

SÄVELLYSTYÖN PROSESSI

Olli Moilanen

Kandidaatintutkielma

Musiikkikasvatus

Jyväskylän yliopisto

Kevätlukukausi 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Olli Moilanen	
Työn nimi – Title Sävellystyön prosessi	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Kevätlukukausi 2014	Sivumäärä – Number of pages 18
Tiivistelmä – Abstract Vastaukset kysymyksiin: Kandidaatintutkielma kuvaa sävellysprosessia luovan ongelmanratkaisun näkökulmasta ja peilaa sitä tekijän omiin havaintoihin omasta sävellysprosessistaan. Tutkielma pohjaa pitkälle Yrjö Heinosen (1995) sävellyksen prosessimalliin, ja siinä pohditaan säveltämistä tekijän näkökulmasta myös yleisellä tasolla. Kiinnostuin aiheesta itse, koska olen ammattisäveltäjä, ja tahtoisin tällä tavalla valottaa säveltämisen käytäntöjä ja pohtia sen merkitystä työn tekemisenä. Tämä tutkimus toimii pohjana Pro Gradu – tutkielmalleni, jossa aion tehdä tapaustutkimuksen omasta sävellysprosessistani.	
Asiasanat – Keywords säveltäminen, luovat menetelmät, luovuus, inspiraatio, flow-tila,	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Sävellystyön yleinen malli.....	3
2.1	Peruskäsitteet	3
2.2	Sävellysprosessi	3
2.3	Muistin merkitys säveltämisessä	5
2.4	Idean syntyprosessia ja luonnosteluprosessia kuvaavan mallin esittely ja liittäminen luovan prosessin malliin	6
3	Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät	10
4	Pohdintaa	11
5	Lähteet	15
5.1	Toissijaiset lähteet	15

1 JOHDANTO

Sävellystyö on vaikeata ilman selkeitä metodeja. Luovan työn tekeminen vaatii yllättävän paljon organisointia. Toisaalta säveltäminen ei onnistu ilman heittäytymistä ja tyhmiä ideoita. Mikä tahansa voi olla musiikkia, jos palaset loksahdavat kohdalleen oikealla tavalla. Mutta se mitä minä kuvittelen olevan mitä tahansa, saattaa olla hyvinkin normatiivista, tuttua tai jopa tylsää. Toisaalta jokin mitä minä pidän puuduttavan tuttuna ja yllätyksettömänä saattaa toimia repäisevänä ideana uudelle sävellystyölle. Kaikki musiikki on jo sävelletty, sillä musiikki ei ala eikä lopu mistään. Musiikin alkaminen ja loppuminen ovat suhteellisia ja kontekstisidonnaisia rajauksia, joiden keinotekoisuudesta ja mielivaltaisuudesta viimeistään säveltäjä on tietoinen. Säveltäjä pyörittelee päässään ja paperilla hypoteettisia melodioita, rytmejä ja harmonioita. Kuitenkin säveltäjään vaikuttaa jatkuvasti hänen tahtomattaankin konkreettinen musiikki. Sävellystyön prosessi on tämän konkreettisen ja abstraktin vuorovaikutusta. Sen tarkastelussa täytyy käyttää tarkkoja rajauksia, ja riski kehäpäätelmiin on suuri.

Kiinnostuin tutkimaan omaa sävellysprosessiani, kun huomasin eräällä luennolla, että laadullisen tutkimuksen prosessi noudattaa hyvin pitkälti samanlaista kaavaa kuin sävellysprosessi. Kumpikin alkaa jonkinlaisella idealla, josta seuraa eri strategioiden ja metodein ns. aineiston keruu (sävellysmateriaali) ja sen analysointi, mikä noudattaa kehämäistä uuden luomisen ja luodun analysoimisen prosessia. Sävellyks voi olla populaarimusiikkia, kansanmusiikkia, rytmejä, taidemusiikkia tai oikeastaan mitä vaan; kriteerinä sille on vain se, että se ei ole täysin improvisoitua, vaan teos on jollain tavalla hallittu ja looginen kokonaisuus. Päätin tarkastella säveltämistä prosessimallin viitekehyksessä.

Itseäni kiinnostaa nimenomaan vokaalimusiikin säveltäminen. Olen tehnyt viimeiset viisi vuotta säännöllisesti musiikkia erilaisille kuoroille ja lauluyhtyeille ja minua on alkanut näin ollen kiinnostaa minkälaisia rutiineja, metodeja ja strategioita minulle on muodostunut tämän musiikin säveltämiseen. Minun musiikinteoreettinen pohjani on jazzmusiikissa, joten minua kiinnostaa myös se, kuinka jazzmusiikin vaikutteet näkyvät säveltämässäni vokaalimusiikissa. Ihmisäänen tuomat rajoitukset ovat yllätyksekseni toimineet jopa inspiraation lähteenä moneen teokseen. Esimerkiksi kuoromusiikissa erilaisten sointivärien käyttäminen yhdellä ja

samalla instrumentilla on yllättänyt minut positiivisesti. Ihmisääni onkin jo aikojen alusta taipunut matkimaan kaikenlaisia ääniä, ja tätä ominaisuutta monipuolinen ja alati itseään kehittävä vokaalimusiikin säveltäjä ei voi sivuuttaa. On ollut mielenkiintoista tehdä musiikkia kuoro-instrumentille, jossa juuri teosten harjoitusvaihe muodostaa oikeastaan merkittävimmän osan sävellyksestä. Vaikka sävellysideat olisivat kuinka kekseliäitä ja perusteltuja hyvänsä, tulevat ne kuorolle aina täytenä yllätyksenä. Kuoro täytyykin ikään kuin ”ajaa sisään” sävellykseen opettamalla heille sävellykseen tarvittavat tekniikat. Tämä jatkuva uusien asioiden kokeileminen ei saa olla kuitenkaan itsetarkoituksellista, vaan siinä täytyy päästä merkityksellisiin lopputuloksiin, jotta laulajat kokevat saavansa työlleen ja panokselleen vastinetta. Täysin pragmaattista säveltäminen ja sävellysten harjoituttaminen ei kuitenkaan voi olla, vaan kaikissa prosesseissa tarvitaan aimo annos heittäytymistä ja luovaa hulluutta. Sävellysprosessissa kommunikaatio sävellyksen esittäjien kanssa onkin ensiarvoisen tärkeää, mikä oikeastaan lopullisesti vasta luo todellisen sävellyksen. Yksi tärkeimmistä sävellysprosessissa huomaamistani asioista on se, että lopullinen esitetty sävellys on aina jonkinlainen kompromissi alkuperäisestä abstraktista ideasta. Paradoksaalista on kuitenkin se, että koska musiikki on olemukseltaan konkreettista ja kokemuksellista, ei abstrakti idea tai sommitelma musiikista koskaan todella ole musiikkia, vaan ainoastaan mielen luoma heijastuma. Tilanne on sama kuin kuvan ja todellisen ihmisen kanssa: kuva antaa kyllä relevanttia informaatiota ihmisen ulkonäöstä, mutta kuvan kanssa ei voi kommunikoida. Tämä musiikin rakentuminen osaksi konkreettista todellisuutta luo harjoitusten ja esityksien tuloksena eräänlaisen jatkuvasti muuttuvan konkreettisen olion, joka kommunikoi kokijoidensa kanssa hyvin syvillä tasoilla. Sävellysprosessi on tämän olion eli sävellyksen syntyprosessi, jonka jälkeen sävellys lähtee elämään omaa elämäänsä. Sävellyksen olemassaolo on riippuvainen vain säveltäjästä niin kauan kun se on abstrakti; kun se konkretisoituu eli todella syntyy, se on osa sitä ympäröivää kulttuuria, eikä säveltäjä voi sitä enää todella omistaa.

2 SÄVELLYSTYÖN YLEINEN MALLI

Sävellysprosessin tutkimuksesta löytyy lukuisia erilaisia lähestymistapoja teoretisoinnista empiriaan (Penttinen, 2010, 4-6). Kenttä on niin laaja, että olen päättänyt ottaa pohdintani kulmakiveksi Eero Heinosen (1995) sävellyksen prosessimallin, johon peilaan hieman Dave Collinsin (2005) näkemyksiä.

2.1 Peruskäsitteet

Käsitettä ”sävellys” voidaan määrittää kahdella tavalla. Toisaalta pelkkänä musiikkiteosten tekemisenä (Lindley, 1981; Heinonen 1995, 10), ja toisaalta siihen katsotaan kuuluvan myös improvisaatio ja muistinvarainen muuntelu. Säveltäminen voidaan käsittää ”päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisien tai ei-tietoisien päämäärän alaisena.” (Heinonen 1995, 10.) Säveltäminen on siis yhtäläillä järjestelmällistä ja intuitiivista toimintaa.

Heinonen (1995) erottelee käsitteestä ”prosessi” kaksi perusnäkökulmaa: progressiivinen ja vuorotteleva. Ensimmäinen kuvaa asteittain kasvavaa tai etenevää tapahtumasarjaa, kun taas jälkimmäinen kuvaa tapahtumista ”kahden olemuksellisesti erilaisen vaiheen” vuorotteluna. Prosessi voi olla dialektinen, eli ”teesin” ja ”antiteesin” tulos muodostaa alkutilanteen seuraavalle vaiheelle. Syklisessä prosessissa useasta eri vaiheesta koostuva sykli toistuu uudelleen ja uudelleen. (Heinonen 1995, 10.)

2.2 Sävellysprosessi

Taide on ihmisen mahdollisuus syventyä merkityksellisesti maailmaan, mikä on jotakin muuta kuin pelkkää tiedollista tai tunteellista kokemista. (Brown & Dillon 2005; Dewey 1934.)

Brown ja Dillon määrittelevät olennaiseksi osaksi sävellysprosessia termin ”merkityksellinen sitoutuminen” (meaningful engagement), jossa on kaksi ulottuvuutta:

- 1) Toiminnan muodot ja musiikillisen sitoutumisen laajuuden niiden kautta, joita ovat:
 - a. Osallistumien (Attending)
 - b. Arviointi (Evaluating)
 - c. Ohjaaminen (Directing)
 - d. Tutkiminen (Exploring)
 - e. Ruumillistuminen (Embodying)
- 2) Toiminnan kontekstit ja niiden tarjoamat merkityksen mahdollisuudet, joita ovat:
 - a. Henkilökohtainen konteksti (Personal context)
 - b. Sosiaalinen konteksti (Social context)
 - c. Kulttuurinen konteksti (Cultural context)

Nämä kaksi kategoriaa muodostavat matriisin, jossa x-akselilla ovat toiminnan kontekstit ja y-akselilla toiminnan muodot. Toiminnalla ja konteksteilla on siis yhteisvaikutusta keskenään, ja eri säveltäjillä voi olla erilaisia painotuksia erilaisissa toiminnan muodoissa, konteksteissa ja yhteisvaikutuksissa. Näiden kautta säveltäjä voi saada yhteyden intuitiiviseen musiikilliseen kokemiseensa. Tämän lisäksi tunnustetaan, että musiikin luominen voi helpottaa rakenteellisten suhteiden ymmärrystä, ilmaisun potentiaalista kehitystä ja ihmissuhteiden luomista. (Collins 2012; Brown & Dillon 2005.)

Graham Wallasin kuuluisa ongelmanratkaisuprosessin malli valottaa luovassa prosessissa neljä vaihetta:

- 1) valmistelu (preparation), jonka aikana tehtävää tarkastellaan eri näkökulmista,
- 2) kypsyminen (incubation), jonka aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti
- 3) oivallus (illumination) eli ratkaisun silmänräpäyksellinen ilmaantuminen ja
- 4) todentaminen (verification), jonka aikana testataan ratkaisun toimivuutta.

(Wallas 1972)

Ernst Krisin kolmivaihemalli antaa osittain päällekkäisen näkökulman:

- 1) inspiraatio (inspiration) eli tila, jossa impulssit saavuttavat esitietoisuuden helpommin kuin muissa olosuhteissa ja niiden kääntäminen muotoilluiksi ilmaisuiksi voi tapahtua vaivattomasti,
- 2) työstäminen (elaboration) eli tarkoituksellinen ja järjestelmällinen pyrkimys kohti ongelman ratkaisemista,
- 3) kommunikaatio (communication), joka kirjaimellisen merkityksen lisäksi tarkoittaa yleisön roolin projisoimista yhdelle tai useammalle todelliselle tai kuvitteelliselle henkilölle.

(Kris 1979)

Yhdistämällä nämä kuvaukset saadaan seuraava seitsemän kohdan malli:

- 1) mallien sisäistäminen (valmistelu laajassa merkityksessä),
- 2) valmistelu (suppeassa merkityksessä)

- 3) kypsyminen
- 4) oivallus
- 5) inspiraatio
- 6) elaboraatio (todentaminen)
- 7) kommunikaatio

(Heinonen 1995, 10)

2.3 Muistin merkitys säveltämisessä

Kaikenlaisten ideoiden alkuperä on muistissa. (Heinonen 1995, 17; Heinonen 1968, 1990 ja 1992; Cooke 1981, Gjerdingen 1998, Meyer 1980 ja 1989). Muisti rakentuu tietoisista ja ei-tietoisista malleista ja strategioista, joiden sisäistäminen on olennaista ideoiden syntyprosessille. Nämä prosessit rakentuvat koko ihmisen elämän aikana, oppimisen seurauksena. Mallit ja strategiat ohjaavat assosiointia, joka voi perustua eri tapahtumista yleistettyyn malliin, tai yksilölliseen kokemukseen. (Heinonen 1995, 17.)

Kaikki ihmisen elämänsä aikana kokema on tallentunut muistiin representaatioiden eli muistiedustusten muodossa. Näitä on kolmea tyyppiä: mielikuvat, merkitysrakenteet ja tapahtumarakenteet. Mielikuvat vastaavat aistitietoa, jossa kohde on edustettuna enimmäkseen sen fyysistä olemusta vastaavalla tavalla. Ne voivat myös olla sisäisiä kokemuksia, ja niitä voi manipuloida tietoisesti. Merkitysrakenteina tallentuvat ympäristöstä havaitut säännönmukaisuudet (skeemat tai prototyypit), ja tallennusvaiheessa tärkeitä ovat tapahtumia yhdistävät tekijät, eivätkä niinkään niitä erottavat. Eri skeemat ovat liittyvät toisiinsa eräänlaisen perheyhtäläisyyden kautta ja muodostavat näin joustavia ja muokkautuvia laajempia hierarkisia muistikokonaisuuksia. Tapahtumarakenteet eli episodiset mallit ovat yksityiskohtaisia muistiedustuksia, jotka vastaavat todellista tapahtumaa hyvin tarkasta, ja skeemoista poiketen sisältävät informaation siitä miten ne erottuvat muista tapahtumista. (Heinonen 1995, 17; Saariluoma 1990.)

Säveltäjän ensisijainen työkalu on siis muisti. Sävellysprosessia ei siis voi oikeastaan erottaa säveltäjän muusta elämästä tai kokemuksista, vaan kaikki elämän aikana koettu vaikuttaa joko tietoisesti tai ei-tietoisesti sävellysprosessiin. Säveltäjä tekee siis työtä koko persoonallaan. Olisi myös perusteltua ajatella, että säveltäjän luovaan työhön vaikuttavat myös ulkomusiikilliset asiat. Koska kuitenkin monet sävellysprosessin ja muistin toiminnan osa-alueet ovat ei-tietoisia, voi säveltäjän itsensä olla toisinaan vaikeatakin sanoa, mistä tietty inspiraatio sai alkunsa, tai mikä sitä vei eteenpäin. Heinonen (1995) valottaa tätä ei-tietoista prosessia esittämällä, että kypsymisprosessin aikana ”valmisteluvaiheen yhteydessä

aktivoituneet semanttiset tai episodiset rakenteet organisoituvat kypsymissivaiheessa uusiksi rakenteiksi ” (Heinonen 1995, 19; Armbruster 1989, Simonton 1986).

2.4 Idean syntyprosessia ja luonnosteluprosessia kuvaavan mallin esittely ja liittäminen luovan prosessin malliin

Kolmiosainen malli kuvaa yksittäisen tapahtuman syntyhistoriaa seuraavasti:

- 1) Alkuperäinen tapahtuma tai tilanne
- 2) Myöhemmät, edelliseen assosioituvat tapahtumat ja tilanteet
- 3) Palaututusvihjeenä toimiva tapahtuma tai tilanne

(Tulving, 1983 ja Freud 1981a)

Tässä täytyy todeta, että ideoiden ”uutuuden” mahdollistaa juuri se, että ”myöhemmät tapahtumat muokkaavat alkuperäisten tapahtumien muistiedustuksia” (Heinonen 1995, 26.).

Luonnosteluprosessia kuvaava malli (Heinonen 1995, 30):

- 1) Ideoivat ja kokeilevat luonnokset (alkuvaihe, suppeat muotoyksiköt)
- 2) Jäsentävät ja kokonaisuuttoa hahmottavat luonnokset (alku-, ja keskivaihe, laaja muotokokonaisuus)
- 3) Täydentävät ja viimeistelevät luonnokset (keski- ja loppuvaihe, tietyt itsenäiset taitteet tai laajempi kokonaisuus)

Mallien sisäistäminen

Sisältää käsikirjoitusmateriaalin, jonka avulla säveltäjä on harjoitellut erilaisia ratkaisumalleja, jotka liittyvät työn alla olevaan teokseen. (Heinonen 1995, 33-34.)

Valmistelu

Heinonen (1995) erittelee tätä prosessia seuraaviksi vaiheiksi: sävellyspäätöksen tekeminen ja tavoitteen asettaminen, tehtävärepresentaation muodostaminen sekä vaihtoehtojen tuottaminen ja alustava päätös sitoutua tiettyyn tai tiettyntyyppiseen vaihtoehtoon (Heinonen 1995, 18; vrt. Hayes 1989). Sävellysprosessin käynnistyminen on monimutkainen prosessi, joka saa alkunsa monen tekijän yhteisvaikutuksesta. Karkeasti voidaan erottaa sisäinen ja ulkoinen ”pakko” säveltää. Tämän motivaation ajamana sävellystehtävään tulee hierarkisia tavoitteita: varsinainen päätavoite (valmis sävellys), sekä lyhyen ja keskipitkän aikavälin

tavoitteet (Heinonen 1995, 18-19). ”Vaihtoehtojen tuottaminen on monesti vain totuttujen ratkaisujen soveltuvuuden testaamista eli omassa olviin rakenteisiin ja niiden enemmän tai vähemmän stereotyyppisiin yhdistelmiin turvautumista (Heinonen 1995, 19; Hebb 1972, Schank 1986). Säveltäjän muistiinpanoissa tämä on nähtävissä varhaisimpina ideoivina ja kokeilevina luonnoksina, joihin voi sisältyä jo alkuperäisen teoksen elementtejä tai piirteitä (Heinonen 1995, 34.)

Kypsyminen

Tässä vaiheessa ongelmaa ei ajatella tietoisesti. Säveltäjä voi tässä vaiheessa joko tietoisesti tai tiedostamattaan olla ajattelematta kyseenomaista sävellysongelmaansa, mikä on usein tarpeen ongelmallisten sävellystehtävien ratkaisemisessa. (Heinonen 1995, 19; Wallas 1972.) ”Nykytietämyksen mukaan valmisteluvaiheen yhteydessä aktivoituneet semanttiset tai episodiset rakenteet organisoituvat kypsymisvaiheessa uusiksi rakenteiksi – toisin sanoen, alkuperäisten rakenteiden elementit kombinoituvat uusiksi yhdistelmiksi ja muodostavat näin uusia rakenteita (Heinonen 1995, 19; Armbruster 1989, Simonton 1986). Luonnoksissa havaitaan lopullisen version elementtejä ja piirteitä (Heinonen 1995, 34).

Oivallus

Luonnoksissa huomataan lopullisen hahmon ilmaantuminen kerralla (Heinonen 1995, 34). Heinonen (1995) avaa, ettei oivallusta voida tiedostaa eikä siihen voida vaikuttaa suoraan intentionaalisella yrittämisellä. Oivallus on silmänräpäystä pienempi ajanjakso, ja voidaan sanoa että mikä tahansa hahmon tunnistamisen tapahtuma on oivallus. Luovassa toiminnassa oivallus kuitenkin määritellään joko välillisesti tai potentiaalisesti prosessin alussa asetetun tavoitteen saavuttamiseksi. Vihjeet ja analoginen ajattelu helpottavat oivaltamista. (Heinonen 1995, 20-21.)

Inspiraatio

Luonnos, jossa ”jokin laajahko kokonaisuus on kirjoitettu ylös ilmeisen nopeasti ja vaivattomasti”, viittaa inspiraatioon (Heinonen 1995, 34). Oivallukseen verrattuna inspiraatiolla on enemmän ajallista kestoa ja siihen voidaan ainakin osittain vaikuttaa tietoisesti (Heinonen 1995, 21). ”Inspiraatiota on kuvattu tilaksi, jossa ideat nousevat vaivattomasti tietoisuuteen ja myös niiden muotoileminen on helpompaa kuin tavallisesti” (Heinonen 1995, 21; Kris 1979, Taylor 1971, Woodman 1981). Tätä muistuttaa myös Csikszentmihalyin (1992) kuvaama optimaalinen kokemus (flow), joka on säveltäjälle läsnä

oleva ja toivottu tila olla (Brown & Dillon 2005; Csikszentmihalyi 1992: Flow). Inspiraatioon liitetään niin sanotun ”huippuelämyksen” (peak experience) käsite. Heinonen (1995) valottaa Maslow'n (1987) kehittämän käsitteen kuvaavan tunnetta sisäisestä integraatiosta sekä yhtymisestä universumiin, päinvastoin kuin arkipäiväisessä sirpaleisuuden kokemuksessa. Tällaisia kokemuksia voivat olla mm. ”luova elämys, esteettinen elämys, rakkaus, oivallus, orgasmi ja mystinen kokemus.” (Heinonen 1995, 21.) Inspiraation liiallinen korostaminen saattaa tehdä säveltäjän työlle kuitenkin karhunpalveluksen.

Sävellystyö ei voi olla pelkästään inspiraation varassa, sillä inspiraation tuotokset ovat usein fragmentaarisia, aukollisia ja epäsuhtaisia. Heinonen (1995) selittää tätä ilmiötä Freudin (1981) psykoanalyysiin nojaten, jossa tunnetaan käsite *toiskertainen työstö*. Tämä mielen ominaisuus tekee esimerkiksi unista edes jossain määrin käsitettäviä. Toiskertainen työstö luo assosiaatioiden välille yhteyksiä ja luo niille ennakoitavia konteksteja. Tämä ei kuitenkaan aina toteudu, joten unet jäävät usein epätäydellisiksi logiikaltaan. (Freud 1981; vrt. Heinonen 1990.) Sävellysprosessi inspiraation aikana noudattaa siis analogisesti unen logiikkaa.

Heinonen (1995) kertoo miten sävellysten fragmentaarisuus voi johtua myös keskipitkien ja pitkän aikavälin tavoitteiden sekoittumisesta keskenään. Hän lainaa Heckhausenia ja Beckmania (1990), jotka erittelevät keskipitkälle tavoittelle kaksi päätehtävää:

- 1) Kontrolloida päätavoitteen toteutumista silloin, kun parhaillaan suoritettava toiminta koostuu lyhytaikaisemmista automatisoituneista osavaiheista, jotka itsessään vaativat vähän jos lainkaan tiedostettua kontrollia sekä
- 2) Helpottaa tietoisien ja automaattisten osavaiheiden samanaikaista (rinnakkaista) suorittamista.

Ongelmana on vaikeudet osatavoitteiden suorittamisessa: jos sävellyksen sisäinen osa on vaikea luoda, siirtyy huomio päätavoitteesta osavaiheisiin, jolloin varsinainen päätavoite saattaa kadota, mistä seuraa erilaisia virhetoimintoja. (Heinonen 1995, 22.)

Todentaminen

Todentamisvaihe muistuttaa läheisesti valmisteluvaihetta ja kommunikaativaihetta (Heinonen 1995, 23). Tähän vaiheeseen viittaavat ajallisesti myöhäiset luonnokset tai puhtaaksikirjoitukset, jotka sisältävät korjauksia suhteessa edellisiin tai kokonaan uuden version (Heinonen 1995, 34). Säveltäjä tekee tietoisia päätöksiä ja loogis-operationallisia

ratkaisuja, joiden tavoitteena on verrata sävellystä ns. sisäiseen ja ulkoiseen standardiin – toisin sanoen selvittää onko sävellys riittävän hyvä ja ymmärtävätkö muut sitä. Säveltäjä käy itsensä kanssa sisäistä kamppailua kahden äänen, tuottajan ja kriitikon, välillä. Tämä sisäinen dialogi muokkaa sävellystä kohti lopputulostaan. (Heinonen 1995, 23; Heinonen 1986.)

Kommunikaatio

Yksinkertaisimmillaan kommunikaatio tarkoittaa säveltämisen saattamista soivaan muotoon: luonnos, joka on tarkoitettu jotain muuta kuin säveltäjää varten, viittaa kommunikaatioon (Heinonen 1995, 34). Tähän vaihe käsittää kaiken puhtaaksikirjoittamisesta ja äänittämisestä kustantamiseen, julkaisuun ja markkinointiin. Sävellyksen on läpäistävä “ulkoisen standardi”, mikä tarkoittaa sitä että säveltäjä pyrkii ottamaan yleisönsä huomioon ja samaistumaan siihen (Heinonen 1995, 24; Kris 1979). Heinonen (1995) toteaa sävellyksellä kommunikoitavan “esteettisiä ja ideologisia arvoja sekä henkilökohtaisia kokemuksia.” (Heinonen 1995, 24-25.)

3 SÄVELLYSPROSESSIIN VAIKUTTAVAT KONTEKSTITEKIJÄT

Sävellysprosessimallissaan Heinonen (1995) erittelee erilaisten kontekstitekijöiden vaikutusta sävellystilanteeseen. Kontekstitekijät aiheuttavat erilaisia poikkeamia sävellysprosessin kulkuun. Tällaisia ihmisestä riippumattomia tekijöitä ovat kulttuuri, säveltäjän persoonallisuuden rakenne, vallitseva musiikinhistoriallinen tilanne, säveltäjän elämänsä vaihe tai elämäntilanne, sävellyksen tehtävätyyppi (genre) ja käsillä oleva sävellystilanne. Näistä Heinonen olettaa vain tehtävätyypin ja sävellystilanteen vaikuttavan suorasti itse sävellysprosessiin, ja muiden tekijöiden vaikutus koetaan näiden kahden kautta välittyväksi. Kontekstitekijät ovat merkittävä sävellykseen vaikuttava tekijä. (Heinonen 1995, 37-39.) On ilmeistä, että välillisesti vaikuttavien kontekstitekijöiden vaikutus on monitulkintaista, ja niiden tarkastelu täytyy tapahtua aina rajatuissa olosuhteissa ja tietyssä paradigmassa.

En tässä tarkastele tarkemmin kontekstitekijöiden vaikutusta, mutta mainittakoon, että ne ovat olennainen osa Heinosen (1995) sävellysprosessimallia, johon hän liittää kulttuurin ja persoonallisuuden teorioita, joiden vaikutusta sävellysprosessiin hän pyrkii valottamaan.

4 POHDINTAA

Säveltämisen päämääräsuuntautuneisuus arveluttaa minua. Voin toki sanoa, että esimerkiksi sävellystilauksen johdosta minulla on päämääränäni tehdä tietyntyyppinen teos tietyntylaiselle kokoonpanolle määräaikaan mennessä. Päälähteenäni käyttämä Heinosen (1995) prosessimalli lähtee nimenomaan tästä päämääräsuuntautuneen toiminnan lähtökohdasta. En ole kuitenkaan vakuuttunut, onko musiikilla itsellään mitään erityistä päämäärää. On vaikeata sanoa tai edes kuvitella mihin musiikin soittamisen ja tekemisen pitäisi lopulta johtaa. Musiikkia voidaan kyllä asettaa erilaisiin konteksteihin, joiden määrittämissä rajoissa sitä voidaan tarkastella, mutta jo tämä kontekstiin asettaminen muuttaa itse musiikkia jota tarkastellaan. Näin ollen Heinosen (1995) prosessimallin käyttäminen muokkaa jo itsessään sitä, mitä säveltäminen on. On siis muistettava, että malli kuvaa vain tarkoin rajattua aluetta säveltämisestä ottaen huomioon luovan prosessin, ongelmanratkaisun, kulttuurin ja persoonallisuuden teorioita (Heinonen 1995). Säveltäminen saa siis päämääränsä näiden teorioiden viitekehyksissä, mutta tämä ei vielä kerro, onko säveltämisellä sinänsä mitään erityistä päämäärää. Arvioin säveltämisen päämäärää siksi, että haluan arvioida, onko itse asiassa säveltäjänä olemisella sinänsä päämäärää. En ehdottomasti osaa sanoa, miksi olen säveltäjä, ja siis myös, miksi sävellän. En voi hyväksyä motivaatiota suhteessa mihinkään säveltämisen sisimmäksi syyksi, sillä en osaa sanoa, onko minulla erikseen jonkinlaista motivaatiota elää, sillä minä vain elän. Ajatus palautuu descartesilaiseen minäkäsitykseen – sävellän, siis olen. Aina kun asetan kyseenalaiseksi sen, olenko säveltäjä tai taiteilija tai mikä tahansa, huomaan asettavani oman olemiseni kyseenalaiseksi. Säveltäminen ja säveltäjänä oleminen on pikemminkin persoonallisuuteni tai olemukseni ilmenemismuoto kulttuurissa, jossa elän. Se, mitä teen toistuvasti, ja mistä en pääse oikeastaan eroon vaikka ehkä joskus tahtoisinkin, on säveltämistä. Sävellysprosessimallin kuvaama teokseni valmistuminen olisi siis jonkunlainen jälkikäteen tehty konstruktiiivinen määritelmä siitä, mitä minä olen tässä kulttuurissa, mikäli määrittäisin sen, mitä olen tekojeni kautta. Näin ollen on ymmärrettävää, että Heinonen (1995) on joutunut ottamaan mallissaan huomioon sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät, joihin hän lukee persoonallisuuden ja kulttuurin teorit.

Olen omista sävellysprosesseissani huomannut, että Heinosen (1995) kuvaama prosessimalli on toimiva tapa jäsenellä hyvin erilaisten teosten säveltämistä. Ajattelen, että omassa säveltämisessäni säveltäminen on minulle ennen kaikkea tietoista ja ei-tietoista itseilmaisua ja tunteiden käsittelyä. Omassa elämässäni kokemukset ja elämykset toimivat ikään kuin valmisteluvaiheena, mistä seuraa että olen ”perustilassani” jatkuvassa kypsymisen vaiheessa,

jossa alitajuntani käsittelee jatkuvasti kokemiani asioita. Tästä kypsymisprosessista seuraa sitten ikään kuin vahingossa oivalluksia ja inspiraatiota, mikä ei ole sidottua tiettyyn aikaan ja paikkaan. Minulla on näitä oivalluksia varten jatkuvasti mukana nauhuri ja nuottivihko, johon kirjaan tunnollisesti joka ikisen musiikkiin liittyvän oivalluksen. Nämä muistiinpanot ovat tärkeää materiaalia erilaisia sävellystehtäviä varten, jotka johtavat sittemmin erilaisiin sävellysprosesseihin. On kuitenkin tärkeää huomata, että minulla on säveltäjänä jatkuvasti tahtomattani käynnissä jonkinlainen musiikillinen luova prosessi, joka noudattaa syklistä periaatetta kohtien kypsymisen, oivalluksen ja inspiraation välillä. Säveltämisessäni olen kokenut syklisen sävellysprosessin todennäköisimmäksi tavaksi itselleni työskennellä.

Heinonen (1995) pohtii oivalluksen ja inspiraation välistä rajaa ja toteaa sen liukuvaksi. Hän argumentoi, että oivallus on kestollisesti vain silmänräpäyksen mittainen, kun taas inspiraatio on pysyvämpi tila, johon voi jopa vaikuttaa jollain tavalla tahdonalaisesti. (Heinonen 1995, 21.) On kuitenkin hieman ongelmallista pohtia inspiraatiota ja oivaltamista sävellysprosessissa rinnakkaisina käsitteinä. Ensiksi näiden kahden termin suhde on hieman hämärä: synnyttääkö inspiraatio oivalluksen, vai oivallus inspiraation? Toiseksi herää ajatus, että oivallus on ikään kuin inspiraation sisältämä äärettömän pieni yksikkö, differentiaali, joiden jatkumosta pitkäkestoisemmin havaittava inspiraatio sitten syntyy. Koska oivalluksella ei ole muuta päämäärää kuin mentaalisten rakenteiden uudelleen järjestyminen (Heinonen 1995, 21; Armbruster 1989, Patrick 1970.) ja inspiraatio periaatteessa koostuu juuri tällaisesta järjestymisestä, kuitenkin päämäärältään hyvin fragmentaarisenä (Heinonen 1995, 22; Freud 1981.), mietityttää, onko inspiraatioon sisältyvillä oivalluksilla itselläänkään minkäänlaista erityistä päämäärää. Kuvittelisin, että oivallusten arvo syntyy vasta kontekstissaan, jota vaihtamalla voidaan nähdä mikä tahansa oivallus (tai inspiraatio) merkityksellisenä tai merkityksettömänä.

Tässä rajataan oivallus nimenomaan päämääräsuuntautuneiden tavoitteiden ei-tietoisien prosessoinnin tulokseksi. On kuitenkin ongelmallista sanoa, että oivaltaminen itsessään olisi sinänsä päämääräsuuntautunutta. On helppoa asettaa erilaiset sävellysprosessiin liittyvät oivallukset narratiiviksi kuvaamaan sävellysprosessin etenemistä. Kyseenalaista tässä on kuitenkin se, millä perusteella narratiivi rakennetaan; mitä narratiivin konstruoija jättää tietoisesti tai ei-tietoisesti pois ja mitä ei. Kaikenlaisten prosessien arvioiminen jälkikäteen mekanistisesti tai narratiivisesti asettaa kokonaisuuden kyseenalaiseen valoon, sillä prosessin itse ollessa käynnissä nykyhetkessä ei minkäänlaista narratiivia ole olemassa. Tapahtumat

voivat mennä ja matkata sinne tänne, eikä niitä voi ennakoita kukaan. Juuri tämän takia on viisasta tarkastella sävellysprosessia syklisenä tai dialektisenä prosessina, jossa eri prosessin vaiheet ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa (Heinonen 1995, 36).

Inspiraatiovaiheen päätavoitteiden ja osatavoitteiden sekoittuminen ovat arkinen asia omassa säveltämisessäni (vrt. Heinonen 1995, 22; Heckhausen ja Beckman 1990.) Olen jopa todennut, että kumi on säveltäjän paras työkalu. Käy usein niin, että saatan kirjoittaa kokonaisen päivän musiikkia aivan innoissani, minkä jälkeen seuraavana päivänä totean, että suurin osa tai kaikki, mitä olen kirjoittanut, ei ole palvellut kyseistä sävellystä. Suoraan sanottuna jälki ei ole ollut hyvää. Tällöin sävellysprosessiin saattaa tulla seinä vastaan, mikäli yrittää lähteä muokkaamaan valinnaisesta materiaalista parempaa. Yksittäisten nuottien tai sointujen laittaminen erilaiseen järjestykseen tuskin toimii. Pintaremontti tuskin toimii, jos kokonaisuus on jo romahtamispisteessä. Tämä huonoon tai valinnaiseen sävellysmateriaaliin kiintyminen on yleistä, mikä taas lisää säveltäjän turhautumista. Sävelletty musiikki saattaa sisältää säveltäjän lempisointuja tai melodioita, tai vaihtoehtoisesti jotain hyvin henkilökohtaista. Tämä ei kuitenkaan ole riittävä syy jättää materiaalia osaksi sävellystä, mikäli se ei vain toimi kokonaisuuden osana. Säveltäjänä tiedän sisimmässäni materiaalin olevan vääränlaista, mutta olen tunnetasolla kiintynyt siihen. Ratkaisuksi olen kehittänyt erilaisia metodeja. Joskus on parasta vain kumittaa kaikki ja jättää sävellykseen aukko. Tätä metodia sovellan, kun materiaali tuntuu olevan kokolailalla ristiriidassa sävellyksen alkuperäiseen ideaan, tai se on sisäisesti liian ristiriitaista. Mikäli en halua heti kumittaa aikaansaannostani, päätän siirtyä eteenpäin ja säveltää teoksen muita osia ja palata ongelmakohtaan myöhemmin. Joskus käy niinkin että poistan ristiriitaisen materiaalin, mutta säilytän sen omana ideanaan ulkona sävellyksestä. Näin saan jatkaa sävellykseni kehittämistä enkä menetä hyvää ideaa.

Inspiraatio on tärkeä osa sävellysprosessia, mutta se ei ole kaikki kaikessa. Itse sovellan usein varsin analyttistäkin suhtautumista sävellysprosessiin, ja saatan pilkkoa ja tutkia teemojani hyvinkin kylmästi ja järkeillen. Tämä muistuttaa Heinosen (1995) kuvaamaa sävellysprosessin todentamivaihetta (Heinonen 1995, 23). Muotosuunnitelmani saattavat olla tietoisien yksinkertaisia aluksi, eikä niiden tekeminen välttämättä edes tunnu säveltämiseltä. Olen huomannut, että sävellyksen sisäinen materiaali; melodiat, värit ja harmoniat, muokkaavat usein alkuperäistä muotosuunnitelmaa. Kuitenkaan ilman alkuperäistä edes naurettavankaan yksinkertaista muotosuunnitelmaa, musiikki jää helposti harhailemaan eikä se

löydä maaliaan. Tämä kappaleen muodon ja sen sisäisen materiaalin välinen suhde noudattaa varsin tarkoin Heinosen (1995) kuvaamaa dialektista prosessia (Heinonen 1995, 36).

Sävellysprosessissa paljastuu helposti kaiken suhteellisuus. Esimerkiksi kun omasta mielestäni mielenkiintoinen idea ei aukeakaan esittäjille ja/tai yleisölle, jolloin sävellykselliset oivallukseni ja inspiraationi asettuvat kyseenalaiseen valoon. Koska säveltäminen on hyvin olennainen osa identiteettiäni, kommunikoin sävellyksilläni itse asiassa koko persoonallani, ja olen näin ollen myös hyvin herkkä sävellyksen saamalle vastaanotolle.

LÄHTEET

- Collins, D., © 2012. The act of musical composition : studies in the creative process. Farnham, Surrey, England (Wey Court East, Union Road): Ashgate. : *Meaningful Engagement with Music Composition* Brown ja Dillon
- Heinonen Y., 1995. Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi : sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Penttinen, K. 2010. Säveltäminen vuorovaikutuksena : musiikkiopiston tilausteoksen sävellysprosessi diskursiivisena kohtauspaikkana. Jyväskylä yliopisto. Musiikin laitos. Musiikkitieteen pro gradu.
- Kris, E. 1979. Psychoanalytic Explorations in Art. International Universities Press : New York. Fourth printing.
- Wallas, G. 1972. The Art of Thought. Otteita samannimisestä teoksesta antologiassa Creativity, edited by P.E. Vernon (91-97). Penguin Books : Middlesex.

Toissijaiset lähteet

- Armbruster, B.B. 1989. Metacognition in Creativity. Teoksessa *Handbook of Creativity* (177-182). Edited by J. A. Glover, R. R. Ronning & C.R. Reynolds. Plenum Press : New York and London.
- Burnett, H. & Nitzberg, R. cop. 2007. Composition, chromaticism and the developmental process : a new theory of tonality. Aldershot: Ashgate.
- Collins, D., © 2012. The act of musical composition : studies in the creative process. Farnham, Surrey, England (Wey Court East, Union Road): Ashgate.
- Cooke, D. 1959. *The Language of Music*. Oxford University Press : London.
- Freud, S. 1981a. Creative Process and Day-Dreaming. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. IX (143-153). Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis : London.
- Grerdigen, R. O. 1988. *A Classic Turn of Phrase*. Music and the Psychology of Convention. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Hayes, J.R. 1989. Cognitive Processes in Creativity. Teoksessa *Handbook of Creativity* (135-145). Edited by J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds. Plenum Press : New York and London
- Heckhausen, H. & Beckmann J. 1990. Intentional Action and Action Slips. *Psychological Review*, vol 97, n:o 1 (36-48).
- Heinonen Y. 1986. *Säveltäminen säveltäjän ja musiikillisen materiaalin vuorovaikutuksena*. Musiikkiesteettinen ja -psykologinen tutkielma säveltämisestä luovana prosessina. Pro gradu tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Heinonen Y. 1990. Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa. Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla*. Musiikin-tutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä(95-147). Toim. J. Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteenlaitos: Jyväskylä.
- Heinonen Y. 1992. Ideasta musiikiksi: sävellystrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta. Teoksessa

- Kognitiivinen musiikkitiede*, toim. A. Sormunen ja J. Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.
- Kris, E. 1979. *Psychoanalytic Explorations in Art*. International Universities Press : New York. Fourth printing.
- Lindley, M. 1981. Composition. Artikkeliteoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (599-602), edited by S. Sadie. MacMillan : London.
- Meyer, L. B. 1980. Exploiting Limits: Creation, Archtypes, and Style Change. *Daedalus* 109, n:o 2, 177-205.
- Meyer, L. B. 1989. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. University of Pennsylvania Press : Philadelphia.
- Saariluoma, P. 1990. *Taitavan ajattelun psykologia*. Otava : Helsinki.
- Tulving, E. 1983. *Elements of Episodic Memory*. Oxford University Press : New York.
- Simonton, K. 1986. Creativity, Leadership, and Chance. Teoksessa *The Nature of Creativity. Contemporary Psychological Perspectives* (386-426). Edited by R. J. Sternberg. Cambridge University Press : Cambridge.
- Wallas, G. 1972. The Art of Thought. Oteita samannimisestä teoksesta antologiassa *Creativity*, edited by P. E. Vernon (91-97). Penguin Books : Middlesex.