

Ulla Pohjannoro

PAIKKOJA POLUN VARRELTA.

EMPIIRISIÄ HUOMIOITA SÄVELLYSPROSESSISTA

Lisensiaatintutkimus
Syyslukukausi 2009
DocMus-yksikkö
Sibelius-Akatemia

Paikkoja polun varrelta. Empiirisiä huomioita sävellysprosessista.
Ulla Pohjannoro
Lisensiaatintutkimus. 77 sivua.
Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö.

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksen kohteena on ammattisäveltäjän sävellysprosessi länsimaisen modernistisen taidemusiikin piirissä. Tutkimuksessa kuvataan perinteisen ammattimaisen säveltämisen ilmiön tietoisia kognitiivisia prosesseja. Tutkimus noudattaa naturalistisen tapaustutkimuksen (Stake 1998) periaatteita.

Tutkimus perustuu aineistoon, joka liittyy yhden sävellyksen syntyyn sen alkuideoista valmiiseen partituuriin asti. Aineistoina ovat ammattisäveltäjän tekemät luonnokset ja valmis teospartituuri sekä *stimulated recall* -mentelmällä kerätty litteroitu säveltäjän haastattelupuhe, jonka analyysi toteutettiin aineistolähtöisesti. Haastattelupuhe tulkittiin sävellyksen aikaisen ajattelun ilmenemäksi eikä säveltäjän käsityksiksi ilman merkittävää sosiaalisesti välittyntä kommunikatiivista funktiota.

Tutkimuksen tuloksissa yksittäistä sävellysprosessia kuvaavaksi keskeiseksi tekijäksi nousi identiteetti-ideaksi kutsuttu erilaisiin mielikuviin pohjautuva korkean abstraktiotason konstruktio, eräänlainen skeema, joka säätelee ja ohjaa säveltämisen kaikkia toimintoja: materiaalin luomista, kehittelyä ja tutkimista, muodon hahmottamista, eri vaihtoehtojen luomista ja valintoja. Identiteetti-iden keskeisyys sävellysprosessissa tekee säveltämisestä pelkistettyä ongelmanratkaisuprosessia laajemman ilmiön: ongelmat pitää keksiä ja määritellä itse, eivätkä ne aina johdu aiemmin tehdyistä valinnoista. Säveltämistä ei myöskään voitu kuvata tavoitteellisena toimintana siinä mielessä, että tavoitteet olisi määritetty tietoisesti etukäteen.

Pitäytyminen alkuperäisissä ideoissa ja niistä kiteytyneessä identiteetti-ideassa edellytti säveltäjältä kykyä siirtää työssä eteen tulevia valintoja myöhempään tilanteeseen, jossa ongelmien ratkaisu oli mahdollista vasta myöhempien valintojen perusteella. Sävellyksen valmistamisen toinen paradoksi on prosessin takaisinkytkentäominaisuus: nyt-hetken päätöksiin vaikuttavat jo olemassa olevien tehtyjen valintojen lisäksi myös tulevaisuudessa tehtävät valinnat. Säveltäjä jättää toistuvasti ratkaisuja auki ja siirtyy eteenpäin hahmottelemaan sitä tulevaisuutta, jonka olemassaolo antaisi kyseiselle kohdalle syyn ratketa merkityksellisellä tavalla. Sävellyks kriisiytyy monesta eri kohtaa yhtäaikaan, mikä myös edellyttää ongelmien lähes samanaikaista ratkaisua. Työ ei valmistu valmiin sävellyksen ajallisessa järjestyksessä, vaan sen eri kohdista rinnakkain ja yhtäaikaan.

Säveltäminen sen kaikissa eri vaiheissa edellyttää jatkuvaa liikettä identiteetti-idean metakognitiivisen tason ja konkreettisten musiikillisten parametrien ja tapahtumien prosessoinnin välillä. Identiteetti-idea on myös kanava, jota kautta säveltäjän maailmankatsomukseen liittyvät ei-musiikilliset käsitykset suodattuvat sävellykseen yksittäisten musiikillisten valintatilanteiden kautta.

Sävellyksen identiteetti-idean ohjatessa sävellystyötä sen abstraktilla tasolla säveltämisen konkretiaa ovat säveltäjän käyttämät tyypilliset sävellykselliset toiminnot ja strategiat, joita kuvattiin seitsemän. Koko sävellysprosessi kuvataan 18 vaiheessa. Erilaisia ideoita luokitellaan eri perusteiden, ja niiden kehittymistä seurataan prosessin kuluessa.

Asiasanat: säveltäjät, säveltäminen, sävellysprosessi, luovuus

Sisällys

LUETTELO NUOTTIESIMERKEISTÄ, TAULUKOISTA JA KUVIOISTA.....	4
Nuottiesimerkit.....	4
Kuviot	4
Taulukot	4
1 JOHDANTO	5
2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	6
2.1 Teoreettisia säveltämisen malleja	7
2.2 Empiriseen aineistoon perustuvat säveltämisen teorit.....	10
2.3 Sävellysprosessin rekonstruointi luonnostutkimuksessa	11
2.4 Tutkimuksen rajaukset	12
3 TUTKIMUSASETELMA	14
3.1 Tutkimustehtävä.....	14
3.2 Epistemologiset lähtökohdat	14
3.3 Metodologiset ratkaisut.....	15
3.4 Aineiston analyysi	17
3.5 Tutkimuksen luotettavuudesta	19
4 SÄVELLYSPROSESSIN LOPPUTULOS: VALMIIN SÄVELLYKSEN ESITTELY	23
5 TUUMA JA TOIMI—IDEOIDEN JA PROSESSIEN ANALYYSI	28
5.1 Lähtökohdat ja ideat.....	28
5.2 Identiteetti-idea ja sävellyksellinen tehtävä	41
5.3 Alkuideoista kokonaiseksi sävellykseksi: sävellysprosessin vaiheita	46
6 JOHTOPÄÄTÖKSET	60

TUTKIMUSAINIISTOT.....	70
Haastatteluaineisto	70
Luonnos- ja nuottiaineisto.....	70
LÄHTEET.....	72

Luettelo nuottiesimerkeistä, taulukoista ja kuvioista

Nuottiesimerkit

Nuottiesimerkki 1. Perusrusrytmit 1–4 sävellyksen alussa (R)	23
Nuottiesimerkki 2. Tahtimusiikkia ensimmäisen osan alkupuolelta	24
Nuottiesimerkki 3. Sekuntimusiikkia ensimmäisestä osasta.....	25
Nuottiesimerkki 4. Siirtymä tahtimusiikista sekuntimusiikkiin toisen osan alkupuolelta.....	25
Nuottiesimerkki 5. Fragmentoitumisen alkua toisen osan loppupuolelta	26
Nuottiesimerkki 6. ”Melodian” alkua kolmannen osan lopusta.....	26
Nuottiesimerkki 7. Sävellyksen ensimmäinen luonnos 5.12.2004	50
Nuottiesimerkki 8. Materiaalitaulukko A 7.12.2004	52

Kuviot

Kuvio 1. Sävellyksen rakennekaavio	27
Kuvio 2. Ideoiden välisiä suhteita ja kehityslinjoja	41

Taulukot

Taulukko 1. Alkuideat kolmessa idearyhmässä ja neljässä epistemologisessa tasossa	38
Taulukko 2. Sävellysprosessi 18 vaiheessa.....	48

1 Johdanto

Suuri osa länsimaisen klassisen musiikin esittävän säveltaiteen toimeliaisuudesta perustuu säveltäjän työn tuloksiin, sävellyksiin. Säveltäjän merkitystä korostaa muusikkojen edelleenkin osin noudattama teosuskollisuuden ideaali (Goehr 1992: 243–286). Siinä esittäjä pyrkii tulkinnassaan toteuttamaan mahdollisimman tarkasti nuottikuvasta ja taustatiedosta tavoittamansa säveltäjän pyrkimyksen, intention. Säveltäjän asemaa musiikkielämän keskiössä ovat osaltaan lisänneet musiikintutkimuksen säveltäjä- ja teoskeskeinen lähestymistapa, ja musiikkianalyysin julkilausumaton tavoite jäljittää säveltäjän ajattelu ja sävellysprosessi (Cook 2006). Säveltämiseen liitetään usein mystisiä, jopa irrationaalisia mielikuvia. Tällaista käsitystä tukevat monien säveltäjien lausumat ”sävellyksen omasta tahdosta” tai olemisestaan ”vain viestin välittäjä” (ks. esim. Heininen 1976: 50; Rautavaara 1976: 138). Toiset säveltäjät puolestaan korostavat mielellään työn arkista aherrusta ja käsityöläismäistä luonnetta. Säveltäjän yksinäinen työskentely on siten kiinnostavaa monesta näkökulmasta. Toisaalta taiteen ontologisissa teorioissa tarkastellaan ‘musiikkia’ ja ‘musiikkiteosta’ lähes poikkeuksetta valmiiksi annettuina vastaanotettavana entiteetteinä, joiden *alkuperästä* ei yleensä sanota mitään (ks. kuitenkin Currie 1989: 46–84 ja Levinson 1990: 63–78).

Säveltäjät ja sävellykset ovat olleet länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen keskeisiä kohteita nk. uuden musiikkitieteen syntymiseen saakka. Musiikintutkimuksen uuden suuntauksen myötä mielenkiinto on yhä enemmän kohdistunut produktin sijasta prosesseihin ja musiikkiin liittyviin arkisiin käytänteisiin. Käytännössä tämä on tapahtunut tuomalla tutkimuksen kohteeksi musiikin esittäjän näkökulma, esimerkiksi tutkimalla musiikkiteoksen kehkeytymistä esittäjän ja säveltäjän yhteisen prosessin tuloksena (Clarke & al. 2005; Virtanen, M. 2005; Leppänen 1996). Romanttisen taidekäsityksen jalustalle nostamat taidemusiikin säveltäjät ovat putoamassa korkealta—asemasta, jonne moni ei kenties halunnutkaan. Säveltäjien näkökulma on jäänyt katveeseen alueella, jolla heitä on pidetty tyypillisenä mielenkiinnon kohteena, nimittäin luovuustutkimuksen piirissä. Tuoreen musiikillista luovuutta käsittelevän

antologian (toim. Deliège & Wiggins 2006) artikkelien joukossa säveltämiseen liittyvä luovuus käsitellään jälkikirjoituksena säveltäjä Jonathan Harvey ja Irène Deliègen keskustelun muodossa. Samalla teoksen varsinaiset tutkimusartikkelit esittelevät musiikillisen luovuuden filosofisia, neurotieteellisiä, keinoälyyn, musiikin kuunteluun, esittämiseen, terapiakäyttöön ja kasvatukselliseen puoleen liittyviä aihepiirejä. Yhtä perusteltua kuin tutkia musiikin kuuntelemiseen ja esittämiseen liittyviä käytäntöjä, on kuitenkin paneutua säveltämiseen liittyviin prosesseihin.

Tässä tutkimuksessa säveltämisen käytänteitä tutkitaan *empiirisesti*, ajassa etenevänä yksilöllisenä ammatillisena toimintana, jonka tavoitteena on tuottaa esitettäväksi tarkoitettu valmis sävellys. Perinteisen musiikkitieteen teoskeskeinen ja musiikkianalyttinen ajattelu tai kiinnostus säveltäjään persoonana ja musiikkielämän toimijana eivät toteudu tässä tutkimuksessa. Prosessin näkökulmasta esimerkiksi sävellyksen julkaisu on sivuasia, samoin sen konkreettinen esittäminen. Näin on ainakin nyt kuvatussa tapauksessa, jossa kantaesitys tai siihen johtaneet harjoitukset eivät aiheuttaneet merkittäviä muutoksia partituuriin. Tutkimuksen kohteena olevaan sävellysprosessiin ei myöskään liittynyt tapaamisia tai kokeiluja yhdessä muusikkojen kanssa. Huomio rajautuu siten säveltäjän työssä esiintyviin käytänteisiin, hänen säveltämiseen liittyvään tietoiseen toimintaansa ja ajatteluunsa, so. siihen, miten sävellys konkreettisesti kehkeytyy mielen sisäisestä todellisuudesta musiikillisiksi rakenteiksi ja kiinnittyy lopulta nuoteiksi paperilla.

Käsillä oleva tutkimus on julkaistu kokonaisuudessaan *Musiikki* 3–4/2008, 38.vsk., toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam & Kari Kurkela, ss. 218–275.

2 Teoreettiset lähtökohdat

Sävellysprosessin empiirinen tutkimus on kohdistunut lasten tai sävellysohjeloiden säveltämisen tutkimiseen (Bamberger 1977; Folkestad 1996; Glover 2000; Kratus 1994 ja 2001), ryhmäsävellysprosesseihin (Burnard & Yonker 2008), ammatti- ja noviisisäveltäjien prosessien vertailuun (Colley & al. 1992; Yonker & Smith 1996) ja sävellyksenopetukseen henkilökohtaisesti (Emmerson 1989; Barret 2006; Barrett &

Gromko 2007; Burnard & Yonker 2002; Davidson & Welsh 1988) tai luokkatilanteessa (Bunting 1987; Berkeley 2004). Esittelen tässä yhteydessä merkityksellisiä *ammattilliseen* sävellysprosessiin liittyviä tutkimuksia kolmen, tutkimuksen epistemologiseen lähestymistapaan liittyvän näkökulman avulla. Ensin esittelen teoreettiset tutkimukset, sitten empiiriseen aineistoon perustuvat tutkimukset ja kolmanneksi pohdin luonnostutkimusta ja sen antia sävellysprosessin kartoittamisen näkökulmasta.¹ Lopuksi asemoin käsillä olevan tutkimuksen edellä esitettyyn kenttään.

2.1 Teoreettisia säveltämisen malleja

Teoreettisille sävellysprosessia käsitteleville tutkimuksille on tyypillistä tiettyyn taustateoriaan, joko selkeästi manifestoituun tai annettuna oletettuun, pitäytyminen ja hypoteettisten prosessimallien esittäminen. Bahlen (1938) esittämä teoria on ajalleen tyypillinen psykologinen tyyppiteoria. Hän erottaa säveltämisessä kolme erilaista toimintoa: ongelman luomisen, ongelman ratkaisun ja arvioinnin prosessit. Työskentelytavat muotoutuvat erilaisiksi erilaisilla säveltäjätyypeillä, joita Bahle erotti kaksi pääluokkaa, työstäjän ja inspiroitujan. Nämä jakautuivat vielä kahteen alatyyppiin sen mukaan, onko työstäjäsäveltäjä tai inspiroituja-säveltäjä luonteeltaan ekstrovertti vai introvertti. Työstäjätyyppiin kuuluivat J. S. Bach, Gluck, Beethoven, Mussorgsky, Verdi, Reger ja R. Strauss. Inspiroitujia olivat puolestaan Schubert, Wolf, Berlioz, Chopin, Tšaikovski ja Pfitzner. (Bahle 1938.) Vaikka Bahlen tutkimukset eivät esimerkiksi metodologisen dokumentaationsa puolesta täytä nykyajan kriteerejä, ne antavat kuitenkin mielenkiintoisen taustan niille yleisille käsityksille, joiden perusteella arki ajattelussa nykyisinkin luokitellaan säveltäjiä Mozartin kaltaisiksi suoraan valmista tekstiä kirjoittaviksi tai Beethovenin tavalla luonnosteleviksi ja lukemattomia korjauksia tekeviksi säveltäjätyypeiksi—käsitys, jonka uudempi luonnostutkimus on problematisoinut (ks. esim. Schubert & Sallis 2004; Sloboda 1985: 112–115).

Sloboda pohtii sävellysprosessin tutkimista monesta näkökulmasta ja esittää tietoiseen ja tiedostamattomaan osa-alueeseen jakautuvan sävellyksellisten resurssien ja

¹ Katsauksen ulkopuolelle jäävät mm. sävellyksen opiskeluun tarkoitetut teokset ja näitä käsittelevä tutkimuskirjallisuus (1900-luvun oppikirjoista ks. esim. Barret 2006 ja 1700–1800-lukujen oppaista Bent 1984) sekä psykoanalyttisesti suuntautuneet tarkastelut (ks. esim. Ehrenzweig 1968/1993; Kurkela 1999).

prosessien mallin (Sloboda 1985: 118–119). Malli on hypoteettinen, ts. se perustuu säveltäjien kirjoituksiin teostensa synnystä, Reitmanin (1965) kokeelliseen tapaustutkimukseen ja tekijän omaan introspektiiviseen protokolla- analyysiin. Mallissa kuvataan sävellystyön osa-alueita ja aktiviteetteja sekä niiden välisiä suhteita. Prosessi lähtee liikkeelle idean synnystä, josta säveltäjä rakentaa teeman. Se saavuttaa lopullisen muotonsa kehittelyn, muutosten ja laajennusten kautta. Muotoamiseen vaikuttavat paitsi säveltäjän sävellystekninen taito ja yleinen tonaalinen ja tyyllinen taito myös ylemmän tason muotoa ja etenemistä koskevat rajoitukset (*subordinate constraints*). Nämä on Slobodan mallissa sijoitettu tiedostamattomien toimintojen piiriin. Vaikka hän ottaa huomioon säveltämisen tiedostamattoman puolen, hän pitää säveltämisen tietoista puolta sen vallitsevana, ongelmanratkaisua pitkälti muistuttavana toimintana.

Baronin (1999) mielenkiinto kohdistuu Slobodan tavoin säveltämisen kognitiivisiin prosesseihin. Sen sijaan Baronin mukaan Slobodasta poiketen säveltämisen mentaalisten prosessien tutkimus tulee liittää yksittäistä säveltäjää laajempaan yhteyteen. Siinä sävellykselliset prosessit esiintyvät tiettyssä sosiaalisesti legitimoidussa kieliopillisessa kontekstissa. Kielioppi vaikuttaa pohjana sekä musiikin kuuntelemisessa että sen säveltämisessä. Molemmat toiminnot käyttävät hyväksi tiettyssä kulttuurisessa kontekstissa kollektiivisesti tiedettyjä, puhutun kielen tavoin hallittuja musiikillisen kieliopin morfologisten yksikköjen syntaktisesti korrekti yhdistäminen kokonaisuudesta käsin, top-down-ajattelu. Käytännössä tämä tarkoittaa kykyä asettaa sävellykselle sävellysspesifit säännöt, rajoitukset, joiden puitteissa konstruointi tapahtuu. Lisäksi tapa, jolla kukin säveltäjä käyttää toimintansa viitekehukseksi valitsemaansa kielioppia—Baroni puhuu yhdestä tai useammasta tyylistä—on riippuvainen säveltäjän vapaasti valitsemista yksilöllisistä esteettis-ekspressiivisistä intentioista ja tiettyyn projektiin liittyvästä ideasta (schönbergiläisessä mielessä; ks. Schoenberg 1951). Baronin mukaan musiikillinen generointi ei ole verbaalin kielen tuottamisen tavoin loogisesti motivoitua vaan ekspressiivisen intention tuotos. Vaikka kielioppi ja tyyli(t) säätelevät säveltäjän työtä ollen sen välttämätön lähtökohta, säveltäjän idean toteuttaminen tapahtuu aina persoonallisen esteettis-ekspressiivisen suodattimen läpi, mikä mahdollistaa myös vanhojen sääntöjen rikkomisen ja uusien keksimisen. Nämä kulttuuri voi ajan myötä

hyväksyä osaksi vakiintunutta kielioppia ja kollektiivisesti hyväksytyä säännöstöä. (Baroni 1999.)

Otto Laske (1989) postuloi säveltämisen teoriassaan kaksi sävellyksellisen ajattelun paradigmaa, malliperusteisen ja sääntöperusteisen. Mallipohjainen säveltäminen perustuu olemassa olevaan musiikkiin. Tällöin toimitaan analyttisten huomioiden perusteella erilaisten skriptien avulla. Sääntöpohjainen säveltäminen perustuu virtuaaliseen musiikkiin, eli mahdolliseen ts. ajateltavissa olevaan musiikkiin. Lasken teoria on hypoteettinen malli sääntöpohjaisesta säveltämisestä, joka voi toteutua erilaisten prosessien kautta. Näitä ovat (1) tulkinnalliset prosessit, jotka perustuvat luotujen materiaalien rakenteelliseen analyysiin; (2) designpohjaiset prosessit, jotka perustuvat abstraktien parametrisuhteiden määrittämiseen ja (3) reaaliaikaiseen materiaalien tutkimiseen perustuvat improvisatoriset prosessit. Näitä eri prosessointitapoja säveltäjä voi varioida tietoisesti kullekin prosessointitavalle kehitettyjen tietokoneohjelmien avulla. Lasken teoriaa voidaan pitää yleisenä, myös ilman tietokoneiden apua tapahtuvan säveltämisen yleisenä mallina, joka tiettyyn rajaan asti ottaa huomioon sen, kuinka säveltäjä ei pelkästään toimi olemassa olevien sääntöjen piirissä näitä mahdollisesti varioiden ja kehittäen (vrt. Baroni) vaan luo lähtökohtaisesti omat sääntönsä. Lasken teoria ei Baronin teorian tavoin ota huomioon säveltäjän sosiaalis-yhteiskunnallista kontekstia, jonka puitteissa säveltäjä tekee valintojaan tietoisena esimerkiksi yleisön odotuksista ja kuulijoiden kompetenssista. Karioidusti voidaan Baronin teorian piirissä ajatella säveltäjän kysymyksen olevan ”millaisen sonaatin säveltäisin tänään?” Lasken sääntöperusteisesti orientoituneen säveltäjän kysyessä ”millaista musiikkia tekisin tänään?”

Heinosen (1995) sävellysprosessin teoreettinen malli perustuu kognitiivisen psykologiaan mutta on voimakkaasti psykoanalyttisesti väritynyt. Hän rakentaa mallinsa täydentämällä Wallasin (1926) ongelmanratkaisun nelivaihemallia (valmistelu–hautuminen–oivaltaminen–varmistaminen) Krisin (1952) kolmivaiheisen mallin inspiraatio- ja kommunikaatiovaiheilla. Heinonen ottaa huomioon myös yleiseen malliin muutostekijöitä aiheuttavat yksilölliset ja kulttuuriset tekijät. Lisäksi hän käsittelee mielenkiintoisesti musiikillisen idean syntyä. Malli perustuu psykologiseen, luovuus- ja jonkin verran luonnostutkimukseen sekä säveltäjien kirjoituksiin ja pyrkii olemaan yleinen kaikkea säveltämistä vaava esitys, mukaan

lukien myös improvisatoriset prosessit. Heinonen soveltaa malliaan Lennon–McCartneyn lauluntekoprosesseihin, tosin painottaen mallin psykoanalyttistä viitekehystä ja tulkintaa jopa siinä määrin, että itse sävellysprosessin teoreettinen malli jää empiirisessä osuudessa suurelta osin hyödyntämättä ja näin ollen myös testaamatta.

2.2 Empiriseen aineistoon perustuvat säveltämisen teoriat

Suuri osa nykyistä empiiristä sävellysprosessin tutkimusta voidaan luokitella kognitiivisen psykologian, informaation prosessointiteorian (Newell & Simon 1972; Johnson-Laird 1988) tai kognitiotutkimuksen piiriin. Tutkimuksista valtaosa on tapaustutkimuksia ja asetelmaltaan kokeellisia. Reitman (1965) tutki fuugan säveltämistä tarkasti rajautumattoman ongelman (*ill-defined problem*) ratkaisuprosessina aineistonaan säveltäjän ääneenajattelun protokolla. Hän näkee sävellyksen lähtökohtaisesti varsin vähän rajoituksia sisältäväksi ongelmanratkaisuprosessiksi. Transformaatioprosessin edetessä rajoitukset kuitenkin lisääntyvät kumulatiivisesti valintojen seurauksena. Reitman erottaa etukäteen valitut säännöt (*convention*), jotka koskevat vielä tuntematonta materiaalia, ja sellaiset rajoitteet (*constraint*), jotka syntyvät sen jälkeen kun materiaali (informaatiostrukturi), joita päätös koskee, on jo luotu. Jälkimmäisessä tapauksessa valinta syntyy tehtyjen asioiden *perusteella* ja edellisessä tapauksessa *ennen* tekoja. Jokainen sävellyksen välivaihe uusine rajoitteineen on lähtökohta ja suunnitelma seuraavaa transformaatiota koskien. Säveltäjän ei kuitenkaan tarvitse välttämättä aina noudattaa näitä rajoitteita: hän voi vapaasti siirtyä seuraavaan ongelmaan, mutta tällöin ei ole mitään takeita siitä, että työskentely uuden ongelman parissa on missään suhteessa edelliseen ongelmaan, so. musiikillinen jatkuvuus voi kärsiä. Säveltäjä voi myös muuttaa aiempia rajoituksia. Näin käy esimerkiksi silloin, kun löytyy jokin uusi mielenkiintoinen informaatiostrukturi, joka rikkoo aiemman ongelman rajoitukset mutta jota säveltäjä kuitenkin haluaa kehittää eteenpäin. Lisäksi Reitman löytää tilanteita, joissa ongelmanratkaisua lykätään tilanteeseen, jossa ratkaisu on paremmin mahdollinen. (Reitman 1965: 166–180.)

Collinsin (2005) aineisto oli Reitmanin tutkimukseen verrattuna huomattavasti laajempi ja perustui naturalistiseen tutkimusotteeseen kokeellisen asetelman sijasta.

Teoreettisena viitekehyksenään Collins pyrki yhdistämään edellä kuvatun informaation prosessointiteorian hahmoteoreettiseen ajatteluun. Collins seurasi kolmen vuoden ajan ammattisäveltäjän¹ työskentelyä haastatteluin ja sävellystyön eri vaiheita tietokoneavusteisesti tallentaen. Tutkimuksensa perusteella hän päätyi sävellysprosessin kuvaamiseen hypoteettisessa mallissa. Siinä säveltäminen etenee osin informaation prosessointiteorian mukaisesti lineaarisesti ongelma-avaruudesta toiseen. Lisäksi Collins postuloi ratkaisuvastuuden käsitteen, jossa säveltäjä ratkoo ongelmiaan joko tekemällä pienempiä korjauksia tai strukturoimalla ongelman uudelleen ja muuttamalla lähtökohtia tai tavoitteita. Siten mallissa otetaan huomioon lineaarisen etenemisen lisäksi myös rekursiivinen käsittelytapa ja hahmopsykologinen ongelman tai lähtökohtien yhtäkkiseen oivallukseen perustuva uudelleenstrukturointi. (Collins 2005.)

2.3 Sävellysprosessin rekonstruointi luonnostutkimuksessa

Luonnostutkimuksen yksi keskeinen, vaikka monesti tavoittamaton päämäärä on sävellysprosessin rekonstruointi. Ala jakautuu geneettisen kirjallisuuskritiikin tavoin kahteen suuntaukseen perustuen niiden luonnoksille antamiin erilaisiin statuksiin suhteessa valmiisiin teoksiin. Osa tutkijoista pitää luonnoksia välineenä valmiin teoksen tutkimiseen ja ymmärtämiseen. Heinrich Schenkerin, August Halmin ja Ernst Kurthin kaltaiset musiikintutkijat ryhtyivät etsimään sävellyksistä ilmaisusteettisten ja luovan kilvoittelun pyrkimysten sijasta sävellystekniikoita, joilla teokset oli laadittu (ks. Cook 2006). Tämän käsityksen mukaan musiikkiteoksen olennainen sisältö paljasti sen syntymisen prosessin ja luonnosten katsottiin tuovan olennaisen lisän teosten analyttävyyteen tarkasteluun. Toiset tutkijat puolestaan pitävät syntyprosessia itsenäisenä luovan prosessin manifestaationa, ja tutkimuksen kohteena *an sich* (ks. Dahlhaus 1987: 218). (Schubert & Sallis 2004, 5; Sallis 2004: 54–55).

Luonnostutkimuksen anti—sävellyksen syntyprosessin selvittämisen hyöty yleisesti—musiikkianalyysiin on kiistanalainen kysymys. Tarkastelutavan hyödystä on paljon näyttöä, ja etenkin uudemman musiikin tutkimuksessa luonnosten käyttö analyysin

¹ Sekä Reitmanin että Collinsin (2005) tutkimuksessa säveltäjät jäivät psykologisen tutkimuksen paradigman mukaisesti anonyymeiksi, kuten on tässäkin tutkimuksessa laita.

tukena on pikemminkin sääntö kuin poikkeus. (Sallis 2004: 54–55; ks. myös Mäkelä 2004, 134 ja Whittall 1982.) Luonnostutkimus on osoittanut, että säveltäjän kirjoitukset eivät ole yhteneväiset sävellysprosessia *de facto* valottavien luonnosten valossa.¹ Vastaavasti luonnostutkimus voi paljastaa sävellykselle uusia ja ennalta arvaamattomia merkityksiä, joita yksinomaan valmiin sävellyksen tutkiminen ei paljasta, kuten on laita esimerkiksi verrattaessa Schönbergin ja Bergin erilaisia tapoja konstruoida rivinsä (Sallis 2004).

2.4 Tutkimuksen rajaukset

Tässä tutkimuksessa tutkin ammattisäveltäjän yksilöllistä säveltämistä yhden sävellyksen syntyprosessin osalta länsimaisen modernistisen taidemusiikin viitekehyksessä. Vaikka pidänkin tiedostamattomia prosesseja tärkeänä osana säveltämisessä ja kaikessa inhimillisessä toiminnassa, keskityn kuitenkin ainoastaan säveltämisen tietoiseen, kognitiiviseen puoleen siten kuin se tulee esiin säveltäjän verbalisoimana. Metodologisesti tutkimukseni on hyvin lähellä Collinsin (2005) tutkimusta. Tutkimusotteeni on naturalistinen: pyrin tavoittamaan ilmiön sen luonnollisessa ympäristössä ja mahdollisimman lähellä todellisia ja tyypillisiä tapahtumia (vrt. esim. Reitmanin 1965 konservatoriotyyppinen sävellystehtävä).

Erojakin löytyy. Collins käytti hyväkseen haastattelujen lisäksi säveltäjän itsensä tietokoneelle tallentamia sävellysversioneja sekä nauhurilta litteroituja säveltäjän äänenajattelun protokollia.² Eroja on myös säveltäjien ominaislaadun sekä analyysin fokuksen ja teoriasidonnaisuuden asteen suhteen: Collinsin tutkima säveltäjä edusti elokuvamusiikkityyppisen musiikin tekijää. Lisäksi Collins esittelee tutkimusraportissaan pelkästään työskentelyä yhden sävellyksen temaattisen materiaalin parissa. Lukijalle jää epäselväksi mittavan kolmivuotisen aineiston hyödyntämisen muiden musiikillisten parametrien ja toisten tutkimuksen aikana syntyneiden sävellysten osalta. Collinsin säveltäjän keskeiseksi ongelmaksi muodostuu tutkimusraportin perusteella kahden valitun teeman yhdistäminen. Tämä

¹ Ks. esim. luonnostutkimuksen perusteella epäosiksi osoittautuneet Regerin lausumat sävellystyön inspiratorisesta helppoudesta (Schubert & Sallis 2004).

² Collinsin kolmen vuoden aikana keräämän nuotti- ja tekstuaalisen aineiston on täytynyt olla valtava, kun säveltäjää oli pyydetty tallentamaan uusi tiedosto sävellyksistä jokaisen merkittävän muutoksen jälkeen. Tässä tutkimuksessa en katsonut säveltäjän nauhoittaman äänenajattelun ilman tutkijan osallisuutta olevan realistinen vaihtoehto.

tapahtuu lopulta mm. lisäämällä sävellykseen kaksi uutta teemaa, muuttamalla alkuperäisten teemojen aloitusta ja lopetusta sekä laatimalla välikkeiksi niiden lyhennettyjä muunnoksia. Teemojen alkuperää ei Collinsin tutkimuksessa selvitetä. Käsillä olevan tutkimuksen säveltäjä edustaa suomalaista esteettistä modernismia, mikä käytännössä tarkoittaa tietynasteista sitoutumista modernin projektiin, tietoisien konstruoivaa sävellyksellistä asennetta, jonka taustalla on vankka sävellyskoulutus. Tutkimuksen fokuksena on sävellykseen liittyvien alkuperäisten ideoiden luonne, ideoiden muuntaminen musiikillisiksi rakenteiksi ja niiden osallisuus sävellyksen kaikissa vaiheissa. Lisäksi tarkastelen muutamia prosessin kriittisiä kohtia. En kuitenkaan sido tarkasteluani Reitmanin, Slobodan ja Collinsin tavoin informaation prosessointiteorian viitekehykseen. En myöskään pidä säveltämistä lähtökohtaisesti ongelmanratkaisuna. Käytän analyysissäni pääosin säveltäjän omaa sanastoa, joka on lähempänä perinteistä musiikkianalyysin terminologiaa kuin em. tutkijoiden käyttämää informaation prosessointiteorian käsitteistöä. Oman tutkimukseni näkökulmasta jälkimmäinen tulkintatapa näyttäytyy säveltäjän todellisuutta liian tiukasti raamittavana ja siten sävellysprosessia yksinkertaistavana konstruktiona.

Tutkimuksellani on joitakin yhtymäkohtia luonnostutkimukseen (Schubert & Sallis 2004). Yhteistä on ensinnäkin kiinnostus ymmärtää sävellysten taustoja ja niiden tekotapoja, eetos musiikin tekemisen prosessin tärkeydestä. Myös jotkut työtavat ja tavoitteet ovat samanlaisia. Olen järjestänyt ja luokitellut luonnosmateriaalin luonnostutkijoiden kaltaisesti. Tavoitteena oli luonnostutkijoiden tavoin sävellysprosessin luonnosmateriaaliin perustuvien vaiheiden kronologinen rekonstruointi ja vaiheiden suhteuttaminen valmiin sävellyksen vastaaviin kohtiin. Prosessi ei ollut aivan ongelmaton mutta kuitenkin nähdäkseni helpompi ja vähemmän erityismenetelmiä vaativa kuin luonnostutkijoilla. Eroja luonnostutkimukseen on paljon. Toisin kuin *post hoc* -tyyppisissä luonnostutkimuksissa useimmiten, käytössäni on käsitykseni mukaan ollut tutkimuksen kohteena olleen sävellysprosessin kaikki luonnosmateriaali, joka myös kiistatta liittyy sen tuloksena syntyneeseen sävellykseen. Lisäksi kaikkien luonnosten tekopäivä ja -järjestys ovat selviä mukaan lukien sellaiset luonnokset, joita on täydennetty myöhemmin (vrt. esim. Stuckenschmidt 1974: 491). Suurin ero luonnostutkimukseen muodostuu luonnollisesti siitä tulkintareferenssistä, jonka säveltäjän sävellyshetkellä tai pian sen jälkeen tuottama haastattelupuhe tuottaa luonnosten analysointiin.

3 Tutkimusasetelma

3.1 Tutkimustehtävä

Tutkimukseni kohteena on säveltämisen prosessi. Säveltäminen nähdään musiikillisten ideoiden löytämisenä ja keksimisenä, näiden ideoiden jalostamisena ja valintojen tekemisenä käsillä olevista vaihtoehdoista. Näitä valintoja rajoittavat lähtökohtaisesti erilaiset ympäristöön ja yksilöön liittyvät tekijät.¹ Säveltämisessä minua kiinnostaa se transformaatioprosessi, jossa tietynlaisista mielen sisäisistä, immateriaalisista aineksista muokataan ensisijaisesti auditiivisesti vastaanotettavaksi tarkoitettu taideobjekti, sävellys.

Tutkin säveltämisen käytänteitä empiirisesti, ajassa etenevänä yksilöllisenä ammatillisena toimintana, jonka tavoitteena on tuottaa esitettäväksi tarkoitettu valmis sävellys. Tavoitteena on kuvailla ja ymmärtää perinteisen ammattimaisen säveltämisen ilmiön tietoisia kognitiivisia prosesseja siten kuin ne näyttäytyvät säveltämisen hetkellä.² Erityisesti paneudun sävellyksen lähtökohdan, alkuideoiden rooliin ja merkitykseen sävellysprosessissa. Lisäksi hahmottelen sävellysprosessin keskeiset vaiheet, ja alkuperäisten ideoiden roolia siinä.

3.2 Epistemologiset lähtökohdat

Valitessani tutkimuksen kohteeksi sävellyshetken tai mahdollisimman lähellä sitä olevan hetken ajattelua olen halunnut tehdä selvän eron yhtäältä säveltäjän sävellysprosessiin liittyvien käsitysten ja toisaalta faktuaalisesti ajassa etenevien tapahtumien ja näiden tapahtumien aikaisen ajattelun välille. Säveltäjien omat kirjoitukset siitä, ”kuinka sävellykseni ovat syntyneet”, säveltäjähaastattelut ja biografiseen aineistoon perustuvat kirjalliset dokumentit muodostavat mielestäni

¹ Säveltäminen valintojen tekemisenä nousee voimakkaasti esiin kognitiivisen musiikintutkimuksen näkökulmana (esim. Reitman 1965 ja Sloboda 1985). Jukka Tiensuu (1982) käsittelee analyttisesti ja systemaattisesti säveltäjän valitsemisen vaihtoehtoja ja problematiikkaa. Näkökulma on myös tyylihistoriallinen: mitä valintoja säveltäjillä on tietyn tyylin sisällä mahdollista tehdä (ks. myös Baroni 1999). Tiensuu esittelee mallin, joka sisältää paitsi säveltäjän luovan prosessin ja toimintaympäristön kuvauksen myös sävelteoksen esittäjän ja vastaanottajan tulkinnalliset prosessit.

² Rajaus säveltämisen tietoiseen kognitiiviseen toimintaan on pikemminkin käytännöllinen ja epistemologinen kuin ontologinen. Katson tiedostamattomien prosessien olevan tärkeä osa säveltämisessä (ks. esim. Ehrenzweig 1968/1993 ja Kurkela 1999).

epistemologiselta luonteeltaan erilaisen tutkimusaineiston verrattuna aineistoon, joka on kerätty sävellyshetkellä tai pian sen jälkeen. Mielenkiintoisina kulttuurisina dokumentteina ensin mainitut aineistotyypit voidaan tulkita sosiaalisesti rakentuneiksi narratiiveiksi. Ne kuvastavat enemmän säveltäjän (tai elämäkerran kirjoittajan)—useimmiten hyvin vilpittöitä—kommunikatiivista tahtoa välittää omaa sisäistä maailmaansa tietyille vastaanottajajoukkoille kuin sitä, miten asiat faktuaalisesti tapahtuivat. Säveltäjä jäsentää näissä narratiiveissa paitsi omaa kokemustaan myös suhdettaan ympäröivään yhteisöön ja musiikin historiaan. Lisäksi tahattomallakin unohtamisella on suuri merkitys säveltäjän omassa sävellysprosessin kuvauksissa: monimutkaisissa ongelmanratkaisutehtävissä unohtusta tapahtuu jo prosessin kuluessa,¹ pidemmästä ajasta puhumattakaan. Edellä kuvatun kaltainen aineisto on siten rajattu tämän prosessiin keskittyvän tutkimuksen ulkopuolelle, eikä sitä, samoin kuin säveltäjän luonteeseen tai yleiseen taustaan liittyvää informaatiota, ole käytetty päätelmissä.

3.3 Metodologiset ratkaisut

Monia asiantuntijoiden käytännön työskentelyprosesseja ja luovien prosessien säännönmukaisuuksia on ollut mahdollista selvittää vain yksittäisiä ihmisiä tutkimalla (ks. esim. Gruber & Wallace 1999; Csikszentmihalyi 1994; Gardner 1993; Seitamaa-Hakkarainen 1999). Tämä tutkimus noudattaa naturalistisen tapaustutkimuksen (Stake 1998) periaatteita.

Tutkimus perustuu aineistoon, joka liittyy yhden sävellyksen syntyyn alkuideoista valmiiseen partituuriin asti. Tutkimuksen säveltäjä ja tutkimusprosessin aikana syntynyt teos jäävät anonymiksi käyttäytymistieteellisen paradigman ja yksityisyyden suojan eettisen periaatteen (ks. esim. Sieber 1992: 44–63) mukaisesti. Informanttina oli alalla yli 10 vuotta aktiivisesti toiminut suomalainen ammattisäveltäjä² länsimaisen taidemusiikin kontekstissa. Tyyliiltään säveltäjä edustaa

¹ Ks. lyhytkestoisesta muistista ja unohtamisen merkityksestä esim. Ericsson & Simon 1984/1999.

² Alalla toimimisen 10 vuoden sääntö aidon luovan uran ja saavutusten merkinä on peräisin Csikszentmihalyin (1996), Gardnerin (1993) ja Gruberin & Wallacen (1989) tutkimuksista. Tutkimuksen säveltäjällä on mittava teosluettelo, lukuisia sävellystilauksia, levytyksiä ja merkittäviä apurahoja sekä jäsenys Suomen Säveltäjät ry:ssä.

sitä suomalaista nykysäveltäjien joukkoa, jolle modernin projekti on luontainen jo koulutuksenkin kautta.

Tutkimuksen aineisto koostuu kahdesta osasta. Ensimmäisen osan muodostavat säveltäjän tekemät luonnokset, säveltäjän ilmoituksen mukaan kaikki tutkimuksen sävellykseen liittyvä materiaali ja valmis teospartituuri. Viimeksi mainittua on tosin käytetty käytännössä tutkimuslähteenä enemmän kuin varsinaisena tutkimuksen kohteena olevana aineistona. Valmis teos on sävelletty lyömäsoittimille, ja sen kesto on partituurin mukaan vajaat 15 minuuttia. Luonnoksia on kaikkiaan 33 kpl, joista 4 on materiaalitaulukkoja, 14 käsin kirjoitettuja luonnoksia ja 15 nuotinusohjelmalla kirjoitettuja ja tulostettuja partituuriversioita, joissa suurella osalla on käsin tehtyjä lisäyksiä.

Aineiston toinen puoli muodostuu *stimulated recall* -menetelmällä (nk. vahvistetun palautuksen menetelmä; str-menetelmä) kerätystä litteroidusta säveltäjän haastattelupuheesta. Str-menetelmä on ääneenajattelumenetelmän eli protokollanalyysin muunnos, jossa ajatteluprosessi palautetaan mieliin jälkikäteen ulkoisten virikkeiden, tässä tapauksessa sävellysluonnosten avulla (Seitamaa-Hakkarainen 1999). Ääneenajattelumenetelmää käytetään yleisesti tutkimuksissa, joissa pyritään ymmärtämään ihmisen kognitiivisia toimintoja: oppimista, ongelmanratkaisua, tiedonhankintaa ja tiedon käyttöä sekä suunnittelua ja päätöksentekoa. Sen avulla pystytään erittelemään eri tiedon ja taidon alojen asiantuntijoiden korkeatasoisen suorituksen taustalla olevia tehtäväkohtaisia tietorakenteita (*domain specific knowledge*) sekä asiantuntemuksen kehitystä. Ääneenajattelumenetelmässä, kuten myös str-menetelmässä, tutkittaville annetaan mahdollisimman todenmukainen, tutkittavan ilmiön kannalta mahdollisimman aito tehtävä. Ilmiön tutkimisella sen normaalissa kontekstissa pyritään varmistamaan tutkimuksen ekologista validiteettia. (Ericsson & Simon 1984/1993; Chi 1997; Seitamaa-Hakkarainen 1999.)

Tässä tutkimuksessa katsoin, että yksittäisen sävellyksen valmistaminen edustaa säveltäjän ammatillisen toiminnan ydintä ja näin ollen tyypillistä ammatillista työtehtävää. Ääneenajattelumenetelmän käyttämisestä luovuin, koska säveltäjä ei ollut siihen halukas (ks. Sloboda 1985; vrt. Collins 2005). Luonteenomaisena kontekstina pidin säveltäjän työhuonetta ja aikajaksoa, jolloin kyseinen sävellykset syntyivät melko

intensiivisen työskentelyn tuloksena. Aikajaksoa laajensivat orientaatiohaastattelu (OH) noin 11 kuukautta ennen konkreettista sävellysprosessin alkua sekä varmennus- ja täydennyshaastattelu (TH) noin kaksi vuotta prosessin jälkeen. Koko aineisto on kirjoittajan hallussa.

Haastatteluissa (HA) tarkasteltiin senhetkisiä luonnoksia ja keskusteltiin niistä sekä siitä, mitä on tapahtunut edellisen haastattelukerran jälkeen. Luonnokset käytiin läpi pian niiden syntymisen, korkei korkeintaan muutamien päivien, jälkeen, jolloin niiden taustalla olleita ajatuksia muistui mieleen ainakin jossain määrin. Vapaan kerronnan lisäksi esitin säveltäjälle tarkentavia kysymyksiä. Haastatteluja oli kaikkiaan yhdeksän, kestoiltaan keskimäärin noin 40 minuuttia. Litteroitua haastattelutekstiä on 81 sivua (1024 kb). Lisäksi orientaatio- ja varmennushaastattelut käsittävät litteroituna 608 kb. Tutkimuksen säveltäjä on tutustunut käsillä olevan tutkimuksen sisältöön ja hyväksynyt sen julkaistavaksi.

3.4 Aineiston analyysi

Kvalitatiivinen naturalistinen lähestymistapa oli myös analyysivaiheen periaatteena. Haastatteluaineisto litteroitiin sanatarkasti siten, että mukana olivat myös keskipitkät (n. 5–10 sekuntia, merkitty – –) ja pitkät (yli 10 sekuntia, merkitty – – –) tauot, mietintää tai epävarmuutta ilmaisevat ääntelyt, huokaukset ja äänenvoimakkuuden laskut (kohta merkitty sulkumerkkien sisään) ja nousut (merkitty versaalikirjaimin) tai erityiseksi innostukseksi tulkittu puheen nopeutuminen. Analyysissä keskityin haastattelupuheen kohtiin, joissa käsiteltiin sävellyksen alkuideoiden syntyä ja käsittelyä läpi koko sävellysprosessin sekä niihin liittyviin luonnoksiin. Lisäksi olen etsinyt erilaisiin työskentelytapoihin viittaavia ja päätöksentekoon sekä ongelmiin liittyviä kohtia. Aineisto ei tyhjentynyt näiden kohtien esiin nostamisesta, ja analyysiä on mahdollista jatkaa kohdentamalla se esimerkiksi päätöksenteon (esteettisin) perusteisiin, materiaalin luomiseen ja käsittelyyn tai tarkempiin musiikillisiin yksityiskohtiin liittyvien sävellyksellisten toimintojen analyysiin.

Str-haastatteluaineiston analyysi tapahtui aineistolähtöisesti. Aineistoa on tulkittu sekä faktanäkökulmasta (*what*—sävellysprosessin etenemisen vaiheet) että tulkiten (*how*) (Alasuutari 1993: 80–94; Silverman 2006: 133–138). Tulkintaa tapahtui niin aineiston keruussa, luokittelussa ja jäsentelyssä kuin varsinaisessa analyysissäkin, mutta tulkintaa ei ohjannut ensisijaisesti teoria vaan pyrkimys ymmärtää säveltäjää hänen omista lähtökohdistaan käsin. En käytä raportissani Reitmanin (1965), Slobodan (1985) ja Collinsin (2005) tavoin informaation prosessiteorian käsitteitä. Naturalistinen tutkimusote tukee analyyttistä lähestymis- ja raportointitapaa, jossa tutkimustekstin luettavuus tutkimusyhteisön ulkopuolella mahdollistuu.

Nuotinnettuja luonnoksia ja valmista teospartituuria analysoin niiden musiikilliseen tyyliin sopivin musiikkianalyttisin kuvailevin peruskäsittein. Lienee paikallaan korostaa, että luonnos- ja nuottiaineistoa ei ole tässä tutkimuksessa käsitelty ensisijassa musiikkianalyttisenä tutkimuskohteena. Musiikkianalyysi on tässä tutkimuksessa sivuosassa, ja analyttinen työskentely on liikkunut musiikkianalyysin perustasolla (keskeisten materiaalien kuvaaminen ja rakenteelliset rajakohdat), eikä se johda pitkälle vietyihin musiikillisiin päätelmiin. Sen tehtävänä on tässä tutkimuksessa mahdollistaa sävellysprosessin kuvaaminen ja ymmärtäminen kiinnittämällä tietyt musiikilliset ratkaisut säveltäjän haastattelupuheeseen ja sen viittaamiin luonnoksiin sekä konkreettisiin lopullisen sävellyksen kohtiin.¹

Musiikkianalyttinen työskentelyni noudattaa pitkälti säveltäjän omaa haastattelupuheesta suodatettua näkemystä ja terminologiaa—ulkopuolisen näkemys olisi ollut minulle prosessia seuranneena tutkijana lähes mahdoton. Analyysivaiheen tärkeisiin esitöihin kuuluivat erilaisten luonnosten luokittelu ja järjestäminen aikajärjestykseen, luonnosten liittäminen niitä käsitteleviin haastattelukohtiin ja valmiin teoksen kohtiin. Tulkintaa tapahtui luonnollisesti jo tässä vaiheessa, vaikkakin pitäydyin pääosin säveltäjän omassa luokittelutavassa.² Kaikki tutkimuksen päätelmät perustuvat nuotti-, luonnos- ja haastatteluaineistoon, ja niiden perusteeksi esitän riittäväksi katsomani määrän aineistositaatteja laadullisen käyttäytymistieteellisen

¹ Tässä kohden on huomattava, että nuottiesimerkkeinä valmista sävellystä esitellessäni—joka osuus ei kuulu tutkimuksen varsinaisiin tuloksiin—olen käyttänyt katkelmia valmiista partituurista, joka siten on ollut tutkimuslähteen asemassa, enkä luonnoksista (nuottiesimerkit 1–6). Sen sijaan haastatteluaineisto kytketään tutkimuksessa luonnosmateriaaliin, sillä valmista partituuria ei haastatteluvaiheessa luonnollisesti ollut olemassa. Kaikki nuottiesimerkit on julkaistu ilman tietoa niiden tekijästä säveltäjän luvalla (TekijäL 3 §).

² Sävellysluonnosten luokittelusta ks. esim. Sallis (2004) ja Virtanen, T. (2005).

paradigman mukaisesti. Lisäksi päätelmissä ei oteta kantaa siihen, miten säveltäjän intentio toteutuu kuulijan näkökulmasta (vrt. Reynolds 2004), vaan ainoastaan yhdistetään säveltäjän ajattelu ja sävellykselliset teot niihin liittyvään luonnos- ja nuottimateriaaliin, ja kartoitetaan säveltäjän työskentely- ja prosessointitapoja.

Kaikkea luonnosaineistoa ei käsitelty haastattelutilanteissa. Tältä osin analyysimenetelmät olivat pitkälti luonnostutkimuksen menetelmien kaltaiset. Tällöinkin tukena oli haastattelupuheen tuoma ymmärrys säveltäjän ajattelutavasta. Tutkimustyön parhaimpiin hetkiin kuuluivat oivallukset, joissa luonnoksista aiemmin tekemäni johtopäätökset osoittautuivat oikeiksi myöhemmin, kun pystyin tulkintaprosessini edetessä liittämään tietyn haastattelupuheen lausuman oikeaan tulkintareferenssiin eli aiemmin tulkitsemaani luonnosta käsitteleväksi lausumaksi. Pidän tätä osoituksena tulkintatapani oikeellisuudesta. Harvoja piirroksenomaisia luonnoksia olen tulkinnut intuitiivisesti ao. luonnosta vastaavan haastattelukohtaan ohjaamana. Yhdessä haastatteluaineiston analyysin kanssa luonnosten ja valmiin teospartituurin vertailevat analyysit mahdollistivat sävellyksen syntyprosessin rekonstruoinnin pääpiirteissään.

3.5 Tutkimuksen luotettavuudesta

Str-menetelmä ei ole ongelmaton, ja sen luotettavuutta on kritisoitu (mm. Calderhead 1996: 711; Yinger 1986: 268–273). Str-haastattelu tuottaa eritasoista aineistoa sen mukaan, millä haastateltavan metakognition tasolla liikutaan: kuinka paljon ja missä määrin tutkittava reflektoi omia ajatuksiaan. Tämän vuoksi tutkijan on oltava tietoinen niistä vaihtoehtoista, joita virikkeiden avulla muistiinpalautetun ajatteluprosessin kuvaukseen perustuva haastatteluaineisto voi tuottaa. Str-haastattelussa säveltäjä joko spontaanisti tai tutkijan ohjaamana:

- (1) raportoi sävellystilanteen aikaista sävellysjatteluaan, eli paljastaa säveltämiseen vaikuttaneita tekijöitä, päätöksentekoa ja säveltämisen aikaista ajattelua,
- (2) raportoi luonnosten katselun stimuloimia ajatuksiaan, jotka syntyvät haastattelutilanteessa ja ovat sävellystilanteeseen sidottua käyttötietoa sekä toiminnan ja sen perusteiden kuvausta tai

- (3) raportoi luonnosten katselun stimuloimia yleisiä säveltämiseen liittyviä uskomuksia ja väittämiä, eli tuo julki käyttötiedon yleisiä elementtejä ja säveltämisen kontekstia sekä niiden reflektiota. (Soveltaen: Aaltonen 2003; Marland 1986; Marland & Osborne 1990; Yinger 1986.)

Tässä tutkimuksessa esiintyi kaikkia edellä kuvattuja ajattelun tasoja. Kuitenkin tason 3 ajattelua esiintyi varsin vähän ja yllättävän paljon tason 1 ajattelua. Nämä viimeksi mainitut mielenkiintoiset hetket olivat niitä, jolloin haastattelussa oltiin täydellisesti sävellysprosessin nyt-hetkessä ja jolloin säveltäjä haastattelutilanteessa pohti ääneen tiettyä ongelmaa, teki nuotteihin lisäyksiä ja korjauksia samalla kertoen niiden perusteista. Tulosluvussa on raportoitu pääosin vain tasoja 1 ja 2.

Seuraavassa käsittelen joitakin tutkimusprosessiin liittyneitä ja sen luotettavuuteen vaikuttavia ongelmallisia kysymyksiä.

Säveltämisessä mielikuvat ovat usein ei-kielellisiä (visuaalisia, auditiivisia, kokemuksia, tunteita). Ei-kielellisen informaation muuttaminen kielelliseksi on prosessi, jossa väistämättä tapahtuu puhujan tulkintaa. Säveltäjien haastattelupuhe sisältää siis monin paikoin väistämättä yhden transformaatioprosessin: ei-kielellisten mielikuvien kääntämisen kielellisiksi kuvauksiksi. Ongelma on yhteinen kaikelle tutkimukselle, jossa kohteena ovat inhimilliset kokemukset ja ajattelu. Tässä tutkimuksessa ongelma tuli voimakkaasti esiin käsiteltäessä sävellyksen alkuideoita. Ratkaisu ongelmaan on tutkijan omien pyyteiden (halujen), esitietoisuuden ja odotushorisontin (muistin) tiedostaminen, avoin mieli (aukioleminen), kyky sietää epävarmuutta ja tietämättömyyttä sekä olla tekemättä nopeita ja helppoja tulkintoja. (Kurkela 2005.) Olen pyrkinyt kirjoittamaan alkuideoita raportoivat kaksi seuraavaa alalukua mahdollisimman läpinäkyviksi siten, että oman tulkintani osuus tulisi selvästi esiin yhdessä melko runsaan haastattelusitaattimäärän kanssa. Näin lukija voi itse muodostaa oman käsityksensä tulkintani oikeellisuudesta ja oikeutuksesta.

Toista luotettavuuteen liittyvää ongelmaa pohdin luvun alussa str-menetelmään liittyen. Aineiston monikerroksellisuus asettaa tulkinnallisen haasteen, jossa tutkijan on kyettävä erottamaan tutkittavan puheen metakognitiiviset tasot: kuinka paljon aineisto on ”säveltäjän puhetta tutkijalle” enemmän kuin kuvausta ensimmäisen

kertaluokan ajattelusta ja prosessista ilman kommunikatiivista ja tulkitsevaa funktiota. Tutkimuksen tavoitteena on hahmottaa juuri tämä välitön ajattelu suorittamalla haastattelut mahdollisimman pian tapahtumien jälkeen käyttäen luonnoksia ja partituuriversioita mieleen palauttamisen välineenä. Tavoitteeseen pyrin yhtäältä liittämällä haastattelut konkreettisesti, ei pelkästään yleisesti tiettyyn sävellykseen vaan luonnoksen konkreettiseen yksityiskohtaan sekä siihen liittyviin ajatuksiin ja prosesseihin ja toisaalta välttämällä yleisen tason kysymyksiä, kuten ”miten tämä sävellys syntyi”.

Olen tutkijana erittäin tietoinen myös siitä, että haastatteluaineistoni tavoittaa vain pienen osan säveltäjän sävellyshetken tietoisesta ajattelusta. Str-haastatteluissa unohdusta varsinaiseen sävellyshetkeen verrattuna on jo tapahtunut vähintäänkin sen lyhytkestoisen muistin osalta, josta prosessoinnin tuloksena ei ole jäänyt pysyvämpää muistijälkeä. Lisäksi haastattelutuokioissa esiin tulleita luonnoksia ei käsitelty täydellisesti, ja joitakin luonnoksia ei käsitelty ollenkaan. Ja vaikka kaikki luonnokset olisi käsitelty täydellisesti, ajatuksen jatkuva virta on niin ylenpalttinen, että siitä olisi silti suodattunut tutkimukseen vain osa.

Haastattelukokemus on nostanut esiin kysymyksen siitä, kuinka paljon haastattelujen provosoima sävellysprosessin reflektointi vaikuttaa itse sävellystyöhön. Keskusteluissa esiintyi paljon hetkiä, joissa tutkijan jatkuvat kysymykset ja tarkennukset olivat välttämättömiä haastattelupuheen synnyttämiseksi. Siten tutkijan roolini on välillä ollut jonkin verran aktiivisempi ja ohjailevampi kuin mitä str-haastattelun periaatteisiin kuuluu.¹ Lisäksi näytti siltä, että ajatuksia oli yksinkertaisesti niin paljon, että mikä tahansa kysymys herätti lähes aina puhetta. Suuri osa syntyneestä materiaalista on kaipaamaani sävellyshetken ajattelun mieleen palauttamista. Monesti on kuitenkin tuntunut siltä, että kysymykseni on paitsi yllättänyt myös herättänyt aivan uusia ajatuksia. Haastatteluprosessi lisäsi väistämättä säveltäjän itsereflektiota ja lienee täten vaikuttanut jonkin verran sävellysprosessiin, ehkä joskus jopa häiriöksi asti.

¹ Lisäksi str-haastattelut perustuvat useimmiten videoaineiston tai ääninauhojen käyttöön muistin palauttamisen apuvälineinä. Tällöin nauha pysäytetään aina, kun haastateltava haluaa kertoa tilanteen aikaisesta ajattelustaan. Käytettäessä nuotteja ja luonnoksia stimulantteina säveltäjän eteen aukenee tuntien, jopa päivien työ, jolloin hän joutuu valitsemaan, mistä aloittaa ja mitä ylipäättänsä tulee kertoneeksi. Kaikkea tapahtumista ei koskaan voida käydä läpi vastaavassa määrin kuin videoaineiston ollessa stimulanttina.

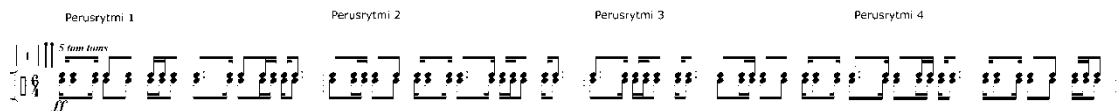
Omat rajansa tutkimuksen luotettavuudelle asettaa myös se, miten rehellisesti ja avoimesti säveltäjä on halunnut puhua työstään, kuinka tietoinen hän on ajattelustaan ja kuinka hyvin hän on kyennyt niitä verbalisoimaan. Taidealalla vaikuttaa edelleen käsityöläistenkin keskuudessa tunnettu ammattisalaisuuden perinne. Myös romantiikan ajalta peräisin olevat myyttiset käsitykset taiteilijuudesta elävät edelleen (ks. esim. Lepistö 1991). Tutkija Maija Larmola haastatteli Martti Haaviota aiheenaan P. Mustapään runojen konkreettiset taustat. Haastattelijaa odotelleessaan Martti Haavion kerrotaan tokaisseen puolisolleen Aale Tynnille: ”Mitähän minä tänään valehtelin!” (Eskola 2003: 521.) Tässä tutkimuksessa haastattelujen ilmapiiri oli varsin luonteva ja luottamusta herättävä. Näin oli ehkä siitä syystä, että tunsin säveltäjän ja hänen tuotantoaan jo ennen orientaatiohaastattelua. Siteeraamiini haastattelupuhekatkelmiin viitaten jätän tilaa kuulijoiden omalle arvioinnille päätellä, kuinka paljon säveltäjä yritti kaunistella tai peitellä ajatuksiaan. Oman käsitykseni perusteella tutkimuksen luotettavuusongelmat liittyvät enemmän aineiston kattavuuteen, tulkintaan ja unohtamiseen liittyviin kysymyksiin kuin säveltäjän pyrkimykseen tietoisesti vääristellä tai peitellä asioita. Joka tapauksessa säveltäjä itse luettuaan tutkimusraportin käsikirjoituksen totesi yhteenvetona kaksi asiaa: Ensiksi hän ilmoitti, että ei muista enää juuri mitään kyseisestä sävellysprosessista tai ideoistaan. Ideoiden välisestä suhteesta (kuvio 2) hän tokaisi: ”Ihan kuin joku selluloosateollisuuden tuotantokaavio!” Toiseksi hän kertoi tunnistavansa itsensä ja työtapansa tekstistä.

Lopuksi on vielä todettava, että tässäkin haastatteluaineistossa säveltäjän puhe on ollut tietystä mielessä sosiaalisesti rakentunutta: haastattelutilanne, vaikkakin kollegiaalisen keskustelunomainen kuten tässä tapauksessa, on aina näkemysten vaihtamista kahden ihmisen välillä (*”inter-view”*), jossa pyrkimyksenä on ymmärretyksi tuleminen. Tällöin haastateltava väistämättä tulee puhuneeksi paljolti niitä asioita, joista arvelee haastateltavan olevan kiinnostunut. (Kvale 1996.)

4 Sävellysprosessin lopputulos: valmiin sävellyksen esittely

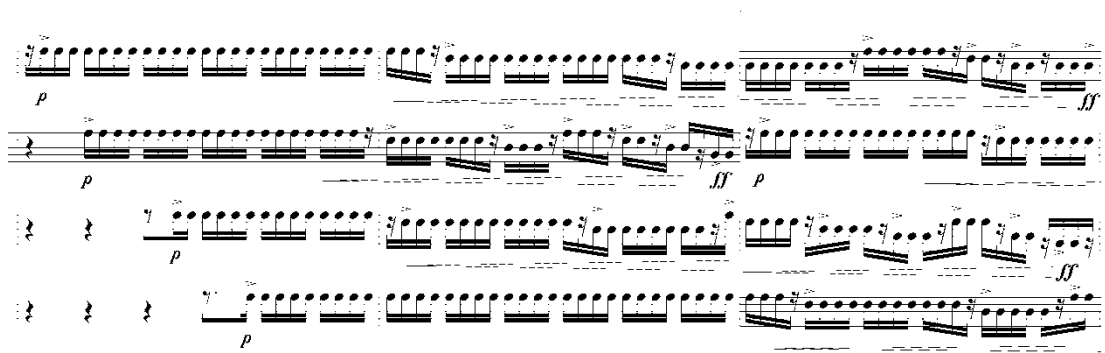
Ennen varsinaisten tulosten esittelyä kuvailen lyhyesti valmiin sävellyksen, jotta tulokset olisivat ymmärrettäviä ja lukija voisi paremmin seurata sävellysprosessin etenemistä. Tutustuessaan valmiiseen sävellykseen ennen sävellysprosessin kuvausta lukija on siten ratkaisevasti erilaisessa asemassa kuin säveltäjä ja tutkija. Molemmat rämpivät sävellys- ja haastatteluvaiheessa omilla tahoillaan, kun kumpikaan ei ollut aina selvillä siitä, mistä milloinkin oli puhe. Syyt epätietoisuuten olivat tietysti erilaiset säveltäjän miettiessä etenemisensä suuntaa ja eri vaihtoehtoja ja tutkijan yrittäessä ymmärtää, mihin kontekstiin ja luonnokseen mikäkin puhe pitäisi liittää.

Sävellyksen kokonaisrakenne ajallisine mittasuhteineen on esitetty kuviossa 1. Sävellys jakautuu kolmeen välittömästi toisiaan seuraavan osaan: Ensimmäisessä esitellään sävellyksen perusmateriaalit ja toisessa tutkitaan näiden välisiä siirtymiä. Kolmannessa osassa tuodaan mukaan uusi elementti, ”melodia”, jonka voidaan tulkita olevan peräisin perusmateriaaleista.



Nuottiesimerkki 1. Perusrusrytmit 1–4 sävellyksen alussa (R).

Koko sävellys perustuu kahteen perusmateriaaliryhmään, tahtiviivoilla notatoituun ”tahtimusiikkiin” (T) ja sekuntinotaatiolla kirjoitettuun ”sekuntimusiikkiin” (S). Nämä erilaiset musiikit edustavat säveltäjälle erilaisia ajan hahmottamisen tapoja (ks. alkuideat seuraavassa luvussa). Tahtimusiikin muodostavat lyhyistä ja pitkistä kestoista eri tavoin koostetut neljä perusrytmiä (R, ks. nuottiesimerkki 1) ja repetitiivinen kaanonmaisesti etenevä pulssikudos (P, ks. nuottiesimerkki 2). Perusrytmit, materiaali R, voidaan esittää tahtilajeissa 6/4 ja 12/8 siten, että ne iskuttuvat eri tavoin yksittäisten aika-arvojen säilyessä ennallaan (ks. nuottiesimerkki



Nuottiesimerkki 2. Tahtimusiikkia ensimmäisen osan alkupuolelta (1.1.2). Repetitiivinen, kaanonmaisesti etenevä pulssikudos (P).

8). Materiaalit P ja R ovat alkuidean ”unisonosta erkanevia rytmejä” (ks. seuraava luku) musiikilliset toteumat. Säveltäjä näkee ne samasta idusta johdetuiksi, saman materiaalin eri ilmiäsuiksi: kontrapunktisesti kirjoitetusta P:sta on periaatteessa iskujen, taukojen ja eri soittajien aloitusten osoittamina poimittavissa R:n perusrytmit. On kuitenkin todennäköistä, että ulkopuolinen analyytikko ei tätä noteeraa perusrytmejä osoittavien erilaisten merkkien ollessa hämärretyt ja epätäydelliset. Materiaalit R ja P esitellään sävellyksen **ensimmäisen osan** aluksi jononmaisessa muotorakenteessa siten, että molempia materiaaleja ryhdytään käsittelemään kontrapunktisesti (k) ja harvennuksin (aug). Tahtimusiikin esittely ilmentää siten säveltäjän ideoita ”sama erilaisessa” ja ”ikuinen variaatio”.

Sekuntimusiikki (ks. nuottiesimerkki 3) koostuu tremoloista (tr; *rain maker*, triangeli), melodiamaisista kuvioista (m; tempelikellot) sekä repetitioäänistä (r). Sointi on erilainen verrattuna tahtimusiikkiin, kun nyt käytetään metallisia soittimia, marakasseja ja sadetikkua (*rain maker*; alkuidea ”valkoinen” sointi) alun tahtimusiikin tom-tomien jälkeen.

Sävellyksen ensimmäinen osa, joka voidaan säveltäjänkin mukaan tulkita ekspositio-osaksi, koostuu vuorottaisista tahti- ja sekuntimusiikin esiintymistä T_1-S_1 , T_2-S_2 (jaksot 1.2–1.4 kuviossa 1). **Toisessa osassa** alkaa tahti- ja sekuntimusiikin säemäisen tiheä vuorottelu (alkuideat ”pulsin ja venyvän hetken risteämisiä” ja ”siftaus kahden maailman välillä”). Musiikkien välinen sointiero tasoittuu, kun tahtimusiikkia

siirrytään soittamaan myös metallisoittimin. Säveltäjän ideana on liudentaa musiikkien välisiä eroja siten, että siirymät T>S tapahtuvat saumattomasti (ks. nuottiesimerkki 4).

Nuottiesimerkki 3. Sekuntimusiikkia ensimmäisestä osasta (1.2.6–1.2.7).

Nuottiesimerkki 4. Siirtymä tahtimusiikista sekuntimusiikkiin toisen osan alkupuolelta (2.1.3 loppu–2.1.4).

Jakso huipentuu tahtimusiikin täydelliseen fragmentoitumiseen kolmannessa taitteessa, jossa sekuntimusiikin tremolot ja repetitiot irrallisina katkelmina lopulta jäävät yksin tahtimusiikin unohtuessa pala palalta pois (ks. nuottiesimerkki 5).

Dynaaminen keskijakso päättyy tahtimusiikin harvennettuun ja rytmisesti taivutettuun¹ pp-nyanssissa soitettuun kodettaan.

¹ Rytmisistä muunnoksista katso sävellysprosessin II vaihe luvun 5.3. ”Alkuideoista kokonaiseksi sävellykseksi: sävellysprosessin vaiheita” sävellysprosessin kuvauksessa.

129 Senza misura *temple bells* 5ⁿ

5 tom toms *a tempo* *ppp* *a tempo* *mf*

ff tom toms percussion II & III: no exact synchronization after the beginning *a tempo* *simile* *poco a poco diminuendo*

pp *f* *pp*

Nuottiesimerkki 5. Fragmentoitumisen alkua toisen osan loppupuolelta (2.3.1; alkua).

≈ 56 Quasi recitativo
(the phrases should breath freely)
clay bells (perc I & II: no exact synchronization required)

p *temple bells*

p *cow bells colla parte*

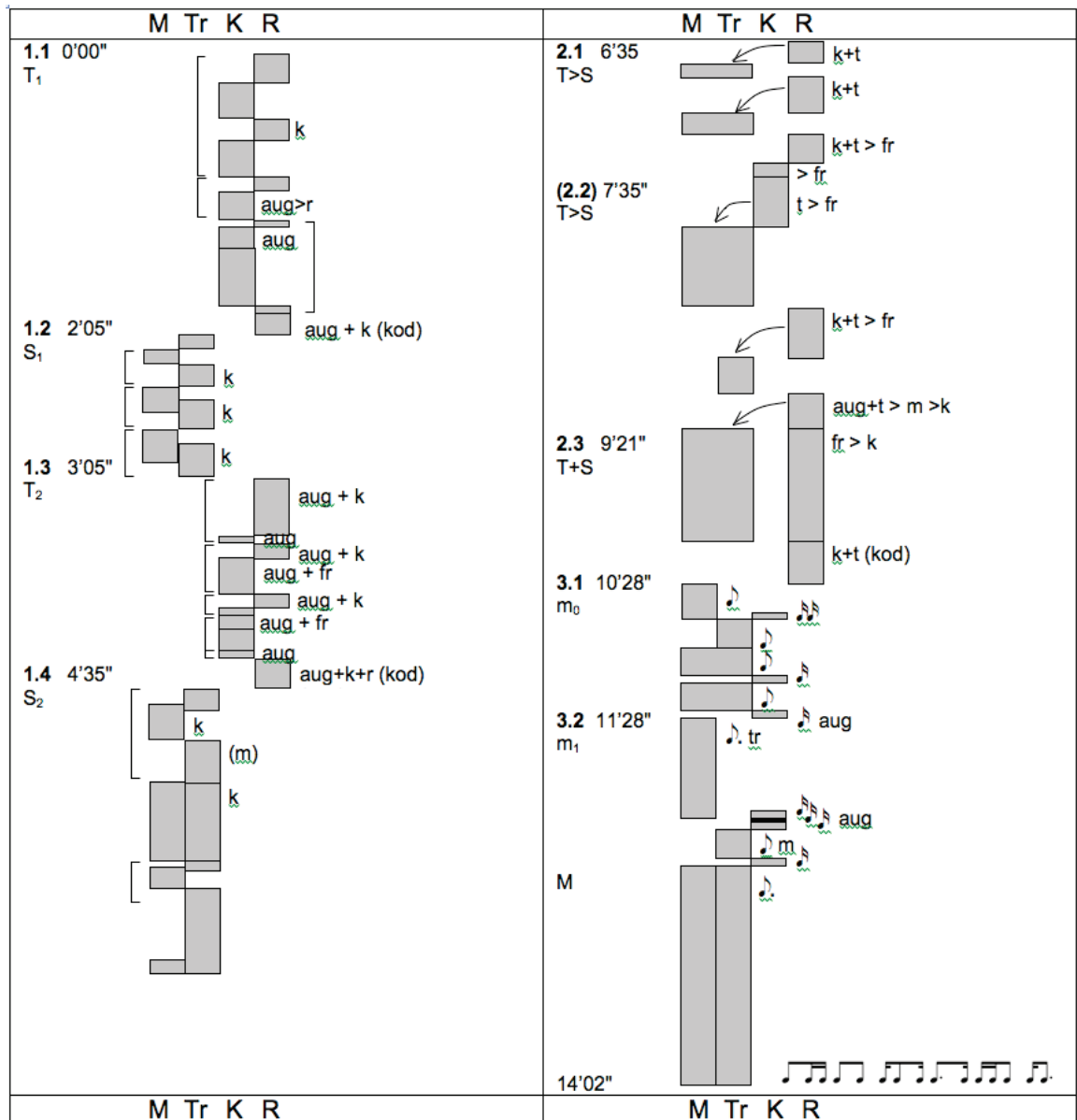
ppp *p*

tam tam colla parte *ppp* *p*

Nuottiesimerkki 6. "Melodian" alkua kolmannen osan lopusta (3.2.7: M; osa).

Kolmatta osaa hallitsee sekuntimusiikki tahtimusiikin esiintyessä enää muutaman tahdin pituisin fragmentaarisiin väliintuloin. Sen aloittaa katkelmallinen lyhyt melodiamainen alku (m_0), joka muistuttaa sekuntimusiikin materiaalia m .¹ Vielä toinenkin melodianalku (m_1) keskeytyy lyhyellä tahtimusiikkiesiintymällä, jota jälle en seuraa lyhyt tahtimusiikkiesiintymä. Kolmas jakso päättyy keskeytymättömään melkein kaksiminuuttiseen rauhallisen hiljaiseen temppeilikello- ja savikellomelodiaan (M), jota säestävät tam-tam-, savikello-, marakassi- ja *woodchimes*-tremolot (ks. nuottiesimerkki 6).

¹ Huom. myös P-materiaalissa on melodiamaisia kulkuja, kun pulssikudos soljuu viiden erikorkuisen rummun jaksoittaisena vuorotteluna (alkuidea "puolisoiivat äänet" ja "melodia"). Näitä P-materiaalin melodiamaisia kuvioita säveltäjä hahmottelee perusteellisesti sävellysvaiheessa VII. Ainekset kolmannen osan melodiaan löytyvät siten sekä tahti- että sekuntimusiikista. Tämä osoittaa osaltaan säveltäjän konstruktivistista estetiikkaa (ks. luku 6 "Johtopäätökset").



Kuvio 1. Sävellyksen rakennekaavio, joka on lopullisesta partituurista tekemäni musiikkianalyysin tulos siten, että tukena olen käyttänyt sekä haastatteluaineistoa että joitakin partituuriversioita, lähinnä alkuvaiheen partituuriversioissa olevia sävellyksen muotoon liittyviä rajakohtia osoittavista indeksinumeroita. Laatikoiden korkeus vastaa jaksojen ajallista pituutta. Alhaalla oikealla kolmannen osan makrorytmi (yksi perusrytmeistä); yksittäiset aika-arvot on merkitty vastaavan jakson kohdalle. Indeksointi on kuviossa merkitty kaksipaikkaiseksi; kukin yksittäinen laatikko edustaa kuitenkin indeksin kolmatta paikkaa, esim. 1.1.3 on ensimmäisen osan ensimmäisen jakson R-musiikin kaanonkäsittely. Merkkien selitykset: R = perusrytmimateriaali, r = repetitiivinen aines, aug = harvennuskäsittely, P = repetitiivinen pulssikudos, k = kaanonkäsittely, t = taivutettu rytmi, Tr = tremolo, tr = tremoloaines, fr = fragmentoituminen, M = melodia, m = melodia-aines.

5 Tuuma ja toimi—ideoiden ja prosessien analyysi

Seuraavissa tutkimustuloksia raportoivissa luvuissa tarkastelen sitä, kuinka edellä kuvailtu sävellys syntyi. Tutkimustuloksissa on haastatteluaineistosta otettu mukaan vain sellaiset kohdat, jotka liittyvät kulloinkin käsillä olevaan hetkeen tai sitä välittömästi edeltäneisiin päiviin ja tutkimuksen sävellykseen (ajattelun tasot 1 ja 2) ja jotka eivät kuvasta tulkintani mukaan säveltäjän yleistä käsitystä (ajattelun taso 3). Joissakin tapauksissa olen tuonut esiin säveltäjän käsityksen, oman ilmoituksen tai selonteon asioista, jotka tapahtuvat ”yleensä”. Tällainen tilanne tulee ilmi tekstissä tai on osoitettu kirjaamalla sitaattiviitteeseen ”ilmoitus”. Lainausmerkkejä olen käyttänyt tuloksia käsittelevissä luvuissa tämän jälkeen ainoastaan silloin, kun olen halunnut korostaa ilmauksen olevan sanatarkasti säveltäjältä peräisin.

Lienee vielä syytä tuoda korostaen esiin, että tämän tutkimuksen tavoitteisiin ei kuulu tutkimustulosten yleistäminen koskemaan kaikkea säveltämistä. Tarkoituksena on pikemminkin osoittaa, että säveltäminen voi tapahtua myös käsillä olevassa tutkimuksessa kuvatulla tavalla siten, että joku toinen säveltäjä voi tuntee omakseen kuvattuja ilmiöitä ja prosesseja. Puhuessani tulosten yhteydessä ja aineistooni liittyen ’säveltäjästä’ tai ’säveltämisestä’ tarkoitan kuitenkin aina tutkimuksen informanttina toiminutta säveltäjää ja hänen työskentelyään.

Käsittelen ensin kahdessa alaluvussa sävellyksen alkuideoiden syntyä, luonnetta ja merkitystä sävellysprosessissa. Sen jälkeen käyn läpi sävellysprosessin keskeisiä vaiheita alkuideoiden toteuttamisen ja kriittisten vaiheiden näkökulmasta.

5.1 Lähtökohdat ja ideat

Sävellysten syntyprosessissa yksi kiinnostava kysymys ovat sen lähtökohdat, alkuideat. Tutkimuskirjallisuudessa niitä on käsitelty pääasiassa joko teoreettisesti tai säveltäjien omien selontekojen ja muiden kirjoitusten perusteella. Prosessi ideasta valmiiksi sävellykseksi jää kuitenkin useimmiten selvittämättä ja täten analyttisten

huomioiden ja oletusten tai säveltäjän avomielisyyden ja muistin varaan.¹ Sloboda (1985) ja Baroni (1999) pitävät lähtökohtaidea keskeisenä sävellyksen synnyn kannalta. He eivät kuitenkaan konkretisoi idean roolia sävellysprosessissa. Heinonen (1995: 25–30) esittää seikkaperäisesti idean syntymisen teoreettisen mallin, mutta ideoiden osuuden ja tehtävien kuvaaminen konkreettisesti sävellystyössä ja sen vaiheissa jää lähinnä erilaisten luonnos tyyppien asemoimiseen määritelyihin sävellysvaiheisiin. Säveltäjistä erityisesti Schönberg (Schoenberg 1951) käsittelee aihetta eri yhteyksissä. Cook (2006) pitää kirjoituksia ongelmallisina sen vuoksi, että idean käsite määritellään niissä—toki säveltäjälle kenties tarkoituksenmukaisesti—alaltaan liian laajaksi, jotta se voisi kertoa jotakin jäsentynyttä säveltäjän työskentelytavoista ja ajattelusta. Cookin mukaan Schönbergille idea voi merkitä mitä tahansa seuraavista: motiivia, objektia musiikillisessa sävelavaruudessa, erilaisten musiikillisten elementtien välistä suhdetta, keinoja, joilla musiikillinen balanssi voidaan palauttaa tai musiikin totaliteettia (emt. 20). Ensimmäinen tämän tutkimuksen tehtävistä on tutkia lähtökohtaideoiden osuutta sävellyksen synnyssä siten kuin ne ilmenevät säveltäjän sävellyshetken puheessa ja toimissa prosessin eri vaiheissa.

Lähtökohta käsillä olevan tutkimuksen uuteen sävellykseen syntyi, kuten säveltäjän ilmoituksen mukaan on laita useimmiten, yksinäisyydessä edellisen sävellystyön ollessa lopuillaan. Eräs lyömäsoitinyhtye oli tilannut säveltäjältä alle 15 minuutin teoksen. Teoksen muut koordinaatit, kuten esitysajankohta ja -paikka sekä tyyli, olivat vapaat. Tilaus oli siten odottamassa vuoroaan säveltäjän työskentelyaikataulussa. Tässäkään tapauksessa ideat eivät syntyneet työpöydän ääressä, vaan olosuhde oli sellainen, jossa ”ei tarvitse suunnitella mitään”, mutta tila oli kuitenkin ”virittynyt” (OH 4.1.2005). Joissakin tapauksissa sävellystilaukselle on olemassa jo valmis idea odottamassa sopivaa toteutuksen hetkeä, kuten oli tämän tutkimuksen sävellyksen kohdalla, mutta toisinaan uuden sävellyksen kantava idea² pitää rakentaa varta vasten:

Niitä ei voi ennustaa. Niitä on vaikea saada vain tapahtumaan. Mutta jos on joku esim. tilaus tai jokin annettu tehtäväksi otettu teos, jolle pitää löytää se kantava idea – tai edes idea, josta voi lähteä liikkeelle. Jos sellaista ei ole valmiiksi lillumassa varastossa... Sitten pitää vain ruveta pyörittelemään

¹ Onkin kiistanalainen kysymys, kuinka paljon musiikkianalyttisin keinoin voidaan saada selville siitä, miten ja missä järjestyksessä sävellyks on tehty (ks. esim. Sallis 2004). Luonnosten systemaattinen tutkiminen voi joskus auttaa tällaista tutkimusta, mutta se antaa harvoin täysin lopullisia saatikka sitten kiistattomia vastauksia.

² Omat haastattelupuheenvuoroni olen merkinnyt kursivoilla.

erilaisia mahdollisuuksia, josta vain vois... Joista voisi tulla jotakin. (OH 4.1.2005; ilmoitus.)

Sävellyksen lähtökohtana olevat ideat osoittautuivat haastatteluaineiston perusteella monisyiseksi ryppääksi. Tutkimuksen säveltäjä viittaa puheessaan erilaisiin ideoihin sävellysprosessin lähes kaikissa vaiheissa monessa yhteydessä ja merkityksessä. Haastatteluaineiston ideoita käsittelevästä puheesta nostan esiin neljä näkökulmaa. Ensiksi tarkastelen ideoiden luonnetta ja aistimellisuutta sekä niiden syntymisen ja muistamisen dynamiikkaa. Toiseksi pohdin säveltäjän ideapuheen epistemologista luonnetta ja esitän taulukkomuotoisen yhteenvedon tutkimuksen sävellyksen ideoiden elinkaaresta. Käsittelem ideoita syntyvinä, muuttuvina ja jäsenyvinä entiteetteinä, jotka alati kehittyvinä, tarkemmin määrittyvinä ja yhä konkreettisemmän muodon saavina, toisiinsa liittyvinä ja toisiinsa uusia näkökulmia avaavina kiteytyminä, edustavat kehkeytyvää sävellystä sellaisena, kuin se prosessin kullakin hetkellä näyttäytyy. Kolmanneksi käsittelem erillisessä alaluvussa säveltäjän tapaa luokitella ja jäsenellä erityyppisiä ideoita ja muodostaa keskeisistä ideoista sävellysprosessia ohjaava konstruktio, identiteetti-idea. Lopuksi postuloin sävellyksellisen tehtävän käsitteen sävellyksestä toiseen esiintyvänä säveltäjän erityisen tarkastelun alla olevana mielenkiinnon kohteena.

Haastatteluaineistossa esiintyy hyvin erityyppisiä ja -tasoisia ideoita. Ideoita voidaan luokitella niiden oletetun aistipohjan mukaisesti visuaalisiksi tai auditiivisiksi, ne voivat olla kokemuksia, tunnelmia ja vaikutelmia tai ajatuksia, musiikillisia tai ei-musiikillisia. Musiikillisilla ideoilla tarkoitan tässä ideoita, jotka on ilmaistu musiikillisin käsittein. Lisäksi ideoista on erotettavissa selkeämmin tiettyyn musiikilliseen materiaaliin liittyvät ideat ja toisaalta ideat, joiden funktio on enemmän proseduaalinen niiden määrittäessä musiikillisen prosessoinnin tapoja enemmän kuin musiikillista materiaalia. Proseduaaliset ideat voivat olla joko musiikillisia tai ei-musiikillisia. Lopuksi ideat ovat erilaisia tasoltaan. Jotkut ideat ovat lähes filosofisia, metatason ideoita (esim. sama toisessa; ajan hahmottuminen), toiset konkreettisia musiikillisesti kuvailtuja ideoita (esim. repetitiivisestä kentästä erottuvat rytmit; tahti- ja sekuntimusiikki) tai aistimellisia ideoita (esim. valkoinen; puolisoivat äänet).

Ensimmäinen oletukseni oli, että ideoiden prosessointi tapahtuisi ei-musiikillisten ideoiden muuntumisena ensin musiikillisiksi ideoiksi ja lopulta musiikillisiksi rakenteiksi, nuoteiksi.

Mutta nyt tää on ollut tää työ... Oikeastaan niitten aikaisemmin puhuttujen ajatusten konkretisoimista [huokaus] ja ylöskirjoittamista – – –. Että täällä ei nyt OIKEASTAAN ole nyt mitään semmoista, mikä ei olisi jossain muodossa ollut jo olemassa silloin kun viimeksi asioista puhuttiin – – –. (HA 31.1.2005.)

Ei-musiikillisiin, esimerkiksi visuaalisiin mielikuviin tai ei-musiikillisiin ajatuksiin, näyttäisi kuitenkin usein liittyvän jokin soiva mielikuva. Yksi mahdollinen johtopäätös on se, että alkuperäiset ideat olisivat musiikillisia, mutta niiden ensimmäiset ulkoistetut ilmiöt olisivat ei-musiikillisia; lähinnä sen vuoksi, että mielikuvatason sointiin liittyviä ideoita on vaikea säilöä muistiin tai kirjoittaa suoraan muistiin sellaisinaan.

Mut sitten tässä oli niitä sointi-ideoita myös?

Niin no ne on ehkä... Ne tulee siinä samalla. Tai osa niistä tulee. Ne on sillä lailla... Et... että tavallaan niihin tila-, väri-, valomielikuviin liittyy myös äänimielikuvia. Siis mä en kuule niitä konkreettisesti päässäni niin kuin en mä näekään niitä konkreettisesti päässäni. Mutta tuota, kuitenkin mielikuvan tasolla ne on, ne on kauhean voimakkaita. Mutta ne ei ole, ne ei ole vielä niin kuin valmiiksi soivaa musiikkia sillä tavalla, että [huokaus]... Että sen kun vain sitten kirjoittaisi. Vaan se on jotain samantapaista kuin esimerkiksi konsertin jälkeen MUISTELEE kuulemiaan kappaleita. (HA 30.1.2005.)

Koska näyttää ilmeiseltä, että suuri osa ideoista on kokemusperäisiä mielikuvia, ne voidaan tutkimuksellisesti tavoittaa ainoastaan välillisesti niiden ilmi asujen kautta, joilla säveltäjä ulkoistaa ideoitaan. Näin ollen haastatteluaineisto ei mahdollista lopullisen johtopäätöksen tekemistä ideoiden alkuperäisestä luonteesta, esimerkiksi niiden aistimellisuudesta tai musiikillisuudesta. Ei voida varmuudella sanoa, että esimerkiksi alkuidean ”valkoinen” alkuperä olisi soinnillinen, so. auditiivis-musiikillinen. Tällöin säveltäjällä olisi ollut mielessä sointi, jonka hän assosioi tai kuvaa jälkeenpäin ”valkoiseksi” sen sijaan, että säveltäjä olisi miettinyt, millaista voisi olla ”valkoinen sointi”, tai ”jäätikön sointi”.

Onk’ se identiteetti-idea niin, tai niin kuin tässä tapauksessa, onkse musiikillinen vai onkse joku muu, niin kuin tässä sä katselit sitä [kirkon] seinää?

[Huokaus.] Sitä on kauhean vaikea, vaikea... Kyllä se pohjimmiltaan täytyy olla jotenkin musiikillinen. Mutta tuota, että tietyllä tavalla mä näen, tai pystyn

hahmottelemaan sitä mielessäni esimerkiksi tilaksi, tai va... va... valoiksi, tai väreiksi. Ja niin kuin sellaisiksi niin kuin materiaalin tunnuksi. Mutta en mä usko, että mä osaisin toteuttaa sitä missään muussa muodossa sitten kumminkaan. Joskus mä olen yrittänyt PIIRTÄÄ. Siis ei tämmöistä kaaviokuvaa, vaan ihan oikeaa sellaista piirrosta, kuvaa. Mutta se on jäänyt niin kauas, kauas siitä, mikä se alkuperäinen ajatus on ollut, että... Että ei, että ei siitä sen enempää. Mutta joku, joku tämmöinen niin kuin moniaistinen tai monitaiteinen pohja näillä mun ideoilla tuntuu olevan – – –. Mut...

Jotenkin mä tulkitsen ton pikemminkin niin päin, että pohjimmiltaan se EI ole musiikillinen, mutta en mä tiedä...

Voi olla, että ei olekaan. Mikä on sitten pohjimmiltaan musiikillinen idea?

Niinpä.

Se on... Mä ajattelen niin, että se on niin kuin nippu monenlaisia ideoita. Mutta ainakin mun tapauksessani, niin... SE.... siis musiikki on se, jonka kautta mä tavallaan saan sen ideani teoksen omaiseen muotoon. Muutenhan mä olisin kirjailija tai kuvataiteilija tai matemaatikko, tai jotain muuta. (HA 30.1.2005.)

Täydennyshaastattelu (TH 19.1.2007) ei tuonut ratkaisua ongelmaan ideoiden alkuperäisestä luonteesta. Säveltäjä kertoi olevan myös mahdollista, että valkoisen idea olisi alun perin visuaalinen, mutta prosessin aikana lähtökohta on voinut unohtua. Lopulta voidaan todeta, että kysymykseni ideoiden alkuperäisestä aistimellisuudesta voidaan katsoa olevan säveltäjän kannalta väärin asetettu: siihen vastaaminen oli vaikeaa siksi, että kysymyksessä on moniaistimellinen eideettinen kokemus.

Täydennyshaastattelussa tulee ilmi myös se, kuinka vähän ja sattumanvaraisesti säveltäjä muistaa ideoitaan.¹ Alkuun hän muistaa koostamastani idealistasta ainoastaan siftauksen kahden maailman välillä, valkoisen ja jäätikön. Hän ei kuitenkaan pysty enää sanomaan kahdeksi viimeksi mainitusta, koskiko sointi-idea tahti- vai sekuntimusiikin sointimaailmaa. Jonkin aikaa muisteltuaan ja kurkistettuaan myös luonnoksiin säveltäjä lopulta tavoittaa muitakin ideoita. Puhe puhe liikkuu yleisellä tasolla, eikä ideoiden yhteys tutkimuksen sävellykseen tai sen tiettyihin jaksoihin tai musiikillisiin materiaaleihin tule osoitetuksi. (TH 19.1.2007.)

Vaikeasti muistettavien ideoiden assosioiminen toisten aistialueiden alueelle on yksi säveltäjän tavoista muistaa ideoitaan. Ideoiden muistamista helpottaa myös niiden yhdistäminen paikkoihin tai tilanteisiin, joissa ne ovat syntyneet. Tämän sävellyksen

¹ Reilu vuosi täydennyshaastattelun jälkeen luettuaan käsillä olevan tutkimuksen käsikirjoituksen säveltäjä totesi, ettei muista ideoista ”juuri mitään”.

osalta yksi keskeinen idea assosioituu erään kirkon alttariseinään ja kyseisen tilaisuuden musiikkiin. Toinen pälkähti päähän suihkussa myöhään työpäivän päätteeksi. Ideat kirjoitetaan ylös joko suorasanaisten tekstinä, joskus jopa runona (HA 27.12.2004; ilmoitus). Tutkimuksen sävellykseen ei liittynyt nuotteina muistiin merkittävät ideoita musiikillisten ideoiden ollessa vaikeasti nuotinnettavia sointimielikuvia tai musiikillista tapahtumista kuvaavia proseduaalisia ideoita.

Kaikkia ideoita säveltäjä ei kirjoita muistiin, sellaisia, jotka ovat sekä selviä että helposti muistettavia. Näin oli laita tutkimuksen sävellyksen kokonaisuutoidean kanssa:

Syksyllä päätit, mutta kirjoitit vasta nyt?

No kirjoitin kun rupesin tähän hommaan. Se oli yleisellä tasolla niin selvä ajatus, ettei sitä tarvinnut kirjoittaa muistiin. Se oli joskus lokakuussa varmaan. (HA 28.12.2004.)

Ideoiden syntymisen, muistamisen ja muistiin merkitsemisen monimutkainen dynamiikka vaikeuttaa monesti johtopäätösten tekemistä aineistosta. Asia, joka kirjoitetaan tietyllä hetkellä ylös nuottipaperiin tai luonnokseen ei useinkaan ole juuri sen tai edes lähihetken tuote. Säveltäjä säilöo monia asioita mieleensä ja kirjaa ne ylös vasta sitten, kun on saanut muita, ehkä vaikeammin muistissa pidettäviä asioita työstettyä pois alta. Toisaalta kirjoittamisen hetkellä asia ajatellaan vielä uudelleen ja voi muuttua. Näin ollen tutkija ei voi monessa tapauksessa olla varma järjestyksestä, jolla kukin yksittäinen asia tai oivallus on keksitty säveltäjän päässä. Seikka, joka esiintyy ensi kerran esiin haastatteluissa tai luonnoksissa, on voitu keksiä jo paljon aikaisemmin.

No tää on siis ihan tyypillistä silleen, että tuota tavallaan se kun mä kirjoitan tällöisen käsikirjoitetun jutun koneelle, niin se ALKU pysyy suht samanlaisena.

Joo, nää kolme elettä.

Ja sit se loppupuoli rupee muuttumaan. Se johtuu joko siitä, että siinä vaiheessa kun mä rupeen kirjoittamaan koneelle, niin mä niinku ajattelen sen vielä uudestaan. Toisaalta mä en niinku haluaisi kirjoittaa sitä kauhean moneen kertaan uudelleen. Et se on tavallaan myös niin kuin työekonomiakysymys. Et sitten kun tietää tai luulee tietävänsä tarpeeksi, niin sitä ei viitti enää kirjoittaa kynällä sitä kaikkea. Vaan että panee ainoastaan viitteellisesti ja muotoilee sen sitten uudestaan, tai että suoraan niinku kirjoittaessaan sitä koneelle. Mut et nekin jotka tulee sitten voi vielä kokea erinäisiä muodonmuutoksia. – – – (HA 31.12.2004.)

Alkuperäiset ideat ovat haastattelututkimuksessa epistemologisesti vain välillisesti tavoitettavissa jo pelkästään sen vuoksi, että niiden alkuperä ei usein ole verbaalinen. Lisäksi idea käsitteenä pitää sisällensä tietyn ambivalenssin: idea on idea juuri siksi, että se on vielä keskeneräinen, toteutumaton. Vaikka säveltäjä puhuukin idean ”selkeästä kirkastumisesta”, kyseessä on vielä mielikuva, ja selkeys on puhtaasti kokemuksellinen. Lisäksi ideat, jos ovatkin aluksi selkeitä ja kirkkaita mielikuvan tasolla, osoittautuvat useimmiten nopeasti monin tavoin epäselviksi ja keskeneräisiksi, kun säveltäjä ryhtyy toteuttamaan ideaa. Idea on ikään kuin kirkastunut tihentymä tapahtumista, jotka reaalisesti toteutettuina ja nuoteiksi kiinnitettynä tapahtuvat tietyn ajan kuluessa. Varsinainen sävellystyö on siten siinä prosessissa, jossa ideat konkretisoituvat ajassa eteneviksi musiikillisiksi elementeiksi ja rakenteiksi:

Onks' ne [soivat ideat] niin kuin katkelmia?

No itse asiassa siis sellaisiksi ne osoittautuu. Ne on katkelmia, joihin liittyy kuitenkin käsitys kokonaisuudesta. – – Että kun sellaista rupeaa kirjoittamaan, ja tuntuu, että nythän se on ihan selvää, että sen kun vain kirjoittaa. Niin yleensä pääsee vaan noin puoli minuuttia musiikkia eteen päin, ehkä korkeintaan minuutin. Usein se jää allekin puolen minuutin, jolloin heti niin kuin herää kysymys, tai erilaisia kysymyksiä... Ettei se sitten ollutkaan niin helppoa kuin kuvitteli. [Huokaus.] (HA 30.1.2005.)

Alkuperäiset ideat käsitetään tässä faktuaalisesti olemassa olleiksi kokemuksiksi, mielikuviksi tai ajatuksiksi, jotka näyttäytyvät tutkimusaineistossa eri tavoin. Uudelleenajatteluissa ja verbalisoinneissa ajatus, kokemus tai mielikuva muuntuvat jatkuvasti. Ideat pakenevat verbalisointeja ja haastatteluun perustuvaa tutkimusta siinä missä mikä tahansa kokemuksellinen asia.¹ Tässä tutkimuksessa seurataan ideoita niiden verbaalisten manifestaatioiden kautta. Lähtökohtana on, että säveltäjä puhuu ideoista sellaisina, kuin ne näyttäytyvät kulloinkin käsillä olevana hetkenä. Taulukkoon 1 (ss. 36–39) on koottu yhteen sävellyksen alkuideat, identiteetti-ideaksi tulkitsemani ideoiden kokonaisuus. Ideoita on taulukossa jäsennetty kahden dimension avulla.

¹ Tavanomainen kokemuksellisten asioiden muistaminen eroaa sävellysideoiden muistamisesta siinä, että jälkimmäisiä käsitellään ja työstetään aktiivisesti tietyn ajan kuluessa tavoitteena niiden transformoiminen ja konkretisoiminen, ts. objektivointi, kiinnittyminen, materiaaliseen muotoon partituuriksi.

Ensimmäinen taulukon dimensio on epistemologinen. Olen järjestänyt ideat taulukossa neljään ryhmään riveittäin sen mukaan, missä haastatteluprosessin vaiheessa ne tulivat esiin. Epistemologinen dimensio kuvaa siten ideoiden kehitystä ajassa. Koska ajatusten fakutuaalista syntymäjärjestystä ei pystytä aina päättämään aineiston perusteella täydellä varmuudella, puhun epistemologisesta dimensiosta ajallisen dimension sijaan. Kokemukseen ja ajattelun sisältöön liittyvän tiedon tuottamisen ongelmiin kuuluu, että varmaa on vain se, milloin tutkimuksellinen tieto niistä on saatu joko haastattelussa tai luonnoksissa.

(A) Vanhimman epistemologisen kerroksen verbalisoinnit ovat peräisin orientaatiohaastattelusta (OH 4.1.2004), jossa säveltäjä kuvailee elävästi paikkaa, jossa yksi sävellyksen ideoista pälkähti päähän. Neljä sävellyksen viidestä alkuideasta esiintyy tässä onnekaasti ajoittuneessa ensimmäisessä haastattelussa, joka tapahtui kahdeksan kuukautta ennen yhtäkään säveltäjän omaa muistiinpanoa ja joka näin tuli osaksi tutkimusaineistoa.

(B) Ensimmäiset tutkimuksen sävellykseen liittyvät muistiinpanot säveltäjä kirjasi sävellyspäiväkirjaansa kolmisen kuukautta ennen konkreettista sävellystyön alkamista, so. kahdeksan kuukautta orientaatiohaastattelun jälkeen. Tällöin säveltäjä merkitsi muistiin viisi sävellyksen pääideaa muutamien lyhyin luonnehdinnoin: ”Pulssin ja venyvän hetken risteämisiä.” ”Tila ja draama.” ”Soivia tiloja.” ”Unisonosta erkanevia rytmejä.” ”Valkoinen.” (Sävellyspäiväkirjan 21.9.2004 merkinnät; HA 27.12.2004 mukaan.¹) Tämä sävellyspäiväkirjan ”lista niistä asioista, joiden parissa olen aikonut työskennellä”, muodostaa alkuideoiden toisen epistemologisen tason.

(C) Kolmannella epistemologisella tasolla säveltäjä selittää edellä mainittuja ideoita samassa 27.12.2004 haastattelussa, jossa säveltäjä luki ne ääneen sävellyspäiväkirjastaan. Tämä taso kuvastaa ideoiden tilaa sävellysprosessin hyvin varhaisessa vaiheessa.

¹ Säveltäjä myös näytti päiväkirjansa tuon kohdan kyseisessä haastattelussa, ja muistiinpanot olivat juuri niin niukat kuin säveltäjä luki ääneen. Säveltäjän ilmoituksen mukaan kyseessä ovat ainoat sävellyspäiväkirjassa olleet tutkimuksen sävellykseen liittyvät merkinnät (TH 19.1.2007).

(D) Neljäs epistemologinen taso kattaa loput, sävellysprosessin myöhäisempien vaiheiden, maininnat ideasta.

(E) Täydennyshaastattelun mieleen palautetut muistikuvat ideoista muodostavat ideoiden viidennen epistemologisen tason. Tässä vaiheessa erityisesti ei-musiikillisten ja ei-rakenteellisten ideoiden muistaminen on hyvin epämääräistä, eikä niitä tästä syystä ole raportoitu ideataulukossa.

Taulukon toinen dimensio kuvaa kolmea sisällöllisesti erilaista, vaikkakin toisiinsa eri tavoin liittyvää idearyhmää, jotka esiintyvät kukin omissa sarakkeissaan. (1) Vasen sarake kokoaa yhteen tahtimusiikkiin liittyvät ideat ja niiden kehityksen. (2) Keskimmäiseen sarakkeeseen olen sijoittanut sekuntimusiikkiin liittyviä ideoita. Tämä idearyhmä on problemaattinen, koska sekuntimusiikin materiaali syntyy tahtimusiikin materiaalia huomattavasti intuitiivisemmin eikä sitä ehkä tämän vuoksi ole niin helppoa asettaa raameihin. Olen liittänyt päiväkirjamerkinnän ideat valkoinen ja soivia tiloja sekuntimusiikkiin melko pitkän tulkintaketjun tuloksena: Taulukon C-tason oikeanpuolisen sarakkeen ylin sitaatti 27.12.2004 liittää venyvän ajan (so. pulssittoman ajan eli sekuntimusiikin) tila-aika-jaksoihin, kun se esitetään pulssillisen ajan (=tahtimusiikin) yhteydessä ja sen vastinparina. Keskisarakeessa vasemmalla puolisoivat äänet ja välitilamaisuus liitetään puolestaan sointimielikuvaan valkoinen. Tämän perusteella liitän keskimmäisen sarakkeen soivat tilat (myöhemmin myös soivat asiat) sekuntimusiikkiin. Soivat tilat on siten tätä kautta liitetty sointi-ideaan valkoinen, jota toisaalta kuvataan myös jäätiköksi ja veistosmaiseksi, avaraksi tilaksi: sävellyks on kuitenkin enemmän tila-aika-musiikkia (sekuntimusiikkia) [kuin tahtimusiikkia]. Näistä premisseistä seuraisi, että valkoinen olisi myös sekuntimusiikin metafora. Tulkinta on altis kritiikille ja palvelee ehkä enemmän ideoiden jäsentämistä kolmeen ryhmään kuin kuvaa sitä alati virtaavaa todellisuutta, jossa ideoiden moniaistillinen luonne ja niiden konkretisoinnin ongelmat ovat osa sävellysprosessin kaoottista luonnetta. (3) Oikeanpuoliseen sarakkeeseen on koottu koko sävellyksen etenemisen luonnetta ohjaava idea tahti- ja sekuntimusiikin, pulssiin sidotun ja ei-sidotun musiikin välisestä keskustelusta. Tähän idearyhmään olen sijoittanut myös melodia-idean: se konkretisoituu vasta kolmannessa osassa, jossa kuitenkin sen funktio voidaan tulkita perusmateriaalien dialogin ja risteytymän tulokseksi, seuraamukseksi. Se voisi yhtä hyvin olla missä tahansa idearyhmässä (ks.

epistemologinen taso D), sillä sekä tahti- että sekuntimusiikissa esiintyy melodiallisia aineksia.

Talukosta 1 voi lukea, kuinka ennen sävellyspäiväkirjaan kirjattua viittä ideaa oli olemassa jo neljä ideaa, jotka osoittautuvat prosessin kuluessa hyvin pysyviksi. Sen sijaan sävellyspäiväkirjan viidestä ideasta yksi, '4 soittajaa, tila ja draama' jää sikäli toteutumatta, että valmiissa sävellyksessä ei esiinny äänen liikettä tilassa.¹ Yksi idea unohtuu ja muistetaan, kun tarve ja sopiva paikka sille löytyvät: kolmannen osan melodia, ainoastaan mainitaan ohimennen epistemologisella tasolla 3 haastattelussa 27.12.2004. Idea unohtuu ja kaivetaan esiin muistin kätköistä, tai, kuten alla olevan ideataulukon D-tason keskisarakeen (sointi; valkoinen) ensimmäinen sitaatti antaa ymmärtää, reservistä, kolmannen osan säveltämisen yhteydessä. Viimeisenä taulukossa on yhden sarakkeen idea sama toisessa, joka vie loppuun ideoiden tietynlaisen kaikenkattavuuden: tämä idea läpäisee tai yhdistää, muodostaa korkeamman metatason kaikille aiemmille ideoille (ks. kuvio 2 sivulla 39).

Merkittävää on, että ideat kehittyvät ja näyttäytyvät eri valossa prosessin eri yhteyksissä. Niiden ei voida katsoa muuttuvan (vrt. Collins 2005), mutta ne ilmenevät puheessa eri tavoin kun niitä sovelletaan uusissa yhteyksissä tai ne yhdistyvät toisiinsa. Kuviossa 2 on hahmotettu ideoiden välisiä monitahoisia suhteita. Äärimmäisenä oikealla on kaikkiin ideoihin liittyvä sama erilaisessa, joka yhdessä ajan hahmottumisen kanssa muodostaa ideoiden ei-musiikillisen metatason.

¹ Säveltäjän oma käsitys ideasta "4 lyömäsoittajaa, tila ja draama" liittyy äänen liikkeeseen tilassa (tässä yhteydessä tila ei siten assoisioituisi sointiin). Kuitenkin idea näyttäytyy haastattelupuheessa myöhemmin hieman toisessa valossa, soittajien multi-instrumenttina ja tietynlaisena soittajien välisenä vuoropuhelun draamana, kuten taulukon 1 vasen sarake osoittaa.

Taulukko 1. Alkuideat kolmessa idearyhmässä ja neljässä epistemologisessa tasossa: (A) Orientaatiohaastattelu 4.1.2004; (B) Päiväkirjamerkinnot 21.9.2004; (C) Haastattelu 27.12.2004; (D) Haastattelut 31.12.2004–30.1.2005. Lihavoinnit ovat kirjoittajan.

AJAN HAHMOTTAMINEN JA AJAN MIELTÄMINEN			
	”TIHEÄ REPETITIIVINEN KENTTÄ, JOSTA ERKAUTUU ERI RYTMETÄ” (> ”TAHTIMUSIIKKI”)	SEKUNTIMUSIIKKI	”DIALOGI PULSSIIN SIDOTUN JA EI-SIDOTUN MUSIIKIN VÄLILLÄ”
A	<p>Esim. tässä yhtenä iltana olin myöhään töissä ja menin suihkuun. Siinä sitten pälkähti päähän sitä lyömäsoitinkappaletta varten ajatus semmoisesta tiheästä repetitiivisestä kentästä, josta erkautuu eri rytmejä. Siihen liittyy sointimielikuva. Ja siitä erkaantumisesta mulla on käsitys, että miten se voisi tapahtua. Mutta mä en tiedä, toimiiko se. Niin kokeilematta sitä ei voi tietää, että toimiiko se. (OH 4.1.2004.)</p> <p>Mutta se idea on se, että on tällainen pääkkeäisistä tasaisista pulsseista koostuva kenttä, johon tulee niin kuin virheitä. Ne poikkeamat kehittyvät sitten itsenäisiksi rytmeiksi, joilla on rakenteellista merkitystä. Käytännössä sen voi tehdä niin, että ne rytmit on ensin ja sitten rakennetaan se siirtymä. Jos haluaa tietää varmasti mihin päättyy. (OH 4.1.2004.)</p> <p>”Rytmisesti pulssiin tai tahtilajiin sidottu aika” (OH 4.1.2004.)</p>	”Ei-pulssiin sidottu aika” (OH 4.1.2004.)	Tässä uudessa kappaleessa syvemmän tason ideat liittyvät niin kuin ajan hahmottamiseen, ajan rytmiin – tai ehkä ennen kaikkea ajan hahmottamiseen ... tai siis miten se mielletään. Se tulisi olemaan jonkinlainen asetelma tai dialogi – tommosen rytmisesti – pulssiin tai tahtilajiin sidottu, tarkasti määritellyt – – – ja sitten tällaisen – miten sen nyt sanoisi – ei pulssiin sidottu ajan kesken . Mutta tuota – – – sehän on siis ihan olennaisesti riippuvainen niistä tapahtumista joita sinne sijoitetaan. Koska myös – siitä miten se on kirjoitettu nuotteihin – se on toissijainen asia: tahtilajeihin voi kirjoittaa myös asioita sillä tavalla, että vaikutelma, mikä siitä syntyy, on hyvin mihinkään pulssiin millään tavalla sitoutumaton. (OH 4.1.2004.)
B	”Unisonosta erkanevat rytmit”; ”4 lyömäsoittajaa, tila ja draama” (21.9.2004)	”Valkoinen”; ”Soivia tiloja” (sävellyspäiväkirja 21.9.2004)	”Pulssiin ja venyvän hetken risteämisiä” (sävellyspäiväkirja 21.9.2004)

(jatkuu)

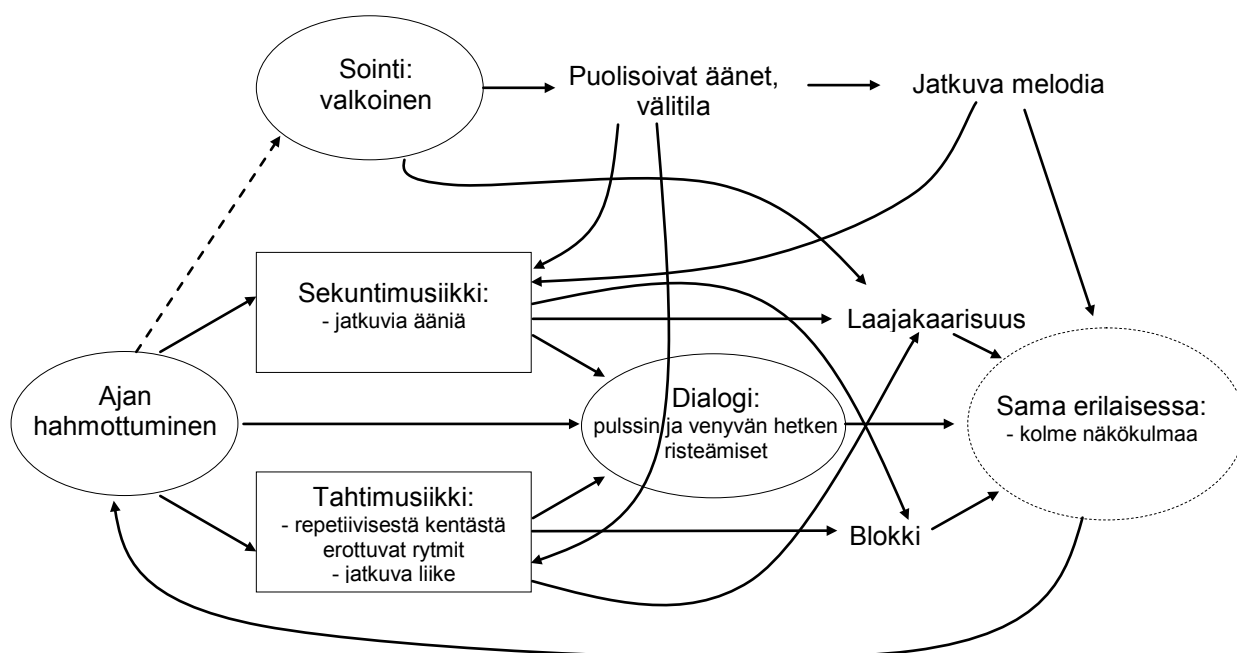
TAULUKKO 1(jatkuu)

	”TIHEÄ REPETITIIVINEN KENTTÄ, JOSTA ERKAUTUU ERI RYTMETÄ” (> ”TAHTIMUSIIKKI”)	SEKUNTIMUSIIKKI	”DIALOGI PULSSIIN SIDOTUN JA EI-SIDOTUN MUSIIKIN VÄLILLÄ”
C	<p><i>Siis nää oli niitä tom-tomeja?</i> Joo nää on todennäköisesti tom-tomeja. Ja tuota – kuitenkin mulla on ollu mielessä hyvin iso semmonen homogeeninen blokki. Soinnillisesti homogeeninen, et, et, ja semmonen tutti-forte-asia. Et mitään... Et tavallaan kaikki muutokset ja vaihtelu mitä tässä tapahtuu täytyy tapahtua niitten asioiden sisällä. – – – Ja sitte tässä on yks ajatus siitä, että miten niinku luoda kontrasti, tai tällöinen tuoda toisenlainen materiaali. Et kun nää on kuitenkin tällöisiä pitkien ja lyhyiden kestojen avulla profiloituvia rytmejä. Niin tää on sitten huomattavasti enemmän tällöinen niin kuin jatkuvan... <i>Toi 1.2?</i> 1.2... Tällöisen jatkuvan liikkeen idea, joka kuitenkin alkaa sit profiloitua noitten taukojen avulla. Mut ne tauot on niin lyhyitä, että loppujen lopuksi – et onko siellä tauko tai, tai tuota 8-osanuotti – niin siinä ei käytännössä oo suurtakaan merkitystä. (HA 31.12.2004.)</p>	<p>Mulla oli jo pitkään ollut mielessä se, että mä haluaisin sinne loppuun jonkun tällöisen melodian. Siis sellaista jatkuvaa, jatkuvaa, jatkuvaa melodiaa muistuttavan jutun. Jonka mä ilmeisesti toteutan sellaisilla niinku suunnilleen sävelkorkeuden sisältävillä soittimilla. Että mitään, mitään vibrafonia tai marimbaa tai muuta vastaavaa viritettyä lyömäsoitinta en ole ajatellut ottaa mukaan tähän ollenkaan. Että se oli mulla jo aika kauan sitten mielessä, että semmoinen sinne, sinne varmaan pitäisi tulla. Ja tässä on nyt ensimmäisiä hahmotelmia siitä. (HA 24.1.2005.)</p> <p><i>Miten tää ajatus syntyi tästä melodiasta, siirtymisestä johonkin uuteen?</i> Alun, alun alkaen en tiedä. Se on kuulunut ihan siihen ensimmäiseen nippuun, nippuun ajatuksia [huokaus]. Mutta sen PAIKKA tässä kappaleessa ja sen rooli on ollut epäselvä. Yhdessä vaiheessa mä ajattelin, että se olisi ollut tässä KESKELLÄ. Mutta sit se tuntui tyhmältä. Että mitä sen jälkeen sitten tulisi. <i>Sä et ole puhunut tästä aikaisemmin?</i> Ehkä se on ollut sit niin taustalla jotenkin. <i>Et kun sä puhuit tosta alun [idea]nippusta, niin mä muistan, että oliko sielläkään puhetta mistään melodiasta. Mun mielestä sä puhuit... että pulssi- ja sekuntinotaatio on ollut...</i> Joo ne on ollut. Mutta ehkä se korostaa, korostaa tuota, tai osoittaa sen, että niin kuin työskentelyn eri VAIHEESSA erilaiset asiat, asiat korostuu. Ja siinä alku... Ihan ensimmäisessä ideassa... Siellä on ollut varmasti paljon muutakin semmoista, mitä mä en nyt tähän kappaleeseen edes ota. Et se on semmoinen utuinen pilvi erilaisia asioita. Josta tää kokonaisrakenne ja tää pulssi, pulssi- ja sekuntimusiikki ja tietyt sointiasiat nousi vahvimpana esiin. Ja tää oli sitten jo tällöinen sekundaarisemmalta tuntuva ajatus. Että nyt se on noussut uudestaan esiin vasta oikeastaan viime viikon aikana, että se sinne tulee. (HA 24.1.2005.)</p>	<p>Mut itse asiassa tänään mä olen ruvennu epäilemään sitä, että onks tää tällöinen – – – ekspositio-ajatus. Että nää – – – tavallaan siis tää tahtimusiikki ja sekuntimusiikki tuodaan näin tarjottimella tässä alussa. Niin onks sittenkään niin kauhean fiksu ajatus. Et onks se mielenkiintoinen... – – – Toisaalta se mun alkuperäinen, alkuperäinen idea siitä näitten kahden – niinku semmoisesta siftauksesta näiden kahden maailman välillä – – – tuntuis näyttävän tai niinku vaativan, tai ALUN ALKAEN tuntui vaativan sitä, että aloitetaan jommasta kummasta. Sitä tehdään ensiksi aika kauan. Et kaks minuuttia on loppujen lopuksi aika kauan. – – – Siis jotenkin tässä tulee vähän sellainen pääteema–sivuteemaolo. (HA 31.12.2004.)</p> <p><i>Ollaanko me puhuttu, että koska tän kappaleen identiteetti-idea syntyi, oliko se silloin kun sä nousit portaita ylös, vai mikä se oli?</i> Se syntyi, tai merkittävä osa siitä syntyi x päivänä p:n kirkossa. Olin kuuntelemassa q:ta. Mä tuijotin sitä kirkon takatäi sitä alttariseinää siellä ja yhtäkkiä tajusin, että... niin kuin tän... jotain tän kappaleen kokonaisrakenteesta ja olemuksesta kauhean selvästi. <i>Mitä ne oli?</i> No se oli tää tällöinen... No ensinnäkin tää tällöinen pulssimusiikin, tai siis tahtimusiikin ja sekuntimusiikin risteäminen ja se semmoinen niinku yleinen tietty freshomaisuus ja tietty blokkimaisuus, mikä tässä on. Ja siihen liittyi jotenkin semmoinen vahva tuntu, että MIKÄ tämä kappale on. <i>Olik' se se musiikki vai se seinä siinä? Sehän on tosiaan aika semmoinen vaikuttava?</i> Emmä osaa sanoa, mikä siihen vaikutti. Se vaan tuli siellä. (HA 30.1.2005.)</p>

(jatkuu)

TAULUKKO 1(jatkuu)

SAMA ERILAISESSA	
D	<p>On siis jotain tällöinen niinku esille asettaminen tai näytteille asettaminen, niin kuin taideteoksella on nyt tapana olla. Ja toisaalta sillä on merkitystä myös niinku valotus, valokuvaustermi. Niinku samaa asiaa.... Valokuvauksessa mua kiehtoo usein eniten semmoset niinku jostain tilanteesta tai kohteesta otetut kuvaSARJAT niinku eri näkökulmista; eri kulmista, eri valossa, jotenkin eri TAVOIN. Sen ei tarte olla edes mikään tapahtuma, et siinä olis sinänsä mitään juonta. Että tässä kappaleessa on jotenkin samantapainen tunnelma. Tai tällöinen moodi.</p> <p><i>Eli eri kulmista samaa asiaa. Eiks' toi oo sulle aika tyypillistä?</i> Joo, ikuinen tällöinen variaatioteema. (HA 31.12.2004.)</p> <p>Jotenkin semmonen – – – ajatus niin kuin nähdä sama asia uudelleen ja uudelleen eri näkökul... eri tavoin käsiteltynä. Kuitenkin et siinä olis joku sukulaisuus. Siis tavoitteena ei ole että kuulija pystyisi jotenkin [huokaus] niin kuin mielessään rekonstruoimaan mielessään, että mitä siinä nyt on tehty. Vaan siis se, että se vaan niinku... Et mulle niinku tehdessäni niinku edustaa samaa asiaa, joka näyttäytyy eri tavoin, eri puolilta, eri tilanteissa. (HA 31.12.2004.)</p> <p>Koska siis alkuperäinen idea tästä kappaleesta on kuitenkin... Siis että nää niin sanotusti osat ykkönen, kakkonen, kolmonen, nää isot osat, niin nekin on oikeestaan niinku semmosia työn helpottamiseksi tehtyjä jaotteluja. Tää ei oo siinä mielessä kolmiosainen kappale niin kuin... – – – [Huokaus.] Jossa olis kolme ihan erillistä osaa. Vaan nää on tavallaan kolme näkökulmaa samaan asiaan. Ja esimerkiksi tempomaailma on, tulee olemaan hyvin samankaltainen koko ajan. Tässä ei oo niinku nopea–hidas–nopea, tai nopea–hidas–scherzo, tai mitään tällöistä, tällöistä ajattelua. Ei edes punainen–sininen–valkoinen. Vaan ne jatkaa niinku samaa linjaa. Että siis ensimmäinen visio tästä oli, että tää oli, että tää on niinku yksi iso, oikeastaan yksi ainoa iso liike tää koko kappale. Joten sellainen tietty laajakaarisuus ja niinku aika laajan mittakaavan tapahtumiin keskittyminen, tuntuis olevan tässä se lanka, jota ei parane päästää käsistään. (HA 6.1.2005.)</p> <p>Tää on oikeestaan semmoinen kokeilu siitä, että onko niillä [pulssiin sidotulla ja sitomattomalla musiikilla] oikeesti mitään eroa. Tai onko ne niinku... Siis niillä on eroa sikäli, että tossa sekuntimusiikissa kestojen SUHTEET ei ole niin tarkkaan määritetty kuin tahtimusiikissa. Ja tahtimusiikissa on, on myös... Siinä... Tai ainakin tässä mun kappaleeni tapauksessa siinä on lähtökohtana tietty pulssi ja sen jakautuminen. Kun taas sekuntimusiikissa on lähtökohtana erimittaiset tapahtumat, jotka sijoitetaan sitten, sitten aikaan. Toki ton sekuntimusiikinkin periaatteessa voi kirjoittaa, kirjoittaa... Tai siis ajatellen samalla tavalla, että lähdetään erimittaisten asioiden sijoittelusta ja sijoitetaan ne sitten vain tahteihin. Ja näinhän useimmiten tapahtuukin. Mutta tässä mä olen halunnut jotenkin niiku etsiä sitä eroa, että onko näillä mitään eroa... Tietysti ne musiikilliset asiat, joita mä sijoitan nytten tähän niin sanottuun tahtimusiikkiin, tai niin sanottuun sekuntimusiikkiin. Niin ne on jo sinänsä niinku luonteeltaan erilaisia. Että niinku minkä tahansa asian sijoittaminen tahteihin tai sekuntinotaatioon ei välttämättä, niinku tuo niinku sitä eroa millään tavalla esille. (HA 15.1.2005.)</p>



Kuvio 2. Ideoiden välisiä suhteita ja kehityslinjoja. Alkuideat (identiteetti-idean kokonaisuus epistemologisen tason B 4.1.2004 hetkellä) ovat ovaalin ja suorakaiteiden sisällä; metaideat ovaaleissa. Idea 4 lyömäsoittajaa, tila ja draama on jätetty pois kuvan selkeyden säilyttämiseksi. Myöhemmin esiin noussut metaidea sama erilaisessa on katkoviivaovaalissa. Oikealle osoittavat nuolet kuvaavat yksittäisen idean muuntumista ja kehittymistä. Takaisin päin osoittavat nuolet kuvaavat sitä, kuinka yhden idearyhmän idea löytää yhtymäkohdan toisen ryhmän ideaan, ja jälkimmäinen näin ikään kuin tulkitaan uudelleen, toisesta näkökulmasta. Yhteydet on johdettu haastattelupuheesta ja puheen kohteena olevasta luonnosmateriaalista.

5.2 Identiteetti-idea ja sävellyksellinen tehtävä

Säveltäjän oma tapa jäsentää idean käsitettä osoittaa, että ideat ovat paitsi selkeästi tiedostettuja myös tärkeitä välineitä hallita sävellystyötä. Ideat toimivat koko sävellysprosessin energialähteenä materiaalin luomisesta ja valikoimisesta muodon hahmottamiseen ja yksityiskohtien hiomiseen saakka. Säveltäjä puhuu haastatteluissa ideoista monen eri määreen avulla: ideat voivat olla identiteettiideoita, ideakimppuja, rakenteellisia ideoita ja irtoideoita. Identiteetti-idea ja ideakimppu näyttävät aineistossa aina yksikkömuodossa, ja olen tulkinnut ne lähellä toisiaan olevina yläkäsitteinä. Ne voivat sisältää rakenteellisia ideoita ja sointi-ideoita. Ensiksi

mainituista säveltäjä mainitsee esimerkkinä pulssillisen ja pulssittoman musiikin, eli tahti- ja sekuntimusiikin. Näillä on rakenteellinen, muotoa hahmottava, so. proseduaalinen funktio, kuten idea ”dialogi” osoittaa (ks. taulukko 1, ss. 36–39).

Sointi-ideat eivät esiinny säveltäjän puheessa suoraan tällä termillä, ts. ideoina. Säveltäjä puhuu kuitenkin erilaisista sointimielikuvista, esimerkiksi valkoinen, jotka usein liittyvät tiettyyn ideaan (ks. taulukko 1). Sointimielikuvien tulkinta on erittäin hankalaa sekä sen vuoksi, että soinnillisia asioita on vaikea verbalisoida ylipäättänsä että siksi, että säveltäjä puhuu välillä soinnista tilana aivan kuten hän liittää rytmin aikaan. Sointipuheen lailla säveltäjä puhuu karaktereista, tunnelmista ja vaikutelmista mielikuvina, jotka tulkitsen myös erilaisiksi toisiin ideoihin liittyviksi ideoiksi.

Irto-ideat ovat ideoita, jo valmiina olevia tai tietyn sävellysprosessin yhteydessä keksittyjä, jotka eivät liity tiettyyn sävellykseen ja sen identiteetti-ideaan.

Niin se [idea melodiasta] tuli jotenkin sieltä hyllyltä tai varastosta...

Niin no jostain se pompahti.

... että laitampa tämän melodia-ajatuksen TÄHÄN.

No vähän. Tai että sinnehän se kuuluu. Että silloin kun kappale on ihan alkutekijöissään, niin on niin paljon sellaista, joka niinku periaatteessa VOISI tulla siihen. Mutta jos sille ei löydy mitään kunnollista paikkaa tai tekemistä siinä kappaleessa, niin se sitten jää semmoiseksi irtoideaksi. (HA 24.1.2005.)

Sävellyksen lähtökohtana on harvoin yksittäinen idea vaan pikemminkin ryhmä useita ideoita. Säveltäjä kutsuu niitä ”ideakimpuksi”, ”utuiseksi pilveksi erilaisia asioita” (HA 27.12.2004).

Käytännössä ideakimppu ja identiteetti-idea voitaneen tulkita samaa tarkoittaviksi siinä mielessä, että identiteetti-idea pitää sisällään monia eri ideoita.

Millä aistilla se mielikuva on? Jos se sit muistuu vaikka paikan mukaan?

Siis mitä? Millä aistilla?

No kun sä puhuit siitä, että sä muistat sen jutun vaikka sen paikan mukaan missä sä keksit sen.

No se siis tavallaan auttaa palauttamaan mieleen sen musiikillisen idean. Tai oikeastaan se liittyy siihen hetkeen, jolloin on kirkastumassa mielikuva kappaleen identiteetistä. Eli siitä mitä siihen kappaleeseen kuuluu ja mitä siihen ei kuulu: noin niin kuin hyvin yleisesti sanottuna. Semmosia niin kuin

irtoideoita – –, jotka ei liity välttämättä mihinkään kappaleeseen – niitä leijailee silloin tällöin. Mutta kun on syntynyt ajatus siitä, että mikä se kappale on. Sen idean muistamiseen voi auttaa tämmöiset ulkomusiikilliset asiat. Se on jotenkin semmoinen kokonaisvaltainen kokemusjuttu. Että ei voi sanoa, että millä aistilla se on. On se auditiivinen, mutta siihen liittyy samanaikaisesti tämmösiä karakterimielikuvia soinneista, tunnelmista, vaikutelmista. Ja toisaalta tämmösiä rakenteellisia ideoita, joita on esimerkiksi tän pulssin ja pulssittoman ajan – – ajan käyttö. (HA 27.12.2007.)

Näyttäisi siltä, että säveltäjän identiteetti-ideaksi kutsuma ideoiden joukko on prosessin aikana täsmentyvä mielikuva erillisten, toisiinsa liittyvien mielikuvien kokonaisuudesta. Tärkeää on se, miten mielikuvien kokonaisuus muistetaan, jäsennetään osiin, ja miten se konkretisoidaan ensin luonnoksiksi, sitten nuoteiksi ja pikku hiljaa konstruoidaan pala palalta kokonaiseksi sävellykseksi.

Sull' on sitten verbaalisia, kirjallisiakin mielikuvia. Sähän kirjoitat runojakin?

Niin no se on tapa merkitä muistiin. Asioita, niitä mielikuvia. Et jos mä kirjoitan jostakin kappaleesta tai sen osasta jonkun runon kaltaisen muistiinpanon. Et se ei tarkoita, että mä kirjoittaisin sen runon—et se runo muutettaisiin musiikiksi. Ne on siis vain tapa merkitä muistiin se alkuperäinen idea, tai ideakimppu oikeastaan. Se on alkuvaiheessaan sen verran jäsentymätön, että sen purkaminen ja jäsentäminen on just se – se on just osa siitä säveltämisestä. Sen takia mä en koskaan liitä niitä niihin kappaleisiin. Mut siinä mielessä ne on – – – on myös auditiivisia nää tekstit, varsinkin jos ne on runonnäköisesti kirjoitettu. Niin sanojen vokaalinen asu ja rytmi on tärkeä asia. Vaikka sillä ei sitten olis yhtään mitään tekemistä sen lopullisen kappaleen rytmimailman kanssa. (HA 27.12.2004; ilmoitus.)

Sävellysprosessin edetessä identiteetti-idea konkretisoituu ja täsmentyy, so. sävellyksen identiteetti rakentuu. Tämä helpottaa päätösten tekemistä, ja vähitellen säveltäjä alkaa luottaa paremmin intuitiivisiin ratkaisuihin:

Mutta jotenkin tässä loppuvaiheessa niin intuitiivisten ratkaisujen määrä on taas kasvanut sillä tavalla, että tuntuu, että... Ei tarte etsiä enää perusteluja jostain rationaalisista päätelmistä, asioille.

No missä täällä on nyt niitä ratkaisun paikkoja?

No esimerkiksi se, että minkälaiseksi toi melodia nyt on muodostunut. Että miksi se on just tommoinen. Että voisiko se olla jonkinlainen toinen? Kyllä se varmaan VOISI olla, mutta tuota... Ei sen tarvi olla. Se on ihan hyvä noin – – . (HA 30.1.2005.)

Sävellyksen lähtökohdat, erilaiset alkuideat nivoutuvat säveltäjän käsityksissä ideakimpuksi, identiteetti-ideaksi. Tutkijana minulla syntyi jo sävellyksen

tekovaiheessa haastattelujen aikana oletus siitä, että tämän ideakimpun takana voisi olla abstrahoitavissa jonkinlainen tehtävänasettelu, tietyn yksittäisen sävellyksen tekoprosessia määrittävän identiteetti-idean yli ulottuva mentaalinen konstruktio, jota nimitän tässä sävellykselliseksi tehtäväksi. Sävellyksellinen tehtävä kuvastaisi säveltäjän laajempaa pyrkimystä, jonka tulkitsen tutkimukselliseksi, filosofisluonteiseksi—termit ymmärrettyinä laajassa merkityksessä—kysymykseksi, jonka eteen säveltäjä itsensä asettaa. Tehtävä olisi siten säveltäjän erityinen mielenkiinnon kohde, jota hän tarkastelee eri puolilta useamman sävellyksen yhteydessä (ks. Wallacen 1989 käsite *enterprise*). Tässä sävellyksessä tehtävä, joka on kiinnostanut säveltäjää jo aiemmin, ja jota hän ei usko tyhjentävänsä tämän sävellysprosessin aikana, liittyisi erityisesti metatason ideoihin sama erilaisessa ja kahden maailman kohtaaminen ja yleisesti (musiikillisen) ajan hahmottamiseen (ks. taulukko 1 ja kuvio 2): kuinka aika jäsentyy pulssilliseksi tai pulssittomaksi yhtäältä rytmin merkitsemistavan ja toisaalta materiaalin karakterisoinnin kautta ja miten nämä erilaiset tavat hahmottaa maailmaa suhteutuvat toisiinsa ja kohtaavat. Tulkintaani tukee säveltäjän kommentointi täydennyshaastattelussa. Hän puhuu ”variaatio-ideasta” (sama toisessa) ja kahden eri aikajäsennyksen hahmottamisen tutkimisesta projekteina, jotka ovat jatkuneet pitkään ja jatkuvat edelleen.

Säveltäjä on joko kaukaa viisas tai kyvyistään epävarma ja ilmaisee epäilyksensä sävellyksellisen tehtävän asettamien tavoitteiden toteutumisesta valitsemistaan lähtökohdista käsin jo ennen konkreettisen sävellystyön alkua. Ajan hahmottamiseen vaikuttavat niin notatointitapa kuin materiaalien karakterit.

Onks sulla jo joitakin syvemmän tason ideoita tähän uuteen kappaleeseen?

Tässä uudessa kappaleessa syvemmän tason ideat liittyy niin kuin ajan hahmottamisen, ajan rytmin – tai ehkä ennen kaikkea ajan hahmottamisen... tai siis miten se mielletään. Se tulisi olemaan jonkinlainen asetelma tai dialogi – tommosen rytmisesti – pulssiin tai tahtilajiin sidotun... tarkasti määritellyt – ja sitten tämmöisen – miten sen nyt sanoisi - ei pulssiin sidotun ajan kesken. Mutta tuota – – sehän on siis ihan olennaisesti riippuvainen niistä tapahtumista joita sinne sijoitetaan. Koska myös – siitä miten se on kirjoitettu nuotteihin – se on toissijainen asia: tahtilajeihin voi kirjoittaa myös asioita sillä tavalla, että vaikutelma, mikä siitä syntyy on hyvin mihinkään pulssiin millään tavalla sitoutumaton. Orkesteri- tai monisoittajaisissa kappaleissa se on ihan välttämättömyys. Esim. Ligetin 60-luvun kappaleissa. (HA 4.1.2005.)

Keskellä sävellysprosessin kriittisintä vaihetta säveltäjä toteaa ristiriidan oman tietoisesti konstruoivan sävellyksellisen ajattelutapansa ja sekuntinotatoidun tilaika-musiikin musiikin välillä: miten asioita, joiden pitäisi vain sijaita ajassa, olla sellaisinaan ilman kertovaa luonnetta, pitäisi miettiä ja konstruoida peräkkäisinä, toisiaan seuraavina ja toisiinsa suhteutuvina entiteetteinä?

Enkä mä oo sitäkään nyt vielä loppuun asti saanu mietityksi ja päätetyksi, et jos tää sekuntimusiikki on todellakin semmosta tila-aika-musiikkia. Niin minkä takia sitä pitää ylipäättänsä miettiä niinku lineaarisesti, että mikä seuraa mitään. Vaikka sillä laillahan se sitten loppujen lopuksi KUULLAAN. Mut että, että tää olis niinku pikemminkin asioita, jotka sijaitsevat ajassa, mut jotka ei oo sillai lauseita, joiden pitäis muodostaa jokin mielekäs kertomus. (HA 2.1.2005.)

Kriisin jälkeisessä kiivaan työstön vaiheessa, jossa prosessin loppu jo hämöttää, ajan hahmottamisen tematiikka on jäänyt teknisten ratkaisujen taustalle. Kysyin asiaa tilanteessa, jossa keskusteltiin sävellyksen luonteesta lyömäsoitinkappaleena ilman harmonista konstruktiota.¹ Säveltäjä totesi tällöin, että tekeillä ole va sävellys tuo aikatematiikkaan vain yhden näkökulman ja että selvittämistä jää vielä tuleviinkin sävellyksiin. Vielä täydennyshaastattelussakin kysymys saa säveltäjän huokailemaan epävarmuuden tilassa, vaikka hän toisaalta toteaa saavuttaneensa aiheessa lisää ymmärrystä siitä, kuinka aika voi jäsentää: rationaalisella ajattelulla ei päästä ajan kokemuksellisuuteen:

– – – [Huokaus.] Siis jollain tavallaan vain eksperimentoidaan sitä aikakäsitystä. Jollain tavalla niin kuin kuunnella sitä kappaletta mielessään ennen kuin se on olemassakaan.

Etkö sä sitten kuunnellut?

Kuuntelin.

Mutta?

Mut en mä jotenkin päässyt varmuuteen siitä asiasta. Mutta en mä tiedä, voiko siitä päästäkään varmuuteen siitä asiasta.

Mutta sulla oli se kokemus, että ne ajat ei erotu? [Huokaus.]

Sanotaan, että on epäily, että ne ei erotu tarpeeksi. Ja loppujen lopuksi mä en tiedä sitäkään, että voiko ne ylipäättänsäkään erottua. (TH 19.1.2007.)

¹ Sävellyksen melodisimmat soittimet ovat summittaisilla sävelkorkeuksilla operoivat tom tomit, timbalesit, savikellot, symbolit, tempelikellot, savikellot ja *wood blockit*, joita kahta timbalesia lukuun ottamatta on kaikkia viisi kappaletta. Näin ollen säveltäjällä on melodian muodostamiseen käytössään viisi summittaista sävelkorkeutta, jotka on partituurissa merkitty nuottiviivaston viidelle viivalle.

Musiikillisen ajan hahmottamisen problematiikka ei siten tule ratkaistuksi tutkimuksessa tarkastellun sävellysprosessin aikana. Vaikka tila-aika-musiikkikohdat syntyvät tahtinotatoituja jaksoja intuitiivisemmin, säveltäjä kuitenkin rakentaa ääniasetelmia rationaalisesti miettien ja valiten tarkasti musiikillisen tapahtumisen prosesseja. Puhuessaan ”tila-aika-musiikista”, ”ei-draamallisista” ”blokkimaisista” (31.12.2004) ”möhkäleistä” (27.12.2004), joissa musiikki ”niinku on” (27.12.2004) säveltäjä viittaa omalle työtavalleen vieraaseen estetiikkaan. Ehkä tämän sävellyksen anti säveltäjälle itselleen on sen seikan konkreettinen huomaaminen, että todellisen, aidon tila-aika-musiikin säveltäminen edellyttää täysin eri tyyppistä ajattelu- ja sävellystapaa, eetosta ja estetiikkaa kuin mitä hän itse edustaa. Ehkä säveltäjä oli etsimässäkin jotain tällaista, uutta lähestymistapaa vakiintuneeseen korostetusti tietoiseen konstruoimiseen perustuvaan sävellystapaansa. Kenties tämä on se tie, josta säveltäjä seuraavaksi etsii uusia haasteita ja sävellyksellisiä tehtäviä.

5.3 Alkuideoista kokonaiseksi sävellykseksi: sävellysprosessin vaiheita

Tässä luvussa esittelen sävellysprosessin keskeisiä vaiheita ja solmukohtia ja alkuideoiden osuutta niissä. Teen myös joitain huomioita säveltäjän työskentelytavoista tai -strategioista. Aineistosta voidaan tunnistaa toistuvia tapoja, joilla selvittää niin perustyössä kuin erilaisissa pulmatilanteissakin. Näitä ovat

- (1) kokonaisuuden hahmottaminen ja luonnostelu ennen varsinaista (koko sävellyksen, osan tai jakson) säveltämistä;
- (2) jakson alun ja lopun säveltäminen, ja sen jälkeen niiden välillä olevan prosessin keksiminen;
- (3) jakson viitteellinen kirjoittaminen myöhempää työstöä varten;
- (4) analyttinen tarkastelu, jonka avulla pyritään löytämään analogisia prosessointitapoja aiemmin sävelletyistä jaksoista uuteen kontekstiin;
- (5) materiaalin systemaattinen tutkiminen;
- (6) vaihtoehtoisten ratkaisumallien keksiminen ja näiden seurausten pohtiminen tai kokeilu ja lopulta

- (7) ratkaisujen tekemisen lykkääminen ja siitä seuraava ongelmien kriittinen kasautuminen ja lopulta näiden ongelmien toisiinsa kytkeytyvä ratkaiseminen.

Sävellystyön edetessä säveltäjä jättää tietoisesti kysymyksiä auki jatkaen työstämistä toisaalla sävellyksen muissa kohdissa. Tästä seuraten avoimet kysymykset sävellyksen eri paikoissa kasaantuvat kriittiseen pisteeseen, jossa niiden ratkaiseminen vasta on mahdollista ja jossa kaikki ratkaisut ovat toinen toisistaan riippuvaisia. Sävellys valmistuu näin pääosin ei-lineaarisen prosessin, ei sävellyksen ajan mukaisesti vaan koko sävellyksen leveydeltä yhtäaikaan.

Sävellyksen alkuideoista on vielä työläs matka kokonaiseen sävellykseen ja sen ajassa eteneviin musiikillisiin tapahtumiin.

Onks' ne ideat siis pysynyt aika samoina?

On. Mut ne on niin yleisiä, että – – – Että niinku noista ei voin niinku suoraan päätellä miltä se kappale loppujen lopuksi tulee kuulostamaan. Noihan ei juurikaan kerro, mitä loppujen lopuksi tullaan soittamaan. Millä soittimilla, kuinka kovaa, mikä tempo. Kaikki konkreettiset asiat on tossa vaiheessa vielä päättämättä. (HA 27.12.2004.)

Huolimatta rajallisuudestaan ja sumeudesta alkuideat (identiteetti-idea) toimivat kuitenkin suunnitelman lähtökohtina ja kimmokkeina varsinaisen sävellystyön aloittamiseen. Lisäksi ne toimivat kriteereinä ja perusteina erilaisissa valintaprosesseissa. Kaiken kaikkiaan alkuideat ohjaavat yhdessä säveltäjän yleisten esteettisten periaatteiden ja työskentelytapojen kanssa yksittäisen sävellyksen syntyä ja antavat sävellykselle sen lopullisessa muodossa todentuvan identiteetin. Säveltäjän tapaa säveltää voidaan kutsua konstruoivaksi siinä mielessä, että hän rakentaa musiikkiaan tietoisesti yhtäältä identiteetti-idean kokemuksellisesti kirkaasta kokonaisuudesta ja toisaalta siitä johdetusta mahdollisimman niukasta materiaalista siten, että osat ovat aina suhteessa kokonaisuuteen.

Sävellysprosessia ja siihen sisältyviä erilaisia sävellyksellisiä toimintoja on kuvattu 18 vaiheessa taulukossa 2.

		I 5.12.	II 7-8.12.	III 10.12.	IV 10.12.	V 14.12.	VI 14.12.	VII 15.12.	VIII 19.12.	IX 3.1.	X 3.-5.1.	XI 4-7.1.	XII 12.-14.1.	XIII 13.-14.1.	XIV 17.1.	XV 17.1.	XVI 18.1.	XVII 25.-26.1.	XVIII 31.1.
1-3		FM	M					(F)		x?				?		a			
1				F					?										a
1.1	T ₁				:x	a			?						X	x		x	x
1.2	S ₁				x	x			?										
1.3	T ₂						x?									x			x
1.4	S ₂							:x	?	xz									x
2								FZ	i		Fz	Mx	M			?			a
2.1	T _{>} S												x		x				x
2.2	T _{>} S												x		x				x
2.3	T ₊ S											:x?		x		x			x
3								FZ						i			F		a
3.1	m																x	x	x
3.2	M																x	x	x

Taulukko 2. Sävellysprosessi 18 vaiheessa. Sävellyksen aika etenee taulukossa ylhäältä alas (indeksinumeroit kuten sävellyksen rakennetta kuvaavassa kuviossa 1), sävellysprosessin aika kulkee vasemmalta oikealle. Sävellyksellisiä toimintoja kuvaavien merkkien selitykset: F = muodon työstämistä, M = materiaalin työstämistä, a = analysointia, i = ideointia, z = eri ratkaisuvaihtoehtojen luomista, x = muuta työstämistä, ”nuottien kirjoittamista”, :x: = kirjoitettu osakokonaisuuden alku ja loppu. Huom. vaiheiden päivämäärät on annettu ao. luonnosten ja partituuriversioiden mukaan. Vastaavat haastattelut on tehty näiden päivien jälkeen. Yleensä yksi vaihe liittyy yhteen luonnokseen tai partituuriversioon; joissain vaiheissa peräkkäisiä partituuriversioita on yhdistetty tarkoituksenmukaisuusperiaatteella. Luonnokset ovat omina vaiheinaan, mutta kaikkia luonnoksia ei ole sisällytetty taulukkoon, kuten ei kaikkia partituuriversioitakaan.

I vaihe: kokonaisuuden hahmottaminen ja perusmateriaalin luominen

Konkreettinen sävellystyö, eli nuottien yms. kirjoittaminen paperille, alkaa 11 kuukautta orientaatiohaastattelussa ilmaistujen ensimmäisten mielikuvien jälkeen.¹ Säveltäjä toimii juuri kuten oli aiemmin ideoinut: laadittuaan alustavan koko sävellyksen ajallisen hahmotuksen sisältävän muotokaavion tahti- ja sekuntimusiikin tihtyvästä vuorottelusta yhdessä osassa (pulssin ja venyvän hetken risteämisiä, siftaus kahden maailman välillä) hän ryhtyy hahmottelemaan samalle luonnospaperille perusrytmejä (R; ks. nuottiesimerkki 7). Myös sekuntimusiikin ensimmäiset kokeilut ja tahti- ja sekuntimusiikin välisiä siirtymiä on ensimmäisessä luonnoksessa luonnosteltu karkeasti.

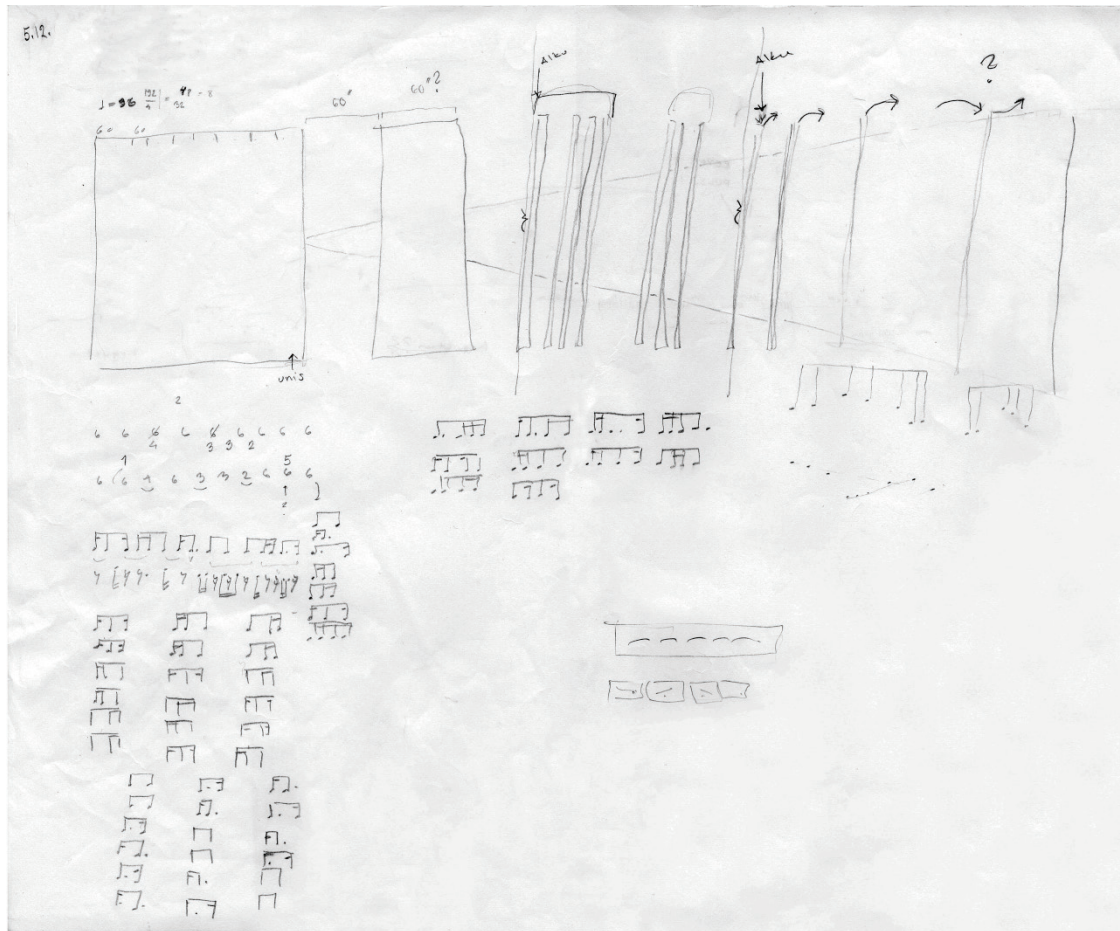
¹ Ensimmäinen kirjaus oli orientaatiohaastattelussa 4.1.2004, ensimmäinen säveltäjän oma muistiinkirjaus sävellyspäiväkirjassa vasta 21.9.2004. Ensimmäinen luonnos on päivätty 7.12.2004 ja viimeinen tulostettu partituuriversio on päivätty 11.2.2005. Partituuriin sävellysajaksi on merkitty 2.12.2004–15.3.2005.

II vaihe: tahtimusiikki-materiaalin edelleenkehittäminen ja tutkiminen

Tämän jälkeen seuraa se, jota voidaan hyvällä syyllä kutsua materiaalin systemaattiseksi luomiseksi ja perusteelliseksi tutkimiseksi. Säveltäjä muokkaa perusrytmeistä kymmeniä eri yhdistelmiä tahtilajeissa 6/4 ja 12/8, valitsee niistä neljä (ks. nuottiesimerkki 8), laatii valituista rytmeistä erilaisia kaanoneita, harvennuksia, komplementtirytmejä, inversioita¹ ja ”taivutettuja” variantteja em. tahtilajeissa (sama erilaisessa, ikuinen variaatio). Näissä taivutetuissa rytmeissä rytmin kuhunkin yksittäiseen aika-arvoon lisätään (poistetaan) tietty vakiokesto. Tällöin rytmien hahmo, pitkien ja lyhyiden kestojen vuorottelu, säilyy, samalla kun yksittäisten kestojen suhteet muuttuvat, so. taipuvat—perinteisemmän kertomisen sijasta, jolloin yksittäisten kestojen suhteet ja näin ollen myös rytminen identiteetti säilyvät ennallaan. Vaikutelma alkuperäiseen tilanteeseen verrattuna on taivutetuissa rytmeissä hidastumisen tai nopeutumisen lisäksi joko pehmentyvä tai terävöityvä.

Kokonaismuodon hahmottaminen (I vaihe, työtapo 1) ennen varsinaisen sävellystyön alkamista on säveltäjän ilmoituksen mukaan hänelle tyypillistä ja tapahtuu tässäkin sävellysprosessissa usein. Myös sävellystyön kriittisissä vaiheissa säveltäjä palaa alkuperäiseen muotokaavioon, tekee muutoksia ja laatii vaihtoehtoisia muotohahmotelmia. Uutta osaa aloittaessaan hän kirjoittaa ensin osakohtaiset muotokaaviot. Muodon hahmottaminen auttaa konkreettisesti sävellystyössä myös siten, että sen perusteella säveltäjä luo nuotinnusohjelmaan partituuripohjan, jossa on valmiiksi tyhjät tahdit jakso jaksolta odottamassa sisältöä. Paitsi että tämä antaa sävellykselle konkreettiset mittasuhteet, se myös auttaa säveltäjää suunnistamaan ja tiedostamaan, missä kohdassa sävellystä hän kulloinkin operoi. Alla olevassa sitaatissa tulee esiin myös kokonaisuusien ja yksityiskohtien työstämisen välinen jatkuva vuoropuhelu, joka osaltaan osoittaa muodon ja materiaalin koherenssia tavoittelevaa esteettistä asennetta:

¹ Komplementtirytmit laaditaan alkuperäistä rytmiä vasten siten, että komplementtirytmi ja alkuperäinen rytmi yhdessä soitettuna muodostavat tasaisen 16- osaliikkeen: kun toisessa rytmissä on pitkä ääni, on toisessa vastaavasti lyhyt ääni ja päinvastoin. Inversioitymissä alkuperäisen rytmin, jossa on siis käytetty kolmea eri aika-arvoa, lyhyttä nuottia vastaa pitkä nuotti, pitkää nuottia lyhyt nuotti keskipitkien nuottien säilyessä ennallaan. Säveltäjä toteaa inversiorytmin spekulatiivisuuden verrattuna inversiomelodiaan. Tällä säveltäjä tarkoittaa ilmeisesti sitä, että yhteys ei ole mitenkään kuultavissa. Monipuolinen materiaaliin tutustuminen on säveltäjälle osittain ”yksityistä huvittelua”, mutta samalla kuitenkin ”musiikillisesti mielekästä” ja ”tapa päästä alkuun” uutta kappaletta aloittaessa. (HA 28.12.2004.)



Nuottiesimerkki 7. Sävellyksen ensimmäinen luonnos 5.12.2004. Ylhäällä kokonaisuutolahmotelma yhdessä osassa. Ylimpänä kirjoitettu kahdesti ”Alku” myöhemmässä, 28.12.2004 haastattelussa, kun sävellyksen hahmotettiin uudella tavalla kolmiosisaiseksi. Keskellä ja alhaalla vasemmalla ensimmäisiä luonnosteluja tahtimusiikin R-materiaaliksi. Keskellä oikealla ensimmäisiä sekuntimusiikin luonnoksia (m), alhaalla keskellä siirtymien luonnostelua.

Mut sekin, että mä olen tässä antanut asioille kestoja, tai näille jaksoille kestoja, oikeestaan tietämättä siitä, että mitä niissä tulee sisällä tapahtumaan, niin on yhdenlainen kokonaisuutta säätelevä valinta. Ja toisaalla se on myös niinkuin hyppy semmoseen, mistä ei voi vielä tietää. Ja tietysti siinä on ainakin kaksi mahdollista lähtökohtaa: et ensin piirretään raamit ja sit sinne sisälle mitä sinne kuuluu. Tai sitten että ensin piirretään se mitä tulee sisälle ja sitten pannaan raamit semmosiksi, että se sopii sinne. Mutta niin kuin monta kertaa ennenkin mun tapauksessa, jotenkin menee, niin nää kaksi – detaljitason tapahtumat – ja sitten muodon kokonaisuuden ratkaisut, niin ne kehittyi rinta rinnan siten, että toista on vaikea päättää lopullisesti ilman toista. (HA 2.1.2005.)

III–IV vaiheet: ensimmäisen osan alku, tahtimusiikit R ja P sekä sekuntimusiikki

Perusmuodon ja -materiaalin tutkimisen jälkeen säveltäjä luonnostelee vielä sävellyksen ensimmäisen osan yksityiskohtaisen muotokaavion (III vaihe) ja ryhtyy vihdoin kirjoittamaan nuotteja partituuriviivastolle niitä odottaviin tyhjiin paikkoihin (IV vaihe). Hän kirjoittaa kaikki jakson 1.1 (T_1 , ks. kuvio 1) perusrhythmien (R) esiintymät (1.1.1, 1.1.3, 1.1.5, 1.1.7, 1.1.10) sekä jakson lopun, kodetan (1.1.11), ja tulostaa version. Ensimmäisen osan ensimmäinen jakso, T_1 , syntyy työtavalla 2, eli siten, että jakson alku ja loppu on kirjoitettava ensin. Jakson R-esiintymien väliin jää tyhjiä paikkoja tulevia P-esiintymiä varten. Hän tekee tulostukseen käsin pieniä lisäyksiä kahden ensimmäisen P-esiintymän paikalle (1.1.2, 1.1.4) ja aloittaa sitten reippaasti myös ensimmäisen sekuntimusiikkijakson 1.2 (S_1) säveltämisen. Näin on alustavasti syntynyt puolet, T_1 – S_1 , valmiin sävellyksen ensimmäisestä osasta. On mielenkiintoista panna merkille, että kun tahtimusiikki luodaan perusteellisen materiaallisen työskentelyn tuloksena, sekuntimusiikki syntyy intuitiivisemmin, ikään kuin itsestään suoraan ensimmäiseen partituuriversioon luonnostellen.

[Huokaus.] – – – Jotenkin mä... Siis nää sekuntimusiikkipaikat on syntynyt paljon HELPOMMIN kuin näitten tahtimusiikkipaikkojen [huokaus] yksityiskohdat. Ehkä toi tahtimusiikki on kuitenkin paljon jotenkin rakenteeltaan konstruktivisempaa. Ja kaikenlaisia rytmiviritelmiä... [Huokaus.] Toisin kuin tää sekuntimusiikki, on sitten enemmän vapaa, vapaampi ääniasetelma. [Huokaus.] Ja sekin kysymys, kysymys mua kiusasi aika pitkään, että pitäisikö siihen saada kanssa jokin tämmöinen määräävä konstruktio. Mutta jos tän on tarkoitus olla niinku liikettä tai siirtymiä niinku kahden erilaisen ajattelun välillä, niin ehkä se on hyvä näin – – –. (HA 24.1.2005.)

Myös on tärkeää huomata, että molempien jaksojen 1.1 ja 1.2 kirjoittamista ohjaavat alkuideat ja mielikuva osan kokonaisuudesta. Ensimmäisessä jaksossa ajatuksena on luoda soinnillisesti homogeeninen blokki, jossa muutokset tapah tuvat homogeenisuuden sisällä (alkuideat sama toisessa ja ikuinen variaatio), ja lisäksi luoda kontrasti materiaalien R ja P välillä. Vaikutelman on tarkoitus olla ”jatkuva, intensiivinen, tutti, forte, laajasointinen asia” (HA 31.12.2004). Jaksossa 1.2, sävellyksen ensimmäisessä sekuntimusiikkijaksossa, siirrytään toiseen maailmaan sekä soinnillisesti että ajan käsittelyn suhteen. Tavoitteena on leijuva, hiljainen vaikutelma ilman pulssia (alkuidea valkoinen sointi).

rytmit 6/4 vs 12/8

The image shows a musical score titled 'rytmit 6/4 vs 12/8'. It is divided into two main systems. The first system is in 6/4 time and the second in 12/8 time. Each system consists of two staves. The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some red boxes and musical symbols (like a treble clef and a key signature) highlighting specific parts of the score. The lyrics are written below the staves, and some measures are numbered (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36).

Nuottiesimerkki 8. Materiaalitaulukko A, 7.12.2004. Perusrytmitaulukko tahtilajeissa 6/4 ja 12/8; valittujen neljän rytmin numerot säveltäjä on tummentanut.

V vaihe: ensimmäinen osa, kysymys P-materiaalin prosessoinnin tavasta, sekuntimusiikin työstäminen

Seuraavassa partituuriversiossa säveltäjä jatkaa jakson 1.2 työstämistä jättäen suurimman osan jakson 1.1 P-esiintymiä edelleen tyhjiksi. Ilmenee kysymys, johon ei löydy ratkaisua: P-jaksojen välinen käsittelytapa suhteessa toisiinsa ja suhteessa R-jaksojen väliseen prosessiin on keksimättä. Kun R-jaksoja käsitellään kontrapunktisesti, niin mikä prosessi tapahtuu P-materiaalissa, joka on jo lähtökohtaisesti kaanonmaisesti kirjoitettu? Naputeltuaan edellisessä vaiheessa käsin kirjoitetut P-jaksot nuottitiedostoonsa säveltäjä jättää tietoisesti puuttuvat P-jaksot tyhjiksi: ”Mut se on aika viitteellisesti siellä olemassa. Mä en ole ollenkaan vakuuttunut, että se olis hyvä noin. Mutta lähtökohdaksi” (HA 31.12.2004). Tässä kohdassa säveltäjä noudattaa siten työtappaa 3, jossa kirjoitetaan muistiin ja tarkempaa työstöä varten ensimmäisiä ajatuksia tietyistä jaksosta, johon palataan myöhemmin. Nämä jakson 1.1 tyhjät kohdat partituurissa jäävät odottamaan nuottejansa pitkäksi aikaa: vasta kuukauden päästä säveltäjä palaa asiaan monen vaiheen jälkeen.

VI vaihe: kysymys I osan tahtimusiikin sisäisestä etenemisen tavasta

Samankaltainen ongelma prosessin etenemisen tavasta tulevat esiin, kun säveltäjä etenee sävellyksessä jaksoon 1.3 (T₂). Mielikuva siitä on jo olemassa: se on jaksoa 1.1 (T₁) hiljaisempi ja soinniltaan erilainen (metallisoittimet). Sukulaisuus säilyy ja on tunnistettavissa, mutta materiaali, vaikkakin samaa kuin jaksossa T₁, näyttäytyy erilaisena (alkuidea sama erilaisessa). Ongelmana on keksiä se, mikä ohjaa muutoksen tapahtumista. Tätä säveltäjä ei vielä pysty päättämään vaan pystyy tekemään ainoastaan jakson alun. Hän analysoi jaksoa 1.1 ja naputtelee ylös jakson 1.2 käsikirjoitetut kohdat korjauksia ja lisäyksiä tehden.

VII vaihe: kokonaismuodon tarkastelu ja uudelleenahmottaminen

Säveltäjä toimii työtavan 1 mukaan ja ryhtyy operoimaan suurmuodon parissa. Hän palaa ensimmäiseen kokonaismuotoluonnokseensa ja tutkii sen yksiosaista muotokaaviota tahti- ja sekuntimusiikin yhä tihenevästä vuorottelusta ja toteaa nyt, että ”se on sellaista pötkylää vaan” (HA 28.12.2004). Hän merkitsee kahteen kohtaan katkon, johon merkitsee ”alku” (ks. nuottiesimerkki 7) ja ryhtyy jäsentämään sävellystä *kolmiosaisena* alkuperäisen yksiosaisuuden sijasta. Sitten hän aloittaa uuden luonnoksen, jossa kehitellään neljä vaihtoehtoa toisen ja kolmannen osan rakentumisesta eri tavoin sekunti- ja tahtimusiikkien vuorottelusta (työtapa 6). Alkuideoihin (veistoksellisuus, freskomaisuus) liittyen ensimmäinen ajatus kokonaismuodosta oli yksiosainen. Nyt kun sävellyksestä tulisikin tavallaan kolmiosainen, säveltäjä pohtii ratkaisun merkitystä suhteessa alkuideoihin: ”Osa ei nyt tarkoita – – – se on nyt osan ja taitteen väliltä, tää on yksiosainen kappale kaikesta huolimatta” (HA 28.12.2004). Hän päättää kokeilla viimeisintä kehittelemäänsä vaihtoehtoa, jossa toinen osa olisi tahtimusiikin käsittely ja kolmas osa sekuntimusiikin prosessointi todeten, että hypoteeseja on nyt tarpeeksi ja yksityiskohdat saavat vaikuttaa siihen, mikä vaihtoehtoista lopulta valitaan. Säveltäjä kuluttaa myös paljon aikaa ensimmäisen ja toisen osan rajakohdalla sijaitsevan fermaatin paikan pohtimiseen: onko fermaatti tahtiviivalla vai tauon päällä? Seuraava sitaatti kertoo myös siitä, kuinka hiljaisuutta voi säveltää:

Ja tässäkin on nyt ollut sit sellainen periaatteellinen kysymys tosta lopun tauosta. Tai se fermaatti-katko ennen seuraavan osan alkua. Et onko se fermaatti TAUOLLA tai tahtiviivalla. Tää kuulostaa älyttömältä saivartelulta, koska jonkin aikaahan siinä nyt ollaan hiljaa kuitenkin. Mut että onko se fermaatti siis ikään kuin joku KESTO, joku syke ajassa, jota venytetään. Vai

onko se ikään kuin NOLLAHETKI, jolla ei ole sykettä, kahden muun asian välillä. Jolloin se on tahtiviivalla. Siinä on ajatuksellinen ero.

Ehkä tulkinnassa myös?

Tulkinnassa se vaikuttaa varmasti myös.

No mitä sä niin kun... Mikä ero siinä on sun näkökulmasta?

No mu näkökulmasta siinä on se, että – – että jos se on tahtiviivalla se fermaatti, niin silloin kuin se on kuin PAKSU viiva, joka erottaa asioita toisistaan. Mut jos se on niin kuin TAUON päällä, niin silloin mä oon tavallaan niin kuin piirtänyt semmoisen tyhjän tilan niitten kahden asian väliin. Ja et sille on annettu jo joku aika. Et se on TOISELLA tavalla osa sitä teoksen aikarakennelmaa jos se on tauolla kuin et jos se on tahtiviivalla.

Ja kun on kuitenkin kyseessä yksosainen kappale. Et tavallaan se lähenee, jos on tahtiviivalla niin kuin et siinä alkais uusi osa?

Niin no sitäkin mä – – siitäkään mä en ole vielä varma, että tuleeks tää osaisuus niin kuin loppujen lopuksi näkyviin. Koska sit siinä on vaara, et siis joka tapauksessa tää on yksosainen kappale. Et siinä on – – tavallaan, jos siinä ajatellaan olevan monta osaa, niin ne pitää ajatella esitettäväks sillä tavalla että se intensiteetti niitten osien välillä ei laske, että ei tuu sellasta huokasua ja töhinää ja köhinää mitä yleensä osien välissä aina tapahtuu. Mikä on tavattoman häiritsevää. Et siin on raja, siinä on hiljaisuus. Mut et se on sellainen hiljaisuus, jossa odotetaan... (Ja sitten tulee jotain muuta. Et se tilanne ei saa herpaantua osien välillä.) (HA 31.12.2004.)

VIII vaihe: kysymykset sekuntimusiikin sisäisestä etenemisen tavasta ja ensimmäisen osan roolista

Säveltäjä luonnostelee ja kirjoittaa ylös ensimmäisiä nuotteja jaksosta 1.4 (S₂). Jakson ilmeen on tarkoitus olla ”leijuva” ja ”soinnillisesti monivärinen” (HA 31.12.2004). Suunnitelmana on jälleen tehdä ”alku ja loppu ensin” ja miettiä intuitiivisesti ”hajun” perusteella mitä tulee väliin. Säveltäjä toimii suunnitelman mukaisesti ja törmää prosessointikysymykseen siitä, miten S₂ suhtautuu S₁:een. Samanlainen ongelma oli jaksojen T₁ ja T₃ välisessä suhteessa.

Lisäksi säveltäjä suhtautuu epäilevästi sävellyksen alkuun, joka on liikaa ”ekspositiomainen”, jossa tahti- ja sekuntimusiikki esitellään yksinkertaisesti ja selkeästi toinen toisensa jälkeen. Tästä tulee säveltäjälle ”pääteema–sivuteema- olo”. Tämä ei ole hänelle mieleen, koska samankaltaisia ratkaisuja on tullut tehtyä niin paljon aikaisemminkin. Alkuperäinen idea oli asetelma kahdesta eri maailmasta, mikä tuntui ”vaativan sitä, että aloitetaan jommasta kummasta” (HA 31.12.2004). Säveltäjä on tyytymätön siihen, että ei pysty keksimään uudenlaista tai edes mitään toisenlaista

tapaa ratkaista kappaleen alku, vaikka toisaalta toteaakin ristiriidan tämän ajatuksen ja sen kanssa, että pyrkii kuitenkin aina yksinkertaisiin, viimeisteltyihin ratkaisuihin. Tässä yhteydessä tulee myös ilmi, että säveltäjä on jopa harkinnut koko ensimmäisen osan poistamista.

Säveltäjä toimii jälleen työtavan 2 mukaisesti: kun ratkaisua tietyssä kohdassa ei kyetä tekemään, siirrytään eteenpäin pohtimaan vielä olematonta tulevaa. Mitä siellä voisi olla ja miten se voisi olla määrittämässä parhaillaan tekeillä ollutta ongelmallista kohtaa? Säveltäjällä on nyt muodostunut mielikuva toisen osan luonteesta: se tulee olemaan ”kuiskauksenomaista sutinaa” (HA 31.12.2004) ja siinä operoidaan siirtymillä tahti- ja sekuntimusiikin välillä. Hän palaa kokonaisuuttoa kuvaavaan luonnokseen (työtapa 1) ajatuksenaan jäsentää toista osaa, joka siis on vielä kokonaan aloittamatta. Säveltäjä suunnittelee erilaisia siirtymiä ja ajattelee osan jakautuvan erillisiin siirtymäkokonaisuuksiin, joita voi olla 3, 5 tai 7.

IX vaihe: erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja I osan sekuntimusiikkikysymyksen ratkaisemiseksi; kysymyksen vaikutus koko sävellyksen etenemistapaan

Jakson 1.4 työstäminen jatkuu. Ongelma S₁:n ja S₂:n välisessä tapahtumisessa on vielä ratkaisematta. Tämä prosessi on säveltäjän mielestä merkittävä koko sävellyksen etenemisen kannalta, ja hän työstää mielessään erilaisia vaihtoehtoja. Hän ei kuitenkaan osaa valita niiden välillä vaan tunnistaa tarpeen löytää ”kokoava ajatus, joka antais suunnan ja niinku syyn tehdä, muotoilla tästä juuri sellainen kuin mikä se sitten tulee olemaan” (HA 2.1.2005). Tuleva ratkaisu vaikuttaa koko sävellyksen etenemistapaan, esimerkiksi yhden vaihtoehdon mukaan siten, että alussa soinnillisesti voimakas tahtimusiikki tekisi toisessa osassa tilaa sekuntimusiikille. Hän jättää jakson syrjään, hautomavaiheeseen palatakseen siihen vasta prosessin ihan lopussa ja siirtyy tavoilleen tyypillisesti eteenpäin, rakentamaan konkreettisesti toisen osan tahtimusiikki–sekuntimusiikki- siirtymiä. Ongelmia on kuitenkin kasaantunut sävellyksen miltei jokaiseen tähänastiseen vaiheeseen, ja prosessin kriittiset vaiheet ovat edessä.

X vaihe: toisen osan siirtymien luonnostelu

Toinen osa olisi valitun strategian mukaisesti tahtimusiikin käsittely, jossa operoitaisiin erillisillä jaksoilla sumeita siirtymiä tahti- ja sekuntimusiikin välillä.

Säveltäjä luonnostelee erilaisia siirtymiä ja kertoo lopulta päättäneensä, että osa alkaa päättyä sekuntimusiikilla, toisin kuin yhdessäkään vaiheessa VII luonnostelluissa vaihtoehtoissa. Lopullisessa sävellyksessä osan sekä aloittaa että lopettaa tahtimusiikki.

XI vaihe: kriisi toisen osan sisäisestä rakenteesta, kriisin ratkeaminen

Säveltäjä päättää jälleen kerran tehdä toisen osan viimeiselle jaksolle (2.3) alun ja lopun ensin ja sitten rakennella siirtymän niiden välille: rytmit taipuisivat ja harventuisivat, jolloin niiden pulssituntuma häviäisi ja siirtymä sekuntimusiikkiin olisi saumaton. Pian käy kuitenkin selväksi, että alun ja lopun välille varattu tila ei riitä näille monille jaksoille erilaisia siirtymiä, ja sävellyksen mittasuhteet uhkaavat paisua. Sitten säveltäjä keksii, että prosessi voisikin olla fragmentoituminen:

Elikkä tämä rytmikka, joka tässä alussa kuullaan, niin se jotenkin pirstaloituisi niin, että se loppujen lopuksi menettäisi sen oman hahmonsä. Sinne väliin, ja alta ja joukkoon, tulis aina niinku tällöisiä tremolo-asioita. Ja loppujen lopuksi nää tremolot niinku itsenäistyvät, tai niinku saavat hahmoa sillä lailla, että ne sitten niinku nousee pääasiaksi, se, mikä ennen on ollut taustalla. (HA 6.1.2005.)

Tämä olisi taas vaatinut edelleen liian pitkän ajan ja edellyttänyt koko ensimmäisen osan poistoa, mikä olisi puolestaan ollut ristiriidassa alkuperäisen laajojen homogeenisten kokonaisuuksien freskomaisuuteen ja blokki-ideaan. Säveltäjä suunnittelee eri ratkaisuvaihtoehtoja, ja kokeilee käytännössä yhtä. Se kuitenkin osoittautuu vähän ajan kuluttua vääräksi. Lopulta hän päättyy yhteen yhtenäiseen toiseen osaan. Se jakautuisi yksioisaisena jatkumona eteneviin miniatyyri- vaiheisiin. Näissä pikkuvaiheissa käytettäisiin kaikkia suunniteltuja siirtymärakennuskeinoja, mukaan luettuna fragmentoituminen, mutta kuitenkin laajakaarisuuden ideaa ja siten yhtenäistä osarakennetta noudattaen:

Se [erilliset siirtymäjaksot] vaatii enemmän aikaa. TAI sitten on niin, että se pitäisi ihan lähteä tekemäänkin ihan semmoiselta miniatyyripohjalta. Mut sellaisesta, sellaiseen niinku taas esim. tää viiden tahdin paketti on jo sinänsä liian iso. Että... Tai sitten pitäisi päätyä jotenkin, jotenkin toisenlaiseen... Et tavallaan tää mittakaava, jolla toi alkupuoli tästä kappaleesta tapahtuu, niin... Ainakin nyt näyttää siltä, että se tuntuis edellyttävän sitä, että siis samantapainen tapahtuminen jatkuu myös tässä toisessa osassa. Koska siis alkuperäinen idea tästä kappaleesta on kuitenkin... Siis että nää niin sanotusti osat ykkönen, kakkonen, kolmonen, nää isot osat, niin nekin on oikeastaan niinku semmosia työn helpottamiseksi tehtyjä jaotteluja. Tää ei oo siinä

mielessä kolmiosainen kappale niin kuin... – – – [Huokaus.] Jossa olis kolme ihan erillistä osaa. Vaan nää on tavallaan kolme näkökulmaa samaan asiaan. Ja esimerkiksi tempomaailma on, tulee olemaan hyvin samankaltainen koko ajan. Tässä ei oo niinku nopea–hidas–nopea, tai nopea–hidas–scherzo, tai mitään tämmöistä, tämmöistä ajattelua. Ei edes punainen–sininen–valkoinen. Vaan ne jatkaa niinku samaa linjaa. Että siis ensimmäinen visio tästä oli, että tää oli, että tää on niinku yksi iso, oikeastaan yksi ainoa iso liike tää koko kappale. Joten sellainen tietty laajakaarisuus ja niinku aika laajan mittakaavan tapahtumiin keskittyminen, tuntuis olevan tässä se lanka, jota ei parane päästää käsistään. – – – Siinä oikeastaan on tää, tää missä tää nyt tällä hetkellä on.

Mikä sua niinku motivoi tässä 11-jaksossa et, mikä se on niinku se ajatus, et minkä takia sä haluat risteyttää nää kaks eri maailmaa tässä?

Se lähti siitä niinku alkuperäisestä kokonaisideasta, että [näyttää luonnoskäsikirjoitusta 28.12.2004] tässä on ensiks nää blokit on laajempia... Siis alun alkujaankin ajattelin niin, että jos ne sitten koko ajan vaan tihenee, mut se muuttuminen sinänsä tavallaan pysyy niinku ennustettavana, niin ei se oo sitten enää kiinnostavaa. Vaan että pikemminkin nää pitää niinku ryhmitellä jotenkin nää... Artikuloida tavallaan tää paikka, jossa nää muutokset on tiheämpiä, niinku jotenkin muutenkin kuin että siitä tulee ababababab. Ja...

Ja nyt siitä tulee yks ab?

– – – ?

Siitä kakkosesta?

Ei. Vaan kyllä siitä tulee tuota... Siis niitä siirtymiä tulee monta, mutta ne on tavallaan kaikki saman laatikon sisällä. Et se ei sillä lailla, et ne on niinku erilleen, niinku jotenkin erikseen näytetty semmosia pieniä... Et ne olis niinku karakteroitu kauhean voimakkaasti erilleen. Et siinä olis niinku sarja pikkutilanteita. Vaan et se on niinku tämmöisen isomman ketjun osia kuitenkin kaikki. (HA 6.1.2005.)

Säveltäjä kuvaa seikkoja, jotka ovat vaikuttaneet toisen osan selkeytymiseen erillisistä osakokonaisuuksista yhtenäiseksi siirtymävaiheita sisältäväksi jatkumoksi kriittisten VII–XI vaiheiden aikana: (1) Toisen osan kokonaismuodon eri mahdollisuuksien hypoteettinen tutkiminen suhteessa koko sävellyksen muotoon; (2) Riittävän monien erilaisten siirtymien vaihtoehtojen luominen ja niiden seurauksien riittävä pohtiminen; (3) Yhden vaihtoehdon valitseminen, kokeileminen, ja valinnan osoittautuminen vääräksi; (4) Alun ja lopun laatiminen toiselle osalle; (5) Ensimmäisen osan analysointi. (HA 6.1.2005.)

XII vaihe: paluu materiaalin tutkimisen pariin

Säveltäjä on tyytyväinen ja innostunut saavuttamastaan varmuudesta. Myönteistä energiaa tarvitaankin, sillä seuraa melko uuvuttava toisen osan työstö, joka edellyttää

paluuta alussa laadittuihin materiaalitutkielmiin. Vaihe sisältää myös uutta tutkimusta taivutettujen rytmien kehittelyn parissa. Lisäksi säveltäjä rakentelee erilaisia polyrytmisiä tihenevien ja harventuvien taivutettujen rytmien kerrostumia. Suunnitelmana on tehdä toisen osan tahtimusiikkiosiot ensin ja sen jälkeen niitä seuraavat sekuntimusiikkikohdat. Näiden tarkoitus on luoda tunnelma ja jännitteinen tila, joka johtaa odotukset kolmanteen osaan.

XIII vaihe: kolmannen osan ideointi, lähtökohtien kriittinen arvioiminen

Kun toisen osan työstäminen alkaa olla jo varsin pitkällä, haastattelussa tulee taas kerran esille säveltäjän mielen askartelevan jo tulevassa: mielikuvat kolmannesta osasta ovat nyt ajankohtaisia. Osa tulee muodostamaan pitkän, sävyllään ”meditatiivisen keskittyneen”, ”hiljaisehkon”, ”hauraan” ja ”kirkassointisen” kaarroksen, joka on suurimmaksi osaksi ”sekuntimusiikkimaailmaa”, jossa eri maailmojen musiikit ”puhkeilee esiin toisistaan” ilman toisen osan vuorottelun vaikutelmaa (HA 15.1.2005). Osa on sitä edeltävien osien ”synteesiosa” (HA 24.1.2005). Tässä vaiheessa säveltäjä palaa vielä lähtökohtiinsa eri aikakäsitysten tutkimisesta ja arvioi niitä kriittisesti. Hän toteaa, että problematiikan käsittely ei onnistu nyt valittujen perusedellytysten puitteissa parhaalla mahdollisella tavalla, sillä jo tahti- ja sekuntimusiikin karakterierot takaavat sen, että musiikit hahmotetaan eri tavoin. Säveltäjälle tulee mieleen vaihtoehtoisia tapoja tutkia asiaa: voisi esimerkiksi olla lähtökohtaisesti karaktereiltaan erilaisia tahtimusiikkeja. Hän tyytyy kuitenkin valitsemaansa kaksinapaiseen asetelmaan, joka tarjoaa ”tunteen vapaammasta muotoilusta”. Monimutkaisempi alkuasetelma sen sijaan sanelisi liikaa ratkaisuja yksityiskohtien tasolla, ja kokonaisuudesta olisi vaikea saada ”luontevasti etenevää” ja ”musiikillisesti kiinnostavaa” (HA 15.1.2005.)

XIV–XV vaiheet: ensimmäisen osan ratkaisujen toteuttaminen

Ennen konkreettista siirtymistä kolmanteen osaan säveltäjä palaa vihdoon ensimmäisen osan jaksoon 1.1 (T₁), ja ensin luonnostelee (XIV vaihe) ja sitten täyttää (XV vaihe) puuttuvat P-jaksot mm. alkuperäisen pulssirytmien harvennuksin: sävellyksen alun prosessointitapa on vihdoin selvinnyt. Edellytyksenä ratkaisulle ovat olleet tapahtumat ja valinnat toisen osan parissa. Vasta tutkittuaan perusteellisesti tahti- ja sekuntimusiikkia ja niiden välisiä siirtymäprosesseja toisessa osassa säveltäjä kykenee lopulta tekemään päätöksiä, jotka jäivät avoimiksi ensimmäisessä osassa (työtapa 7).

Jakson 1.3 (T₂) problematiikka (XVII–XVIII vaiheet) ratkaistaan vastaavasti. Säveltäjällä on lopultakin hallussaan se tapa ja keinot, jolla prosesseja tässä sävellyksessä viedään eteenpäin. Puuttuvat P-esiintymät luodaan ennakoimaan tulevia perusrhythmien (R) muutoksia, ja syntyneissä P-katkelmissa esiintyy materiaalin harvennettuja muotoja.

XVI vaihe: kolmannen osan muodon luonnostelu ja osan säveltäminen

Kolmannen osan työstö aloitetaan jälleen muodon hahmottamisella. Tässä tapauksessa jo luonnosvaihe sisältää suuren osan detaljitason tapahtumia, kun säveltäjä rakentaa koko osan muotorakenteen yhden perusrhythmien pohjalle. Osan keskeinen materiaali on melodia, joka

kasvaa kaikesta siitä, mitä on jo tapahtunut tän kappaleen piirissä, mutta joka jollain lailla on kuitenkin uudenlainen ja ehkä odottamaton. Mutta se ei voi olla kuitenkaan niinku SATUNNAISESTI sellainen. Että niinku mikä tahansa odottamaton ilmiö kävisi siihen. Mutta että mikä sen yhteys tän kappaleen eri paikkoihin... Niin en mä sitä loppuun asti osaa selittää” (HA 24.1.2005).

Säveltäjä liittää melodia-ajatuksen gregorianiikkaan ja näkee paljon vaivaa näiden 5-äänisten lyömäsoitinmelodioiden kaarrostojen rakentamisessa.

XVII–XVIII vaiheet: koko sävellyksen puuttuvien kohtien analysoiminen ja tyhjien kohtien täyttäminen

Taulukko 2 sävellysprosessin vaiheista loppuu siihen, kun koko sävellys on saatu kertaalleen sävelletyksi läpi. Myös prosessin tämän jälkeisissä vaiheissa säveltäjä sukkeloi koko sävellyksen parissa lukien sitä läpi täyttäen melko intuitiivisesti vielä tyhjänä olevia tahteja ja niiden osia, tehden korjauksia ja viimeistelyjä.

Sävellys valmistuu tilauksen mukaisessa aikataulussa. Toimitettuaan nuotit tilaajalle säveltäjä palaa sävellykseen vasta kantaesityksen yhteydessä. Harjoitusten yhteydessä sävellykseen tulee vain pieniä korjauksia, eikä uudelleenmuokkaukseen ole suunnitelmissa (TH 19.1.2007).

6 Johtopäätökset

Tässä tutkimuksessa päädyin kuvaamaan sävellysprosessia mahdollisimman lähellä sen musiikillista ja säveltäjän käytännön työskentelyyn liittyvää todellisuutta. En ole tutkinut säveltämistä ongelmanratkaisuprosessina informaation prosessointiteorian viitekehyksessä, kuten alan keskeinen tutkimus (Reitman 1965; Sloboda 1985 ja Collins 2005; ks. myös Barrett & Gromko 2007) pääosin tekee. Vaikka sävellysprosessi onkin täynnä ongelmia, edellyttäisi aineistoni tulkitseminen tällä käsitteistöllä faktuaalisen prosessin suurta yksinkertaistamista ja lisäksi tutkimuksen yleisön rajoittumista niihin lukijoihin, jotka hallitsevat sekä musiikkitieteellisen että informaatioteoreettisen käsitteistön. Miksi kutsua partituuriversiota informaatiostruktuuriksi ja alkuideoita rajoitteiksi? Säveltäjän näkökulmasta yksi partituuriversio sisältää useampia eritasoisia toisiinsa liittyviä ongelmia ja mahdollisuuksia, joiden ratkaisu edellyttää useimmiten koko sävellyksen hahmottamista samanaikaisesti (ks. myös Bamberger 1977; Davidson & Welsh 1988 ja Yonker & Smith 1996). Säveltäminen sisältää kyllä ongelmanratkaisullisia prosesseja, mutta prosessi ei tyhjenny kuvaamalla pelkästään ne. Aineistostani on löydettävissä ongelma-avaruuksia (Reitman 1965), ratkaisuavaruuksia ja oivallukseen perustuvaa uudelleenahmottamista (Collins 2005), uusien ongelmien syntymistä edellisen ratkaisun perusteella ja ratkaisun tekemisen lykkäämistä (Reitman 1965; Collins 2005). Sävellysprosessi—josta käsillä oleva tutkimus kuvaa yksinkertaistetusti vain valitun osan sen monista eri musiikillisiin parametreihin liittyvistä kerroksista—on kuitenkin kokonaisuutena lähes mahdoton istuttaa ongelmanratkaisun lineaariseen tai rekursiiviseen prosessikaavioon.

Keskeiseksi yksittäistä sävellysprosessia kuvaavaksi tekijäksi aineistosta nousee sävellyksen identiteetti-ideaksi kutsuttu erilaisiin mielikuviin pohjautuva korkean abstraktiotason konstruktio, joka säätelee ja ohjaa säveltämisen kaikkia toimintoja: materiaalin luomista, kehittelyä ja tutkimista, muodon hahmottamista, eri vaihtoehtojen luomista ja valintoja. Toisin kuin Collinsin (2005) tutkimuksessa tämän tutkimuksen säveltäjä ei määrittele lähtökohtiaan uudelleen ongelmien ratkaisemiseksi vaan pikemminkin konkretisoi, täsmentää ja modifioi niitä. Pitäytyminen alkuperäisissä ideoissa puolestaan edellyttää asennetta ja kykyä siirtää vaikeita

valintoja myöhempään tilanteeseen, jossa ongelmien ratkaisu vasta on mahdollista myöhempien valintojen perusteella. Näin syntynyt sävellyksellinen valintojen perusteella. Näin syntynyt sävellyksellinen valintojen perusteella. Näin syntynyt sävellyksellinen valintojen perusteella.

Tutkimuksen sävellyksessä identiteetti-idea ankkuroituu kahteen eri tilanteeseen ja paikkaan, jotka auttavat sen muistamisessa. Identiteetti-idea tarjoaa säveltäjälle suunnan, jota kohti edetä. Se toimii myös, yhdessä yleisempien esteettisten periaatteiden ohella, kriteeristönä, jonka perusteella hän voi arvioida sävellyksen kulloistakin tilaa ja partituuriin lisättyjä kohtia. Se on vaikeasti jäsennettävissä ja verbalisoitavissa ja toimii säveltäjän muistina, ohjeena ja viitekehystenä, johon hän jatkuvasti peilaa keksimistään ja valintojaan. Tulkiten identiteetti-idean olevan keskeinen sävellysprosessia ohjaava skeema, eräänlainen mentaalinen representaatio. Se ei kuitenkaan ole valmis tai ehyt representaatio vaan pikemminkin representaation representaatio: kokemuksellisesti kirkas mutta konkretisoituessaan yhä uusia kysymyksiä ja ongelmia eteen tuova mielikuva, joka ohjaa keksimistä ja valintoja suuntaan, jota kohti mennään. Representaation representaatioksi skeeman tekee yhtäältä musiikin tekemisen ajallinen luonne, se, että sävellyksen hahmottuminen konkretisoituu askel askeleelta lukemattomien valintojen kautta, ja toisaalta yleensä tapa luoda ja hahmottaa musiikkia konstruktiiivisesti. Epämääräisyytensä, sumeutensa puolesta identiteetti-idea muistuttaa Heinosen määrittelemää tehtävärepresentaatiota mutta eroaa tästä siinä mielessä, että Heinosen esittämät yhteydet konkreettisiin tavoitteisiin jäävät tämän tutkimuksen aineiston valossa suurelta osin todentamatta. Heinonen määrittelee tehtävärepresentaation pää- ja osatavoitteista muodostuvana tavoitehierarkiana sekä suunnitelmana siitä järjestyksestä, jossa kukin osatavoite pyritään toteuttamaan (Heinonen 1995: 18–19). Tässä tutkimuksessa ei pystytty määrittämään tällaista tavoitehierarkiaa ideoista lähtien, tai muutoinkaan. Ei niin, etteikö prosessi olisi ollut tavoitteellinen vaan niin, että tavoitteita ei pystytty aluksi asettamaan muutoin kuin metatasolla identiteettiidean muodossa.

Tiedäk' sä mitä sä haet? Suuressa tai pienessä mittakaavassa?

Suunnilleen. Ja se tieto tässä oikeastaan tässä niinku tehdessä kirkastuu. Sen mukaan että miltä se alkaa vaikuttaa.

Et' sä niinku kokeilet, että olisko tää nyt hyvä?

Tavallaan.

Ja sitten tunteella päätät, että onk' se siinä?

Kutsuisin sitä intuitioksi.

Soik' se sulla päässä koko ajan mitä sä kirjoitat?

Tietyllä tavalla kyllä. Tosin kun tätä kattelee kokonaisuutena niin tota silloin näiden asioiden välisiä suhteita ja näitä kokonaisuuksia, silloin se ei faktisesti voi soida päässä. Silloin sitä ei ajattele ajassa vaan soivana kokonaisuutena. Samanlaisen tilanteen voisin kuvitella olevan maalarina, joka astuu kolme askelta taaksepäin ja katsoo sitä taaempaa.

Onk' se päätös auditiivinen vai joku muu?

Se on tämmöinen auditiivis-kokemuksellinen. Kyllä visuaalisella ajattelulla on osansa. Kun tämä kuitenkin kirjoitetaan nuoteiksi. Mun on mahdoton sanoa, että mikä siihen vaikuttaa. Mutta kyllä siinä on sekin, että se niin sanotusti NÄYTTÄÄ oikealta.

Oikealta? Mikä on oikein?

Niin mitä se oikea sitten onkin. Sehän tässä on se mystinen juttu. Että mistä sen nyt voi sanoa. Voisi käyttää sanaa sovelias. – – – Tai riittävä hyvä. Tai mikä se hyväkin nyt sitten on. Mistä minäkin sen tiedän. [Huokaus]

Hyvä?

Mm. Mikä se nyt on se hyvä.

Eik' sun se pitäis tietää?

Niin mut sillai että sen vois määritellä, että mitkä on niinku hyvän ehdot.

Mut määrittelek' sä sen aina joka kappaleessa ja joka yksityiskohdassa?

Emmä tiedä voiko sitä kutsua määrittelemiseksi. Tulee se sillai jotenkin määriteltyksi. (HA 27.12.2004.)

Tietyissä mielessä sävellyksen kulloinenkin olotila voidaan informaation prosessointiteorian mukaisesti tulkita uudeksi välitavoitteeksi, mutta se on vain osa todellisuutta. Tavoitteista puhuminen säveltämisen yhteydessä ylipäättänsä tuntuu epäoleelliselta: miten voi tavoitella jotain, jota ei ole vielä olemassa?

Miten sä sitä HAET?

[Huokaus.] Kokeilemalla. Lähtemällä liikkeelle, liikkeelle jostain pisteestä, joistain ideoista ja... Ja seuraamalla niitä... Että tavallaan se on sellainen hyppy, josta [huokaus] niin kuin... Hyppy jonnekin, missä tyylikkäästä laskeutumisesta ei koskaan ole takuita. Että varmaan se joskus onnistuu paremmin, joskus huonommin. Mutta kun tätä TEKEE, niin tän materiaalin kanssa on niin, niin PALJON tekemisissä ja niin KAUAN. Että se sellainen viehätys, joka ensimmäisellä ja toisella kuulemalla on, ja ylipäättänsä kuultuna on... Niin se aika lailla katoaa. Ja se tietysti aiheuttaa sitten omat epäilynsä, että onko nää ratkaisut ALUN ALKAENKAAN olleet oikeita. Mutta että siinä ei auta sitten muu kuin vain luottaa siihen, että, että ne joko ON tai ei ole olleet oikeita. Mutta että tämä on nyt tämmöinen kappale näistä lähtökohdista, näillä ideoilla. Ja tällaisella sävellysprosessilla kuin tämä nyt on ollut. (HA 24.1.2005.)

Identiteetti-idea on mukana materiaalin luomisessa ja kaikissa niissä tilanteissa, jossa syntyy jotain uutta. Näin ollen katson, että identiteetti-idea on se elementti sävellysprosessissa, joka erottaa sen puhtaasta ongelmanratkaisuprosessista, jossa ongelmat oletetaan joko annetuiksi tai edellisistä valinnoista johtuviksi. Samankaltaiseen huomioon päätyivät jo Csikszentmihalyi ja Getzels (1988) urauurtavassa tutkimuksessaan Chicagon taideakatemiassa. Johtopäätöksissään he nostivat esiin ongelmien keksimisen ja määrittelemisen tärkeyden osana luovan prosessin keskeistä tapahtumista (ks. myös Bahle 1938), kun kognitiivisesti orientoitunut luovuustutkimus painottaa yleisesti ongelmanratkaisua luovan prosessin keskiössä. Sloboda olettaa, että taitavatkin säveltäjät ovat usein kyvyttömiä asettamaan lähtökohtaisia yleisen tason rajoitteita generatiivisille prosesseilleen. Toisaalta he osaavat käyttää rajoitteita tunnistaakseen käyttökelpoisen materiaalin, joka on valmistettu jotenkin muuten kuin rajoitteiden asettamisen kautta.¹ Arvelenkin Slobodan sijoittaneen ylemmän tason rajoitteet mallissaan tiedostamattomien toimintojen puolelle juuri tämän säveltäjien oletetun kyvyttömyyden vuoksi. Slobodan käsitys näyttää kuitenkin tämän aineiston perusteella liian pessimistiseltä. Tutkimuksen säveltäjä *de facto* asetti rajat ja perusmääreet sävellykselle ennen kuin yhtäkään nuottia oli vielä kirjoitettu. Nämä rajoitukset, identiteetti-ideat, paitsi määrittävät laajasti (lähes) kaikkia sävellyksellisiä tekoja ja valintoja myös ohjaavat materiaalin luomisessa, kartoittamisessa ja valinnassa, so. generatiivisissa prosesseissa. Materiaalin luominen ja sävellyksen konstruoiminen eivät tässä tutkimuksessa näyttäyty erillisinä prosesseina vaan osana säveltäjän mielikuviin perustuvaa luovaa tahtoa. Tutkimusaineistosta esiin noussut identiteetti-idean käsite ja sen tapa ohjata säveltämistä muodostaa vastaesimerkin Slobodan ”tiedostamattoman ulottumattomissa oleville ylätasen rajoitteille” (*superordinate constraints*). Tällaisenaan identiteetti-idea muistuttaa löyhästi mutta ei kuitenkaan yhtäpitävästi Baronin (1999) *top-down*-ajattelua. Siinä säveltäjä asettaa työllensä tietyt sävellysspesifit säännöt, joka kuitenkin käsitteenä mielestäni edustavat kohteeltaan identiteettiideaa tarkempaa spesifisyyden astetta ja määrittävyyttä.

¹ ”We may parsimoniously account for much of the sequence of compositional behaviour if we suppose that skilled composers are often unable to use superordinate constraints as starting points for generative processes, but are able to use them to recognize satisfactory musical material generated in some other way.” (Sloboda 1985, 116.)

Tutkimuksen säveltäjän *ensimmäinen* perusristiriita näyttää olevan siinä, että sävellyksen identiteetti-idean ollessa hetkessä kokemuksellisesti kirkas tätä mielikuvaa ei kuitenkaan voi hahmottaa soivana ajallisena tapahtumana, saati sitten kirjoittaa ylös välittömästi. Tämä on seurausta musiikin ajassa etenevästä luonteesta ja prosessinomaisuudesta sekä identiteetti-idean sisäisestä moninaisuudesta.¹ Kokemuksellisen idean ylöskirjaaminen sävellykseksi, samoin kuin vastaavan valmiin sävellyksen kuunteleminen, on väistämättä ajassa tapahtuva prosessi, joka on täynnä ongelmia ja kysymyksiä, erilaista reflektointia. Lopputulos (tavoite) on selvä sitten, kun se on käsillä eli kun sävellys on valmis.

Tai siis tää alku oli ensin, ja sit mä kirjoitin tän lopun. Ja sit ryhdyin täydentämään tätä väliä. (Se vielä vaikuttaa jotenkin kauhean epämääräiseltä. ja tommoselta...)

Haet sä siinä jotain? tai Etsit sä mitä sä haet?

(No oikeastaan sekä että. Et sillä lailla etsin, mitä haen – et sit kun mä löydän tai sit et niinku jossain vaiheessa mä sit tiedän, et tää on SE mitä siinä pitää olla. Ja jonkinlainen haju mulla on siitä, että minkälaisia asioita siinä tulee olemaan. Mutta nää mitä tässä nyt on ei nyt vielä aivan oo sitä. Mä en tiedä mitä ne... Se voi olla taas et siellä tulee yksittäinen elementti, joka muuttaa ... muuttaa koko juttua sillä tavalla, et se yhtäkkiä tuntuukin hyvältä. Tai voi olla että joka kohtaa pitää muuttaa vähän. Tai niin, että joku suuri osa jääkin pois ja et se sitten laajenee joltain muulta suunnalta ja ottaa sen koko tilan.) (HA 31.12.2004.)

Taidemaalari Juhana Blomstedtin lausuma ”Maalaus, joka vastaa ennalta esitettyyn kysymykseen on turha” (Valjakka 2007, 24) ilmaisee kiteytetysti sen, kuinka taiteellisen tekemisen ydin ei voi olla ongelmanratkaisussa ja selkeässä tavoitteenasettelussa. Säveltäjän kielelle käännettynä Blomstedtin ajatus voisi olla: Teoksen pitää vastata omaan kysymykseensä. Sävellys on samalla sekä kysymys että vastaus tähän kysymykseen. Tai ainakin niin, että tekijänsä näkökulmasta kysymys paljastuu vasta sitten, kun siihen on vastattu.

Identiteetti-idea toimii sävellystyössä kaikenkattavasti sen eri tasoilla. Säveltämisen kaikkien vaiheiden työstäminen edellyttää jatkuvaa liikettä identiteetti-idean

¹ Tässä ollaan lähellä legenda, josta W. A. Mozart on kuuluisa: sävellyksen valaistuksenomainen, ”jumalallinen” hahmottaminen kokonaisuudessaan yhdessä hetkessä, jonka jälkeen kirkastunut representaatio kirjataan yksinkertaisesti ja helposti ylös nuoteiksi. Tämä romanttisella ajalla paljolti viljelty käsitys ja ajan taiteilijoiden tavoittelema ja ylläpitämä myyttinen eetos on kuitenkin osoitettu vähintäänkin kyseenalaiseksi mm. luonnostutkimuksen valossa, samoin kuin monen myöhemmänkin säveltäjän (ks. esim. Max Regeristä ja Hans Pfitzneristä Schubert & Sallis 2004) pyrkimykset osoittautua Mozartin kaltaisiksi jumalallisen inspiraation välineiksi raskaan työn raatajien sijasta. (Cook 2006; Sloboda 1985, 112–115.)

metakognitiivisen tason ja konkreettisten musiikillisten parametrien ja tapahtumien prosessoinnin välillä. Sävellyksen identiteetti-idean ohjatessa sävellystyötä abstraktilla tasolla säveltämisen konkretiaa ovat säveltäjän käyttämät tyypilliset sävellykselliset toiminnot ja strategiat (ks. edellinen luku). Prosessin kriittisissä X–XII vaiheissa kaikki työstön tavat ja strategiat olivat käytössä. Lasken (1989) sävellyksellisistä prosesseista aineistossa esiintyy tulkinnallisia, esimerkiksi analyttisiä ja materiaalin tutkimiseen liittyviä prosesseja sekä designpohjaisia prosesseja, esimerkiksi kolmannen osan makrorytmi osan kokonaismuodon periaatteena. Myös improvisatorisia, kokeiluun perustuvia prosesseja esiintyi säveltäjän mielessä virtuaalisesti eri vaihtoehtoja kuvitellen.

Musiikillisen materiaalin koherenssi, muodon ja materian välinen vuoropuhelu ja rakenteiden riittävä mutta ei kuitenkaan liiallinen kompleksisuus yhdistettynä merkityksellisyyden tuntuun ovat periaatteita, jotka tämän tutkimuksen säveltäjä on omaksunut osaksi konstruktivistista työtapaansa. Säveltäjän modernistinen eetos on lähellä Kimmo Hakolan (2008) Pierre Boulezin avantgardistisen esteettisen asenteen hengessä muotoilemaa säveltäjän huoneentaulua: ”Säveltäjä ei saa päästää itseään helpolla, hän ei saa olla henkisesti velto, haalea. Hänellä täytyy olla esteettinen konsepti. Toiseksi säveltäjän pitää miettiä sävellysteknisiä menetelmiään, rakennelmiensa yksityiskohtia myöten. Musiikin muoto, siis ajassa muotoutuminen, luo usein teoksen identiteetin.”

Mutta tuota. [Huokaus.] Jotenkin se semmoinen muodon dynamiikka, mitä mä tavoittelen tuntuisi edellyttävän tämmöistä tapaa lähestyä. Että on tavallaan se tila ja aika jotenkin jäsennettynä, johon ne tapahtumat sijoittuu. – – – Mut sitten että miten – – – Et tietysti tää vaikuttaa siihen, että millaisiksi yksityiskohdat sit muodostuu. Mutta toisaalta myös niin päin, että se mitä siihen nyt sitten on ajateltu tapahtuvaksi, niin vaikuttaa sit siihen että kuinka paljon sit pitää muuttaa. Ja pitääkö sitä muuttaa. Mut semmoisia koko kappaleen läpi kulkevia näin yksityiskohtaisia piirroksia mä harvoin – tai en oo oikeastaan koskaan tehnyt. Koska sit jossain vaiheessa tuntuu siltä, et ne on turhia, ne vain niinku hidastaa. Koska sitten jotenkin se, että mä näen nuotteja, ja kirjoitan nuotteja, se kertoo mulle paljon enemmän. Sit se kokonaisuus on ilmeisesti jo sillä lailla jotenkin hahmottunut mieleen, että nää tämmöset tuntuu tarpeettomilta. Et sen takia on tyypillistä, että just kappaleen alusta JA jostain muista keskeisistä kohdista on tarkannäköisiä piirustuksia. Sitten voi olla välissä niin kuin pitkiä pätkiä, joista ei oo juuri mitään. Paitsi tietysti sitten [nuotinnusohjelman] filejen turvakopiot, joista muodostuu oma historiansa. Mut niitä mä en oo koskaan käynyt jälkeenpäin läpi. Et mitä siellä sit loppujen lopuksi... (HA 31.12.2004.)

Tällaisessa esteettis-eetoksellisessa ympäristössä sävellyksen valmistamisen *toinen* paradoksi on prosessin takaisinkytkentäominaisuus: nyt-hetken päätöksiin vaikuttavat jo olemassa olevien tehtyjen valintojen lisäksi valinnat, joita ei ole vielä tehty. Tämä säveltämisen toinen perusdilemma näyttäytyy tutkimuksen aineistossa tilanteina, joissa säveltäjä jättää tietyn, vailla ratkaisuedellytyksiä olevan kohdan sävellyksessä kesken ja siirtyy eteenpäin hahmottelemaan sitä tulevaisuutta, jonka olemassaolo antaisi kyseiselle kohdalle syyn ratketa merkityksellisellä tavalla. Keskenäisyyksien taakse jättäminen on rutiininomaista, mutta kumuloituessaan tällaiset tilanteet aiheuttavat epävarmuutta ja ahdistusta. Nämä tunteet voidaan tulkita tutkimuksen aineistosta mm. säveltäjän puheen selvänä hiljenemisenä, huokauksina ja epävarmuuden ilmauksina. Toisaalta varsin harva säveltäjä raportoi kokevansa epävarmuutta tai ahdistusta sävellystyössä, pikemminkin päinvastoin (ks. esim. Bennet 1976). Silti flow-tyyppisiäkin (Csikszentmihalyi 1996) tilanteita esiintyy aineistossa, erityisesti silloin kun kriittinen kasautumisvaihe on selvitetty ja asiat vaikuttavat ainakin tilapäisesti selviltä ja työ sujuu hyvin. Nämä ovat tietysti hetkiä, joita mieluiten muistaa ja muistelee jälkeenpäin.

Ongelmien ilmenemisen hetkellä kaottisena näyttäytyvä kasautuminen ja niiden paikoin epätoivoiselta tuntuva ratkaiseminen näyttäytyy kuitenkin *jälkikäteen* tarkasteltuna varsin loogisena ja välttämättömänä prosessina. Koska säveltäjä ei voi tehdä tiettyjä ratkaisuja ennen aikaansa, ongelmien kasaantuminen on paitsi tietoista ratkaisujen lykkäämistä myös väistämätöntä. Syntyy tilanne, jossa sävellyksessä kriisiytyy monesta eri kohtaa yhtäaikaan ja säveltäjä joutuu kyseenalaistamaan alkuperäiset ideansa:

Jotkut asiat voivat olla selviä jo alusta asti, mutta sen konkretisoiminen nuottikuvaksi vaatii kauheasti erilaisia valintoja, jotka on riippuvaisia myös aiemmista tapahtumista. Se on koko ajan takaisinkytkettyä. Uudet valinnat voivat olla kriittisessä suhteessa aikaisempiin. Ne voi avata uusia kysymyksiä, *joihin* ei alkuvalintojen perusteella voi vastata. Sitten pitää miettiä, pitääkö niitä alkuvalintoja jotenkin muuttaa. Se ei ole ollenkaan johdonmukainen toimitus, että siirrytään vaiheesta toiseen. (OH 4.1.2004, ilmoitus.)

Ratkaisu ongelmien kasaantuessa löytyy työstämällä sävellystä monesta paikasta lähes samanaikaisesti (ks. myös Bamberger 1977, Davidson & Welsh 1988 ja Yonker & Smith 1996), mikä käytännössä tarkoittaa sävellyksen valmistumista ei valmiin

sävellyksen ajallisessa järjestyksessä vaan sen eri kohdista rinnakkain ja yhtäaikaan. Seuraava sitaatti kuvaa identiteetti-idean merkitystä, erilaisia keksimisen tapoja ja säveltäjän paradoksia tulevaisuus vaikuttaa menneeseen.

Mikä sen sitten vakuuttaa?

Se, että löytää, löytää ajatuksen, sitten että mikä sen paikan – tässä tapauksessa tän neloskohdan – rooli olisi siinä kokonaisuudessa. Tai miten se sijoittuu siihen, mitä kaikkea tää teos nyt tuleekaan sisältämään. Ja et niinku minkälaisia kehityslinjoja tän kappaleen alun ja lopun välille voi muodostua. – – – Et tavallaan niiden ideoiden täytyy olla jonkinlaisessa – tai ei jonkinlaisessa, vaan TÄYTYY olla niin kuin mielekkäässä suhteessa siihen koko kappaleen ideaan, koko kappaleen etenemiseen. Ja koko kappaleen identiteetti-ideaan, että MIKÄ tämä kappale on. Vaikka sitä voi olla vaikea tai jopa mahdoton sanallisesti kuvata tai analysoida, mutta on joku intuitiivinen vahva tuntu siitä, että tää todella KUULUU tähän kappaleeseen tää kohta. Eikä tää ole katkelma satunnaista lyömäsoitinmusiikkia. – – –

No mitä sä sitten teit kun sulle tuli se tenkkapoo?

No ulkoisesti mä en tehny juuri mitään. Mä oikeastaan vain...

Paitsi olit sä aika turhautunu...

Tuijotin tota paikkaa ja yritin miettiä, tavallaan nähdä siinä, mitä... Jopa melkein siis visuaalisesti kuvitella näkeväni ne nuotit, jotka siitä vielä puuttuu. Ja nimenomaan se, että minkälainen polku on tän [harjoitusnumero] nelosen alun ja lopun välillä. Ja toisaalta että kun tää nelonen on olemassa, niin miten tästä sitten tulisi jatkaa. Ja että jos tämä olis nyt sen kolmiosaisen mallin – siis jossa puhuttiin roomalaisista ykkösestä, kakkosesta ja kolmosesta, niistä ISOISTA osista – sen päätös, niin – – tavallaan minkälaiset ehdot se asettaa sitten tän kappaleen jatkumiselle. (Et aina aika ajoin joutuu KUITENKIN jotain verraten pientäkin yksityiskohtaa – tää nyt on kuitenkin kahden minuutin pala – niin tehdessä joutuu jatkuvasti vertaamaan toisaalta JO tehtyyn, mut ennen kaikkea – mikä on kaikkein hankalinta – niin vertaamaan sitä siihen, mitä ei vielä OLE, jota yrittää kuvitella olevaksi.) (HA 2.1.2005.)

Tässä aineistossa säveltäjä ei hylännyt alkuideoitaan; silloin olisi ollut kyseessä ”toinen sävellys”, koska alkuideat määrittävät koko sävellyksen identiteetin. Alkuideoiden hylkääminen olisi tarkoittanut uuden sävellysidenteetin omaksumista ja siten kokonaan toista sävellystä. Säveltäminen on siten tämän tutkimuksen tapauksessa oleellisesti identiteetti-idean toteuttamista tiettyjen esteettisten periaatteiden mukaisesti, polun kulkemista tietämättä, mitä sen päästä löytyy. Säveltäjän näkökulmasta katsottuna prosessi on tietystä mielessä jopa produktia

merkityksellisempi, ja valmis sävellys on prosessista koottujen hetkien kokonaisuus, ei sen päätepiste:¹

Muuten saisi tehdä alusta uudestaan joka ikisen jutun [huokaus] aina vaan. Se ei etenisi OLLENKAAN. Että jos on aina uudestaan niinku palattava alkuideoihin, niin ei koskaan pääse niitä, niistä pitemmälle. Vaan... On, on vaan työstettävä niitä eteenpäin. Ja tavallaan sitä työstöTAPAAKIN voi joutua niinku muuttamaan sävellyksen kuluessa. Mikä voi aiheuttaa sen, että, että niin kuin heti valmistumisensa jälkeen, tai valmistumisen kynnykselle, niin kappaleen eri paikat vaikuttaa jotenkin yhteen sopimattomilta. Mikä johtuu ihan yksinkertaisesti SIITÄ, että aikaisemmin sävellettyjä paikkoja tehdessään ei ole tiennyt, mitä kaikkea tästä kappaleesta, tai ylipäänsä mitä tietää sitten kun on loppu-, viimeisissä pätkissä menossa. Että sekin on asia, joka vain on niin. Et sellainen ajatus jostakin tämmöisestä suuresta välttämättömyydestä, että asiat olisi alusta asti jotenkin [huokaus], jotenkin ratkaistuja, (niin semmoiseen mä en usko ollenkaan). – – – Että tää sävellysprosessi on jonkinlainen polku, jota lähtee kulkemaan. Ja se sävellys ei ole itse asiassa siellä polun päässä. Vaan **sävellys on sitten niinku paikkoja sen polun varrelta**. Ja SIINÄ mielessä mä ajattelen, että teosta ei voi säveltää uudestaan. Koska samaa polkua ei voi kulkea uudestaan niin kuin UUTENA. – – – Et luultavasti siitä johtuu, että ajatus siitä, että säveltäisi saman kappaleen niinku KOKONAAN uudestaan, on älyttömän vieras. Semmoinen niinku vastahakoinen ajatus. Sitten kun se on saavuttanut sen pisteen, että se on niin sanotusti valmis. (Että jotain pieniä korjauksia hyvin voi tehdä jälkeenpäin. Mutta tuota jos jotenkin aivan olennaisesti lähtisi rakentamaan sitä jotenkin toisin: siitä tulisi sitten toinen kappale, uskoisin. – – – En ole kyllä koskaan koettanut.) (HA 24.1.2005; lihavointi kirjoittajan.)

Säveltämistä voidaan kuvata musiikillisena merkityksenantona (ks. Pohjannoro 2007). Jokainen sävellyksellinen toiminta näyttäisi tarvitsevan motiivikseen jonkin kimmokkeen, monitahoisen reflektoinnin ja lisäksi vielä perustelun. Nämä yhdessä tekevät valinnasta monilla eritasoisilla ja -laatuilla merkityksillä ladatun. Ulkoinen kimmoke voi tietysti olla sävellystilaus, mutta sävellyksen sisäisen etenemisen tavan kannalta sillä ei ole juurikaan merkitystä, muutoin kuin esimerkiksi keston tai instrumentaatioon liittyvien rajoitusten kautta. Tässä tutkimuksessa kimmoke oli usein kokemuksellinen, tunnelmaan tai vaikutelmaan liittyvä mielikuva. Sävellyksellisen merkityksenannon ylimmällä tasolla (akselilla ei-musiikillinen–musiikillinen) on tässä

¹ Dahlhaus kirjoittaa pohtiessaan kuulijan ja säveltäjän näkökulmien eroa suhteessa teoksen käsitteeseen: ”[...] se, että säveltäjän työ päättyy siihen missä kuulijan alkaa – valmiiseen teokseen – on sen psykologisen tosiseikan lopullinen ja banaali ulkokuori, että säveltäjät varsin usein pitävät tekemisen prosessia tärkeämpänä kuin itse tulosta. Näin on joskus jopa siihen pisteeseen asti, että he pitävät sävellysprosessin objektiivitua muotoa vieraantuneena taiteen todesta olemuksesta. Teos, joka kuulijalle näyttäytyy ehjänä julkisivuna, on säveltäjälle päättymätön prosessi. Ja joskus säveltäjä on haluton lopettamaan prosessia, sillä siitä seuraa väistämättä luopuminen, kun jotkut prosessin kuluessa kehkeytyneistä mahdollisuuksista jäävät toteuttamatta. Nämä toteutumattomat mahdollisuudet säveltäjä joutuu uhraamaan – useimmiten väkivaltaisesti – kiinnittäessään teoksen sen lopulliseen muotoon.” (Dahlhaus 1987, 218; suomennos kirjoittajan.)

tutkimuksessa metakognitiivisella tasolla toimivan identiteetti-idean sumeasti määrittämä mutta kokemuksellisesti kirkas ideoiden kokonaisuus, identiteetti-idea.

Suuri osa sävellyksellistä merkityksenantoa tapahtuu puhtaasti musiikillisessa käsitemaailmassa. Myös yksittäiset jaksot sävellyksessä hakevat oman paikkansa sävellyksen merkityksmaailmassa määrittymällä tietyn tavoitetilan tai vaikutelman, esimerkiksi soinnillisen tai tunnelmaan liittyvän mielikuvan, kautta. Konkreettiset keinot tavoitetilan saavuttamiseksi ja eri jaksosten välinen musiikillinen koherenssi saavutetaan materiaalin läpikotaisella tuntemuksella ja identiteetti-idean johdonmukaisella soveltamisella musiikillisten valintojen perusteena. Säveltäjä merkityksellistää pienetkin yksityiskohtat perustelemalla ne itselleen. Peruste voi olla hyvinkin intuitiivinen, 'se vain kuuluu siihen' -tyyppinen tai pitkällisen rationaalisen koko teoksen kattavan pohdinnan tulos. Säveltäjä itse sanoo pohtiessaan jakson 1.4 hahmottumisen vaikeutta: "Et nyt pitäisi löytää sellainen kokoava ajatus, joka antais' suunnan ja niinku SYYN tehdä, muotoilla tästä juuri sellainen kuin mikä se sitten tulee olemaan" (HA 2.1.2005). Koska lähes jokainen sävellyksen yksityiskohta sekä sen kokonaisuus ovat tällä tavoin täynnä säveltäjän antamia merkityksiä—ja näitä merkityksellisiä valintoja on eri tasoilla ja eri parametreissa todella paljon—voidaan valmista sävellystä pitää eritasoisten ja -luonteisten merkitysten, musiikillisten ja ei-musiikillisten, rakennelmana. Sävellyksen sisäiset merkitykset muodostavat oman koherentin maailmansa. Metakognitiivisen luonteensa vuoksi identiteetti-idea on myös kanava, jota kautta voidaan ajatella säveltäjän maailmankatsomukseen liittyvien ei-musiikillisten käsitysten suodattuvan sävellykseen yksittäisten musiikillisten valintatilanteiden kautta.

Tutkimusaineistot

Haastatteluaineisto

Orientaatiohaastattelu (OH) 5.1.2004 (21 min)
Haastattelu (HA) 27.12.2004 (53 min)
Haastattelu 28.12.2004 (20 min)
Haastattelu 31.12.2004 (9 min)
Haastattelu 2.1.2005 (60 min)
Haastattelu 6.1.2005 (55 min)
Haastattelu 15.1.2005 (30 min)
Haastattelu 24.1.2005 (40 min)
Haastattelu 30.1.2005 (43 min)
Haastattelu 31.1.2005 (39 min)
Täydennyshaastattelu (TH) 19.1.2007 (36 min)

Luonnos- ja nuottiaineisto

Luonnos 1 (1 sivu A3) 5.12.2004
Luonnos 2 (1 A3) 8.12.2004
Luonnos 3 (1 sivu A3) 10.12.2004
Luonnos 4 (1 sivu A3) 28.12.2004
Luonnos 5 (1 sivu A4) 28.12.2004
Luonnokset 6A–6C (1 sivu A4) 3.1.2005
Luonnos 7 (2+2 sivua A4) 12–14.1.2005
Luonnos 8 (2 sivua A3) 15.1.2005
Luonnos 9 (3 sivua A4) 17.1.2005
Luonnos 10 (1 sivu A5) 11.3.2005
Materiaalitulukko A (1 sivu A3) 7.12.2004
Materiaalitulukko B (1 sivu A3) 7.12.2004

Materiaalitaulukko C (3 sivua A4) 8.12.2004
Materiaalitaulukko D (3 sivua A4) 8.12.2004
Partituuriversio 1 (4 sivua A4) 10.12.2004
Partituuriversio 2 (1 sivu A4) 27.12.2004
Partituuriversio 3 (3 sivua A4) 27.12.2004
Partituuriversio 4 (4 sivua A4) 27.12.2004
Partituuriversio 5 (2 sivua A4) 30.12.2004
Partituuriversio 6 (2 sivua A4) 2.1.2005
Partituuriversio 7 (2 sivua A4) 3.1.2005
Partituuriversio 8 (3 sivua A4) 5.1.2005
Partituuriversio 9 (2 sivua A4) 6.1.2005
Partituuriversio 10 (3 sivua A4) 13.1.2005
Partituuriversio 11 (5 sivua A4) 14.1.2005
Partituuriversio 12 (15 sivua A4) 17.1.2005
Partituuriversio 13 (9 sivua A4) 25–26.1.2005
Partituuriversio 14 (17 sivua A4) 27.1.2005
Partituuriversio 15 (18 sivua A4) 31.12.2005
Partituuriversio 16 (1 sivu A4) 3.12.2005
Partituuriversio 17 (17 sivua A4) 11.3.2005
Valmis partituuri (17 sivua)

Lähteet

- AALTONEN, KATRI 2003. *Pedagogisen ajattelun ja toiminnan suhde. Opetustaan integroivan opettajan tietoperusta lähihoitajakoulutuksessa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja n:o 89. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.
- ALASUUTARI, PERTTI 1994. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- BAHLE, JULIUS 1938. Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten. *Zeitschrift für Psychologie* 142: 31–322.
- BAMBERGER, JEANNE 1977. In Search of a Tune. Teoksessa *The Arts and Cognition*. Toim. D. Perkins & B. Leonar. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 284–389.
- BARONI, MARIO 1999. Musical Grammar and the Study of Cognitive Processes of Composition. *Musicae Scientiae* 3(1): 3–21.
- BARRET, MARGARET S. 2006. 'Creative Collaboration': An 'Eminence' Study of Teaching and Learning in Music Composition. *Psychology of Music* 34(2): 195–218.
- BARRET, MARGARET S. & GROMKO, JOYCE EASTLUND 2007. Provoking the muse: a case study of teaching and learning in music composition. *Psychology of Music* 35(2): 213–230.
- BENNET, STAN 1976. The Process of Musical Creation: Interviews with Eight Composers. *Journal of Research in Music Education* 24(1): 3–13.
- BENT, IAN 1984. The 'Compositional Process' in Music Theory 1713–1850. *Music Analysis* 3(1): 29–55.
- BERKELEY, REBECCA 2004. Teaching composing as creative problem solving: conceptualising composing pedagogy. *British Journal of Music Education* 21(3): 239–263.
- BUNTING, ROBERT 1987 Composing music: case studies in the teaching and learning process. *British Journal of Music Education* 4(1): 25–52.
- BURNARD, PAMELA & YONKER, BETTY ANNE 2002. Mapping pathways: fostering creativity in composition. *Music Education Research* 4(2): 245–261.

- BURNARD, PAMELA & YONKER, BETTY ANNE 2008. Investigating children's musical interactions within the activities systems of group composing and arranging: An application of Engestrom's Activity Theory. *International Journal of Educational Research* 47(1): 60–74.
- MACDONALD, RAYMOND A. R., BYRNE, CHARLES, & CARLTON, LANA 2006. Creativity and flow in musical composition: an empirical investigation. *Psychology of Music* 34(4): 292–306.
- CALDERHEAD, JAMES 1996. Teachers: Beliefs and knowledge. Teoksessa *Handbook of educational psychology*. Toim. D. C. Berliner & R. C. Calfee. New York: MacMillan. 709–725.
- CHI, MICHELEN 1997. Quantifying qualitative analyses of verbal data: A practical guide. *The Journal of the Learning Sciences*, 6(3): 271–313.
- CLARKE, ERIC, COOK, NICHOLAS, HARRISON, BRYN & THOMAS, PHILIP 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 19(1): 31–74.
- COLLEY, A., BANTON, L., DOWN, J. & PITHER, A. 1992. An expert novice comparison in musical composition. *Psychology of Music*, 20(2): 124–137.
- COLLINS, DAVID 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* 33(2): 193–216.
- COOK, NICHOLAS 2006. Playing God: Creativity, analysis, and aesthetic inclusion. Teoksessa *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Toim. Irène Deliège & Geraing A. Wiggins. Hove: Psychology Press. 9–24.
- CZIKSZENTMIHALYI, MIHALYI & Getzels, J. 1988. Creativity and Problem Finding in Art. Teoksessa *The Foundations of Aesthetics, Art, and Art Education*. Toim. F. Farley & R. Neperud. New York: Praeger. 91–116.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALYI 1994. The Domain of Creativity. Teoksessa *Changing the World a Framework for the Study of Creativity*. Toim. D. H. Feldman, M. Csikzentmihalyi & H. Gardner. London: Praeger. 154–155.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALYI 1996. Creativity: *Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins.
- CURRIE, GREGORY 1989. An Ontology of Art. Hampshire and London: MacMillan.
- DAHLHAUS, CARL 1987. Plea for a Romantic Category: The Concept of the Work of Art in the Newest Music. Teoksessa Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*. Cambridge University Press. 210–219.

- DAVIDSON, LYLE & WELSH, PATRICIA 1988. From collections to structure: the developmental path of tonal thinking. Teoksessa *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Toim. J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 260–285.
- DELIÈGE, IRÈNE & WIGGINS GERAINT A. (toim.) 2006. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove and New York: Psychology Press.
- EHRENZWEIG, ANTON 1968/1993. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Weidenfeld.
- ERICSSON, K. ANDERS & SIMON, HERBERT A. 1984/1993. *Protocol Analysis. Verbal Reports as Data*. Cambridge (MA): MIT Press.
- EMMERSON, SIMON 1989. Composing strategies and pedagogy. *Contemporary Music Review* 3: 133–144.
- ESKOLA, KATARINA 2003. Parielämäkerta. Teoksessa *Autius lehtipuissa. Elsa Enäjärvi-Haavion ja Martti haavion päiväkirjat ja kirjeet 1942–1951*. Parielämäkerran päätösosa. Toim. K. Eskola. Porvoo: WSOY. 483–550.
- FOLKESTAD, GÖRAN 1996. *Computer Based Creative Music Making: Young People's Music in the Digital Age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- GARDNER, HOWARD 1993. *Creating Minds*. New York: Basic Books.
- GLOVER, JOANNA 2000. *Children composing 4–14*. London: Routledge Falmer.
- GOEHR, LYDIA 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- GRUBER, HOWARD & WALLACE, DORIS 1989. *Creative People at Work*. New York: Oxford University Press.
- GRUBER, HOWARD & WALLACE, DORIS B. 1999. Understanding Unique Creative People at Work. Teoksessa *Handbook of Creativity*. Toim. J. J. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press. 93–115.
- HAKOLA, KIMMO 2008. Onko avantgarde katoavaa kansanperinnettä? *Musiikkilehti Rondo Classica*, vol. 46 (Maaliskuu): 40–42.
- HEININEN, PAAVO 1976. Paavo Heininen. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 47–63.

- HEINONEN, YRJÖ 1995. Elämyksestä ideaksi—ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. *Jyväskylä Studies in the Arts* 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- JOHNSON-LAIRD, PHILIP 1988. Freedom and Constraint in Creativity. Teoksessa *The Nature of Creativity*. Toim. R. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press. 202–219.
- KURKELA, KARI 1999. Mielen maisemat ja musiikki: musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikkaa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- KURKELA, KARI 2005. Rajalla tutkiminen—Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta. *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Toim. Pälvi Rantala & Marja Tuominen. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 30. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. 13–46.
- KRATUS, J. 1994. The ways children compose. Teoksessa *Musical Connections. Tradition and Change. Proceedings of the 21st World Conference of the International Society of Music Education*. Toim. H. Lees. Auckland: The University of Auckland.
- KRATUS, JOHN 2001. Effect of available tonality and pitch options on children's compositional processes and products. *Journal of Research in Music Education* 19(1): 294–306.
- KRIS, ERNST 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- KVALE, STEINAR 1996. *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- LASKE, OTTO 1989. Composition Theory: An Enrichment of Music Theory. *Interface* 18(1–2): 45–59.
- LEPISTÖ, VAPPU 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leppänen, Taru 1996. Kuka teki Suvisoiton? *Etnomusikologian vuosikirja* 17: 60–89.
- LEVINSON, JERROLD 1990. *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MARLAND, PERC 1986. Models of Teachers' Interactive Thinking. *The Elementary School Journal* 87(2): 209–226.

- MARLAND, PERC & OSBORNE, BARRY 1990. Classroom Theory, Thinking, and Action. *Teaching and Teacher Education* 6(1): 93–109.
- MÄKELÄ, TOMI 2004. Defining compositional process: idea and instrumentation in Igor Stravinsky's *Ragtime* (1918) and *Pribaoutki* (1915). Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004). Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 131–145.
- NEWELL, ALLEN & SIMON, HERBERT A. 1972. *Human problem solving*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- POHJANNORO, ULLA 2007. Musiikkiteos ja tekijyys Paul Ricoeurin tekstin hermeneutiikassa. *Synteesi* 26(3): 43–56.
- RAUTAVAARA, EINOJUHANI 1976. Einojuhani Rautavaara. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 133–140.
- REITMAN, W. R. 1965. *Cognition and Thought*. New York: Wiley.
- REYNOLDS, ROGER 2004. Compositional Strategies in *The Angel of Death* for Piano, Chamber Orchestra, and Computer-Processed Sound. *Music Perception* 22(2): 173–205.
- SALLIS, FRIEDMEMANN 2004. Coming to terms with the composer's working manuscripts. Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004). Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 43–58.
- SCHUBERT, GISELHER & SALLIS, FRIEDEMANN 2004. Sketches and sketching. Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 5–16.
- SCHOENBERG, ARNOLD 1951. *Style and Idea*. London: Williams & Norgate.
- SEITAMAA-HAKKARAINEN, PIRITA 1999. *Ääneenajattelumenetelmä*. <www.metodix.com/fi/sisallys/01_menetelmat/02_metodiartikkelit/>. Haettu 15.11.2008.
- SIEBER, JOAN E. 1992. *Planning Ethically Responsible Research. A Guide for Students and Internal Review Boards*. London: Sage Publications.
- SILVERMAN, DAVID 2006. *Interpreting qualitative data*. 3rd edition. London: Sage.
- SLOBODA, JOHN A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.

- STAKE, ROBERT E. 1998. Case studies. Teoksessa *Strategies of Qualitative Inquiry*. Toim. N. K. Denzin & Y. S. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage. 86–109.
- STUCKENSCHMIDT, HAND HEINZ 1951/1974. *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zurich: Atlantis.
- TekijäL 1961. Tekijänoikeuslaki 8.7.1961/404 lisäyksineen. <www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404>. Haettu 15.11.2008.
- TIENSUU, JUKKA 1982. Valinnan valinnasta akustisessa taiteessa. Teoksessa Eero Tarasti (toim.) *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Jyväskylän yliopiston musiikiteieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2, 243–279.
- VALJAKKA, TIMO (toim.) 2007. *Juhana Blomstedt*. Porvoo: WSOY.
- VIRTANEN, MARJAANA 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 87–119.
- VIRTANEN, TIMO 2005. *Jean Sibelius, Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis*. Sibelius-Akatemia, Studia Musica 26. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- WALLAS, GRAHAM 1926. *The Art of Thought*. London: Watts.
- WALLACE, DORIS 1989. Studying the Individual. The Case Study Method and Other Genres. Teoksessa *Creative People at Work. Twelve Cognitive Case Studies*. Toim. D. B. Wallace & H. E. Gruber. Oxford: Oxford University Press. 25–43.
- WHITTALL, ARNOLD 1982. Music Analysis as Human Science? *Le Sacre du Printemps* in Theory and Practice. *Music Analysis* 1(1): 33–35.
- YINGER, ROBERT 1986. Examining thought in action: A theoretical and methodological critique of research on interactive teaching. *Teacher & Teacher Education*, 2(3): 263–28
- YONKER, BETTY A. & SMITH, W. H. JR 1996. Comparing and modeling musical thought processes of expert and novice composers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 128: 25–36.