissä 7.23 VIII-taite esitellään kokonaisuudessaan.

Esimerkki 7.23. VIII-taite

The musical score for Example 7.23, VIII-taite, is presented in three staves. The first staff (measures 88-90) features a melodic line with a large black arrow pointing down to it. The second staff (measures 91-93) continues the melodic development. The third staff (measures 94-96) concludes the section with a blue arrow pointing up to it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text *molto appassionato senza fretta* is written above the first staff, and *tempo primo* is written above the third staff.

Koska tahdin 90 tauolla on merkittävä muotoa artikuloiva funktio, asettuu se taukohierarkiassa lähelle tahdin 85 taukoa, jonka tehtävänä oli alleviivata musiikin karakterissa tapahtuvaa muutosta.¹¹⁴ *Molto appassionato, senza fretta* -taitteeseen siirryttäessä musiikin ekspressiivisessä karakterissa tapahtuu kokonaisvaltainen muutos, jota soinnillisella ja tekstuurisella tasolla tapahtuvat muutokset omilla tahoillaan vielä alleviivaavat. Musiikin pintatasolla näyttäytyvä muutos on siinä määrin kokonaisvaltainen, että katson sen viittaavan myös rakenteen syvemmällä tasolla tapahtuvaan muutokseen, jossa tahtien 83–90 kertaava funktio päättyy tahdissa 90. Tahdista 91 eteenpäin kuultava *molto appassionato, senza fretta* -materiaali onkin mielestäni luonteeltaan enemmän kehittelevää kuin kertaavaa – vaikka tahdissa 94 kerrataan tahdeissa 67 ja 68 esiintynyttä materiaalia lähes sellaisenaan.

Kehittelyn piiriin VIII-taitteessa tulevat ainakin seuraavat musiikin tasot:

- (1) nouseva–laskeva-hahmo, (2) motiivinen perushahmo, (3) säveltoistotekstuuri, (4) sävelluokkasegmentti (0,1,4,5), (5) ylinouseva kolmisointu, (6) fortissimosointu, (7)

¹¹⁴ Totesin tuolloin: soinnillinen siirtymä tahdin 84 fortissimosoinnusta tahdin 85 pianoon ja pieneen oktaaviaalaan on valtaisa, ja sitä alleviivaa tahdin 85 ensimmäiselle iskualalle osuva tauko, jonka muotoa artikuloivaa merkitystä pidän ohittamattomana.

dynamiikka ja (8) 4+1-jaolle rakentuvat 32-osakuviot. Kertaavuus ei kuitenkaan jää VIII-taitteessa kokonaan taka-alalle, sillä taitteen jälkipuolella kerrataan taitteen alkupuolella esiintynyttä materiaalia: tahdissa 92 esiintynyt ylinousevaa kolmisointua koristeleva kuvio kerrataan tahdissa 95 käytännöllisesti katsoen sellaisenaan (käsittelen tätä kertausta hetken kuluttua tarkemmin). Lisäksi tahdissa 94 kerrataan IV-taitteesta tuttua materiaalia, mikä liittyy VIII-taitteen ja IV-taitteen kokonaisdramaturgiassa toisiinsa. VIII- ja IV-taitteen välinen kytkös kumpuaa motiivisen perushahmon molemmissa tilanteissa tekemästä paluusta. IV-taitteessa motiivinen perushahmo palaa musiikin virtuaaliselle näyttämölle koko III-taitteen kestäneen poissaolon jälkeen, ja VIII-taitteessa motiivinen perushahmo palaa näyttämölle jäätyään taustalle tahdin 76 jälkeen. Kolmas kertauksen ideaan liittyvä tilanne esiintyy VIII-taitteen ja IX-taitteen välillä. Palaan tähän tilanteeseen VIII-taitetta käsittelevän kohdan jälkipuolella ja analysoin seuraavaksi VIII-taitteen materiaalista organisoitumista hieman yksityiskohtaisemmin.

Keskeistä roolia VIII-taitteessa näyttelevät laskevat–nousevat ja nousevat–laskevat hahmot, joita säveltäjä on viljellyt oikeastaan koko teoksen ajan. VIII-taite alkaa ytimekkäällä laskevalla–nousevalla hahmolla, jonka lähtösävel on tahdin 90 muotoa artikuloivaa taukoa seuraava b'' ja päätössävel tahdin 91 korkein sävel es'''. Tässä tilanteessa laskeva–nouseva-hahmo on typistynyt kahden neljäsosan mittaiseksi eli vielä huomattavasti lyhyemmäksi kuin VII-taitteen laskeva–nouseva-hahmo, joka oli kestoltaan lähes viiden tahdin mittainen (esim. 7.22, s. 150).¹¹⁵

Kuulokuvassa laskevan–nousevan melodisen kaarroksen hahmottumista hämärtää musiikin rytminen katkonaisuus ja erityisesti musiikin rytmistä virtaa katkovat fortissimosoinnut, joiden rakeinen ja perkussiivinen sointi nostaa ne esiin ympäristöstään ja antaa niille huomattavan paljon huomioarvoa. Fortissimosointujen rooli nousee mielestäni VIII-taitteessa siinä määrin keskeiseksi, että katson parhaaksi tutkia sitä hieman yksityiskohtaisemmin. Aloitan tarkastelemalla kyseisten sointujen poikkeuksellista tuottamistapaa, joka erottaa ne teoksessa tekstuurisesti ja soinnillisesti omaksi tasokseen.

¹¹⁵ Kestonsa puolesta teoksen laajin nouseva–laskeva-kaarros esiintyy tahdeissa 1–12.

Fortissimosoinnut toteutetaan erittäin nopeina alas- tai ylöspäin etenevinä murtosointuina, jotka on merkitty partituuriin alas- tai ylöspäin osoittavina vertikaalisina nuolina. Esityksessä soinnun sävelet syttyvät lähes samanaikaisesti muodostaen vain yhden luonteeltaan rakeisen ja jossain määrin perkussiivisen aksentin. Nuolen suunta viittaa soinnun ilmentämään säveltasolliseen tendenssiin. Kun nuoli osoittaa alaspäin (ja murtosoinnun viimeinen syttyvä säveltaso on soinnun alin sävel), on soinnun ilmentämä tendenssi alaspäin suuntaava, ja kun nuoli osoittaa ylöspäin (ja murtosoinnun viimeinen syttyvä sävel on soinnun ylin sävel), on soinnun ilmentämä tendenssi ylöspäin suuntaava.

Näin esimerkiksi järjestyksessä ensimmäisen, tahdin 91 ensimmäiselle iskulle osuvan murtosointukuvion kannatteleva tendenssi on alaspäinen, koska soinnun viimeisenä syttyvä sävel on pieni e. Pienen oktaavialan e:lle nopeana murtosointuna päädyttyään musiikki kuitenkin ponnistaa välittömästi ylöspäin, mutta tekee samalla diminuendon fortissimosta pianissimoon, mikä syö tahdin 91 toisella 32-osalla alkavan ylinousevan kolmisoinnun dynaamista tehoa. Tässä tilanteessa dynamiikka (diminuendo) ja musiikin ilmentämä nouseva tendenssi menevät ristiin, minkä tulkitseen johtuvan siitä, että nousevan linjan – joka edustaa kappaleessa positiiviseksi luokitettavaa tendenssiä – voisi oletusarvoisesti kuvitella saavan osakseen crescendon. Syntyy vaikutelma, että säveltasovaruudessa ylöspäin etenevä ylinouseva kolmisointu ei oikeastaan haluaisikaan nousta musiikissa etualalle, vaan kätkeytyä diminuendodynamiikan taakse. Tätä musiikillista efektiä voisi kuvainnollisesti verrata lausahdukseen, jossa ihminen hengittää sisään sanoja artikuloidessaan. Näin tehtäessä puheen normaali prosodia ei toteudu ja sanat jäävät soinnillisesti jollain lailla profiilittomiksi, huokauksen omaisiksi.

Toinen fortissimosointujen yhteinen ominaisuus on se, että kukin niistä sisältää suuren terssin, jonka kaksi säveltasoa eivät kuitenkaan sijaitse samassa oktaavialassa muualla kuin ensimmäisessä (fis'-ais'), neljännessä (g'-h') ja kuudennessa soinnussa (g'-h'). Muissa soinnuissa suuren terssin kaksi säveltä on sijoitettu eri oktaavialoihin ja eri puolille sointua, mikä luonnollisesti hämärtää intervallin läsnäoloa. Tästä huolimatta suuren terssin läsnäolo yhdistää fortissimosointuja toisiinsa ja nostaa samalla suuren terssin implisiittisesti mukaan musiikilliseen diskurssiin. On hyvä muistaa, että kahden suuren terssin rinnakkain asettelu nousee motiivisen perushahmon kehityskaaren huipentavassa

tilanteessa tärkeään rooliin, sillä sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) voi tulkita muodostuneen kahden suuren terssin horisontaalisesta rinnakkain asettelemisesta, kuten esimerkin 4.16 yhteydessä esitin. VIII-taiteeseen tultaessa on suuri terssi ollut musiikillisen diskurssin taustalla jo verrattain pitkään, kun se kappaleen alkupuolella, erityisesti II-taitteessa, nousi varsin eksplisiittisesti musiikillisen diskurssin etualalle. Näin ollen voidaan mielestäni ajatella, että säveltäjä palauttaa menneisyydestä tutun intervallin musiikin virtuaaliselle näyttämölle salavihkaa ja turhia osoittelematta.

Kuten edellä mainitsin, tulee VIII-taitteessa kehittelyn piiriin monia muitakin musiikin tasoja. Tarkastelen seuraavaksi ylinousevaa kolmisointua, joka esiintyy heti VIII-taitteen alussa, tahdissa 90. Mainitsin myös, että fortissimosoinnut ja diminuendodynamiikka syövät ylinousevan kolmisoinnun dynaamista tehoa tahdissa 91. Dynaamisessa mielessä ylinousevalle kolmisoinnulle tuntuukin tässä tilanteessa lankeavan jonkinlainen statistin rooli, mistä huolimatta sointu pitää kiistattomasti sisällään kaksi suurta terssiä, joista alempi on tahdissa 90 tosin muutettu enharmonisesti vähennetyksi kvartiksi. Tiensuun nuotinnos naamioi suuren terssin tässä kohtaa valepukuun, mistä huolimatta intervalli paljastaa kuulokuvassa todellisen soivan luonteensa. Tässä kontekstissa kehittelevyyden piiriin tulee tulkintani mukaan myös nuottikuvan ja soivan todellisuuden perustavaa laatua oleva eroavaisuus, joka mahdollistaa esimerkiksi säveltäjän tässä tilanteessa tekemän virtuaalisen silmäkääntötempun.

Tulkintani mukaan säveltäjän silmäkääntöleikki saa jatkoa tahdissa 91, jonka toisen fortissimosoinnun ylimmän sävelen g" voi tulkita toimivan sitä seuraavien sävelten lomaan kätketyn ylinousevan kolmisoinnun g"-h"-dis"" pohjasävelenä – kunhan nuottikuvassa esiintyvä es"" muutetaan kuulokuvassa enharmoniseksi vastineekseen dis"". Esimerkissä 7.24 tahdin 91 alkupuolella esiintyvät ylinousevat kolmisoinnut on poimittu esiin ympäristöstään.

Esimerkki 7.24. Tahdin 91 alkupuolella esiintyvät ylinousevat kolmisoinnut.

Kuten esimerkki 7.24 osoittaa, ovat sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) ja ylinouseva kolmisointu molemmat implisiittisesti läsnä tahdin 91 toisen nousevan kuvion yhteydessä. Kumpikin elementti on kuitenkin jollain lailla epätäydellinen, sillä sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) alkaa vasta keskellä nousevaa kuviota sijaitsevalta ais"-säveleltä, kun taas ylinousevan kolmisoinnun hahmottumista hämärtävät siihen kuulumattomat sävelet ais" ja d". Sekä ylinouseva kolmisointu että sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) ovat muista yhteyksistä tuttuja elementtejä, mutta tässä tilanteessa niiden hahmottumista pyrkii hämärtämään myös fortissimosta pianissimoon hiipuva diminuendodynamiikka, joka saa erikoisuudessaan runsaasti huomiota ja vetää samalla mattoa edellä mainittujen elementtien hahmottumisen alta. Kaiken kaikkiaan VIII-taite edustaa musiikillisesti kiehtovan kompleksista rakennelmaa, jossa kehittelevyyden idea nousee vahvasti esiin.

Kuten edellä totesin, kuuluu kehittelevyyden piiriin tässä tilanteessa niin monia musiikin tasoja ja ominaisuuksia, että niiden kaikkien samanaikainen seuraaminen lienee lähinnä teoreettinen mahdollisuus. Tapahtumia voidaan myös lähestyä monesta eri näkökulmasta, eikä edellä esittämäni analyttinen näkökulma ole missään tapauksessa ainoa mahdollinen tapa tulkita tahdin 91 tapahtumia.¹¹⁶ Tapahtumien tiheys ja päällekkäisyys on tempon väliaikaisesta hidastumisesta huolimatta melkoinen, mikä synnyttää mielikuvan ajan nopeutumisesta – vaikka musiikin tempo todellisuudessa hidastuu. Oletettavasti rakeiset fortissimosoinnut nousevat ainakin ensi kuulemalta

¹¹⁶ Tahdin 91 tapahtumia voidaan lähestyä esimerkiksi niin, että jätetään fortissimosoinnut omaan arvoonsa ja analysoidaan vain niiden ulkopuolelle jäävää materiaalia. Tällöin sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) nousee huomattavasti selvemmin musiikillisen diskurssin etualalle.

musiikillisen diskurssin etualalle, mutta niiden varjossa tapahtuu monia mielenkiintoisia asioita, kuten alaviitteessä 116 todetaan. Mielestäni VIII-taitteen yhteydessä voidaan hyvin puhua ominaisuuksien ja elementtien polyfoniasta, jossa jokaisella ominaisuudella ja elementillä on oma tarkoituksensa, olipa se kuinka implisiittinen tahansa. Kun musiikillisen kokonaiskudoksen eri tasot asettuvat vuorovaikutukseen, syntyy jollain lailla kiihkeyttä ja intohimoa ilmentävä ekspressiivinen nyanssi, jota pidän VIII-taitteen ominaispiirteenä.¹¹⁷

Esimerkki 7.25 havainnollistaa sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) ja sen osajoukon (0,1,5) esiintymisiä tahdeissa 91–92.

Esimerkki 7.25. Sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) ja sen osajoukon (0,1,5) esiintymiset tahdeissa 91–92.

91

(0,1,4,5) (0,1,4,5) (0,1,4,5) (0,1,5) (0,1,5)

ff *pp* *ff* *ff subito*

Tahdin 91 lopulla ja tahtien 91 ja 92 välillä sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) esiintyy kaksi kertaa hyvin tunnistettavassa hahmossa, joten se assosioituu tahdeissa 76–77 kuultuihin kaikukuvioihin (ks. esim. 4.16, s. 59). Tahdissa 92 sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) kolmannen ja neljännen sävelen väliin tulee fortissimosointu, joka vertauskuvallisesti katkaisee segmentin (kyseessä on esimerkin 7.25 kolmas fortissimosointu). Tämän jälkeen sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) ei enää hetkeen esiinny neljän sävelluokan muodostamana kokonaisuutena, vaan osajoukkona (0,1,5), josta puuttuu sävel ges", joka täydentäisi eleen joukkoluokaksi (0,1,4,5). Vasta kun motiivisen perushahmon rytminen

¹¹⁷ Tahdissa 90 esiintyvä adjektiivi *appassionato* on johdettu substantiivista *passione*: intohimo, kiihko.

elementti palaa näyttämölle muunnellussa melodisessa hahmossa, uskaltaa sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) näyttäytyä taas omana itsenään.

Tämä tapahtuu tahdin 92 viimeiselle 8-osalle osuvan nopean 32-osasekstolikuvion yhteydessä (ks. esim. 7.23, s.155). Pidän tätä sävelluokkasegmentin (0,1,4,5) esiintymistä ja siihen johtanutta prosessia kokonaisdramaturgian kannalta tärkeänä tapahtumana, sillä se assosioituu tahtiin 76, jossa samainen sävelluokkasegmentti nousi rohkeasti 3-viivaiselle e:lle.¹¹⁸ Samalla tahdin 92 lopun esiintyminen ennakoii ja valmistelee tahdin 105 huippukohtaa, jossa sävelluokkasegmentti (0,1,4,5) kipuaa 3-viivaiselta e:ltä aina 3-viivaiselle g:lle asti. Näin ollen VIII-taitteen yhtenä keskeisenä funktiona voidaan mielestäni pitää tahdin 105 valmistelemista.

Ehkä jollain lailla yllättävää tässä tilanteessa on se, että säveltoistotekstuuri palaa näyttämölle tahdissa 93. Sen esiintyminen tässä tilanteessa on selvästi provosoiva ja ärsyyntynyt, ja assosioituu tahtien 78 ja 79 esiintymiseen, jonka lopulla säveltoistotekstuuri ja motiivinen perushahmo olivat käsirysyssä keskenään, kuten esimerkin 7.16 yhteydessä totesin. Myös tahdissa 93 motiivisen perushahmon rytmi vilahtaa puolihuomaamattomasti, ikään kuin ohimennen, mutta ei kuitenkaan tunnu tässä yhteydessä pyrkivän ottamaan yhteen säveltoistotekstuurin kanssa, vaan antaa tämän sanoa sanottavansa. Vaikutusvaltansa motiivinen perushahmo osoittaa vasta tahdin 95 lopussa, jossa se tahdille 93 tuloa vastaavassa tilanteessa (jossa tahdin 92 jälkipuoli kerrataan sellaisenaan) vie musiikin peruuttamattomasti uusille raiteille.

Jos matalaa ja korkeaa rekisteri-identiteettiä edustavat toimijat löysivät jonkinlaisen yhteisymmärryksen tahdeissa 85–86 (VI- ja VII-taitteen rajalla), ei tuolloin sovittu välirauha näytä koskevan säveltoistotekstuurin edustamaa toimijaa, joka nyt palaa näyttämölle varsin näyttävällä ja provosoivalla tavalla. Säveltoistotekstuurin tahdissa 93 alkava esiintyminen typistyy kuitenkin vain noin yhden tahdin mittaiseksi, eikä se tässäkään tilanteessa kykene suistamaan musiikkia raiteiltaan. Kehittelyn ideaan viittaa tässä se, että säveltoistotekstuurin lomaan ilmestyy tahdissa 93 kuudella kielellä

¹¹⁸ Pidän tahtia 76 siirtymisenä kappaleen (hypoteettiseen) II-osaan, kuten tämän luvun alussa esitin.

soitettava sointu, joka assosioituu lähinnä VIII-taitteen fortissimosointuihin. Dramaturgiselta teholtaan tahdin 93 esiintyminen jää kuitenkin kauas tahtien 78–79 esiintymisen taakse, minkä tulkitsen viittaavan säveltoistotekstuurin edustaman virtuaalisen toimijan voiman ja vaikutusvallan heikentymiseen.¹¹⁹

Säveltoistotekstuurin esiintymisen tahdeissa 93–94 päättää tahdissa 67 ensimmäisen kerran kuullun musiikin miltei kirjaimellinen kertaus. Tahdin 67 viimeisellä tahdinosalla esiintyneen kuvion, joka kuullaan säveltoiston jo loputtua, rytminen hahmo kerrataan nyt sellaisenaan, mutta sävelluokkasolla on tapahtunut merkille pantava muutos: tahdin 94 kuvio rakentuu C-duurikolmisoinnun ympärille, kun tahdin 67 kuvio rakentui sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) ympärille. Tulkitsen tämän merkitsevän sitä, että musiikki ottaa tahdissa 94 askeleen kohti kolmisointuisuuden kappaleessa edustamaa symbolista tasapainoisuuden tilaa, joka nousee keskeiseen rooliin kappaleen loppuratkaisussa.

Siirtyminen IX-taitteeseen käynnistyy, kun tahdin 92 päättävä fortissimodynamiikassa esiintynyt 32-osasekstolikuvio kerrataan lähes identtisenä tahdissa 95.¹²⁰ Ainoana näkyvänä muutoksena on se, että tahdin 92 des''' on tahdissa 95 korvattu enharmonisella vastineellaan cis''': kuulokuvassa tätä muutosta ei voi havaita, koska des ja cis edustavat samaa sävelluokkaa. Nuotinkirjoitustraditiossa korotusmerkillä varustettu sävel ilmentää periaatteessa ylöspäin suuntaavaa tendenssiä, kun taas alennusmerkillä varustetun sävelen ilmentämä tendenssi on periaatteessa laskeva. Tässä valossa tahdissa 92 esiintyvän des'''-sävelen korvaamisen cis'''-sävellä tahdissa 95 voisi ajatella viittavan kätkeytyksi musiikkiin sisäänrakennettuun pyrkimykseen edetä kohti korkeaa rekisteriä. Alennusmerkin vaihtumisen korotusmerkkiin voisi siis tulkita toimivan eräänlaisena rivien väliin kätkeytyneenä lupauksena siitä, että musiikki tulee jatkamaan matkaansa kohti siihen sisäänrakennettua päämäärää – paikallisista vastoinkäymisistä huolimatta.

¹¹⁹ Tahdeissa 107–110 kuullaan säveltoistotekstuurin viimeinen esiintyminen, jonka yhteydessä sen musiikkia matalaan rekisteriin vetävä voima on jo ehtynyt todella merkittävällä tavalla.

¹²⁰ Tahdin 92 lopussa ja tahdin 95 puolella välissä esiintyvä 16-osasekstoleille rakentuva laskeva arpeggiokuvio ylittää 32-osaisuuden kappaleessa edustaman kineettisen maksimin, mutta pidän kuvion funktiota yhtäältä koristelevana ja toisaalta katson sen toimivan säveltoistotekstuurille tahdissa 93 johtavana laajana etuheleena. Kyseisen kuvion toinen, neljäs, viides ja kuudes sävel muodostavat soivan "A-duurikolmisoinnun", jota kuvion ensimmäisen ja kolmannen sävelen voi ajatella koristelevan.

Ero tahdin 93 alun ja tahdin 95 lopun tilanteiden välillä on hienovarainen, sillä ges'-säveltasolle asti ne vastaavat sekä sävelluokkasisältönsä että rytmisen ulkoasunsa puolesta täysin toisiaan, kuten taulukko 7.1 havainnollistaa.

TAULUKKO 7.1. Tahtien 92–93 ja 95–96 tilanteet allekkain aseteltuina.

t. 92 (tahdin jälkipuoli)	t. 93
t. 95	t. 96

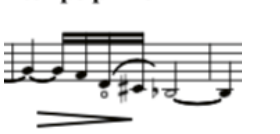
Kokonaisuuden kannalta keskeisin ero tahtien 92–93 ja tahtien 95–96 välillä on se, että tahdissa 93 motiivinen perushahmo osuu painottomalle tahdinosalle, kun se tahdissa 95 osuu iskulle. Tämän lisäksi motiivisen perushahmon rytmisen komponentin toinen vaihe, pitkä ges', jää tahdissa 95 soimaan kahden neljäsosan ajaksi, mikä antaa sille huomattavaa painoarvoa musiikillisen diskurssin paikallisella tasolla ja viittaa jonkinlaiseen muutokseen.

Tahdin 95 lopulle asti *molto appassionato, senza fretta* -musiikki on ollut luonteeltaan kiihkeää ja edennyt pääsääntöisesti 32-osissa ja 32-osasekstoleissa. Lukuun ottamatta säveltoistotekstuurin tahteihin 93–94 sijoittuvan esiintymisen keskelle (tahtien 93 ja 94 välille) sijoittuvaa neljäsosan pituista sointua ei pitkiä säveliä ole tässä taitteessa esiintynyt – eikä kyseinen sointukaan kuulu muutosta implikoivien pitkien sävelten kategoriaan, sillä sen jälkeen säveltoistotekstuuri jatkuu. Näin ollen motiivisen perushahmon esiintyminen tahdin 95 viimeisellä iskulla saa dramaturgisessa kokonaisuudessa yksiselitteisen muutosta implikoivan funktion, ja sen rytmisen 3+1-

komponentin toista vaihetta edustava pitkä ges' johtaakin musiikin uuteen vaiheeseen: *tempo primo* -esitysmerkinnän yhteydessä alkavaan 1-ääniseen, hitaaseen musiikkiin. Tahtien 95 ja 96 välille levittäytyvän ges'-sävelen muotoa jäsentävä funktio on siinä määrin huomionarvoinen, että haluan paneutua siihen yksityiskohtaisemmin ennen siirtymistä IX-taitteen pariin.

Ges'-sävelen soidessa musiikki palaa *tempo primoon*, mutta koska rytmiarvot samalla hidastuvat, syntyy vaikutelma musiikin hidastumisesta. Ges'-sävel nousee tässä tilanteessa keskeiseen rooliin vähintään kahdessa suhteessa: ensinnäkin sen verrattain pitkä kesto päättää pitkään jatkuneen *molto appassionato, senza fretta* -musiikin, toiseksi ges' aloittaa 16-osissa pienen oktaavialan b:lle laskevan melodisen fraasin, jonka myötä musiikki hidastuu. Kontekstuaalisella tasolla ges'-sävelen aloittama melodisesti laskeva fraasi assosioituu tahdissa 80 esiintyneeseen *piu grazioso* -fraasiin, joka sekini pyrki aikanaan rauhoittamaan musiikkia, vaikkakin huonolla menestyksellä.¹²¹

Esimerkki 7.26. Tahtien 80 ja 96 melodisesti laskevat fraasit rinnakkain aseteltuina.

t. 80 <i>piu grazioso</i>  <i>dim.</i>	t. 96 <i>tempo primo</i> 
--	--

Esimerkissä 7.26 tahdit 80 ja 96 on asetettu toistensa rinnalle, jotta tilanteiden melodinen sukulaisuus nousisi esiin. Vaikka esimerkissä 7.26 rinnakkain asetettujen fraasien melodista sukulaisuutta ei voi pitää yksiselitteisenä, puhuu niiden sijoittuminen dramaturgiseen kokonaisuuteen fraasien sukulaisuuden puolesta. Kun tahdin 80 *piu grazioso* -fraasi pyrki rauhoittamaan musiikkia, siinä kuitenkin onnistumatta, onnistuu tahdin 96 fraasi johtamaan musiikin rauhallisempaan vaiheeseen, jolla voi ajatella olevan

¹²¹ *Piu grazioso* -fraasin rauhoittava vaikutus jäi väliaikaiseksi, sillä jo tahdin 80 viimeisellä iskulla käynnistyy rytmiarvojen nopeutumiseen johtava prosessi, joka huipentuu tahdissa 81 alkavaan 3-ääniseen tekstuuriin.

teoksen loppuratkaisun seesteisyyttä ennakoiva funktio. Tahdissa 96 käynnistyvä musiikin rytmiseen hidastumiseen johtavan prosessi toimii kokonaisuuden näkökulmasta tahdissa 80 alkaneen rytmisen kiihtymisen prosessin vastapainona, ja tämä kytkös liittää tilanteet kontekstuaalisella tasolla toisiinsa. Sukulaisuuden puolesta puhuu toki myös se, että molemmat tilanteet sijoittuvat taitteiden välisen rajakohdan tuntumaan.

9. IX-taite

Koska siirtyminen IX-taitteeseen tapahtuu keskellä musiikin rytmiseen hidastumiseen tähtäävää prosessia, on VIII- ja IX-taitteen välisen rajakohdan tarkka sijoittaminen mahdotonta. Tästä johtuen olen esimerkissä 7.27 käyttänyt VII- ja IX-taitteen välisen rajakohdan merkitsemiseen nuolenpäätä ja katkoviivaa.

Esimerkki 7.27. IX-taite

The musical score for Example 7.27, IX-taite, is presented in two staves. The first staff begins at measure 94 and concludes at measure 100. The second staff begins at measure 96 and also concludes at measure 100. The notation includes a variety of dynamics: *ff*, *mp*, *pp*, *mf*, *dolce*, and *p*. There are also performance markings such as *tempo primo* and *meno pesante*. The score features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A blue arrow points to the end of the first staff, and another blue arrow points to the end of the second staff.

Analysoitaessa pitkien sävelten kestoja tahdeissa 95–100 huomataan kestojen pitenevän asteittain: tahtien 95 ja 96 välillä sijaitsevan ges'-sävelen kesto on kaksi neljäsosaa, tahtien 96 ja 97 välillä sijaitsevan pienen b:n kesto on kolmen neljäsosaa, tahtien 97 ja 98 välille sijoittuvan des''':n kesto on neljä neljäsosaa ja yksi 16-osa, tahdeissa 99 ja 100 esiintyvän e''-sävelen kesto on kahdeksan neljäsosaa – vaikka on toki huomattava, että tämä e'' näpätään uudestaan tahdissa 100. Tahdissa 99 e'' tuotetaan samaan aikaan kitaran kahdelta eri kieleltä; vapaalta 1-kieleltä ja 4-kieleltä korkeasta asemasta. Kokonaisuudessa tämä tilanne assosioituu tahtiin 7, jonka täsmällinen kertaus tahti 99 itse asiassa on. Tahdissa 100 kitaran 4-kieleltä tuotettua säveltä lasketaan

neljäsosasävelaskelella, mikä aiheuttaa luonnollista huojuntaa vapaana soivan kielen ja 4-kieleltä tuotetun sävelen välille. Vaikka e'' näpätään tahdissa 100 uudelleen, tulkitsen tahtien 99–100 muodostavan yhtenäisen kokonaisuuden, jossa huojunnan määrä ja laatu sekä äänenväri ovat muuttuvia parametreja.¹²² Orkesterin puhallinsektiota hyödyntäen tahdit 99 ja 100 voitaisiin toteuttaa yhtenä pitkänä sävelenä, joka muuttuu asteittain normaalista vibratosta kahden toisiaan lähellä olevan säveltason väliseksi huojunnaksi.

Tässä valossa tahdit 99–100 edustavat kappaleen pitkäkestoista pysähdystä yhdelle säveltasolle, mikä nostaa tilanteen muodon dramaturgiassa tärkeään asemaan. Säveltoistotekstuurin hallitsemassa III-taitteessa viivytettiin kyllä kahden kokonaisen tahdin ajan d'-säveltasolla (t. 60–61) ja g'-h'-terssillä, mutta tahtien 60–61 uhoa uhkuva ekspressiivinen nyanssi on hyvin kaukana tahtien 99–100 seesteisestä sävystä, joten nämä tilanteet tuskin assosioituvat äkkiseltään toisiinsa pelkästään yhteisen keston perusteella.

Säveltoistotekstuurin pitkien esiintymisten sijaan tahdit 99–100 assosioituvat luontevasti muihin 1-äänisen huojuvan tekstuurityypin aikaisempiin esiintymisiin ja aivan erityisesti tahteihin 6–7, koska tahdin 99 e''-säveltasolle johtava sävelkulku des'-h'-c''-e'' näyttää olevan johdettu tahdin 6 sävelkulusta. Tahdin 6 ja tahtien 99–100 kannatteleva merkitys näyttää liittyvän myös dramaturgian tasolla toisiinsa, sillä tahdissa 6 e''-säveltaso saavutettiin ensimmäisen kerran. Musiikki tuntuu tahdeissa 99–100 toisin sanoen palaavan alkujuurilleen, samaan tapaan kuin tulkitsin sen tekevän tahdeissa 83–85.

Drangissa 1-ääniselle huojuvalle tekstuurityypille rakentuvia tilanteita esiintyy siellä täällä, joten pidän oletettavana, että ne assosioituvat toisiinsa.¹²³ Yleisesti ottaen tälle tekstuurityypille rakentuvat tilanteet tuntuvat pyrkivän jollain lailla rauhoittamaan musiikkia, minkä lisäksi ne sisältävät mielestäni eräänlaisen oopperan maailmaan assosioituvan laulavan elementin. Laulavuudella viittaa tässä siihen, että tälle

¹²² Tahdin 99 sävelet näpätään läheltä tallaa, *sul ponticello*, kun taas tahdin 100 sävelet näpätään normaaliin tapaan (*ord.*) Kuulokuvassa tämä herättää jollain lailla minuendoon viittaavan vaikutelman.

¹²³ 1-ääniselle huojuvalle tekstuurille rakentuvia tilanteita yhdistää toisiinsa se, että ne sijoittuvat 1- ja 2-viivaiseen rekisteriin ja niiden yhteydessä esiintyy pitkiä nuottiarvoja. Ennen IX-taitetta kyseisiä tilanteita on esiintynyt tahdeissa 6–7, 13–15, 20–21, 30, 51–53, 59 ja 80.

tekstuurityypille rakentuvat tilanteet pyrkivät muodostamaan melodisia fraaseja, jotka laulavuudessaan ja seesteisyydessään erottuvat siinä määrin selvästi niitä ympäröivästä musiikista, että niiden voisi ajatella kannattelevan teoksessa jonkinlaista motiivista funktiota.

IX-taitteessa fraasifragmentit, jotka ovat esiintyneet teoksessa aikaisemmin irrallisina, muodostavat yhden pidemmän yhtenäisen kokonaisuuden, jossa fraasin vaiheet esiintyvät käänteisessä järjestyksessä niiden alkuperäiseen esiintymisjärjestykseen nähden: tahdissa 96 kuullaan tahtiin 80 assosioituva laskeva fraasi, tahdissa 97 kuullaan nouseva glissandoele, joka assosioituu tahtien 14–15 glissandofraasiin, ja tahdeissa 98–99 kuullaan melodinen ele, joka assosioituu tahdeissa 6–7 alun perin kuuluttuun melodiseen fraasiin. Kaiken kaikkiaan IX-taitteen tahdit 97–100 edustavat teoksen dramaturgiassa suvantovaihetta, jonka musiikillinen sisältö kumpuaa menneisyydestä: läheltä ja kaukaa. Toisaalta musiikin seesteisyyden voi ajatella myös ennakoivan loppuratkaisun seesteisyyttä, kuten edellisessä kohdassa totesin. Kaiken kaikkiaan IX-taite kannattelee kokonaisuudessa moneen suuntaan kurottavaa merkitystä.

Tahdissa 101 motiivinen perushahmo palaa näyttämölle ja alkaa houkutella musiikkia kohti uutta vaihetta. 1-ääniselle huojuvalle tekstuurille karakteristiset pitkät äänet pysyvät kuitenkin vielä tärkeässä roolissa, ja MP:n esiintymisillä on tässä yhteydessä jollain lailla koristeleva, etuhelemäinen funktio. Motiivisen perushahmon ja etuheleisyyden mukaan tulosta huolimatta musiikki etenee vielä IX-taitteen jälkipuolellakin tyynin ja vakain askelin, mitä ilmentää säveltasollisen kaarroksen rakenteellisena runkona toimiva pitkien sävelten – tässä tapauksessa kokonuottien – muodostama linja (esim. 7.28). Esimerkissä 7.28 etuheleet on jätetty nuottikuvasta pois, minkä seurauksena kokonuottien muodostama laskeva–nouseva-hahmo näyttäytyy kaikessa ylväydessään.

Esimerkki 7.28. Pitkien sävelten tahdeissa 99–104 muodostama laskeva–nouseva-hahmo.



Tahtien 99–103 välille levittäytyvän laskevan–nousevan-hahmon muodostaman pitkän kaarroksen runsas koristelu tuo mieleeni barokkitradition, johon viitaten tulkitsen kokonuottien muodostaman linjan edustavan tässä yhteydessä jonkinlaista *cantus firmusta*: musiikin rönsyilevää pintaa koossa pitävää rakenteellista tasoa, jonka voi ajatella symbolisesti edustavan jonkinlaista korkeampaa voimaa, kuten esimerkiksi kohtaloa tai jumalaa.¹²⁴ Motiivisen perushahmon etuhelemäinen, luonteeltaan eteenpäin suuntaava liike assosioituu puolestaan mielessäni inhimillisiä piirteitä omaavaan toimijaan, joka ei tahdeissa 99–103 oikein malta mukautua *cantus firmuksen* ylevään ja rauhaisaan kulkuun, vaikkakin joutuu sen olosuhteiden pakosta hyväksymään.

Teoksen kokonaisdramaturgiassa motiivisen perushahmon tahdeissa 101–104 tekemät aktiiviset etuheleet implikoivat siirtymistä uuteen vaiheeseen, jota kohti motiivinen perushahmo kovasti haluaa musiikin etenevän. Musiikillisen diskurssin pintatasolla MP:n etuheleet vetävät oletettavasti puoleensa enemmän huomioarvoa kuin pinnan alla vakain askelin kulkeva *cantus firmus*, mistä johtuen musiikki saa tässä tilanteessa jollain lailla kaksitahaisen luonteen. Musiikin samanaikaisesti ilmentämät rauha ja kiihko tulevat vertauskuvallisesti samaan tilaan, ja siksi katson musiikin liikkeen ilmentämän ekspressiivisen nyanssin tulevan tässä tilanteessa kehittelyn piiriin.

Kiihkeyteen viittaavat myös tahdin 103 nopeat huojunnat, joiden ekspressiivinen nyanssi on varsin erilainen kuin tahtien 97, 99 ja 101 hitaasti alkavilla vibratoilla. Jokainen meistä tietää, että vapinan ja hengittävän huojunnan välinen ero on kokonaisvaltainen, ja mielestäni Tiensuu tuo nämä inhimillisestä elinpiiristä tutut keholliset tuntemukset

¹²⁴ *Drangin* musiikillisessa todellisuudessa korkeinta voimaa edustaa kokonaisuutta kannatteleva säveltasollinen idea, jonka kannatteleva merkitys säteilee musiikin kaikille tasoille.

Drangissa musiikilliseen viitekehykseen. Tahdeissa 97–103 esiintyvät kolme vibratotyyppeä ilmentävät mielestäni hyvin ymmärrettävällä tavalla erilaisten vibratojen ja huojuentojen teoksessa kannattelemaa ekspressiivistä sävyä. Tämä puolestaan avaa kehollisuudesta kumpuavan näkökulman myös kappaleen alkupuolella runsaasti esiintyviin vibratotilanteisiin, joiden kannattelemaa merkitystä on IX-taitteen jälkeen jollain lailla helpompi ymmärtää. Kaiken kaikkiaan vibratoilla ja huojuunnoilla on teoksessa merkittävä ekspressiivinen asema, ja esittäjän on syytä suhtautua pieteetillä niihin kytkeytyvien ekspressiivisten sävyjen etsimiseen ja toteuttamiseen.¹²⁵

Tahdissa 104 kuullaan IX-taitteen viimeinen etuhele, joka sijoittuu poikkeuksellisesti tahdin 104 kolmannelle tahdinosalle. Samalla kyseinen etuhele johtaa musiikin fis"-säveltasolta g"-säveltasolle, mikä liike-energian näkökulmasta tarkoittaa, että musiikin kokonuukselle pohjautuva liike ottaa harppauksen eteenpäin: *cantus firmus* hyppää tahdissa 104 motiivisen perushahmon kelkkaan ja kiihdyttää tämän houkuttelemansa myös omaa kulkuaan.¹²⁶ Musiikin liike-energian kasvaminen implikoi muutosta, jonka toisena indikaattorina toimii se, että tahdin 104 lopussa kuullaan suuri terssi g'-h", joka muodostuu, kun tahdin 104 etuheleen neljäs ääni g" sidotaan ja se jää soimaan etuheleen kohdesävelen h" alle. Koska koko IX-taite on rakentunut 1-ääniselle huojuvalle tekstuurityypille, merkitsee kahden päällekkäin soivan sävelen esiintyminen tässä yhteydessä huomattavaa tekstuurista muutosta. Tahdissa 103 g:n ja h:n päällekkäisyyttä on jo huolellisesti valmisteltu, joten kuulokuvassa sävelten vertikaalinen päällekkäin asettuminen tuntuu varsin luontevalta.¹²⁷ Kolmantena muutoksen indikaattorina toimii tahdin 104 loppuun osuva ¼-sävelaskelvenytys, jonka tulkitsen ilmentävän tarvetta ja halua nousta säveltasoavaruudessa korkeammalle, mikä tapahtuukin X-taitteeseen siirryttäessä.

¹²⁵ Säveltoistotekstuurin yhteydessä esiintyvä ¼-sävelaskelhuojuunta ilmentää tulkintani mukaan eri suuntiin pyrkivien rekisteri-identiteettien välistä ristiriitaa, josta myös yhdellä kielellä toteutettujen vibratojen merkitys ainakin osittain kumpuaa. Luonnollisesti vibraton tai huojuunnan nopeus vaikuttaa muillakin tavoin musiikin karakteriin.

¹²⁶ Myös tahdissa 103 etuhele osuu kolmannelle tahdinosalle, mutta en pidä tätä etuhelettä samalla lailla *cantus firmuksen* liikkeeseen vaikuttavana, koska se koristelee tahdin 103 pääsäveltä (g"), jolle palataan välittömästi korukuvion jälkeen.

¹²⁷ Tahtien 103 ja 104 etuheleissä esiintyvät samat säveltasot käänteisessä järjestyksessä, rapuliikkeessä. Kun tahdin 103 yhteydessä laskeuduttiin h":lta g":lle, on kulku tahdissa 104 päinvastainen, mikä merkitsee nousemista säveltasoavaruudessa.

10. X-taite

X-taitteeseen tullaan tilanteessa, jossa musiikki on (IX-taitteen edustaman suvantovaiheen loppuksi) alkanut ilmentää sekä nopeutuvaa tendenssiä että kasvavaa tarvetta nousta säveltasoaavaruudessa ylöspäin. IX-taitteen jälkipuolella nopeutuvaa tendenssiä ilmentävät tosiaan jatkuvasti lyhyemmällä aikavälillä seuraavat etuhelemäiset kuviot, ja tarvetta nousta säveltasoaavaruudessa ylöspäin ilmentävät tahdin 104 säveltasollisesti nousujohteinen etuhele ja tahdin lopussa esiintyvän terssi-intervallin $\frac{1}{4}$ -sävelaskelvenytyt.

Esimerkki 7.29. X-taite

Tahdissa 105 edellä mainitut tendenssit saavuttavat täyttymyksensä: kuvioituksen nopeus kiihtyy huippuunsa, ja musiikki nousee tahdin alussa yhdellä harppauksella säveltasoaavaruudessa kvarttia ylemmäs (esim. 7.29). Kokonaisdramaturgiassa siirtyminen X-taitteeseen edustaa siis käännteentekevää muutosta, jota kaikki musiikin tasot ilmentävät: musiikin kineettinen energia nousee huippuunsa, musiikki nousee säveltasoaavaruudessa huomattavan korkealle ja musiikin ekspressiivinen nyanssi muuttuu kertaheitolla lähestulkoon demonisen kiihkeäksi.

Esitystilanteessa siirtymistä tahdista 104 tahtiin 105 ei voi toteuttaa täysin saumattomasti, sillä g"- h"-terssin venyttäminen vaatii soittajalta voimankäyttöä ja vie otelaudalla työskentelevän käden hieman epämukavaan asentoon, jonka fyysinen purkaminen kestää pienen hetken. Siirtymä IX-taitteen ilmentämästä seesteisestä nyanssista X-taitteen kiihkeyttä ja virtuositeettia ilmentävään karakteriin on kuitenkin niin valtaisa, että se sallii esittäjälle pienen hengityksen tahtien 104 ja 105 välillä, vaikka säveltäjä ei hengitystaukoa ole tähän yhteyteen merkinnyt. Oman tulkintani mukaan hengitystauon mukanaan tuoma hetken hiljaisuus kuitenkin jopa alleviivaa siirtymän dramaturgista kokonaisvaltaisuutta.¹²⁸

Kuten muistamme, tahdissa 105 saavutetaan teoksen painokkain huippukohta, jota ilmentävät ainakin seuraavat musiikin ominaisuudet: (1) tahdin neljännellä iskulla musiikki saavuttaa pitkään havittelemansa säveltasollisen päämäärän, 3-viivaisen g:n, (2) tahtiin 105 tultaessa musiikki saavuttaa jatkuvan 32-osaisuuden, (3) tahdista 105 eteenpäin musiikki on luonteeltaan eksplisiittisen virtuoosista. Musiikki ikään kuin lunastaa sille asetetut odotukset ja osoittaa kykenevänsä kipuamaan e"-säveltasoa korkeammalle myös normaalisti tuotettujen sävelten piirissä.

Teoksen tässä vaiheessa käytännöllisesti katsoen kaikki vastaan tulevat musiikilliset elementit juontavat juurensa menneisyyteen. Näin myös tahdin 105 tekstuuri, jota edustava idea esiintyi ensimmäisen kerran tahdissa 76 – tilanteessa, jonka tulkitsen merkitsevän teoksen II-osan alkua. Tekstuureita käsittelevässä luvussa 4 kirjoitin: *Kun tarkastellaan tahdin 105 musiikillista kudosta, huomataan että tahdeissa 76–77 vielä implisiittisenä esiintynyt polyfoninen idea on tässä yhteydessä kehittynyt eksplisiittisesti polyfoniseksi tekstuuriksi.*¹²⁹ Edelliseen viitaten katson tahdin 105 vertauskuvallisesti jatkavan siitä, mihin tahdissa 76 jäätiin, ja kytkevän samalla nämä kaksi tilannetta teoksen dramaturgiassa erottamattomalla tavalla toisiinsa.¹³⁰ Tahtiin 105 tultaessa tuntuu jollain tavalla samalta kuin teatterissa tutun hahmon palatessa näyttämölle pitkän poissaolon

¹²⁸ Viitataan tässä taukojen muotoa artikuloivaan funktioon, jota käsittelevä VI-taitetta käsittelevässä kohdassa.

¹²⁹ Kirjoitin näin esimerkkien 4.18 ja 4.19 yhteydessä, sivuilla 61–62.

¹³⁰ Tahdit 76 ja 105 kytkeytyvät toki myös rakenteellisella tasolla toisiinsa, sillä tahdissa 105 musiikki jatkaa matkaansa e"-säveltasolta ylöspäin, kuten esimerkki 7.1 sivulla 112 havainnollistaa.

jälkeen. Tekstuurin tasolla tahdit 76 ja 105 ovat niin läheistä sukua toisilleen, että niiden yhteys käy harjaantuneelle muusikolle ilmi jo ensi kuulemalta.

Kuten esimerkki 7.30 havainnollistaa, kasvaa tahdissa 76 esitelty mutta jälkikäteen keskeneräiseksi paljastuva idea tahdissa 105 täyteen mittaansa. Alun perin torsoksi jäänyt ele paljastuu nyt osaksi laajempaa kokonaisuutta, dramaturgisesti voittoisaa fraasia, joka johdattaa musiikin sen koko teoksen ajan havitteleman päämäärän tuntumaan. Esimerkissä 7.30 tahdit 76 ja 105 on asetettu toistensa rinnalle, jotta niiden sukulaisuus kävisi mahdollisimman yksiselitteisesti ilmi.

Esimerkki 7.30 Tahdit 76 ja 105 rinnakkain aseteltuina.

Tahti 76	Tahti 105

Kerronnallisessa mielessä tahti 105 edustaa tulkintani mukaan *anagnorisiksen* kaltaista totuuden hetkeä, jossa motiivisesta perushahmosta johdettu tekstuurityyppi nousee tarinan sankariksi ja tunnistaa todellisen voimansa. Aristoteleen runousopissa anagnorisiksen käsitteellä viitataan sankarin elämäntilanteen kääntymiseen joko onneen tai onnettomuuteen – riippuen siitä onko kyseessä komedia vaiko tragedia.¹³¹

Mitä matalan ja korkean rekisteri-identiteetin väliseen valtataisteluun tulee, käydään lopullinen taistelu mielestäni juuri tahdissa 105, jossa korkeaan rekisteriin pyrkivä tendenssi osoittaa voimansa. Vaikka lopullinen päämäärä saavutetaan vasta teoksen

¹³¹ Aristoteleen runousopissa tunnistamisen käsite kytkeytyy usein läheisesti anagnorisikseen, totuuden hetkeen. Aristoteles esittää, että tunnistaminen on, kuten sanakin ilmaisee, muutos tietämättömyydestä tietämiseen ja sen mukaisesti ystävyyteen tai vihaan sellaisten henkilöiden osalta, joiden kohtalo on onnellinen tai onneton. Paras on tunnistaminen, joka tapahtuu yhdessä käänteeseen kanssa (Aristoteles 1997, 170). Esimerkiksi *Oidipuksessa* tunnistaminen ja anagnoris sijoittuvat tilanteeseen, jossa Oidipus ymmärtää tappaneensa isänsä ja naineensa äitinsä.

viimeisessä taitteessa, jossa musiikki muuttuu huiluääniksi, edustaa tahti 105 muodon dramaturgiassa ohittamatonta käännekohtaa, jonka jälkeen paluu entiseen ei ole enää mahdollista. Kuten luvussa 4 esitin, nousee tahti 105 vahvasti esiin ympäristöstään myös soittimellisen virtuoosisuutensa vuoksi. Tässä suhteessa *Drangin* voi ajatella kytkeytyvän vaikkapa Paganinin ja Lisztin äärimmäistä instrumentin hallintaa edellyttävien teosten kategoriaan, jossa inhimillisyyden rajoille viety virtuoosisuus nousee yhdeksi ekspressiivisyyttä ilmentäväksi ominaisuudeksi.

Tahdin 105 neljännellä tahdinosalla musiikki saavuttaa g'''-säveltason, joka on teoksen korkein tavanomaisella soittotekniikalla tuotettu säveltaso, jota ei ole tähän mennessä edes sivuttu muutoin kuin huiluääninä. 3-viivaisen g:n saavutettuaan musiikki kuitenkin laskeutuu takaisin 2-viivaiseen rekisteriin, ja tahdeista 76–77 tuttu kaikuefektille rakentuva tekstuuri tekee paluun. Tässä tekstuurissa motiivinen perushahmo nousee yksiselitteisen tunnistettavassa asussa etualalle, ja tahdeissa 76–78 jo varsin näytävästi esiin nousseelle kaikuefektille annetaan vielä nyt enemmän tilaa, mikä nostaa kaikuefektin varmasti yhdeksi kappaleen tavaramerkeistä.¹³²

Tahdin 107 lopulla säveltoistotekstuuri palaa viimeisen kerran näyttämölle, fortedynamiikassa, mutta nyt jo parhaan soinnillisen teränsä menettäneenä ja rytmisesti tasaisiksi 32-osiksi modifioituneena, mikä antaa tälle esiintymiselle teoksen dramaturgiassa jollain lailla resignoituneen sävyn, joka muistuttaa matalaa rekisteri-identiteettiä edustavaa toimijaa tahdissa 85. Myös fortesta pianoon johtava diminuendo, ½-sävelaskeleksi kasvava venytys (t. 108) ja säveltoiston keskeytyminen kyseisen venytyksen ajaksi kielivät siitä, että säveltoistotekstuuri ei tässä tilanteessa enää pyri haastamaan riitaa vaan hyväksyy kohtalonsa. Lopulta säveltoistoideasta luovutaan asteittain, ja musiikki siirtyy tahdeissa 109 ja 110 säveltoistosta pitkien sävelten hahmoon, joissa säveltoistolla ei ole enää sijaa. Pidän säveltoiston rakeisuudesta ja pistemäisyydestä pitkien sävelten tasaisuuteen asteittain etenevää prosessia soinnillisena metamorfoosina, joka omalla tasollaan heijastelee järjestyksen ja epäjärjestyksen kappaleessa ilmentämää

¹³² Kaikuefektі kuultiin ensimmäisen kerran jo tahdeissa 10–11 ja sen jälkeen vielä tahdeissa 27 ja 67–68, mutta tahdeissa 76–78 ja 105–107 se nousee vahvimmin esiin ja sinetöi roolinsa yhtenä kappaleen tunnusomaisista piirteistä.

vastakkainasettelua. Tässä yhteydessä sointipinnan pistemäisyys – säveltoisto – nousee epäjärjestystä ilmentäväksi ominaisuudeksi, jonka vastakohtaparia sointipinnan tasaisuus – pitkien sävelten hahmo – edustaa.

Rakeisuuden ja tasaisuuden vastakkainasettelun rinnalla tahdissa 108 nousee esiin myös pienen ja suuren terssin välinen dialogi, jolla on *Drangissa* usein ollut bluesin *blue note* -traditioon viittaava funktio. Tahdin 108 kolmannella iskulla esiintyvää h'-säveltä venytetään crescendodynamiikassa ½-sävelaskelta ylöspäin ja c''-lle tultaessa tehdään aksentti, jonka myötä säveltoisto lakkaa ja säveltaso palautetaan venytystä höllentämällä hiljalleen takaisin h'-lle, jolle saavuttaessa palataan taas säveltoiston pariin. Tässä tilanteessa c''-tä kohti kurottamisella on ilmeinen jännitteisyyttä ilmentävä funktio ja kielen venyttäminen assosioituu bluesin *blue note* -ilmiöön, koska tahdin toisella iskulla esiintyvä gis-sävel nousee keskussävelen rooliin, jolloin h' ja c'' edustavat sen terssejä: pientä ja suurta. Vahvistus blues-assosiaatiolle saadaan jo muutaman tahdin kuluttua, kun musiikki palaa kertauksen myötä menneisyyteen ja tahdissa 111 kuullaan tahdin 69 alun eksakti kertaus, joka vie musiikin lähes kahden neljäsosan ajaksi e'-säveltasolle.

Muistutan lukijaa siitä, että teoksen dramaturgisessa kaaroksessa tahti 69 kuuluu vaiheeseen, jossa blues-topoksen etualalle tuloa vielä valmistellaan. Vaikka teoksen I-osassa esiintyi useita pinnan alla bluesiin viittaavia ominaisuuksia, tuotiin blues-topos yksiselitteisellä tavalla musiikillisen diskurssin etualalle vasta tahdissa 72. Kokonaisuuden tasolla tahti 72 edustaa *Drangissa* siis keskeistä referenssiä, jota vasten kaikki kappaleessa bluesiin viittaavat tilanteet ja ominaisuudet peilautuvat (ennen tahtia 72 esiintyvät blues-assosiaatiot peilautuvat tahtiin 72 luonnollisesti vasta jälkikäteen). Kun musiikki tahdissa 111 palaa kertauksen muodossa tahtia 72 edeltäneeseen aikaan, syntyy jollain lailla nostalginen tunnelma. On kuin musiikki haluaisi muistella menneitä ja tavoitella kappaleen I-osan aikana vielä vallinnutta tietämättömyyden tilaa, aikaa, jolloin blueskytköksen merkitys ei ollut vielä kokonaisuudessaan avautunut.¹³³

¹³³ Tahdin 72 säveltasollisessa kaaroksessa kannatteleva merkitys kiteytyy siihen, että juuri tässä tahdissa musiikki palasi takaisin 3-viivaiselle e:lle säveltoistotekstuurin koko III-taitetta hallinneen väliintulon jälkeen.

Menneiden muistelu ei kuitenkaan rajoitu tahdin 69 eksaktiin kertaamiseen, vaan välittömästi sen jälkeen musiikki palaa ajassa taaksepäin toisen eksaktiin kertauksen muodossa. Nyt kertaus koskee tahdin 73 jälkipuolella esiintynyttä laajaa murtosointua, jota käsittelin IV-taitetta koskevassa kohdassa, esimerkissä 7.14. Tuossa yhteydessä kuvailin laajan murtosoinnun funktiota seuraavasti: *Tahdin 73 soinnun keskeisin ominaisuus on sen muusta ympäristöstään erottuva voimakas sointi, jonka myötä se saa kuulokuvassa musiikin etenemistä artikuloivan funktion*. Edelliseen viitaten katson, että laajan murtosoinnun keskeinen ominaisuus on erottua ympäristöstään ja tulla huomatuksi, niin kuin se tekeekin kertautuessaan tahdissa 111.¹³⁴ Laajan murtosoinnun keskeinen ominaisuus – huomatuksi tuleminen – nostaa sen yksiselitteisellä tavalla etualalle myös teoksen dramaturgisessa kokonaisuudessa. Tulkintani mukaan laaja murtosointu kannattelee *Drangissa* sulkevaa ja rajakohtaisuutta ilmentävää funktiota. Ensimmäisellä kerralla esiintyessään se toimii teoksen I- ja II-osan välisenä siltana, ja tahdissa 111 kertautuessaan se toimii ylimenona kappaleen viimeiseen taitteeseen, johon sen myötä siirrytään.

11. XI-taite

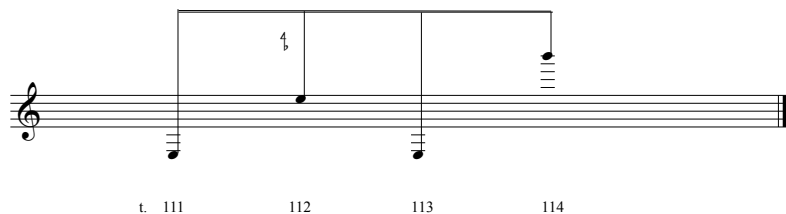
Perustelen siirtymistä XI-taitteeseen tahdin 111 laajan murtosoinnun myötä sillä, että kyseinen murtosointu käynnistää teoksen viimeisen nouseva–laskeva–nouseva-kaarroksen, jonka myötä musiikki saavuttaa täyttymyksensä. Laajan murtosoinnun myötä pienen oktaavialan e nousee ehkä ensimmäistä kertaa koko kappaleen aikana rakenteellisesti painokkaaseen roolin, sillä tässä yhteydessä se edustaa tahtien 111–114 välille levittäytyvän nouseva–laskeva–nouseva-kaarroksen matalinta säveltasoa.

Ajattelen pienen e:n roolin tässä tilanteessa antavan myös selityksen sille, miksi *Drang* alkaa f-säveleltä. Jos e:n yläsävelsarja ilmentää teoksessa lopullista päämäärää ja luonnollista tasapainoa (kuten hetken kuluttua esitän), voidaan f-säveltä pitää tähän luonnolliseen yhteyteen kuulumattomana, sen tasapainoisuutta rikkovana elementtinä.

¹³⁴ En ajattele, että kuulija muistaisi tarkalleen, missä tilanteessa laaja murtosointu alun perin esiintyi, mutta koska sen keskeinen funktio on tulla huomatuksi, sen läsnäolo voi tuskin jäädä huomaamatta.

Teos alkaa symbolisesti epäjärjestykseen viittaavissa merkeissä, mikä selittää myös f-säveltason epäjärjestyttä kannattelevaa roolia kappaleen aloitustilanteessa. Esimerkissä 7.31 esitetään teoksen sulkeva nouseva–laskeva–nouseva-kaarros, jossa aikaisemmin erikseen esiintyneet nouseva–laskeva- ja laskeva–nouseva-kaarros liittyvät toisiinsa.

Esimerkki 7.31. Tahtien 111–114 välille sijoittuva nouseva–laskeva–nouseva-kaarros.



Kuten edellä totesin, palataan tahdissa 111 blues-topokseen kahden kertauksen välityksellä. Tahdin 111 alussa kerrataan ennen IV-taitteen blues-alluusiota (t. 72) esiintynyttä materiaalia, ja tahdin lopussa kerrataan välittömästi blues-alluusiota seurannutta materiaalia: tarkemmin sanottuna tahdissa 73 alun perin esiintynyt laaja murtosointu. Näin tahdin 72 blues-alluusio nousee rivien välissä jollain lailla läsnä olevaksi, vaikka siihen ei kirjaimellisesti palata. Esimerkissä 7.31 XI-taite esitetään kokonaisuudessaan.

Esimerkki 7.32. XI-taite (tahdit 113–114)



Tahdin 112 lopussa kuullaan vielä yksi blues-topokseen ja *blue note* -traditioon viittaava sävelkulkku: as–g–e. Haluan tässä yhteydessä palauttaa lukijan mieliin sen aikaisemmin mainitsemani seikan, että Tiensuun ensimmäinen kitarasävellys *preLUDI*, *LUDI*, *postLUDI*

päättyy täsmälleen samaan sävelkulkuun. Myös *Drangissa* as–g–e-sävelkulku saa sulkevan funktion, sillä se johdattelee musiikin tahdin 113 ensimmäisellä iskulla sijaitsevalle pienen oktaavialan e:lle. Tahdin 113 pieni e on partituurissa aksentoitu, mikä kielii siitä, että sillä on tässä yhteydessä jollain lailla keskeinen rooli, jota kartoitan seuraavaksi.

Tahdeissa 113–114 kitaran matalin ja korkein rekisteri on tuotu toistensa välittömään läheisyyteen, mikä tekee niistä soinnillisessa mielessä jollain lailla orgaanisen kokonaisuuden. Viittaen tässä yhteydessä orgaanisen kokonaisuuden käsitteellä siihen, että kappaleen lopullinen säveltasollinen päämäärä, h^{'''}, on pienen e:n yläsävelsarjan kahdestoista yläsävel. Tämä liittää tahdin 113 pienen oktaavialan e:n ja tahdin 114 kolmiviivaisen h:n luonnollisella, orgaanisella tavalla toisiinsa. Samalla huiluäänenä tuotettu h^{'''} saa vahvan akustisen tuen, koska tahdin 113 alussa kuultu pieni e resonoi vielä h^{'''} säveltason syttyessä, ja on muutenkin tuoreessa muistissa. Kuten XI-taitetta koskevan kohdan alussa esitin, nousee pieni e jo tahdissa 111 vahvasti esiin, koska se käynnistää teoksen sulkevan nouseva–laskeva–nouseva-kaarroksen. Tämä antaa e:lle tahdeissa 111–114 ohittamattoman painoarvon sekä äänellisessä että rakenteellisessa mielessä. Virtuaalisen toimijuuden näkökulmasta matalan ja korkean rekisterin yhteen tuomisen voi tulkita viittaavan siihen, että niitä ilmentävät toimijat – protagonististi ja antagonististi – löytävät teoksen lopussa yhteisymmärryksen.

Abstraktimmalla tasolla tahteja 112 ja 113 yhdistää toisiinsa myös intervallirakenteeltaan symmetrisen sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) läsnäolo. Sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) esiintyy tahdin 112 viimeisten neljän sävelluokan yhteydessä matalassa rekisterissä alaspäin etenevänä linjana ja hetkeä myöhemmin, tahdin 113 lopulla, huiluääninä (g^{''}–gis^{''}–cis^{'''}–d^{'''}): nyt kaksi oktaavia korkeammalla ja ylöspäin etenevänä linjana. Tässä yhteydessä alennusmerkin ja ylennysmerkin rooli on yksiselitteinen: alennetut sävelet etenevät rekisteriavaruudessa alaspäin ja ylennetyt ylöspäin. Esimerkissä 7.33 sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) esiintymiset tahdeissa 112 ja 113 on nostettu esiin eliminoimalla tahtien muu sisältö lähes täysin.

Esimerkki 7.33. Sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) tahteissa 112 ja 113.



Esimerkki 7.33 osoittaa, että kappaleen loppuvaiheissa samat sävelluokat voivat viitata erilaisiin yhteyksiin ja kannatella samanaikaisesti useampia rakenteellisia funktioita. Näin muodostuu eri suuntiin levittäytyvä tiheä rakenteellinen verkosto, jota voi luonnollisesti lähestyä useista tulkinnallisista ja analyyttisistä näkökulmista. Soittaessani teosta säveltäjälle muistan hänen maininneen monimerkityksisyyden käsitteen, jolla hän viittasi siihen, että tiettyä tilannetta ei tule pyrkiä sulkemaan vain yhden merkityksen piiriin.¹³⁵

Monimerkityksisyyden ajatukseen viitaten katson sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) kannattelevan *Drangissa* myös toista, rakenteellisesti huomattavasti tahteja 112 ja 113 pidemmälle ulottuvaa funktiota: samainen sävelluokkasegmentti kytkee nimittäin kappaleen loppuratkaisun ja kappaleen aloitustilanteen toisiinsa. Esimerkki 7.34 havainnollistaa, että sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) esiintyy jo kappaleen ensimmäisissä tahteissa, transponoituneena tuossa yhteydessä tasolle gis–a–d'–es".

Esimerkki 7.34. Sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) tahtien 1 ja 2 välillä.



Luvussa 3 esitin, että tahtien 1 ja 2 välille muodostuvalla soinnulla on *Drangissa* huojuvuutta ja dissonanssisuutta ilmentävä funktio (esim. 3.10). Kokonaisuuden

¹³⁵ Olin tuolloin kovasti innostunut *Drangin* intertekstuaalisesta ulottuvuudesta ja kysyin säveltäjältä, tulisiko esittäjän tahdin 72 blues-alluusion yhteydessä pyrkiä mahdollisimman lähelle autenttista blues-fiilistä. Ajattelin teoksen alkupuolen rytmisen organisoitumisen viittaavan tango-topokseen, josta IV-taitteen aikana siirrytään kohti blues-toposta. Intertekstuaalinen näkökulma jäi kuitenkin käytännön syistä tutkimukseni ulkopuolelle. Ensinnäkin sen mukaan ottaminen olisi laajentanut tekstiä ennestään, ja toiseksi intertekstuaalisuus asettui ajan myötä marginaaliin myös analyyttisessä tulkinnassani.

näkökulmasta on huomionarvoista, että sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) esiintyy *Drangissa* sellaisenaan vain neljä kertaa. Ensimmäisen kerran tahdeissa 1–2, toisen kerran tahdissa 102 (*meno pesante* -esitysmerkinnän yhteydessä), kolmannen kerran tahdissa 112 ja neljännen kerran tahdissa 113.¹³⁶ On mielestäni on tärkeää huomioida, että eri yhteyksissä esiintyessään samainen sävelluokkasegmentti kannattelee sekä hyvin erilaisia ekspressiivisiä nyansseja että eri suuntiin viittaavia rakenteellisia funktioita. Kappaleen alussa se ilmentää dissonanssisuutta, epäjärjestystä ja säveltasoavaruudessa ylöspäin nousevaa tendenssiä. *Meno pesante* -tilanteessa (tahdissa 102) sen rooli on loppuratkaisua valmisteleva. Tahdissa 112 se ilmentää säveltasoavaruudessa alaspäin pyrkivää tendenssiä ja sulkevaa, lähes kadenssaalista funktiota. Lopulta tahdissa 113 se ujuttautuu implisiittisesti mukaan teoksessa maksimaalista konsonanssisuutta edustavaan h-molli-kolmisointuun (tahdissa 113 sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) ylin sävel d''' on samalla h-mollisoinnun terssikäännökseen alin sävel, mikä antaa d-sävelluokalle tässä yhteydessä kaksi eri funktiota).

Sävelluokkasegmentille (0,1,6,7) rakentuvan soinnun esiintyminen edellä mainitsemisani, rakenteellisesti tärkeissä yhteyksissä nostaa sen mielestäni kokonaisuuden kannalta varsin huomion arvoiseen rooliin, joka muistuttaa jollain tavalla kokonaisuutta kannattelevan säveltasollisen kehityskaaren abstraktia kehikkoa. Keskeisin ominaisuus, joka yhdistää näitä abstraktia muotoa rakentavia musiikin tasoja, on se, että niistä kumpikin on idean tasolla läsnä koko teoksen ajan. Sävelluokkasegmentti (0,1,6,7) nousee tunnistettavassa hahmossa esiin hyvin harvoin, mutta sen huojuvuutta ja epäjärjestystä ilmentävä merkitys on läsnä koko teoksen ajan, ja juuri tämä ominaisuus nostaa kyseisen segmentin idean tasolla huomattavasti merkittävämpään rooliin kuin sen vähäinen esiintymistiheys antaisi äkkiseltään olettaa.

Teoksen dramaturgiassa XI-taitteella on täyttymystä ja lepotilaa ilmentävä funktio, jonka saavuttamisessa musiikin asteittainen hidastuminen ja asteittain tapahtuva muuttuminen huiluääniksi nousevat keskeiseen rooliin. Tahdin 112 esitysmerkintä on *piu lento e rall. al*

¹³⁶ Sävelluokkasegmentin (0,1,6,7) osajoukko {0,1,6} esiintyy kappaleessa muutama otteeseen: (1) tahdeissa 67 ja 68, (2) tahdissa 94, (3) tahdeissa 73 ja 111 esiintyvässä laajassa murtosoinnussa ”kätkeytyä” soinnun muiden sävelluokkien lomaan.

fine, josta eteenpäin musiikki hidastuu hiljalleen kohti teoksen viimeisen sävelen myötä saavutettavaa ajattomuutta ja säveltasollista täyttymystä, jota huiluäänet saavat *Drangissa* kunnian edustaa. Käsittelin huiluäänisyyden ja kolmisointuisuuden merkitystä loppuratkaisun kannalta varsin kattavasti luvun 3 kromaattisuutta ja kolmisointuisuutta koskevassa kohdassa (luku 3, kohta 4), joten en katso tarpeelliseksi palata siihen enää uudelleen.

Päämäärää ilmentävä rooli, joka huiluäänisyydellä *Drangissa* on, antaa joka tapauksessa selityksen myös matkan varrella esiintyneiden huiluäänisegmenttien mukana ololle: ensi kuulemaltahan siellä täällä esiintyvät huiluäänisegmentit saattavat vaikuttaa musiikilliseen diskurssiin varsinaisesti kuulumattomilta lisäyksiltä, parenteseilta. XI-taitteessa tapahtuva loppuratkaisu tuo retrospektiivisen vastauksen myös huiluäänten roolia koskevaan kysymykseen. Teoksen lopussa paljastuu, että matkan varrella esiintyneillä huiluäänisegmenteillä on teoksen loppuratkaisua enteilevä funktio, johon viitaten niitä voi pitää lopun ennakointina.

Kaiken kaikkiaan kappaleen XI-taitteella on teoksen dramaturgiassa jollain lailla *katharsikseen* symbolisesti viittaava funktio. Loppuratkaisu toimii eräänlaisena puhdistumisena ja terapeuttisena vapautumisena jännityksestä, joka saavutti huippunsa viimeistä edellisessä taitteessa.

8 Yhteenveto

Tutkielmassani olen tutkinut säveltäjä Jukka Tiensuun *Drang*-nimistä teosta ja pyrkinyt musiikin esittäjänä ymmärtämään teoksen sävelkieltä kannattelevia post-tonaalisia mekanismeja mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Metodinani olen soveltanut useita musiikkianalyttisiä näkökulmia, joiden välityksellä olen pureutunut teoksen rakenteelliseen ulottuvuuteen, jonka katson avaavan esittäjälle varteenotettavan perspektiivin teoksen ymmärtämiseen. Tavoitteeni musiikin esittäjänä on ymmärtää esittämäni musiikkia itseäni taiteellisesti tyydyttävällä tavalla, ja *Drangin* ymmärtäminen näyttäytyi minulle henkilökohtaisena haasteena, johon tunsin voimakasta halua tarttua jo jatkotutkintoprojektini alkuvaiheessa. Tutkielmani ensisijaisena liikkeelle panevana voimana toimi siis sisäinen tarpeeni ymmärtää teoksen sävelkieltä.

Saatuani tutkielmani päätökseen, huomaan *Drangin* ymmärtämisen parissa työskentelemisen kasvattaneen minua muusikkona merkittävällä tavalla. Analyttisen projektini tärkeimmän konkreettisen vaikutuksen voi luultavasti kiteyttää siihen, että työskentely rakenteeltaan kompleksisen post-tonaalisen musiikkiteoksen parissa on herkästä musiikillisia vaistoja myös yleisellä tasolla ja avartanut näkökulmiani musiikkiin ja musiikin ymmärtämisen problematiikkaan.

Tutustuessani *Drangiin* musiikin esittäjän ominaisuudessa teos herätti minussa monenlaisia kysymyksiä. Pohdin esimerkiksi, mitkä musiikilliset piirteet tekevät kappaleen aloituksesta luonteeltaan aloittavaa musiikkia; voiko aloitustahteja pitää luonteeltaan yksiselitteisesti aloittavana musiikkina? Koin tämän kysymyksen haasteelliseksi ja jollain lailla ärsyttäväksi, koska en kyennyt antamaan siihen itseäni musiikillisesti tyydyttävää vastausta. Tutkimusprojektini edetessä myös vastaus teoksen aloitusta koskevaan kysymykseen on avautunut minulle toivomallani tavalla: kappaleen aloitustahdit käynnistävät useita post-tonaalisia prosesseja, jotka puolestaan kannattelevat teoksen musiikillista dramaturgiaa ja yksilöllistä muotokieltä. Vastaukset minua askarruttaneisiin kysymyksiin löytyvät tosin sanoen teoksesta itsestään – vaikkakaan eivät millään lailla itsestään selvästi, mistä tutkimukseni analyttisen osion laajuus toimii mielestäni hyvänä

osoituksena. Analyyttisen projektini edetessä huomasin myös sen, että mitä syvemmälle teoksen rakenteeseen pureduin, sitä useampia kytköksiä eri tasojen välillä löysin. Analyysini perusteella *Drangissa* kaikki vaikuttaa olevan suhteessa kaikkeen, eikä yhtään turhaa säveltä mahdu joukkoon. Teosta kannattelee pitkälle viety musiikillinen logiikka, jonka jäljille pääsemistä pidin alusta alkaen tutkimukseni keskeisenä tavoitteena ja teoksen syvällisen ymmärtämisen tärkeänä edellytyksenä.

Tulkintani mukaan *Drang* sisältää kaksi yhtä lailla tärkeää ja yhtä lailla merkitsevää ulottuvuutta. Ensinnäkin se sisältää soivan ulottuvuuden, jonka välityksellä voimme nauttia teoksen yllätyksellisestä ja pirskahtelevasta soinnillisesta todellisuudesta. Toiseksi se sisältää intellektuaalisen, länsimaisista sävellystraditioista kumpuavan ja musiikillista ajattelua ilmentävän rakenteellisen ulottuvuuden, jonka välityksellä voimme ymmärtää kappaleen sisäistä logiikkaa ja arvostaa *Drangia* säveltäjän luovuuden ja käsityötaidon välityksellä syntyneenä yksilöllisenä taideteoksena. Henkilökohtaiseen kokemukseeni viitaten olen sitä mieltä, että kappaleen rakennetta ilmentävän ulottuvuuden tavoittaminen edellyttää havainnoitsijalta (olipa hän sitten esittäjä, kuulija tai analyytikko) huomattavaa analyyttistä ponnistelua, joka kuitenkin palkitaan oivaltamisen riemulla viimeistään siinä vaiheessa, kun musiikin soivan ulottuvuuden taustalla vaikuttavat sävellysteknisesti kompleksiset mekanismit alkavat paljastua.

Henkilökohtaisesti *Drangin* soiva ulottuvuus kiehtoi minua välittömästi kappaleeseen tutustuttuani, vaikka en osannut alun alkaen selittää itselleni, mikä siinä vetosi. Tutustuttuani perusteellisemmin teoksen soivan pinnan alla vaikuttavaan rakenteelliseen ulottuvuuteen koen oppineeni arvostamaan kappaleen kannattelemaa monitasoista kokonaisuutta kokonaisvaltaisemmin. *Drangin* rakenteelliseen, musiikillista älyllisyyttä tihkuvaan ulottuvuuteen pureutuminen on edustanut minulle itselleni vertauskuvallista löytöretkeä, jolta palattuani näen ja koen teoksen edustaman musiikillisen universumin aikaisempaa laajemmasta perspektiivistä.

Tiensuu on *Drangissa* säveltäjänä erittäin traditiotietoinen ja käyttää kappaleen rakennusmateriaalina jokaiselle muusikolle muista yhteyksistä tuttuja musiikillisia elementtejä, esimerkiksi säveltasoja, motiiveja ja tekstuureiden soinnillisia

ominaisuuksia. Kuitenkin hänen *Drangissa* luomansa yksilöllinen musiikillinen kokonaisuus kumpuaa omista originaaleista lähtökohdistaan käsin, muodostaen näennäisestä tuttuudestaan huolimatta aivan omanlaisensa loogisen rakennelman. Toisin sanoen edellä traditionaalisiksi kutsumani elementit tulevat *Drangissa* säveltäjän postonaalisille perusteille perustuvan musiikillisen ajattelun piiriin, ja yksilöllistä ajattelua osoittamalla hän muokkaa niistä ennen kuulemattomalla tavalla toimivan ja sykkivän kokonaisuuden. Yhtenä hyvänä esimerkkinä edellä mainitsemistani, muista yhteyksistä tutusta elementistä toimii vaikkapa kappaleen puolen välin tietämille osuva bluesviittaus, joka integroituu kappaleen rakenteelliseen ajatteluun saumattomasti – huolimatta siitä, että kuulokuvassa samainen elementti pomppaa häpeilemättömän provokatiivisesti kuulijan silmille.

Esittäjän tai kuulijan näkökulmasta muista musiikkityyleistä lainatuilla elementeillä operoiminen saattaa kuitenkin olla hämäävää, sillä musiikin soivalla pintatasolla esiintyvät ekspressiiviset vaikutelmat vetävät tyypillisesti puoleensa paljon esittäjän tai kuulijan huomiosta. Tämä puolestaan saattaa hyvinkin johtaa siihen, että kokonaisuutta kannatteleva rakenteellinen logiikka painuu kuulokuvassa taka-alalle ja musiikki kirvoittaa havainnoitsijassa jopa jonkinlaisen sattumanvaraisuuteen viittaavan vaikutelman, mikä puolestaan johtaa kiehtovan musiikillisen ristiriidan syntymiseen. Äärimmäisellä pieteetillä rakennettu musiikillinen kokonaisuus voi ensi kuulemalta vaikuttaa etenevän ilman eri elementtejä toisiinsa sitovaa ja kokonaisuutta koossa pitävää suunnitelmaa ja tuntua hengittävän näennäisen vapaasti kuin taivaan tuuli konsanaan. Tutkimukseni johtopäätöksenä olen valmis argumentoimaan, että ristiriitaisen vaikutelman syntyminen ei ole sattumaa, vaan tarkkaan harkitun sävellyksellisen strategian lopputulos – mikä luonnollisesti kielii säveltäjän vankasta käsityötaidosta ja hänen musiikillisen ajattelunsa syvällisyydestä.

Edellisiin huomioihin viitaten katson, että *Drangin* kokonaisvaltainen ymmärtäminen edellyttää musiikin esittäjältä partituurin lähiluentaa, joka auttaa häntä kurkistamaan musiikin soivan pinnan alle ja paljastamaan syvemmän tason rakenteellisia kytköksiä, jotka puolestaan auttavat häntä pääsemään teoksen omintakeisen musiikillisen logiikan jäljille. Kun esittäjä lähestyy musiikin pintatason ilmiöitä kokonaisuutta kannattelevan

rakenteellisen ajattelun perspektiivistä, avautuu teos hänelle uudella tavalla. Hyvänä esimerkkinä tästä pidän kappaleen aloitustilannetta, jonka aloittava funktio paljastui minulle itselleni vasta, kun tavoitin sen rakenteellisen funktion: motiivisen perushahmon pieteetillä kätkeyn läsnäolon ja aloituseleen nousevan säveltasollisen linjan edustaman pyrkimyksen, jonka päämäärää edustaa teoksen jälkipuolella saavutettava korkea sointirekisteri. Kokonaisuudesta irrotettuina kaikkia kappaleen aloitustahtien *Drangissa* kannattelemia merkityksen tasoja on käytännöllisesti katsoen mahdoton tavoittaa, sillä aloituksen merkitys kokonaisuuden näkökulmasta paljastuu retrospektiivisesti.

Omalla kohdallani teoksen rakenteellisen tason perusteellisempi ymmärtäminen on johtanut siihen, että voin soivassa tulkinnassani tukeutua luottavaisemmin itse teokseen, eikä minun tarvitse etsiä sisältöä esitykseeni yksinomaan musiikin pintatason ilmiöiden minussa herättämistä mielikuvista – jotka saattavat hyvinkin johtaa harhaan ja kiinnittää huomion pääsääntöisesti pintatasoon musiikin syvemmän rakenteen sijaan. Tässä suhteessa vaikkapa *Drangin* aloitustahtien syvemmän tason rakennetta kannattelevan merkityksen tavoittaminen on ollut minulle esittäjänä huojentava kokemus, sillä ymmärtäessäni aloitustahtien merkityskirjon kumpuavan laajemmasta kokonaisuudesta, voin käyttää tätä tietoa hyväkseni. Tällöin minun on mahdollista ottaa tulkintani yhdeksi lähtökohdaksi vaikkapa alun ja lopun polarisoituneen vastakkaisasettelun aloituseleeseen säteilevä merkitys, joka paljastuu vasta, kun aloitustahteja tarkastelee suhteessa kokonaisuuteen.

Koska musiikki elävässä esityksessä etenee temporaalisesti, hetki hetkeltä ajassa eteenpäin, nousevat pintatason ilmiöt kuulokuvassa luonnollisesti spontaanisti etualalle. Musiikillisessa tulevaisuudessa siintävät tapahtumat tulevat todelliseksi vasta, kun niiden hetki koittaa, eikä niiden kokonaisuudessa kannattelemaa merkitystä voi tuntea tai ymmärtää ennen kuin ne muuttuvat soiviksi ja tässä suhteessa ”käsin kosketeltaviksi”. *Drangissa* kokonaisuutta keskeisellä tavalla kannattelevien prosessien lopputulos selviää retrospektiivisesti, mistä johtuen teoksen soivaa ulottuvuutta verhoaa ensi kuulemalta eräänlainen jatkuvan jännityksen, epätietoisuuden ja mahdollisesti sattumanvaraisuuden huntu. Tässä suhteessa teos on mielestäni hyvinkin rinnastettavissa tarinaan, jonka

ratkaisu paljastuu vasta loppuratkaisun myötä. Olisi mielestäni narratiivisesti ajatellen täysin mahdollista, että musiikki ei kappaleen lopussa saavuttaisikaan aloituseleestä asti tavoittelevaansa päämäärää ja teos päättyisi ei-toivottuun tilanteeseen, jonkinlaiseen katastrofiin – jonka mahdollisuus on implisiittisesti läsnä oikeastaan kaikissa säveltoistotekstuurille rakentuissa tilanteissa, jotka tuovat huomattavaa jännitettä musiikkiin. Tutkimukseni valossa on mielestäni varsin selvää, että *Drang* käsittää narratiivisen ulottuvuuden, jonka lähempi tutkiminen tarjoaisi epäilemättä hedelmällisen jatkotutkimuskohteen aiheesta kiinnostuneelle tutkijalle.

Mitä *Drangin* musiikilliseen kompleksisuuteen ja teoksen rakenteellisen ajattelun ilmentämään älylliseen ulottuvuuteen tulee, en malta olla spekuloida ajatuksella, että teos on alun perin sävelletty kilpailukontekstiin. *Drangin* musiikillinen kompleksisuus on epäilemättä asettanut Tampereen kitarakilpailuun vuonna 1998 osallistuneiden nuorten kitaristien musiikilliset valmiudet koitokselle ja vertauskuvallisesti karsinut jyvät akanoista, jos näin karkea vertaus sallitaan lahjakkaista nuorista muusikoista puhuttaessa. Kuten edellä esitin, *Drangissa* säveltäjä pitäytyy traditionaalisissa soittotekniikoissa, joten teoksen haasteellisuus ei liity uusien soittotapojen opettelemiseen, vaan pikemminkin teoksen musiikillisilta lähtökohdilta omintakeisen sävelkielen sisäisen logiikan tavoittamiseen ja sisäistämiseen. *Drang* on toki sävelletty niin, että teknisesti taidokas ja esitysmerkintöjä pieteetillä seuraava esitys kantaa varsin pitkälle, mutta säveltäjää hieman tuntien uskon hänen halunneen vähintäänkin sivumennen testata myös kilpailijoiden valmiuksia omaksua teoksen originaalia esteettistä ajattelua.

Edellä esittämäni spekulointi taustalla vaikuttaa kokemukseni Tiensuun toisen kilpailulliseen kontekstiin säveltämän teoksen parissa. Vuonna 2012 Tiensuu sävelsi Suomen alttoviuluseuran tilauksesta kamarimusiikkiteoksen Tampereella järjestettyyn alttoviulukilpailuun. Syntyi *Armotta*, trio alttoviululle, sellolle ja kitaralle. Vuoden 2012 syksyllä olin kutsunut Tiensuun suunnittelemaan omaan musiikkiinsa keskittyvän konsertin vetämälleni *Ja kitara soi* -festivaalille Lappeenrantaan. Koska festivaalilla esiintyivät myös alttoviulisti Jussi Tuhkanen ja sellisti Markus Hohti, ajattelimme että olisi hienoa saada esittää *Armotta*-trio ennakkoon, mihin Suomen alttoviuluseura myönsi luvan. Harjoitusten yhteydessä Tiensuu kertoi säveltäneensä trioon pieniä musiikillisia

koetinkiviä, joiden yhdeksi funktioksi hän esitti kilpailijoiden kamarimusiikillisten taitojen testaamisen. Teos alkaa voimakkailla, ajallisesti kaukana toisistaan sijaitsevilla *tutti*-atakeilla, joiden näyttäminen jää kilpailukontekstissa alttoviulistin kontrolle. Triossa on myös kadenssi, jossa alttoviulistin tulee improvisoida sellon ja kitaran säestäessä taustalla. Kadenssin yhtenä tehtävänä Tiensuu piti alttoviulistin improvisointivalmiuksien kartoittamista: kykyä omaksua teoksen esteettiset lähtökohdat improvisaationsa taustaksi ja rohkeutta vetää kadenssi kilpailutilanteessa omasta päästään. Toisin sanoen säveltäjä ujutti teokseen muutamia kilpailullisesta kontekstista tavalla tai toisella kumpuavia ideoita, jotka hän kuitenkin integroi saumattomasti teoksen esteettiseen ilmaisuun. Oman tulkintani mukaan säveltäjä leikki *Armotta*-triossa kilpailullisen näkökulman mukanaan tuomalla haasteella ja käytti samalla kilpailuasetelmaa mielikuvitustaan stimuloivana lähtökohtana.

Edellä kuvaamaani kokemukseen viitaten pidän täysin mahdollisena, että säveltäjä on leikitellyt kilpailullisen asetelman mukanaan tuomalla haasteella myös *Drangin* säveltäessään. En kuitenkaan ajattele, että *Drangin* musiikillinen kompleksisuus olisi millään lailla päälle liimattu elementti, vaan pidän sitä erottamattomana osana kappaleen esteettistä ilmaisua, jossa musiikin soiva ja rakenteellinen (musiikillista älyllisyyttä ilmentävä) taso asettuvat luovaan dialogiin. Se, mistä teoksen musiikillinen kompleksisuus kumpuaa, ei ole tutkimukseni johtopäätösten kannalta erityisen relevantti kysymys, vaikka sillä on toki kiehtovaa spekuloida. On hyvä muistaa, että *Drang* on myös soittoteknisesti erittäin vaativa musiikkikappale, eikä sen haasteellisuus rajoitu ainoastaan teoksen rakenteelliseen kompleksisuuteen.

Tutkielmaa valmistellessani olen saanut tutustua koko joukkoon inspiroivia kirjallisia teoksia ja tekstejä, joihin perehtymisen koen antaneen minulle tervetulleita käsitteellisiä työkaluja musiikin laajan ilmiökentän havainnoimiseen. Esimerkiksi musiikin semioottiseen ja filosofiseen ulottuvuuteen paneutuminen on muokannut musiikillista ajattelua ja tuonut käsitteellisen ajatteluni piiriin monia aikaisemmin ymmärrykseni tavoittamattomissa olleita musiikillisia ilmiöitä, sitä kautta nostaan ne kouriintuntuvammalle kosketusetäisyydelle. Olen edelleen sitä mieltä, että melkoinen osa musiikin kannattelemista merkityksistä ja vaikutuksista jää käsitteellisen ajattelun

tavoittamattomiin, mutta tätä nykyä minulla on hieman selkeämpi käsitys siitä, mitä hyötyjä voin saada joidenkin musiikillisten ilmiöiden käsitteellistämisestä.

Jatkotutkintoprojektini myötä koen saaneeni lisää tulkinnallisia työkaluja ja ymmärtäväni esimerkiksi paremmin monien musiikillisten ilmiöiden mahdollisia kytköksiä muihin elämän piireihin ja kulttuuriin traditioihin. Koen tämän ymmärryksen puolestaan antavan lisää tartuntapintaa intuitiolleni, jota tulen varmasti jatkossakin pitämään musiikillisen minuuteni tärkeimpänä ja kaikkein kiehtovimpana ulottuvuutena. Tutkimusprojektini myötä olen mielestäni oppinut ymmärtämään paremmin, mikä muusikkoudessani kumpuaa ainutkertaisen yksilöllisestä persoonastani ja mikä kulttuurisesta ympäristöstäni. Musiikillinen minuus on erittäin moniulotteinen kokemus, jonka yksiselitteinen määrittäminen on varmasti mahdotonta, mutta paneutumalla siihen, millä lailla musiikki – esimerkiksi *Drang* – minulle merkitsee, koen päässeeni askelen verran lähemmäksi oman musiikillisen minuuteni hahmottamista.

Mitä esittämäni musiikin ymmärtämiseen tulee, olen tutkielmaa työstäessäni oppinut tiedostamaan esimerkiksi sen itselleni tärkeän asian, että minun on asetettava luovaan dialogiin esittämäni musiikin kulttuuriset lähtökohdat ja omaa musiikillista minuuttani kannattelevat ominaisuudet, jotta saavuttaisin toivomani musiikillisen ymmärryksen tason. Kulloinkin työn alla olevan musiikkiteoksen minulle itselleni ilmentämä ainutkertainen merkitys hahmottuu tämän dialogin valossa. *Drangin* partituuriin syvennyessäni olen kokenut nuottikuvan puhuneen minulle omaa, symbolista merkitystä kannattelevaa kieltään, jota tulkitsemalla olen muodostanut yksilöllisen näkemykseni siitä, mitä ja miten *Drang* minulle itselleni merkitsee.

Länsimaisen taidemusiikin kentällä säveltäjät ovat perinteisesti ammentaneet sisältöä omaan yksilölliseen ilmaisuunsa traditioista, joiden tuntemus auttaa luonnollisesti myös musiikin esittäjää ymmärtämään tietyn säveltäjän yksilöllisen ilmaisun taustalla vaikuttavia kulttuurisia tekijöitä. Musiikin esittäjä saa paremmat edellytykset päästä teoksen esteettisten lähtökohtien jäljille ja tavoitella omaa ainutkertaisen yksilöllistä suhdettaan niihin sekä säveltäjän niistä ammentamaan yksilölliseen ilmaisuun, kun hän

ymmärtää tradition ja tietyn säveltäjän tietyssä musiikkiteoksessa käyttämän yksilöllisen ilmaisun välillä vallitsevaa kompleksista suhdeverkostoa.

Tutkimukseni johtopäätöksenä esitän, että *Drang* on musiikkiteos, jossa säveltäjän ainutkertaisen subjektiivisesta persoonasta kumpuavat ajatukset ja musiikilliset vaikutelmat käyvät dialogia traditiosta kumpuavien elementtien kanssa. Koska länsimaisen taidemusiikin sävellystraditiot ovat tiedollisella tasolla omaksuttavissa olevaa henkistä pääomaa, katson että näihin traditioihin perehtyneellä musiikin esittäjällä on hyvät edellytykset ymmärtää *Drangin* ilmentämää musiikillista ajattelua – ja päästä vertauskuvallisesti teoksen oleellisen sanoman jäljille. Musiikkia ei tietenkään voi pukea sanoiksi, joten en viittaa tekstissäni teoksen oleellisen sanoman käsitteelliseen ja sanalliseen viestiin, vaan musiikin soivan pinnan taustalla vaikuttavaan ajatteluun, jota voidaan mielestäni lähestyä partituurin lähiluennan ja erilaisten kielellisyydestä ponnistavien analyttisten näkökulmien välityksellä. Partituurin lähiluenta tarjoaa *Drangin* esittäjälle tärkeän näkökulman teoksen kompleksisen post-tonaalisen sävelkielen ymmärtämiseen ja sisäistämiseen. Toivon tutkielmani toimivan ajatuksia herättävänä ponnahduslautana Tiensuun musiikista ja eritoten *Drangista* kiinnostuneille muusikoille.

Lopuksi kerron, kuinka tutkielmani nivoutuu taiteellisen tohtorintutkintoni muodostamaan laajempaan kokonaisuuteen, joka hieman poikkeuksellisesti muodostuu kolmesta osiosta: (1) taiteellisesta opinnäytteestä, (2) tutkielmasta ja (3) omasta sävellystyöstä. Tutkintoni kolmea osiota yhdistää toisiinsa se, että ne kaikki käsittelevät uutta suomalaista kitaramusiikkia.

Taiteellisessa opinnäytteessäni esitin viisi konserttia käsittävän valikoiman uutta suomalaista kitaramusiikkia: sooloteoksia ja kamarimusiikkia. Jatkotutkintoprojektia suunnitellessani Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen kitarateosluettelo käsitti noin 380 teosta, joten oli alusta alkaen selvää, että minun oli karsittava ohjelmistoa ronskilla kädellä. Kaikkia arvostamiani teoksia oli yksinkertaisesti mahdoton mahduttaa viiteen konserttiin. Tästä tietoisena rakensin itseäni taiteellisesti inspiroivan ohjelmakokonaisuuden käyttämällä hyväkseni seuraavia kuutta valintakriteeriä:

1. Päätin käytännön syistä keskittyä jatkotutkintokonserttieni ohjelmistoissa soolo- ja kamarimusiikkiteoksiin.
2. Päätin olla etenemättä konserttisarjassani kronologisesti ja olla samalla pyrkimättä koko suomalaisen kitaraohjelmiston kattavaan läpileikkaukseen.
3. Päätin valita ohjelmistoon vain ammattisäveltäjien teoksia.
4. Halusin jokaiseen konserttiin uuden teoksen kantaesityksen.
5. Halusin pitää konserttien soivan keston maksimissaan 75 minuutissa ja rakentaa konserteista dramaturgisesti toimivia kokonaisuuksia.
6. Päätin ottaa konserttisarjani rungoksi viisi minua itseäni inspiroivaa teemaa, joiden puitteissa voin esittää mielestäni taiteelliselta tasoltaan laadukkainta modernia suomalaista kitaramusiikkia. Kirjallisessa opinnäytteessäni tutkin säveltäjä Jukka Tiensuun säveltämää kitarateosta, joten halusin ottaa yhden konsertin teemaksi Tiensuun kitaramusiikin.

Näitä valintakriteereitä soveltamalla rakensin viisi konserttia käsittävän konserttisarjan, johon valitsin suomalaista kitaramusiikkia 1970-luvulta eteenpäin. Omaan esteettiseen makuuni nojaten nostin pääosaan modernistisille periaatteille perustuvat sävellykset. Annoin konserttisarjan kullekin konsertille oman teemansa, jonka tarkoituksena oli liittää konserteissa kuultavat teokset väljällä tavalla toisiinsa ja muodostaa konserteista dramaturgisesti toimivia kokonaisuuksia, ei tyyllisiä tai kronologisia läpileikkauksia.

Konserttien otsikot ja niissä kuultavia teoksia yhdistävät teemat olivat seuraavat:

I. Rahinaa kahinaa kohinaa

Kitara osana superinstrumenttia, joko kamarimusiikkisoittimena tai muita soinnillisia keinoja käyttämällä.

II. Modernismin aallonharjalla

Modernismin uusi tuleminen 1970-luvun Suomessa.

III. Espressivo assai

Kitaran dynaamisen ja ekspressiivisen ilmaisuuden ääriarjoilla.

IV. Omaggio a Jukka Tiensuu

Jukka Tiensuun kitaramusiikkia

V. *Uutta ja uudempaa kitaralla*

Magnus Lindbergin, Veli-Matti Puumalan ja Tiina Myllärisen sooloteoksia kitaralle sekä Jyrki Myllärisen kitarakvartetto *Circolo Virtuoso*.

Konserttisarjani oli taiteellisesti ajatellen varsin kunnianhimoinen kokonaisuus, jonka valmistaminen antoi minulle taiteilijana paljon. Oli huomattava taiteellinen täyttymys tutustua suureen määrään minua sekä musiikin esittäjänä että kitaristina inspiroivaa musiikkia ja paneutua monien suuressa arvossa pitämieni säveltäjien sävelkieleen. Konserttisarjaa varten tilaamani uudet teokset ihastuttivat minua suuresti, ja yhteistyö säveltäjien kanssa oli inspiroivaa ja monenlaisia ajatuksia herättävää. Myös ajatusten vaihto ja kamarimusiikillinen yhteistyö taitavien ja musiikillisesti valveutuneiden muusikoiden kanssa oli kannaltani monin tavoin antoisaa ja opettavaista. Kaiken kaikkiaan jatkotutkintoprojektini taiteellinen opinnäyte muodosti yhden taiteellisen urani tärkeän rajapyykin.¹³⁷

Henkilökohtaisten tavoitteideni kannalta merkittävän ja huomattavaa ajallista panostusta vaatineen osan jatkotutkintoprojektiani muodosti sävellystyö, johon sain ohjausta Jukka Tiensuulta. Tämän työn hedelmänä syntyi kitarakvartetto *Circolo Virtuoso*, joka esitettiin viimeisessä jatkotutkintokonsertissani. Säveltämiseen panostaminen oli kokonaisvaltaista työtä, johon keskittyessäni kirjallisen projektin edistäminen jäi väistämättä taka-alalle.

Koska ajalliset resurssini olivat huomattavasti rajallisemmat kuin jatkotutkintoprojektiin ryhtyessäni ymmärsin, venyivät opintoni lopulta pidemmiksi kuin olin alun perin suunnitellut. Erityisesti kirjoitusprojektini alkuvaiheessa eksyin jatkuvasti filosofisille harhapoluille, jotka kuitenkin avarsivat musiikin ymmärtämistä koskevia näköalojani. Jälkikäteen ajatellen pidän selvänä, että säveltämiselle omistautuminen ja filosofisille harhapoluille eksyminen ovat syventäneet tulokulmaani musiikkiin ja ajatteluun, joten annan kernaasti itselleni anteeksi niistä johtuneen aikataulun venymisen.

¹³⁷ Jatkotutkintokonserttieni tarkemmat ohjelmat liitteessä 3.

LÄHDELUETTELO

Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.

Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.

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

Auerbach, Brent. 2021. *Musical Motives. A Theory and Method for Analyzing Shape in Music*. Oxford: Oxford University Press.

Auvinen, Antti. 2022. *Tekstuuri, muutos ja tiheneminen. Muotoyksiköiden vuorottelu ja lyheneminen teoksessani on, -ne, -ni*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia DocMus-tohtorikoulu

Beiser, Frederick C. 2004. "Hegel and Hegelianism". Teoksessa *Encyclopedia of Nineteenth-Century Thought*. Toim. Gregory Claeys: 354–365. London: Routledge.

DOI: [10.4324/9780203380420-83](https://doi.org/10.4324/9780203380420-83)

Viitattu 10.8.2025

Bengtsson, Igmar. 1982. "Musiikin ymmärtämisestä. Johdatus ymmärtämisen semioottiseen ja hermeneuttiseen tarkasteluun." Teoksessa *Musiikin soivat muodot*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 2. Toim. Eero Tarasti: 29–48.

Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.

Clarke, Eric. 1995. "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis". Teoksessa *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*. Toim. John Rink: 21–54. Cambridge: Cambridge University Press.

Cone, Edward T. 1972. *The Composers Voice*. Berkeley: University of California Press.

Cone, Edward T. 1989. *Music: A View from Delft*. Selected Essays. Toim. Robert P. Morgan. The University of Chicago.

Cook, Nicholas. 2001. "Theorizing Musical Meaning". *Music Theory Spectrum*, 23 (2): 170–195.

D'Ingegno, Gianfranco. 2023. "L'intuizione attenta." *Critical Hermeneutics* 2023, 7 (1): 75–90.

DOI: <https://doi.org/10.13125/ch/5888> Viitattu 22.08.2025.

Hanninen, Dora. 2001. "Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis." *Journal of Music Theory*, 45 (2): 345–433. <https://doi.org/10.2307/3653443>. Viitattu 1.9.2025

Hanninen, Dora. 2012. *A Theory of Musical Analysis. On Segmentation and Associative Organization*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Hasty, Cristopher. 1981. "Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion". *Journal of Music Theory*, 25 (2): 183–216.

Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatten, Robert S. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen rakkaus, saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa Kaukainen rakkaus*. Suomen Musiikkitieteellinen seura 2008, Acta Musicologica fennica 27. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/2c8b8588-9c4d-4e8b-ba77-ce6a65b2e667/content> Viitattu 21.8.2025

Horton, Julian. 2020. "On the Musicological Necessity of Musical Analysis". *The Musical Quarterly*, 103 (1–2): 62–104.

DOI: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/musqtl/gdaa005>

Viitattu 21.8.2025

Hämeenniemi, Eero. 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ilde, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.

Iitti, Sanna. 1990. Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi – pohdintoja nykymusiikin muotoanalyysistä. *Sävellys ja musiikinteoria* 1/92: 31–40. Sibelius-Akatemia Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.

Kaitaro, Timo. 2019. *Eleet, intonaatio ja musiikki – musiikki kehollisena ilmaisuna*. Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa 2019–2020 järjestetyn kurssin luentomateriaali.

Klemettinen, Riina. 2008. "Kipu polttaa, tuhoaa ja opettaa – metafora ja kivun kielentäminen." *Kielikello* 2008 (3). <https://kielikello.fi/numero/3-2008/> Viitattu 21.8.2025

Kurkela, Kari. 1990. Musiikki ja mielikuvitus. Teoksessa *Näkökulmia musiikkiin*. Toim. Kari Kurkela: 9–25. Helsinki: Sibelius-Akatemia

Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Murtomäki, Veijo. 1990. *Sinfoninen ykseys: Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 4, 1990.

Pilard, Nathalie. 2018. "C. G. Jung and Intuition: From the Mindscape of the Paranormal to the Heart of Psychology". *Journal of Analytical Psychology*, 63 (1): 65–84.

[https://kar.kent.ac.uk/65826/1/JAPPilard.17.10.17SW%20\(1\).pdf](https://kar.kent.ac.uk/65826/1/JAPPilard.17.10.17SW%20(1).pdf)

Viitattu 10.02.2025

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

<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200904291400>

Viitattu 20.05.2025

Pohjola, Markku. 2016. *Soitinten fysiikkaa*. Pro Gradu -tutkielma. Oulun yliopisto Fysiikan koulutusohjelma.

<https://oulurepo.oulu.fi/bitstream/handle/10024/8197/nbnfioulu-201702231185.pdf;jsessionid=232ACA261B81C37FAEC43F46562B273E?sequence=1>

Viitattu 17.08.2025

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

Roig-Francoli, Miguel A. 2008. *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill Companies.

Rothstein, William. 1995. "Analysis and the Act of Performance". Teoksessa *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*. Toim. John Rink: 217–240. Cambridge: Cambridge University Press.

Schönberg, Arnold. 1967. *Fundamentals Of Musical Composition*. London: Faber and Faber limited.

Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press.

Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.

Taruskin, Richard. 2010. "Grundgestalt". Teoksessa *Oxford History of Western Music*.

<https://www-oxfordwesternmusic-com.ezproxy.uniarts.fi/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006011.xml?rskey=Ub01Zs&result=1>

Viitattu 7.10.2024.

Tiensuu, Jukka 1991. "Mutta onko se musiikkia?" Teoksessa *Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski: 9–50. Helsinki: Gaudeamus.

Tieteen termipankki 5.3.2025: Kielitiede: parenteesi.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:parenteesi>

Vacklin Anders, Rosenvall Janne, Nikkinen Are. 2007. *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like Kustannus.

LIITE 1. *Drangin* partituuri ja esitysohjeet

Teoksen partituuri on ladattavissa PDF-tiedostona säveltäjän kotisivulla:

<https://tiensuu.fi>

Jukka Tiensuu 1998

196

70 *espressivo*
mf *ma sempre dolce*
p *f espressivo*
4 3 2 1
l.v. (4)

74 *piu lento e l.v.* *a tempo ord.*
mf *f* *p* *f* *p* *ff* *pp* *ff* *pp*
 (4) (2) (4) (3)

78 *ff* *pff* *pff* *pff* *ff*
piu grazioso
dim.

81 *agitato* *(non accel.)*
cresc.

83 *ff* *ff* *p* *mf* *p*
poco meno mosso
l.v. (3) (2) (5) (4)

89 *molto appassionato* *senza fretta*
sub. f l.v. (1) *ff* *pp* *pp* *ff* *pp*

92 *ff* *ff subito* *mp* *pp* *ff* *p* *f*
sul pont. *ord.* *[s.u.]* *ord.*

94 *ff* *mp* *pp* *ff* *mp* *pp* *ff* *6*
tempo primo *mf dolce*
[lento s.u.]

98 *f* *sonoro* *meno pesante* *p*
 (4) (5)

105 *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *ff* *ff* *(non dim.)* *mp* *pp* *ff* *mp* *pp* *ff* *p*
sul pont. *ord.* *sul pont.* *ord.* *sul pont.* *ord.* *[m.s.]* *sul pont.* *ord.* *[m.s.]* *sul pont.* *ord.*

107 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *f* *mf* *mp* *p*
[m.s.] *[m.s.]* *[m.s.]*

111 *sonoro* *f* *l.v. tutti* *meno f* *l.v. tutti* *poco dim.*
piu lento e rall. al fine
 (4) (5) (5) (1) (2) (3) (4) (5) (3) (2) (1)

Jukka Tiensuu:

Drang

for guitar

Performance notes:

♯ ↓ A quarter-tone up and down respectively, using always the natural as reference, no combined accidentals are used. These accidentals apply to the immediately following note only. (Half-step accidentals apply till the end of the bar.)

↑ ↓ An 1/8-tone sharp or flat respectively.
(For micro-tones: to raise the pitch push or pull the string sideways. To lower the pitch push/pull the string towards the bridge. To obtain a quarter-tone flat: it is often easier to finger a half-tone down and rise the tone by pushing or pulling the string sideways.)

There are three types of "**glissandi**":

-  *Glissando*, which should be played gliding the left hand evenly through the fingerboard while pressing the string firmly against the fingerboard to obtain the sound of all the half-steps in-between.
-  *Portamento*, like a "late" glissando, starts not immediately, but only towards the end of the note.
-  *Bending*: Without replucking raise or lower the pitch less than half a tone. (E.g. bars 67, 68, 104, 110, 112)

There are four types of **vibrato**:

- ~ *Vibrato molto lento*: always wide, quasi small up and down glissandi: push or pull the string sideways).
- ~ *Vibrato rapido*: fast and wide ("emphasized") vibrato.
- ~ *Transforming vibrato rapido to vibrato molto lento* ("rallentando").
- ~ *Transforming vibrato lento to vibrato rapido* ("accelerando").

- ◇ The notation of the **harmonics** is somewhat unorthodox. Traditional string instrument notation is used: the diamond-shaped note-heads indicate the place to be touched while plucking the (open) string. The small stemless note-heads indicate the resulting pitch, unless it is already indicated by the diamond-shape itself. Harmonics are always "natural", i.e. played on open strings.

- o Indicates an open string

l.v. *lasciare vibrare* / let strings vibrate as long as possible

m.s. *mano sinistra* / pluck with left hand

s.u. *senza unghia* / pluck with fingertip, not nail

- ˆ Indicates a sharp staccato.

Duration ca. 8 minutes

Drang was commissioned by Tampere-talo Oy to be the test piece of the 1st Guitaristival International Guitar Competition 1998.

LIITE 2. Jukka Tiensuun kitarasävellykset

1974 *preLUDI, LUDI, postLUDI* – soolokitara

1977 *Sinistro* – harmonikka ja kitara

1977 *Dolce amoroso* – kitara (*Sinistro*-duon kitaraosuus, jota voidaan esittää myös soolonumerona)

1998 *Drang* – soolokitara

2005 *Aim* – konsertto kitaralle ja orkesterille

2011 *Egregore* – kantele, kitara, harmonikka, piano

2012 *Armotta* – alttoviulu, sello, kitara

2016 *Daydreams* – kitara ja elektroniikka

2016 *Kymmari* – decacordi (10-kielinen kitara)

2023 *Utuhuntu* – mikrotonaalinen kitara

2023 *Bleue* – kitara

2024 *KIVA* – konsertto kitaralle ja soitinyhtyeelle

LIITE 3. Tohtorintutkinnon suorituksiksi hyväksytyt taiteelliset opinnäytteet

Jatkotutkintokonsertti 1, 16.11.2015, Camerata

RAHINAA, KAHINAA, KOHINAA...

Kitara osana superinstrumenttia, joko kamarimusiikkisoittimena tai muita soinnillisia keinoja käyttämällä.

Olli Koskelin

Tutte le Corde (1988-1990)

Jyrki Myllärinen, kitara

Riikka Siirala, tanssi

Timothy Page

Suite Cápsula (2007/2013)

I la papa Caliente, II tesseracto 1, III allegro sentimental, IV tesseracto 2, V más caliente

Jyrki Myllärinen (kitara)

Ismo Eskelinen (kitara)

Perttu Haapanen

Prime Rain (2011/2015)

Jyrki Myllärinen, kitara

Markus Hohti, sello

Saara Olarte, harppu

Olli-Pekka Martikainen, lyömäsoittimet

Riikka Siirala, tanssi

Sami Klemola
***Millcreek Jive Augmented* (KE)**

Jyrki Myllärinen, kitara

Erik Bergman
***Extase pour un guitariste* (1999)**

Jyrki Myllärinen, kitara

Jatkotutkintokonsertti 2, 17.11.2016, Camerata

MODERNISMIN AALLONHARJALLA

Modernismin uusi tuleminen 1970-luvun Suomessa.

Paavo Heininen (1938–2022)

***Touching Op. 40* (1978)**

Jyrki Myllärinen (kitara)

Ville Raasakka

***Personal possessions*, esineille, kitaralle, vahvistukselle**

ja äänitiedostoille (KE)

Jyrki Myllärinen (kitara ja esineet)

Usko Meriläinen

***Simultus for Four* (1979)**

Hanna Kinnunen (huilu)

Olli-Pekka Tuomisalo (alttosaksofoni)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Antti Suoranta (lyömäsoittimet)

Lauri Kilpiö

Chants de joie, fureur et danger – Pòeme de jeux acoustiques II (KE)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Magnus Lindberg

Linea d'Ombra (1981)

Hanna Kinnunen (huilu)

Olli-Pekka Tuomisalo (saksofoni)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Antti Suoranta (lyömäsoittimet)

Jutta Seppinen (kapellimestari)

Jatkotutkintokonsertti 3, 23.11.2017, Camerata

ESPRESSIVO ASSAI

kitara ekspressiivisen ilmaisun äärirajoilla

Heinz-Juhani Hofmann

Hautnah (2010)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Pehr Henrik Nordgren

Quintet for guitar and string quartet (2003)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Maria Puusaari (viulu)

Pasi Eerikäinen (viulu)

Hanna Hohti (alttoviulu)

Markus Hohti (sello)

Jouni Hirvelä

Ballabile kitaralle ja elektroniikalle (KE)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Erik Bergman

Janus Op. 92 (1980)

Maria Puusaari (viulu)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Jatkotutkintokonsertti 4, 13.12.2018, Camerata

Jukka Tiensuun kitarasävellyksiä 1970-luvulta vuoteen 2012

Jyrki Myllärinen neljäs jatkotutkintokonsertti

Armotta (2012)

Hanna Hohti (alttoviulu)

Markus Hohti (sello)

Jyrki Myllärinen (kitara)

preLUDI, LUDI, postLUDI (1974)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Sinistro (1977)

Veli Kujala (harmonikka)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Rubato (1975)

Teos mille tahansa yhtyeelle

Drang (1998)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Egregore (2011)

Eija Kankaanranta (kantele)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Veli Kujala (harmonikka)

Jukka Tiensuu (piano)

Jatkotutkintokonsertti 5, 20.4.2024 Sibelius-Akatemian konserttisali

Sibelius-Akatemian kitarafestivaali

JYRKI MYLLÄRINEN

UUTTA JA UUEMPAA KITARALLA

Magnus Lindberg

Mano a mano (2004)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Veli-Matti Puumala

Hailin ´ Drams (1991)

I Inquieto

II Comodo, semplice

III Fluido

IV Vivace

V Sostenuto

Jyrki Myllärinen (kitara)

Tiina Myllärinen

Grotta azzurra (KE)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Veli-Matti Puumala

Branching (KE)

Jyrki Myllärinen (kitara)

Jyrki Myllärinen

Circolo Virtuoso (2022)

Ismo Eskelinen (kitara)

Petri Kumela (kitara)

Rody van Gemert (kitara)

Jyrki Myllärinen (kitara)

LIITE 4, linkki *Drangin* esitykseen

<https://www.youtube.com/watch?v=naErRQXVBNs>

Drang alkaa konserttitaltioinnin kohdassa 31' 30''



Tämä tutkielma esittelee analyyttisesti perustellun tulkinnan Jukka Tiensuun soolokitarateoksesta Drang. Tekstin analyyttisessä osiossa, luvuissa 3–7, tutkin teoksen ymmärtämisen kannalta keskeisiä rakennetasoja: säveltaso-organisaatiota, motiivista ulottuvuutta, tekstuureita, musiikin rytmistä tasoa ja muodon jäsentymiseen kytkeytyviä ilmiöitä. Analyyttisissä luvuissa esitän myös tulkintani teoksen kerronnallisesta kaarroksesta, jossa motiiviselle perushahmolle rakentuvat tekstuurit ja säveltoistolle perustuvat tekstuurit käyvät virtuaalista kamppailua musiikillisesta valta-asemasta ja lopullisesta voitosta.



EST 96
ISBN 978-952-329-421-9
ISSN 1237-4229

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA