

**Ensemble Ambrosius – Zappaa barokkisoittimin**  
**Kahden musiikkikulttuurin kohtaaminen ja synteesi**

Olli Virtaperko  
Musiikin maisterin tutkintoon kuuluva tutkielma  
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto  
Sibelius-Akatemia 2005

# Tiivistelmä

**Koulutusohjelma: Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma**

**Suuntautumisvaihtoehto: Musiikinteoria**

**Tekijä: Olli Virtaperko**

**Työn nimi: Ensemble Ambrosius: Frank Zappaa barokkisoittimin. Kahden musiikkikulttuurin kohtaaminen ja synteesi.**

**Työn laji: Tutkielma**

**Päivämäärä: 1.5.2005**

**Sivumäärä: 135**

**Asiasanat: Frank Zappa, Ensemble Ambrosius, musiikin esityskäytäntö, barokkisoittimet, populaarimusiikki**

Tutkimukseni käsittelee amerikkalaisen säveltäjän Frank Zappan (1940–1993) alun perin rock-yhtyeelleen säveltämän musiikin sovittamista barokkisoittimin aikamme musiikkia esittävälle Ensemble Ambrosiukselle.

Ydinkysymyksenä työssäni oli selvittää, miten kaksi eri aikoina vallinnutta, toisistaan riippumatonta musiikkikulttuuria oli mahdollista yhdistää uudeksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi siten, että lopputuloksessa toisaalta säilytettiin Zappan musiikin ominaispiirteet ja toisaalta barokkisoittinten oma soittimellinen ja tulkinnallinen erityisluonne. Keskityin työssäni Ensemble Ambrosiuksen levyn *The Zappa Album* (© 2000 Bis Records) sisältämään viiteentoista Zappan kappaleeseen, jotka oli sovitettu Ensemble Ambrosiukselle vuosina 1995–1999.

Perehdyin populaarimusiikin ja barokkimusiikin esityskäytäntöihin ja kartoitin niiden yhtenevyyksiä. Lisäksi tutkin Zappan musiikin esityskäytännön erityispiirteitä ja esittelin Ensemble Ambrosiuksen valitseman esityskäytännön perusteet. Varsinaisen sovitustyön analyysissä esittelin Ensemble Ambrosiuksen soittimet ja tutkin, kuinka musiikilliset tehtävät jaettiin niiden kesken. Erittelin soittimien viritystason ja käytetyn viritysjärjestelmän merkityksen sovitusten muotoutumiselle, samoin kuin yksittäisten muusikoiden erityisosaamisen vaikutuksen sovitustyöhön. Tutkin myös, kuinka sovitukset muuttuivat yhtyeen koon kasvun myötä ja kuinka yksittäisistä kappaleista rakennettiin toisiinsa linkittämällä laajoja musiikillisiä kokonaisuuksia. Työni mittavimman osan muodosti *The Zappa Albumin* kappalekohtainen analysointi. Analyysini kohdistui ensisijaisesti sovitustyöhön, mutta tein kappaleista myös rakenteellisia havaintoja ja analysoin Zappan käyttämiä sävellyksellisiä metodeja.

Tutkimukseni paljasti, että barokki- ja populaarimusiikin esityskäytännöistä oli löydettävissä yhteneväisyyksiä monella eri tasolla. Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkinnat toimivat osoituksena siitä, että näiden esityskäytäntöjen yhtenevyyksien tiedostaminen ja soveltaminen sovitustyössä ja musiikin esittämisessä mahdollisti populaarimusiikin kategoriaan kuuluvan Zappan musiikin esittämisen barokkisoittimilla.

# Sisällys

1. Johdanto.....	1
1.1 Frank Zappa.....	1
1.2 Ensemble Ambrosius.....	5
1.3 The Zappa Album.....	7
1.4 Tutkimuksen rakenne ja tutkimusmenetelmät.....	9
2. Musiikin esityskäytäntö.....	11
2.1 Notaatio esityskäytännön erityisalueena.....	11
2.2 Barokkimusiikin esityskäytännön elpyminen.....	12
2.3 Barokkimusiikin ja populaarimusiikin esityskäytännöistä ja niiden yhtäläisyyksistä.....	13
2.4 Zappan musiikin esityskäytännöstä.....	16
2.5 Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkintojen esityskäytännön perusteet.....	19
3. Sovitettavien Zappa-kappaleiden valinta.....	21
4. Musiikin transkriptointi.....	25
4.1 Transkriptoinnin toteutus.....	26
5. Sovitustyö.....	27
5.1 Ensemble Ambrosiuksen instrumentit ja niiden erityispiirteet.....	29
5.1.1 Melodiasoittimet.....	30
5.1.2 Continuosoitimet.....	38
5.1.3 Soittimien viritystason vaikutus sovitustyöhön.....	47
5.1.4 Virityksessä käytetyn viritysjärjestelmän vaikutus sovitustyöhön.....	49
5.1.5 Instrumenttien äänialan vaikutus sovitusten säveltason valintaan.....	52
5.2 Barokkimusiikin ja Zappan musiikin esityskäytäntöjen eroavuuksien aiheuttamat ongelmat.....	53
5.3 Yksittäisten muusikoiden instrumentaalisten kykyjen ja ominaisuuksien vaikutus sovitukseen.....	56
5.4 Sovitusten muuttuminen yhtyeen koon kasvun myötä.....	59
5.5 Kappaleiden linkittäminen.....	61
6. Kappalekohtaisia huomioita.....	68
6.1 Kappalekohtainen analyysi.....	68
6.1.1 Night School.....	69
6.1.2 Sofa.....	71
6.1.3 Black Page #2.....	73

6.1.4 Uncle Meat.....	74
6.1.5 Igor's Boogie.....	76
6.1.6 Zoot Allures.....	77
6.1.7 Big Swifty.....	82
6.1.8 T'Mershi Duween.....	83
6.1.9 Alien Orifice.....	86
6.1.10 The Idiot Bastard Son.....	91
6.1.11 RDNZL.....	96
6.1.12 The Orange County Lumber Truck.....	102
6.1.13 Echidna's Arf (Of You).....	105
6.1.14 Inca Roads.....	108
6.1.15 G-Spot Tornado.....	114
6.2 Levyn lopullisen kappalejärjestyksen laatiminen.....	118
7. Johtopäätökset.....	121
7.1 Barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen yhteneväisyydet.....	121
7.2 Ensemble Ambrosiuksen esityskäytännön perusteet.....	122
7.3 Sovitettavien kappaleiden valinta.....	123
7.4. Barokkisoittimien vaikutus sovitustyöhön ja musiikillisten tehtävien jako soittimien kesken.....	123
7.5 Yksittäisten muusikoiden ominaisuuksien vaikutus sovitustyöhön.....	127
7.6 Varsinainen sovitustyö.....	128
7.7 Huomioita Zappan musiikista.....	130
7.8 Jälkisanat.....	131
8. Lähteet.....	134
8.1 Kirjalliset julkaisut ja Internet-julkaisut.....	134
8.2 Nuottimateriaali.....	135
8.3 Äänitteet.....	135
Liite.....	135

## Alkusanat

Barokkisoittimilla aikamme musiikkia esittävä Ensemble Ambrosius sai alkunsa puolivahingossa Karjaan vanhan musiikin kesäkurssilla 1995. Esittelin tuolloin kurssilla cembaloo opiskelleille Ere Lievoselle ja Jonte Knifille kirjastosta löytämäni nuottikirjan *The Frank Zappa Songbook, Vol. 1* (1973), joka sisälsi Frank Zappan pääosin rock-yhtyeelleen säveltämien kappaleiden nuotinnuksia. Teimme kolmisin oman sovituksemme kirjan sisältämästä kappaleesta *Uncle Meat*, ja esitimme sen leirin päätöskonsertissa. Absurdi ideamme tuntui yllättäen toimivan, ja aloimme pohtia, olisiko mahdollista perustaa yhtye, joka esittäisi barokkisoittimilla oman aikamme musiikkia. Kun kanssamme samaisella vanhan musiikin kurssilla barokkioboeta opiskellut Jasu Moisio lupautui perusteilla olleen yhtyeen neljänneksi jäseneksi, sinetöityi päätös Ensemble Ambrosiuksen perustamisesta.

Vuosien 1995 ja 1997 välillä Ere Lievonon ja minä kokosimme tahoillamme ohjelmistoa Ensemble Ambrosiukselle. Transkriptoimme Zappan musiikkia hänen julkaisemiltaan levyiltä ja teimme niiden pohjalta omat sovituksemme kahdelle cembalolle, barokkioboelle sekä barokkisellolle. Zappa oli eräs suosikkisäveltäjäistäni ja tärkeä musiikillinen esikuvani, ja myös Lievonon tunsu mielenkiintoa Zappan musiikkia kohtaan. Kun vielä yhtyeen perustamisen alkusysäyksenä oli toiminut Zappan musiikki, tuntui luontevalta ottaa se Ensemble Ambrosiuksen toiminnan tärkeäksi elementiksi. Ensimmäinen julkinen konserttimme oli Helsingissä 7.6.1997. Konserttiohjelmamme koostui tuolloin Zappasta, Virtaperkosta, Ligetistä ja J. S. Bachista. Sittemmin jätimme vanhan musiikin kokonaan pois ohjelmistostamme ja keskityimme yksinomaan vuoden 1900 jälkeen sävellettyyn musiikkiin. Vuoteen 1999 mennessä yhtye oli kasvanut seitsenhenkiseksi, ja Zappa-sovitustemme lukumäärä oli riittävä levyn tekemistä varten. Äänitimme elokuussa 1999 yksinomaan Zappan musiikkia sisältävän levyn *The Zappa Album*, jonka ruotsalainen BIS Records julkaisi marraskuussa 2000.

Ensemble Ambrosius on konsertoinut Suomessa muun muassa Musiikin aika -festivaalilla Viitasaarella (1999) sekä Musiikkia ennen romantiikkaa -konserttisarjassa Helsingissä (2001). Ulkomailla yhtye on esiintynyt Edinburghin Queen's Hallissa radioyhtiö BBC:n kutsumana (2002), Umeå Internationella Kammarmusikfestival -tapahtumassa Uumajassa Ruotsissa (vuosina 2003 ja 2004) sekä Brugge

Concertgebouw'ssa Belgiassa (2004). BBC:n lisäksi yhtyeen konsertteja ovat radioineet Suomen, Ruotsin ja Belgian yleisradiot. Ensemble Ambrosius on julkaissut kaksi levyä, Zappan musiikkia sisältävän levyn *The Zappa Album* (2000) sekä yhtyeen jäsenten omaa sävellystuotantoa sisältävän levyn *Metrix* (2002).

# 1. Johdanto

Tämä tutkimus käsittelee Ensemble Ambrosiuksen Frank Zappa -sovituksia ja -tulkintoja sekä sitä, miten kaksi toisistaan riippumatonta musiikkikulttuuria oli mahdollista yhdistää uudeksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi. Tutkimukseni antaa tietoa siitä, miten sovitimme Zappan musiikkia barokkiyhtyeelle, ja se kartoittaa populaarimusiikin ja barokkimusiikin esityskäytäntöjen yhteneväisyyksiä. Aiheen käsittelyä on edeltänyt sekä Zappan musiikin että barokkisoitinten ominaispiirteiden selvittäminen. Tämän perusteella minun on ollut mahdollista tarttua tutkimukseni ydinkysymykseen, eli siihen, miten oli mahdollista sovittaa Zappan ensisijaisesti rock-yhtyeelleen säveltämää sähköisesti vahvistettua musiikkia barokkisoittimia käyttävälle, akustisesti soittavalle Ensemble Ambrosiukselle siten, että musiikillisessa lopputuloksessa toisaalta säilytettiin Zappan musiikin ominaispiirteet ja toisaalta barokkisoitinten oma soittimellinen ja tulkinnallinen erityisluonne.

## 1.1 Frank Zappa

Frank Zappa (1940–1993) oli amerikkalainen säveltäjä, rock-artisti, yhtyeenjohtaja ja kitaristi, joka tuotannossaan yhdisti populaarimusiikin eri tyylejä ja modernin klassisen musiikin tekniikoita luoden aivan omanlaisensa musiikillisen kielen. Zappa perusti vuonna 1964 ensimmäinen laajaa huomiota saaneen rock-yhtyeensä, *Mothers of Inventionin*, jota pidetään kokeellisen rock-musiikin pioneiryhtyeenä. Yhtyeen hajottua vuonna 1969 Zappa jatkoi rock-uraansa sooloartistina. Zappa oli eräs 1900-luvun tuotteliaimmista säveltäjistä, ja liikkui tuotannossaan poikkeuksellisen laajalla tyylillisellä skaalalla. Hän julkaisi elinaikanaan kaikkiaan 63 levyä, ja oli mittavan äänitejulkaisun lisäksi myös eräs rock-historian ahkerimmista konserttoijista (Poroila & Karjalainen 1995, 281–292).

Zappa oli säveltäjänä pääosin itseoppinut. Hän opiskeli yhden lukukauden musiikkia Antelope Valley Junior Collegessa, Los Angelesissa vuonna 1959<sup>1</sup> sekä osallistui harmonia- ja sävellyskursseille Pomona Collegessa, Ontariossa, Kaliforniassa vuosien 1960–62 välillä (Poroila & Karjalainen 1995, 11). Zappan muodolliset sävellysopinnot rajoittuivat tähän.

---

<sup>1</sup> Opintojakson sisällöstä ei ole tarkempaa tietoa

Zappan alkuperäinen sävellyksellinen mielenkiinto kohdistui moderniin klassiseen musiikkiin (Menn 1994, 61). Hänen tärkeimmät musiikilliset esikuvansa olivat Igor Stravinski, Anton Webern ja Edgar Varèse, joiden musiikkiin Zappa tutustui lukioikäisenä äänilevyjen kautta. Modernin klassisen musiikin lisäksi toinen tärkeä musiikkityyli, joka vaikutti Zappan oman sävelkielen muodostumiseen, oli Amerikan 1950-luvun rhythm and blues sekä sen alalajiksi lukeutuva, moniääniseen vokaaliharmoniaan keskittyvä doo-wop -tyyli (Zappa 1993, 33). Zappa on todennut nuoruusvuosiensa musiikillisista vaikutteistaan muun muassa seuraavaa:

Since I didn't have any kind of formal training, it didn't make any difference to me if I was listening to Lightnin' Slim, or a vocal group called the Jewels -- or Webern, or Varèse, or Stravinsky. To me it was **all good music**. (Zappa 1989, 34.)

Zappan vaikutteet tulivat siis tyylillisesti monipuolisista lähteistä eivätkä rajoittuneet vain klassiseen musiikkiin. Zappan oman kertoman mukaan hänen alle 20-vuotiaana säveltämänsä nuoruudentyöt olivat sovelluksia 12-säveljärjestelmän tekniikoista, mutta hän muutti pian sävellystyyliaan monimuotoisempaan suuntaan:

I was doing stuff like that [12-tone music] at 17-18 years old. I finally got a chance to hear some of it and I really didn't like the way it sounded, so I stopped doing it. -- So I started moving in the direction of what you could call a more haphazard style. That's whatever sounded good to me for whatever reason, whether it was some crashing dissonance or a nice tune with chord changes and a steady beat in the background. (Menn 1994, 58.)

Zappa vierasti akateemista maailmaa ja pysytteli koko uransa ajan taidemusiikin ammattiyhteisöjen ulkopuolella. Tämä hankaloitti hänen mahdollisuuksia saada musiikkiaan esitetyksi. Zappa ratkaisi kysymyksen musiikkinsa esittämisestä opettelemalla soittamaan kitaraa ja tuomalla julki pääosin populaarimusiikin kategoriaan lukeutuvia sävellyksiään oman yhtyeensä esittämänä. Tämä tarjosi Zappalle mahdollisuuden sekä aktiiviseen konserttitoimintaan että kehittymiseen säveltäjänä ja yhtyeenjohtajana. Samanaikaisesti hän jatkoi modernin klassisen musiikin säveltämistä. Musiikillisesta pluralismista muodostui leimallinen Zappan sävelkieltä määrittävä tekijä, eikä akateemisten muodollisten vaatimusten täyttäminen kiinnostanut häntä.

I think the basic idea of being a composer is if you're going to be true to yourself and write what you like, you write what you like without worrying whether it's going to be academically suitable or whether it's going to make any mark in the history or not. (Zappa 1993, 33.)

Kuvaavaa Zappan moniarvoiselle musiikkikäsitteelle oli, että hän ei suostunut panemaan erityylisiä kappaleitaan arvottavaan järjestykseen, vaan piti kaikkea

tekemäänsä musiikkia yhtä arvokkaana. Zappa oli pragmaattinen musiikillisten elementtien hyväksikäyttäjä, jolle erilaiset keinot olivat neutraaleja välineitä halutun lopputuloksen tavoittelussa (Poroila & Karjalainen, 298). Kysyttäessä pitikö Zappa rock-tuotantoon vähempiarvoisena kuin modernin klassisen musiikin tuotantoon vastaus oli:

No. It's a different aspect of the same thing. I've got an imagination. So I earn my living producing merchandisable manifestations of portions of my imagination. (Menn 1994, 66.)

Valtaosa Zappan tavattoman laajasta, yli 1300 sävellystä käsittävästä tuotannosta sijoittuu populaarimusiikin piiriin (Poroila & Karjalainen 1995, 343–355). Koko uransa ajan Zappa kuitenkin sävelsi jatkuvasti myös modernin klassisen musiikin kategoriaan sijoittuvaa musiikkia. Zappa ratkaisi kysymyksen modernin klassisen musiikkinsa esilletuomisesta rahoittamalla itse kaiken – muusikoiden, jopa kokonaisten orkesterien vuokraamisen, musiikin levyttämisen, julkaisun ja markkinoinnin. Zappa toimi säveltäjänä puhtaasti amerikkalaisen markkinatalousmallin mukaan: hänen rock-artistina hankkimansa varallisuus tarjosi mahdollisuuden olla itsenäinen toimija säveltäjäyhteisöstä riippumattomana ja kaiken yhteiskunnallisen musiikin tukitoiminnan ulkopuolella. Taloudellisten resurssien merkityksestä työlleen Zappa on todennut seuraavaa:

Without money I can't make records and I can't do my art, because every piece of equipment I use costs money. Most of what I earn goes right back into the work which I do. If you're a poet you don't need any equipment, but if you make records, you need a lot of other stuff, and nobody gives it to me. (Chevalier 1985, 26.)

Zappan tietoinen valinta pysytellä akateemisten kulttuuri- ja musiikkipiirien ulkopuolella epäilemättä vaikeutti hänen mahdollisuuksiaan saada omaa modernia klassista musiikkiaan esitetyksi, tai ainakin se teki musiikin esityttämisen tarpeettoman vaivalloiseksi ja kalliiksi. Zappa on todennut pelkästään vuosien 1976–1980 välillä kuluttaneensa 250 000 dollaria sellaisten orkesteriproduktioiden valmisteluun, jotka eivät eri syistä koskaan toteutuneet (Zappa 1989, 146–150). Sen sijaan Zappa ei kertonut, kuinka paljon London Symphony Orchestran ja Pierre Boulezin johtaman Ensemble Intercontemporanin kanssa toteutetut konsertti- ja levytysproduktiot vuosina 1983–1984 tulivat hänelle maksamaan. Näiden produktioiden lopputuloksena valmistuivat levyt *The London Symphony Orchestra, Vol I* (1983), *The London Symphony Orchestra, Vol II* (1986) sekä *The Perfect Stranger – Boulez Conducts Zappa*

(1984). Tällainen toiminta osoittaa Zappan olleen säveltäjä, joka oli valmis huomattaviin panostuksiin taiteensa esille saamiseksi.

Taloudellisen asemansa turvaamiseksi Zappan oli kuitenkin kyettävä ansaitsemaan rock-musiikillaan riittävästi rahaa, jotta sinfoniaorkestereiden vuokraaminen ja taloudellisesti kannattamattomien modernin musiikin levytysprojektien toteuttaminen olisi tullut mahdolliseksi. Vaikka Zappa väittikin, että kaikki hänen säveltämänsä musiikki oli hänelle itselleen samanarvoista, on mielestäni selvää, että taloudellinen menestyspaine johti taiteellisiin kompromisseihin Zappan sävellystuotannossa. Jo pelkästään se, että valtaosa kaupallisesti myyvintä musiikkia on laulumusiikkia, muokkasi Zappan tuotannon määrällisen painopisteen vokaalimusiikkiin. Zappa kirjoittaa elämäkerrassaan ihmisäänen merkityksestä kaupallisen musiikin maailmassa seuraavasti:

Apart from the snide political stuff, which I enjoy writing, the rest of the lyrics wouldn't exist at all if it weren't for the fact that we live in a society where instrumental music is irrelevant – so if a guy expects to earn a living by providing musical entertainment for folks in U.S.A., he'd better figure out how to do *something* with a human voice plopped on it. (Zappa 1989, 185)

Zappan kyynisestä kommentista on pääteltävissä, että hän olisi pääasiassa halunnut keskittyä instrumentaalimusiikin säveltämiseen, mutta taloudellisten realiteettien sanelemana hänen täytyi kyetä muokkaamaan säveltäjäyyttään kaupallisten vaatimusten mukaan.

Zappa oli kiistanalainen toimija niin musiikin kentällä kuin amerikkalaisessa yhteiskunnassakin. Taitavana sanankäyttäjänä ja väsymättömänä yhteiskuntakriitikkona hän profiloitui jo 1960-luvulla poliittiseksi hahmoksi. Ben Watson näkee Zappan Mothers of Invention -yhtyeessä olleen Bertolt Brechtin ja Kurt Weillin yhteistyön veroista poliittista potentiaalia: ”*The Mothers of Invention were the most politically potent musical force since the collaborations on Bertolt Brecht with Kurt Weill*” (Watson 1994, 130). Zappa ei kuitenkaan toteuttanut mitään selkeää poliittista ohjelmaa, vaan keskittyi musiikin tekemiseen, jonka eräänä ulottuvuutena oli sanoitusten yhteiskuntakriittisyys. Aktiivisesti Zappa osallistui Yhdysvaltain päivänpoliittiseen elämään vasta 1980-luvun puolesta välistä lähtien, jolloin hän harkitsi vakavasti asettumista ehdolle vuoden 1992 presidentinvaaleihin itsenäisenä ehdokkaana. Tämä

ilmeisen pitkällä ollut suunnitelma kariutui Zappan sairastuttua eturauhassyöpään, joka oli diagnosoitu vuonna 1989. Frank Zappa menehtyi joulukuussa 1993, 52-vuotiaana.



Kuva 1. Frank Zappa (1940–1993). Kuva 1980-luvun alusta.

Poliittisesti Zappa määritteli itsensä omaelämäkerrassan ”käytännön konservatiiviksi” (Zappa 1989, 315–331). Hän teki kuitenkin selkeän pesäeron perinteiseen amerikkalaiseen konservatiiviseen ideologiaan. Zappan elämäkerta, joka on kirjoitettu hänen poliittisten

intentioidensa ollessa aktiivisimmillaan, tarjoaa kattavan selvityksen Zappan suhteesta ympäröivään amerikkalaiseen todellisuuteen. Sen kautta käy myös ymmärrettäväksi, miksi hän valitsi taiteessaan äärimmilleen viedyn itsenäisen toimijan roolin. Zappan individualismi ja viiltävä kritiikki, joka kohdistui tasapuolisesti kaikille inhimillisen toiminnan alueille, poiki jatkuvasti konflikteja ulkomaailman kanssa. Ne epäilemättä vaikeuttivat hänen toimintaansa säveltäjänä ja taiteilijana. Toisaalta Zappan itsepäisyyksiin asti viety oman tien kulkeminen ja musiikkiryhteyksien ulkopuolelle jättäytyminen johtivat monien tuoreiden, kekseliäiden ja poikkeuksellisten ideoiden ja lähestymistapojen kehittymiseen. Ne muovasivat Zappan sävelkielen ja musiikillisen estetiikan aivan omanlaisekseen.

## 1.2 Ensemble Ambrosius

Ensemble Ambrosius on vuonna 1995 perustamani kamarimusiikkiryhtye, joka esittää uutta musiikkia pääasiassa barokin ajan periodisoittimin. Pääpaino toiminnassamme on ollut Zappan tuotannossa ja omissa sävellyksissäni, joskin olemme esittäneet konserteissamme myös muun muassa György Ligetin, Erik Satien ja Uljas Pulkkinen musiikkia. Esittämämme musiikin tyylillinen kirjo on vaihdellut klassisen musiikin modernismista modaaliseen, improvisatorisia elementtejä käyttävään

populaarimusiikkiin. Tämä on antanut yhtyeemme toiminnalle vahvan crossover-leiman.<sup>1</sup>

Kun Ensemble Ambrosius aloitti konserttitoimintansa vuonna 1997, muodosti yhtyeen peruskokoonpanon barokkioboe, kaksi cembaloa ja barokkisello. Tuo instrumentaatio ei kuitenkaan tuntunut tarjoavan riittävästi sovituksellisia mahdollisuuksia, ja kahden cembalon muodostamaa terävää, yläsävelrikasta sointimattoa oli pidemmän päälle raskasta kuunnella. Tätä mieltä oli myös säveltäjä Jouni Kaipainen, jonka kanssa keskustelin asiasta elokuussa 1998 Tampereella pitämämme konsertin jälkeen. Tuo keskustelu aktivoi pitkään hautamani suunnitelman laajentaa yhtyeen instrumenttien kirjoa ja lisätä uusia soittajia.

Vuonna 1999 Ensemble Ambrosius laajeni seitsenhenkiseksi (kuva 2). Toinen cembalo korvattiin urkupositiivilla (barokin ajan kamariuruilla) ja kolmen uuden Ensemble Ambrosiuksen muusikon pääsoittimien myötä instrumentaatioomme monipuolistui muun muassa arkkiluutulla, barokkifagotilla sekä barokkiviululla. Tästä muodostui se peruskokoonpano, jolla äänitimme *The Zappa Albumin* – barokkioboe, barokkiviulu, cembalo, urkupositiivi, arkkiluuttu, barokkifagotti ja barokkisello. Juuri vuosien 1998–1999 välillä tapahtunut soitinvalikoiman monipuolistuminen on ratkaisevissa määrin ollut mahdollistamassa niiden sovituksellisten ideoiden toteuttamista, joita tämä tutkimus esittelee. *The Zappa Albumin* äänittämisen jälkeen olemme lisänneet soittajistoomme vielä lyömäsoittajan (2000) sekä kolmannen kosketinsoittajan (2004). Nykyään Ensemble Ambrosius on yhdeksänhenkinen kamariyhtye.

Ensemble Ambrosiuksessa yksittäiset muusikot ovat aina tarpeen niin vaatiessa soittaneet myös muita soittimia kuin pääinstrumenttejaan – edellä käyttämälläni ilmaisulla ”yhtyeen peruskokoonpano” tarkoitan siten instrumenttiyhdistelmää, joka muodostui soittajiensa pääsoittimista. Peruskokoonpanon instrumentaation lisäksi olemme käyttäneet konserteissamme ja levyillämme muun muassa oboe d’amorea, oboe

---

<sup>1</sup>Eräänä tutkielmani lähtökohtana olisi voinut olla Ensemble Ambrosiuksen toiminnan tutkiminen nimenomaan osana musiikin crossoveria. Crossover on kuitenkin aihepiirinä tavattoman laaja sisältäen kaikenlaisten eri musiikkilajien tai -tyylien yhdistämisen mitä erilaisimmilla tavoilla ja mitä moninaisimmista syistä. Crossover on myös käsitteenä verrattain tuore eikä sille tunnu löytyvän vain yhtä yleisesti hyväksyttyä määritelmää. Käsitteellisen epämääräisyyden ja aiheen laajuuden takia olenkin tietoisesti rajannut crossoverin pois tutkimukseni aihepiiristä. Rondo-lehden crossover-teemanumero (9/2000) tarjoaa kiinnostuneelle monipuolisen tietopaketin crossoverista siltä osin, kuin käsitteellä tarkoitetaan suppeasti klassisen musiikin ja populaarimusiikin elementtien yhdistämistä uusiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi. Kyseisessä lehdessä käsitellään myös Ensemble Ambrosiuksen Zappa-projektia ja sen suhdetta crossoveriin (Romppanen 2000, 38-40).



Kuva 2. Ensemble Ambrosius Viitasaarella heinäkuussa 1999. Vasemmalta Olli Virtaperko, Ere Lievonen, Jonte Knif, Jasu Moisio, Tuukka Terho, Jani Sunnarborg ja Matti Vanhamäki.

Kuva: © Tuula Aho-Pynttari 1998.

da cacciaa, melodikaa, kellopeiliä, celestaa, renessanssisäkkipilliä, fiideliä, violoncello piccoloa, alto- ja sopraanonokkahuiluja, skalmeijaa, barokki-kitaraa, diskanttiluuttua, barokki-mandoliinia ja dulcimeria. Näitä kaikkia soittimia yhtyeen eri muusikot kykenevät soittamaan sivusoittiminaan.

Ensemble Ambrosiuksella on siis käytössään laaja valikoima eri soittimia, sointivärejä ja instrumenttiyhdistelmiä.

### 1.3 The Zappa Album

Tutkimuksessani keskityn Ensemble Ambrosiuksen ensimmäisen levyn, *The Zappa Album*, sovitukseen. Levy koostuu viidestätoista Zappan kappaleesta, joista olen itse sovittanut kymmenen ja Ere Lievonen viisi. *The Zappa Albumin* sovitukset on tehty vuosien 1995–1999 välillä, ja tuona aikana tekemämme havainnot siitä, mitä vaaditaan, jotta alun perin pääasiassa sähköisesti vahvistetulle rock-yhtyeelle tehdyt kappaleet saataisiin toimimaan barokkisoittimilla soitettuna, muodostavat tutkimukseni keskeisen osan.<sup>1</sup> *The Zappa Albumin* sovitukset ovat hyvin samankaltaisia kuin Ensemble Ambrosiuksen vuoden 1999 konserteissa esittämät versiot levyllä olevista kappaleista. Studiotekniikan tarjoamia mahdollisuuksia instrumenttien päällekkäisyyteen ei juurikaan käytetty. Osittain tämä johtui siitä, että osa yhtyeen jäsenistä karsasti studiotyöskentelytapaa, jossa muusikot soittavat stemmansa yksitellen nauhalle

<sup>1</sup> Käytän tässä tutkimuksessa Zappan rock-yhtyeelleen säveltämistä sävellyksistä nimitystä ”kappale”. Se on sana, jolla suomen kielessä viitataan yleisesti populaarimusiikin piirissä syntyneeseen sävelteokseen ja jota kevyen musiikin tekijät itse käyttävät sanan ”biisi” rinnalla nimityksenä omista sävellyksistään.

kuulokekuuntelun avulla, osittain kyse oli näkemyksestä, että lopputuloksesta tulee onnistuneempi, kun yhtye soittaa äänityksissä mahdollisimman paljon yhdessä konserttitilannetta vastaavalla tavalla. Luku 5 käsittelee tarkemmin kappaleiden sovitusyötä, ja tuossa luvussa esille tulevat sovitusyöhön vaikuttaneet seikat pätevät valitsemamme studiotyöskentelytavan takia myös *The Zappa Albumin* sovituksiin.

*The Zappa Album* äänitettiin 9.–13. elokuuta 1999 Taiteen ja viestinnän oppilaitoksen isossa kuvausstudioissa Helsingissä. Äänittäjänä toimi Heikki Savolainen ja tuottajina Olli Virtaperko ja Jan Vaaka. *The Zappa Albumin* materiaali editoitiin ja miksattiin syys-lokakuussa 1999 Seawolf-studiolla Suomenlinnassa Helsingissä. Ruotsalainen BIS Records julkaisi levyn lokakuussa 2000.

*The Zappa Album* on Zappan perikunnan hyväksymä levyjulkaisu ja toteutettu yhteisymmärryksessä Zappan lesken Gail Zappan kanssa. Levyä on vuoteen 2005



Kuva 3. *The Zappa Albumin* kansi. Suunnittelu Johannes Norrman ja Olli Virtaperko. Puhekupla ja teksti "Arf!" olivat Zappan lesken Gail Zappan ehdottamat. Ne viittaavat Zappan oman levymerkin (Barking Pumpkin Records) logoon, jossa puhuva kurpitsa sanoo "Arf", mikä on englanninkielinen onomatopoeettinen vastine koiran haukahdukselle.

mennessä ostettu noin 8 000 kappaletta, mikä on klassisen musiikin kontekstissa toimivalle levy-yhtiölle odotusarvon ylittävä myyntitulos. *The Zappa Album* on saanut myönteisen vastaanoton sekä musiikkiarvostelijoiden, musiikin ammattilaisten että Zappan fanien keskuudessa. *The Zappa Album* oli Belgian yleisradio Klaran "Vuoden levy 2001" ja Helsingin Sanomat noteerasi levyn

"Vuoden levyt 2000" -listauksessaan. Lisäksi brittiläinen *The Observer* -lehti valitsi *The Zappa Albumin* "Viikon levyksi" (*The Record of Week*, 7.1.2001). Lisäksi levy on saanut kiitosta muun muassa *Gramophone*-lehdessä (tammi- ja maaliskuu 2001), *Early Music Review* -julkaisussa (helmikuu 2001), *Svenska Dagbladetissa* (8.12.2000) sekä *The Wall Street Journal Europe* -lehdessä (23.–25.1.2004).

## 1.4 Tutkimuksen rakenne ja tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni käsittelee Zappan musiikin sovittamista ja esittämistä barokkisoittimin. Luku 2 keskittyy barokkimusiikin ja Zappan musiikin esityskäytäntöjen tutkimiseen ja siihen, miten Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkintojen esityskäytäntö muotoutui. Luku 3 käsittelee Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovitusten valintaa ja luvut 4 ja 5 kertovat musiikin transkriptoinnista ja sovittamisesta. Luku 6 muodostaa tutkielmani laajimman osan – siinä erittelen yksittäistapausten valossa *The Zappa Albumin* kappaleiden sovituksellisia ratkaisuja ja teen musiikkianalyttisiä huomioita Zappan käyttämistä sävellysmetodeista ja -tekniikoista. Luku 7 esittelee tutkimukseni tulokset.

Tiedossani ei ole aiempaa tutkimusta, jossa olisi käsitelty Zappan musiikin esittämistä barokkisoittimilla, tai tutkittu populaarimusiikin ja barokkimusiikin esityskäytäntöjen yhtenevyyksiä ylipäänsä. Tutkimukseni ydinkysymyksen selvittämisessä en ole siis voinut tukeutua aiempaan tutkimukseen. Zappan musiikkia on analysoitu ainakin semioottisessa, filosofisessa, kulttuuriantropologisessa, sosiologisessa ja lingvistikisessä viitekehyksessä (muun muassa Volgsten 1993, Watson 1994, Kostelanetz 1997), mutta en ole törmännyt ainoakaan tutkimukseen, joka olisi tarjonnut puhtaasti musiikkianalyttistä tietoa Zappan musiikista. Täten en ole voinut tukeutua aiempaan tutkimukseen myöskään Zappan musiikkia analysoidessani.

Musiikin esityskäytännön osalta tukeudun vanhan musiikin osalta lähdekirjallisuuteen ja populaarimusiikin kohdalla ensisijaisesti omiin kokemuksiini. Barokkimusiikin esityskäytännöstä ja barokkisoittimista on nykyään saatavana valtava määrä tutkimusaineistoa, uutta ja vanhaa. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole mahdollista syventyä vanhan musiikin esityskäytännön yksityiskohtaiseen esittelyyn, joten olen pitäytynyt lähdekirjallisuudessa niissä vanhan musiikin esityskäytännön tutkimuksen perusteoksissa, jotka tarjoavat tämän tutkimuksen kannalta riittävän kattavan selvityksen vanhan musiikin esityskäytännön yleisistä piirteistä (aikalaiskirjoittajat Quantz 1752/1985 ja C. P. E. Bach 1753/1982 sekä modernin tutkimuksen klassikot Donington 1963 ja Harnoncourt 1984). Populaarimusiikin yleistä esityskäytäntöä esitellessäni tukeudun omaan käytännön kokemukseeni populaarimusiikista – olen muun muassa toiminut Ultra Bra -yhtyeen laulajana vuosina 1995–2001. Yhtye oli aikansa menestyneimpiä suomalaisia rock/poppyhtyeitä, julkaisi kuusi levyä ja teki kaikkiaan noin 200 konserttiesiintymistä Suomessa. Toimiessani seitsemän vuoden ajan

ammattimaisena rock-muusikkona sain mielestäni kattavan käsityksen populaarimusiikin yleisestä esityskäytännöstä.

Sovitustyötä käsittelevässä luvussa esittelen Ensemble Ambrosiuksen käyttämät soittimet – niiden instrumentaaliset erityispiirteet ja käyttämämme viritystason ja -järjestelmän vaikutukset sovituksellisiin ratkaisuihin. Instrumenttien esittelyssä käytän nuottiesimerkkejä havainnollistaakseni instrumenttien soveltuvuutta erityyppisten tekstuurien soittoon ja eritelläkseni niiden instrumentaalisia erityispiirteitä. Kerron myös, kuinka ratkaisimme barokkimusiikin ja Zappan musiikin esityskäytäntöjen eroavaisuuksien aiheuttamat sovitukselliset ongelmat ja pohdin yksittäisten muusikoiden ominaisuuksien vaikutusta sovituksellisten ratkaisuiden syntyyn. Sovitustyötä käsittelevässä luvussa kerron vielä, kuinka linkitimme kappaleet osaksi laajempaa musiikillista jatkumoa, ja kuinka määrittelimme *The Zappa Albumin* lopullisen kappalejärjestyksen. Kappaleiden linkitystä käsittelevässä luvussa analysoin musiikkianalyttisin keinoin kappaleiden rajakohtien sävellajisuhteita ja sointuliikkeitä.

Kappalekohtaisia huomioita käsittelevässä luvussa 6 esittelen tarkemmin tekemiämme sovituksellisia ratkaisuja. Esittelen yksityiskohtaisemmalla tasolla kaikki *The Zappa Albumin* viisitoista kappaletta, ja siinä yhteydessä analysoin myös Zappan tapaa käyttää, muokata ja laajentaa musiikillista materiaalia. Tässä käytän nuottiesimerkkejä havainnollistamaan tekemiäni huomioita ja sovellan musiikkianalyysiä sekä Zappan alkuperäismateriaalia että omia sovituksellisia ratkaisujamme koskevassa tarkastelussa.

## 2. Musiikin esityskäytäntö

Musiikin esityskäytännöllä tarkoitetaan musiikin esittämisen vakiintunutta tapaa. Tähän laajaan aihepiiriin kuuluvat kaikki ne osatekijät, joiden pohjalta tietyn yhteisön piirissä vakiintuu tietty tapa harjoittaa musiikkia. Tässä tutkimuksessa sivutaan kahta eri musiikkityyliä – barokkimusiikkia ja populaarimusiikkia – joiden esityskäytäntöjen kartoittamisen lähtökohdissa on se perustava ero, että populaarimusiikin esityskäytäntöä määrittää elävä perinne, kun taas näkemyksemme barokkimusiikin esityskäytännöstä perustuu musiikin tieteellisen tutkimuksen kautta muodostamaamme käsitykseen barokin aikana vallinneesta tavasta esittää musiikkia. Populaarimusiikin yleistä esityskäytäntöä voi selvittää menemällä populaarimusiikin konserttiin, tekemällä havaintoja musiikin esittämisen konventioista ja esittämällä suoraan kysymyksiä musiikin tekijöille ja esittäjille. Vanhan musiikin esityskäytännön selvittäminen on vaatinut toisenlaista tutkimustyötä, koska esityskäytäntöä määrännyt elävä perinne katkesi 1800-luvulla.

### 2.1 Notaatio esityskäytännön erityisalueena

Musiikin notaatio ja sen tulkinta on muodostunut länsimaisen musiikin esityskäytännön tärkeäksi osaksi. Notaatiolla tarkoitetaan visuaalista symbolijärjestelmää, jonka avulla välitetään musiikillista informaatiota (Otavan iso musiikkitietosanakirja s.v. nuottikirjoitus). Kun tämä symbolijärjestelmä esitetään kirjoitetussa muodossa, puhutaan nuottikirjoituksesta. Länsimaisessa musiikissa nuottikirjoituksen symbolijärjestelmä on tyylilajista riippumatta pysynyt jokseenkin samana viimeisen viiden sadan vuoden aikana. Sen sijaan nuottikirjoituksen sisältämälle informaatiolle asetetut vaatimukset vaihtelevat huomattavasti eri musiikkitraditioiden kesken. Nuottikirjoituksen tarkkuuden vaatimus vähenee, kun nuottikirjoituksen rinnalla käytetään muita musiikillista informaatiota välittäviä kommunikaatiomenetelmiä (keskusteleminen, säveltäjän antamat suulliset ohjeet, musiikin ulkoa opettelu kuulokuvan pohjalta) tai jos soitettava musiikki sisältää improvisatorisia elementtejä. Myös vakiintunut esitystraditio voi vähentää nuottikirjoituksen tarkkuuden vaatimusta (sointumerkit kevyessä musiikissa ja numeroidun basson käyttö barokkimusiikissa). Nuottikirjoituksen tarkkuuden vaatimus puolestaan kasvaa silloin, kun nuottikirjoituksen avulla pyritään määrittämään mahdollisimman tarkasti soiva

lopputulos ja toistamaan tarvittaessa musiikkiesitys mahdollisimman identtisenä esittäjästä, ajasta tai paikasta riippumatta.

Musiikkiyhteisöissä nuottikirjoituksella voi olla myös muita funktioita kuin pelkkä informaation välittäminen musisoimista varten. Tarkan nuottikuvan perusteella sävellyksestä voidaan tehdä pitkälle meneviä huomioita ja arvostelmia ilman referenssinä olevaa äänitettä tai elävää esitystä, ja muun muassa modernin klassisen musiikin traditiossa musiikin tarkan nuottikirjoituksen hallintaa pidetään tärkeänä osana säveltäjän ammattitaitoa. Toisaalta, musiikin tarpeettoman tarkka nuotinnus voi aiheuttaa myös ongelmia traditioissa, joissa on totuttu työskentelemään väljän nuottikuvan pohjalta. Liian tarkka nuotinkirjoitus voidaan kokea kahlitsevana, eikä se aina johda parhaimpaan lopputulokseen. Jos esimerkiksi big band -yhtye saa eteensä modernin klassisen musiikin nuotinkirjoituksen tarkkuudella ja konventioilla toteutetun partituurin ja stemmat, on soiva lopputulos todennäköisesti vähemmän onnistunut kuin siinä tapauksessa, että materiaali olisi valmisteltu big band -musiikin oman nuotinnusperinteen mukaisesti.

Oma kokemukseni kevyen musiikin, jazzin, kansanmusiikin sekä vanhan musiikin nuottikirjoituksesta tukee ajatusta siitä, että kun musiikkia harjoitetaan tietyn suljetun yhteisön piirissä tai selkeästi määrittyneen esitystradition puitteissa ja kun tarkalla nuottikuvalla ei ole amatillista tai akatemista itseisarvoa, nuottikirjoituksen funktio näyttäytyy pragmaattisena. Nuottikirjoituksella välitetään vain ja ainoastaan se informaatio, joka on helpointa ilmaista kirjoitetun symbolikielen puitteissa. Kaikki se, mikä on toteutettavissa muilla kommunikatiivisilla keinoilla, toteutetaan tuolloin tyypillisesti ilman nuottikirjoitusta. Tämän asian ymmärtäminen on ollut tärkeää Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkintojen toteutuksessa.

## **2.2 Barokkimusiikin esityskäytännön elpyminen**

Vanhan musiikin esityskäytännön perusteellinen kartoitus 1950-luvulta lähtien on tarjonnut muusikoiden ulottuville valtavasti uutta tietoa siitä, miten varhaisempien aikakausien musiikkia on omana aikanaan esitetty. Barokkimusiikin esityskäytännön selvittämistä on motivoinut käytännön musisoimiseen liittynyt pyrkimys esittää barokkimusiikkia tyyllisesti oikealla tavalla. Esityskäytäntöön liittyvän tutkimuksen

kautta on pystytty rekonstruoimaan barokin ajan instrumentit ja selvittämään niiden soittotekniikat, käytössä olleet viritysjärjestelmät ja syyt niiden käyttöön, sekä selvitetty, miten tulkita barokin ajan musiikin nuottikuvaa. Nämä tutkimustulokset ovat mullistaneet aiemmin vallinneen käsityksen barokkimusiikista, ja niitä on sovellettu laajasti barokin ajan musiikin opettamisessa ja esittämisessä.

Vaikka barokkimusiikin esityskäytäntöä ei määritä historiallisesti katkeamaton elävä perinne, on vanhan musiikin tutkimus kuitenkin tarjonnut barokkimusiikin esityskäytännöstä kiinnostuneelle muusikolle välineistön tulkita vanhaa musiikkia yhtä monivivahteisesti ja elävästi kuin oman aikammeekin musiikkia. Siten se on palannut osaksi länsimaisen taidemusiikin elävää perintöä.

### **2.3 Barokkimusiikin ja populaarimusiikin esityskäytännöistä ja niiden yhtäläisyyksistä**

Barokkimusiikki ja populaarimusiikki ovat kaksi erillistä ja eri aikoina vaikuttanutta musiikin tyylisuuntaa, joiden ei tiedetä olleen vuorovaikutussuhteessa keskenään, mutta joiden esityskäytännöistä on löydettävissä yhtenevyyksiä. Barokkimusiikilla tarkoitetaan länsimaisen musiikin historiankirjoituksessa tyypillisesti vuosien 1600 ja 1750 välillä sävellettyä musiikkia, jolle on myöhemmin annettu taidemusiikin statusarvo. Populaarimusiikilla puolestaan tarkoitetaan 1900-luvun jälkipuolelta tähän päivään jatkunutta laajaa musiikkityylien kokonaisuutta, jolle on luonteenomaista sähköisesti vahvistettu instrumentaatio, selkeä metris-harmoninen rakenne sekä vahva tonaalinen tai modaalinen perussävelsitoutuneisuus.

Esityskäytäntöjensä puolesta barokki- ja populaarimusiikin merkittävin yhtenevyys liittyy nuottikuvan ja soivan musiikin suhteeseen. Molempien musiikkityylien notaatiossa on havaittavissa pyrkimys saavuttaa haluttu soiva lopputulos mahdollisimman väljän nuottikuvan puitteissa. Barokkimusiikissa keskeinen väline tämän saavuttamiseksi on kenraalibasson, eli numeroidun basson, käyttö. Kenraalibassossa bassolinjan yläpuolelle kirjoitetut numerot tarjoavat soittajalle tiedon halutusta harmoniasta ja sointurakenteesta. Soittajan tehtävänä on itse realisoida harmonia äänenkuljetukselliset ja tyylilliset vaatimukset huomioiden. (Donington 1963, 288–305; Bach 1753/1982, 10.) Esitystilanteessa bassolinjaa ja numeroitua bassoa realisoivat tyypillisesti useat soittajat yhdessä. Nämä soittajat muodostavat basso continuo

-ryhmän eli continuosoittajien ryhmän. Tyypillisiä barokin ajan continuosoittimia olivat kosketinsoittimet (cembalo ja urut), jousisoittimet (barokkisello, bassogamba, violone) ja kitarasoittimet (arkkiluuttu, teorbi ja barokkikitara). (Donington 1963, 359–368.) Basso continuo ja kenraalibasson käyttö barokin ajan musiikissa vähensi nuotinkirjoituksen määrää ja tarvetta huomattavasti. On kuitenkin pidettävä mielessä, että basso- ja melodialinjat sinänsä nuotettiin kuitenkin hyvinkin tarkasti – esittämisen vapaudet painoutuivat basso continuo ja kenraalibasson mukanaan tuomaan harmonian realisoinnin monipuolisiin mahdollisuuksiin, samoin kuin mahdollisten instrumentaatiovaihtoehtojen moninaisuuteen

Populaarimusiikin esityskäytännössä komppiryhmäksi kutsuttu säestyssoitinten ryhmä suorittaa samanluonteisia tehtäviä kuin continuoryhmä barokin aikana. Komppiryhmään kuuluvat tyypillisesti (sähkö)basso, rummut ja mahdollisesti erilliset perkussiot sekä yksi tai useampi sointusoitin. Populaarimusiikin sointusoittimia ovat muun muassa erilaiset kosketinsoittimet ja kitarat sekä säveltasolliset lyömäsoittimet vibrafoni ja marimba. Siinä missä barokkimusiikin continuosoittimilla realisoitiin numeroitua bassoa, populaarimusiikissa komppiryhmän soittajat tukeutuvat sointumerkkeihin, jotka välittävät samansuuntaisen musiikillisen sisällön kuin barokin numeroitu basso.<sup>1</sup> Populaarimusiikissa sointusoittimet keskittyvät pääsääntöisesti säestyksellisiin tehtäviin, koska musiikkityylin sähköisesti vahvistetun perusluonteen takia sähköbasso tai sähköisesti vahvistettu kontrabasso riittää tyypillisesti yksin vastaamaan bassolinjan kuuluvuudesta. Tästä syystä populaarimusiikissa bassolinjan notatoimisen tarve on vähäisempi kuin barokin bassolinjojen kohdalla – sointumerkit tarjoavat basistille useimmin riittävästi informaatiota bassolinjojen muotoilemiseen, ja kun bassolinjaa realisoi vain yksi soittaja, ei tarvetta tarkempaan notaation ole.

Continuo ryhmän ja komppiryhmän funktioiden samankaltaisuus on huomattavin barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjä yhdistävä seikka. Lisäksi kummassakin musiikkityylissä väljä nuottikuva tarjoaa riittävästi informaatiota usean soittajan tarpeisiin. Esityskäytäntöjä yhdistää myös joustava instrumentointimahdollisuus –

---

<sup>1</sup> Erotuksena barokkimusiikista populaarimusiikissa nuotteja käytetään pääsääntöisesti kappaleiden opetteluvaiheessa ja varsinaisessa esitystilanteessa etenkin solistit esittävät kappaleet tyypillisesti ulkoa, joskin populaarimusiikin kentän laajuuden vuoksi nuottien käyttö esitystilanteessa vaihtelee musiikkityylistä riippuen.

continuo- ja komppiryhmät eivät ole sidottuja tiettyyn soittajalukumäärään, vaan niiden kokoonpanot ja laajuudet voivat vaihdella tarpeen ja mahdollisuuksien mukaan.

Muita barokki- ja populaarimusiikia yhdistäviä seikkoja ovat yleinen mahdollisuus improvisatoristen elementtien käyttöön niin melodisessa kuin säestyksellisessäkin mielessä sekä pyrkimys notaation yksinkertaistamiseen sekä harmonisten että melodisten elementtien notaatiossa. Esimerkkinä viimeksimainitusta on barokin *notes inégales* -käytäntö, jossa tasaisiksi merkityt kahdeksasosat soitettiin kolmimuunteisina siten, että ensimmäinen kahdeksasosa kesti ajallisesti noin kaksi kolmasosaa ja jälkimmäinen noin yhden kolmasosan molempien nuottien yhteisestä kokonaiskestosta (Quantz 1966, 123–124). Näin säästyttiin yksittäisten triolien merkitsemisen vaivalta ja lukemiselta. Kolmimuunteisuus osoitettiin tyypillisesti merkinnällä *notes inégales*, tai pelkästään sanalla *inégaie* (Donington 1963, 453) Viittaus kolmimuunteisuuteen saatettiin jättää jopa kokonaan merkitsemättä, mikäli kolmimuunteisuuden soveltaminen oli vallitsevassa esityskäytännössä niin itsestään selvä asia, ettei sen merkitsemiseen ollut erillistä tarvetta. Viittauksia *notes inégales* -käytäntöön löytyy laajimmin Ranskan ja Saksan aikalaiskirjoituksista (Donington 1963, 665). Populaarimusiikin esityskäytännössä alun perin jazz-musiikista peräisin oleva termi *swing* osoittaa saman asian kuin *notes inégales* -merkintä barokin ajan musiikissa, eli kertoo soittajalle tasaisiksi merkittyjen kahdeksasosien soittamisesta kolmijakoisiksi muunnettuna. Kun populaarimusiikin nuottikirjoituksessa halutaan varmentaa, että kahdeksasosat on todella soitettava keskenään samanmittaisina, osoitetaan tämä merkinnällä *even* (tasainen). Vastaava termi barokin ajan musiikissa oli *notes égales* (Donington 1963, 453).

Barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen yhtenevyyksiä kartoitettaessa on vielä huomioitava se, että molemmat edustavat aikansa käyttömusiikkia. Barokin aikana muusikot olivat käsityöläisiä, jotka valmistivat käyttömusiikkia tilaajien (esimerkiksi kirkko ja hovit) tarpeisiin. Ero korkeakulttuurisen taidemusiikin ja muiden musiikkityylien välille muodostui vasta 1800-luvun ja romantiikan ajatusmaailman myötä. Musiikin tekijöiden rooli barokin aikana oli jokseenkin samankaltainen kuin populaarimusiikin tekijöiden tänä päivänä: musiikin säveltäjien ja esittäjien ensisijainen tehtävä oli viihdyttää ja koskettaa kuulijaa. Musiikin notaatiomenetelmät olivat vain välineitä tämän tavoitteen toteuttamisessa. Sekä barokki- että populaarimusiikin tyylien

ympärielle syntyi siten esityksellisiä ja notationalaisia konventioita, jotka nojasivat väljään nuottikuvaan ja elävään esityskäytäntöön. Näin eri aikakausina saattoi syntyä kaksi itsenäistä musiikkityyliä, joiden esityskäytännöistä löytyy paljon yhtäläisyyksiä.

## 2.4 Zappan musiikin esityskäytännöstä

Zappan elinaikana hänen musiikkiaan esittivät ensisijaisesti Zappan omat yhtyeet, joiden johtajana ja pääasiallisena harjoittajana toimi säveltäjä itse. Tyyllillisestä monipuolisuudesta huolimatta Zappan rock-yhtyeilleen säveltämän musiikin voi sanoa kuuluvan populaarimusiikin piiriin. Harmonisesti se on pääsääntöisesti perussävelsitoutunutta, eli luonteeltaan tonaalis-modaalista, kuten populaarimusiikki tyypillisesti on. Zappan musiikkia esitettiin rock-konserteissa populaarimusiikin sähköisesti vahvistetulla instrumentaatiolla. Myös notaation suhteen Zappan rock-yhtyeilleen säveltämän musiikin esityskäytäntö mukaili populaarimusiikin yleistä esityskäytäntöä, jossa lähtökohtana on kappaleiden soittaminen esitystilanteessa ilman nuotteja. Zappan yhtyeissä poikkeuksen saattoivat muodostaa vain puhallinsoittajat, joille oli sallittu mahdollisuus tukeutua stemmoihin. Muutoin Zappan yhtyeet esittivät aina kaiken soitettavan materiaalin konserteissa ulkoa. (Romppanen, valmisteilla.)

Notatoimismenetelmistään oman yhtyeensä kohdalla Zappa on todennut muun muassa seuraavaa:

Songs that are basically vocal-oriented, I usually start off with a story idea or just a phrase. -- That's the most basic type of material – the easy stuff where you can just hum it to the band and say, 'Okay, I'm doing this, you do that, you play this beat, and you come in here.' That's the easy way of putting rock and roll together. The composition on paper is done a totally different way. (Mulhern 1983.)

Zappan rock-yhtyeiden harjoitusperiodien aikana nuotteihin ei siis useinkaan tukeuduttu, vaan Zappa mieluummin antoi suullisia ohjeita muusikoilleen. Nuottikirjoitukseen turvauduttiin vain silloin, kun muita, nopeampia musiikin oppimisen menetelmiä ei ollut käytössä. Zappan yhtyeen jäsenten nuotinlukutaito saattoi vaihdella suuresti, eikä nuottikirjoituksen käyttö muodostunut koskaan musiikillisen informaation välittämisen keskeisimmäksi tavaksi. Tärkeintä oli saada soitettava asia ”lihasmuistiin” nopeasti. Yhtyeiden koesoitoissa eräs muusikoiden valintakriteeri olikin se, kuinka nopeasti soittaja kykeni omaksumaan ja oppimaan ulkoa uutta materiaalia. Yhtyeillä saattoi olla jopa yli sadan kappaleen repertoaareja ja

esimerkiksi Zappan viimeisen, vuoden 1998 kiertueen ohjelmisto käsitti yli kuusi tuntia musiikkia. Lisäksi kiertueiden aikana konserttiohjelmisto ja sovitukset elivät koko ajan – kappaleiden muoto ja rakenne saattoivat olla jatkuvassa muutosprosessissa. (Romppanen, valmisteilla.)

Tämä huomioon ottaen ei ole yllättävää, että Zappa katsoi vasta sävellyksestään tekemänsä masternauhan olevan kappaleen taiteellisten intentioiden lopullinen toteutuma: ”*The final artistic result is the mastertape*” (Watson 1994, 545). Levytystilanteessa kappaleen identiteetti eräällä tavalla naulittiin paikalleen ja siitä tuli referenssi Zappan myöhemmille yhtyeille, jotka opettelivat kappaleet sen pohjalta, miltä aiemmin levytetty versio kuulosti. Toisaalta, koska levytetytkin kappaleet saattoivat kokea uusien kiertuebändien käsittelyssä suuria muutoksia, ei ollut tavatonta, että Zappa saattoi julkaista samasta kappaleesta useita erilaisia äänitettyjä versioita vuosien saatossa. Esimerkiksi Ensemble Ambrosiuksen levyttämä kappale *Inca Roads* esiintyy kaikkiaan viitenä eri versiona Zappan itsensä julkaisemilla äänitteillä (Poroila & Karjalainen 1995, 332).

Zappan tuotannossa musiikin esityskäytäntö vaikutti siis sävellysten muotoon ja rakenteeseen – musiikin opettelu ulkoa ja ideoiden välittäminen ilman nuotteja johti siihen, että uusien yhtyejäsenten ja muuttuvien musiikillisten resurssien myötä kappaleet kokivat muutosprosesseja, jotka oli mahdollista toteuttaa nopeasti ja tehokkaasti ilman aikaavievää nuottien uudelleenkirjoitusta. Uuden kiertuebändin vaikutuksesta vanhoihin kappaleisiin Zappa toteaa seuraavaa:

The body of the song, the melody line, the words and the chords remain the same, but all aspects of 'the clothing', or the orchestration are up for grabs, based on the musical resources at hand (Zappa 1989, 163).

Toisaalta, kappaleet saattoivat usein muuttua täysin pienenkin impulssin innoittamana:

Songs written with one idea in mind have known to mutate into something *completely* different if I hear an 'optional vocal inflection' during rehearsal. I'll hear 'a hint' of something (often a mistake) and pursue it to its most absurd extreme. (Zappa 1989, 163–164.)

Tässä suhteessa Zappan musiikin esityskäytäntö eroaa huomattavasti useista muista populaarimusiikin kentällä toimivista yhtyeistä ja musiikintekijöistä, jotka konserttitilanteessa pyrkivät tyypillisesti pitäytymään tarkasti yleisölle tutussa levytetyssä versiossa kappaleesta. Zappan kohdalla tilanne oli toisin – kiertueiden

aikana musiikki oli jatkuvassa muutostilassa. Zappalla oli myös poikkeuksellinen kyky hallita suuria yleisöjoukkoja ja saada yleisö osallistumaan konsertin kulkuun aktiivisena osapuolena. Zappa käytti yleisön kanssa tapahtuvasta interaktiosta nimitystä ”audience participation”, josta on lukuisia esimerkkejä Zappan julkaisemilla konserttiäänitteillä (esimerkiksi kappale *Dance Contest*, levyllä *Tinseltown Rebellion*, 1981). Zappa saattoi yhdistää konsertteihinsa teatteria, satiiria, mimiikkaa, politiikkaa – ylipäänsä kaikkea inhimillisen toiminnan piiriin kuuluvaa.

Huolimatta siitä, että Zappan kiertuebändien ohjelmisto opeteltiin vain poikkeustapauksissa nuottien pohjalta, säveltäjällä oli selkeä käsitys siitä, miltä hän halusi musiikkinsa kuulostavan. Sovitustensa täsmällisyydestä ja työskentelystä oman yhtyeensä kanssa Zappa toteaa seuraavaa:

All of the rest [except guitar solos] are specified, if not on paper, then they're specified by the rote where I will say, 'You play at this point. And then the break goes here and this goes here.' I tell them what to do. You just don't walk out on stage and let your mind run wild. (Swenson 1982, Poroilan & Karjalaisen 1995, 276 mukaan.)

Kuitenkin on muistettava, että kun Zappa työskenteli sinfoniaorkestereiden ja moderniin klassiseen musiikkiin erikoistuneiden yhtyeiden kanssa, hän käytti perinteistä klassisen musiikin nuottikirjoitusta. London Symphony Orchestran, Ensemble Intercontemporainin ja Ensemble Modernin kanssa toteutettuja levytysproduktioita varten Zappa työsti partituurit ja instrumenttien stemmat modernin klassisen musiikin konventioiden mukaisesti. Tämän voi todeta Zappan nuottikustantamo Barfko-Swillin julkaisemista partituureista (esimerkiksi *The Perfect Stranger* ja *Naval Aviation In Art?*, 1984).

Zappan suhde oman musiikkinsa nuoteiksi kirjoittamiseen näyttäytyy johdonmukaisena. Koska nuottikirjoittaminen on aikaavievää ja työn delegoiminen kopisteille kallista, Zappa vältti musiikkinsa itsetarkoituksellista notatoimista aina kun halvempi ja vähemmän aikaa vievä tapa oli mahdollinen (Zappa 1989, 145). Koska Zappalle kappaleen masternauha edusti hänen musiikkinsa lopullisinta taiteellista tulosta, nuottikirjoituksen käyttö oli vain yksi mahdollinen keino edesauttaa masternauhan syntymistä. Vasta juuri ennen kuolemaansa Zappa pyysi viimeisen kiertuebändinsä kitaristia Mike Keneallyä laatimaan ns. lead sheetit kaikista yhtyeilleen tekemistään,

nuotintamattomista sävellyksistä.<sup>1</sup> Tästä on pääteltävissä, että Zappa halusi musiikistaan jäävän myös jonkinlaisen nuoteiksi kirjoitetun dokumentaation. Viime kädessä Zappan levytetty musiikki on kuitenkin se, joka muodostaa säveltäjän keskeisen musiikkiperinnön.

## **2.5 Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkintojen esityskäytännön perusteet**

Kun aloimme soittaa Zappan musiikkia barokkisoittimin, lähtökohtamme oli, että jaamme musiikilliset tehtävät Ensemble Ambrosiuksen eri instrumenteille samoin kuin barokkimusiikin esityskäytännössä tehdään. Barokkimusiikissa melodiasoitimien ensisijaisena tehtävänä on soittaa melodialinjoja ja säestyssoittimien (continuosoittimien) realisoida harmoniaa ja sointurakennetta ja tarpeen mukaan tukea melodialinjoja. Basso continuo -perinteessä continuosoittimet soittavat myös bassolinjaa ja vahventavat sitä.

Tärkeä esityskäytäntöön liittyvä periaatteellinen asia oli päätös keskittyä yksinomaan musiikkiin. Päätimme olla edes yrittämättäkään sisällyttää live-esityksiimme tai äänityksiimme ”zappamaisia” ulkomusiikillisia elementtejä. Ensemble Ambrosiuksen konsertit on rakennettu siten, että yleisön osallistuminen konsertin kulkuun rajoittuu hiljaa istumiseen ja musiikin kuunteluun. Ensemble Ambrosiuksen konsertteihin ei liity muuta interaktiivista toimintaa kuin musiikin esittäminen yleisölle sinänsä ja yleisön aplodien muodossa yhtyeelle välittämä palaute. Ensemble Ambrosiuksen konserttitilanteet eroavat siis huomattavasti Zappan omista konserteista.

Toinen perustava esityskäytäntöön liittyvä kysymys koski musiikin notatoimisen tapaa. Kaikki Ensemble Ambrosiuksen jäsenet ovat saaneet klassisen musiikin koulutuksen, erikoistuneet vanhaan musiikkiin ja tottuneet siihen, että musiikkia esitetään nuoteista. Lisäksi, Ensemble Ambrosius toimi – ja toimii edelleen – periodiluonteisesti, joten ei ollut realistista vaatia yhtyeen jäseniltä materiaalin ulko-opetteluun Zappan omien yhtyeiden tavoin. Näin lähtökohtana oli, että soitettava musiikki nuotinnetaan. Tarkoituksenmukaisimman notaatiomenetelmän löytäminen oli siten tärkeä esityskäytäntöä määrittävä kysymys.

---

<sup>1</sup> Lead sheet tehdään kevyen musiikin notatoimisen konventioiden mukaan, ja siihen kootaan vain keskeisimmät melodia- ja vokaalilinjat, sanat sekä sointumerkit (Perricone 2000, 4).

Miettiessämme sopivinta nuottikirjoittamisen tapaa, pyrimme löytämään notaatiomenetelmän, joka olisi tuttu ja helposti lähestyttävä Ensemble Ambrosiuksen muusikoille, joka ilmaisisi tarvittaessa soitettavat asiat eksaktisti mutta toisaalta jättäisi myös tilaa improvisaatiolle ja joka välttäisi asioiden tarpeettoman tarkkaa notatoimista. Päädyimme notaatioon, jossa hyödynnetään vanhan musiikin notaation konventioita, terminologiaa sekä vanhan musiikin yleistä esityskäytäntöä. Käytimme notaatiossamme mahdollisuuksien mukaan muun muassa kenraalibassonumerointia ja *inégle-* ja *égale-*merkintöjä sekä fraseerasimme melodisia aiheita barokin ajan konventioiden mukaan. Tarvittaessa täydensimme notaatiota sekä modernin musiikin eksaktiuteen pyrkivällä notaatiolla että suullisilla ohjeilla. Havaittuamme barokkimusiikin ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen muistuttavan monilta osin toisiaan, huomasimme, että valitsemamme notaatiomenetelmä tuki noiden samuuksien hyödyntämistä ja johti mielestämme parempaan soivaan lopputulokseen kuin pitäytyminen pelkästään klassis-romanttisessa nuottikirjoitustraditiossa.

Se, mitä päätimme soveltaa sellaisenaan Ensemble Ambrosiuksen esityskäytäntöön Zappan musiikin omasta esityskäytännöstä, oli useiden eri kappaleiden linkittäminen yhdeksi pitkäksi, tauottomaksi kokonaisuudeksi. Zappan konsertit ja levyt muodostuivat usein kymmenien minuuttien katkeamattomasta sarjasta eri kappaleita, jotka muodostivat omia musiikillisia ja tarinallisia kokonaisuuksia. Sovelsimme suoraan Zappan omaa metodologiaa sovituksissamme. *The Zappa Albumin* sisältämästä 15 kappaleesta kaksi kolmasosaa on linkitetty osaksi laajempaa jatkumoa. Täysin erillisiä, yksittäisiä kappaleita on levyllä vain viisi. Yhtä linkitystä lukuun ottamatta sovelsimme omaa näkemystämme siitä, miten kappaleita tulisi linkittää keskenään. Zappan tapaa rakentaa omista kappaleistaan pitkäkestoisia jatkumoa muodosti siten vain lähtökohdan omalle toiminnallemme, jossa teimme ratkaisut itsenäisesti. Käsittelen kappaleiden linkittämistä tarkemmin luvussa 5.4.

### 3. Sovitettavien Zappa-kappaleiden valinta

Heikki Poroilan ja Heikki Karjalaisen esittelevä diskografia *Zappa äänitteillä* jakaa Zappan tuotannon 13 erilaiseen tyylilliseen kategoriaan ja päätyy listaamaan liki 900 itsenäistä sävellystä (Poroila & Karjalainen 1995, 343–355). Tämän lisäksi useista kappaleista on monia levytettyjä versioita, jotka saattavat erota toisistaan huomattavastikin. Jos samojen kappaleiden eri versiot luetaan itsenäisiksi sävellyksiksi, nousee kappalemäärä reilusti yli tuhannen.

Tästä valtavasta musiikin määrästä valitsimme sovitettaviksi ne meitä musiikillisesti miellyttäneet kappaleet, joiden päättelimme olevan sovitettavissa yhtyeellemme. Vaikka kappalevalintamme tapahtui osin intuitiivisesti, muodostui *The Zappa Albumista* kuitenkin mielestäni tyylillisesti varsin yhtenäinen kokonaisuus (huomattavasti yhtenäisempi kuin mitä Zappan omat levyt keskimäärin ovat). Tämä johtui toisaalta barokkisoitinten yhtenäisenä pysyneestä sointimaailmasta, mutta toisaalta myös siitä, että kappalevalintamme kohdistui tiettyntyyppiseen musiikkiin. Olen jälkepäin analysoinut kappalevalintojamme ja tehnyt huomioita siitä, minkälaista Zappan musiikkia *emme* päätyneet transkriptoimaan ja sovittamaan Ensemble Ambrosiukselle. Siten olen käänteisesti voinut määritellä ne kriteerit, jotka enemmän tai vähemmän tietoisesti ohjasivat valintojamme. Analyysini tulos on, että jätimme *The Zappa Albumilta* pois seuraavan listauksen mukaiset kappaleet:

1) Kappaleet, joiden alkuperäisversioissa on vain vähän läpisävellettyä musiikkia.

Kappaleiden sisältämän läpisävelletyn musiikin määrä oli tärkeä valintakriteeri. Ensemble Ambrosiuksen yksittäisten muusikoiden improvisatoriset valmiudet vaihtelivat huomattavasti, ja vahvimpiin osa-alueisiimme yhtyeenä ei ole koskaan kuulunut melodinen improvisointi. Huomattava osa Zappan rock-yhtyeelleen säveltämää instrumentaalimusiikkia noudattaa kaavaa, jossa kappaleen alussa esitellään 20–50 sekunnin kestoinen jakso läpisävellettyä musiikkia. Tämän jälkeen alkaa määrittelemättömän pitkä improvisoitujen soolojen jakso ja lopussa mahdollisesti kerrataan alun teema joko sellaisenaan tai varioituna, mutta kuitenkin niin, että läpisävelletyn musiikin määrä jää kokonaisuudessaan tyypillisesti alle kahden minuutin. Vaikka tätä kaavaa noudattaa moni sinänsä kiintoisa kappale, päätimme keskittyä sovitustyössämme kappaleisiin, jotka ovat suurimmalta osaltaan läpisävellettyjä.

2) Kappaleet, joiden alkuperäisversioissa pääpaino on sanoituksissa ja joissa soitinsäestys ensisijaisesti vain tukee sanoitusta.

Kappaleet, joissa pääpaino on sanoituksissa muodostavat lukumäärältään suurimman joukon Zappan tuotannosta. Zappa toteaa sanoituksiin keskittyvistä kappaleistaan seuraavaa:

If a piece intends to actually tell a story, I don't build an elaborate accompaniment because it gets in the way of the words (Zappa 1989, 182).

Zappa on siis tietoisesti yksinkertaistanut musiikin osuutta niissä kappaleissa, joissa keskitytään sanoituksen kertomaan tarinaan. Kun tällainen kappale esitetään instrumentaaliversiona, tarinankerronnallinen aspekti ja sen mukana kappaleen keskeisin substanssi häviää. Jäljelle jää tyypillisesti vain yksinkertainen ja monotoninen instrumentaalitausta, joka musiikillisesti on harvoin kiintoisaa.

3) Kappaleet, jotka ovat syntyneet puhtaasti improvisaation tuloksena.

Erotuksena ensimmäisestä kohdasta Zappalla on myös paljon musiikkia, joka on syntynyt kokonaan improvisaation pohjalta. Tietyissä paikassa tiettyjen muusikoiden keskinäisestä vuorovaikutuksesta syntynyt improvisoitu musiikki ei tarjoa hedelmällistä lähtökohtaa sovitustyölle. Pureutumatta kysymyksen esteettis-filosofiseen puoleen sen tarkemmin totean mielipiteenäni, että improvisaation transkriptoiminen ja uudelleen esittäminen on koko improvisaation käsitteen ja hengen vastaista. Tämä näkemys johti siihen, että emme transkriptoineet ja uudelleen sovittaneet puhtaan improvisaation tuloksena syntyneitä kappaleita lainkaan *The Zappa Albumille*.

4) Kappaleet, joissa soiva lopputulos on niin vahvasti sidoksissa sähköisesti vahvistetun rock-yhtyeen ominaispiirteisiin, että sen sovittaminen barokkisoittimille ei tunnu mielekkäältä (eli kappaleet, joissa käytetyt elementit ja tekniikat voi realisoida kunnolla vain populaarimusiikin instrumenteilla ja populaarimusiikin esityskäytännön pohjalta).

Kappaleet, joiden toimivuus perustuu sähköisesti vahvistettujen instrumenttien ominaispiirteisiin, ovat sovitustyön kannalta ongelmallisia. Jos kappaleessa käytetään elementtejä, tekniikoita tai efektejä, jotka voi realisoida kunnolla vain sähköisesti vahvistetuilla instrumenteilla tai kyseisen instrumentaation ympärille muodostuneen esityskäytännön pohjalta, ei sovitustyön onnistumisen mahdollisuutta voi pitää erityisen

suurena. Erityisesti tämä pätee sähkökitaraan, jossa instrumentin sähköiseen vahvistamiseen kytkeytyvät äänenmuokkausmahdollisuudet muodostavat keskeisen ilmaisullisen työkalupaletin. Zappa kiteyttää tämän kommentissaan Jimi Hendrixin kitarismista:

'Purple Haze', played on an accordion is a different story than 'Purple Haze' played on a fuzztone guitar. You play exactly the same notes, but there are two different messages. So, one of the main differences -- in the music is in the timbre of the instruments, which are playing the music. (Gagnon, 1988.)

Sähkökitaran kohdalla pystyimme löytämään instrumentaatiomme puitteissa vastaavuuksia tietyille sen luonteenomaisista äänenmuokkaustavoista, kuten analyysissäni *Zoot Alluresista* tulen osoittamaan (luku 6.1.6). Osa Ensemble Ambrosiukselle kaavailluista kappaleista jäi kuitenkin sovittamatta siksi, että kaikissa tapauksissa rock-yhtyeen instrumenttien idiomaattisille käyttötavoille ei löytynyt tyydyttävää vastaavuutta käytössämme olevista instrumenteista.

5) Kappaleet, joiden instrumentaatio tai orkestraatio ylitti Ensemble Ambrosiuksen mahdollisuudet.

Kuten luvussa 1.2 totesin, Ensemble Ambrosiuksen *The Zappa Albumin* aikainen perusmiehitys koostui kahdesta melodisesta soolosoittimesta (barokkioboesta ja barokkiviulusta) sekä säestyssoitinten ryhmästä (kahdesta kosketinsoittimesta, arkkiluutusta, barokkisellosta ja barokkifagotista). Tuo instrumentaatio vastaa barokin ajan tyypillistä kamarimusiikkikokoonpanoa, jossa kahden soolosoittimen lisäksi on joukko continuosoittimia. Tälle kokoonpanolle on luontevinta soitettavaa musiikki, jossa on selkeästi eriytynyt melodia ja säestys. Ensemble Ambrosiuksen instrumentaatio karsi sovitettavien kappaleiden joukosta Zappan orkesterimusiikin sekä näyttämöteokset. Niitä ei ollut mielekästä yrittää sovittaa seitsenhenkiselle barokkisoittimia käyttävälle kamariyhtyeelle.

6) Kappaleet, joissa käytetään barokkisoitinten tekniset mahdollisuudet ylittäviä instrumentteja tavalla, jolle ei löydy vaihtoehtoja sovitustapaa käytettävissä olevan instrumentaation puitteissa.

Kappaleita, joiden soittamiseen vaaditaan barokkisoittimien tekniset mahdollisuudet ylittävät instrumentit, on ymmärrettävästi mahdotonta soittaa barokkisoittimilla.

Barokkisoitinten ambituksen ylittävien soittimien käyttöä alkuperäisessä versiossa voi sovitusstyössä korvata tiettyyn pisteeseen asti jakamalla melodialinjoja eri instrumenttien kesken, siirtämällä tekstuuria eri oktaavialoihin tai muuttamalla kappaleen alkuperäistä sävellajia. Oli kuitenkin tapauksia, joissa barokkisoitinten äänialan rajallisuus muodostui kappaleen sovitus työn esteeksi. Esimerkiksi konserttiflyygelin ääniala osoittautui niin selkeästi barokin ajan kosketinsoittimia laajemmaksi, että laajaa ambitusta hyödyntävää soolopianokappaletta ei ollut mahdollista sovittaa cembalolle tai kamariuruille muuttamatta kappaleen alkuperäistä hahmoa huomattavasti (esimerkkinä tästä on kappale *Ruth Is Sleeping*, levyltä *The Yellow Shark*, 1993). Myös sellaista pianotekstuuria, jossa käytetään runsaasti kaikupedaalia, on vaikea sovittaa pedaalittomille barokin ajan kosketinsoittimille. Oman ongelmansa muodostavat myös barokin ajan puhallinsoittimet, joilla on vaikea soittaa peräkkäisiä kromaattisia muunnosväveliä nopeassa tempossa. Tekstuuri, joka soveltuu mainiosti vaikkapa modernille klarinetille, voi olla mahdotonta soitettavaa barokkioboelle. Barokkisoitinten tekniset mahdollisuudet ylittävä alkuperäisinstrumentaatio muodosti ongelman etenkin Zappan modernin klassisen musiikin kategoriaan lukeutuvassa orkesteri- ja kamarimusiikissa, joka oli alun alkaen sävelletty tietylle spesifille joukolle modernin klassisen musiikin instrumentteja. Sen sijaan Zappan rock-yhtyeelleen säveltämässä musiikissa melodisia linjoja on harvemmin sidottu tiettyyn instrumenttiin. Eri yhtyeissä jokin melodia on voitu soittaa eri aikoina vaikkapa kosketinsoittimilla, kitaralla, saksofonilla tai pasuunalla; mitä nyt kulloisessakin yhtyeessä oli käytettävissä. Zappan rock-yhtyeiden käyttämä instrumentaatio muuttui usein soittajavaihdosten myötä, ja se muovasi näkemykseni mukaan Zappan rock-yhtyeelleen säveltämän musiikin luonnetta sovituksellisuuden kannalta joustavampaan suuntaan.

Kun yllä oleva listaus otetaan huomioon sovittavissa olevia kappaleita kartoitettaessa, voidaan todeta, että tyypillinen Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovitus on tehty Zappan alun perin rock-yhtyeelleen säveltämästä instrumentaalikappaleesta, jonka kesto vaihtelee kahdesta neljään minuuttiin ja jossa läpisävelletyn tekstuurin osuus on vähintään puolet. Valtaosa *The Zappa Albumin* sisältämistä kappaleista täyttää tuon määritelmän.

## 4. Musiikin transkriptointi

Kun Ensemble Ambrosius aloitti toimintansa, Zappan musiikkia ei ollut juurikaan saatavissa nuottijulkaisuina. Luvussa 2.4 mainitsemaani Mike Keneallyn Zappan tuotannon lead sheet -transkriptiokokoelmaa ei ollut julkaistu (eikä ole tietääkseni tähän päivään mennessäkään), ja nuottimateriaalia oli ylipäänsä varsin niukasti saatavilla. Zappan oma nuottikustantamo Barfko Swill oli julkaissut 1980-luvulla partituureja Zappan kamarimusiikki- ja orkesterisävellyksistä, joita Zappa oli levyttänyt klassisen musiikin kokoonpanojen kanssa (yhteensä 13 kappaletta), sekä materiaalia kymmenestä rock-yhtyeellä toteutettavasta kappaleesta, joista osa oli kokonaisia sävellyksiä, osa fragmentteja virtuoosisimmista kohdista (Poroila 1996, 17–18). Se, että ainoastaan murto-osa Zappan levytetystä tuotannosta oli päätynyt nuottijulkaisuiksi, tukee Zappan muusikoiden kertomusta siitä, että nuotteja ylipäänsä käytettiin vain poikkeustapauksessa kappaleita opeteltaessa. Mikäli kappaleita olisi nuotinnettu säännönmukaisesti, niitä olisi todennäköisesti myös julkaistu enemmän. Barfko Swillin nuottijulkaisujen lisäksi Zappan pääasiassa 1960-luvun pop/rock-kategoriaan lukeutuvaa laulumusiikkia oli julkaistu eri yhteyksissä lead sheeteiksi redusoituina. Lisäksi saatavilla oli *The Frank Zappa Guitar Book*, kitaristi Steve Vain transkriptoima julkaisu, joka koostui yksinomaan Zappan kitarasoolojen nuotinnuksista. (Poroila & Karjalainen 1995, 272–273.)

Ensemble Ambrosiukselle näistä nuottijulkaisuista ei ollut juurikaan iloa. Kiinnostuksemme kohdistui ensisijaisesti Zappan rock-yhtyeelleen säveltämään kompleksiseen instrumentaalimusiikkiin, jota edellä mainittua kymmentä kappaletta lukuun ottamatta ei ollut saatavilla nuoteilla. Nuokin kymmenen kappaletta myytiin yksittäisinä stemmoina, ja jo yhdenkin kappaleen kokonaishinta muodostui sadoiksi markkoiksi.<sup>1</sup> Ere Lievonen ja minä päätimme siksi käyttää transkriptointia pääasiallisena nuottimateriaalin hankkimistapana – suoritimme transkriptoinnin itse Zappan julkaisemien äänitteiden pohjalta.

Transkriptoinnilla tarkoitan prosessia, jossa sävellyksen tarkka rytmien, melodinen ja harmoninen hahmo kirjoitetaan nuoteiksi kuuntelun pohjalta. Tämän prosessin nuoteiksi

---

<sup>1</sup> Vuonna 1999 helsinkiläisestä nuottikauppa Ostinatosta kysyttäessä Zappan kappaleen *G-Spot Tornado* partituurin hinnaksi tuli yli tuhat markkaa – näin Zappan nuottikustantamo siis hinnoitteli kappaleen, jonka kesto on tuskin kolmea ja puolta minuuttia.

kirjoitettu lopputulos on transkriptio. Transkription olemassaolo tarjoaa mahdollisuuden varsinaiseen sovitustyöhön.

## 4.1 Transkriptionin toteutus

Yhtä kappaletta lukuun ottamatta *The Zappa Album* transkriptoitiin Zappan julkaisemien äänitteiden pohjalta. Kappaleen *Igor's Boogie* notaatio löytyi Zappan kosketinsoittaja Ian Underwoodin tekemänä pianosovituksena nuottijulkaisusta *The Frank Zappa Songbook, Vol. 1.* (1973). Tuon kappaleen kohdalla transkriptionia ei siis tarvittu. Samainen nuottijulkaisu sisälsi myös kappaleen *Uncle Meat* melodialinjan ja sointurakenteen. Transkriptiomme pohjana toiminut levyversio poikkesi kuitenkin yksinkertaistetusta pianoreduktiosta niin paljon, että päädyin tekemään myös *Uncle Meatista* oman transkriptioni.

Transkriptioni eteni seuraavalla tavalla: poimin ensin äänitteestä melodia- ja bassolinjat nuotti nuotilta ja hahmottelin sen jälkeen musiikin tarkan rytmisen ulkoasun ja sointurakenteen. Rytmisesti monimutkaisemmissa kohdissa aloitin transkriptionin rytmin tarkasta notatoimisesta ja määrittelin vasta sen jälkeen säveltasot ja harmonian. Työvälineistööni kuului nuottipaperia, lyijykynä, kumi sekä Casio-sähköpiano, jota soittamalla tarkistin transkription vastaavuuden alkuperäiseen nähden.<sup>1</sup>

Transkriptionin kannalta haasteellisen kysymyksen muodosti usean eri levytetyn version olemassaolo samasta kappaleesta. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta valitsin yhden tietyn version, jonka transkriptoitin mahdollisimman tarkasti oman sovitukseni lähtökohdaksi. Tämä tuntui selkeimmältä toimintatavalta. Lähtökohtanani oli, että varsinaisessa sovitustyössä alkuperäisen kappaleen rakennetta muutettaisiin mahdollisimman vähän. Keskenään täysin erilaisten versioiden yhdistely olisi johtanut uusiin rakenteellisiin ratkaisuihin ja ongelmiin, joita pyrin välttämään. Käsitelen aihetta tarkemmin luvussa 6.

---

<sup>1</sup> Ere Lievosella oli lisäksi käytössään kasettisoitin, jossa oli mahdollisuus hidastaa nauhanopeus puoleen (tästä oli eittämättä hyötyä Lievoselle etenkin hänen transkriptoissaan Zappan Synclavierilla tekemät ja levyttämät kappaleet *Night School* ja *G-Spot Tornado*).

## 5. Sovitustyö

Transkriptointia seurannut työvaihe oli varsinainen sovitustyö. Siinä määriteltiin, kuinka transkription tarjoama musiikillinen informaatio jaettiin eri soittajien soitettavaksi. Sovitusvaiheessa saatettiin myös tehdä muutoksia transkription satsillis-melodis-rytmilliseen hahmoon mahdollisimman onnistuneen lopputuloksen saavuttamiseksi.

Kun kokemukseni transkriptoijana karttui, aloin jo transkriptiovaiheessa hahmotella kappaleen sovituksellisia Aspekteja. Saatoin samanaikaisesti transkriptoinnin kanssa kirjoittaa muistiin orkestrointiehdotuksia, hahmotella satsillisia yksityiskohtia ja miettiä mahdollisia melodialinjojen jakamisia useamman instrumentin kesken. Tein viimeiset *The Zappa Albumin* transkriptioni keväällä 1999 (kuva 4), ja tuolloin transkriptointi ja sovittaminen olivat jo niin limittyneitä toisiinsa, että samanaikaisen transkriptio-sovitusprosessin jälkeen pystyin kirjoittamaan suurilta osin valmiin sovituksen heti partituurimuotoon. Tähän vaikutti itse transkriptiotaidon kehittymisen lisäksi myös hankkimani kokemus ja sisäistämäni tieto yhtyeen instrumentaation tarjoamista sovituksellisista mahdollisuuksista ja yhtyeen muusikoiden erityispiirteistä.

Koska tämä tutkimus rajautuu *The Zappa Albumin* sisältämien Zappa-sovitustemme tarkasteluun, keskityn analyysissäni vuoden 1999 seitsenhenkiseen Ensemble Ambrosiukseen ja niihin seikkoihin, jotka vaikuttivat juuri tuolle yhtyeelle tehtyjen sovitusten muovautumiseen.



Kuva 4. Olli Virtaperko sovitamassa Ensemble Ambrosiukselle kappaletta *The Idiot Bastard Son Ultra Bra* -yhtyeen keikkabussissa matkalla Kajaanista Savonlinnaan 23.5.1999.

Sovitusryhmän tärkeä reunaehto oli, että yhtä aikaa soivien instrumenttien lukumäärä oli rajattu seitsemään. Vaikka Ensemble Ambrosiuksella oli *The Zappa Albumin* sovituksia tehtäessä käytössään laaja kirjo erilaisia soittimia ja vaikka kappaleiden sisällä yksittäiset muusikot saattoivat vaihtaa instrumentista toiseen useain otteeseen, soittajia sinänsä oli vain seitsemän. Levytystilanteessa studiotekniikka mahdollisti useamman kuin seitsemän instrumentin yhtäaikaisen käytön, mutta sovitusten perustavaa laatua olleet instrumentti- ja soitinvalinnat tehtiin käytännön esitystilanteen ehdoilla. Alla oleva taulukko kuvaa Ensemble Ambrosiuksen instrumentaatiomahdollisuuksia vuonna 1999. Taulukosta käyvät ilmi käytössä olleet instrumentit ja niiden soittajat. Kunkin soittajan ensisijaista pääinstrumenttia osoittaa vahvennettu ympyrä.

Taulukko 1: Ensemble Ambrosiuksen muusikot vuonna 1999, käytössä olleet soittimet ja muusikoiden hallitsemat pää- ja sivusoittimet (pääsoittimet = O, sivusoittimet = X).

	J.M.	M.V.	J.K.	E.L.	J.S.	T.T.	O.V.
barokkioboe	○						
barokkioboe d'amore	X						
oboe da caccia	X				X		
barokkiviulu		○					
violoncello piccolo							X
sopraanonokkahuilu	X		X				
melodika			X	X	X		
kellopeli	X	X	X	X	X	X	X
barokkimandoliini						X	
dulcimer			X				
cembalo			X	○	X		
urkupositiivi			○	X	X		
barokkisello							○
barokkifagotti					○		
arkkiluuttu						○	

Lyhenteiden selitykset: J.M. = Jasu Moisio, M.V. = Matti Vanhamäki, J.K. = Jonte Knif, E.L. = Ere Lievonen, J.S. = Jani Sunnarborg, T.T. = Tuukka Terho, O.V. = Olli Virtaperko

Oheisesta taulukosta on helposti pääteltävissä, että erilaisia Ensemble Ambrosiuksen seitsemän muusikon muodostamia mahdollisia soitinkokonaisuuksia oli varsin runsaasti. Toisaalta, taulukon soittimista yli puolet on sellaisia, joita yksikään yhtyeen muusikko ei soittanut pääinstrumenttinaan. Jos siis jotain näistä instrumenteista

käytettiin, tarkoitti se sitä että jokin yksittäisen muusikon pääsoitin jäi vaille soittajaansa, mikä rajasi käytännön sovitumahdollisuuksia. Käsittelen Ensemble Ambrosiuksen melodia- ja continuosoittimet esittelevissä luvuissa 5.1.1 ja 5.1.2 tarkemmin *The Zappa Albumilla* käytettyjä soittimia, joiden kirjo ja mahdolliset soittajavaihtoehdot käyvät ilmi yllä olevasta taulukosta.

Sovitustyön instrumentti- ja soittajavalintoihin vaikuttivat käytössä olevien soittimien ja soittajien lisäksi myös käytännön seikat: miten instrumentit olisi sijoitettu konserttitilanteessa, kuinka paljon paikasta toiseen siirtymistä muusikoiden instrumenttivaihdokset aiheuttaisivat ja kuinka paljon melua ja muuta häiriötä siitä syntyisi. Toisiinsa linkitettyjen kappaleiden kohdalla täytyi myös ottaa huomioon kunkin kappaleen sijainti musiikin jatkumossa. Nämä reunaehdot piti koko ajan pitää mielessä varsinaisessa sovitustyössä, johon vaikuttaneet keskeisimmät seikat käyn alla läpi.

## **5.1 Ensemble Ambrosiuksen instrumentit ja niiden erityispiirteet**

Barokin ajan soittimet ja niiden sointimaailma muodostavat Ensemble Ambrosiuksen sointikuvan perustan, mutta olemme aina pyrkineet välttämään itsetarkoituksellista pitäytymistä soittimien ”autenttisuudessa” sinänsä. Barokkisoitinten lisäksi olemme täydentäneet innovatiivisesti instrumentaatiotamme halutessamme millä tahansa soittimilla, joiden äänenväriin olemme katsoneet tukevan Ensemble Ambrosiuksen barokkisoitinten yleistä äänimaailmaa. *The Zappa Albumilla* käytimme barokkisoitinten lisäksi melodikaa ja kellopeiliä, ja lisäsimme myöhemmin instrumentaatioomme vielä lyömäsoittimet, celestan ja lelupianon. Nämä soittimet eivät kuulu barokin ajan soitinvalikoimaan, mutta viittaan kuitenkin tutkimuksessani Ensemble Ambrosiukseen yleismääritelmällä ”barokkiyhtye”, koska ei-barokkisoittimia käytetään Ensemble Ambrosiuksessa aina barokkisoittimien määrittämän sointimaailman ehdoilla.

Käyn seuraavassa kahdessa alaluvussa läpi tärkeimmät *The Zappa Albumin* aikaisen Ensemble Ambrosiuksen soittimet, jotka yleisellä tasolla jaan kahteen pääkategoriaan, melodiasoittimiin ja continuosoittimiin (säestyssoittimiin). Tulen havainnollistamaan instrumenttien käyttöä soituksissamme nuottiesimerkkien avulla, joissa on otettava huomioon, että kaikki Ensemble Ambrosiuksen soittimet on melodikaa lukuun ottamatta

viritetty barokin aikana käytettyyn ns. matalaan viritystasoon, jossa sävel a<sup>1</sup> määritellään 415 Herzin kohdalle. Ensemble Ambrosiuksen nuottimateriaalista peräisin olevat nuottiesimerkit on siten notatoitu tähän matalaan vireeseen, joka soi noin puolisävelaskeleen modernia viritystasoa alemmalla.<sup>1</sup> Korkeavireisen melodikan tapauksessa olemme transponoineet kaikki melodikan stemmat puolisävelaskeleen verran alaspäin, ja sen stemmat on siten kirjoitettu ”in Cis” suhteessa käyttämäämme viritystasoon. Käsittelen asiaa tarkemmin luvussa 5.1.3.

### 5.1.1 Melodiasoittimet

Soittimia, joiden luonne on ensisijaisesti melodinen, oli käytössämme kymmenen: barokkioboe, barokkioboe d’amore, oboe da caccia, barokkiviulu, violoncello piccolo, melodika, barokkimandoliini, sopraanonokkahuilu, dulcimer sekä kellopeleli. Tämän lisäksi myös yhtyeen kosketinsoittimet cembalo ja urkupositiivi olivat tärkeässä melodisessa käytössä *The Zappa Albumin* soituksissa. Vaikka kosketinsoittimet ovat luonteeltaan ensisijaisesti continuosoittimia, oli etenkin cembalo tärkeässä melodisessa roolissa läpi koko levyn. Cembalistimme Ere Lievonen soitti levyn kappaleiden kaikkein virtuoosisimmat ja nopeimmat sävelkulut, joita muiden instrumenttien soittajat eivät olisi pystyneet soittamaan. Lisäksi cembaloa käytettiin läpi levyn melodialinjojen kaksintamisessa.

Keskeisimmässä roolissa melodiasoittimista olivat barokkioboe, barokkiviulu ja melodika. Barokkioboe ja barokkiviulu toimivat Ensemble Ambrosiuksessa soittajiensa Jasu Moision ja Matti Vanhamäen pääinstrumentteina. Melodikaa soittanut Jonte Knif puolestaan oli ensisijaisesti kosketinsoittaja. Muut listaamani melodiasoittimet olivat melodikan tapaan yksittäisten muusikoiden sivusoittimia, ja niitä voitiin käyttää ainoastaan, mikäli soittajan varsinaisen pääsoitin ei ollut samanaikaisesti käytössä.

Barokkioboe oli Ensemble Ambrosiuksen alkuperäisen nelihenkisen kokoonpanon keskeinen melodiainstrumentti, ja se on säilyttänyt asemansa yhtyeessä myös myöhemminä vuosina. Barokkioboelle on ominaista kantava, voimakas ääni ja vahva affektiivisuus. Kuten muillekin barokin puupuhaltimille, barokkioboelle ovat hankalia nopeat, useita kromaattisia muunnesäveliä sisältävät melodiakulut, koska kromatiikan

---

<sup>1</sup> Modernissa viritystasossa eli ns. korkeassa vireessä a<sup>1</sup> määritellään noin 440 Herzin kohdalle. Tämä on nykyään käytössä oleva viritystason standardi.



Kuva 5. Barokkioboe d'amore ja barokkioboe.

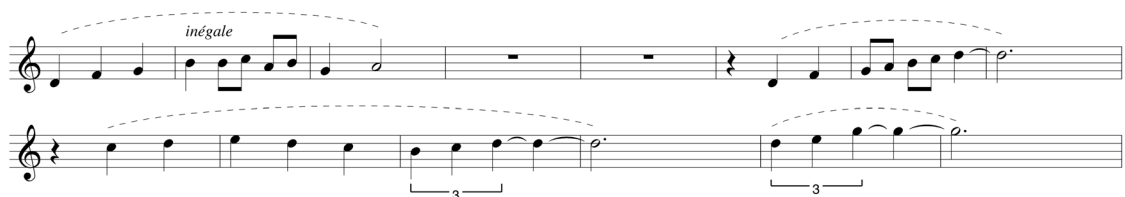
Kuva: © Arto Teittinen 2001

hallintaa helpottava läppäjärjestelmä puuttuu melkein kokonaan. Barokkioboessa (kuva 5) on vain kaksi yksittäistä läppää, c- ja es-läppä, muutoin instrumentti on läpätön, toisin sanoen ääniaukkojen tukkiminen

ja avaaminen tehdään sormilla. Barokkioboan kanssa samaan soitinperheeseen kuuluvat barokkioboe d'amore ja oboe da caccia. Oboeperheen instrumenttien ääniala on kaksi oktaavia ja suuri sekunti. C-vireistä barokkioboeta, A-vireistä ja terssiä matalampaa barokkioboe d'amorea tai kvinttiä matalampaa, F-vireistä oboeperheen kolmatta jäsentä, oboe da cacciaa, käytetään yhteensä kolmessatoista *The Zappa Albumin* viidestätoista kappaleesta. Yhtyeen oboisti Jasu Moisio soitti sekä barokkioboeta että barokkioboe d'amorea, ja oboe da cacciaa soitti sivusoittimenaan yhtyeen barokkifagotisti Jani Sunnarborg.

Barokkioboet ovat omimmillaan soittaessaan lyyristä, laajaa melodista kaarresta rauhallisessa tempossa. Tämä on ollut oboeiden ideaalein käyttötapa myös Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa, joskin tärkeänä sooloinstrumenttina barokkioboe on usein joutunut soittamaan myös instrumentille hyvin vaikeaa tekstuuria, jossa soittimen instrumentaalisia mahdollisuuksia on venytetty niin pitkälle kuin mahdollista. Alla olevat nuottiesimerkit esittelevät oboeiden käyttötapoja *The Zappa Albumilla*.<sup>1</sup>

Nuottiesimerkki 1: *Sofa* [0:16–0:40]. Barokkioboan stemma. Esimerkin rauhallinen tempo, helppo sävellaji, lineaarisesti etenevä melodialinja ja hengittämisen mahdollistavat lyhyet fraasit tekevät esimerkistä idiomaattisen soittaa barokkioboella. (Fraseerauskaaret on lisätty stemmaan jälkeenpäin.)



<sup>1</sup> Ellei erityisesti ole toisin mainittu, tutkielmani nuottiesimerkkien yhteydessä hakasulkuihin sijoitetut aikavälit viittaavat aina nuottiesimerkin esiintymiseen *The Zappa Albumin* kyseisellä kappaleraidalla.

Nuottiesimerkki 2: *The Idiot Bastard Son* [0:02-0:08]. Oboe da caccian stemma (in F). Instrumentaalisesti idiomaattista soitettavaa.



Nuottiesimerkki 3: *Inca Roads* [8:42-8:47]. Barokkioboan stemma. Instrumentaalisesti vaikeaa soitettavaa. Nopeaa tekstuuria, joka sisältää hyppyjä ja kromatiikkaa.



Barokkioboan tekniset rajoitukset nopeissa kuvioissa ja kromatiikassa johtivat siihen, että aloin vuonna 1997 etsiä instrumenttia, joka äänenvärinsä puolesta tukisi oboesoittimia, ja jolla olisi mahdollista soittaa kromatiikkaa ilman teknisiä ongelmia. Sattumalta tulin jouluaattona 1997 kokeilleeksi melodikaa, tyypillisesti muovista rakennettua vapaalehdykkäsoitinta, jossa on pianoa jäljittelevä koskettimisto mustine ja valkoisine koskettimineen ja jota soitetaan johtamalla puhalluksen avulla ilmaa instrumentin bassopään kautta äänen muodostaviin lehdyköihin (Otavan iso musiikkitietosanakirja s.v. melodica). Esittelin vuoden 1998 alussa melodikan muille yhtyeen jäsenille, ja päätimme liittää sen Ensemble Ambrosiuksen instrumentaatioon.

Alkuperäisessä, yhä koululaiskäytössä tavattavassa melodikatyyppissä instrumenttia soitetaan muovisen suokappaleen läpi asennossa, joka muistuttaa nokkahuilun soittoaentoa. Oikealla kädellä operoidaan valkeita ja vasemmalla kädellä mustia koskettimia. Ensemble Ambrosiuksen pääasiallisen melodikansoittajan, Jonte Knifin, mielestä tämän kaltainen käsien jako valkeiden ja mustien koskettimien mukaan oli epäkäytännöllistä ja teknisesti vaikeaa hallita. Siksi hankimme Ensemble Ambrosiuksen käyttöön kehittyneemmän melodikatyyppin, jossa instrumenttia soitetaan kosketinsoitinten tapaan, pääasiassa yhdellä kädellä (oikealla) instrumentin leväessä soittajan polvien päällä. Puhallusilma välitetään lehdyköihin joustavan ja pitkän muovisen puhallusputken kautta, joka toisesta päästään on yhteydessä soittimen runkoon (kuva 6).

Käytimme *The Zappa Albumilla* Hohnerin tehtaan valmistamaa mallia Melodica-Piano 32, jonka ambitus on kaksi oktaavia ja kvartti. Tuon instrumenttimallin erityisominaisuutena on se, että puhallusilma poistuu soittimesta instrumentin pohjaan



Kuva 6. Jonte Knif ja Hohner Melodica-Piano 32.

tasaisin välein sijoitelluista aukoista. Kohdistamalla melodikan ilma-aukot suoraan polvien päälle soittaja voi vaimentaa ja tukahduttaa hetkellisesti melodikan äänen ja vastaavasti muuttamalla ilma-aukkojen ja polvien kulmaa päästää äänen etenemään vapaasti. Kun tämä liikesarja toistetaan halutussa rytmissä, aikaansaadaan sähkökitaran wah-wah -pedaalia muistuttava efekti. Tämä on erittäin käyttökelpoinen lisä melodikan ilmaisulliseen palettiin.

Melodikan dynamiikka on laaja ja äänenvoimakkuuden ja artikulaation muokkaamisen mahdollisuudet ovat hyvät. Melodika muodostaa äänenvärinsä suhteen erinomaisen parin barokkioboen kanssa – sekä soittaessa samaa melodiaa unisonossa barokkioboen kanssa että säestettäessä melodialinjaa soinnuilla. Hohner Melodica-Piano 32:lla pystyy uskottavasti soittamaan enintään neliäänisiä sointuja, sitä paksumpiin sointuihin ei soittajan puhaltamalla tuottama ilmanpaine riitä. Ensemble Ambrosiuksessa melodika soittaa sekä itsenäisiä että harmonisoivia melodiakulkuja, ja tukee myös muita melodiasoittimia unisonossa. Käytämme sitä myös sointusoittimena sekä sointu- ja melodiasoittimen yhdistelmänä. Ensemble Ambrosiuksen toiminnassa melodika otettiin konserttikäyttöön elokuussa 1998. *The Zappa Albumilla* melodikaa käytetään kuudessa kappaleessa. Seuraavat nuottiesimerkit havainnollistavat melodikan instrumentaalisia mahdollisuuksia

Nuottiesimerkki 4: *Igor's Boogie* [0:52–1:10]. Melodika (in C#) melodisena soolosoittimena. Laajat rekisterilliset melodiakaarrokset, kromaattisia muunnesäveliä sisältävät kulut ja isot intervallihyppyt ovat melodikalla idiomaattista soitettavaa.



Nuottiesimerkki 5: *Black Page #2* [0:30–0:37]. Melodika (in C#) säestämässä melodiaa soinnuilla.



Barokkiiviulu oli viimeinen keskeinen melodiasoitin, joka lisättiin yhteen instrumentaatioon ennen *The Zappa Albumin* äänittämistä. Barokkiiviulu toi mukanaan instrumentaatioon tärkeän sointiväriulottuvuuden – melodisen jousisoittimen tarjoaman värin. Barokkiiviulu otettiin käyttöön Ensemble Ambrosiuksen konserttitoiminnassa helmikuussa 1999, ja sitä hyödynnetään *The Zappa Albumilla* viidessä kappaleessa. Levyn äänityksen aikoihin barokkiiviulu oli vielä varsin tuore lisä instrumentaatioomme, joten sitä käytettiin ainoastaan orkestraalisesti kaikkein laajimmissa kappaleissa, joissa barokkiiviulun ja barokkioboien unisonosoiton yhteisointi oli ilmeinen ja vahva orkestraalinen tehokeino. Unisonosoitto barokkioboien kanssa olikin barokkiiviulun tyypillisin käytötapa *The Zappa Albumilla*. Lisäksi barokkiiviulu tuki sovituksissa jousella soitetun barokkisellon ja violoncello piccolon äänenväriä. Barokkiiviulua käytettiin ajoittain myös itsenäisenä soolosoittimena. Näin tapahtui erityisesti kohdissa, jotka olivat joko teknisesti barokkioboelle liian vaikeita soittaa, tai joissa melodia ylitti barokkioboien äänialan. Nuottiesimerkki 6 esittelee viulun melodiatekstuuria, jota ei olisi ollut mahdollista toteuttaa barokkioboella.

Nuottiesimerkki 6: *Echidna's Arf (Of You)* [2:58–3:06]. Viulu melodiasoitteina barokkioboien tekniset ja rekisterilliset mahdollisuudet ylittävässä virtuoosisessa tekstuurissa.



Viulun ajoittaisista soolotehtävistä huolimatta sen tärkein käytötapa oli unisonosoitto barokkioboien kanssa (kuva 7). Nicolaus Harnoncourt kuvaa barokkiiviulujen ja oboiden yhteisointia J. S. Bachin orkestraatiossa seuraavasti:

This blending of sound, which can be realized only with Baroque oboes and Baroque violins since modern instruments always remain distinct in sound, is the true tutti sound of the Baroque orchestra (Harnoncourt 1984, 54–55).

Se, mitä Harnoncourt sanoo oboe- ja viuluryhmän yhteisoinnin merkityksestä barokin orkesterisoinnille, osoittautui pätevä myös yhden barokkioboien ja barokkiiviulun



Kuva: © Hanna Weselius 1999.

Kuva 9. Jasu Moision, barokkioboee ja Matti Vanhamäki, barokkiviulu.  
Kuva *The Zappa Albumin* levytyssessiosta.

muodostamaan yhteisointiin. Siitä muodostui tärkeä Ensemble Ambrosiuksen kokonaisuinnin osatekijä.

Huomioitakoon, että barokkiviulua ja melodikaa ei käytetty yhtäaikaisesti yhdessäkään *The Zappa Albumin* sovituksessa. Niissä kappaleissa, joissa Knif soitti melodikaa, soitti urkuja soituksen niin vaatiessa Ere

Lievonen, mutta laajimmin orkestroiduissa kappaleissa – juuri niissä joissa barokkiviulua käytettiin – Lievosta tarvittiin cembalistina ja Knifiä urkurina, joten melodikaa ei noissa kappaleissa ollut mahdollista käyttää. Mitään yhteisoinnillista estettä ei barokkiviulun ja melodikan samanaikaiselle käytölle sinänsä ollut, kyse oli vain instrumentaalisten resurssien optimaalisesta jakamisesta.

Viulun lisäksi käytämme *The Zappa Albumilla* myös toista melodista jousisoitinta, violoncello piccoloa. Se on barokin aikana käytetty, normaalia barokkiselloa hieman pienempi viisikielinen sello, jonka ylimääräinen kieli on viritetty yksiviivaiseen e:hen.<sup>1</sup> Violoncello piccolossa on erittäin kaunis ja hyvin soiva ylärekisteri, ja sillä olisi voinut olla paljonkin käyttöä melodiainstrumenttina *The Zappa Albumilla*. Violoncello piccolon käyttöä rajoitti kuitenkin se, että vain minä soitin yhtyeessä selloperheen soittimia, joten violoncello piccolo soittaessani kukaan ei soittanut barokkiselloa, joka oli kokonaisuuden kannalta violoncello piccolo keskeisemmässä roolissa Zappa-sovituksissamme.<sup>2</sup> Violoncello piccolon käyttö jäi siksi ainoastaan yhteen yksittäiseen kappaleeseen, *Inca Roadsiin*.

Muista Ensemble Ambrosiuksen melodiasoittimista on syytä nostaa esiin barokkimandoliini, dulcimer ja kellopeli. Eräs Zappan musiikin karakteristimmista

<sup>1</sup> Ensemble Ambrosiuksen käytössä violoncello piccolon ylin kieli tosin viritettiin sävelaskeleen matalammalle, yksiviivaiseen d:hen.

<sup>2</sup> Kerron tarkemmin barokkisellon roolin merkittävydestä luvuissa 5.1.2 sekä 5.2.

piirteistä on runsas säveltasollisten perkussiosoitinten, etenkin marimban ja vibrafonin käyttö. Nimenomaan puisten säveltasollisten perkussiosoitinten soittotekniikkaan liittyvää yhden tai useamman sävelen nopeaa tremolomaista toistoa Zappa käytti koko uransa ajan *kaikessa* säveltämässään musiikissa jopa maneeriksi asti muodostuneella intohimolla. Tyypillinen esimerkki Zappan tavasta käyttää säveltasollisia perkussiosoitimia ja nopeaa sävelrepetitiota on kappale *RDNZL* (levyltä *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2*), ja vastaavia esimerkkejä löytyy satoja Zappan uran ajalta. Ensemble Ambrosiuksella ei ole koskaan ollut soittajistossaan säveltasollisia perkussiosoitimia pääsoittimenaan soittavaa muusikkoa. Tremolomainen, nopea sävelrepetitio on kuitenkin niin keskeinen Zappan musiikin estetiikan piirre, että meidän täytyi kyetä löytämään sille vastaavuus käytettävissä olevien instrumenttien puitteissa. Tremoloitujen sointujen kohdalla cembalolla ja urkupositiivilla on mahdollista simuloida marimban ja vibrafonin usealla kapulalla soitettavaa sointutremoloa. Cembalon sointutremoloa käytetään tehokeinona lukuisissa *The Zappa Albumin* sovituksessa, kun taas urkujen vastaavaa tekniikkaa ainoastaan kerran (kappaleessa *Sofa*, kohdassa 0:41–1:03). Yhden sävelen tremolomaista toistamista varten jouduimme kuitenkin etsimään instrumentaatioomme uusia soittimia. Loppujen lopuksi niitä löytyi kaksi, dulcimer ja barokkimandoliini.

Dulcimer on historialtaan tuhansia vuosia vanha soitin, jonka eri variaatioita tavataan ympäri maailmaa eri musiikkikulttuureissa. Sen ääni tuotetaan lyömällä instrumentin metallisia kieliä puukapuloilla (kuva 8). Dulcimerin erityispiirteenä on, että sen kieliä ei sammuteta soittaessa, vaan ne jäävät värähtelemään vapaasti muodostaen soinniltaan



Kuva 8. Ollko Oinonen 2001.

Kuva 8. Jonte Knif, dulcimer ja joukko kuvauspaikan sattumalta ohittaneita merimelonoja. Levyn *Metrix* kuvamateriaalia (© 2002, Ambrosius Entertainment).

rikkaan harmoniakentän melodian ympärille. Dulcimerin varhaiset versiot olivat kaikki diatonisesti viritettyjä, ja siten värähtelemään jäävät äänet muodostivat diatonisia harmonioita. Ensemble Ambrosiuksen käytössä olleella

dulcimerilla oli mahdollista soittaa rekisteristä riippuen 9–10 säveltä kromaattisen asteikon 12 sävelestä. Tämä rajoitti jossain määrin dulcimerin käytettävyyttä *The Zappa Albumilla*, mutta muun muassa kappaleissa *The Idiot Bastard Son* ja *RDNZL* (kts. luvut 6.10 ja 6.11) dulcimer on tärkeässä melodisessa roolissa. Dulcimeria soittaa Ensemble Ambrosiuksessa multi-instrumentalisti Jonte Knif.

Toinen yksittäisen sävelen tremolomaiseen toistoon kykenevä instrumentti oli barokkimandoliini. Tuukka Terhon käytössä ollut instrumentti oli viritetty samoin kuin moderni kitara, joskin oktaavia korkeammalle. Sen kielitys koostui yksittäisen ylimmän kielen lisäksi viidestä kieliparista, jotka kaikki oli tehty suolesta, toisin kuin nykyään käytettävässä modernissa mandoliinissa, jossa kielet on tehty metallista. Barokkimandoliinia soitetaan pääasiassa plektralla, mutta myös näppäily on soittoteknisesti mahdollista. *The Zappa Albumilla* barokkimandoliinia käytettiin melodisten tehtävien lisäksi myös sointusoittimena, ja kaikkiaan sitä hyödynnetään levyllä kahdeksassa kappaleessa.<sup>1</sup>

Zappan musiikille on myös ominaista saman melodian soitto useiden instrumenttien kaksintamana, ja Zappa käyttää nimenomaan säveltasollisia perkussioinstrumentteja tässä tehtävässä. Esimerkkinä tästä voi mainita kappaleen *Alien Orifice* (levyltä *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention, 1985*).<sup>2</sup> Ensemble Ambrosiuksessa tätä Zappan musiikin erityispiirrettä toteuttavat etenkin teräväatakkinen cembalo sekä uuden rekisterillisen ulottuvuuden mukanaan tuova kellopeleli. Käytimme *The Zappa Albumilla* kahden oktaavin laajuista kromaattista, harrastelijakäyttöön tarkoitettua halpaa kellopeleliä, joka on konserttikellopeleliä huomattavasti hiljaisempi ääneltään. Ensemble Ambrosiukseseen se kuitenkin soveltui äänenvoimakkuudensa puolesta selvästi ”oikeaa” kellopeleliä paremmin. Ammattimaisen kellopelelinsoittajan puuttuessa kellopelelistemmojen tekninen vaatimustaso ei ole voinut nousta korkealle, mutta kellopeleli tarjoaa tärkeän äänenväriällisen lisän *The Zappa Albumilla*, jolla sitä soittaa pääasiallisesti oboisti Jasu Moisio. Mainittakoon vielä, että *The Zappa Albumin* julkaisun jälkeen olemme laajentaneet säveltasollisten perkussiiivisten soitintemme kirjoa celestalla (2002) ja Schoenhut 6637-lilupianolla (2004).

---

<sup>1</sup> Lisättyämme soitinvalikoimaamme barokkikitara vuonna 2000 siirsimme sille kaiken aiemmin barokkimandoliinilla soitetun sointutekstuurin. Tässä tehtävässä barokkikitara osoittautui ylivertaiseksi barokkimandoliiniin verrattuna.

<sup>2</sup> Tässäkin tapauksessa vastaavia esimerkkejä löytyy jatkuvasti Zappan tuotannosta.

Edellä esittelemieni melodiasoitinten lisäksi *The Zappa Albumilla* käytetään sopraanonokkahuilua kappaleen *Sofa* kohdassa 1:56–2:16, jossa sen selkeästi muista instrumenteista erottuva sointi tarjoaa lyhyen esiintymisensä ajan tuoreen äänenväriin kappaleen melodian realisaatioon. Kyseisessä kohdassa G-urkupisteen päälle kootaan kolme itsenäistä melodialinjaa, joista yksi toteutetaan levyn sovituksessa sopraanonokkahuilulla. Sopraano- ja alttonokkahuilua sekä D-vireistä voice flutea on käytetty Ensemble Ambrosiuksessa yhtyeen toiminnan aikana silloin tällöin, mutta nokkahuilusoitinten rooli ei ole koskaan kasvanut erityisen merkittäväksi yhtyeemme instrumentaatioissa. *Sofan* rinnakkaisiin tersseihin kirjoitetut kaksi sopraanonokkahuiluraitaa äänitettiin kappaleeseen jälkiäänityksenä, eikä soitinta käytetä levyllä muualla.

### 5.1.2 Continuosoitimet

Ensemble Ambrosiuksen *The Zappa Albumin* aikaisen continuoryhmän muodostivat cembalo, urkupositiivi, barokkisello, barokkifagotti sekä arkkiluuttu. Arkkiluutun lisäksi myös barokkimandoliinia käytetään levyllä ajoittain säästyksellisessä funktiossa. Ensemble Ambrosiuksen continuosoitimista barokkisello ja barokkifagotti (kuva 9) keskittyvät yksiäänisen perusluonteensa mukaisesti pääasiassa soittamaan bassolinjaa – kosketin- ja näppäilysoittimet realisoivat bassolinjan lisäksi myös harmoniaa ja osallistuivat tarvittaessa melodisiin tehtäviin.

Barokkiselloa soitetaan Ensemble Ambrosiuksessa kahdella pääasiallisella soittotekniikalla, näppäillen (pizzicato) ja jousella. Matalaan vireeseen viritettynä ja suolikielillä soitettaessa barokkisellon pizzicatosointi on lämmin ja täyteläinen. Jousella soitettaessa barokkisellosta puolestaan saadaan pizzicatosoittoa voimakkaampi ääni. *The Zappa Albumin* laajimmin orkestroiduissa kappaleissa barokkiselloa soitetaan yksinomaan jousella (kappaleissa *Night School* ja *G-Spot Tornado*) tai sekä näppäillen että jousella (muun muassa kappaleissa *Echidna's Arf (Of You)* ja *Inca Roads*). Jousella on myös mahdollista soittaa pizzicatoa nopeampia kuvioita. Pizzicato on silti yleisin barokkisellon soittotapa *The Zappa Albumilla*.

Barokkisellon soittotekniikan valitaan vaikutti bassolinjan teknisten äänenvoimakkuudellisten vaatimusten lisäksi se, millaista äänenväriä yhteissointiin haettiin. Näppäillen soitettaessa barokkisellon soinnissa korostuvat cembalon ja



Kuva: © Hanna Veselius 1999.

Kuva 9. Olli Virtaperko, barokkisello ja Jani Sunnarborg, barokkifagotti. Kuva *The Zappa Albumin* levytyssessioista.

arkkiluutun tavoin äänten terävät alut, kun taas jousella soittaessa ääniin saadaan selkeiden alukkeiden lisäksi jatkuvakestoisen sointi, urkupositiivin ja barokkifagotin tapaan. Kappaleissa, joissa käytettiin maksimimäärää soittajia, kaivattiin continuosointiin ennen kaikkea jatkuvakestoisuutta, selkeyttä ja dynamiikkaa. Nämä vaatimukset toteutuvat barokkisellolla parhaiten jousella soittaessa.

Palaan luvussa 5.2 barokkisellon erityisrooliin Ensemble Ambrosiuksen continuoinstrumenttien joukossa. Alla olevat nuottiesimerkit 7 ja 8 esittelevät sellon tyypillistä pizzicato- ja jousisoittotekstuuria *The Zappa Albumilla*.

Nuottiesimerkki 7: Bassolinjan tyypillistä walking bass -tekstuuria *The Zappa Albumilla* sovitettuna näppäillen soitettavalle barokkisellolle. *Big Swifty* [0:00–0:15].



Nuottiesimerkki 8: Barokkisellon jousisoittotekstuuria, jonka äänenvoimakkuutta ja nopeaa tempoa ei voi toteuttaa pizzicatotekniikoilla. *G-Spot Tornado* [1:23–1:36].



Barokkisellon ohella cembalo oli toinen Ensemble Ambrosiuksen alkuperäiseen, vuoden 1995 musiikkileirikokeilun kokoonpanoon kuulunut soitin. Kahden cembalon ja barokkisellon muodostama kolmihenkinen kokoonpano oli se musiikin tekemisen

perusyksikkö, jonka ympärille koko myöhempi Ensemble Ambrosius pala palalta rakentui. Siten molemmat soittimet ovat olleet omilla tavoillaan erityisen tärkeässä roolissa Ensemble Ambrosiuksen toiminnassa. *The Zappa Albumilla* cembalo oli soitin, jota käytettiin sovituksellisesti kaikkein monipuolisimmin. Continuokäytössä cembalo vahvasti bassolinjaa ja realisoi harmoniaa, joko kenraalibassomerkintöjen tai tarkan notaation pohjalta. Säestyksellisten tehtävien lisäksi cembalo toimi läpi levyn tärkeänä melodisena instrumenttina. Sen terävät äänenalut lisäsivät puhallin- ja jousisoittimilla soitettaviin melodioihin rytmistä jäntevyyttä ja tarkkuutta. Cembalolla soitettiin myös levyn virtuoosisin ja teknisesti vaikein materiaali. Cembalo oli myös se instrumentti, jolla voitiin toteuttaa jatkuva rytmisten impulssien virta, mikä rock-yhtyeissä toteutetaan rumpusetin avulla. Alla on nuottiesimerkkejä cembalon eri sovituksellisista käyttötavoista *The Zappa Albumilla*.

Nuottiesimerkki 9: Cembalo kenraalibassoa realisoivana continuosoittimena. *Sofa* [0:00–0:14].

Nuottiesimerkki 10: Cembalo säestyssoittimena. *Igor's Boogie* [0:00–0:16]. Molemmat cembalolinjat ovat itsenäisiä vastaääniä melodikan soittamalle melodialle, ja sellaisenaan tarkasti notatoituja.

Nuottiesimerkki 11: Cembalo melodisena soolosoittimena ja bassolinjan kaksintajana. *Alien Orifice* [2:38–2:52].

The musical score for Nuottiesimerkki 11 consists of two systems of piano and bassoon parts. The piano part features a complex melodic line with slurs, triplets, and dynamic markings. The bassoon part provides a rhythmic accompaniment with slurs and triplets. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Nuottiesimerkki 12: Cembalo virtuososessa käytössä. *Inca Roads* [8:22–8:30].

The musical score for Nuottiesimerkki 12 shows piano and bassoon parts with intricate rhythmic patterns. The piano part is characterized by rapid sixteenth-note passages with slurs and dynamic markings. The bassoon part has a similar rhythmic complexity. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Nuottiesimerkki 13: Cembalo tiheää komplementtirytmiikkaa toteuttavana säveltasollisena perkussiosoitteina. *Black Page #2* [0:00–0:08].

The musical score for Nuottiesimerkki 13 features an oboe and harpsichord. The oboe part has a melodic line with slurs and dynamic markings. The harpsichord part provides a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Cembalo saattoi esiintyä yksittäisessä kappaleessa useassa roolissa musiikin asettamien vaatimusten mukaan. Sille ei siis pyrittykään löytämään vain yhtä roolia, vaan sen funktioiden monipuolinen käyttö on eräs *The Zappa Albumin* sovitustyötä määrittävä piirre.

Olemme käyttäneet Ensemble Ambrosiuksen toiminnassa joko soittajien itsensä tai Sibelius-Akatemian omistamia kaksisormioisia cembaloita (kuva 10), joiden rekisterivalikoima oli vähintään 8' + 8' + 4'. Useimmissa käyttämässämme soittimissa



Kuva 10. Kaksisormioinen cembalo, Sibelius-Akatemia.

oli lisäksi luuttuäänikerta (*buff stop*). *The Zappa Albumin* äänityksessä käytimme Jonte Knifin vuonna 1997 rakentamaa Dulcken-tyylistä instrumenttia (myöhäisen barokin ajan flaamilaisen cembalonrakentaja Dulckenin mallin mukaan). Sittemmin olemme mahdollisuuksien mukaan pyrkineet käyttämään Knifin vuonna 1999 rakentamaa saman mallin mukaista instrumenttia, jonka erityispiirteenä on laaja, viisioktaavinen ääniala ( $F_1 - g^3$ ).

Cembalo ja barokkisello olivat vuosina 1995–1998 yhtyeen ainoat continuoinstrumentit. Vuoteen 1999 mennessä niille oli muotoutunut vakiintunut asema ja työnkuva yhtyeen toiminnassa, ja ne ovat käyttömahdollisuuksiensa tarkan kartoituksen takia instrumentaalisesti erityisroolissa *The Zappa Albumilla*. Cembalon ja näppäiltävän barokkisellon yhteissoinnissa oli kuitenkin rajoituksia, jotka osaltaan johtivat continuosoitinten määrän lisäämiseen ennen *The Zappa Albumin* äänittämistä. Cembalolla ja näppäillen soitettavalla barokkisellolla ei voi soittaa pitkiä jatkuvia ääniä tai urkupisteitä, ja erilaisten sointiyhdistelmien määrä oli varsin vähäinen. Cembalon äänenmuodostuksen perkussiivinen luonne johti myös joidenkin lyyristen kappaleiden kohdalla siihen, että jäimme kaipaamaan continuosoitinta, jonka äänen perusluonne olisi pehmeämpi, pyöreämpi ja jatkuva.

Kaikki edellä mainitut vaatimukset täytti helmikuussa 1999 yhtyeen instrumenttaatioon lisätty urkupositiivi, jolla korvattiin aiemmin käytössä ollut toinen cembalo. Ensemble Ambrosiuksen käyttämä urkupositiivi on hollantilaisen urkurakentamo G. C. Klopिन rakentama (kuva 11). Useiden käyttämiämme cembaloiden tavoin myös käyttämämme urkupositiivi on Sibelius-Akatemian omistama. Soittimen dispoositioon kuuluu kahdeksanjalkaisen perusäänikerran lisäksi oktaavia korkeammalta soiva nelijalkainen äänikerta, kahta oktaavia korkeammalta soiva kaksijalkainen äänikerta sekä äänikerta



Kuva: © Hanna Weselius 1999.

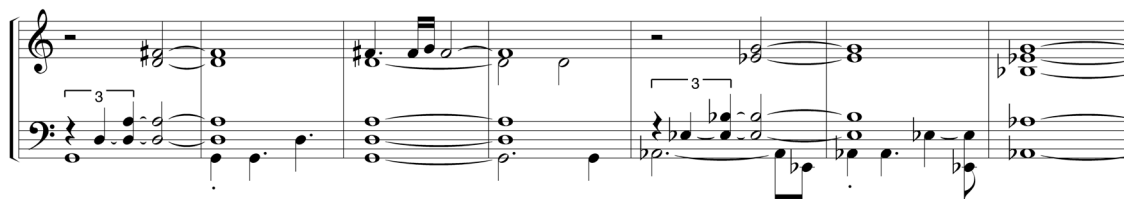
Kuva 11. Ensemble Ambrosiuksen käyttämä urkupositiivi ja Jonte Knif. Etualalla luutisti Tuukka Terho. Kuva *The Zappa Albumin* levytyssessiosta.

1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>, joka soi kahta oktaavia ja kvinttiä korkeammalta. 8-, 4-, ja 2-jalkaiset äänikerrat ovat jaetut basso- ja diskanttipuoleen, kun taas äänikerta 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub> vaikuttaa vain diskanttiin. Äänikertoja voi yhdistellä monilla tavoilla ja näin saada aikaan hyvin erilaisia sovituksellisia tehoja. Urkupositiivin tärkeä anti Ensemble Ambrosiukselle oli se, että se toi bassolinjoihin kaivattua pehmeyttä ja soinnin jatkuvuutta. Bassolinjojen soittamisessa urku toimii kuin liima, joka liittää cembalon ja sellon

ääntenalukkeet yhtenäiseksi, linjakkaaksi sointimatoksi. Urkupositiivin pehmeän täyteläinen sointi pääsee parhaiten oikeuksiinsa kappaleissa *Zoot Allures*, *Big Swifty* ja *The Idiot Bastard Son*, joissa emme käytä cembaloa lainkaan.

Urkupositiivin rekisteriöintivaihtoehtojen runsaus mahdollisti soittimelle hyvin erilaisia käyttötarkoituksia. Perusrekisteröinnissään se toimi ensisijaisesti continuosoittimena, jolloin se kaksinsi bassolinjaa ja realisoi harmoniaa kuten muutkin continuoryhmän sointusoittimet. Äänikertoja lisättäessä se muuttui kuitenkin huomionarvoiseksi melodia- ja sooloinstrumentiksi, joka pystyi tarjoamaan tasavertaisen vastuksen barokkiobooiden ja barokkiviulun äänenvoimakkuudelle. Ensemble Ambrosiuksen toisen kosketinsoittajan, Jonte Knifin, kyky melodiseen improvisointiin pääsee *The Zappa Albumilla* parhaiten esiin juuri levyn kahdessa urkusoolossa, kappaleissa *Alien Orifice* [1:04–1:26] ja *Inca Roads* [7:01–8:21]. Urkupositiivilla on myös tärkeitä melodisia yhteissoitollisia tehtäviä, muun muassa kappaleissa *Echidna's Arf (Of You)* ja *G-Spot Tornado*, joissa hyödynnetään mahdollisuutta kasvattaa soittimen äänenvoimakkuutta äänikertoja lisäämällä. Alla on nuottiesimerkkejä urkupositiivin eri rooleista *The Zappa Albumilla*.

Nuottiesimerkki 14: Urkupositiivi pehmeä-äänisenä säestyssoittimena. Rekisteröinti 8'. *Zoot Allures* [1:23–1:38].



Nuottiesimerkki 15: Urkupositiivi tukemassa bassolinjaa ja soittamassa sointuja. Rekisteröinti 8'. *Alien Orifice* [0:00–0:12].



Nuottiesimerkki 16: Urkupositiivi melodisena soolosoittimena. Rekisteröinti 8'+4'+2'+1 1/3. *G-Spot Tornado* [1:36–1:45].



Ensemble Ambrosiuksen continuosoittimista barokkifagotti otettiin mukaan yhtyeen instrumentaatioon samanaikaisesti urkupositiivin kanssa. Barokin aikana fagotti miellettiin oboeperheen bassosoittimeksi, vaikka instrumenttien kehityshistoriat eroavatkin hieman toisistaan (Donington 1963, 559). Niiden äänenvärit tukevat kuitenkin toisiaan erinomaisesti, ja fagottia käytettiin luontevasti muun muassa barokin ajan oboeyhtyeissä bassosoittimena (ransk. *bande d'hautbois*, engl. *oboe band*).<sup>1</sup> Barokkifagotin ja barokkioboeiden äänenväriäinen yhteensopivuus osoittautui myös tärkeäksi orkestraaliseksi tehokeinoksi laajasti orkestroiduissa kappaleissamme. Barokkifagotin ambitus on oboeita laajempi, kaksi oktaavia ja suuri seksti. Sen instrumentaalisiiin ominaispiirteisiin kuuluvat sekä mahdollisuus tasaisen äänenpaineen antamiseen eripituisille äänille että mahdollisuus äänten alkujen selkeään artikulointiin. Tässä suhteessa siinä yhdistyvät näppäillen soitettavan barokkisellon ja urkupositiivin

<sup>1</sup> Muut oboeyhtyeiden soittimet olivat Ensemble Ambrosiuksenkin soitinvalikoimasta löytyvät oboe, oboe d'amore ja oboe da caccia.

ominaisuudet. Barokkifagotin rooli *The Zappa Albumilla* oli hyvin selkeä – sitä käytettiin vahventamaan bassolinjaa ja antamaan oma lisänsä sen äänenväriin. *The Zappa Albumilla* barokkifagottia käytetään vain satunnaisesti melodisissa tehtävissä, vaikka sen äänenväri ja ambitus ovatkin erittäin soveliaita keskirekisterin melodioiden soittamiseen. Mainittakoon, että moderni fagotti oli eräs Zappan suosikkisoittimista:

The bassoon is one of my favourite instruments. It has the *medieval aroma* - like the days when *everything* used to sound like that.--It's a *great noise* – nothing else makes *that* noise. (Zappa 1989, 144.)

Ei ole tiedossa, kuuliko Zappa koskaan barokkifagottia, mutta Zappan kommentin perusteella voisi olettaa, että säveltäjä olisi todennäköisesti pitänyt myös barokkifagotista – ja paljon.<sup>1</sup>

Arkkiluuttu oli viimeinen continuosoitin, jonka lisäsimme Ensemble Ambrosiuksen instrumentaatioon ennen *The Zappa Albumin* äänittämistä (kuva 12). Arkkiluuttu on kaikista Ensemble Ambrosiuksen instrumenteista vähiten sidottu kirjoitettuun nuottimateriaaliin. Sen tärkein musiikillinen tehtävä *The Zappa Albumilla* oli tuoda rytmin realisaatioon improvisatorisia, vapaamuotoisia impulsseja, jotka värittävät ja monipuolistavat musiikin rytmistä hahmoa. Arkkiluutun instrumentaalisen erityispiirteenä ovat seitsemän vapaana soivaa bassokieltä. Kun käytetään tyypillistä,



Kuva © Hanna Weselius 1999.

Kuva 12. Arkkiluuttu ja Tuukka Terho.  
Kuva *The Zappa Albumin* levytyssesssiosta.

diatonista viritystapaa, ne ulottuvat aina säveleen kontra-G asti. Bassokielten lisäksi arkkiluutussa on kuusi normaalia, nauhoilta soitettavaa kieltä. Muihin kitarasoittimiin verrattuna arkkiluutun ylimääräiset bassokielet antavat mahdollisuuden laajempien arpeggioiden soiton. Arkkiluutun arpeggiosoitto on tehokas efekti, jota hyödynsimme *The Zappa Albumilla* muun muassa Ere Lievosen sovittamassa kappaleessa *Night School*. Arkkiluuttu on soitin, jonka läsnäoloon ei useinkaan kiinnitä huomiota

<sup>1</sup> Eräänlaisena huominoitukseksi Zappan mieltymykselle fagottiin sovitimme vuonna 2002 *Uncle Meatin* uudestaan siten, että lisäsimme kappaleen alkuun yhden säkeistön, jonka barokkifagotti soittaa soolona regaalin säestäessä melodiaa oikean käden soinnuilla. Sääli, että tuo erinomaisesti toimiva sovitusidea löytyi vasta *The Zappa Albumin* äänittämisen jälkeen.

Ensemble Ambrosiusta kuunnellessa, mutta jonka puuttuminen jättäisi ison aukon musiikin rytmiseen hahmoon.

Nuottiesimerkki 17: Tyypillistä arkkiluutun keskirekisterin säestystekstuuria. *Alien Orifice* [0:12–0:20].



Nuottiesimerkki 18a: Arkkiluutun arpeggiotekstuuria. *Night School* [0:58–1:13].

(yksittäisten sointusävelten näppäilyä ad lib.)

Arkkiluutun laajat arpeggiot soitetaan barokkimusiikin esityskäytännön mukaisesti pääsääntöisesti siten, että arpeggiossa käytetään pikkurilliä lukuun ottamatta kaikkia näppäilevän käden sormia. Soinnun säveliä voidaan myös näppäillä useampaan kertaan arpeggion aikana. Kun kysyin luutustilamme Tuukka Terholta kuinka hän soittaa nuottiesimerkin 18a ensimmäisen soinnun arpeggion, hän antoi seuraavan realisaation:

Nuottiesimerkki 18b: Arkkiluutun arpeggion realisaatio.

Arkkiluutun arpeggioissa peukalolla, keskisormella ja nimettömällä soitetaan kullakin yksi ääni kun taas etusormella voidaan haluttaessa soittaa useita ääniä. Terho korosti, että soinnun sävelten lukumäärän voi soittaja itse päättää, mutta jos kaikkia neljää sormeä käytetään, on niiden keskinäinen järjestys yllä olevan esimerkin mukainen.

Verrattuna vain joko alhaalta ylös- tai ylhäältä alaspäin soitettaviin arpeggioihin tämä soittotekniikka johtaa mielestäni monipuolisempaan ja kiintoisampaan kuulokuvaan. Arkkiluutun arpeggio-soittotekniikan käyttäminen *The Zappa Albumilla* on esimerkki tapauksesta, jossa barokin ajan esityskäytäntöä on sellaisenaan sovellettu menestyksekkäästi Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa.

Yhteenvetona Ensemble Ambrosiuksen bassolinjojen kokonaisäänenväriin muotoutumisesta voi todeta, että cembalo ja arkkiluutu antavat siihen tarkan äänenalun, ja urkupositiivi ja barokkifagotti sitkon ja linjakkuuden. Barokkisello voi toimia molemmissa rooleissa valitun soittotekniikan mukaan.

### **5.1.3 Soittimien viritystason vaikutus sovitustyöhön**

Barokin aikana ei ollut yhtä vakiintunutta viritystason standardia, vaan eri alueilla saatettiin musisoida käyttäen useita keskenään erilaisia viritystasoja. Kamarimusiikin viritystasot vaihtelivat tyypillisimmin välillä  $a^1 = 390$  Hz. ja  $a^1 = 440$  Hz. Nykyään barokkimusiikin esityskäytännössä standardiksi on selvyuden vuoksi päätetty viritystaso  $a^1 = 415$  Hz., joka on sopivasti suurin piirtein tasavireisen puolisävelaskeleen verran matalampi kuin nykystandardi  $a^1 = 440\text{--}443$  Hz. Siten nykyään rakennettavat barokkisoitinten kopiot on säännöstään tarkoitettu viritettäväksi matalaan vireeseen ja muun muassa kiinteävireisten barokkipuupuhaltimien viritystaso on nykyään useimmiten  $a^1 = 415$  Hz. Ensemble Ambrosiuksen instrumenteista barokkioboet ja barokkifagotti ovat sidottuja tähän viritystasoon, joten päätimme siksi määritellä Ensemble Ambrosiuksen muidenkin instrumenttien viritystasoksi  $a^1 = 415$  Hz.

Matalassa viritystasossa jousi- ja kielisoittimien kielten jännitys on vähäisempi kuin nykystandardin mukaisessa viritystasossa. Etenkin jousisoittimien kohdalla tuo jännitysero vaikuttaa huomattavasti instrumentin sointiin. Kun jousisoittajat kuvailevat eri viritystasojen käytännön eroja, he luonnehtivat matalaa viritystasoa usein adjektiiveilla ”rento”, ”pakoton” ja ”rauhallinen” ja korkeaa viritystasoa adjektiiveilla ”loistelia”, ”briljantti” ja ”voimakas”. Nämä luonnehdinnat ovat muusikoiden psykoakustisia tuntemuksia psykoakustisista ilmiöistä, joiden tarkka fysikaalinen erittely ei ole aivan yksinkertaista ja joita tämän tutkimuksen puitteissa ei ole mahdollista käsitellä. Jousisoittajalle on kuitenkin aivan selvää, että kielten jännityksen

vähentyessä soittamiseen tarvitaan vähemmän voimaa ja sitä kautta soitossa on helpompi saavuttaa rentouden ja rauhallisuuden tunne.

Ensemble Ambrosiuksessa matalan viritystason käyttö heijastuu muun muassa siihen, että pizzicatoa käytetään barokkisellon pääasiallisena soittotapana. Kun kielten jännitys vähenee, yksittäisten pizzicatoäänien keski- ja korkeataajuiset osasävelet vaimenevat matalia osasäveliä nopeammin. Pizzicaton soinnista muodostuu tummasävyinen ja matalaan rekisteriin painottunut. Siten barokkisello pystyy varsin uskottavasti simuloimaan kontrabasson tai sähköbasson ominaisuutta, kuten edellisessä luvussa kerroin.<sup>1</sup> Tämä on ollut tärkeä seikka Zappa-sovitustemme toimivuuden kannalta. Korkeassa viritystasossa barokkisellon pizzicatosointi painottuu keskirekisteriin. Tällöin sen äänenväri ei ole yhtä erottuva kuin matalassa viritystasossa, mikä vaikuttaisi haitallisesti koko yhtyeen sointiin. Tässä suhteessa matalan viritystason käyttö on ollut tärkeä tekijä Ensemble Ambrosiuksen kokonaisuinnin muotoutumisessa. Käsittelen luvussa 5.2 barokkisellon erityisasemaa Ensemble Ambrosiuksen continuosoittimien joukossa, ja siinä esittelemäni barokkisellon käyttötavat Ensemble Ambrosiuksen continuoryhmän sisällä ovat osittain tulleet mahdollisiksi nimenomaan matalan viritystason tarjoamien soinnillisten mahdollisuuksien myötä.



Kuvat © Teppo Ceder 2004.

Kuva 13. Ensemble Ambrosiuksen kellopeli muovipäisine kapuloineen. Alunperin pianoklaviatuurin mukaan väritettyjen valkoisten ja mustien koskettimien järjestys muuttui, kun soittimen metallikielet uudelleenkonstruoiitiin matalaan viritystasoon.

Matalan viritystason käyttöön on liittynyt kuitenkin myös käytännön ongelmia. Ensemble Ambrosiuksen soittimista melodika ja kellopeli on rakennettu korkeavireisiksi ( $a^1 = 440 \text{ Hz.}$ ). Kellopelin tapauksessa purimme koko instrumentin osiin ja kokosimme sen uudestaan matalaan viritystasoon eli siirsimme kellopelin kaikki metallilevyt puolisävelaskeleen verran ylöspäin ja kiinnitimme ne uusille paikoilleen pianoklaviatuurin mallin mukaisesti rakennettuun kellopelin runkoon (kuva 13). Näin kellopelistämme tuli matalan viritystason soitin. Sen sijaan melodikan kohdalla koneiston uudelleenkonstruointi ei ollut mahdollista. Sen

<sup>1</sup> Jopa Zappan läheinen työtoveri, säveltäjä ja Synclavier-ammattilainen Todd Yvega oli *The Zappa Albumin* kuunneltuaan siinä uskossa, että levyllä olisi kautta linjan käytetty akustista kontrabassoa.

äännet tuottavaa kiinteää lehdykkäkoneistoa ei ollut mahdollista siirtää lineaarisesti instrumentin muovikuoren sisällä, ja melodika jäi siten pysyvästi korkeaan vireeseen. Suhteessa Ensemble Ambrosiuksen muihin soittimiin melodika on ”cis-vireinen” instrumentti – kaikki melodikalle kirjoitettu nuottimateriaali on siten täytynyt transponoida puolisävelaskeleen verran alaspäin ja etumerkintöihin lisätä viisi korotus- tai kuusi alennusmerkkiä. Tästä on onneksemme aiheutunut lähinnä vain käytännön vaivaa nuotinkirjoituksen yhteydessä, koska pianoklaviatuurin muotoon rakennetussa melodikassa etumerkkien määrän lisääntyminen ei vaikuta soittamisen tekniseen vaikeustasoon.

Kiinteästi korkeaan vireeseen melodikan tavoin rakennetut renessanssin ajan puhallinsoittimet jouduttiin kuitenkin jättämään pois instrumentaatiostamme, koska niiden soittaminen ei ole teknisesti mahdollista runsaasti etumerkkejä sisältävissä sävellajeissa, joihin niiden stemmat olisi melodikan tapaan pitänyt transponoida. Renessanssin puhallinsoittimet on rakennettu vähän tai ei ollenkaan etumerkkejä sisältävien sävellajien soittamista varten, ja koromatiikan soittamista helpottavan läppäkoneiston puuttumisen takia kaikenlaisen kromatiikan soittaminen on niillä erittäin vaikeaa toteuttaa – usein jopa mahdotonta. Muun muassa renessanssisäkkipilli, skalmeija, erilaiset krumhornit ja ranketti olisivat äänenvärinsä puolesta täydentäneet kiintoisalla tavalla sointimaailmaamme, mutta valitsemamme viritystason takia niitä ei ollut mahdollista käyttää Zappa-sovituksissamme. Instrumenttien viritystaso on siis osaltaan vaikuttanut instrumenttivalintoihin ja sitä kautta sovitusyöhön.

#### **5.1.4 Virityksessä käytetyn viritysjärjestelmän vaikutus sovitusyöhön**

Viritysjärjestelmät perustuvat matemaattisiin laskentakaavoihin, joiden avulla määritellään asteikon sävelten sävelkorkeudet. Sävelten keskinäisiin intervallisuhteisiin liittyy ongelma, jonka ensimmäisenä havaitsi kreikkalainen matemaatikko Pythagoras (n. 550 eKr): kun pinotaan päällekkäin 12 puhdasta kvinttiä, päädytään noin puolisävelaskeleen neljäsosan verran korkeammalle kuin jos pinottaisiin päällekkäin seitsemän puhdasta oktaavia. Tätä eroa kutsutaan nimellä Pythagoraan komma. Erosta seuraa, että jos oktaavit halutaan pitää viritysjärjestelmässä puhtaina, kaikki muut intervallit eivät voi olla puhtaita, vaan Pythagoraan komma joudutaan jakamaan tavalla tai toisella jäljelle jäävien intervallien kesken. Tasavireisessä viritysjärjestelmässä

(*equal temperament*) oktaavit pidetään puhtaina ja Pythagoraan komma jaetaan tasaisesti kvinttien kesken. Oktaavia lukuun ottamatta kaikki muut intervallit ovat siis tasaisesti hieman epävireisiä. Barokin aikana soittimia ei kuitenkaan viritetty tasavireisesti, vaan virityksissä suosittiin ns. epätasaisesti temperoituja viritysjärjestelmiä (*unequal temperaments*), joissa Pythagoraan komma jaettiin epätasaisesti eri intervallien kesken (oktaavien ollessa kuitenkin puhtaita). Näin eri sävellajeissa intervallisuhteet muodostuivat keskenään erilaisiksi ja eri sävellajit siis myös kuulostivat erilaisilta.

Pythagoraan komma sinänsä ei ole suurin ongelma viritysjärjestelmien laatimisessa – jaettuna tasaisesti kvinttien kesken yksittäisten kvinttien epäpuhtautta tuskin huomaa. Ongelman ydin on puhtaiden kvinttien ja puhtaiden terssien välinen suhde. Kun pinotaan neljä puhdasta kvinttiä päällekkäin päädytään kahden oktaavin ja suuren terssin päähän lähtösävelestä. Muodostuva terssi-intervalli on noin puolissävelaskelen viidesosan verran liian laaja, ja kuulostaa tavattoman epäpuhtaalta. Tätä ns. pythagoralaisen terssin ja puhtaan terssin erotusta kutsutaan nimellä syntoninen komma. Epätasaisesti temperoiduissa viritysjärjestelmissä pyritään pääsemään mahdollisimman tyydyttävään kompromissiin syntonisen komman jakamisessa terssien ja kvinttien välillä. Käytännössä valinta tehdään vähän etumerkkejä sisältävien terssien hyväksi kvinttien (ja kvarttien) puhtauden kustannuksella. Barokin ajan epätasaisesti temperoiduissa viritysjärjestelmissä lähellä täysin puhdasta suurta terssiä olevia terssejä sisällytetään eniten vähän etumerkkejä sisältäviin sävellajeihin – ne siis soivat paremmin kuin runsaasti etumerkkejä sisältävät sävellajit. (Otavan iso musiikkitietosanakirja s.v. viritys; s.v. pythagoralainen komma; sv. syntoninen komma, Donington 1963, 513–515.)

Ensemble Ambrosiuksen instrumenteista barokkioboet ja barokkifagotti on rakennettu barokin ajan tapaan epätasaisesti temperoituun viritysjärjestelmään, eli instrumenttien sormiaukkojen ja läppien sijainti on suunniteltu tuottamaan barokin ajan viritysjärjestelmien mukainen intervallisuhteisto. Osin tästä syystä päädyimme virittämään kaikki muutkin Ensemble Ambrosiuksen instrumentit epätasaisesti temperoituun viritysjärjestelmään. Päätökseen vaikutti lisäksi yhtyeen cembalistien mieltymys virittää omat soittimensa ylipäänsä aina epätasaisesti temperoituun viritysjärjestelmään – näin saavutettu soinnillinen lopputulos yksinkertaisesti miellytti heitä tasavireisen viritysjärjestelmän tarjoamaa sointia enemmän. Käyttämällä

epätasaisesti temperoitua viritysjärjestelmää ja määrittelemällä Zappa-sovitustemme sävellajit sellaiseksi, että ne soivat valitsemassamme viritysjärjestelmässä tasavireisyyttä paremmin pystyimme saamaan konkreettista hyötyä temperoidun viritysjärjestelmän käytöstä.

Ensemble Ambrosiuksen käyttämä viritysjärjestelmä on nimeltään Vallotti, 1700-luvulla eläneen italialaisen musiikkiteoreetikko Francesco Vallottin mukaan. Vaikka *The Zappa Albumin* kappaleet ovat kaikki modaalis-tonaalisia ja perussävelsitoutuneita, voi kappaleiden sisällä tapahtua modulaatioita hyvinkin kauaksi alkuperäisestä sävellajista, ja kappaleissa on ajoittain runsaasti kromatiikkaa. Tarvitsimme siis viritysjärjestelmän, joka poikkeaa tasavireisestä viritysjärjestelmästä riittävän vähän, jotta sillä on edelleen mahdollista soittaa tyydyttävästi kaikissa sävellajeissa. Vallotti on suhteessa tasavireeseen viritysjärjestelmään varsin lievästi temperoitu, mutta tietyt sävellajit soivat siinä silti tasavireistä viritysjärjestelmää paremmin. Vallottissa suuret terssit c–e, f–a ja g–h ovat huomattavasti tasavireisten viritysjärjestelmän vastaavia terssejä puhtaampia ja paremmin soivia. Vastaavasti terssit h–dis, fis–ais ja des–f ovat selkeästi tasavireistä epäpuhtaampia. Tämä on osaltaan vaikuttanut Ensemble Ambrosiuksen sovitusten sävellajivalintoihin, joissa on mahdollisuuksien mukaan pyritty suosimaan vähän tai kohtuullisesti etumerkkejä sisältäviä sävellajeja. Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksista yli kaksi kolmasosaa (11/15) on sovitettu sävellajiin, joissa Vallotti soi viritysjärjestelmänä tasavireistä puhtaammin.



Kuva 14. Ere Lievonen virittää Jonte Knifin rakentamaa cembaloa. Kuva Bruggen konserttitalosta Belgiasta 24.6.2004.

Kuva: © Teppo Ceder 2004.

Kaikki Ensemble Ambrosiuksen instrumentit (jousisoittimen vapaita kieliä myöten) viritettiin siis Vallottiin. Erityistapauksina olivat alun perin tasavireisiksi korkeaan vireeseen viritetyt kellopeleli ja melodika. Vaikka siirsimme kellopelelin matalaan viritystasoon, emme temperoineet sen tasavireistä viritystä, koska siihen ei ollut erityistä tarvetta. Näin siksi, että kellopelelin vireisyyttä suhteessa muihin instrumentteihin on vaikea kuulla, koska kellopelelin äänten osasävelstrukturi ei noudata harmonista yläsävelsarjaa, kuten kaikkien muiden Ensemble Ambrosiuksen soitinten. Sen sijaan melodika viritettiin Vallottiin muiden instrumenttien tavoin sillä erotuksella, että korkeavireisenä soittimena siinä parhaiten soiviksi sävellajeiksi muodostuivat H-duuri, E-duuri ja Fis-duuri, jotka soivat samoin kuin matalan viritystason C-, F- ja G-duuri. Viritys suoritettiin siten, että melodikan muovikuori avattiin ja värähtelevien lehdyköiden juuresta tai päästä poistettiin materiaa jyrsimällä metallilehdykkää pienellä sähköporalla. Kun kielen juuresta vähentää materiaa, värähtelee lehdykkä puhallusilman voimasta hitaammin ja tuloksena on matalataajuisempi ääni. Vastaavasti lehdykän värähtelevän pään jyrsiminen johtaa puhallettaessa lehdykän värähtelyn nopeutumiseen ja sitä kautta äänen taajuuden nousuun.

### **5.1.5 Instrumenttien äänialan vaikutus sovitus- säveltason valintaan**

*The Zappa Albumilla* on kaksi kappaletta, jotka on transponoitu alkuperäisestä säveltasostaan sovituksessa käytettyjen instrumenttien äänialan takia: *Zoot Allures* ja *G-Spot Tornado*. Transponoimme *Zoot Alluresin* puolissävelaskeleen verran ylöspäin alkuperäisestä säveltasostaan, jotta kappaleen melodia olisi ollut mahdollista soittaa barokkioboe d'amorella. Alkuperäisessä säveltasossaan kappaleen melodialinja olisi toistuvasti mennyt barokkioboe d'amoren äänialan alapuolelle, ja koko kappaleen transponoiminen oli järkevin tapa mahdollistaa barokkioboe d'amoren käyttö kappaleen sovituksessa. *G-Spot Tornadon* tapauksessa kappaleen säveltasoa nostettiin samoin puolella sävelaskeleella, jotta kappaleen bassolinjan jatkuvasti toistuva matalin sävel, kontra-H, muuttuisi barokkisellon ja urkupositiivin matalimmaksi ääneksi, suuren oktaavin C:ksi.<sup>1</sup> Bassolinjan muoto on kappaleessa tarkoin määritelty, joten pelkän

---

<sup>1</sup> Käyttämästämme matalasta viritystasosta johtuen nämä kaksi *The Zappa Albumin* sovitus- säveltasomme soivat puolissävelaskeleen ylöspäin transponoituna ainoana levyn kappaleista samalla absoluuttisella säveltasolla Zappan alkuperäisten versioiden kanssa.

kontra-H:n transponoiminen oktaavia korkeammalle ei olisi ratkaissut liian alas ulottuvan ambituksen ongelmaa.

Nuottiesimerkki 19: *G-Spot Tornado* [0:07–0:15]. Bassolinja sävellajiin C-doorinen transponoituna.



Transponoinnin jälkeen sävelten c ja g toistuminen bassolinjassa helpottaa etenkin barokkisellon sormituksia. Vapaat C- ja G-kielet jäävät värähtelemään urkupisteen lailla ja siten vahventavat bassolinjaa tavalla, joka tukee kappaleen yleistä karakteria. Transponointi C-pohjaiseen sävellajiin mahdollistaa myös bassolinjan soittamisen sellaisenaan mahdollisimman matalalta säveltasolta ilman oktaavinsiirtoja.

## 5.2 Barokkimusiikin ja Zappan musiikin esityskäytäntöjen eroavuuksien aiheuttamat ongelmat

Huolimatta löytämistämme barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen yhtenevyyksistä törmäsimme myös niiden eroista johtuviin ongelmiin. Erityisen haasteen asetti Zappan musiikin bassolinjojen sovittaminen Ensemble Ambrosiuksen continuoryhmälle. Kuten aiemmin on todettu, Zappan yhtyeissä bassolinjaa soitti tyypillisesti ainoastaan yksi soittaja – Zappan yhtyeen kulloinenkin basisti – jonka vahvistettu instrumentti riitti yksinään vastaamaan bassolinjan kuuluvuudesta, ja jonka oli populaarimusiikin yleisen esityskäytännön mukaisesti mahdollista muovata bassolinjoista oman mielensä mukaisia. Etenkin tämä päti instrumentaalisoolojen säestykseen, mutta myös läpisävelletyn tekstuurin kohdalla yhtyeen basistilla oli mahdollisuus määritellä viime kädessä itse omien bassolinjojensa lopullinen muoto. Sen sijaan Ensemble Ambrosiuksessa bassolinjaa realisoivat enimmillään viisi soittajaa yhtäaikaaisesti, eikä improvisoinnin mahdollisuuksia voinut juurikaan antaa yksittäiselle soittajalle. Bassolinjat täytyi siis määritellä tarkasti barokin continuostemmojen tapaan. Ongelmalliseksi tilanteen teki se, että mikäli bassolinjan realisointiin ei olisi annettu mitään vapauksia, musiikki olisi muuttunut liian ankarasti määritellyn kuuloiseksi. Musiikki ei siten olisi voinut sisältää mitään sellaista improvisaatiota, jossa kaikkien eri rekisterialueiden soittajat olisivat reagoineet toistensa soittoon hedelmällisellä,

vuorovaikutteisella tavalla. Pulmana oli siis se, että continuoryhmän soittajien ei voitu antaa luoda viittä itsenäistä, samaan aikaan päällekkäin soitettavaa bassolinjaa, mutta toisaalta yhden ainoan bassolinjan tarkka uloskirjoitus olisi tuhonnut musiikin hengittävyuden, ilmavuuden ja vuorovaikutuksellisuuden.

Ratkaisimme ongelman siten, että näppäillen soitettavasta barokkisellosta tuli se instrumentti, jolle sallittiin instrumenttaalisia vapauksia bassolinjojen muovaamisessa. Sello otti siis sähköbasson roolin Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa. Matalaan viritystasoon viritettynä barokkisellon suolikielistä saatava pizzicatosoiton äänenväri muistutti varsin uskottavasti ”oikeaa” näppäiltävää bassosoitinta, mutta itse äänenväriä sinänsä tärkeämpi vaatimus oli kyky tyyllillisesti oikean kaltaiseen, improvisatoriseen bassolinjojen realisointiin. Soitin itse Ensemble Ambrosiuksessa barokkiselloa, ja Zappan musiikin esityskäytännön ja estetiikan hyvin sisäistäneenä sekä myös itse sähköbassoa soittaneena minulla oli yhtyeen jäsenistä parhaat tyyllilliset valmiudet suoriutua tuosta tehtävästä.

Niissä kohdissa, joissa barokkisello määritti improvisoidulla tekstuurillaan bassolinjan lopullisen muodon, muiden continuosoittimien tehtäväksi jäi vahventaa uloskirjoitettua bassolinjaa – usein pelkkiä bassolinjan runkosäveliä – johon sellon vapaasti soljuvat bassolinjat loivat liikkeen ja improvisatorisuuden tunnun. Näin voitiin toimia niissä tapauksissa, joissa musiikin harmoninen rytmi oli hidas tai jossa melodia ja harmonia lepäsivät urkupisteen päällä. Tällaisissa tapauksissa barokkisellon soittamaa bassolinjaa ei lainkaan kirjoitettu nuoteille, vaan bassolinjat muotoutuivat soittohetkellä improvisoiden. Alla olevat nuottiesimerkit 20 ja 21 valottavat sitä, kuinka ratkaisimme bassolinjojen realisoinnin ongelman.

Nuottiesimerkki 20a: *Black Page #2* [0:00–0:08]. Sellostemman realisaation pohjana toiminut nuottikuva.



Nuottiesimerkki 20b: *Black Page #2* [0:00–0:08]. Soittohetkellä improvisoidun sellostemman transkriptio *The Zappa Albumilta*.



Nuottiesimerkki 21a: *Zoot Allures* [0:00–0:19]. Sellostemman realisaation pohjana toiminut urkupositiivin stemma.



Nuottiesimerkki 21b: *Zoot Allures* [0:00–0:19]. Soittohetkellä improvisoidun sellostemman transkriptio *The Zappa Albumilta*.



Toinen tapa mahdollistaa barokkisellon käyttö sähköbasson roolissa oli rakentaa kappaleen instrumentaatio niin kamarimusiikilliseksi, että sello yksinään riitti toimimaan bassoinstrumenttina. Kun muut continuosoittimet olivat hiljaa, oli sello luonnollisesti mahdollista soittaa täysin soittajan haluamalla tavalla. Näin tehtiin muun muassa kappaleen *RDNZL* barokkimandoliinisoolossa (kohdassa 2:14–2:48).

Täytyy kuitenkin pitää mielessä, että *The Zappa Album* sisältää myös kappaleet *Night School* ja *G-Spot Tornado*, joiden bassolinjat on sovituksissamme notatoitu yksityiskohtaisen tarkasti. Nämä kappaleet transkriptoinut ja sovittanut Ere Lievonen ei ole jättänyt sovituksissaan sellistille juuri mitään mahdollisuuksia bassolinjan improvisatoriseen käsittelyyn, muttei siihen toisaalta olisi ollut tarvettakaan. Zappa sävelsi *Night Schoolin* ja *G-Spot Tornadon* Synclavier-tietokoneella, jonka hän oli hankkinut vuonna 1984 ja jota hän siitä lähtien kuolemaansa asti käytti säveltämisensä keskeisenä työkaluna sekä myös välineenä musiikkinsa esittämiseen. Synclavieria käyttäessään Zappa sovelsi toisenlaista musiikillista ajattelutapaa kuin aiemmin omalle rock-yhtyeelleen säveltämässään musiikissa. Tietokoneelle säveltäessään Zappa joutui itse määrittelemään kaikki musiikkinsa parametrit yksityiskohtaisen tarkasti, ja tällä on mielestäni ollut vaikutusta Zappan myöhäiseen tuotantoon. *Night Schoolin* ja *G-Spot Tornadon* bassolinjat rakentuvat repetitiivisestä tekstuurista, joka on tarkasti määritelty. Kummankaan kappaleen bassolinjat eivät jätä tilaa improvisaatiolle eikä niiden eksakti notatoiminen ja soittaminen useamman instrumentin unisonossa muodosta ongelmaa. Koska niissä ei ollut sijaa barokkisellon pizzicaton erityiskäytölle, sello soitetaan niissä ainoastaan jousella, mikä bassolinjan vaatiman suuren äänenvoimakkuuden takia olisi

muutenkin ollut luonteva valinta sellon soittotavaksi. *The Zappa Albumin* kahden Synclavier-kappaleiden lisäksi selloa soitetaan ajoittain jousella laajasti orkestroiduissa kappaleissa *Sofa*, *Echidna's Arf (Of You)* ja *Inca Roads*.

Yhteenvedona barokkisellon tärkeästä tehtäväkuvasta totean nimenomaan sen erityiskäytön mahdollistaneen bassolinjojen realisoinnin siten, että niissä toteutui samankaltainen improvisatorisuuden tuntu, joka on leimallista Zappan rock-yhtyeilleen säveltämälle musiikille. Kyse ei siis ollut siitä, etteikö Ensemble Ambrosiuksen continuoryhmän äänenvoimakkuus sinänsä olisi voinut olla riittävän suuri yhtyeen kokonaisäänenvoimakkuuteen nähden ilman barokkiselloakin, vaan siitä, että vain barokkisellolla pystyttiin tyyllisesti simuloimaan populaarimusiikin esityskäytännön tärkeää osatekijää – mahdollisuutta bassolinjan improvisatoriseen muotoiluun soittohetkellä. Se, että pidän barokkiselloa tärkeimpänä Ensemble Ambrosiuksen continuoosoittimista, perustuu juuri tähän.

### **5.3 Yksittäisten muusikoiden instrumentaalisten kykyjen ja ominaisuuksien vaikutus sovituksiin.**

Ensemble Ambrosiuksen kaltaisessa yhteytoiminnassa yksittäisten muusikoiden henkilökohtaiset musiikilliset vahvuudet ja heikkoudet heijastuvat välittömästi sovituksellisiin ratkaisuihin. *The Zappa Albumin* aikaisessa Ensemble Ambrosiuksessa etenkin muusikoiden improvisatoriset valmiudet vaihtelivat huomattavasti eri soittajien kesken, kuten luvussa 3 kerroin. Vanhan musiikin esityskäytännön hallintaan kuuluu kyky monenlaisten improvisatoristen tekniikoiden käyttöön, mutta niiden soveltaminen Zappan musiikkiin osoittautui ennakoitua vaikeammaksi. Zappan musiikissa improvisoidut instrumentaalisoolot eivät perustu olemassa olevan melodian koristeluun tai variointiin, eivätkä ne myöskään tyypillisesti rakennu harmoniaprogressioille, vaan soolot improvisoidaan useimmin staattisen urkupisteen päälle tai kahden toistuvan ja samana pysyvän soinnun päälle. Zappa on useaan otteeseen todennut vierastavansa sointuvaihdoksia ja etenkin tonaalis-modaalisen musiikin perusprogressiota II-V-I:

To me, this is a *hateful progression*. In jazz, they beef it up a little by adding extra partials into the chords to make them more luxurious, but it's still II-V-I. To me, II-V-I is the essence of bad 'white-person music'. (Zappa 1989, 187.)

Improvisoitavien soolojen rakentumisesta staattisena säilyvän harmonian päälle Zappa toteaa yksikantaan: ”*You don’t need [chord] changes to play great lines*” (Resnicoff 1991, 69). Zappan musiikin improvisoiduissa soloissa improvisoija todella joutuu kantamaan vastuun musiikin luomisesta. Zappan pelkästään kitarasooloja sisältävä tuplalevy *Shut Up ’N Play Yer Guitar* (1981) on tästä hyvä esimerkki. Levy koostuu valtaosin livekonserteissa esitettyjen kappaleiden kitarasooloista, jotka on levyllä erotettu alkuperäisestä yhteydestään ja nimetty uusiksi, itsenäisiksi kappaleikseen. Temaattisesti kitarasooloilla ei useinkaan ole mitään suhdetta alkuperäisen kappaleen sävellysmateriaaliin – ne ovat improvisoituja itsenäisiä kokonaisuuksiaan ja määrittelevät itse oman maailmansa. Harmonisesti kappaleet koostuvat lähinnä urkupisteestä tai kahden soinnun staattisesta, monotonisesta vaihtelusta. Yksikään kappale ei sisällä Zappan edellä luonnehtimaa ”vastenmielistä sointuprogrediota” II-V-I. *Shut Up ’N Play Yer Guitarin* musiikillinen sisältö rakentuu yksinomaan Zappan kitarismin sekä kitaran ja säestävien instrumentin keskinäisen improvisoidun vuoropuhelun varaan. Kappaleiden äärimmilleen yksinkertaistettu harmoniarakenne tarjoaa mahdollisimman neutraalit puitteet improvisoinnille – harmonisessa mielessä jännitteiden luomisen sijaan Zappan käyttämässä harmoniavaihteluissa pääpaino on siinä, että samoina pysyviä sointuja jaksaa kuunnella mahdollisimman kauan yhtäjaksoisesti. Niinpä levyllä *Shut Up ’N Play Yer Guitar* sointuvaihdoksen I-V sijaan Zappan tyypillisimmin käyttämä toistuva astevaihtelu soolojen harmoniassa on I-II. Ylivoimaisesti suurimmassa osassa kappaleita improvisointi kuitenkin tapahtuu staattisena pysyvän urkupisteen päällä.

Zappan musiikissa improvisoinnin estetiikka on siis luonteeltaan toisenlaista kuin barokkimusiikissa tai valtavirran populaarimusiikissa. Näin muodoin Ensemble Ambrosiuksen muusikoiden aiempi musiikillinen kouluttautuminen ei sinänsä antanut valmiuksia Zappan improvisaation estetiikan sisäistämiseen, vaan sen oppiminen tapahtui Zappan musiikin soittamisen ja siihen tutustumisen myötä. Osoittautui, että melodisessa improvisoinnissa Jonte Knif oli *The Zappa Albumin* aikaisen Ensemble Ambrosiuksen kyvykkäin muusikko. Levyn kuudesta improvisoidusta soolosta hän soitti puolet, itse soitin kaksi ja Tuukka Terho yhden. Varsinaisten soolojen lisäksi myös Zappa-sovitustemme muiden improvisatoristen elementtien toteuttaminen jäi pääosin meidän kolmen harteille. Yhtyeen muusikoista Jasu Moisio, Matti Vanhamäki ja Jani

Sunnarborg eivät omien musiikillisten linjojensa ajoittaista ornamentointia lukuun ottamatta improvisoineet levyllä lainkaan. He olivat siis soitossaan sidottuja nuottikirjoituksen tai suullisten ohjeiden välittämään informaatioon. Kosketinsoittaja Ere Lievonen säesti barokin continuoiton tuomaan kokemukseen myötä sooloja kenraalibassonumeroinnin tai sointumerkkien pohjalta, mutta hän ei soittanut levyllä varsinaisia omia improvisoituja sooloja.

Muusikoiden eriaisteiset improvisointivalmiudet vaikuttivat Ensemble Ambrosiuksessa suoraan musiikillisen vastuun jakaantumiseen ja eri soittajille kirjoitetun tekstuurin luonteeseen ja notaatoon. Itse pyrin soittamaan barokkisellon pizzicatolinjat aina niin väljän nuottikuvan pohjalta kuin mahdollista, ja pyrin jättämään myös Knifin ja Terhon stemmat mahdollisimman viitteellisiksi. Näissä tapauksissa soittajien vastuulle jäi itse omien stemmojensa lopullinen muotoilu, ja sitä kautta musiikkiin saatiin kaivattua joustavuuden ja improvisatorisuuden tuntua, mikä on mielestäni välttämätöntä Zappan musiikin tulkitsemisessä.

Improvisatoristen valmiuksien lisäksi myös yksittäisten muusikoiden tekniset valmiudet vaikuttivat sovituksellisiin ratkaisuihin. Ere Lievosen erityisosaaminen oli tästä esimerkkinä – hänen nuotinlukutaitonsa oli poikkeuksellisen hyvä, ja ainoana yhtyeen muusikoista hän kykeni suoriutumaan kaikista Zappa-sovitukseemme sisältämistä rytmisesti tai melodiallysiksi kompleksisista osista. Lievosen instrumentteina olivat kosketinsoittimet, joten teknisesti vaikeimmat kohdat päätyivät sitä kautta sovittaviksi kosketinsoittimille ja nimenomaan Lievosen pääinstrumentille cembalolle, vaikka orkestraation kannalta olisikin saattanut joissain tapauksissa olla tarkoituksenmukaisempaa sovittaa ne toisin. Esimerkiksi kappaleen *Black Page #2* kohdan 1:11–1:16 nopea cembalotekstuuri oli alun perin suunniteltu kaksinnettäväksi melodikalla, mutta Knif opetteli soittamaan stemman vasta yli kaksi vuotta *The Zappa Albumin* äänittämisen jälkeen. Siksi Lievonen soittaa levyllä tuon kohdan yksin cembalolla, vaikka se tuntuukin jäävän kaipaamaan melodista tukea. Sama toistui kappaleessa *Alien Orifice*, kohdassa 3:02–3:14, jossa alun perin Knifille kirjoittamani melodian kaksintaminen uruilla jäi toteuttamatta sen teknisen haastavuuden takia. Improvisatoristen valmiuksien lisäksi myös muusikoiden tekniset valmiudet ja halukkuus opetella vaikeita stemmoja vaikuttivat sovitusien lopulliseen muotoon.

Knifin, Lievosen ja itseni erityisvahvuudet ovat esimerkki siitä, miten tärkeäksi tekijäksi yksittäisten soittajien henkilökohtaiset ominaisuudet muodostuivat Ensemble Ambrosiuksen Zappa-tulkinnossa ja *The Zappa Albumin* toteuttamisessa. Knifin multi-instrumentalismi, vanhan musiikin ja Zappan musiikin esityskäytäntöjen poikkeuksellisen hyvä hallinta sekä kyky melodiseen improvisaatioon oli välttämätöntä Ensemble Ambrosiuksen toiminnalle ja *The Zappa Albumin* sovituksille. Ere Lievosen puolestaan mahdollisti omalla teknisellä osaamisellaan usean kappaleen toteuttamisen. Ilman Ere Lievosen poikkeuksellista nuotin- ja rytmilukutaitoa kappaleita *Black Page #2*, *Alien Orifice* ja *Inca Roads* ei olisi voitu ottaa Ensemble Ambrosiuksen ohjelmistoon eikä *The Zappa Albumille*. Lievonen myös transkriptoi ja sovitti levyille Zappan alun perin Synclavierilla säveltämät, esittämät ja levyttämät kappaleet *Night School* ja *G-Spot Tornado*, joiden transkriptointiin tuskin olisin itse pystynyt vuoteen 1999 mennessä. Itsestäni voin todeta, että Ensemble Ambrosiuksessa kehittämäni tapaa soittaa bassolinjoja pizzicatolla on keskeinen yhtyeen ”grooveen” vaikuttava tekijä. Jos *The Zappa Albumin* sellostemat olisi soitettu yksinomaan jousella, olisi samalla menetetty keskeisin Ensemble Ambrosiuksen bassosoundia määrittävä tulkinnallinen ja äänenväriäinen elementti.

## **5.4 Sovitusten muuttuminen yhtyeen koon kasvun myötä**

Kuten luvussa 1.2 kerroin, vuosien 1998 ja 1999 aikana Ensemble Ambrosiuksen instrumentaatio monipuolistui huomattavasti ja yhtyeeseen otettiin kolme uutta jäsentä. Uusien soittimien ja muusikoiden myötä käytössä olevat resurssit kasvoivat, ja sovituksia täytyi muokata vastaamaan paremmin muuttuneita olosuhteita. Ensemble Ambrosiuksen valitseman esityskäytännön mukaisesti uusien instrumenttien musiikilliset perusfunktiot määrittyivät sen mukaan, kuuluivatko ne continuo- vai melodiasoitinten ryhmään. Tämän selvittämisen jälkeen niitä käytettiin lähinnä kaksintamaan jo olemassa olevaa, tarkasti nuotintettua basso- tai melodiastemmaa. Näin toimittiin etenkin uusien soittajien pääinstrumenttien, barokkifagotin, barokkiviulun ja arkkiluutun tapauksessa. Fagotti kahdensi tyypillisesti bassolinjaa ja viulu barokkioboan melodialinjaa. Molemmissa tapauksissa tämä ilmeinen ja yksinkertainen ratkaisu toi soituksen kokonaisuuteen musiikillista lisäarvoa – barokkifagotti täydensi continuoryhmän sointia sekä vahvensi bassolinjaa ja

barokkiviulu toimi erinomaisesti barokkioboan parina melodioiden kaksintajana, kuten luvuissa 5.1.1 ja 5.1.2 osoitin. Arkkiluuttu realisoi barokkifagotin tavoin continuolinjaa, ja täydensi kokonaisharmoniaa soinnuilla.

Ensemble Ambrosiuksen uusien jäsenten pääinstrumentit täydensivät yhtyeen soitinvalikoimaa siis kahdella uudella continuosoittimella ja yhdellä melodiasoittimella. Kun sekä säestävä että melodinen tekstuuri tukevoituivat uusien soitinten myötä likipitään saman verran, pysyi melodia- ja continuosoittimien keskinäinen suhde likipitään samana.<sup>1</sup> Kun uudet soittimet lähinnä kaksinsivat jo olemassa olevia stemmoja, ei niiden käyttöönoton takia ilmennyt tarvetta muuttaa kappaleen kokonaissatsillista tekstuuria. Uusien instrumenttien erityispiirteet otettiin toki huomioon uusia stemmoja kirjoitettaessa, mutta soitinmäärän lisääntymisen vaikutus perustavaa laatua oleviin satsillis-harmonisiin ratkaisuihin jäi vähäiseksi. Tärkeintä oli, että continuo- ja melodiasoittimien keskinäinen tasapaino säilyi. Tämä oli yhtäläisen tärkeää silloin, kun Ensemble Ambrosiuksen perusinstrumentaatiota muutettiin esimerkiksi dulcimerin, kellopelin, barokkimandoliinin tai melodikan käytöllä. Kun melodiarekisterin soitinmäärää muutettiin, piti vastaavasti säestyssoitinten määrää tarkistaa ja päinvastoin. Yhtyeen muusikoiden laaja sivuinstrumenttivalikoima mahdollisti sen, että erilaisia soitinyhdistelmiä sommittelemalla oli mahdollisuus säilyttää melodia- ja continuosoitinten suhde tasapainoisena ja samalla laajentaa uusilla soittimilla huomattavasti yhtyeen sointiväriä kirjoa.

Näin uudet soittimet pystyttiin liittämään Ensemble Ambrosiuksen toimintaan luontevasti, pääsääntöisesti vailla sen suurempaa sovitustyötä. Poikkeuksen tähän muodostivat kosketinsoittimet, joiden keskinäiset sovitukselliset funktiot muuttuivat huomattavasti, kun vaihdoimme toisen cembalon urkupositiiviin (kts. luku 5.1.2). Kahden äänenmuodostuksensa ja -värinsä puolesta täysin erilaisen kosketinsoittimen käyttäminen aiheutti konkreettisen tarpeen muokata aiemmin kahdelle instrumentaalisesti identtiselle soittimelle kirjoitettua tekstuuria. Käytännössä kosketinsoitinstemmojen uudelleenkirjoittamista pyrittiin kylläkin välttämään viimeiseen asti nuottikirjoituksen aikaavievyyden takia. Uudet stemmat koottiin mahdollisuuksien mukaan palapelinä alkuperäisistä kahden cembalon stemmoista.

---

<sup>1</sup> Arkkiluuttu ja barokkifagotti ovat molemmat varsin hiljaisia soittimia, ja selkeästi erottuvana diskanttirekisterin melodiasoittimena barokkiviulu vastaa hyvinkin käytännön kuulokuvassa niitä kumpaakin äänenvoimakkuutensa puolesta.

Uruille pyrittiin sijoittamaan ne stemmojen osat, jotka sisälsivät musiikkia yhteen sitovia elementtejä – urkupisteet, staattisina pysyvät soinnut, yksittäiset pitkät äänet – ja cembalolle ne stemmojen osat, jotka sisälsivät nopeita sävelkulkuja ja rytmiä korostavia elementtejä. Näin pyrittiin luomaan mahdollisimman pienellä vaivalla toimiva uusi tehtävänjako kosketinsoitinten välillä huomioiden molempien instrumenttien erityispiirteet.

## 5.5 Kappaleiden linkittäminen

Kuten luvussa 2.5 totesin, Zappan musiikkiestetiikan eräs karakteristinen piirre oli kappaleiden linkittäminen pitkäksi katkeamattomaksi sarjaksi musiikkia. Yksittäisten kappaleiden kohdalla ei välttämättä tehty minkäänlaista kappaleen loppumiseen viittaavaa elettä, vaan uusi kappale saattoi vain alkaa suoraan siitä mihin edellinen kappale jäi. Linkitettyjen kappaleiden sarja muodosti usein laajempia tarinallisia ja musiikillisia kokonaisuuksia. Esimerkkinä mainittakoon Zappan studiolevyn *You Are What You Is* (1981) kappaleiden *Society Pages – I'm A Beautiful Guy – Beauty Knows No Pain – Charlie's Enormous Mouth – Any Downers? – Conehead* muodostama seitsentoistaminuuttinen musiikillis-tarinallinen jatkumo. Konserttitilanteessa Zappa toisaalta rakensi eri aikoina säveltämistään kappaleista uusia yhteenlinkitettyjä kokonaisuuksia, jotka saattoivat kestää jopa yli tunnin. Zappan viimeisen kiertuebändin (1988) konserteista koostetut livetuplalevyt *The Best Band You Never Heard In Your Life* (1991) ja *Make A Jazz Noise Here* (1991) ovat tästä hyviä esimerkkejä. Zappa näki oman tuotantonsa kokonaisuutena, josta yksittäiset sävellykset muodostivat osan laajaa jatkumoa (Zappa 1989, 139–140). Tästä kokonaisuudesta Zappa saattoi halutessaan yhdistellä mitä tahansa osia toisiinsa haluamallaan keinoilla.

Zappan tapa linkittää yksittäisiä kappaleita laajoiksi kokonaisuuksiksi oli mielestämme niin keskeinen Zappan musiikin ominaispiirre, että päätimme soveltaa samaa metodologia Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa. *The Zappa Album* sisältää yhtä kappaletta lukuun ottamatta pelkästään instrumentaalimusiikkia, joten kappaleiden yhteenliittämisessä ei tarvinnut pohtia tarinankerronnallisia Aspekteja, vaan päätökset kappaleiden linkittämisestä oli mahdollista tehdä yksinomaan musiikin ehdoilla.

*The Zappa Album* sisältää neljä yhteenlinkitettyä kahden tai useamman kappaleen muodostamaa laajempaa kokonaisuutta: *Black Page #2 – Uncle Meat, Zoot Allures – Big Swifty, T’Mershi Duween – Alien Orifice* sekä *RDNZL – The Orange County Lumber Truck – Echidna’s Arf (Of You) – Inca Roads*. Käytännön sovitustyön kannalta kappaleiden linkittäminen vaikutti sovitusten instrumentaation muotoutumiseen. Kun lähtökohtanamme oli, että levyn sovitusten tulee olla toteuttamiskelpoisia konserttitilanteissa, tarkoitti se yhteenlinkitettyjen kappaleiden kohdalla sitä, että niiden instrumentaatio tuli suunnitella kokonaisuutena. Tämä johti joihinkin sovituksellisiin kompromisseihin – kaikkiin kappaleisiin ei aina ollut mahdollista saada ideaalia instrumentaatiota. Esimerkiksi kappaleessa *The Orange County Lumber Truck* urkujen käyttöönottoa täytyi lykätä kohtaan 0:36 asti, jotta Jonte Knif ehti siirtyä edeltäneessä kappaleessa soittamansa dulcimerin ääreltä soittamaan urkupositiivia, vaikka sovituksellisesti urkujen läsnäolo olisi ollut perusteltua kappaleen alusta lähtien.

Knifin siirtyminen kesken kappaletta yhden instrumentin ääreltä toiseen on esimerkki siitä, kuinka pyrimme linkitettyjen kappaleiden kohdalla välttämään kompromisseja instrumentaatiossa – niiden vaihtoehtona oli kirjoittaa yksittäisille muusikoille jatkuvia instrumentinvaihdoksia. Samaisen kappaleparin *RDNZL – The Orange County Lumber Truck* taitekohdassa instrumenttia vaihtoivat Knifin lisäksi myös Jasu Moisio, Jani Sunnarborg ja Ere Lievonen. Moisio vaihtoi kellopelistä barokkioboe d’amoreen, Lievonen uruista cembaloon ja Sunnarborg cembalosta melodikaan. Instrumenttivaihdoilla pyrittiin välttämään sovituksellisia kompromisseja, mutta ne johtivat uuteen ongelmaan: liikkuminen lavalla osoittautui sinänsä häiritseväksi asiaksi ja se aiheutti ei-toivottua melua, etenkin silloin, kun instrumenttivaihdokset tehtiin kiinteästi etäällä toisistaan sijainneiden kosketinsoitinten välillä. Liikehdintä lavalla häiritsi jossain määrin koko yhtyeen keskittymistä ja kiinnitti tarpeettomasti yleisön huomiota. Lisäksi vaihtaminen instrumentista toiseen kesken kappaleen ei ole musiikillisesti aivan helppoa – monet yhtyeen jäsenet pitivät sitä ongelmallisena. Näin kuitenkin tehtiin, jotta kompromissit instrumentaatiossa jäisivät mahdollisimman pieniksi pyrkiessämme mielestämme parhaisiin mahdollisiin sovituksellisiin ratkaisuihin käytössämme olevien resurssien puitteissa. Levytystilanteessa meidän olisi tuki periaatteessa ollut mahdollista korjata monia käytännön esitystilanteen määrittämiä sovituksellisia kompromisseja – kuten myös monissa tapauksissa tehtiinkin – mutta

studioaikamme oli rajallista ja levyn kaiken materiaalin uudelleensovittamiseen ei kerta kaikkiaan ollut resursseja. Lisäksi osa sovitusongelmista on paljastunut minulle vasta tätä tutkimusta tehdessäni, yli viisi vuotta *The Zappa Albumin* äänittämisen jälkeen.<sup>1</sup>

Kun tutkin eri kappaleiden yhteenlinkittämisen mahdollisuuksia, instrumentaatioon liittyvien kysymysten lisäksi oli selvitettävä, miten kahden tai useamman kappaleen sävellajit suhteutuvat toisiinsa ja millaisiksi kappaleiden saumakohtien sävelsuhdehierarkiat muodostuvat. Linkitetyistä kappaleista *Big Swifty*, *RDNZL* ja *The Orange County Lumber Truck* transponoitiin alkuperäisestä sävellajistaan, jotta ne sopisivat harmonisesti paremmin yhdistettäväksi kohdekappaleisiinsa. Seuraavassa käyn nuottiesimerkkejä käyttäen läpi kaikki kuusi kappalelinkitystä, jotka *The Zappa Albumilla* esiintyvät, ja analysoin sovelletun sointuanalyysin valossa, missä harmonisessa suhteessa yhteenlinkitettyjen kappaleiden nivelkohdat ovat toisiinsa. Analyysien nuottiesimerkit ovat reduktioita koko partituurista. Niissä esitetyt astemerkit kuvaavat soinnun astetehoa vallitsevassa harmonisessa kontekstissa, eivätkä pyri yksityiskohtaiseen kunkin soinnun erittelyyn.

Nuottiesimerkki 22 esittelee kappaleiden *The Black Page #2* ja *Uncle Meat* liitoskohdan. Esimerkin alkukohdassa tonikalisoitu sävellaji on Gis-doorinen, joka ennen esimerkin alkukohtaa on vakiinnutettu hallitsevaksi sävellajialueeksi. Kappaleen lopetussointu tonikalisoitui kuitenkin ensimmäisen asteen tehoksi E-miksolyydisen perussävelen päälle muodostettavan soinnun. Sen edustama sointuastetehto osoittautuu toisen asteen tehoksi suhteessa kappaleen *Uncle Meat* aloittavaan D-pohjaiseen sointuun, joka puolestaan osoittautuu dominanttitehoksi *Uncle Meatin* lopullisessa, G-pohjaisessa sävellajissa. Nuottiesimerkissä 22 kaksi kappaletta linkittyi siis toisiinsa sarjalla modulaatioita.

---

<sup>1</sup> Elokuussa 1999 itselleni oli tärkeintä pitää huolta siitä, että kaikki levyille suunnitellut kappaleet ehdittäisiin äänittämään käytettävissä olleessa ajassa ja että suoriutuisin omista musiikillisista osuuksistani mahdollisimman tyydyttävästi. Lisäksi vastuullani oli levyn musiikillinen ja taloudellinen tuottaminen sekä yhtyeen johtaminen siihen liittyvine velvotteineen ja vastuineen. Näiden tehtävien rinnalla kysymys yksittäisten sovituksellisten korjailuiden tekemisestä päällekkäisäänityksien avulla tuntui toissijaiselta – semminkin kun yhtyeen sisällä vaikutti vahvana mielipide siitä, että levytettävien versioiden tuli vastata mahdollisimman tarkasti konserteissa esittämiämme versioita.

Nuottiesimerkki 22: *The Black Page #2* ja *Uncle Meat*, liitoskohta [2:52–0:08].

(The Black Page, loppu)

(Uncle Meat)

in G#: IV  
in E: VI

III

V

I

in D: II

I

in G: V

— (V) — I

Nuottiesimerkki 23 esittelee kappaleiden *Zoot Allures* ja *Big Swifty* linkityksen, jossa keskeisenä harmoniaa sitovana seikkana on kappaleiden nivelkohdassa tapahtuva basson sävelkulku cis–d, jossa cis:n funktio on selkeästi toimia johtosävelenä tonikalisoitavalle d:lle. *Zoot Allures* on hankala kappale sävellajin määrittämisen kannalta – perussäveltehoa toteuttaa useimmin asteikon F-lyydinen perussävel, mutta sointuvaihdosten myötä kappaleessa käytetyt asteikot muuttuvat jatkuvasti. Rakenteellisesti tärkeissä paikoissa perussävelenä on joko f tai a, ja jälkimmäiseen liittyy karaktisena harmonisena eleenä kappaleen alussa ja lopussa tapahtuva basson laskeva puolissävelkulku sävelestä b säveleen a. Suhteessa kappaleen *Big Swifty* alun D-pohjaiseen sävellajiin sävelen a päälle rakentuvien sointujen voi tulkita edustavan dominanttitehoa. Kappaleiden nivelkohdan johtosävel–perussävel -kulku tukee tätä tulkintaa.

Nuottiesimerkki 23: *Zoot Allures* ja *Big Swifty*, liitoskohta [2:56–0:04].

(Zoot Allures, loppu)

(Big Swifty)

(bVI) — — — — — V<sub>7</sub> — — — — —

3

5

3

3

7

8

inegale

I)

Kappaleiden *T'Mershi Duween* ja *Alien Orifice* linkitys esitellään nuottiesimerkissä 24. Siinä yhdistävänä tekijänä melodian sävel a, joka päättää kappaleen *T'Mershi Duween* ja jonka ympärillä *Alien Orificen* melodiikka pyörii kappaleen ensimmäisen ja viimeisen minuutin ajan. Sävel a on myös harmonisesti *T'Mershi Duweenin* toonikatehoa edustava perussävel. (Nuottiesimerkissä sävelen fis rooli näyttäisi kyseenalaistavan a:n funktion toonikana. *T'Mershi Duweenissa* sointuvaihdos a-mollista fis-molliin esiintyy kolme kertaa fraasien päättävänä harmonisena ”yllätyksenä”, mutta koko kappaleen mittakaavassa toonikatehoa edustava perussävel on kiistatta a.)

Nuottiesimerkki 24: *T'Mershi Duween* ja *Alien Orifice*, liitoskohta [1:45–0:04].

Nuottiesimerkki 25 aloittaa levyn pisimmän, neljän toisiinsa linkitetyn kappaleen esittelyn. Linkityksistä ensimmäinen yhdistää kappaleet *RDNZL* ja *The Orange County Lumber Truck*. Tässä tapauksessa molempien kappaleiden sävellajit määriteltiin soitusvaiheessa uudelleen, jotta kappaleiden vaihdoskohdassa harmoniassa ei tapahtuisi muutosta, vaan kappaleet nivoutuisivat huomaamatta toisiinsa. *RDNZL* päättyy A-pohjaisessa sävellajissa etenevään barokkimandoliinisooloon, joka rakentuu asteikoiden D-lyydinen ja E-miksolyydinen perussoinnuille. Kappale *The Orange County Lumber Truck* alkaa samalla sointutoistolla, johon lisätään uloskirjoitettu melodia. Tunne saumattomasta jatkumosta syntyy siitä, että kappaleiden taitekohdat ovat samassa tempossa ja sävellajissa (tulkitseen *The Orange County Lumber Truckin* ensimmäisen tahdin melodialinjan sävelen ais kromaattiseksi muunnosäveleksi, koska sointukulun kertautuessa edelleen tahdeissa 2 ja 3 melodiassa esiintyy sävelen ais sijasta ainoastaan sävel a).

Nuottiesimerkki 25: *RDNZL* ja *The Orange County Lumber Truck*, liitoskohta [2:44–0:09].

Alle minuutin mittaisen *The Orange County Lumber Truckin* ensisijainen tehtävä *The Zappa Albumilla* oli toimia linkkinä kappaleiden *RDNZL* ja *Echidna's Arf (Of You)* välillä. *The Orange County Lumber Truck* päättyy harmoniseen tilanteeseen, jossa D-pohjaiseen sävellajiin moduloinut kappale päättyy takaisin A-pohjaiseen sävellajiin, A-miksolydyiseen. Kappaleen *Echidna's Arf (Of You)* alku paljastaa edeltävän A:n tonikalisoinnin olleen vain harmonisen etenemisen välivaihe, ja edustavan laajemmassa mittakaavassa neljännen asteen plagaalia sointutehoa suhteessa *Echidna's Arf (Of You):n* E-pohjaiseen sävellajiin.

Nuottiesimerkki 26: *The Orange County Lumber Truck* ja *Echidna's Arf (Of You)* [0:52–0:04].

*Echidna's Arf (Of You)* päättyy sointutehojen kannalta ambivalenttiin tilanteeseen, jossa kokosävelisestä noussut bassolinja päättyy säveleen g. Juuri ennen g:lle saapumista kokosävelisestä eteneminen katkaistaan kromaattisella kululla f–fis, ja samalla harmonian etenemisen rytmi tihentyy. Sävelen g intensiivinen toisto nousevan astekulun päätepisteenä tukee edelleen mielikuvaa vähintäänkin hetkittäisestä tonikalisaatiosta G-pohjaiseen moodiin, erityisesti kun g:lle tulo on alleviivattu johtosävelmäisellä puoliaskelkululla. Kappaleen *Inca Roads* alku – improvisointia urkupisteen c päällä – osoittaa kuitenkin g:n edustavan itsenäisen toonikatehon sijaan C-pohjaisen sävellajin dominanttitehoa.

Nuottiesimerkki 27: *Echidna's Arf (Of You)* ja *Inca Roads*, liitoskohta [3:35-0:04].

(Echidna's Arf (Of You), loppu)

(Inca Roads)

(Soolo, ad lib.)

I  
V

Yhteenvedona tämän luvun analyysistä totean, että *The Zappa Albumilla* kappaleiden linkittäminen toteutettiin joko korostamalla yhdistettävien kappaleiden konsistentteja harmonisia ja melodisia elementtejä (esimerkit 24–25) tai nivomalla kappaleet osaksi erilaisia harmonisia progressioita (esimerkit 22–23 ja 26–27).

## 6. Kappalekohtaisia huomioita

Tämä luku esittelee yksityistapausten valossa niitä sovituksellisia ratkaisuja, joita teimme sovittaessamme Zappan musiikkia Ensemble Ambrosiukselle. Kappaleiden analyysissä päähuomio kohdistuu sovitustyöhön, mutta teen kappaleista myös rakenteellisia havaintoja ja analysoin Zappan käyttämiä sävellyksellisiä metodeja.

Kappalekohtaisen analyysin lisäksi tässä luvussa kerrotaan *The Zappa Albumin* kappalejärjestyksen laatimisesta, joka oli levyn kokonaisuuteen vaikuttanut tärkeä työvaihe – sen kautta määriteltiin levyn lopullinen soiva hahmo. Samoin kuin yksittäisten kappaleiden yhteenlinkityksessä, myös levyn kappalejärjestyksen määrittelyssä useasta itsenäisestä kappaleesta muodostettiin laajempi musiikillinen kokonaisuus, jonka rakenteellisina yksiköinä toimivat usean yksittäisen kappaleen tai kappalelinkityksen muodostamat pienemmät kokonaisuudet.

### 6.1 Kappalekohtainen analyysi

Kappalekohtainen analyysi *The Zappa Albumista* etenee levyn kappalejärjestyksen mukaisesti. Kerron analyysien taustatietoina kunkin transkription ja soituksen valmistumisajan ja tekijän, kappaleen ensimmäisen esityksen Ensemble Ambrosiuksen konsertissa, keston *The Zappa Albumilla*, sekä sen, mihin Zappan omaan versioon transkriptio ja soitus perustuvat. Muutoin analyysit eivät noudata mitään ennalta määriteltyä kaavaa – käsittelen niissä niitä tutkielmani aiempaa sisältöä tukevia ja täydentäviä asioita, joiden olen katsonut olevan oleellisia tämän tutkimuksen kannalta. Joissain tapauksissa myös tutkin ja arvioin musiikkianalyysin keinoin Zappan tekemiä sävellyksellisiä ratkaisuja.

Tämän tutkimuksen ensisijainen tarkoitus ei ole analysoida Zappan säveltäjäpersoonaa, mutta transkriptio- ja soitustyön yhteydessä tekemämme musiikkianalyttiset havainnot Zappan musiikista tarjoavat aiemmin selvittämätöntä tietoa siitä, miten Zappa käytti, muokkasi ja laajensi sävellyksellistä materiaalia. Näiden asioiden selvittäminen ja tiedostaminen on puolestaan heijastunut sovitustyöhömme, ja sikäli Zappan musiikin analyttinen tutkiminen kuuluu tutkimukseeni piiriin.

### 6.1.1 Night School

*Night School* on Ere Lievosen transkriptoima ja sovittama. Transkriptio pohjautuu kappaleen alkuperäiseen Synclavier-versioon, jonka Zappa julkaisi levyllään *Jazz From Hell* (1986).<sup>1</sup> Lievosen sovitus valmistui toukokuussa 1999 ja Ensemble Ambrosius esitti kappaleen ensimmäisen kerran Viitasaaren Musiikin aika -festivaalilla 13.7.1999. Kappaleen kesto *The Zappa Albumilla* on 4 min 33 s.

*Night School* oli myöhäisin Ere Lievosen *The Zappa Albumille* tekemistä sovituksista, ja sitä valmistellessaan Ensemble Ambrosiuksen kokoonpanon laajentuminen seitsenhenkiseksi oli jo tiedossa. *Night School* oli siten Lievosen ensimmäinen (ja ainoa) *The Zappa Albumille* tekemä sovitus, jossa hänen oli mahdollista hyödyntää levyn tehneen kokoonpanon tarjoamia instrumentaalisia mahdollisuuksia jo sovitustyön alusta lähtien. Lievonen oli aiemmin ilmaissut useaan otteeseen tyytymättömyytensä tapaan, jolla vanhojen sovitusten kosketinstemmoja uudelleensovitettiin (kts. luku 5.4). Hän kaipasi tarkempaa ja tietoisempaa cembalon ja urkujen tehtäväkuvan erottelua. *Night School* oli ensimmäinen Lievosen Zappa-sovitus, jossa hänen oli mahdollista ottaa huomioon cembalon ja urkupositiivin instrumentaalinen ominaisluonne jo sovituksellisia perusratkaisuja määritellessään. Tämä näkyy selvästi hänen sovituksessaan, jossa kosketinsoitinten roolit on selkeästi eriytetty toisistaan. Cembaloa käytetään läpi kappaleen säveltasollisena perkussioinstrumenttina, jonka tehtävänä on simuloida Zappan alkuperäisen version karakteristista rumpujen jatkuvaa kuudestoistaosapulssia. Urut puolestaan soittavat pitkiä basson urkupisteitä, sointuja ja korkeita pedaaliääniä. Kosketinsoitinten tehtävien jako toimii sovituksessa hyvin.

*Night Schoolin* melodian erityispiirteenä on se, että se liikkuu poikkeuksellisen laajalla alueella – melodian ambitukseksi muodostuu peräti kolme oktaavia (g–g<sup>3</sup>). Lievosen tapa eriyttää kosketinsoittimet yksinomaan säestyksellisiin tehtäviin johti siihen, että melodian realisointi jäi yksistään barokkioboelle ja -viululle. Koska melodian ambitus sekä ylitti että alitti barokkioboan äänialan kvartilla, Lievonen joutui kyseisissä kohdissa joko käyttämään barokkiiviulua ainoana melodiainstrumenttina tai tekemään barokkioboan stemmaan oktaavisiirtoja. Korkeassa rekisterissä toisen

---

<sup>1</sup> Zappa sävelsi *Night Schoolin* tunnusmusiikiksi samannimiseen, suunnitteilla olleeseen myöhäisillan keskusteluohjelmaan ("a late-night TV show"), jota Zappan oli tarkoitus juontaa. Zappa kuvaa tarkemmin tätä sittemmin kariutunutta suunnitelmaa omaelämäkerrassaan (Zappa 1989, 340–343).

melodiainstrumentin oktaavi siirto alaspäin on mahdollista toteuttaa varsin huomaamattomasti, mutta laskevassa, lineaarisesti etenevässä melodialinjassa toisen instrumentin äkillinen siirtyminen oktaavia korkeammalle kiinnittää välittömästi kuulijan huomion, ja tätä Lievonon sovituksessaan vältti. Melodian liikkuaessa pienessä oktaavissa viulu toimi siten ainoana melodiainstrumenttina. Tuossa rekisterissä viulun äänellä oli vaikeuksia kantaa muun yhtyeen yli. Myös useissa yksiviivaisen oktaavialan melodiapätkissä viulu toimi ainoana melodiasoittimena, jolloin viulu jäi samaten helposti muun yhtyeen jalkoihin. Kappaleen miksausvaiheessa korostimme noissa kohdissa taajuuskorjaimella viulun matalan ja keskialueen rekisterin kuuluvuutta ja lisäsimme myös soittimen yleistä äänenvoimakkuutta. Pystyimme siten ratkaisemaan viulun kuuluvuusongelman *Night Schoolin* levyversiossamme jokseenkin tyydyttävästi, mutta konserttitilanteessa se jäi kuitenkin ratkaisematta. Tämä on Lievosen ansiokkaan sovituksen heikko puoli. Sinänsä barokkiviulun ja barokkioboan melodiset tehtävät jaetaan kappaleen sovituksessa kiintoisasti – niitä käytetään yhdessä harkiten ja melodian siirtäminen instrumentilta toiselle toteutetaan hienovaraisesti.

Nuottiesimerkki 28: *Night School* [3:34–3:58]. Kolme eri sovituksellista ratkaisua barokkioboan suppean ambituksen aiheuttamaan ongelmaan melodian kaksinnuksessa.

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vi.) and Oboe (Ob.) part. The first system is marked with a '1)' and shows the violin playing a melodic line while the oboe provides a rhythmic accompaniment. The second system is marked with a '2)' and shows the violin playing a more complex melodic line with some grace notes, while the oboe continues with its accompaniment. The third system is marked with a '3)' and shows the violin playing a melodic line that ends with a fermata, while the oboe part is mostly silent, indicated by a large 'z' (zastava) symbol.

Nuottiesimerkissä 28 barokkiviulu soittaa melodian sen alkuperäisestä rekisteristä. Barokkioboe kaksintaa viulua äänialansa tarjoamien mahdollisuuksien mukaan. Kohdassa 1 barokkioboe kaksintaa melodiaa oktaavin matalammalta ja siirtyy

ensimmäisellä mahdollisella ja sopivalla hetkellä (kohdassa 2) unisonoon viulun kanssa. Kun melodia päättyy barokkioboen äänialan alapuolelle, barokkioboe jättäytyy sopivalla hetkellä mieluummin kokonaan pois (3) kuin siirtyy oktaavia korkeammalle.

Lievosen transkriptio on uskollinen Zappan alkuperäiselle versiolle, ainoastaan kappaleen aloittava neljän tahdin mittainen soolona soitettava sähkörumpuintro on jätetty transkriptiosta pois. Lisätyämme vuonna 2000 instrumentaatioomme lyömäsoittimet lisäsimme myös alkuintron mukaan konserttiversioihimme.

### 6.1.2 Sofa

*Sofa* on eräs varhaisimmista Zappa-transkriptioistani. Tein ensimmäisen sovitukseni kappaleesta jo vuonna 1993 jousikvartetille, mutta Ensemble Ambrosiukselle sovitin kappaleen vasta keväällä 1999. *The Zappa Albumin* sovitus kappaleesta perustuu Zappan levyllä *One Size Fits All* (1975) olevaan versioon, jolle Zappa antoi nimeksi *Sofa No.1*. Kappaleen kesto *The Zappa Albumilla* on 3 min 6 s.

*Sofa* on ainoa *The Zappa Albumin* kappale, jota Ensemble Ambrosius ei ole koskaan esittänyt konserttitilanteessa. Sävellyksellisesti kappale on kenties pelkistetyin *The Zappa Albumin* kappaleista – rytmisesti, melodisesti ja harmonisesti kappale on varsin yksinkertainen. Siksi onkin yllättävää, että *Sofa* osoittautui vaikeimmaksi kappaleeksi toteuttaa *The Zappa Albumilla*.

Juuri kappaleen yksinkertaisuus oli se, mikä teki siitä sovituksellisesti erityisen haastavan. Kappaleen melodialinja etenee rauhallisessa tempossa ja se koostuu pienistä rakenteellisista yksiköistä (*säkeistä*), jotka päättyvät pitkäkestoiisiin melodiaääniin. Niiden aikana harmoniassa ei tapahdu muutosta.

Nuottiesimerkki 29: *Sofa* [0:00–0:16]. Melodian alun säerakenne.



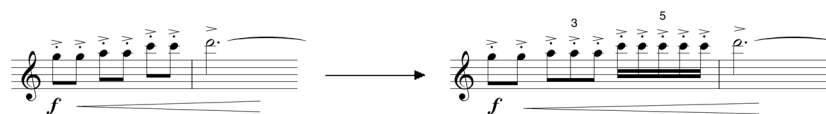
Zappan versiossa pitkien äänien aikana rummut pitävät kappaleen rytmisesti kasassa soittamansa tasaisen pulssin ansiosta, ja staattisten sointujen tukena tapahtuva pianon ja kitaran improvisatorinen kuviointi luo säestykseen melodisia ärsykeitä. Sähköisesti

vahvistetussa instrumentaatiossa harmonisesti staattiset tilanteet saa helposti kuulostamaan muhkeilta ja täyteläisiltä, koska niiden äänenvoimakkuudessa ei tapahdu huomattavaa hiljentymistä. Zappan *One Size Fits All:n* versiossa sointikuvan täyteläisyyttä korostaa peräti sub-kontraoktaaviin yltävä bassolinja, joka möyrii paikoitellen kaksi oktaavia Ensemble Ambrosiuksen continuosoittimien soittamaa bassolinjaa matalammalta. Kun sovitin kappaletta Ensemble Ambrosiukselle, vastaavuuden löytäminen näille sähköisesti vahvistetun instrumentaation ominaispiirteille oli erittäin vaikeaa.

Yrittäessäni luoda säkeet päättävillä pitkille äänille rytmistä hahmoa käytin cembaloa ja barokkiselloa impulsseja antavina instrumentteina. Halusin *Sofaan* cembalistiksi Jonte Knifin, jonka improvisatoristen kykyjen varaan olin pitkälti laskenut säkeiden lopun rytmisen muotoilun. Vaikka Knif suoriutui tehtävästään jotenkuten, lopputulos kuulosti edelleen epätydyttävältä. Kun kappaleen runko oli äänitetty, enkä ollut alkuunkaan tyytyväinen lopputulokseen, pyysin Tuukka Terhoa soittamaan improvisoitua barokkimandoliinikudosta melodialinjan päälle kappaleen alusta loppuun. Tämä osoittautui äänityksen pelastukseksi.<sup>1</sup> Barokkimandoliinin improvisoitu tekstuuri sitoo rytmisesti kappaleen eri elementtejä yhteen ja nostaa sovituksen kokonaisuudessaan sellaiselle minimitasolle, että se oli mahdollista sisällyttää *The Zappa Albumille*.

*Sofaa* äänittäessämme teimme poikkeuksellisen paljon päällekkäisiä äänityksiä – edellä käsitellyn barokkimandoliinin lisäksi äänitimme erikseen kappaleeseen kaksi sopraanonokkahuilustemmaa sekä kappaleen loppupuolen jousella soitettun barokkisellon bassolinjan tuplauksen. Tästäkään syystä kappaleen esittäminen levyversion kaltaisena ei olisi mahdollista konserttitilanteessa. Sovitus sinänsä pysyy kylläkin melodis-rytmisesti uskollisena Zappan alkuperäiselle versiolle. Ainoastaan viimeisessä fraasissa varioin melodian alkuperäistä rytmiä luodakseni nostetta melodialinjan korkeimmalle sävelelle ja kappaleen huippukohdalle.

Nuottiesimerkki 30: *Sofa* [2:47–2:50]. Alkuperäisestä versiosta poikkeava rytmisen tihentymä kappaleen huippukohdassa.



<sup>1</sup> Levyllä päätyi Terhon ensimmäinen päällesoittokeilu, jonka Terholta salassa äänitimme. Vailla äänityksen tietoisuuden aiheuttamaa painetta Terho pystyi rentoon ja idearikkaaseen soittosuoritukseen.

*Sofa* on kappale, jonka päätyminen levyille oli loppujen lopuksi yksittäisen muusikon musikaalisen improvisaation ansiota. Kappaleen sovituksessa ei sinänsä ollut mitään vikaa, sen toteuttaminen osoittautui vain erittäin vaikeaksi ilman komppiryhmää, sähköisesti vahvistettuja instrumentteja ja populaarimusiikin esityskäytännön täysin sisäistänyttä soittajistoa.

### 6.1.3 Black Page #2

Sovitin kappaleen *Black Page #2* Ensemble Ambrosiukselle Kuopion musiikkikeskuksessa 13.8.1998 pitämäämme konserttia varten. Zappa sävelsi kappaleen alun perin rumpusooloksi ja lisäsi siihen säveltasot myöhemmin. Zappalla on kappaleesta lukuisia versioita, jotka eroavat toisistaan huomattavasti niin rakenteellisesti, rytmisesti kuin melodisestikin. Ensemble Ambrosiuksen versio pohjautuu levyjen *Baby Snakes* (1983) ja *Make A Jazz Noise Here* (1991) synteisiin. *The Zappa Albumin* versiossa väli 0:55–1:02 perustuu levyistä jälkimmäiseen, muutoin sovitus seuraa *Baby Snakesin* versiota. Kappaleen kesto levyllä on 2 min 58 s.

Transkription kappaleesta teki Ere Lievonen puolinopeuksisine kasettisoittimisine talvella 1998, ja tein kappaleen varsinaisen sovitustyön sen pohjalta. Vaikka transkriptio ja sovitus tehtiin huolella, jäi sovitukseemme kuitenkin rytmisen epätarkkuus, joka päättyi myös *The Zappa Albumille*.

Nuottiesimerkki 31: *Black Page #2* [1:02–1:08, 2:17–2:22]. Epätarkkuus rytmin notaatiossa.

1) Rytmin virheellinen notaatio.

2) Rytmin oikea notaatio

Zappan käyttämä notaatio paljastui Lievoselle vuonna 2000, kun hän sai tuntemattomasta lähteestä peräisin olleen *Black Page #2:n* lead sheetin valokopion.<sup>1</sup> Sinänsä on yllättävää ettei kukaan ollut huomauttanut asiasta ennen tätä, vaikka *The Zappa Albumista* on keskusteltu vilkkaasti Zappa-fanien tunnetusti kriittisissä Internet-keskusteluryhmissä (muun muassa keskusteluryhmässä *alt.fan.frank-zappa* vuosina 2000-2001). Toisaalta on todettava, että vaikka Zappan yhtyeen muusikoita on

<sup>1</sup> *Black Page* on teknisesti niin vaikea kappale, että Zappan yhtyeillä on tiettävästi ollut kappaleesta useita eri aikoina tehtyjä lead sheettejä. Siksi Lievosen käsiinsä saaman lead sheetin tekijäksi ei itsestään selvästi voi olettaa luvussa 2.4 mainitsemaani Mike Keneallya.

yleisesti rock-piireissä pidetty teknisesti miltei ylimaallisen erehtymättöminä<sup>1</sup>, oli heidänkin soittonsa todellisuudessa täynnä pieniä epätarkkuuksia. Esimerkiksi kyseinen *Black Pagen #2:n* kohta on kaikissa Zappan levyversioissa niin epätäsmällisesti ja summittain soitettu, että on käytännössä mahdotonta päätellä pelkän transkription pohjalta, minkälaiseksi säveltäjä on oikeasti suunnitellut sen rytmisen hahmon.

*Black Page #2* toi mukanaan kaksi merkittävää uutuutta Zappa-sovitukseemme: melodikan ja cembalon käytön perkussiosoitteina (kts. luvut 5.1.1 ja 5.1.2). Näiltä osin kappale oli merkittävä Ensemble Ambrosiuksen konseptin muotoutumisen kannalta. *Black Page #2* on erikoisasemassa vuoteen 1999 mennessä valmistuneiden Zappa-sovitustemme joukossa: se on ainoa kappale, johon ei tehty minkäänlaisia sovituksellisia muutoksia soittimien ja yhtyeen jäsenten määrän lisääntyessä. *Black Page #2* antaa siten kuvan siitä, miltä alkuperäinen nelihenkinen Ensemble Ambrosius kuulosti. Kokeilimme ennen levytystä lisätä sekä urkupositiivin että barokkifagotin tukemaan bassolinjaa, mutta emme olleet tyytyväisiä lopputulokseen – cembalon jatkuva kuudestoistaosakuvio yhdistettynä barokkisellon energiseen pizzicatosoittoon ei kaivannut enempää tukea. Kappaleen instrumentaatio pysyi muuttumattomana vuoteen 2001 asti, jolloin lisäsimme sovitukseen perkussiot, minkä seurauksena myös bassolinjaa oli tarvetta vahvistaa. Loppujen lopuksi kappaleen instrumentaatio on kasvanut Ensemble Ambrosiuksen maksimikokoon asti – Bruggen konserttitalon konsertissamme Belgiassa kesäkuussa 2004 *Black Page #2* työllisti kaikki yhtyeen yhdeksän muusikkoa. *The Zappa Albumin* versio toimii kuitenkin mielestäni edelleen hyvin sellaisenaan.

Kappaleen ainoa päällekkäisäänitys on kohdassa 2:02–2:06, jossa Jasu Moisio soittaa barokkioboella sävelet e<sup>3</sup> ja cis<sup>3</sup>. Barokkioboan ääniala loppuu periaatteessa kolmiviivaiseen d:hen, mutta kyvykkään soittajan on mahdollista yltää *joskus* säveleen e<sup>3</sup> asti, kuten Moisio kappaleessa osoittaa.

#### **6.1.4 Uncle Meat**


*Uncle Meat* oli kaikkein ensimmäisin Zappa-sovituksemme. Esitimme Lievosen ja Knifin kanssa kappaleen 30.7.1995 Karjaan vanhan musiikin kesäkurssin

---

<sup>1</sup> Myytti, jota etenkin säveltäjä ja yhtyeenjohtaja itse innokkaasti ruokki.

päätöskonsertissa sovitettuna kahdelle cembalolle ja barokkisellolle. Kuten tutkimukseni alkusanoissa kerroin, tämä alun perin satunnaisesti kokeiluksi kaavailtu musisointihetki johti myöhemmin Ensemble Ambrosiuksen syntyyn ja Zappa-projektimme toteuttamiseen. *Uncle Meatin* melodiasta ja sointurakenteesta oli tuolloin saatavilla useista muista Zappan kappaleista poiketen peräti kaksi eri nuottiversiota – toinen oli julkaistu nuottikirjassa *The Frank Zappa Songbook, Vol. 1* (1973) ja toinen Zappan levyn *Uncle Meat* (1969) kansivihossa. Kummassakaan nuotinnuksessa kappaleelle ei ollut määritelty erityistä lopetusta, ne esittelevät vain kertausmerkein varustetun melodian ja soinnut. Esitystä varten transkriptoin kappaleen lopetuksen Zappan levyltä *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* (1988). Myös rakenteellisesti esitysversiomme mukaili tämän Helsingissä vuonna 1974 äänitetyn konsertin versiota.

*Uncle Meat* on ainoa Zappa-sovitukseni, josta en ole koskaan kirjoittanut minkäänlaista partituuria. Lievonen ja Knif määrittivät pitkälti itse omien stemmojensa muodon, ja barokkioboan soittama melodialinja on kappaleen lopetusta lukuun ottamatta luettavissa edellä mainituista nuottijulkaisuista. Oma bassolinjani mukailee Zappan 1970-luvun alun basisti Tom Fowlerin soittamaa versiota. Kun lisäsimme instrumentaatioomme vuonna 1999 barokkifagotin, jouduin viimein kirjoittamaan bassolinjasta stemman määrittäkseni riittävän tarkasti barokkisellon ja barokkifagotin välisen tehtävänjaon. Tämä on edelleenkin ainoa kappaleesta kirjoittamani kokonainen stemma. *Uncle Meatin* toteutuksessa Ensemble Ambrosiuksen työtapana oli lähimpänä populaarimusiikin esityskäytäntöä, jossa soittajat vastaavat itse omien stemmojensa muotoilusta. *Uncle Meatin* kohdalla tämä toimii hyvin. Kappaleen kesto *The Zappa Albumilla* on 2 min. 52 s.

*Uncle Meatin* lopetus tarjoaa kiinnostavan näkökulman Zappan soveltamiin sävellystekniikoihin. Kappaleen lopetuksen materiaali on pääosin peräisin motiivin  eri variaatioista. Nuottiesimerkki 32 esittelee, kuinka Zappa käyttää motiivia kappaleen lopetuksen materiaalina.

Nuottiesimerkki 32: *Uncle Meat* [2:27–2:47]. Reduktio kappaleen lopetuksesta.

T = teemaesiintymä, ET = epätäydellinen teemaesiintymä

Kappaleen lopetuksessa melodia- ja bassolinja etenevät pääosin rinnakkaisintervalleissa. Lopetuksen säveltasomateriaali koostuu pääosin *Uncle Meatin* teeman motiivin täydellisistä ja epätäydellisistä esiintymistä eri transpositioissa. Kappale päättyy moninkertaisesti augmentoituun teemaesiintymään. Tämän kaltainen temaattisen materiaalin käyttö ei ole tavanomaista populaarimusiikissa. 1970-luvun alussa sävelletty lopetus on hyvä esimerkki siitä, kuinka Zappa aika-ajoin sovelsi perinteisiä klassisen musiikin sävellystekniikoita rock-yhtyeelleen säveltämäänsä musiikkiin.

### 6.1.5 Igor's Boogie

*Igor's Boogie* oli kappale, jonka sovituksen olemassaolosta minulla ei ollut mitään tietoa ennen *The Zappa Albumin* äänityssession viimeistä päivää. Tuota edeltäneenä studiopäivänä jouduin lähtemään äänityssesiosta muuta yhtyettä aiemmin pois ehtiäkseni Ultra Bra -yhtyeen keikalle Turkuun. Palatessani studioon seuraavana päivänä minulle esiteltiin valmiiksi äänitetty, Lievosen melodikalle ja cembalolle sovittama ja harjoittama *Igor's Boogie*.

Kappaleen kohdalla ei tarvittu transkriptiotyötä, koska sen nuotti löytyi *Uncle Meatin* tavoin julkaisusta *The Frank Zappa Songbook, Vol. 1*. Lievonen teki kappaleen loppuun muutaman satsillisen muutoksen, määritteli cembalon äänikertavalinnat ja kirjoitti melodikalle transponoidun stemman. Muuten kappale esitettiin sellaisenaan.

*Igor's Boogie* on nimeä ja musiikin tyyliä myöten sävelletty huomionosoitukseksi Igor Stravinskille, eräälle Zappan musiikillisista esikuvista. Se lienee valmistunut

1960-luvun lopussa, ja Zappa julkaisi kappaleen levyllään *Burnt Weeny Sandwich* (1970).<sup>1</sup> Kappaleen esitysmerkintänä on ”*A tight little march*” – karakteri, jonka Lievosen ja Knifin tulkinta tavoittaa mielestäni hyvin. Levyn äänityksen jälkeen lisäsimme *Igor’s Boogien* myös konserttiohjelmistoomme. Knif ja Lievonen esittivät kappaleen ensimmäisen kerran Ensemble Ambrosiuksen konsertissa Helsingissä 15.9.1999.

*Igor’s Boogie* on sympaattinen pikku kappale, joka yhden minuutin kahdeksan sekunnin kestollaan lisää *The Zappa Albumin* kokonaispituuden niukasti yli viidenkymmenen minuutin. *The Zappa Albumin* julkaisseen BIS Recordsin johtaja Robert von Bahr piti tätä ensiarvoisen tärkeänä asiana – hänen mukaansa klassisen musiikin levy-yhtiön julkaiseman levyn ”pitää” täyttää viidenkymmenen minuutin minimikesto. Itselleni tämä oli samantekevää, mutta oli onnekasta, että Lievosen yllätyksenä levyille sovittaman *Igor’s Boogien* ansiosta *The Zappa Albumin* kokonaiskesto ei muodostunut ongelmaksi levyn julkaisussa.

### 6.1.6 Zoot Allures

Tein transkription ja sovituksen *Zoot Alluresista* syksyllä 1998. Transkriptioni pohjautui pääosin Zappan samannimisen levyn versioon kyseisestä kappaleesta (*Zoot Allures*, 1976). Zappalla on kappaleesta kaksi keskenään hieman erilaista sovitusta, alkuperäinen 1970-luvun versio ja konserttikäytössä 1980-luvulla ollut versio. Sovitukseni kohta 0:11–0:19 on jälkimmäisestä versiosta ja transkriptoitu konserttivideolta *Does Humor Belong In Music?* (1985) – alkuperäisessä versiossa kyseisessä kohdassa tapahtuva säkeen lopetus kestää kuusi neljäsosaa kauemmin. Toinen tekemäni sovituksellinen eroavaisuus Zappan alkuperäisversioon nähden on *Zoot Alluresin* linkittäminen kappaleeseen *Big Swifty* kohdassa, jossa Zappan versiossa alkaa samana pysyvän yhden soinnun päälle improvisoitu kitarasoolo. Näin ratkaisin kappaleen lopettamiseen liittyvän ongelman – Zappan levyllä kappale päättyi fade-outiin (*äänen häivytykseen*), joita halusin *The Zappa Albumilla* välttää. Näitä poikkeuksia lukuun ottamatta sovitukseni pysyy uskollisena levyn *Zoot Allures* versiolle.

---

<sup>1</sup> Samalta ajalta Zappalta on myös kappale *Transylvania Boogie*, joka puolestaan viittaa Béla Bartókiin.

Olin pohtinut *Zoot Alluresin* sovittamista jo vuonna 1997. Ensemble Ambrosiuksen sen aikainen instrumentaatio ei kuitenkaan tarjonnut mahdollisuuksia *Zoot Alluresin* kaltaisen kappaleen sovittamiselle – kappale koostuu rauhallisesta melodiasta ja pitkistä staattisista soinnuista, jotka vaativat toteutuakseen jatkuvan äänenpaineen tuottavia instrumentteja, sellaisia kuin urkupositiivi ja melodika. Kun elokuussa 1998 päätimme urkujen lisäämisestä instrumentaatioomme, palasin *Zoot Alluresin* pariin. *Zoot Allures* esitettiin ensimmäistä kertaa Ensemble Ambrosiuksen konsertissa 16.2.1999 Helsingissä. *The Zappa Albumilla* kappaleen kesto on 3 min. 14 s.

*Zoot Allures* on mielestäni *The Zappa Albumin* onnistunein musiikillinen kokonaisuus. Siinä missä *Sofassa* yhtyeellä oli suuria vaikeuksia luoda rytmisesti kasassa pitävää, musiikillisesti kiintoisaa tekstuuria, *Zoot Alluresissa* vastaavasta ongelmasta ei ole jälkeäkään. Tämä voi vaikuttaa yllättävältä, koska *Zoot Alluresin* melodisten säkeiden hahmossa on yhtäläisyyksiä *Sofaan* – molemmissa kappaleissa melodiset säkeet päättyvät tyypillisesti pitkiin ääniin ja sointurakenteen kannalta staattisiin tilanteisiin (vertaa alla olevaa nuottiesimerkkiä esimerkkiin 29).

Nuottiesimerkki 33: *Zoot Allures* [0:00–0:20]. Melodian alun säerakenne.



*Zoot Alluresin* ja *Sofan* melodian säerakenteiden samankaltaisuudesta huolimatta kappaleet ovat musiikillisesti keskenään täysin erilaisia. Sovitettavuuden kannalta *Zoot Alluresissa* on kolme keskeistä piirrettä, jotka erottavat näitä kappaleita toisistaan.

Zappan omissa versioissa *Zoot Alluresin* keskeisin soinnillinen elementti on hänen oma kitarisminsa. Zappa hyödyntää *Zoot Alluresissa* useita sähkökitaralle luonteenomaisia äänenkäsittelytekniikoita, muun muassa feedbackin (*äänikierron*) ja vibratokammen käyttöä.<sup>1</sup> Pitkiin ja paksuihin kitarasointuihin päättyvissä melodisissa säkeissä kitaran äänenväriässä tapahtuu jatkuvia, pieniä muutoksia, jotka tuovat sinänsä staattisina

<sup>1</sup> Feedback syntyy, kun kitaraa pidetään lähellä sen omaa kaiutinta, jolloin tästä lähtevät ääniaallot saavat kitaran kielet värähtelemään. Vibratokampea taivuttamalla voidaan puolestaan muuttaa kielet kitaran runkoon kiinnittävän kielenpitimen kulmaa suhteessa otelautaan, jolloin kielten jännitys muuttuu. Vibratokampea käyttämällä on siten mahdollista tuottaa vibraton ja glissandon kaltaisia efektejä.

pysyviin sointuihin musiikillista sisältöä.<sup>1</sup> *Zoot Alluresissa* ei esiinny *Sofan* kaltaista säkeiden lopetukseen liittyvää komppiryhmän vapaamuotoista säestyskuviointia, vaan kitaran äänenväriin tietoinen käyttö musiikillisena parametrina nivoo kappaleesta yhtenäisen musiikillisen kokonaisuuden.

Toinen huomionarvoinen seikka on se, että *Zoot Alluresin* harmoninen rytmi on varsin hidas. Tämä tarjoaa basistille hyviä mahdollisuuksia improvisoida bassolinjoja staattisena pysyvän harmonian päälle. Tässäkin suhteessa *Zoot Allures* eroaa *Sofasta*, jossa soinnut vaihtuvat tyypillisesti melodian neljäsosissa etenevän rytmin mukaan, ja basistin mahdollisuudet itsenäisen melodiikan luomiseen jäävät vähäisiksi.

Kolmanneksi, kappaleiden harmoniamailmat ovat keskenään aivan erilaisia. *Sofan* melodia on soinnutettu tyypillisimmin perusmuotoisilla duuri- ja mollikolmisoinnuilla, kun taas *Zoot Alluresissa* esiintyy sekä jazz-soinnutukselle tyypillisiä kvartti- ja kvinttisointuja, hybridisointuja (kolmisointuja, joiden alla on sointuun kuulumaton bassosävel) että septimeillä ja nooneilla varustettuja terssittömiä lisäsävelsointuja. Täysin erilainen harmonia tarjoaa siten täysin erilaisia musiikillisiä mahdollisuuksia, sekä kappaletta sovitettaessa että soitettaessa.

Sovituksessani käytin melodiasoittimina barokkioboe d'amoria sekä melodikaa ja urkupositiivia, joista viimeksi mainitut realisoivat samanaikaisesti melodialinjan kanssa myös sointuja. Nämä kolme soitinta muodostivat yhdessä kompleksisen äänenväriällisen kokonaisuuden, jossa oli sekä pehmeyttä että melodista ilmaisuvoimaisuutta. Huomionarvoista on, että kullakin näistä instrumenteista tuotetaan soitettaessa jatkuvaa äänenpainetta. Barokkioboe d'amorella ja melodikalla on lisäksi mahdollista säädellä äänenpaineen määrää puhallusvoimakkuutta vaihtelemalla, jolloin myös äänen taajuus muuttuu mikrintervallien verran.<sup>2</sup> Hyödyntämällä tätä barokkioboe d'amoren ja melodikan instrumentaalista erityispiirrettä *Zoot Alluresin* sovituksessa pystyimme tuottamaan melodian säveltasoihin ja äänenväriin samankaltaisia mikrotason muutoksia, joita Zappa toteuttaa kitaransoitossaan. Lisäksi melodika pystyy soittamaan kitaran tavoin useäänisiä sointuja ja samalla muuttamaan koko soittamansa sointumassan

---

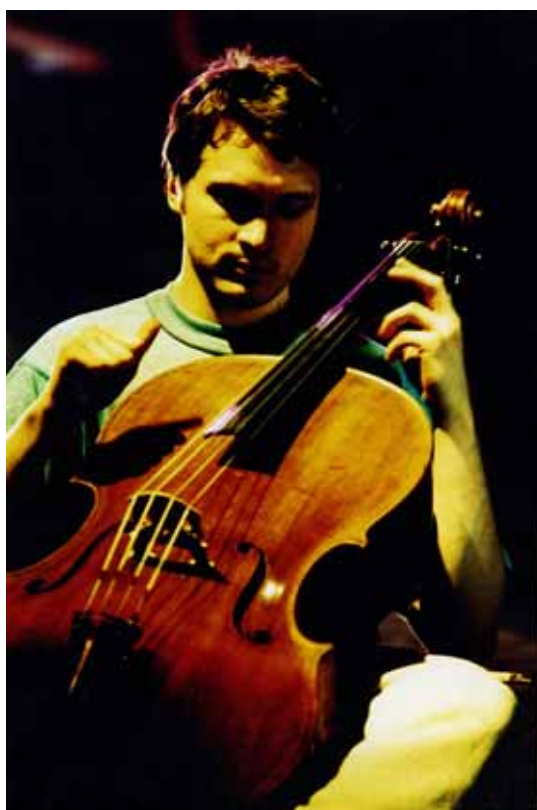
<sup>1</sup> Oman värinsä Zappan kitarasoundiin toivat vielä hänen kitaroidensa otelautoihin upotetut mikit, jotka toistivat vasemman käden liikkeen aiheuttamaa signaalia (hälyääntä).

<sup>2</sup> Urkujen kohdalla tilanne on päinvastainen. Siinä puhallusilman määrää säätelevä koneisto on syötto- ja tasauspalkkeiden avulla pyritty rakentamaan nimenomaan sellaiseksi, että se tuottaisi kaikissa olosuhteissa mahdollisimman vakaana pysyvän äänennäpaineen.

äänenväriä. Yhdistettynä urkujen tasaisena pysyvään äänenpaineeseen melodikan sointujen mikrintervallinen taajuusvaihtelu tuottaa kiintoisan yhteissoinnin, joka eleenä vastaa Zappan kitaran sointia kappaleen alkuperäisversiossa.

*Zoot Alluresissa* Jonte Knif muokkasi melodikalla soittamansa tekstuurin äänenväriä kahdella tavalla: vaihtelemalla puhallusilman äänenpainetta ja soveltamalla soitossaan luvussa 5.1.1 esittelemääni melodikan wah-wah-tekniikkaa. *The Zappa Albumilla Zoot Alluresin* kohta 0:27–0:37 toimii hyvänä esimerkkinä näistä melodikan soittotekniikoista.

Äänenväriin lisäksi toinen sovittamisen kannalta keskeinen kysymys oli bassolinjojen määrittely. Tämän kysymyksen ratkaisemisessa toimin luvussa 5.2 esittelemälläni tavalla: kirjoitin urkupositiiville bassorekisteriin pitkiä bassolinjan runkosäveliä ja muotoilin itse näppäillen soittamallani barokkisellolla improvisatorisesti lopullisen bassolinjan (kuva 15). Pitkät, staattisina pysyvät soinnut antoivat tilaa bassorekisterin melodiselle muotoilulle ja pystyin *Zoot Alluresissa* soittamaan barokkisellollani mielestäni *The Zappa Albumin* musiikillisesti täysipainoisimmat improvisoidut bassolinjat. Tässä auttoi rauhallisen harmonisen rytmän lisäksi myös kappaleen



Kuva: © Milka Alanen 1999.

Kuva 15. Olli Virtaperko ja barokkisellon pizzicatosoittoa.  
Kuva Tampere-talosta 15.5.1999.

sointumaailma, joka tarjosi minulle mahdollisuuden hyödyntää muun muassa laajoja alaspäisiä modaalisia skaaloja ja nousevia ja laskevia kvinttisarjoja. Valitsemani sävellajitranspositio (ylöspäisen puolissävelaskeleen verran) mahdollisti myös sellon luonnollisten huiluäänien käytön erityisefektinä. Nuottiesimerkki 21b luvussa 5.2 esitteli *Zoot Alluresin* alun sellostemman suhteessa urkupositiivin pitkiin bassolinjan runkoääniin ja alla oleva nuottiesimerkki 34 esittelee edellä tässä kappaleessa mainitsemiä sellististen tekniikoiden sovellutuksia.

Nuottiesimerkki 34: *Zoot Allures* [2:04–2:32]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista ja barokkisellolla improvisoidun bassolinjan transkriptio.

The image displays a musical score for 'Zoot Allures'. The top system shows a Baroque harpsichord part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked 'Barokkioboe d'amore' and 'Melodika'. The bass line is marked 'Urkuposiitivi'. The bottom system shows a transcription of the bass line, labeled 'Barokkisellon stemman transkriptio:'. The transcription is written in a single bass clef and includes various rhythmic and melodic details such as triplets, slurs, and accents.

Nuottiesimerkin 34 tahdeissa 2–4 ja 10–12 sovellan barokkisellon improvisaatiossani ylös- ja alaspäisiä kvinttisarjoja sekä huiluaäniä. Sointujen vaihdoskohtia edeltää tyypillisesti modaalinen ylös- tai alaspäinen astekulku, jossa on pentatonisen asteikon piirteitä. Esimerkin keskimmäisen rivin toistuva bassokuvio on Zappan alkuperäisestä versiosta, ja se esiintyy kaikissa Zappalta taltioituissa esitysversioneissa – tulkitsein sen olevan improvisaation ulkopuolelle kuuluva, sävellyksellisesti tarkasti määritelty elementti, joten soitin sen nuotilleen Zappan version tavalla. *Zoot Alluresin* kohdalla on huomionarvoista, että barokkisello pystyy jo yksinään antamaan kappaleelle selkeän rytmisen muodon. Rytmien realisoinnissa apuna on lisäksi arkkiluuttu, jonka stemman Tuukka Terho itseni lailla improvisoi urkustemman pohjalta.

*Zoot Allures* oli ensimmäinen Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovitus, jossa ei käytetty lainkaan cembaloa. Barokkisello ja arkkiluuttu riittivät hyvin vastaamaan kappaleen rytmisen hahmon muotoilusta. Tämä oli mielestäni periaatteellisella tasolla tärkeä innovaatio – alun perin kahden cembalon ympärille rakennettu yhtye pystyi *Zoot Alluresissa* laajentamaan ilmaisullista palettiaan ja korvaamaan cembalon kokonaan sovitusta paremmin palvelleella instrumentaatiolla.

### 6.1.7 Big Swifty

Sovitin ja transkriptoin *Big Swifty*n talvella 1998–1999. Sijoitin kappaleen alusta lähtien *Zoot Alluresin* yhteyteen, ja linkitystä varten transponoin kappaleen kokosävelaskeleen alaspäin alkuperäisestä sävellajistaan. Ensemble Ambrosiuksen transkriptio perustuu pääosin Zappan levyn *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* versioon. Bassolinjojen määrittelyssä käytin lisäksi apuna Scott Thunesin soittamaa bassolinjaa levyiltä *Make A Jazz Noise Here* (1991). Esitimme kappaleen Ensemble Ambrosiuksen konsertissa ensimmäisen kerran Helsingissä 16.2.1999. *The Zappa Albumilla* kappaleen kesto on 1 min 58 s.

*Big Swifty*n instrumentaatio määrittyi pitkälti *Zoot Alluresin* ehdoilla – ainoa tekemäni muutos kappaleiden välillä oli arkkiluutun vaihtaminen barokkimandoliiniin. Sovituksessani *Big Swifty*stä käytin barokkimandoliinin tremoloa ensimmäisen kerran sovituksellisena tehokeinona, muun muassa kohdassa 0:25–0:36. Zappa kahdensi itse melodialinjoja usein tremoloituilla säveltasollisilla perkussiosoitimilla, kuten luvussa 5.1.1 totesin. Zappan alkuperäisversioissa *Big Swifty*stä näin ei kuitenkaan toimita, vaan kyse oli omasta sovituksellisesta ratkaisustani, jossa sovelsin Zappan musiikin estetiikan erityispiirrettä uudessa, musiikillisesti luonteavassa yhteydessä.

*Big Swifty*n melodian rytmikka on osassa kappaletta kolmimuunteista, osassa tasaista.<sup>1</sup> Yksinkertaistin nuottikuvaa soveltamalla barokin ajan *notes inégales* -merkintätapaa notaatiossa aina kuin se oli mahdollista (kts. luku 2.3).

Nuottiesimerkki 35: *Big Swifty* [0:00–0:16]. Esimerkki barokin ajan *inégale* ja *égale* -merkintöjen käytöstä Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. d'am. (in A), Mel. (in C#), and Org. The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The first staff (Ob. d'am.) is marked 'inegale' and features a melodic line with various rhythmic values and triplet markings. The second staff (Mel.) is also marked 'inegale' and features a bass line with various rhythmic values and triplet markings. The third staff (Org.) is marked 'inegale' and features a bass line with various rhythmic values and triplet markings. The score concludes with a 'égale' marking in the final measure.

<sup>1</sup> Zappan eri versioissa *Big Swifty*stä kolmimuunteisen ja tasajakaisen rytmikan soveltaminen vaihtelee. Ensemble Ambrosiuksen versio mukailee tältä osin pitkälti Zappan levyn *Make A Jazz Noise Here* versiota.

Nuottiesimerkin 35 alussa melodian rytmin kolmimuunteisuus osoitetaan mekinnällä *inégale*. Esimerkin viimeisen tahdin aksentti on tarkoitettu kuitenkin otettavaksi tarkasti kolmannen neljäsosan jälkimmäisellä kahdeksasosalla – se ilmaistaan merkinnällä *égale*. Levyllä tuossa kohdassa kuuluu urkujen ja melodikan soittamana nopea, satunnaisista sävelistä koostuva ”aaltomainen” glissandokuvio. Sen tarkka notatoiminen olisi ollut tarpeettoman työlästä, joten täsmensin tämän esitysohjeen suullisesti. Jätin urkustemmaan jopa tyhjää tilaa aksentin kohdalle ja annoin Ere Lievoselle mahdollisuuden notatoida itse stemmansa haluamallaan tavalla. Näin oli mahdollista toimia, kun muusikot olivat tuttuja ja sovituksen yksityiskohdista oli mahdollista sopia suullisesti.

*Big Swiftyssä* bassolinja oli tarkasti määritelty, joten barokkisellon stemma oli mahdollista lukea suoraan urkujen stemmasta. Myöskään barokkimandoliinin stemmaa ei tarvinnut notatoida omaksi stemmakseen, koska sen soitto-osuudet koostuivat olemassa olevien melodialinjojen kaksinnuksista, jotka pystyi lukemaan partituurista. Nämä olivat keinoja, jolla pyrin karsimaan pois tarpeetonta informaatiota nuottikuvasta. Nuottiesimerkki 35 on yhtyeen soiton pohjana toimineesta partituurista. Sen nuottikuvaa ei ole erikseen redusoitu esimerkkiä varten, vaan partituuri tarjosi sellaisenaan riittävästi informaatiota kaikille viidelle soittajalle.

Nyttemmin olemme lisänneet kappaleen instrumentaatioon lyömäsoittimet, mikä helpottaa kappaleen rytmistä toimivuutta huomattavasti. Vuonna 1999 käytössämme ei kuitenkaan ollut perkussionistia, joten meidän oli tultava toimeen niillä sovituksellisilla mahdollisuuksilla, jotka pystyttiin toteuttamaan Ensemble Ambrosiuksen silloisen instrumentaation puitteissa. Siihen nähden *Big Swifтын* sovitus ja toteutus toimivat mielestäni varsin tyydyttävästi.

### **6.1.8 T’Mershi Duween**

*T’Mershi Duween* on yksi Ere Lievosen varhaisimmista Zappa-sovituksista. Hän transkriptoi kappaleen vuoden 1996 loppupuolella ja sovitti sen Ensemble Ambrosiukselle toukokuussa 1997. Transkriptio pohjautuu Zappan levyn *You Can’t Do That On Stage Anymore Vol. 2, ”The Helsinki Concert”* versioon. Lievosen sovitus on uskollinen alkuperäiselle versiolle – ainoastaan alun rumpusoolo on jätetty sovituksesta

pois. Kappaleen ensiseitys Ensemble Ambrosiuksen konserteissa oli 7.6.1997 Helsingissä.

Siinä missä *Zoot Allures* oli ensimmäinen sovituksemme, jossa ei käytetty lainkaan cembaloa, *T'Mershi Duween* oli ainoa, jossa *The Zappa Albumilla* molemmat kosketinsoittajamme soittivat cembaloa. Urkuja sovituksessa ei ole lainkaan. *T'Mershi Duweenin* karakteri on perkussiivinen ja intensiivinen, eikä urkujen mukaanotto olisi mielestämme palvellut mitään sovituksellista tarkoitusta. Levyä äänittäessämme käytössämme oli vain yksi cembalo, joten Lievonen sovitti alkuperäisen versionsa cembalostemmat toteutettavaksi nelikäsisesti yhdellä cembalolla. Kahden soittajan istuttaminen saman instrumentin ääreen ei *T'Mershi Duweenissa* hankaloittanut kappaleen sovitettavuutta – Lievonen käytti alkuperäisessä sovituksessaan laajaa ambitusta cembalostemmoissa, ja nelikäsisessä cembaloversiossa hän pystyi eriyttämään soittajien tekstuurin selkeästi ylä- ja alarekisteriin. Yhden cembalon käyttö heijastui kuitenkin yhdessä kohtaa lopulliseen kuulokuvaan: kappaleen alussa kahden cembalistin yksittäisillä äänillä luoma, keskenään peilikuvamaisesti ristiin menevä oktaavihyppyjen sarja typistyi uudelleensovituksessa yhden soittajan soittamaksi sarjaksi rinnakkaisia oktaaveja (nuottiesimerkit 36a ja 36b).

Nuottiesimerkki 36a: *T'Mershi Duween* [tahdit 1–6]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen alkuperäisestä sovituksesta (toukokuu 1997).

Musical score for Nuottiesimerkki 36a. It features three staves: Hpc. 1 (top), Hpc. 2 (middle), and Vc. (bottom). The music is in 10/8 time and consists of six measures. The first four measures are in 10/8 time, and the last two are in 5/8 time. The Hpc. 1 part is mostly silent, with some notes in the final two measures. The Hpc. 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets and sixteenth notes.

Nuottiesimerkki 36b: *T'Mershi Duween* [tahdit 1–6]. *The Zappa Albumille* sovitettu versio (elokuu 1999), reduktio partituurista.

Musical score for Nuottiesimerkki 36b. It features two staves: Hpc. (top) and Vc. (bottom). The music is in 10/8 time and consists of six measures. The first four measures are in 10/8 time, and the last two are in 5/8 time. The Hpc. part is divided into two players: '1st player' and '2nd player'. The 1st player plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the 2nd player plays a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, with some triplets and sixteenth notes, and is marked '(arco)'.

Alkuperäisessä versiossa (nuottiesimerkki 36a) cembaloiden tahtien 5–6 nopeat, hyppivät yksiääniset melodialinjat toivat polyfonisen ulottuvuuden rinnakkaisista oktaaveista koostuvaan tekstuuriin. Alun perin Lievonen ei ollut ajatellut kyseistä kohtaa yksittäisten melodialinjojen muodostaman kuulokuvan kannalta, vaan hän pyrki vain välttämään teknisesti tarpeettoman vaikeaa, nopeaa oktaavirepetitiota. Koska *The Zappa Albumia* äänitettäessä käytössämme oli vain yksi cembalo, opetteli Lievonen soittamaan alun perin kahdelle cembalolle jaetun tekstuurin yhdellä cembalolla. Hänen näkökulmastaan rinnakkaisten oktaavien soitto ei ollut sovituksellinen heikennys, vaan alkuperäisen sovituksen kanssa tasavertainen, teknisesti vain hieman vaikeampi tapa toteuttaa idea poukkoilevan melodialinjan tukevoittamisesta oktaavikaksinnuksien avulla. Oktaavirepetition simuloiminen kahdella peilikuvamaisella linjalla johti kuitenkin mielestäni huomattavasti monipuolisempaan ja kiintoisampaan lopputulokseen kuin pelkkä oktaavirepetitio. *The Zappa Albumin* versiossa (nuottiesimerkki 36b) tämä polyfonisen kudoksen mielenkiintoinen kuulovaikutelma menetettiin. Jälkeenpäin asiaa tarkastellessani meidän olisi mielestäni ehdottomasti pitänyt käyttää studiotekniikan mahdollistamaa päällekkäisäänitystä, ja toteuttaa kohta nuottiesimerkin 36a tapaan. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, ja kohta jää siten omista lähtökohdistani käsin tarkasteltuna esimerkiksi musiikillisesta kompromissista, joka johtui erilaisista musiikillisista näkemyksistä, käytössä olleista instrumenteista sekä valitusta studiotyöskentelytavasta.

Yllä olevista nuottiesimerkeistä käy ilmi myös toinen sovituksellinen eroavaisuus. Alun perin barokkisellolle sovitettu alun kuudestoistaosakuvio siirrettiin cembalolle ja barokkisello soitti cembalon alkuperäisen stemman. Tämä oli kokeilun tulos – en pystynyt soittamaan barokkisellolla kuudestoistaosakuviota tarpeeksi selkeästi ja vakaassa rytmissä. Jonte Knifin levyllä cembalolla soittama versio toimii paljon alkuperäistä paremmin. Barokkisello pystyy keskittymään aksentoitujen säveltasovaihdosten intensiiviseen toteutukseen, missä tehtävässään se puolestaan toimii paljon cembaloa paremmin.

Temaattisesti *T'Mershi Duweenin* materiaali on Zappan monien lyhyiden kappaleiden tapaan niukkaa. Nuottiesimerkki 37 esittelee kappaleen tärkeimmän melodisen motiivin.

Nuottiesimerkki 37: *T'Mershi Duween* [0:12–0:14]. Kappaleen melodinen päämotiivi.



Kappaleen melodinen tekstuuri johdetaan pitkälti nuottiesimerkin 37 esittelemästä motiivista. Ainoana poikkeuksena tästä on nuottiesimerkkien 36a ja 36b tekstuuri, joka esiintyy kahdesti kappaleen alussa melodiaesiintymien välillä. Zappa muokkaa esimerkin 37 motiivia pilkkomalla sitä pienempiin osiin ja muuttamalla sen rytmistä hahmoa. Säveltasollisia muutoksia motiiviin Zappa ei tee. Kappaleen rytmisesti monimutkaisin kohta sijoittuu välille 1:02–1:13, jossa motiivi esiintyy kompleksisessa rytmisessä suhteessa bassolinjaan nähden (nuottiesimerkki 38).

Nuottiesimerkki 38: *T'Mershi Duween* [1:02–1:13]. Kappaleen rytmisesti kompleksisin kohta. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

Musical notation for Nuottiesimerkki 38. It shows a piano reduction of a complex rhythmic passage. The top staff is in 7/8 time and the bottom staff is in 9/16 time. A bracket above the first staff indicates a 23:24 ratio. The notation includes various rhythmic values and accents.

Nuottiesimerkin 38 esittelemän kohdan toteutus oli *T'Mershi Duweenin* haastavin musiikillinen asia. Levyllä se ei onnistu aivan täysin – Ere Lievosen ja Jasu Moision melodialinjan soitto on keskenään hieman hajallaan, ja tunnetta kahdesta itsenäisestä temposta ei aivan pääse syntymään. Tässä suhteessa kappaleen toteutus *The Zappa Albumilla* ei onnistunut ideaalilla tavalla.

*T'Mershi Duween* ei sävellyksellisesti ole koskaan kuulunut suosikkikappaleisiini Zappan tuotannosta. Se jää temaattisen materiaalinsa kapeuden takia hieman yksiulotteiseksi, eikä kappaleessa toteudu sävellyksellisesti sellaista draamallista kaarrosta, joka kantaisi yhtään kappaleen minuutin ja viidenkymmenen sekunnin mittaisen keston yli.

### 6.1.9 Alien Orifice

*Alien Orifice* oli omista sovituksistani vaikein transkriptoitava. Zappalla on kappaleesta kaksi keskenään erilaista versiota, jossa melodian säveltaasostruktuurit eroavat toisistaan. Kappaleen alkuperäisjulkaisu on Zappan levyllä *Frank Zappa Meets The Mothers Of*

*Prevention* (1985). Tuossa levyversiossa elävät muusikot ovat soittaneet osan musiikista, ja osa on toteutettu Synclavierilla. Kappaleen studioversio on teknisesti erittäin haastava, ja luullakseni osittain siksi kappaleesta tehtiin uusi sovitus Zappan vuoden 1988 kiertuebändiä varten, jonka livesoitosta kootulla levyllä *Make A Jazz Noise Here* (1991) on toinen versio *Alien Orificesta*. Sovitukseni pohjautuu pääosin levyn *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention* versioon, mutta levytyksemme kohdan 2:38–3:28 transkriptoin kappaleen vuoden 1988 liveversiosta. Tein transkription ja sovituksen kappaleesta syyskuussa 1997, ja esitimme sen ensimmäisen kerran konsertissamme Helsingissä 12.1.1998. Yhtyeen laajennuttua seitsenhenkiseksi tein kappaleesta kokonaan uuden sovituksen kesän 1999 konserttejamme varten. *The Zappa Albumilla* kappaleen kesto on 4 min. 33 s.

*Alien Orifice* edustaa sävellyksellisesti *The Zappa Albumin* kunnianhimoisinta materiaalia. Kappaleen alun teeman sekä kahden instrumentaalisoolon jälkeen sijoittuva minuutin mittainen kompleksinen väliosa on harmonisesti kiintoisa sekoitus atonaalista ja modaalista satsityyppiä. Temaattisesti tuon kohdan materiaali on vain viitteellisesti yhteydessä alun teemaan, yhtäläisyyksiä löytyy lähinnä melodisten eleiden ja bassolinjan muodosta. Melodian intervallisuhteistot ovat miltei vastakohtia toisilleen – alussa teema pyörii yhden sävelen ympärillä ja liikkuu pienissä intervaleissa, kun taas väliosassa melodian muoto on korostetun hyppivä. Nuottiesimerkit 39a ja 39b esittelevät kappaleen alun ja sen teeman sekä väliosan alun.

Nuottiesimerkki 39a: *Alien Orifice* [0:00–0:08]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows a musical score for the beginning of 'Alien Orifice'. It consists of three staves: Melodia (Melody), Luuttu (Lute), and Basso (Bass). The time signature is 4/4. The Melodia staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Luuttu staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Basso staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. There are also some performance instructions like 'inegale' and 'inegale' written above the Luuttu staff. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and sextuplets.

Nuottiesimerkki 39b: *Alien Orifice* [2:38–2:45]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The musical score for Nuottiesimerkki 39b consists of three staves: Melodia (top), Urut (middle), and Basso (bottom). The time signature is 3/4. The Melodia staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a phrase with an interval of 8.6, and another phrase with an interval of 5.4 and a triplet of eighth notes. The Urut staff is mostly silent, with some chords in the later measures. The Basso staff features a walking bass line with a triplet of eighth notes.

Nuottiesimerkin 39b aloittavalla melodian puolisävelkululla Zappa alleviivaa väliosan sukulaissuhdetta alun teemaan, jossa sävelen b esiintyminen toistuvasti sävelen a yläpuolisena sivusävelenä on karakteristinen melodinen ele. Myös walking bass -tyyppinen bassolinja yhdistää alkua ja väliosaa, samoin kuin väliosan ajoittaiset modaaliset soinnilliset tilanteet, jotka hetkellisesti sitovat väliosan vapaa- tai atonaalisesti etenevää melodiaa kappaleen alun kaltaiseen modaaliseen harmoniamailmaan. Silti on todettava, että nuottiesimerkin 39b musiikillisessa materiaalissa on enemmän eroavaisuuksia kuin yhtenevyyksiä alun teeman kanssa. Zappa ei lähde varioimaan ja kehittelemään alun materiaalia systemaattisesti, vaan sisällyttää väliosan tekstuuriin vain muutaman viitteellisen eleen, jotka toimivat muistumina alusta. Muutoin musiikillinen tekstuuri muuttuu aivan toisenlaiseksi – melodian rytmisen hahmo ja intervallisuhteisto monimutkaistuvat välittömästi, ja melodian muoto muuttuu lineaarisesta kulmikkaaksi. Kun jatkaa kappaleen kuuntelua nuottiesimerkin 39b kohdasta eteenpäin, huomaa temaattisen yhteyden alkuun muuttuvan entistä viitteellisemmäksi. Kohdan 3:02–3:13 tekstuurissa (nuottiesimerkki 39c) ei ole enää muita yhtymäkohtia alkuun kuin melodian jokaisen tahdin aloittava ala- tai yläpuolinen sekuntiliike.

Nuottiesimerkki 39c: *Alien Orifice* [3:02–3:13]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The musical score for Nuottiesimerkki 39c consists of two systems of staves. The first system has a Melodia staff (top) and a Basso staff (bottom). The time signature is 4/4. The Melodia staff features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The Basso staff features a walking bass line with a mix of eighth and sixteenth notes. The second system continues the Melodia and Basso staves with similar rhythmic patterns.

Nuottiesimerkit 39a, 39b ja 39c tarjoavat hyvän esimerkin Zappan musiikkiestetiikasta, jossa hyvinkin erilaisia harmonisia ja melodisia lähestymistapoja voidaan soveltaa vapaasti yhden kappaleen puitteissa. Zappa ei juuri koskaan tee transitiomaisia liukumia, joissa jokin asia muuttuisi toiseksi pitkän, jatkuvan prosessin seurauksena, vaan Zappan siirtymät tekstuurityypistä toiseen ovat usein radikaaleja ja yllättäviä. Tähän voi osittain olla syynä puutteellinen sävellyksellinen transiotekniikan hallinta, mutta varmasti kyse on myös esteettisestä valinnasta.<sup>1</sup>

Sovituksellisesti alun ja välioson tekstuurit asettavat hieman erilaisia haasteita. Kappaleen alku on helppo saada toimimaan Ensemble Ambrosiuksen kaltaisessa yhtyeessä. Melodiaa on mahdollista kaksintaa useilla instrumenttiyhdistelmillä, koska se on sekä teknisesti että rekisterillisesti toteutettavissa kaikilla melodiasoittimilla. Rytmisesti kappaleen alku pysyy myös hyvin kasassa, koska bassolinjan eteneminen neljäosissa sekä kolmimuunteinen sointusäestys muodostavat selkeän rytmisen kudoksen sellaisenaan, ilman lyömäsoittimia. Sovituksessani sijoitin alun sointusäestyksen arkkiluutulle, joka dynamiikkansa suhteen oli paras valinta. Sen äänenvoimakkuus on riittävän vähäinen, jotta melodia ei peity sen alle, mutta kuitenkin riittävän erottuva, jotta se tukee rytmisesti kappaleen etenemistä.

Välioson tekstuuri oli alkua hankalampi sovittaa, koska teknisesti ainoastaan kosketinsoittimilla pystyi soittamaan sen kromaattisen ja laajarekisterillisen melodian. Välioson melodia etenee vapaa- tai atonaalisesti, eikä se hahmotu modaalisten sointujen kautta, joten alun kaltaista soinnullis-rytmistä tukea ei esimerkiksi luutun avulla voinut antaa. Niinä yksittäisinä hetkinä, jolloin harmonia hahmottuu modaalisesti, käytin sointusoittimena urkupositiivia. Urut jakavat väliosassa myös melodisia tehtäviä cembalon kanssa, koska barokkioboe ei pystynyt osallistumaan melodian realisointiin tekstuurin kromaattisuuden ja laajan ambituksen takia. Zappan alkuperäisessä versiossa väliosassa keskeisessä roolissa ovat lukuisten melodiaa kaksintavien soittimien lisäksi rummut, jotka sekä kaksintavat soitossaan melodian rytmiä että luovat tasaisen pulssin, johon melodian kompleksinen rytmikka suhteutuu. Sovituksessani minulla ei ollut

---

<sup>1</sup> Toinen sävellystekninen osa-alue, jota Zappalla ei juurikaan tapaa on melodisen kontrapunktin käyttö. Sekä transiotekniikan että kontrapunktin hallinta ovat asioita, joihin akateeminen sävellyksenopetus on perinteisesti painottunut. Zappan muodollisten sävellysojintojen vähäisyys käy hyvin ilmi näiden sävellystekniikkojen sovellutusten puuttumisesta hänen tuotannossaan. Voi perustellusti olettaa, että Zappa ei toisaalta hallinnut näitä tekniikoita, mutta ei toisaalta myöskään ollut kiinnostunut niistä ilmaisullisena välineenä

mahdollisuutta kaksintaa melodiaa monilla soittimilla tai löytää vastaavuutta alkuperäisversion rumpujen dominoivalle roolille. Osassa väliosaa kaksinnan melodiaa uruilla, mutta väliosan tekstuuri osoittautui kokonaisuudessaan teknisesti niin vaikeaksi, että ainoastaan Ere Lievonen pystyi soittamaan sen alusta loppuun.

Kompleksisen väliosan jälkeen Zappa palaa takaisin alun tekstuurityyppiin, joskin pienin muutoksin (nuottiesimerkki 39d).

Nuottiesimerkki 39d: *Alien Orifice* [3:27–3:40]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows a musical score for three parts: Melodia, Cembalo, and Basso. The Melodia part is written in treble clef with a 7/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets. The Cembalo part is written in treble clef and includes a section marked 'Ad libitum'. The Basso part is written in bass clef and features a walking bass line with triplets. The score is a reduction of the original ensemble partitura.

Melodisesti kappaleen loppu mukaillee pitkälti alun melodiaa sekä rytmensä, intervallisuhteidensa että rekisterillisen asemansa suhteen, mutta melodiaa säästävä tekstuuri on erilaista. Harmonisesti loppu vaikuttaa staattisemmalta, vaikka harmoninen rytmi sinänsä etenee kappaleen alussa ja lopussa samoin. Staattisuuden tuntu selittyy bassolinjalla, jossa walking bass -tekstuuri on korvattu paikallaan pysyttelevällä, triolisoidulla bassosävelen toistolla. Harmoniaa puolestaan realisoidaan alun säästävien sointujen sijaan improvisatorisella, modaalista soluista koostuvalla asteikkotekstuurilla. Sovituksessani sijoitin säästävän tekstuurin cembalolle, ja siirsin melodian kahdentamisen tremoloidulle barokkimandoliinille, johon arkkiluuttu väliosan aikana vaihdetaan. Nuottiesimerkin 39d ensimmäisissä tahdeissa neljäsosapulsssia ylläpitää cembalo, joka realisoi modaalista harmoniaa neljäsosaliikkein.

*Alien Orifice* on haasteellinen kappale sekä sovituksellisesti että soitannollisesti. *The Zappa Albumin* toteutus ei kaikin osin onnistunut täysin, mutta kappaleessa on myös paljon myönteisiä asioita, kuten kappaleen alku, jossa musiikin eri elementit toteutuivat luontevasti sekä sovituksessa että soitossa. Toinen ilahduttava asia oli Jonte Knifin mainio urkusoolo välillä 1:04–1:26. Soolossaan Knif tavoitti mielestäni onnistuneesti alkuperäisversion omituisen ja ironisen jazzia parodioivan lähestymistavan.

Sovituksellisesti ongelmallinen on sen sijaan nuottiesimerkistä 39b alkava tekstuuri, joka on *The Zappa Albumilla* liian kevyesti orkestroitua eikä sisällä tarpeeksi rytmistä tukea melodiaa soittavalle cembalolle. Zappan alkuperäisversio on tavattoman runsaasti ja värikkäästi orkestroitu, ja Synclavierin käyttäminen mahdollisti Zappalle hänen musiikillisten ideoidensa eksaktin toteutuksen. Kappaleen monumentaalisuuden



Kuva 16. Jonte Knif soittamassa urkuja *Alien Orificen* melodikasoolon jälkeen. Kuva *The Zappa Albumin* levytyssessiosta.

aiheuttamat odotukset heijastuivat selkeästi esimerkiksi omaan soittooni – kun kuuntelen barokkisellon pizzicatolinjoja *Alien Orificessa*, huomaan, kuinka olen yrittänyt runnoa kappaleeseen lisää energiaa ja ”isoutta” soittamalla pizzicatoa koko ajan maksimivoimakkuudella. Lopputulos on tietysti päinvastainen. Kun pizzicatosoitosta puuttuu rentous ja ilmavuus, kääntyy alkuperäinen aikomus itseään vastaan.

Kaikesta huolimatta olen tyytyväinen siihen, että päätimme tarttua *Alien Orificen* asettamaan haasteeseen. Jos kohta kappaleen toteutus ei ollutkaan

täydellinen, yritys oli urhea ja edusti rehellisesti sitä tasoa, jolla vuonna 1999 musiikillisesti olimme.

### 6.1.10 The Idiot Bastard Son

*The Idiot Bastard Son* oli viimeinen *The Zappa Albumille* tekemäni transkriptio. Sovitus valmistui toukokuussa 1999 ja se perustuu Zappan levyn *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* versioon. Sovitus on tehty Ensemble Ambrosiuksen perusmiehitystä laajemmalle kokoonpanolle – käytän sovituksessani kahta ylimääräistä barokkiviulua ja laulusolistia. Siksi kappaleen sisällyttäminen Ensemble Ambrosiuksen konserttiohjelmaan vaati uudelleensovittamista levytystilannetta pienemmälle kokoonpanolle. Tein konserttisoituksen *The Idiot*

*Bastard Sonista* vasta useita vuosia *The Zappa Albumin* äänittämisen jälkeen, ja sen ensimmäinen esitys oli 14.6.2003 konsertissamme Uumajan Kamarimusiikkifestivaalilla Ruotsissa. Tuossa esityksessä laulusolistinamme oli Napoleon Murphy Brock, joka toimi Zappan yhtyeen laulusolistina vuosina 1973–1976.<sup>1</sup> *The Zappa Albumilla The Idiot Bastard Sonin* laulaa tenori Topi Lehtipuu. Alun perin tein sovituksen instrumentaaliversioksi, jollaisena sen myös äänitimme elokuussa 1999. Äänitysten jälkeen aloin kuitenkin elätellä ajatusta laulustemman lisäämisestä *The Idiot Bastard Soniin*, ja Lehtipuun lauluraita ja laulamani taustalaulu äänitettiin levyille myöhemmin miksausken yhteydessä. Kappaleen kesto *The Zappa Albumilla* on 3 min 8 s.

*The Idiot Bastard Sonin* alkuperäisen version karakteristinen piirre on rinnakkaisten, populaarimusiikin reaalisoitumerkintätavassa sus2-soinnuiksi kutsuttavien sointujen käyttö kappaleen melodian soinnutuksessa (nuottiesimerkki 40).

Nuottiesimerkki 40: *The Idiot Bastard Son*, rinnakkaisten sus2-sointujen käyttöä alkuperäisversiossa. Näyte on kappaleen alusta.



Tämän kaltainen mekanistinen rinnakkaissoinnutus on todennäköisimmin seurausta Zappan oman instrumentin, kitaran, käytöstä sävellysinstrumenttina. Rinnakkaiset, intervallirakenteeltaan identtiset soinnut on helppo soittaa kitaralla, ja Zappa hyödyntää tätä monissa kappaleissaan, muun muassa aiemmin käsittelemässäni *Zoot Alluresissa*. *The Idiot Bastard Sonissa* yllä olevan teeman rinnakkainen soinnutus on tärkeä osa kappaleen identiteettiä, ja siksi päätin toteuttaa sen omassa sovituksessani sellaisenaan. Ajatus kolmen viulun käyttämisestä instrumentaatioissa syntyi tämän idean ympärille – orkestroin soinnut kolmelle barokkiviululle korostaakseni rinnakkaisten kvinttien ja kvarttien käytön luomaa arkaaista vaikutelmaa sointikuvassa. Tästä paralleelien intervallien tietoisesta esille nostamisesta tuli sovituksessani eräs tärkeä motiivi.

Kontrastina rinnakkaisten intervallien käytölle teemassa sovitin kappaleen muun satsin korostetun ”ankarasti”. Loin kappaleen melodialinjalle kontrapunktisia vastamelodioita,

---

<sup>1</sup> Nimenomaan Murphy Brock esitti kappaleen transkriptiointi pohjana ollessa, Helsingissä äänitettyssä Zappan konserttitaltioinnissa vuodelta 1974.

joihin sovelsin barokkimusiikin satsiopin mukaista äänenkuljetussäännöstöä rinnakkaisuuksien ja dissonanssien käsittelyn osalta. Kun yhdistin tonaalisen musiikin satsillista ja kontrapunktillista säännöstöä perusluonteeltaan modaaliseen musiikkiin, tuli lopputuloksesta eri satsityyppien sekoitus, jossa äänenkuljetussääntöjen mukainen vastamelodioiden käsittely toimii kappaleen karakteria määrittelevänä eleenä. Muuttamatta kappaleen harmonista perusrakennetta sisällytin sovitukseen vanhaan musiikkiin viittaavia tyylillisiä alluusioita, jotka toteutettuna barokin ajan instrumenteilla barokkimusiikin esityskäytännön mukaisesti toivat täysin uuden näkökulman kappaleeseen.

Nuottiesimerkki 41: *The Idiot Bastard Son* [1:50–2:08]. Melodialinja ja barokkiviulun vastamelodia.

Melody (voc. & ob.):



Counter-melody (vl.):

Nuottiesimerkin 41 melodialinjojen äänenkuljetuksessa sovelletaan klassisen äänenkuljetusopin säännöstöä. Kappaleen harmonian modaalisen perusluonteen takia tein toisinaan poikkeuksia kaikkein ankarimmin sovellettavaan äänenkuljetussäännöstöön, kuten tahdeissa 4–5, joissa dissonanssien käsittely on varsin vapaata. Toisaalta, tahtien 1 ja 7–8 kaltaiset dissonanssien valmistukset ja purkaukset toimivat vahvana tyylillisenä viittauksena barokkimusiikkiin, ja jopa sitä varhaisempaan *stile antico* -tyyliin.

Melodiasoitinten runsaus tarjosi *The Idiot Bastard Sonia* sovitettaessa useita mahdollisuuksia melodian äänenväriin muokkaukseen. Kappaleen lopullisessa versiossa lauluääni on läpi kappaleen dominoivana melodiainstrumenttina. Sitä kahdennetaan kappaleen edetessä seuraavin kombinaatioin: oboe da caccian [0:00–0:39, 1:08–1:24, 1:33–1:49], oboe da caccian ja barokkiviulun [0:40–0:55], dulcimerin ja viulun [0:55–1:08, 2:31–2:43], oktaaviunionosssa olevien barokkioboan ja oboe da caccian [1:49–2:24] sekä barokkioboan ja barokkiviulun [2:43–2:55] kanssa. Nuottiesimerkki 42 esittelee näistä kombinaatioista kaksi.

Nuottiesimerkki 42: *The Idiot Bastard Son* [2:31–3:08]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows a musical score for the piece 'The Idiot Bastard Son'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voc.), a violin line (VI.) with a dulcimer accompaniment (+ Dulcimer), an oboe line (Ob.), and an organ line (Org.). The vocal line has lyrics: 'Try and imagine the window all covered in green. All the (VI.)'. The organ line features a tremolo effect. The second system includes a vocal line (Voc.), a violin line (VI.), an oboe line (Ob.), and an organ line (Org.). The vocal line has lyrics: 'time he would spend, all the colours he'd blend... Where are they now?'. The organ line includes markings for 'Molto ritardando', 'Archlute:', '+ Cello, arco:', '+ Oboe da caccia:', and '(Organ tacet)'. The organ part is marked with a tremolo effect.

Nuottiesimerkin 42 tahdeissa 1–6 laulun melodiaa kaksintavat viulu ja dulcimer. Näistä soittimista dulcimeria käytetään *The Zappa Albumilla* ensimmäistä kertaa juuri *The Idiot Bastard Sonissa*. Kuten luvussa 5.1.1 totesin, dulcimer oli barokkimandoliinin ohella toinen *The Zappa Albumin* aikaisen instrumentaatiomme soitin, jolla oli mahdollista soittaa Zappan musiikkiestetikkaan oleellisesti kuuluvia säveltoistotremoloita. *The Idiot Bastard Sonissa* dulcimeria käytetään sekä säestys- että melodiasoittimena, ja hyödynnän soituksessani myös instrumentin säveltoistotremolon mahdollisuutta.

Toisin kuin esimerkiksi barokkioboeilla, dulcimerilla on luontevaa soittaa laajoja intervallihyppyjä, kuten nuottiesimerkissä 42, jossa dulcimer kaksintaa laulua ja viulua laajaintervallisessa melodiakulussa. Huomioitakoon vielä, että tahdit 1–6 ovat harmonialtaan diatonisia, joten niiden kaikki melodiasävelet oli mahdollista soittaa dulcimerilla ilman instrumentin erillistä virittämistä. Kromaattisia muunnosäveliä sisältävässä kappaleen lopussa dulcimerin korvaa barokkioboe. Nuottiesimerkissä 42 soituksellinen päähuomio kohdistuu melodiaan ja sen äänenväriin. Urut ja arkkiluuttu ovat siinä ainoita sointusoittimia, vaikka paksu sointusatsi sinänsä tarjoaisi

sovituksellisia mahdollisuuksia jakaa säestävää satsia esimerkiksi viuluille. Kappaleen päättävät kaksi viimeistä tahtia soitetaan ilman urkusäestystä, ja harmonia toteutetaan kahdella oboe- ja viulusoittimella, joita arkkiluuttu säestää.

*The Idiot Bastard Son* on *The Zappa Albumilla* erityisasemassa, koska se oli ainoa kappale, jossa käytetään instrumenttina ihmisääntä. Esittelin luvussa 1.1 Zappan lakonisen mielipiteen lauluäänen itsetarkoituksellisesta merkityksestä kaupallisesti menestyvässä musiikissa. Kokemukseni *The Idiot Bastard Sonin* saamasta huomiosta *The Zappa Albumilla* tukee Zappan näkemystä. Ainoana *The Zappa Albumin* vokaalikappaleena *The Idiot Bastard Son* on ollut ylivoimaisesti levyn soitetuin kappale radiossa – niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Lehtipuun ansiokas laulusuoritus mainitaan myös useissa levyarvosteluissa, muun muassa kahdessa Gramophone -lehden arvioissa (tammi- ja maaliskuussa 2001). Jälkeenpäin tarkastellen päätös liittää kappaleeseen lauluraita oli onnistunut. Levyn saaman huomion kannalta oli merkittävää, että se piti sisällään edes yhden vokaalikappaleen, mutta myös taiteellisesti tämä ratkaisu toi lisäarvoa *The Zappa Albumille*. Se laajensi levyn ilmaisullista skaalaa ja toi ihmisäänen tarjoaman ulottuvuuden muuten pelkästään instrumentaalimusiikkia sisältäneeseen levyyn.

*The Zappa Albumilla* *The Idiot Bastard Son* oli kappale, jota muokkasin sovituksellisesti kaikkein kauimmaksi alkuperäisversiosta. Tekemäni satsilliset ratkaisut



Kuva 17. Napoleon Murphy Brock ja Ensemble Ambrosius. Murphy Brock oli Ensemble Ambrosiuksen laulusolistina Uumajan kamarimusiikkifestivaalin konserteissamme vuosina 2003 ja 2004. Kuva on vuodelta 2004, jolloin Murphy Brock esitti kanssamme *The Idiot Bastard Sonin* lisäksi Zappan kappaleet *Let's Make The Water Turn Black* ja *Amnerika*.

ja soitinnuksen kautta syntyvä, viulujen, barokkiobooiden, urkupositiivin ja lauluäänen muodostama affektiivinen ja rauhallinen sointikudos muuttivat kappaleen karakteria koraalimaiseksi, jopa sakraaliksi. Monissa muissa sovituksissani pyrkimykseni oli toteuttaa barokkisoittimilla niitä asioita, jotka ovat luonteenomaisia populaarimusiikin instrumentaatiolle ja esityskäytännölle, mutta *The Idiot Bastard Sonissa* käänsin asetelman toisin päin. Siinä Zappan musiikkia muokattiin barokkimusiikin esityskäytännön ehdoilla, jopa satsillisia yksityiskohtia myöten. *The Idiot Bastard Sonissa* tuo lähestymistapa toimi hyvin, ja pidän sitä onnistuneimpana *The Zappa Albumin* sovituksistani. Tekemäni sovitukselliset ratkaisut toivat kappaleeseen tuoreen näkökulman, joka sai alkuperäisen version näyttäytymään uudessa valossa.

### 6.1.11 RDNZL

Transkriptoin kappaleen *RDNZL* syksyllä 1998 Zappan levyltä *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* ja sovitin sen Ensemble Ambrosiukselle marraskuussa 1998. Kappale esitettiin ensimmäistä kertaa Ensemble Ambrosiuksen konsertissa 13.7.1999 Viitasaarella. Zappan alkuperäisversio kappaleesta on miltei yhdeksän minuutin kestoinen, mutta sovituksessani käytän siitä ainoastaan alun puolentoista minuutin mittaisen läpisävelletyn osuuden ja sitä seuraavan kitarasoolon, joka sovituksessamme on muuttunut lyhyeksi barokkimandoliinisooloksi. Zappalla kappale jatkuu kitarasoolon jälkeen lyhyellä läpisävelletyllä välikkeellä, jonka jälkeen seuraavat kosketinsoitinsoolo ja lyhyt läpisävelletty lopetus. Zappan alkuperäisversiossa kappaleen rakenne kärsii mielestäni soolojen väliin sijoittuvan läpisävelletyn tekstuurin tyyllisestä heterogeenisuudesta. Se koostuu irrallisista teemaattisista fragmenteista ja lainauksista muista kappaleista, joilla ei ole mitään temaattista suhdetta *RDNZL:n* alun materiaaliin. Zappan omassa musiikkiestetiikassa tämänkaltaiset rajut siirtymät musiikkityylistä toiseen ovat luontevia, mutta itse vierastan niitä. Päädyin siksi lyhentämään kappaletta sovituksessani. Mielestäni kappaleen sävellykselliset ansiot ovat nimenomaan kappaleen alussa, joten pitäydyin sovituksessani siinä. Suunnittelin *RDNZL:n* alusta alkaen osaksi pidempää musiikillista jatkumoa, joten linkitettävien kappaleiden sävellajisuhteiden yhteensopivuuden takia *RDNZL* on sovituksessamme transponoitu kvartilla ylöspäin alkuperäisestä sävellajistaan. Kappaleen kesto *The Zappa Albumilla* on 2 min 48 s.

Vaikka edellä kritisoin *RDNZL*:n kokonaisrakennetta, kappaleen alku toimii hyvänä esimerkkinä Zappan kyvystä luoda melodisesti kiintoisaa tekstuuria perinteisesti epämelodisina pidetyistä aineksista – laajoista intervallihypyistä, kromatiikasta ja isosta melodian ambituksesta. Samoin kuin Zappan tuotannossa ylipäänsä, kappaleessa *RDNZL* minua miellyttää, että se onnistuu yhtä aikaa kuulostamaan sekä viihdyttävältä että haasteelliselta. Analyttisemmin ilmaistuna, tuttuuden ja ennakoitavuuden vastapainona Zappan musiikista löytyy sopivassa suhteessa yllätyksellisiä ja ennakoimattomia elementtejä. *RDNZL*:ssä edellä kuvailemiani, yllätyksellisinä pitämiäni melodisia kvaliteetteja tasapainottavat stabiilina pysyttelevä harmonia sekä selkeä rytmis-metrinen hahmo. Nuottiesimerkit 43 ja 44 esittelevät *RDNZL*:n keskeiset melodiset elementit.

Nuottiesimerkki 43: *RDNZL* [0:19–0:44]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

Melodiatekstuurityppi I (pääteema), tahdit 1–8

Melodiatekstuurityppi II (kahdeksasosamelodiakulku), tahdit 9–16

Nuottiesimerkki 43 esittelee kaksi kappaleessa esiintyvää melodista tekstuurityppiä. Näistä ensimmäinen – pääteema – koostuu kahdesta neljän tahdin mittaisesta säkeestä (tahdit 1–8). Säkeistä ensimmäinen esittelee pääteeman melodisen motiivin, jota jälkimmäinen säe varioi. Esimerkin tahdit 9–16 edustavat kappaleen toista tekstuurityppiä, tasaisin kahdeksasosin etenevää melodiakulkua. Pääteemalla ja kahdeksasosamelodiakululla näyttäisi olevan löyhä temaattinen yhteys toisiinsa – molemmissa esiintyy paljon hyppyjä ja niiden melodia on pikemminkin aaltoileva kuin lineaarinen. Kahdeksasosamelodiassa käytetään teeman karakteristisia piirteitä, kuten tahdin 1 melodian sekuntiliikkeen toistoa tahdeissa 13 ja 15. Tekstuurien keskeisenä eroavaisuutena on kuitenkin melodian rytmiiikka, joka pääteemassa on vaihtelevaa, kun taas sitä seuraava kahdeksasosamelodiakulku etenee yksinomaan tasaisessa kahdeksasosarytmisessä.

Pääteemassa huomio kiinnittyy terssiä laajempien intervallien käyttöön. Ensimmäisen neljän tahdin aikana melodiassa esiintyy kolme kvarttihyppyä sekä yksi kvintti- ja septimihyppy. Kvartti on yhdessä suuren sekunnin kanssa pääteeman ensimmäisen säkeen useimmin toistuva intervalli. Pääteema pysyy yhdessä sävellajissa, eikä siinä käytetä kromaattisia muunnosäveliä.

Tasaisissa kahdeksasosissa liikkuva melodiatekstuuri (tahdit 9–16) koostuu pääteeman tavoin kahdesta neljän tahdin mittaisesta säkeestä, jotka pääteemasta poiketen ovat kuitenkin luonteeltaan keskenään erilaisia. Ensimmäinen säe sisältää kromatiikkaa suhteessa siinä käytetyn harmonian, Es-duurin, säveliin. Yhdistettynä melodian aaltomaiseen muotoon ja ajoittaisiin isoihin intervallihyppyihin kromatiikan käyttö luo epävarman tunteen siitä, mihin suuntaan melodia on menossa, kunnes jälkimmäisen säkeen Es-duurissa pitäytyvä, kahden tahdin pätkissä kertautuva lineaarinen melodiakulku rauhoittaa tilanteen.

Musiikillisen jännitteen luomisen kannalta pääteeman jälkeisen neljän tahdin mittaisen säkeen osuus (tahdit 9–12) on keskeinen. Pääteeman harmonisesti stabiiliin tilanteeseen luodaan sointuvaihdoksella, kromatiikalla ja melodian rytmin tihentymisellä jännitteitä, jotka puretaan viimeisen neljän tahdin aikana (tahdit 13–16). Esimerkin 43 draamallinen kaari on siis seuraava: ensiksi esitellään ja kerrataan kappaleen keskeinen melodinen aines ja luodaan mielikuva oletusarvoisesta harmoniankäsittelystä (tahdit 1–8), sitten luodaan jännitetila muuttamalla vallitsevia melodis-harmonisia parametreja (tahdit 9–12) ja lopuksi palataan alun modaaliseen harmoniamailmaan ja saavutetaan motiivisen kertaamisen avulla tuttuuden tunne (tahdit 13–16).

Nuottiesimerkki 44 jatkuu siitä kohdasta, mihin esimerkki 43 päättyi. Kappaleen temaattinen materiaali toistetaan varioituna, sävelaskeleen aiempaa korkeammalta.

Nuottiesimerkki 44: *RDNZL* [0:44–1:09]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

Melodiatekstuuryyppi I (pääteema), tahdit 1–8

Melodiatekstuuryyppi II (kahdeksasosamelodiakulku), tahdit 9–16

Sävellyksellisesti saman musiikillisen rakenteen – kahdeksan tahdin mittaisen pääteeman ja samanpituisen kahdeksasosamelodian – toistaminen sellaisenaan asettaa toistettavaan tekstuuriin lisävaatimuksia, jotta ennakoitavuuden ja ennakoimattomuuden välinen jännite säilyisi musiikissa samana. Rakenteellisen toiston vastapainona musiikillisessa tekstuurissa täytyy siis tapahtua muutoksia. Pääteemassa Zappa toteuttaa tämän siten, että hän varioi sen intervallirakennetta ja yhdistää siihen kahdeksasosatekstuuria (esimerkki 44, tahdit 7–8). Kahdeksasosateemassa muutokset ovat pääteemaa suuremmat. Siinä Zappa lisää kromatiikan määrää ja jatkaa melodian etenemisen ambivalenttia vaihetta säerajan yli. Vasta nuottiesimerkin kaksi viimeistä tahtia rauhoittavat harmonisen tilanteen. Vaikka metrisesti nuottiesimerkit 43 ja 44 jakaantuvat molemmat kahteen kahdeksan tahdin mittaiseen yksikköön, on jälkimmäisessä nuottiesimerkissä säerajoja hämärytetty muuttamalla säkeiden teksturaalista sisältöä edellä kuvailemillani tavoilla.

Sovituksellisesti *RDNZL* kuuluu niihin *The Zappa Albumin* kappaleisiin, joissa Ensemble Ambrosiuksen muusikot vaikuttivat suuresti kappaleen instrumentaation lopulliseen muotoutumiseen. Alkuperäinen sovituksellinen ajatukseni oli käyttää kappaleen melodiasoittimeksi barokkioboeta, jota cembalo kaksintaisi. Päätin barokkioboeta pystyvän muotoilemaan hyppivästä melodiasta linjakkaan ja selkeästi jäsenneilyn, affektiivisen kokonaisuuden, johon cembalo toisi rytmistä tarkkuutta. Tämä idea ei kuitenkaan toiminut alkuunkaan. Melodian kromatiikka oli liian työlästä toteuttaa barokkioboella ja oboen voimakas ja äänenväriiltään rikas sointi olisi kaivannut tuekseen myös paksusti orkestroidun säestyksen, mitä halusin välttää. Loppujen lopuksi päädyimme korostamaan instrumentaatioissamme juuri kappaleen melodiikan hyppivyyttä ja sen luomaa perkussiivisuuden tunnetta. Soolosoittimiksi valikoituivat barokkimandoliini, dulcimer sekä kellopele, jota käytetään *The Zappa Albumilla* ensimmäistä kertaa *RDNZL:ssä* tärkeänä melodiasoittimeksi (kuva 18). Näitä kolmea instrumenttia yhdistelemällä melodiaan luotiin erilaisia perkussiivisia yhteissointeja, jotka käänsivät alkuperäisen sovituksellisen idean aivan toisenlaiseksi.

Nuottiesimerkki 45: *RDNZL* [1:22–1:42]. Tarkka transkriptio *The Zappa Albumilta*. Melodialinja ja urkujen bassolinja on sovituksessa tarkoin määritelty, melodian ornamentointi ja barokkisellon stemma on puolestaan improvisoitu soittohetkellä.

The image shows a musical score for five instruments: Gl. sp. (Glockenspiel), Mand. (Mandolin), Dul. (Dulciana), Org. (Organ), and Vc. (Violoncello). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the instruments, with the Mandolin and Dulciana playing a melodic line and the Organ and Cello providing a bass line. The second system shows the continuation of the piece, with the instruments playing in a more complex, improvisatory style. The score includes various musical notations such as trills (tr), pizzicato (pizz.), and dynamic markings.

Verrattuna edellä kertomaani alkuperäiseen sovitusideaani, jossa käytettiin barokkioboeta ja cembaloa melodiasoittimina, nuottiesimerkki 45 osoittaa, kuinka

toisenlaiseksi sovituksen instrumentaatio voi muuttua, kun yhtye työstää kappaletta ryhmänä ja keskustelee sovituksellisista ideoista yhdessä. Esimerkissä barokki- mandoliinin stemman transkriptiosta käy myös ilmi, kuinka Ensemble Ambrosiuksen muusikot saattoivat improvisatorisesti koristella melodialinjoja vanhan musiikin esityskäytännön mallin mukaan. Tyyllillisenä



Kuva: © Hanna Wesselius 1999.

Kuva 18. Oboisti Jasu Moisio soittamassa mielisointiaan, kellopeliä. Vailla aiempaa lyömäsoittajataustaa Moisio kehittyi Ensemble Ambrosiuksessa varsin kyvykkääksi kellopelinsoittajaksi, mistä osoituksena *RDNZL*:n kellopelistemman opettelu. Kuva *The Zappa Albumin* levytyssessiosta.

viittauksena barokkimusiikkiin toimii myös barokkisellon tahtien 2–3 arpeggiokuvio, joka on mukaelma J. S. Bachin ensimmäisen soolosellosarjan alusta.<sup>1</sup> Lopuksi, nuottiesimerkki 45 toimii vielä yhtenä esimerkkinä siitä, kuinka barokkisello varioi Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa improvisatorisesti bassolinjaa tuoden siihen melodista ulottuvuutta ja rytmistä muotoa.

Viimeisenä sovituksellisenä huomiona kappaleesta *RDNZL* haluan ottaa esille nuottiesimerkin 46 esittelemän kohdan.

Nuottiesimerkki 46: *RDNZL* [1:57–2:14]. Tarkka transkriptio *The Zappa Albumilta*.

The image shows a musical score for five instruments: Mandolin (Mand.), Dulcimer (Dul.), Organ (Org.), Harmonica (Hpc.), and Violin (Vc.). The Mandolin and Dulcimer parts are marked 'tremolo'. The Organ part is marked '(non tremolo)'. The Harmonica part is marked '8' buff stop tremolo'. The Violin part is a melodic line in the bass clef.

Nuottiesimerkki 46 sijoittuu kohtaan juuri ennen barokkimandoliinisoolon alkua. Se esittelee äänenväriältään erään *The Zappa Albumin* kiintoisimmista kohdista, jossa barokkimandoliini, dulcimer ja cembalo soittavat kukin stemmansa tremolossa. Yllä olevassa kohdassa *The Zappa Albumilla* käytetään ainoan kerran cembalon luuttuäänikertaa. Sen sointutremolo yhdistettynä plektralla tuotettavaan barokkimandoliinin ja dulcimerin kapuloin tuotettavaan tremoloon saa aikaan rikkaan, perkussiivisen kokonaisuinnin. Urkupositiivi kaksintaa cembalon melodialinjaa, mutta ilman tremoloa. Urun pitkäkestoiset äänet ja niiden tasainen äänenpaine luovat mattapintaisen, säveltasoiltaan selkeän pohjan, jota vastaan kolmen perkussiivisen soittimen tremolo peilautuu. Vaikka tremolot soitetaan intensiivisesti, niiden ja urkupositiivin muodostama kokonaisäänenvoimakkuus jää varsin kohtuulliseksi, jolloin barokkisello riittää yksin toimimaan ainoana bassoinstrumenttina. Soiva lopputulos on

<sup>1</sup> Tämä sinänsä triviaali huomio osoittaa vain sen, miten musiikkiin voi teksturaalisilla muutoksilla luoda mitä erilaisimpia viittaussuhteita ja merkityssisältöjä.

samanaikaisesti sekä monipuolinen ja kiinnostava äänenväriältään että kamarimusiikillinen ja intiimi luonteeltaan. Tuukka Terho käyttää barokkimandoliinin tremolotekniikkaa myös soolossaan, joka linkittyy suoraan kappaleeseen *The Orange County Lumber Truck*.

### 6.1.12 The Orange County Lumber Truck

*The Zappa Albumin* lyhin kappale on 55 sekunnin mittainen *The Orange County Lumber Truck*. Transkriptoin ja sovitin sen samaan aikaan kuin kappaleen *RDNZL*, marraskuussa 1998. *The Orange County Lumber Truckin* tärkein funktio *The Zappa Albumilla* on toimia linkkinä kappaleiden *RDNZL* ja *Echidna's Arf (Of You)* välillä. Kappale on transkriptoitu Zappan levyltä *Roxy & Elsewhere* (1974), jossa sille on annettu nimi *Son Of Orange County*. Koska transkriptio pysyy uskollisena *Roxy & Elsewheren* versiolle, nimesin kappaleen alun perin sen mukaan. Kappaleen nimen muuttaminen *The Orange County Lumber Truckiksi* oli Zappan lesken Gail Zappan nimenomainen vaatimus. Keskustelin hänen kanssaan levyn julkaisuun liittyvistä kysymyksistä puhelimitse keväällä 2000, ja hän oli ehdoton tämän asian suhteen. Kappale *The Orange County Lumber Truck* esiintyy Zappalla ensimmäisen kerran levyllä *Weasels Ripped My Flesh* (1970). Siinä käytetään samaa musiikillista materiaalia kuin *Son Of Orange Countyssakin*, joten sikäli Gail Zappan vaatimus oli perusteltu, joskin hänen ehdottomuutensa asian suhteen ihmetyttää minua edelleen.

Sävellyksellisesti merkillepantava huomio Zappan *Roxy & Elsewheren* versiossa on, että Zappa käyttää teeman säveltasomateriaalia kahdessa täysin eri tempossa ja rytmissä. Kappaleen alussa melodia esitetään laulaen, ja melodian rytmi – samoin kuin koko kappaleen harmoninen rytmi – on hidastettu moninkertaisesti teeman alkuperäiseen muotoon verrattuna (nuottiesimerkki 47a). Alkuperäisessä muodossaan teema esiintyy *Roxy & Elsewheren* versiossa vasta aivan kappaleen lopussa, Zappan kitarasoolon jälkeen (nuottiesimerkki 47b).

Nuottiesimerkki 47a: *Son Of Orange County* [0:38–1:19]. Melodialinjan transkriptio Zappan levyltä *Roxy & Elsewhere* (1974).



And in your dreams You can see your-self as a  
prophet Sa-ving the world The words from your  
lips I just can't be-lieve you are such A fool

Nuottiesimerkki 47b: *Son Of Orange County* [4:57–5:06]. Melodialinjan transkriptio Zappan levyltä *Roxy & Elsewhere* (1974).



3

Nuottiesimerkin 47a säveltasorakenne on muutamaa poikkeamaa lukuun ottamatta identtinen esimerkin 47b kanssa. Zappan tapa muokata melodian rytmiä tuo mieleen kontrapunktisen augmentaatiotekniikan, vaikkakaan Zappa ei suhteuta hidastettuun melodiaan kontrapunktista melodista kudosta. Augmentointi on myös toteutettu varsin vapaasti, vaikkakin osa rytmiarvoista on hidastettu nimenomaan kolminkertaiseksi alkuperäiseen teemaesiintymään nähden. Hidastettuun melodiaan suhteutuu kuitenkin uusi säestystapa itsenäisine bassolinjoinen, rytmikuvioineen ja muine säestävien soittimien tekstuureineen. Sikäli *Son Of Orange Countyn* melodian uudelleenrytmitystä voi pitää esimerkkinä Zappan tavasta soveltaa perinteisen kontrapunktin tekniikoita musiikissaan.

Sovituksellisesti *The Orange County Lumber Truckin* sijainti kahden kappaleen välissä *The Zappa Albumilla* ja konserttiohjelmassamme vaikutti suoraan kappaleen instrumentaation muotoutumiseen, kuten luvussa 5.3 kerroin. Sovitukseni on transponoitu kokosävelaskeleen verran alaspäin kappaleen alkuperäisestä sävellajista, mikä myös oli seurausta kappaleen sijoittumisesta osaksi laajempaa jatkumoa. Olisimme joka tapauksessa transponoineet *The Orange County Lumber Truckin* vähemmän etumerkkejä sisältävään sävellajiin, mutta kappaleen linkittämisestä johtunut transponointi johti samalla kappaleen transponoitumiseen yhtyeelle mieluisampaan

sävellajiin. Itse asiassa, A-vireiselle barokkioboe d’amorelle A-duurin etumerkinnän mukainen tekstuuri on kaikkein helpointa soittaa.<sup>1</sup>

Erityisenä sovituksellisenä huomiona tämän kappaleen kohdalla haluan ottaa esiin cembalon käytön kappaleen kahdeksasosissa etenevän komplementtirytmiikan toteuttajana (nuottiesimerkki 48).

Nuottiesimerkki 48: *The Orange County Lumber Truck* [0:36–0:43]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image displays a musical score for 'The Orange County Lumber Truck'. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Reduktio', consists of two staves: a treble clef staff with block chords and a bass clef staff with a simple rhythmic pattern of quarter notes. The second system, labeled 'Cembalon stemma', also has two staves. The treble clef staff features a complex, syncopated melodic line with many beamed notes, while the bass clef staff continues the simple rhythmic pattern from the first system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Nuottiesimerkin 48 esittelemässä kohdassa Zappan versioissa rytmien kahdeksasosapulssi luodaan perkussiosoitimien avulla. Sovituksessani käytin vastaavassa tehtävässä perkussiivisinta käytössämme ollutta soitinta, cembaloa. Kyseisessä kohdassa tasaisen kahdeksasosapulssin luominen oli ensiarvoisen tärkeää, koska synkopoitujen pisteellisten neljäsosanuottien soittaminen ilman tasaista rytmistä tukea olisi hämärtänyt tahtien iskukohtien sijainnin. Nyt cembalon kahdeksasosatekstuuri antaa tarkan rytmisen referenssin synkoopeille ja pitää kappaleen rytmisesti kasassa.

Kuten kappaleen *RDNZL* kohdalla, myös *The Orange County Lumber Truckin* sovitukseni keskittyy kappaleen läpisävellettyyn osaan. Pitää kuitenkin ottaa huomioon, että *The Zappa Albumilla* *RDNZL:n* päättävä solo perustuu samalle sointuprogressiolle kuin *Son Of Orange Countyn* transkriptoimaani melodiaa edeltävä kitarasoolo levyllä *Roxy & Elsewhere*. Tämä antaa mahdollisuuden sellaiseen tulkintaan, että *RDNZL:n* läpisävelletyn osan jälkeen *The Zappa Albumilla* siirryttäisiin *Son Of Orange Countyn* sooloon, jonka lopuksi esiteltäisiin kappaleen varsinainen teema. Se, että kuulijan on

<sup>1</sup> Sovituksemme A-duurissa oleva alku löytyy luvusta 5.5 nuottiesimerkkistä 25. Huomautettakoon kuitenkin, että kohdassa 0:19 kappale moduloi D-duuriin. Tämä selittää nuottiesimerkin 48 A-duurista poikkeavan etumerkinnän.

mahdollista assosoida soolo osaksi kumpaakin kappaletta, tukee *The Zappa Albumilla* musiikin etenemistä luontevana jatkumona, eikä kokoelmana irrallisia fragmentteja.

### 6.1.13 Echidna's Arf (Of You)

*Echidna's Arf (Of You)* on yksi vanhimmista Zappa-sovituksistamme. Ere Lievonen transkriptoi ja sovitti kappaleen marras-joulukuussa 1996 Zappan levyn *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* pohjalta, ja se oli yksi niistä neljästä Zappan kappaleesta, jotka esitimme ensimmäisessä varsinaisessa konsertissamme 7.6.1997 Helsingissä.<sup>1</sup> Samoin kuin monien muiden ennen vuotta 1999 tekemiämme sovitusten kohdalla, myös kappaleessa *Echidna's Arf (Of You)* alkuperäiselle Ensemble Ambrosiukselle instrumentoitu sovitus toimi pohjana myöhemmin mukaan lisätyille stemmoille. *Echidna's Arf (Of You):n* erityispiirteenä on, että sen alkuperäisessä sovituksessa ei käytetty lainkaan barokkioboeta, vaikka se olisi ollut käytettävissä. Tämä oli Lievosen tietoinen sovituksellinen valinta. Täten *Echidna's Arf (Of You):n* tapauksessa sekä barokkioboerien että barokkiviulun stemma koottiin myöhemmin – tarkemmin sanottuna kesäkuussa 1999 – cembaloiden stemmojen pohjalta.<sup>2</sup> Barokkifagotti puolestaan kahdensi cembalostemmojen pohjalta kirjoitettua bassolinjaa. Barokkimandoliinille ei tehty ollenkaan erillistä stemmaa, vaan Tuukka Terho muotoili soittamansa tekstuurin itse muiden soittajien stemmojen pohjalta.

Huomioitava sovituksellinen muutos tapahtui urkustemmassa. Sinänsä se muokattiin pitkälti cembalostemmojen pohjalta, mutta Jonte Knif lisäsi *The Zappa Albumin* levytystä varten urkustemmaansa uuden, paralleleihin alapuolisin suurin terssein etenevän melodialinjan uruille kohtiin 3:24–3:27 ja 3:32–3:35 (nuottiesimerkki 49).

Nuottiesimerkki 49: *Echidna's Arf (Of You)* [3:24–3:27]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.



Nuottiesimerkin 49 esittelemä melodian alapuolinen rinnakkaiskulku ei esiinny transkription pohjana olleessa, Helsingissä äänitetyssä konserttitaltioinnissa. Se

<sup>1</sup> Muut tuon konsertin Zappa-kappaleet olivat *Uncle Meat*, *T'Mershi Duween* ja *Inca Roads*.

<sup>2</sup> Jasu Moisio käytti kappaleen alkupuolla barokkioboeta d'amorea ja vaihtoi loppupuolella soittimekseen barokkioboeta.

transkriptoitiin Zappan levyltä *Roxy & Elsewhere* (1974), jossa *Echidna's Arf (Of You)* myös esiintyy. Tältä osin sovituksemme kappaleesta yhdistelee Zappan kahta eri versiota.

Kappaleen levyllä päätyneessä sovituksessa huomionarvoista on, että siinä hyödynnettiin mahdollisuutta käyttää barokkiviulua ja -oboeta d'amoria keskenään vuorottelevina soolosoittimina. Näin melodian realisaatioon saatiin vaihtelevuutta, ja barokkiviulua ja -oboeta voitiin käyttää niille ominaisilla tavoilla. Nuottiesimerkki 50 esittelee barokkiviulun ja barokkioboeta d'amoren melodista vuorottelua ja eri tekstuurityyppien sovittamista instrumentin ominaisluonteen mukaan.

Nuottiesimerkki 50: *Echidna's Arf (Of You)* [1:03–1:16]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows a musical score for four instruments: Violin (VI.), Oboe d'amore (Ob. d'am. (in A)), Harpsichord (Hpc.), and Organ (Org.). The score is in 6/8 time and consists of four measures. The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Oboe d'amore part plays a similar melodic line. The Harpsichord part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The Organ part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Nuottiesimerkissä 50 barokkiviulu soittaa tahtien 2 ja 4 anapestimaiset rytmikuviot, jotka ovat idiomaattista jousisoitintekstuuria, ja siten ne soveltuvat hyvin sovitettavaksi barokkiviululle, kun taas barokkioboeta d'amore soittaa tahtien 1 ja 3 lineaarisemman melodiakuvion. Luvussa 5.1.1 esittelin barokkiviulun ja barokkioboeta d'amoren unisonokäytön tarjoamia soinnillisia mahdollisuuksia. Esimerkki 50 puolestaan esittää tilanteen, jossa oboen ja viulun vuorottelu soolokäytössä tukee musiikin eri tekstuurityyppien asettamia sovituksellisia vaatimuksia.

Nuottiesimerkkistä 50 käy myös ilmi Zappan musiikkiin eräs olennaisesti kuuluvan piire, rytmikan polyfonisuus. Toisin kuin melodista kontrapunktia, Zappa käyttää musiikissaan usein rytmistä kontrapunktia, kuten nuottiesimerkit 38 (luvussa 6.8) ja 50

esittelevät. Nuottiesimerkissä 50 kuuden kahdeksasosan mittainen tahti jaetaan yhtä aikaa sekä kahteen kolmen kahdeksasosaan muodostamaan ryhmään että neljään pisteelliseen kahdeksasosaan. Tämänkaltaisten metrien käyttö muistuttaa tasajakoisten ja kolmijakoisten metriikan yhtäaikaista esiintymistä myöhäiskeskiajan ja renessanssin musiikissa.<sup>1</sup> Zappan tapauksessa polyrytmiikan vaikutteet tulivat kuitenkin ensisijaisesti populaarimusiikista sekä 1900-luvun modernista klassisesta musiikista (muun muassa Conlon Nancarrowilta). Zappa oli kiinnostunut monimutkaisesta rytmin polyfoniasta, mutta säveltäessään musiikkia rock-yhtyeidensä esitettäväksi hänen mahdollisuutensa toteuttaa rytmistä polyfoniaa olivat rajatut. Tämä johtui osittain ihmismuusikoiden rajallisesta suorituskyvystä ja osittain kaupalliseksi tarkoitettun musiikin tyylillisistä vaatimuksista. Kun Zappa 1980-luvulla siirtyi käyttämään Synclavieria sekä säveltämisensä työkaluna että sävellystensä pääasiallisena esittäjänä, hän pystyi toteuttamaan aiempaa kompleksisempaa rytmistä polyfoniaa.<sup>2</sup> Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovitukset keskittyvät kuitenkin säveltäjän populaarimusiikin kategoriaan sijoittuvaan tuotantoon, ja niissä rytmisen polyfonia esiintyy lähinnä nuottiesimerkin 50 kaltaisina tilanteina, jotka ovat verrattain yksinkertaisia ja helposti ihmismuusikoiden soitettavissa.

Sovituksellisesti mainittakoon *Echidna's Arf (Of You)*:sta vielä Ere Lievosen tapa kasvattaa musiikin dynamiikkaa soitinmäärää lisäämällä. Tätä sinänsä perustavaa laatua olevaa sovituksellista keinoa ei käytetä Ensemble Ambrosiuksen Zappa-sovituksissa kovinkaan paljon, koska Zappan populaarimusiikin kategoriaan sijoittuvassa musiikissa dynamiikkaan ei tavallisesti tehdä lineaarisia crescendoja ja diminuendoja, vaan muutokset äänenvoimakkuudessa ovat tyypillisesti suoraviivaisia ja äkillisiä. *Echidna's Arf (Of You)*:ssa on kuitenkin kohta, jossa nopean melodiakuvion toisto useasti tarjosi hyvän mahdollisuuden crescendon tekemiseen sekä soiton intensiteettiä kasvattamalla että soitinmäärää lisäämällä (nuottiesimerkki 51). Sovituksemme pohjana toimineessa Zappan versiossa tämä kohta soitetaan tasaisessa dynamiikassa, ja melodiasoittimina

---

<sup>1</sup> Barokkiin tultaessa päällekkäisten metrien käyttö oli supistunut lähinnä ajoittaisiin hemioloiden käyttöön kadensiaalissa tilanteissa, mutta vielä J. S. Bachilla esiintyy käytäntöä, jossa eri stemmat saatettiin merkitä eri tahtilajiin keskenään sen mukaan, tarkoitettiinko niiden metri jaettavaksi tasa- vai kolmijakoisesti (näin tapahtuu esimerkiksi urkukoraalissa *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 617).

<sup>2</sup> 1980-luvulla Zappa oli myös saavuttanut jo taloudellisen riippumattomuuden, joten hän pystyi enenevässä määrin keskittymään ei-kaupallisen, populaarimusiikkia kompleksisemmän musiikin säveltämiseen. Esimerkkinä Zappan kompleksisesta rytmisestä polyfoniasta mainittakoon kappale *Girl in A Magnesium Dress* levytä *The Perfect Stranger* (1984).

käytetään koko ajan syntetisaattoria, vibrafonia ja sähköbassoa. Crescendon tekeminen oli siis Lievosen oma sovituksellinen ratkaisu.

Nuottiesimerkki 51: *Echidna's Arf (Of You)* [0:33–0:38]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. d'am. (in A), Hpc. & Org., and Vc. & Fg. The score is in 11/16 time and consists of 16 measures. The Ob. d'am. part starts with a rest for the first two measures, then plays a series of eighth notes. The Hpc. & Org. part plays a continuous eighth-note pattern throughout. The Vc. & Fg. part has a rest for the first two measures, then plays a series of eighth notes, with a 'pizz.' (pizzicato) marking above the first note and an 'Fg.' marking below the last note. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Ensemble Ambrosiuksen levyttämä versio kappaleesta on sovitettu vuoden 1999 yhtyeen laajimmalle instrumentaatiolle, jossa barokkimandoliinia lukuun ottamatta kaikki muusikot soittavat koko ajan pääsoittimiaan, eikä levytyksessä kappaleeseen tehty lisästemmoja tai päällekkäissoittoja. Sellaisenaan *Echidna's Arf (Of You)* antaa siten mahdollisimman tarkan kuvan vuoden 1999 Ensemble Ambrosiuksen peruskokoonpanon soinnista laajassa ensemblekappaleessa. *The Zappa Albumilla* kappaleen kesto on 3 min 49 s. *Echidna's Arf (Of You)* päättyy G-pohjaiseen sointutoistoon (nuottiesimerkki 27 luvussa 5.3) ja linkittyy kappaleeseen *Inca Roads*.

#### 6.1.14 Inca Roads

*Inca Roads* on *The Zappa Albumin* laajin kappale – sen kesto on peräti 9 min 15 s. Tein sovituksen kappaleesta alkuperäiselle nelihenkiselle Ensemble Ambrosiukselle jo vuonna 1996, ja kappaleen ensiesitys oli ensimmäisessä konsertissamme 7.6.1997 Helsingissä. Yhtyeen laajentumisen myötä kappaleen sovitukseen tehtiin jatkuvasti pieniä muutoksia, kunnes levytyksen pohjana toiminut sovitusversio viimein valmistui yhtyeen kesän 1999 konsertteja varten. Kuten monen muunkin sovitukseni, myös *Inca Roads*in transkription pohjana toimi Zappan konserttitalenne *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"*.

*Inca Roadsilla* on kiintoisa kehityshistoria. Varhaisin tunnettu äänitys kappaleesta on vuodelta 1972 peräisin oleva studioversio, joka julkaistiin vuonna 1996 levyllä *The Lost*

*Episodes*. Se sisältää jo kokonaan sen temaattisen materiaalin, josta Zappa seuraavien vuosien aikana muokkasi ensimmäisen julkaisemansa, miltei yhdeksänminuuttisen version (levyllä *One Size Fits All*, 1975). Alkuperäisessä versiossa kappaleen temaattinen materiaali esiteltiin alussa ja uudelleen varioituna lopussa. Näiden väliin sijoittui lyhyt improvisoitu instrumentaalisoolojakso.

Vuonna 1973 *Inca Roadsin* melodiaan liitettiin sanat ja sen rakenne laajeni. Kappaleen alkuun Zappa sijoitti alkuperäisen teeman säveltasolle perustuvan, George Duken rubatossa laulaman alkuintron, jonka jälkeen pitkällä instrumentaalisoololla laajennettu alkuperäisversio liitettiin intron yhteyteen. Kappaleen lopetus tapahtui pääosin samoin kuin alkuperäisversiossa.

Vuoden 1974 loppuun mennessä kappale oli viimein muuttunut siihen muotoon, jossa se säilyi Zappan kuolemaan asti. Alun vapaamuotoinen intro oli muuttunut tarkasti rytmitettyksi laulumelodiaksi, jonka jälkeen seurasi Zappan määrittelemättömän kestoisen kitarasoolo. Soolon päätteeksi Zappa oli säveltänyt siirtymän (engl. *bridge*) alkuperäisen version varsinaiseen teemaan, jossa melodia kappaleen alun tavoin esitettiin laulaen. Alkuperäisversion mukaisesti teemaa seurasi instrumentaalisoolo, tosin huomattavasti alkuperäistä pitkäkestoisempana. Kappaleen lopetus mukaili alkuperäisversiota, erotuksena jälleen sanoituksen ja vokaaliosuuksien yhdistäminen melodiaan.

Sävellyksellisesti Zappa käytti *Inca Roadsissa* samaa laajentamisen tekniikkaa kuin aiemmin käsittelemissäni kappaleissa *T'Mershi Duween* ja *Son Of Orange County*, joissa alkuperäisen temaattisen materiaalin säveltasot säilytettiin pääosin sellaisenaan, mutta melodia jaksoteltiin ja rytmitettiin toisin. Alla olevat neljä nuottiesimerkkiä ovat esimerkkinä tämän tekniikan soveltamisesta *Inca Roadsissa*.

Nuottiesimerkki 52a: *Inca Roads*, melodialinja (vuoden 1972 alkuperäisversio). Melodian alku. Transkriptio levytä *The Lost Episodes* [0:00–0:06].



Nuottiesimerkki 52b: *Inca Roads* (vuoden 1974 versio). Esimerkin 52a melodia augmentoituna, sanoitettuna ja uuden sovituksen alkuun sijoitettuna. Transkriptio levyltä *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* [0:37–1:01].

Did a ve - hi - cle come from some - where out there Just  
to land at the An - des? Was it round And did it have A  
mo - tor Or was it some - thing Differ - ent

Nuottiesimerkki 53a: *Inca Roads* (vuoden 1972 alkuperäisversio). Transkriptio levyltä *The Lost Episodes* [0:11–0:19].

Nuottiesimerkki 53b: *Inca Roads* (vuoden 1974 versio). Esimerkin 52a melodia uudelleen rytmitettyinä. Transkriptio levyltä *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"* [1:39–2:04].

Or did some - one Build the place To leave a space  
For such a thing to land

(instr.) 1.- 4.

Nuottiesimerkit 52a ja 52b sekä 53a ja 53b ovat vain eräitä mahdollisia esimerkkejä Zappan tavasta laajentaa kappaleidensa rakennetta alkuperäisen säveltasomateriaalin rytmiä muokkaamalla – *Inca Roads*issa kitarasoolon jälkeistä siirtymää lukuun ottamatta kaikki muut kappaletta laajentavat temaattisen materiaalin käsittelyt on toteutettu juuri tällä tekniikalla. Jää spekulointia varaan, miksi Zappa toteuttaa materiaalin muokkauksen toistuvasti näin kaavamaisesti, muuttamatta säveltasoja juuri lainkaan. Oma oletukseni on, että koska Zappan yhtyeissä ei käytetty juurikaan nuottimateriaalia, kappaleten laajentaminen oli helpointa toteuttaa jättämällä melodian parametreista säveltasot ennalleen ja kohdentamalla muutokset melodian rytmin uudelleenmuotoiluun. Näin muusikoiden jo kertaalleen oppiman melodian

säveltasostestruktuurin samana pysyminen nopeutti uuden laajennetun version ulkoaooppimista ja esittämistä. Myöskin voi olettaa, että sävellyksellisesti melodian kiinteiden säveltasojen uudelleen rytmittäminen oli helppo ja vaivaton tapa laajentaa kappaletta ja lisätä sen kestoä. Näin Zappa itse saattoi päästä pienimmällä sävellyksellisellä vaivalla. Tosin voi myös olla niin, että juuri tämän kaltainen rytmin muokkaus yksinkertaisesti vain kiinnosti säveltäjää enemmän kuin säveltasojen muokkaus. Oli asian laita miten tahansa, Zappan käyttämä tekniikka ei ainakaan jätä arvailujen varaan kappaletta laajentavan materiaalin suhdetta alkuperäiseen temaattiseen materiaaliin.

Rakenteellisesti Ensemble Ambrosiuksen levyttämä versio pysyy uskollisena kappaleen syyskuussa 1974 Helsingissä äänitetyille versiolle kahta poikkeusta lukuun ottamatta. Ensemble Ambrosiuksen versio alkaa reilun minuutin mittaisella, urkupisteen päällä vapaassa tempossa soitettavalla sellon pizzicatoimprovisaatiolla, joka perustuu nuottiesimerkkien 52b ja 53b temaattiseen materiaaliin. Toinen rakenteellinen muutos tapahtuu sovituksen kohdassa 4:37–5:27 (soolon jälkeinen siirtymä), johon olen lisännyt alkuperäisversiosta poiketen yhden ylimääräisen melodian kertauksen, sekä käyttänyt kontrapunktisesti kappaleen alun teemaa suhteessa siirtymän melodiaan (nuottiesimerkki 54).

Nuottiesimerkki 54: *Inca Roads* [4:37–5:27]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The musical score consists of three systems of music. The first system includes staves for Gsp., Melodia, and Vc. & Fg. The second system continues the Melodia and Vc. & Fg. parts. The third system also continues these parts, with a 'simile' marking in the Vc. & Fg. part. The score is marked with various musical notations, including triplets and a '5' indicating a quintuplet.

Nuottiesimerkin 54 kolmannessa kokonaisessa tahdissa alkava *Inca Roadsin* alun teema on sijoitettu kellopelille kontrapunktisessa suhteessa soolon jälkeisen siirtymän melodiaan. Zappalla tapaa hyvin harvoin tämän kaltaista melodista kontrapunktia, joten alun melodian käyttö siirtymän yhteydessä oli oma sovituksellinen ideani. Kvinttitranspositioon siirretyn alun teemaesiintymän jälkeen kellopeli soittaa vielä soolon jälkeisen siirtymän melodian kertaalleen unisonossa muiden melodiainstrumenttien kanssa. Tämä lisää soolon jälkeiseen siirtymään yhden melodian kertauksen verrattuna transkriptioni pohjana olleeseen Zappan versioon. Kellopelin kontrapunktinen vastamelodia lisää kohdan sisältämän musiikillisen informaation määrää kuitenkin sen verran, että katsoin siirtymän kokonaistekstuurin kestävän musiikillisesti vielä kolmannen kertauksen. Päätelin myös, että kappaleen yli yhdeksän minuutin kestoinen kokonaisuus kestää rakenteellisesti tekemäni pienen laajennuksen.

Nuottiesimerkin 54 reduktioon on sisällytetty myös barokkifagotin ja barokkisellon soittama, tarkasti määritelty bassolinja. Siirtymän sointurakenne pysyy koko ajan samana – siinä vaihtelevat kahden tahdin välein asteikkon C lyydinen ensimmäisen ja toisen asteen sointujen muodostamat harmoniat. Tämän kaltaisessa toisteisessa ja staattisessa harmoniankäytössä bassolinjan muotoilu on kokonaisuuden kannalta tärkeä osatekijä. Sovituksessani bassolinjan muoto on pitkälti määrittynyt barokkifagotille ominaisen tekstuurin käytöstä. Barokkifagotilla pystyy tehokkaasti toteuttamaan erilaisia artikulaatiotekniikoita, kuten aksentteja ja staccatoja, ja esimerkiksi bassolinjan toisen ja kolmannen rivin synkopoidut, nousevat artikuloituvat astekulut ovat seurausta barokkifagotin instrumentaalista ominaisuudesta.

*Inca Roads* on *The Idiot Bastard Sonin* lisäksi toinen *The Zappa Albumin* kappale, jossa Ensemble Ambrosiuksen transkriptio pohjana toimi vokaalikappale. Toisin kuin *The Idiot Bastard Sonin*, *Inca Roadsiin* ei lisätty lauluosuutta. Sovituksellisesti laulumelodian siirtäminen instrumentaalimelodiaksi vaati *Inca Roadsin* kohdalla melodian hahmon yksinkertaistamista, koska nuottiesimerkkien 52b ja 53b esittelemä laulutekstuuri piti sisällään nimenomaaan vokaalimelodialle ominaisia piirteitä, kuten glissandomaisia liukumia ääniä kohti. Sovittaessani melodiaa barokkiviululle ja barokkioboelle yksinkertaistin melodian muotoa siten, että se soveltui paremmin instrumentaalisesti esitettäväksi. Nuottiesimerkki 55 esittelee esimerkin 52b laulumelodian sovitettuna Ensemble Ambrosiuksen melodiasoittimille.

Nuottiesimerkki 55: *Inca Roads* [1:34–2:00]. Ensemble Ambrosiuksen barokkiiviulun ja -oboan stemma.



Viulun ja oboan lisäksi käytän *Inca Roadsissa* vielä kolmatta melodiasoitinta, violoncello piccoloa. Kaksinnan sillä alun melodiaa rinnakkaisissa alapuolisissa kvarteissa sekä soitan kappaleen ensimmäisen instrumentaalisoolon (kohdassa 2:56–4:36). Nuottiesimerkin 54 esittelemässä soolon jälkeisessä siirtymässä violoncello piccolo soittaa vielä improvisatorista tekstuuria uloskirjoitetun materiaalin päällä, mutta sen jälkeen sitä ei enää kappaleessa käytetä.

Violoncello piccolo oli *The Zappa Albumilla* ainoa varsinainen oma sivuinstrumenttini, ja sen osuudet *Inca Roadsissa* äänitettiin päällekkäisäänityksinä. Violoncello piccolon improvisoitu instrumentaalisoolo kohdassa 2:56–4:36 rakennettiin siten, että continuoryhmä äänitti ensin useiden minuuttien verran säestävää tekstuuria nauhalle, ja soitin sen jälkeen soolon säestyksen päälle kuulokekuuntelun avulla. Soolon pituutta ei ollut etukäteen määritelty, vaan violoncello piccolon soolon loputtua säestys editoitiin siten, että soolon jälkeinen siirtymä linkittyi suoraan soolon loppumiskohtaan. Levylle päätynyt soolo koostettiin kolmesta eri otosta siten, että enimmillään siinä soivat kaikki kolme violoncello piccolon sooloraitaa päällekkäin. Tämä oli alun perin levyn äänittäjän Heikki Savolaisen idea, joka syntyi kolmen sooloraidan päällekkäisen kuuntelukokeilun tuloksena. Editoimme Savolaisen kanssa kolmesta soolosta yhden kokonaisuuden, joka muodosti levyversiomme lopullisen soolon. Violoncello piccolon soolo on *The Zappa Albumin* ainoa jousisoittimella jouta käyttäen soitettu improvisoitu soolo. Se tuo sellaisenaan kokonaan uuden musiikillisen elementin *The Zappa Albumin* musiikilliseen sisältöön. Se on myös luonteva jatke *Inca Roadsin* alun jousisointipainoiselle melodialle.

Soitinnuksen kannalta violoncello piccolon käyttö on *Inca Roadsin* huomionarvoisin seikka. Kappaleessa käytetään myös joitakin instrumentaalisia erityistekniikoita, kuten violoncello piccolon ja viulun glissandoja, joihin yhdistetään äänen rikkova, kova jousenpaine (kohdissa 1:18–1:34 ja 2:05–2:06), kosketinsoittimien aksentoituja klustereita (muun muassa kohdassa 2:22–2:24), barokkioboan glissandoa (kohdassa

2:25–2:26) ja äänen tuottamista barokkioboen ja -fagotin pelkällä röörillä (kohdassa 9:12). Muutoin kappaleessa ei käytetä sellaisia uusia sovituksellisia keinovaroja, joita ei olisi jo mainittu muiden kappaleiden analyysin yhteydessä.

*Inca Roadsin* levyversiossamme kappaleen loppu ei ehkä yllä alun veroiseksi – violoncello piccolon poisjäänti kappaleen ensimmäistä sooloa seuraavan siirtymän jälkeen jättää pienen aukon sointikuvaan, ja urkusoolon jälkeinen yhteissoitto tuntuu hieman väsähtäneeltä. Soiton ja sovituksen intensiteetti tuntuu painottuneen kappaleen alkupuoleen, ja kappaleen loppu olisi saattanut kaivata vaihtelevampaa orkestraatiota ja uusia sovituksellisia ideoita. Tästä huolimatta *Inca Roads* toimii levyllä kokonaisuutena varsin hyvin, ja *The Zappa Albumilla* kappale on erittäin keskeisessä asemassa. Se huipentaa kappaleesta *RDNZL* alkavan kahdeksantoistaminuuttisen musiikillisen jatkumon ja tavoittaa mielestäni Zappan alkuperäisen version hengen.

### **6.1.15 G-Spot Tornado**

*The Zappa Albumin* päätöskappale *G-Spot Tornado* oli toinen niistä Ere Lievosen sovittamista kappaleista, jotka Zappa oli alun perin toteuttanut kokonaan Synclavierilla. Lievonen transkriptoi *G-Spot Tornadon* Zappan levyltä *Jazz From Hell* (1986) ja sovitti sen Ensemble Ambrosiukselle syksyllä 1997. Esitimme kappaleen ensimmäisen kerran konsertissamme 12.1.1998 Helsingissä. *The Zappa Albumilla* kappaleen kesto on 3 min 49 s.

Siinä missä *Son Of Orange Countyssa* ja *Inca Roadsissa* Zappa laajensi kappaletta muuttamalla samana pysyneen säveltasomateriaalin rytmistä rakennetta, *G-Spot Tornadossa* hän sovelsi vastakkaista metodia. *G-Spot Tornadossa* temaattista materiaalia varioidaan kahdella tavalla, säilyttämällä alkuperäisen materiaalin rytmi tarkasti ja tekemällä muutoksia vain säveltasoihin (nuottiesimerkit 56a ja 56b), tai säilyttämällä bassolinja kokonaisuudessaan sellaisenaan ja säveltämällä sen päälle kokonaan uutta melodista materiaalia (nuottiesimerkki 57).

Nuottiesimerkki 56a: *G-Spot Tornado* [0:29–0:42]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows two systems of musical notation for a piano reduction. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

Nuottiesimerkki 56b: *G-Spot Tornado* [0:42–0:55]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista.

The image shows two systems of musical notation for a piano reduction. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation is more complex than in 56a, featuring many chords and arpeggiated figures. There are some performance instructions like 'p' (piano) and 'f' (forte) in the bass line.

Nuottiesimerkissä 56b Zappa ei muuta musiikin rytmistä hahmoa suhteessa esimerkin 56a esittelemään kohtaan. Jälkimmäisessä esimerkissä rytmi esiintyy alkuperäisessä muodossaan, mutta uudessa harmonisessa kontekstissa. Myös melodian ja bassolinjojen muodot on säilytetty esimerkin 56a kaltaisina. Ainoina sävellyksellisinä eroavaisuuksina ovat siis säveltasoissa tapahtuneet muutokset.

Toinen sävellyksellinen kappaleen laajentamisen tapa *G-Spot Tornado*ssa tapahtuu kohdasta 1:50 alkaen, jossa Zappa on säveltänyt muuttumattomana pysyvän bassokuvion päälle uutta melodista materiaalia. Näitä molempia sävellyksellisiä laajennustekniikoita yhdistää se, että niissä toistetaan osa alkuperäisen materiaalin musiikillisista parametreista sellaisenaan ja muutokset kohdistetaan vain joihinkin yksittäisiin parametreihin. Oletan tämän kaltaisen ajattelun, jossa musiikillista materiaalia kopioidaan palasina toistensa perään, olevan seurausta Synclavierin käytöstä sävellysinstrumenttina. Synclavierilla on helppo kopioida materiaalia blokkeina paikasta toiseen, ja muuttaa sitten sen parametreja, kuten äänenväriä ja säveltasoja. Metrisen etenemisen kannalta on vaarana, että blokkiajattelu johtaa monotoniseen ja yksiulotteiseen lopputulokseen. Zappa onnistuu *G-Spot Tornado*ssa kuitenkin

välttämään tämän monimutkaistamalla kappaleen metristä kokonaisrakennetta kappaleen edetessä. Kohtaan 1:50 asti *G-Spot Tornado* etenee yksiselitteisesti 12 tahdin metrisissä yksiköissä. Siitä eteenpäin alkava kokonaan uusi melodiatekstuuri muuttaa kappaleen metristä hahmoa kompleksisemmaksi. Alusta kopioitu bassolinja etenee edelleen 12 tahdin blokkeina, mutta melodian säerajat sijoittuvat eri kohtiin bassoon nähden. Nuottiesimerkki 57 esittelee Zappan rytmisen polyfonian käyttöä *G-Spot Tornadossa*.

Nuottiesimerkki 57: *G-Spot Tornado* [2:24–2:46]. Reduktio Ensemble Ambrosiuksen partituurista. Bassolinjan muoto on säilytetty muuttumattomana, ja sen päälle on sävelletty uutta melodista tekstuuria, jonka metri on polyfonisessa suhteessa bassolinjan metriin.

Nuottiesimerkissä 57 katkoviivoitetut kaaret osoittavat melodisten fraasien sijoittumista suhteessa bassolinjan 12 tahdin mittaisiin blokkeihin, joiden alku- ja loppukohtat osoitetaan hakaviivoilla. Tämän kaltaista rytmien polyfoniaa Zappa toteuttaa molemmissa *The Zappa Albumin* Synclavier-kappaleissa, mikä lisää kappaleiden sisältämän musiikillisen informaation määrän riittävän suureksi, jotta tunnetta yksiulotteisen mekanistisesta, blokeissa etenevästä konemusiikista ei pääse syntymään.

Sovituksellisesti *G-Spot Tornadon* suurimman haasteen aiheutti kappaleen konemaisen, jatkuvan pulssin toteuttaminen ilman varsinaisia lyömäsoittimia. Totesimme, että meidän täytyy ylläpitää tasaista puolinuottipulssia koko kappaleen läpi, jotta rytmisesti kompleksinen väliosa pysyisi kasassa ja tempossa. Päädyimme loppujen lopuksi käyttämään *G-Spot Tornadossa* ainoan kerran *The Zappa Albumilla* erillistä

perkussioraitaa, jonka Jonte Knif soitti rakentamallaan pienellä kokopuisella vasaralla – eräänlaisella lyömäsoittimella.<sup>1</sup>

*G-Spot Tornado* äänitettiin siten, että ensin Knif soitti puuvasaralla puolinuottipulssia koko kappaleen ajaksi. Se toimi muulle yhtyeelle click-raidan tapaan. Sen päälle soitettiin ensin basso- ja kosketinsoittimet sekä kellopele, ja lopuksi barokkiviulun ja barokkioboan stemmat. Näin *G-Spot Tornadosta* tuli ainoa *The Zappa Albumin* kappale, joka toteutettiin perinteisellä studioäänitystavalla, jossa muusikot soittavat osuutensa kuulokkeiden kautta kuulemiensa pohjien päälle. *G-Spot Tornadon* kohdalla tämä työskentelytapa toimi hyvin. Kappale on teknisesti niin haastava, että valitsemamme äänitysmenetelmä säästi aikaa ja johti kontrolloidusti tyydyttävään lopputulokseen.<sup>2</sup>

*G-Spot Tornado* koostuu sävellyksellisesti kolmesta selkeästä elementistä – melodiasta, bassolinjasta ja tasaisesta puolinuottipulssista. Varsinaista sointusäestystä ei kappaleessa ole, vaan modaalinen harmonia realisoituu nopean basso- ja diskanttirekisterin melodiatekstuurin myötä. Siten kappaleen sovituksessa soitinten lukumäärä ja eri soitinkombinaatioiden äänenvärit muodostuivat tärkeiksi, huomionarvoisiksi asioiksi.

*G-Spot Tornadossa* melodian soitinnus jaetaan kolmelle eri soitinkokoonpanolle. Enimmillään melodiaa realisoivat kaikki kappaleessa käytetyt neljä melodiasoitinta unisonossa – barokkiviulu ja barokkioboe sekä cembalo ja urkupositiivi. Äänenväriillisesti kaikkien neljän melodiainstrumentin käyttö melodian unisonosoitossa johtaa kiintoisaan kuulokuvaan, jossa neljä keskenään hyvin erilaisen äänenväriin tuottavaa soitinta luo yhden, kompleksisen kokonaisuinnin. Tätä efektiä Lievonen käyttää säästeliäästi, dramaturgisesti tärkeissä kappaleen alussa ja lopussa. Kaikkien neljän melodiainstrumentin unisonosoiton vaihtoehtoina oli melodian soittaminen joko sekä uruilla että cembalolla, tai ainoastaan uruilla soolona. Näissä pelkästään kosketinsoittimille orkestroiduissa kohdissa kahdensimme puuvasaran puolinuottipulssia kellopelillä, jolla soitettiin vallitsevan harmonian pohjasäveltä

---

<sup>1</sup> Knif kokosi noin viidentoista sentin pituisen ja vaakapalkin kohdalta noin viiden sentin levyisen, mäntypuisen vasaran kahdesta loviliitoksella toisiinsa kiinnitetystä puunpalasta. *G-Spot Tornadossa* sen avulla tuotettiin ääntä koputtamalla sitä cembalon kantta vasten. Sittemmin Knifin suunnittelema ja kokoama esine katosi muuton yhteydessä, emmekä ole voineet käyttää sitä enää toiste.

<sup>2</sup> Päällekkäisäänitysten hyvänä puolena on se, että yksittäisen instrumentin äänitystuloksen arvioiminen on paljon helpompaa kuin yhtä aikaa soittaneen kokonaisen yhtyeen. Päällekkäisäänityksessä soiton aikana tapahtuneet mahdolliset tekniset virheet on helppo havaita ja soivaa lopputulosta on siten koko ajan mahdollista kontrolloida tarkasti.

oktaavi-intervalleissa [1:23–1:36 ja 1:50–2:57]. Tämä tuki kosketinsoittajien rytmisissä pysymistä ja toi äänenväriällisen lisänsä kevyesti orkestroituihin kohtiin.

Sinänsä *G-Spot Tornadossa* kaikki instrumentit soittavat koko ajan fortessa – dynaamiset muutokset luodaan kappaleessa instrumenttien määrän vaihteluilla. Bassolinjat soitetaan kosketinsoittimien, barokkisellon ja -fagotin unisonossa. Poikkeuksena tähän on väliosa, jossa barokkisello toimii ainoana continuosoittimena [1:50–2:57]. Tuo kyseinen kohta tuntui kuitenkin bassolinjan osalta liian kevyesti orkestroidulta, joten kahdensin päällekkäissoitolla oman sellostemmani levyille – itse asiassa *The Zappa Albumilla G-Spot Tornadossa* käytetään kahta keskenään unisonossa olevaa selloraitaa koko kappaleen ajan.

## 6.2 Levyn lopullisen kappalejärjestyksen laatiminen

Viimeinen *The Zappa Albumin* musiikilliseen kokonaisuuteen vaikuttava päätös oli kappalejärjestyksen laatiminen. Levyä äänittäessämme tiesimme, mitkä kappaleet tulevat linkittymään toisiinsa, joten se vähensi erilaisten mahdollisten kappalejärjestysvaihtoehtojen lukumäärää, mutta silti päädyin listaamaan kaikkiaan seitsemän eri vaihtoehtoista kappalejärjestystä. Halusin, että levy muodostaa vajaan tunnin mittaisen, saumattoman kuuntelukokemuksen, joka sisältää useita pienempiä rakenneyksiköitä, joiden keskinäiset sävellajisuhteet muodostavat kiinteän ja loogisen kokonaisuuden. Päädyin pitkän pohdinnan jälkeen kappalejärjestykseen, jossa kappaleet *Night School* ja *G-Spot Tornado* muodostavat levyn ääripäät. Tyylillisesti nämä 1980-luvun puolivälissä sävelletyt Synclavier-kappaleet eroavat levyn muusta, pääosin 1970-luvun alusta peräisin olevasta materiaalista, ja olisi tuntunut ongelmalliselta sijoittaa kumpaakaan kappaletta laajan kokonaisuuden keskelle. *Night School* oli alun perin sävelletty televisio-ohjelman tunnusmusiikiksi, ja *The Zappa Albumilla* sillä on sama, laajan kokonaisuuden aloittava rooli. *G-Spot Tornado* on puolestaan hektisyydessään ja intensiivisyydessään niin kiihkeä kappale, että minun oli vaikea kuvitella sijoittavani sen jälkeen enää mitään muuta kappaletta, joten sen päätyminen levyn lopetuskappaleeksi oli luonteva valinta.

Molemmat levyn ääripäät ovat C-pohjaisessa sävellajissa, ja pyrkiessäni luomaan levystä mahdollisimman yhtenäistä kuuntelukokemusta, sijoitin sekä alkuun että

loppuun myös toiset C-pohjaisessa sävellajissa olevat kappaleet – toiseksi kappaleeksi *Sofan* ja toiseksi viimeiseksi kappaleeksi *Inca Roadsin*. Näin ollen *The Zappa Albumin* alussa C-pohjaisuutta on seitsemän ja puoli minuuttia ja levyn lopussa neljätoista minuuttia. Levyn alun ja lopun kuuluminen samaan sävellajialueeseen vahvistaa tunnetta yhdestä laajasta musiikillisesta kaarroksesta – tarkoitukseni oli, että *The Zappa Album* rakentuisi kokonaisuutena samoin kuin mikä tahansa yksittäinen tonaalinen sävellys, joka alkaa tietyssä sävellajissa, moduloi sitten siitä pois ja palaa lopuksi takaisin alkuperäiseen sävellajiin.

Sävellajisuhteiden lisäksi halusin kiinnittää huomiota siihen, että yhtenäisen kokonaiskaaroksen lisäksi levy jakaantuisi pienempiin rakenteellisiin kokonaisuuksiin. Näitä muodostui lopulta kolme. Ensimmäisen, vajaan neljäntoista minuutin mittaisen kaaroksen muodostivat kappaleet *Night School*, *Sofa*, *Black Page #2* ja *Uncle Meat*. Levyn avaava *Night Schoolia* seuraavat *Sofa*, *Black Page #2* ja *Uncle Meat* ovat kaikki tuttuja Zappan musiikin kuuntelijoille, ja kestoiltaan ne ovat kaikki likipitään kolme minuuttia. Näiden kolmen tutun ja lyhyehkön kappaleen sijoittaminen levyn alkupuolelle oli valinta, jolla pyrin tekemään *The Zappa Albumista* helpommin lähestyttävän levyn oletetun, tärkeän kohderyhmän – Zappan musiikin kuuntelijoiden – silmissä.<sup>1</sup>

Ensimmäisen ja toisen kappalekokonaisuuden erottaa toisistaan reilun minuutin mittainen *Igor's Boogie*. Sen esittäminen vain cembalolla ja melodikalla katkaisee tehokkaasti laajemmin orkestroitujen kappaleiden jatkumon. *Igor's Boogietta* seuraavat pehmeäsävyiset *Zoot Allures* ja *Big Swifty*, jotka käynnistävät toisen kappalekokonaisuuden. Näiden kappaleiden äänenvärilliset vastaparit, perkussiiviset *T'Mershi Duween* ja *Alien Orifice* päättävät vajaan kahdentoista minuutin mittaisen toisen kokonaisuuden.

Toisen ja kolmannen kappalekokonaisuuden erottaa toisistaan levyn ainoa vokaalikappale, *The Idiot Bastard Son*. Kolmen musiikillisen kaaroksen muotoutumisessa on huomattava, että kaksi levyn muusta materiaalista kuulokovaltaan

---

<sup>1</sup> Oletukseni siitä, että barokkiin erikoistuneet ammattimuusikot ja barokkimusiikin kuuntelijat muodostuisivat *The Zappa Albumin* toiseksi keskeiseksi kohderyhmäksi, osoittautui virheelliseksi. Barokkimuusikot tuntuivat tyypillisesti vierastavan Ensemble Ambrosiuksen estetiikkaa ja ”epäautenttista” soittotapaa, ja barokkimusiikin ystävät puolestaan eivät olleet vähääkään kiinnostuneita Zappan musiikista. Levyn varsinainen kohderyhmä muodostui siten nimenomaan Zappan musiikin ystävistä ja tuntijoista.

poikkeavaa kappaletta toimivat musiikilliset kokonaisuudet toisistaan erottavina välittäjinä. Duona soitettu *Igor's Boogie* ja ihmisääntä käyttävä *The Idiot Bastard Son* toimivat tehokkaina viitteinä siitä, että yksi kaarros on sulkeutumassa ja toinen alkamassa.

*The Idiot Bastard Sonin* jälkeiset levyn viisi viimeistä kappaletta muodostavat levyn kolmannen rakenteellisen kokonaisuuden. Koko levyn varsinainen huippukohta muodostuu kolmannen kaarroksen neljästä ensimmäisestä kappaleesta. Toisiinsa linkitetyt kappaleet *RDNZL*, *The Orange County Lumber Truck*, *Echidna's Arf (Of You)* ja *Inca Roads* muodostavat yhden pitkän musiikillisen jatkumon. Tämän kappalekokonaisuuden päätteeksi Synclavier-kappale *G-Spot Tornado* sulkee levyn viimeisen, reilun kahdenkymmenen minuutin mittaisen kaarroksen. Levyn kokonaisuuden kannalta *G-Spot Tornado*n funktio on sekä toimia levyn lopettajana että epilogina sitä edeltävälle neljän kappaleen sarjalle. Tässä kaksoistehtävässään se onnistuu hyvin. *G-Spot Tornado* tarjoaa *The Zappa Albumille* päätöksen, joka intensiivisyydessään sulkee levyn viisikymmenminuuttisen kokonaiskaarroksen – tehokkaasti ja lopullisesti.

Kuvasarja: © Hanna Weselius 1999.



Kuva 19. Kappaleiden *Night School*, *Igor's Boogie*, *T'Mershi Duween*, *Echidna's Arf (Of You)* ja *G-Spot Tornado* soittaja Ere Lievonen ja musisoimisen rajaton riemu. Kuvasarja *The Zappa Albumin* levytyssessiosta.

## 7. Johtopäätökset

### 7.1 Barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen yhteneväisyydet

Ensemble Ambrosiuksen toiminnan eräänä lähtökohtana oli ajatus siitä, että barokkimusiikin ja populaarimusiikin esityskäytännöistä löytyy yhtenevyyksiä, joiden tiedostaminen ja soveltaminen mahdollistaa Frank Zappan musiikin esittämisen barokkisoittimilla. Tutkimukseni on osoittanut tämän oletuksen paikkaansa pitäväksi. Barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjä yhdistää muun muassa notaationaalinen pyrkimys karsia nuottikuvasta pois kaikki tarpeeton informaatio. Tämä käytäntö siirtää musiikillista vastuuta yksittäisille muusikoille, jotka musiikkityylin esityskäytännön tuntevina pystyvät tuottamaan halutun musiikillisen lopputuloksen väljän nuottikuvan puitteissa. Selkeimmin pyrkimys nuottikuvan yksinkertaistamiseen näkyy tutkittaessa barokki- ja populaarimusiikin yhtyeiden säestävien soitinryhmien ympärille muotoutunutta esityskäytäntöä. Barokkimusiikissa säestävää instrumenttiryhmää kutsutaan continuoryhmäksi ja populaarimusiikissa komppiryhmäksi. Molemmissa tapauksissa koko säestysryhmän tarpeisiin riittää yksi ainoa stemma, joka sisältää informaation halutusta säestyksellisestä musiikillisesta materiaalista. Barokin ajan continuoryhmän muusikot realisoivat bassolinjaa ja harmoniaa kenraalibasson, eli numeroidun basson konventioiden mukaisesti, ja populaarimusiikin komppiryhmässä sama asia toteutetaan sointumerkkien pohjalta. Molemmissa esityskäytännöissä valittu notaatiomenetelmä jättää vastuun soivan tekstuurin lopullisesta muotoilusta kokonaan soittajalle.

Continuoryhmä ja komppiryhmä muistuttavat toisiaan paitsi musiikillisen tehtävänkuvansa, myös joustavan instrumentointimahdollisuuden puolesta – kumpikaan säestävä soitinryhmä ei ole sidottu tiettyyn soittajalukumäärään, vaan niiden laajuuksia voidaan vaihdella varsin vapaasti tarpeen ja mahdollisuuksien mukaan. Tyypillisiä barokin ajan continuoryhmän soittimia ovat barokkisello, bassogamba, violone, arkkiluuttu, cembalo sekä urkupositiivi ja tyypillisiä populaarimusiikin komppiryhmän soittimia puolestaan kitara, basso, rummut, erilaiset kosketinsoittimet sekä säveltasolliset perkussiosoitimet.

Kenraalibasson ja sointumerkkien käyttö vähentää populaari- ja barokkimusiikissa huomattavasti harmonisten elementtien notatoimisen tarvetta, mutta myös melodialinjojen notatoimisessa molemmissa esityskäytännöissä pyritään vähentämään nuottikuvan sisältämää informaatiomäärää. Barokin aikana rytmin kolmimuunteisuus osoitettiin vaivalloisen triolimerkintätavan sijaan merkinnällä *inégle*, joka mahdollisti kolmimuunteisen rytmin notatoimisen tasaisina kahdeksasosina. Populaarimusiikin notaatiossa termi *swing* osoittaa saman asian. Molempien musiikkityylien esityskäytäntöjä yhdistää myös mahdollisuus improvisatoristen elementtien soveltamiseen harmonian realisoinnin lisäksi myös melodialinjojen soitossa.

Populaari- ja barokkimusiikin esityskäytäntöjä yhdistää lisäksi vielä se, että molemmat edustavat aikansa käyttömusiikkia. Jako taidemusiikin ja muiden musiikkityylien välille syntyi vasta 1800-luvulla romantiikan aatemaailman myötä. Barokin aikana musiikin notaatioon ei kohdistunut tarvetta pyrkiä ilmaisemaan asioita yksiselitteisen eksaktilla tavalla, vaan nuottikirjoituksen käyttö oli vain väline halutun soivan lopputuloksen saavuttamisessa. Tämä johti populaarimusiikin tavoin esityksellisten ja notationalisten konventioiden syntyyn, jotka pystyivät nojaamaan väljään nuottikuvaan ja elävään esityskäytäntöön.

## **7.2 Ensemble Ambrosiuksen esityskäytännön perusteet**

Populaari- ja barokkimusiikin väliltä löytyneet yhtenevyydet loivat pohjan Ensemble Ambrosiuksen oman esityskäytännön muotoutumiselle. Päätimme Zappa-tulkinnoissamme jakaa musiikilliset tehtävät eri instrumenttien kesken barokkimusiikin mallin mukaan, eli siten, että melodiasoittimet realisoivat melodialinjoja ja continuosoittimet bassolinjaa ja harmoniaa. Notaatiossa pyrimme siihen, että se olisi mahdollisimman väljä ja helposti lähestyttävä Ensemble Ambrosiuksen muusikoiden omista lähtökohdista käsin. Ensemble Ambrosiuksen esityskäytäntöön vaikuttivat myös nimenomaan Zappan musiikin esityskäytännön erityispiirteet, jotka tietysti osin poikkesivat populaarimusiikin yleisestä esityskäytännöstä. Näistä tärkein oli Zappan tapa linkittää kappaleita pitkiksi musiikilliseksi jatkumoiksi, minkä sovelsimme sellaisenaan oman esityskäytäntömme lähtökohdaksi. Sen sijaan Zappasta poiketen päätimme keskittyä yksinomaan

musiikkiin, ja pyrimme välttämään ulkomusiikillisten elementtien sisällyttämistä esityksiimme.

### **7.3 Sovitettavien kappaleiden valinta**

Kun aloitimme toimintamme, ei saatavillamme ollut juurikaan nuottimateriaalia Zappan musiikista. Se vähä nuottimateriaali, jota ylipäänsä oli olemassa, oli kallista ja vaikeasti saatavilla. Sen takia päädyimme transkriptoimaan musiikillisen materiaalin itse Zappan levyiltä ja tekemään varsinaisen sovitustyön omien transkriptioidemme pohjalta. Sovitettavien kappaleiden valintaan vaikuttivat ensisijaisesti henkilökohtaiset musiikilliset mieltymyksemme ja arviomme kappaleiden sovitettavuudesta barokkisoittimia käyttävälle kamariyhtyeelle. Valintamme kohdistuivat tyypillisesti Zappan alun perin rock-yhtyeellensä säveltämään instrumentaalimusiikkiin, jossa läpisävelletyn tekstuurin osuus on vähintään puolet. Sovitimme myös kaksi vokaaliosuuden sisältänyttä kappaletta, joista toisen äänitimme *The Zappa Albumille* instrumentaaliversiona, toisen alkuperäisen version tavoin laulettuna. Jätimme sovittamatta Zappan laajasta tuotannosta sellaiset kappaleet, joiden alkuperäisversiot koostuivat pääosin improvisaatiosta tai joissa pääpaino on sanoituksissa. Myös kappaleet, joiden toimivuus perustui populaarimusiikin instrumentaation ominaisluonteille tai jotka vaativat toteutuksessaan populaarimusiikin vahvistetun instrumentaation, jätettiin sovittamatta, samoin kuin kappaleet, joiden instrumentaatio ylitti Ensemble Ambrosiuksen instrumentaation tarjoamat mahdollisuudet. Valitsemamme kappaleet muodostivat edellä luettelemistani rajoituksista johtuen varsin yhtenäisen tyylillisen kokonaisuuden.

### **7.4. Barokkisoittimien vaikutus sovitustyöhön ja musiikillisten tehtävien jako soittimien kesken**

Varsinaisessa sovitustyössä Ensemble Ambrosiuksen käyttämät barokkisoittimet muodostuivat keskeiseksi sovitusten lopullista muotoutumista määrittäväksi osatekijäksi. Jaoin instrumentit sovitustyössämme tehtäväkuvansa puolesta kahteen kategoriaan, melodia- ja continuosoittimiin. Melodiasoittimia olivat muun muassa barokkioboet, barokkiviulu, barokkimandoliini, dulcimer, melodika ja kellopele, ja säestyssoittimia cembalo, urkupositiivi, arkkiluuttu, barokkifagotti ja barokkisello.

Kosketinsoittimien rooli oli muita continuosoittimia monipuolisempi – ne toimivat usein myös melodisina soolosoittimina. Kaikki Ensemble Ambrosiuksen muusikot olivat kykeneviä soittamaan useampaa kuin yhtä instrumenttia, ja käytössämme oli siten huomattavasti yhtyeen jäsenten lukumäärää isompi joukko erilaisia soittimia. Sovitusten lähtökohtana oli kuitenkin, että ne tuli olla mahdollista toteuttaa konserttitilanteessa. Tämä rajasi erilaisten instrumenttikombinaatioiden määrää ja asetti periaatteellisen rajan sovituksessa samanaikaisesti käytettävien instrumenttien määrälle. *The Zappa Albumia* tehdessämme käytimme ajoittain studiotekniikan tarjoamia mahdollisuuksia päällekkäisäänityksiin ja sitä kautta instrumenttimäärän lisäämiseen, mutta sovitukselliset perusratkaisut tehtiin seitsenhenkisen Ensemble Ambrosiuksen konserttitilannetta silmällä pitäen. Levyttäessämme *The Zappa Albumia* pitäydyimme siis varsin pitkälti konserttisoitujissamme ja äänitimme enimmäkseen koko yhtyeen yhteissoittoa. Varsinaisia studiotekniikan tarjoamia mahdollisuuksia sovellettiin siis vain erityistapauksissa.

Sovitustyön keskeinen haaste oli pystyä käyttämään Ensemble Ambrosiuksen soittimia instrumentaalisesti idiomaattisella tavalla ja lisäksi samalla toteuttaa niillä niitä musiikillisia funktioita, joita Zappan alkuperäisversioiden sähköisesti vahvistetut rock-instrumentit toteuttivat. Tämä onnistui Ensemble Ambrosiuksen instrumenttien erityispiirteiden kartoittamisella ja kunkin instrumentin musiikillisen tehtäväkuvan tarkalla määrittelyllä sekä populaari- ja barokkimusiikin esityskäytännöistä löydettyjen yhtäläisyyksien soveltamisella Ensemble Ambrosiuksen esityskäytäntöön.

Ensemble Ambrosiuksen pääasialliset melodiasoittimet olivat barokkioboe ja barokkiviulu. Niiden tehtävänä oli yksinkertaisesti vastata melodialinjojen realisoinnista – joko yksin, yhdessä tai osana jotain muuta instrumenttikombinaatiota. Käytössämme oli myös kosketinsoittaja Jonte Knifin sivusoittimenaan soittama melodika, jolla oli melodioiden lisäksi mahdollisuus soittaa enintään neliäänisiä sointuja. Lisäksi melodikan erityistekniikoilla oli mahdollista simuloida sähkökitaran wah-wah -pedaalin ja tremolovarren käytöllä tuotettavia efektejä, joita Zappa käytti kitaransoitossaan. Tämä mahdollisti sellaisen musiikillisen materiaalin sovittamisen Ensemble Ambrosiukselle, jonka alkuperäisversiossa Zappa käyttää kitaran äänenväriä tärkeänä musiikillisena parametrina. Muut säännöllisesti käyttämämme melodiainstrumentit eli dulcimer, barokkimandoliini ja kellopele, olivat kaikki

soittajiensa sivusoittimia, ja niitä käytettiin melodioiden realisoinnissa äänenväriällisenä lisänä. Niiden tärkein tehtävä oli simuloida Zappan musiikin erityispiirteisiin kuuluvaa runsasta säveltasollisten perkussiosoitimien käyttöä. Lisäksi barokkimandoliinilla ja dulcimerilla oli mahdollisuus yksittäisen sävelen tremolomaiseen, nopeaan toistoon, mikä myös on eräs Zappan musiikin karakteristisista piirteistä.

Continuosoittimista kosketinsoitinten työnkuva oli monipuolisin. Niitä käytettiin sekä bassolinjan ja sointusatsin realisointiin että myös melodisen materiaalin soittoon. Käytössämme oli kaksi kosketinsoitinta, cembalo ja urkupositiivi, ja niiden keskinäisen tehtäväkuvan määrittely oli tärkeä soivaan kokonaisuuteen vaikuttanut seikka. Cembalon äänenmuodostuksen keskeinen piirre on perkussiivisuus – kun kieltä näppäävä kynsi on kerran saanut kielen värähtelemään, ei äänen väriin tai voimakkuuteen voi sen jälkeen enää vaikuttaa. Cembalon perkussiivisuutta hyödynnettiin sovituksissamme monin tavoin. Sen terävät äänenalut toivat melodioihin rytmistä jännevyyttä, ja säestyskäytössä cembalolla oli mahdollista keskittyä musiikin metrisen hahmon realisointiin. Äärimmilleen vietynä tämä johti siihen, että populaarimusiikissa lyömäsoittimien ylläpitämää tiheää komplementtirytmiikkaa pystyttiin Ensemble Ambrosiuksen sovituksissa simuloimaan käyttämällä cembaloa säveltasollisen perkussiosoitimen tavoin.

Urkupositiivin äänenväri on puolestaan cembaloon verrattuna korostuneen pehmeä ja pyöreä. Cembalosta poiketen urut tuottavat jatkuvan äänenpaineen. Ensemble Ambrosiuksessa urkupositiivia käytettiin musiikin konsistenssien elementtien korostamiseen, kuten pitkäkestoisten ja staattisten soinnillisten tilanteiden toteuttamiseen. Bassolinjojen kaksintajana urkupositiivin jatkuvakestoisen ääni toimi kuin liima, joka nivoi äänenalkuihin painottuvien soittimien terävän bassolinjan realisoinnin pehmeäksi ja linjakkaaksi kokonaisuudeksi. Urkupositiivin monipuolinen rekisteröintimahdollisuus mahdollisti tarvittaessa hyvinkin voimakkaan dynamiikan käytön. Tuolloin urkupositiivia oli mahdollista käyttää varteenotettavana melodiasoitimena, jonka äänenvoimakkuus muodostui huomattavan suureksi.

Barokkifagotti ja arkkiluuttu kuuluivat myös Ensemble Ambrosiuksen continuosoittimien ryhmään. Barokkifagotin ensisijainen tehtävä oli tuoda äänenväriällinen lisänsä continuoryhmän kokonaisuuteen ja omalta osaltaan tukevoittaa

sitä. Arkkiluutun päätehtävänä oli puolestaan monipuolistaa musiikin rytmistä hahmoa. Sen rooli oli merkittävin intiimissä musiikillisessa materiaalissa, jossa sen improvisatoriset, vapaamuotoiset rytmiset impulssit toivat tärkeän rytmisen ulottuvuuden yhtyeen kokonaisuuteen.

Tärkein Ensemble Ambrosiuksen continuosoittimista oli barokkisello. Sen merkittävyys perustui siihen, että barokkisellon tehtäväkuvan määrittymisen myötä onnistuttiin ratkaisemaan suurin barokkimusiikin ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen välisistä eroavaisuuksista aiheutunut ongelma, bassolinjojen soittaminen siten, että sen realisaatio voisi perustua osin improvisointiin.

Populaarimusiikissa vahvistettu sähköbasso riittää yksin vastaamaan bassolinjan kuuluvuudesta, jolloin basistille jää mahdollisuus määrittää soittotilanteessa bassolinjojensa lopullinen muoto itse, sekä sisällyttää soittoonsa improvisatorisia elementtejä ja olla sitä kautta vuorovaikutuksellisessa musiikillisessa suhteessa muihin muusikoihin. Sen sijaan barokkimusiikissa koko continuoryhmä realisoii ennalta määriteltä bassolinjaa yhtäaikaaisesti unisonossa. Tämä ei jätä mahdollisuutta improvisatoristen elementtien käyttöön bassolinjan soitossa, vaikka Zappan musiikissa tämä mahdollisuus muodostuikin usein tärkeäksi musiikilliseksi elementiksi. Ratkaisimme tämän keskeisen ongelman siten, että niissä paikoissa, joissa musiikillisesti oli perusteltua sisällyttää improvisatorisia elementtejä bassolinjan realisointiin, barokkisello simuloi basson tehtäviä. Muut continuoinstrumentit olivat tuolloin joko hiljaa tai soittivat pelkkiä bassolinjan yksinkertaistettuja runkosäveliä. Tämä jätti tilaa barokkisellon vapaammalle tekstuurille.

Barokkisellon toimiminen basson roolissa mahdollistui niiden soittotekniikoiden kautta, joita sen soittamisessa sovelsin. Soitin barokkiselloa pääasiassa näppäillen, jolloin sen suolikielistä lähtevä ääni muistutti näppäillen soitettavaa akustista bassoa. Tässä auttoi myös käyttämämme matala viritystaso, joka sekä laskee musiikin yleistä korkeustasoa puolisävelaskeleella nykystandardiin verrattuna että sai sellon pizzicatosoiton kuulostamaan korkeaa viritystasoa rennommalta, syvemmältä ja pakottomammalta.

Bassolinjojen realisoiminen uskottavasti barokkisellolla vaatii barokkisellon pizzicatotekniikan hallinnan lisäksi improvisointikykyä, näkemystä basistisesta soittotavasta sekä Zappan musiikin tyyllistä ymmärrystä. Tämän lopputuloksena

barokkisello nousi korvaamattomaksi Ensemble Ambrosiuksen esityskäytännössä. Yhtyeen historian aikana barokkiselloa lukuun ottamatta jokainen muu soitin on syystä tai toisesta puuttunut väliaikaisesti yhtyeen instrumentaatiosta. Barokkisellon tyylillinen merkitys on Ensemble Ambrosiuksessa kuitenkin niin keskeinen, että on mahdotonta kuvitella tilannetta, jossa sen musiikillinen rooli voitaisiin korvata jollakin muulla Ensemble Ambrosiuksen käytössä olevalla soittimella – sovellettavasta soittotekniikasta riippumatta.

## **7.5 Yksittäisten muusikoiden ominaisuuksien vaikutus sovitustyöhön**

*The Zappa Albumia* sovitettaessa Ensemble Ambrosiuksen yksittäisten muusikoiden musiikilliset ja tekniset erityisosaamiset heijastuivat suoraan sovitustyöhön. Improvisatorisia valmiuksia omanneet muusikot vastasivat sovitusten improvisatoristen elementtien toteuttamisesta, ja teknisesti orientoituneet muusikot saivat vastaavasti vastuuta teknisesti haasteellisen materiaalin soitossa. Erityisesti multi-instrumentalisti Jonte Knifin improvisointikykyä ja musiikillista monialaisuutta sekä Ere Lievosen teknistä osaamista hyödynnettiin runsaasti. Samaten barokkisellon erityisrooli toimii esimerkkinä yksittäisen muusikon erityisosaamisen heijastumisesta sovituksellisiin ratkaisuihin.

Ensemble Ambrosiuksen muusikot pystyivät kappaleiden harjoittamisen yhteydessä usein vaikuttamaan sovitusten lopullisen instrumentaation muotoutumiseen. Erilaiset instrumentaaliset kokeilut saattoivat muuttaa alkuperäistä soitinnusta huomattavasti. Joissakin tapauksissa yksittäisen muusikon panos osoittautui ratkaisevaksi etsiessämme Ensemble Ambrosiuksen instrumentaation puitteista vastaavuutta tietyille sähköisesti vahvistetun instrumentaation erityispiirteille. Innovatiiviset soittimenkäsittelytekniikat ja improvisatoristen elementtien yhdistäminen valmiiseen stemmaan olivat asioita, joita yksittäiset muusikot saattoivat toteuttaa spontaanisti harjoitustilanteessa, ja mikäli nämä kokeilut kuulostivat mielestämme hyviltä, niitä sovellettiin konsertti- ja levyversioissa. Varsinaiset satsilliset perusratkaisut määriteltiin kuitenkin etukäteen – instrumentaation mahdollinen vaihtuminen harjoitustilanteessa tai erilaisten soittotekniikoiden ja improvisaation soveltaminen soitossa ei tähän vaikuttanut.

## 7.6 Varsinainen sovitustyö

Kappaleiden transkriptiota seuranneessa varsinaisessa sovitustyössä pitäydyimme pitkälti Zappan alkuperäisten versioiden rakenteissa. Sen sijaan satsin tasolla saatoimme tehdä suuriakin muutoksia alkuperäisiin versioihin nähden. Sovelsimme kahta vastakkaista esteettistä lähestymistapaa sovituksissamme. Osassa sovitettavista kappaleista pyrimme toteuttamaan populaarimusiikille luonteenomaisia asioita barokkisoittimilla, kun taas osassa sovituksia Zappan musiikkia muokattiin nimenomaan barokkisoitinten ominaispiirteiden ja barokkimusiikin esityskäytännön ehdoilla. Viimeksi mainitussa tapauksessa satsillisilla sovitusratkaisuilla pystyttiin luomaan tyyllisiä viittauksia barokkimusiikkiin – poispäin populaarimusiikista.

Varhaisimmat *The Zappa Albumille* päätyneistä Zappa-sovituksistamme oli alun perin sovitettu vuosien 1997–1998 nelihenkiselle Ensemble Ambrosiukselle. Näiden sovitusten kohdalla instrumentaatiota laajennettiin yhtyeen soittajalukumäärän kasvamisen myötä. Uusien soitinten stemmat muokattiin pääosin jo olemassa olevien stemmojen pohjalta, mutta joissain tapauksissa yhtyeen laajeneminen pakotti uudelleeninstrumentoinnin lisäksi myös satsillisten muutosten tekemiseen suhteessa kappaleen alkuperäiseen sovitukseen. Myöhäisimmät, vuonna 1999 tehdyt *The Zappa Albumin* sovitukset oli jo alun alkaen suunniteltu levyllä soittaneelle seitsenhenkiselle kokoonpanolle. Näissä tapauksissa sovitukset oli mahdollista laatia heti sellaisiksi, että niissä hyödynnettiin jo tiedossa olleen levyttävän kokoonpanon instrumenttivalikoimaa ja yksittäisten soittajien erityisominaisuuksia.

Omanlaiseen muotoutunutta esityskäytäntöä lukuun ottamatta Zappan musiikin sovittaminen Ensemble Ambrosiukselle muistutti pitkälti minkä tahansa tonaalis-modaalisen musiikin sovittamista kamarimusiikkiyhtyeelle. Sovitustyössä otettiin huomioon Ensemble Ambrosiuksen käytössä olleiden instrumenttien ominaisluonne ja pyrittiin löytämään ja hyödyntämään mahdollisimman monipuolisia orkestraalisia ja sointiväriällisiä tehoja käytössä olevien instrumenttien puitteissa. Esimerkiksi musiikin dynamiikkaa muokattiin soiton intensiteetin määrää vaihtelemalla, erilaisia instrumentaalisia soittotekniikoita soveltamalla, yhtä aikaa soivien instrumenttien lukumäärää vaihtelemalla ja kosketinsoitinten rekisteröintiä muuttamalla.

Ensemble Ambrosiuksen instrumenteista eniten reunaehtoja sovitustyölle asettivat barokin ajan puhallinsoittimet. Niistä etenkin barokkioboen, barokkioboe d'amoren ja oboe da caccian vain kahden oktaavin ja suuren sekunnin laajuinen ambitus aiheutti transponointitarvetta joidenkin sovitettavien kappaleiden kohdalla. Barokin puupuhaltimien viritystaso oli myös sidottu barokin aikana esiintyneeseen matalaan viritystasoon, ja niissä käytettiin barokin ajan tasavireisyydestä poikkeavaa temperoitua viritysjärjestelmää. Tästä johtuen päätimme käyttää koko yhtyeen viritystasona matalaa viritystasoa. Päätimme myös virittää kaikki soittimemme barokin ajan epätasaisesti temperoituun viritysjärjestelmään. Tämä vaikutti entisestään sovitusten sävellajivalintoihin, joissa pyrittiin suosimaan vähäetumerkkisiä sävellajeja, jotka sekä olivat teknisesti helpompia soittaa barokin ajan puupuhaltimilla että soivat valituissa sävellajissa paremmin. *The Zappa Albumin* kappaleista yli kaksi kolmasosaa on sävellajissa, jossa käyttämämme barokin ajan epätasaisesti temperoitu viritysjärjestelmä, Vallotti, soi tasavireistä viritysjärjestelmää puhtaammin.

Viimeinen sovitusten sävellajivalintoihin vaikuttanut seikka oli Zappan omasta esityskäytännöstä sellaisenaan soveltamamme tapa linkittää usea yksittäinen kappale laajemmaksi musiikilliseksi jatkumoksi. Zappan tarjoama malli toimi meille lähinnä esteettisenä lähtökohtana, eli päätimme itse Zappan tekemistä kappaleliitoksista riippumatta, mitkä kappaleet linkitimme yhteen ja miten. Linkitettävien kappaleiden muodostamaan sävellajisuhteistoon oli mahdollista vaikuttaa transponoimalla kappaleita alkuperäisistä sävellajeistaan toisiin, linkityksen kannalta tarkoituksenmukaisimpiin sävellajeihin. Näin linkityksessä kappaleet oli mahdollista joko nivoa osaksi laajempaa harmonista jatkumoa, tai vastaavasti niissä voitiin korostaa linkitettävien kappaleiden samoina pysyviä harmonian elementtejä sävellajivalinnoista riippuen. Kaiken kaikkiaan edellä esitettyjen syiden vuoksi kolmasosa *The Zappa Albumin* kappaleista transponoitiin alkuperäisestä sävellajistaan johonkin toiseen sävellajiin.

Ajatus usean kappaleiden muodostamasta laajemmasta musiikillisesta kaarroksesta vaikutti myös levyn kokonaisrakenteeseen, jossa kappalejärjestyksen tarkalla pohdinnalla pyrittiin luomaan levystä yksi laaja viidenkymmenen minuutin kokonaiskaarros. Tämä levyn mittainen kokonaisuus jakaantui puolestaan kolmeen pienempään rakenteelliseen yksikköön. Tärkeä levyn kappalejärjestykseen vaikuttanut tekijä oli peräkkäisten kappaleiden muodostama sävellajisuhteisto. Päädyimme

ratkaisuun, jossa levyn kaksi ensimmäistä ja kaksi viimeistä kappaletta ovat samassa, C-pohjaisessa sävellajissa. Tämä lisäsi tunnetta yhdestä laajasta musiikillisesta kaarroksesta, jonka alku ja loppu olivat kiinteässä tonaalisessa suhteessa toisiinsa.

## 7.7 Huomioita Zappan musiikista

Transkriptioidemme tarjoaman nuottimateriaalin pohjalta tein sovituksia muokatessani ja tätä tutkielmaa valmistellessani analyttisiä huomioita käsittelemästäni musiikillisesta materiaalista. Tutkin Zappan käyttämiä sävellyksellisiä metodeja ja Zappan musiikkiestetiikan erityispiirteitä. Tutkimani materiaalin puitteissa kävi ilmi, että Zappa sovelsi populaarimusiikin piiriin kuuluvassa rock-musiikissaan ajoittain perinteisiä klassisen musiikin sävellystekniikoita. Zappa muun muassa käytti augmentaatio- ja diminuutiotekniikoita, laajensi ja pilkkoi temaattista materiaalia ja käytti muokkaamaansa materiaalia eri transpositioissa. Zappan melodiikassa huomionarvoiseksi osoittautui perinteisesti epämelodisina pidettyjen elementtien käyttäminen melodianmuodostuksessa. Zappan melodioissa tapaa usein laajoja intervallihyppyjä, kromatiikkaa ja isoa melodian ambitusta.

Zappan musiikkia tuntevat ja siitä pitävät ihmiset tuovat usein esille mielipiteenään Zappan musiikin miellyttävän heitän siksi, että se onnistuu yhtä aikaa olemaan sekä viihdyttävää että haasteellista. Analyysini valossa tämä on seurausta siitä, että vaikka Zappa käyttää musiikissaan usein hyvinkin kompleksisia rytmisiä, harmonisia ja melodisia elementtejä, niiden vastapainona jotkin muut musiikilliset parametrit pysyvät samanaikaisesti selkeänä ja yksinkertaisena. Jos Zappa esimerkiksi käyttää musiikillisessa ilmaisussaan kompleksista rytmiliikettä, pysyy harmonia usein selkeänä, ja jos taas melodiikka on harmonian tai muotonsa osalta kompleksista, tasapainottaa Zappa tyypillisesti tätä kyseisen kohdan selkeällä rytmisellä hahmolla. Zappan musiikissa yllättävien ja ennakoimattomien elementtien vastapainona esiintyy siis samanaikaisesti konsistenssina säilyviä elementtejä, joihin paljon informaatiota sisältävät kompleksiset musiikilliset parametrit suhteutuvat.

Edellä olevaa analyysia tukee havainto siitä, että muokatessaan temaattista materiaalia Zappa kohdistaa usein muutoksia ainoastaan joihinkin musiikillisiin parametreihin toisten säilyessä sellaisinaan. Tyypillisesti temaattisen materiaalin muokkaus kohdistuu

Zappalla joko pelkästään rytmiin tai säveltasoihin. Zappan soveltamat temaattisen materiaalin muokkaustavat ovat sellaisia, että voi olettaa niiden olleen verrattain helppoa opettaa muusikoille ilman nuottimateriaalin käyttöä. Näin ne on ollut helppo sovittaa Zappan yhtyeissä vallinneeseen esityskäytäntöön, jossa pyrittiin mahdollisuuksien mukaan välttämään nuottikirjoituksen käyttöä.

Sävellyksellisen materiaalin kehittämissä ja muokkauksessa on lisäksi huomionarvoista, että Zappa ei juuri koskaan tee transitionomaisia siirtymiä tekstuurityypistä toiseen, vaan teksturaaliset siirtymät ovat tyypillisesti äkillisiä, yllättäviä ja valmistelemattomia. Zappan musiikissa ei myöskään juuri koskaan esiinny melodista kontrapunktia. Sen sijaan rytmisen polyfonia on tärkeä osatekijä Zappan kaupallista populaarimusiikkia kunnianhimoisemmassa tuotannossa.

## 7.8 Jälkisanat

Ensemble Ambrosiusta ei perustettu sitä silmällä pitäen, että joku kirjoittaisi myöhemmin aihetta sivuavan akateemisen tutkielman. Niinpä merkittävä osa tutkimukseni työmäärästä on kulunut sellaisten perustavaa laatua olevien asioiden tarkkaan selvittämiseen ja erittelyyn, jotka kaikki Ensemble Ambrosiuksen muusikot ovat intuitiivisella tasolla tiedostaneet koko yhtyeen olemassaolon ajan, mutta joita kukaan meistä ei aikaisemmin ollut vaivautunut määrittelemään sen tarkemmin – ei suullisesti saati kirjallisesti. Muun muassa barokki- ja populaarimusiikin esityskäytäntöjen yhtenäisyyksien olemassaolo oli meille itsestään selvä lähtökohta ilman, että olisimme sen yksityiskohtaisemmin koskaan pohtineet asiaa. Samoin monet Ensemble Ambrosiuksen esityskäytäntöön liittyvät perusratkaisut, kuten barokkisellon rooli sähköbassoa simuloivana continuoinstrumenttina ja musiikin notatoiminen mahdollisimman helpolla ja tarkoituksenmukaisimmalla tavalla, muodostuivat käytännöksi musisoimisen myötä, eikä niinkään analyttisten tutkimustyön tai yhteisen mietinnän tuloksena.

Intuitiivisesti jo tiedostettujen asioiden tieteelliseen asuun pukemisen vastapainoksi olen toisaalta löytänyt tutkimuskohteestani myös uusia asioita työn edetessä. Etenkin Ere Lievosen sovitusten tutkiminen on ollut tässä mielessä antoisaa. Myös Zappan käyttämistä sävellystekniikoista on avautunut itselleni uusia puolia *The Zappa Albumin*

kappaleita analysoidessani. Tekemiemme ratkaisujen tutkiminen analyttisesti jälkepäin on ollut sekä opettavaista että hyödyllistä. Se on terveellä tavalla muistuttanut minua siitä, kuinka uuden musiikillisen konseptin luomisen edellytyksenä on aina sopiva sekoitus tietoa, näkemystä, kuria ja raakaa työtä, mutta myös intuitiota, innovatiivisuutta ja luovaa hulluutta.

Tätä tutkimusta kirjoittaessani olen pitkän tauon jälkeen palannut tarkastelemaan Ensemble Ambrosiuksen kehitystä ja Zappa-sovituksemme muotoutumista. *The Zappa Albumin* tekemisestä on tätä kirjoittaessa kulunut noin viisi vuotta, ja tämä aika on tarjonnut minulle tervetullutta etäisyyttä tutkimukseni aiheeseen ja antanut valmiuksia eritellä tekemiämme ratkaisuja analyttisesti tämän tutkimuksen puitteissa. Kuluneen ajan tarjoama perspektiivi näkyy selkeästi siinä kriittisyydessä, jota kohdistan sovituksemme etenkin kappalekohtaisia analyyseja käsittelevässä luvussa. Usean kappaleen kohdalla olen kokenut suoranaista ärtymystä siitä, että jokin asia toteutettiin levyä äänitettäessä nyttemmin epätydyttävältä näyttävällä tavalla – joko sovituksellisten aspektien, soiton kvaliteetin tai studioteknisten mahdollisuuksien soveltamisen suhteen. Jos meillä olisi mahdollisuus äänittää *The Zappa Album* uudestaan nyt, toteuttaisin monen asian aivan toisella tavalla.

Toisaalta kun kritisoin *The Zappa Albumin* sovituksellisia Aspekteja, täytyy pitää mielessä, että levyä äänitettäessä, elokuussa 1999, seitsenhenkisen Ensemble Ambrosius oli ollut kasassa ainoastaan kaksi kuukautta. Alkuperäiselle nelihenkiselle Ensemble Ambrosiukselle tehtyjen sovitusten muokkaus uudelle seitsenhenkiselle yhtyeelle tapahtui pääosin keväällä 1999. Tämän lisäksi vuoden 1999 aikana Ensemble Ambrosiuksen ohjelmisto laajeni kahdeksalla uudella Zappa-sovituksella, jotka yhdessä uudelleensovitettujen vanhojen kappaleiden kanssa muodostivat *The Zappa Albumin* materiaalin. Tätä kaikkea silmällä pitäen voi *The Zappa Albumin* kritisoimisen sijaan pikemminkin ihmetellä, miten näin lyhyessä ajassa oli mahdollista viedä Zappa-sovitustemme kvaliteetti ja kvantiteetti aivan uudelle tasolle. Kun nyt tiedostan kaiken tämän, ensisijainen tuntemukseni kuunnellessani *The Zappa Albumia* on vilpitiön ihmetys siitä, että kaikista toteutuksen epätarkkuuksista huolimatta levy muodostaa kuitenkin yhtenäisen, tarkoin harkitulta tuntuvan kokonaisuuden. Tulkintamme onnistuvat edelleen kuulostamaan innovatiiviselta, raikkailta ja musiikillisesti täyspainoisilta, ja niiden kautta avautuu uusi näkökulma Frank Zappan musiikkiin.

Mahdollisuus todeta tämä tutkimukseni lopullisena johtopäätöksenä on ollut itselleni työni tärkein anti.

## 8. Lähteet

### 8.1 Kirjalliset julkaisut ja Internet-julkaisut

- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753/1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne. Helsinki: Offset Oy. (Alkuperäisteos, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.)
- Chevalier, Dominique. 1986. *Viva! Zappa*. London: Omnibus Press.
- Donington, Robert. 1963. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber & Faber.
- Harnoncourt, Nicolaus. 1989/1984. *The Musical Dialogue*. Englanninos Mary O'Neill. Portland, Oregon: Amadeus Press. Alkuperäisteos, *Der Musikalische Dialog*.
- Kostelanetz, Richard (toim.). 1997. *The Frank Zappa Companion*. New York: Schirmer.
- Gagnon, Loren (litteroija). 1988. The Best Frank Zappa Interview Ever [haastattelu 21.-22.10.1988]. Luettu ja tulostettu nyttemmin käytöstä poistetusta www-osoitteesta vuonna 1996. Nykyään saatavilla www-muodossa osoitteesta: URL:[http://www.mcluhaninstitute.org/baedeker/bobs\\_articles/zappa\\_interview-01.html](http://www.mcluhaninstitute.org/baedeker/bobs_articles/zappa_interview-01.html).
- Menn, Don. 1994. The Mother of all interviews: Belgian waffles in plastic. Julkaisussa *A Definitive tribute to Frank Zappa*, 56–87. San Francisco: Miller Freeman, 1994.
- Mulhern, Tom. 1983. Not exactly a Duane Allman. Julkaisussa *A Definitive tribute to Frank Zappa*, 24–36. San Francisco: Miller Freeman, 1994.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1978.
- Perricone, Jack 2000. *Melody in Songwriting*. Boston: Berklee Press.
- Poroila, Heikki & Karjalainen, Heikki 1995. *Zappa äänitteillä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Poroila, Heikki 1996. *Zappa äänitteillä – Täydennysosa 1 (9/1996)*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Quantz, Johann Joachim 1752/1985. *On Playing the Flute*. Englanninos Edward R. Reilly. London: Faber & Faber. Alkuperäisteos, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*.
- Resnicoff, Matt 1991. Poetic justice – Frank Zappa puts us in our place. Julkaisussa *Musician*, November 1991, 66–77.
- Romppanen, Juha 2000. Kuppikunnat koetuksella. Julkaisussa *Rondo*, 9/2000, 38–41.
- Romppanen, Juha valmisteilla [Zappan muusikoiden haastatteluita.] Edita.
- Volgsten, Ulrich 1993. Den seriöse Zappa. Historik, estetik & "Piano Introduction to Little House I used to live in" : en semiotisk etyd. Julkaisussa *Musiikkitiede*, 1993:2, 5–42.
- Watson, Ben 1994. *Frank Zappa: The Negative Dialects of Poodle Play*. London: Quartet Books.
- Zappa, Frank 1989. *The Real Frank Zappa Book / by Frank Zappa with Peter Occhiogrosso*. New York: Poseidon Press.
- Zappa, Frank 1993. *Frank Zappa in his own words / [compiled by] Miles*. London: Omnibus.

## 8.2 Nuottimateriaali

Zappa Frank 1973. *The Frank Zappa Songbook, Vol. 1*. Los Angeles: Frank Zappa Music.

Zappa, Frank 1984a. *Naval Aviation In Art?*. Munchkin Music.

Zappa, Frank 1984b. *The Perfect Stranger*. Munchkin Music.

## 8.3 Äänitteet

Ensemble Ambrosius 2000. *The Zappa Album*. Bis Records, BIS-NL-CD-5013.

Ensemble Ambrosius 2002. *Metrix*. Ambrosius Entertainment, AMBRA CD 002.

Zappa, Frank 1969. *Uncle Meat*. Bizarre MS 2024.

Zappa, Frank 1970. *Burnt Weeny Sandwich*. Bizarre MS 6370.

Zappa, Frank 1970. *Weasels Ripped My Flesh*. Bizarre RSLP/MS 2028.

Zappa, Frank 1974. *Roxy & Elshewhere*. DiscReet DS 2202.

Zappa, Frank 1975. *One Size Fits All*. DiscReet DS 2216.

Zappa, Frank 1976. *Zoot Allures*. Warner Bros. BS 2970.

Zappa, Frank 1981. *Tinseltown Rebellion*. Barking Pumpkin Records, CD ZAP 26.

Zappa Frank 1981. *You Are What You Is*. Zappa Records, CD ZAP 27.

Zappa Frank 1981. *Shut Up 'N Play Yer Guitar*. RYKODISC RCD10028/29.

Zappa, Frank 1983. *Baby Snakes*. CD ZAP 16.

Zappa Frank 1984. *The Perfect Stranger*. EMI 27 0153 1.

Zappa, Frank 1985. *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention*. Zappa Records, CD ZAP 33.

Zappa, Frank 1985. *Does Humor Belong In Music?* Honker Home Video VHS 706059.

Zappa, Frank 1986. *Jazz From Hell*. Zappa Records, CD ZAP 32.

Zappa, Frank 1988. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2, "The Helsinki Concert"*. Zappa Records, CD ZAP 9. Konserttitaltiointi vuodelta 1974.

Zappa Frank 1991. *The Best Band You Never Heard In Your Life*. Zappa Records, CD ZAP 38.

Zappa Frank 1991. *Make A Jazz Noise Here*. Zappa Records, CD ZAP 41.

Zappa, Frank 1993. *The Yellow Shark*. Barking Pumpkin Records, CD ZAP 57.

Zappa Frank 1994. *Sivilization Phase III*. Zappa Records, CD ZAP 56.

Zappa, Frank 1996. *The Lost Episodes*. Rykodisc RCD 40573.

## Liite

Ensemble Ambrosius 2000. *The Zappa Album*. Bis Records, BIS-NL-CD-5013 (äänite).