

# **VALONPAISUMUS - OMAN SÄVELLYSPROSESSIN TUTKIMINEN**

Moilanen Olli

Pro Gradu -tutkielma

Musiikkikasvatus

Kevätlukukausi 2016

Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Olli Moilanen	
Työn nimi – Title Valonpaisumus - oman sävellysprosessin tutkiminen	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Pro Gradu
Aika – Month and year 5.2016	Sivumäärä – Number of pages 71
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tapaustutkimukseni testasi kahden eri sävellysprosessimallin soveltuvuutta oman sävellysprosessini tutkimiseen. Nämä mallit olivat Yrjö Heinosen (1995) yleinen sävellysprosessimalli, sekä Ulla Pohjannon (2013) väitöskirjassaan muotoilema sävellystoiminnan malli, joiden käsityksiä tämä tutkimus yleisesti ottaen tuki. Tutkittavana sävellyksenäni oli Jyväskylän Yliopiston tilaama Promootiosävellys vuodelle 2016, joka oli sävellys sekakuorolle ja triangelille. Käytin sävellysprosessini tutkimiseen omia sävellyspäiväkirjojeni, joista tein sekä laadullisen että määrällisen analyysin valitsemieni mallien pohjalta. Analysoin myös karkeasti valmiin sävellyksen musiikillisen muodon ja sisällön.</p> <p>Heinosen (1995) malli oli osin ristiriitainen tämän tutkimuksen kanssa, ja sen avulla oli vaikea koodata sävellyspäiväkirjojen aineistoa yksiselitteisesti, mikä taas oli äärimmäisen helppoa Pohjannon (2013) mallilla. Myös Heinosen (1995) tekemä jako sävellysprosessista eri vaiheisiin, oli monin kohdin hyvin tulkinnanvaraista, ja tutkimuksesta oli vaikea löytää kronologisia vastaavuuksia Heinosen malliin.</p> <p>Tämän tutkimuksen päätulos oli prosessikuvaus, jonka avulla voi ymmärtää minkälaisien mekanismien kautta sävellyksen kehittyä valmiiksi. Ilmeisen tärkeitä sävellystä eteenpäinvieviä asioita olivat sävellyksen kokonaismuodon jatkuva suunnittelu ja hiominen, emotionaalisesti merkittävät eli inspiroivat kohdat sävellyksessä, sekä oivallukset.</p> <p>Ensiksikin tärkein havainto oli se, että sävellysprosessiin kuuluu olennaisena osana kypsymisvaihe, minkä pystyin osoittamaan sekä laadullisessa, että määrällisessä analyysissä: aina tyhjäkäynnin ja tahmeuden jälkeen prosessissa seurasi oivalluksia ja inspiraatiota, ja sävellykseen tuli uutta materiaalia. Toisin sanoen sävellysprosessi ei edennyt tasaisesti, vaan "tehottomien" ja "tehokkaiden" jaksojen vuorotteluna. Tämä tulos vahvisti sekä Pohjannon (2013), että Heinosen (1995) käsityksiä kypsymisvaiheen tärkeydestä. Toiseksi tutkimukseni tuki Heinosen (1995) käsitystä sävellysvaiheiden sekoittumisesta keskenään, ja niiden osittaisesta samankaltaisuudesta, sekä niiden kehittämisestä dialektisessa ja syklisessä prosessissa. Kolmas tärkeä havainto oli se, että tutkimukseni tuki Pohjannon (2013) ajatusta sävellyksestä heikosti määriteltynä ongelmana: sitä mukaa kun sävellysprosessi eteni, syntyi myös uusia "sävellysongelmia", jotka täytyi ratkaista. Tämä tutkimus ei siis tukenut Heinosen (1995) näkemystä säveltämisestä päämääräsuuntautuneena toimintana. Sävellysprosessin mekaniikka selitti paremmin Pohjannon (2013) identiteetti-idean käsite.</p> <p>Musiikkikasvatuksen kannalta tämä tutkimus hyödyttää erityisesti säveltämisen ja laajemmin minkä tahansa luovan projektin ohjaamista. Ennakkotietämys mahdollisista toimintaan motivoivista tekijöistä ja prosessin haastavista vaiheista on ensisijaisen tärkeää ohjattavan kannalta.</p> <p>Jatkotutkimuksen kannalta mielenkiintoista olisi saada vertailua eri säveltäjien prosesseista.</p>	
Asiasanat – Keywords säveltäminen, prosessi, kuoromusiikki, tapaustutkimus	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Käsitteiden määrittelyä</b> .....	<b>4</b>
2.1	Säveltäminen .....	4
2.2	Aleatoriikka .....	4
2.3	Tonaalisuus .....	4
2.4	Pandiatonisuus .....	5
2.5	Moodi, modaalisuus ja polymodaalisuus .....	5
2.6	Muoto .....	6
2.7	Tekstuuri .....	6
<b>3</b>	<b>Sävellysprosessimalleja</b> .....	<b>8</b>
3.1	Emmersonin malli .....	8
3.2	Slobodan malli .....	9
3.3	Pohjannonon sävellysprosessimalli .....	10
3.3.1	Sävellystoiminta ja -ajattelu .....	10
3.3.2	Identiteetti-idea .....	10
3.3.3	Tarkoituksellinen intuitio .....	11
3.4	Yrjö Heinosen yleinen sävellysprosessimalli .....	12
3.4.1	Graham Wallasin ongelmanratkaisuprosessin malli ja Ernst Krisin kolmivaihemalli .....	12
3.4.2	Mallien ja strategioiden sisäistäminen .....	13
3.4.3	Valmistelu .....	14
3.4.4	Kypsyminen (inkubaatio) .....	15
3.4.5	Oivallus .....	15
3.4.6	Inspiraatio .....	15
3.4.7	Todentaminen .....	16
3.4.8	Kommunikaatio .....	16
3.4.9	Idea .....	17
3.4.10	Luonnosteluprosessia kuvaava malli, ja sen vastaavuus luovan prosessin vaihekuvaukseen .....	18
3.4.11	Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät .....	19
3.5	Mallien vertailua .....	21
<b>4</b>	<b>Tutkimusasetelma</b> .....	<b>24</b>
4.1	Tutkimusmenetelmä .....	24
4.2	Tutkimuskysymykset .....	25
4.3	Tutkimuksen luotettavuuden arviointi .....	26
<b>5</b>	<b>Valonpaisumus - valmiin sävellyksen rakenne</b> .....	<b>28</b>
5.1	Rytmi ja tempo .....	28
5.2	Tekstuuri .....	28
5.3	Dynamiikka .....	29
5.4	Harmonia .....	29
5.5	Melodia .....	29
5.6	Muoto .....	30
<b>6</b>	<b>Sävellyspäiväkirjojen laadullinen analyysi</b> .....	<b>32</b>
6.1	Valmistelu ja esisävellysvaihe .....	34
6.1.1	Oma musiikillinen taustani (mallien ja strategioiden sisäistäminen) .....	34
6.1.2	Vaihe I: 19.-27.10 tunnustelua, sävellyksen pääelementtien hahmottamista .....	35
6.1.3	Sävellystoiminnan lyhyt kuvaus .....	37
6.2	Varsinainen sävellysvaihe: sävellysprosessin vaiheet II-XII .....	37
6.2.1	Vaihe II: 27.10 Inspiroitunutta polymodaaliikan työstöä, kokonaisuuden oivalluksia .....	37
6.2.2	Vaihe III: 29.10 Takkuilevaa hiomista, kokonaisuuden kontrastien oivallus .....	38
6.2.3	Vaihe IV: 30.10 Kokonaisuudesta impressionistinen ja mietiskelevä metamorfoosi, lintumotiivi syntyy .....	39
6.2.4	Vaihe V: 2.-5.11. Lintumotiivi sävellyksen huippukohtaan, idea II osan sisällöstä .....	41

6.2.5	Vaihe VI: 9.-11.11. Yllättävä inspiraatio Codan harmoniasta, lintumotiivin kehittelyä, kokonaisuus tarkentuu, prosessin tehokkain vaihe alkaa .....	42
6.2.6	Vaihe VII: 12.-13.11. Resitaatio korvaa lausumisen .....	44
6.2.7	Vaihe VIII: 15.-25.11. Sävellys yllättäen kestoiltaan valmis, resitaatio-idea kehittyy, kokonaisuus tarkentuu .....	45
6.2.8	Vaihe IX: 26.-30.11. Kaksiosainen muoto yhdistyy yksiosaiseksi, oivallus huippukohtaan valmistelusta .....	47
6.2.9	Vaihe X: 3.12. Huomio triangelin rooliin, aleatoriikan kehittelyä .....	47
6.2.10	Vaihe XI: 7.12. Uusi Coda, kokonaisuuden pohdintaa .....	47
6.2.11	Vaihe XII: 8.12 Huippukohtaan selkeyttäminen, materiaalin karsimista ja hiomista, sävellyksen valmistuminen .....	48
<b>6.3</b>	<b>Korjaus- eli revisiovaihe: todentaminen ja kommunikaatio .....</b>	<b>48</b>
<b>7</b>	<b>Sävellyspäiväkirjojen määrällinen analyysi .....</b>	<b>49</b>
7.1	Koodaus .....	49
7.2	Yleiskatsaus sävellysprosessin kaareen.....	50
7.3	Oivallus, inspiraatio ja todentaminen.....	52
7.4	Intuitiivinen, rationaalinen ja metakognitiivinen sävellystoiminta .....	55
<b>8</b>	<b>Tulokset .....</b>	<b>59</b>
8.1	Pohjannon ja Heinosen mallien soveltuvuus tutkimukseen.....	59
8.2	Analyyseiden yhteenveto .....	61
8.2.1	Identiteetti-ideasta .....	62
8.2.3	Psykologinen merkitys .....	64
<b>9</b>	<b>Pohdinta .....</b>	<b>66</b>
<b>10</b>	<b>Lähteet.....</b>	<b>70</b>

# 1 JOHDANTO

Jostakin syystä minulla on lapsesta saakka ollut tarve käsitellä kuulemaani musiikkia siten, että käytän sen elementtejä oman mielikuvitukseni työkaluina. Lähes koko kitaran- ja pianonsoitonopiskeluni oli, ja on edelleen, pitkälti sellaisen musiikin keksimistä, jota en osaa vielä soittaa. Ideoita tulee sitä enemmän, mitä tarkemmin kuuntelemalla, soittamalla ja analysoimalla musiikkia tutkin. Kaikki tämä on äärimmäisen palkitsevaa ja äärimmäisen turhauttavaa. Kuitenkaan säveltämisestä, ja musiikin täyttämästä elämäntavasta ylipäätään, ei halua päästää irti, vaan sitä on jopa pakko tehdä.

Jollain hyvin perustavanlaatuisella tavalla ihmisen ääni kiehtoo minua. Se on ihmisen historian ensimmäinen instrumentti. Se kulkee aina ja kaikkien mukana, vaikkei sitä huomaisikaan. Lauluun kieli ja sen mukanaan tuoma kulttuuri sekoittuvat hyvin mielenkiintoisilla tavoilla.

Vokaalimusiikkia säveltäessä tulee samalla tutkittua kieltä itseään. Tämän seurauksena olen ollut yhä enemmän kiinnostunut runoudesta, ja etenkin suomalaisesta nykyrunoudesta. Minulle jopa puheesta on hiljalleen tullut ikään kuin omaa musiikkiaan; joskus sitä voi kuunnella vain rytmeinä, suuntina, väreinä ja melodioina. Tuntemattomasta kielestäkin voi esimerkiksi dynamiikan, värin ja intonaation avulla päätellä hurjan paljon, etenkin tämän ihmisen tunnetilasta. Tämä ”puheen musiikki” onkin kuin puhujan tunnetilan kieltä. Sävellyksessä tämä tunnetila laajenee parhaimmillaan jopa jonkun erityisen olemassaolemisen vaikutelmaan, kun vain antaa musiikin vapaasti kuljettaa.

Kuorolle säveltäminen on omalaatuisen herkän todellisuuden luomista. Laulettuna tämä todellisuus on yhtäläillä olemassa kuin ääneen kerrottu ajatus. Kuoromusiikista erityisen hienoa tekee juuri se, että tämän olemassaolon, sävellyksen, kommunikoiminen harjoitellaan yhdessä jokaisen laulajan omalla äänellä. Kun sävellys on hiottu niin hyväksi kuin se ikinä voidaan, se elää jo laulajien mielissä omaa elämäänsä, päässä soiden, keskusteluihin tupsahtaen ja harhailten sinne tänne jokaiselle yksilölle omalla tavallaan. Ja kun sävellys vihdoinkin esitetään, on kuin tyhjä kaupunki täytyisi yhtäkkiä asukkaista ja alkaisi elää:

musiikki synnyttää omia karakteristisia tapahtumiaan ja olioitaan, joita kuulija havainnoi ja kokee kuin keskusteluja, katujen ihmisvirtoja, tai ikkunan ohi pyrähtävää varpusta. Onnistuneessa sävellyksessä jokaisella tapahtumalla ja hahmolla on paikkansa, ja oma kehityskulkunsa. Arkikokemuksen vastaisesti tämän kaupungin voi nähdä myös kokonaisena omana olentonaan, joka esittää oman kehityskulkunsa kuulijoille laulavien ihmisten äänillä.

Minulle tarjoutui syksyllä 2015 tilaisuus tehdä tilaussävellys Jyväskylän Yliopiston promootioon 2016, ja otin tilauksen vastaan. Samaan aikaan minulla oli myös meneillään gradun aloittaminen. Koska tarkoitukseni oli tutkia omaa sävellysprosessiani Yrjö Heinosen sävellysprosessimallin avulla, päätin lyödä kaksi karpästä yhdellä iskulla, ja tehdä tapaustutkimuksen promootiosävellyksestäni. Sävellyksen päädyin tekemään kuorolle ja triangelille, ja esittäjäksi päätyi Jyväskylän Musica -kuoro.

Sävellyksen tekstiksi valikoitui Kristian Blombergin Valokaaria -runoteos. Hänen runojaan lukiessani minulle tulee hyvin vahvoja mielikuvia, ja koen promootiosävellyksen säveltämisen vahvimpien eideettisten kokemusten kääntämisenä musiikiksi. Tästä syntyy myös mielenkiintoisia ongelmia: kuinka tekstiä käytetään teoksessa mahdollisimman luontevasti, kuinka teos ilmaisisi runon mielikuvia parhaiten, kuinka pystyisin kokeilemaan jotakin uutta (ilman että se tuntuu itsetarkoitukselliselta) ja kuinka siitä huolimatta säilyttäisin oman persoonallisen ilmaisuni ja esteettiset mieltymykseni.

Tapaustutkimuksen tekeminen omasta sävellysprosessista avaa ainutlaatuisia mahdollisuuksia tutkimuksen tekemiselle. Analysoidessani jälkikäteen sävellyspäiväkirjojani, voin edelleen kommentoida niiden sisältöä säveltäjän roolissa. Tällaisen itsereflektion avulla on mahdollista saada syväluotaavaa tietoa sävellysprosessin eri vaiheista. Tarkkailemalla sävellystoimintaani jälkikäteen saatan löytää laajempia ja rikkaampia syitä tiettyihin sävellyksen elementteihin kuin muutoin olisi mahdollista. Itsereflektio syventää ymmärrystä säveltäjyyden olemuksesta, mikä ei olisi mahdollista, mikäli sävellysprosessiani tutkisi ulkopuolinen tarkkailija. Toisaalta haasteena on olla mahdollisimman rehellinen omassa prosessissa ja pyrkiä olemaan luomatta kiiltokuvaa omasta säveltäjyydestä.

Tavoitteenani on tutkia säveltämistäni Yrjö Heinosen (1995) sävellysprosessin yleisen mallin avulla. Lisäksi kiinnostuin tutkimukseni edetessä Ulla Pohjannon (2013) sävellysprosesimallista, etenkin sävellystoimintojen kognitiivisesta tarkastelusta. Haluan näiden eri mallien tuella selvittää, millaisen prosessin kautta ideasta kasvoi valmis sävellys.

## **2 KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ**

### **2.1 Säveltäminen**

Säveltäminen on prosessi tai toiminta joka luo musiikkia. (Grove Music Online 1.) Olen määritellyt sen tarkemmin käsitellessäni seuraavassa luvussa eri sävellysprosessiteorioita.

### **2.2 Aleatoriikka**

Aleatoriikka laajassa mielessä käy käsitteenä kuvailemaan kaikkea musiikkia, sillä säveltäjän on mahdotonta määrittää etukäteen täydellisesti sitä miltä sävellyks tulee kuullostamaan; jopa nauhoitettu ääni on erilainen aina riippuen siitä minkälaisessa akustiikassa ja millä laitteilla se esitetään. Yleensä tällä termillä kuitenkin tarkoitetaan säveltäjän tarkoituksellista kontrollista luopumista sävellyksen tiettyjen elementtien kohdalla. On erotettavissa kolmen tyyppistä aleatorista tekniikkaa, joita säveltäjä voi toki käyttää joko yhdessä, erikseen tai minä tahansa yhdistelmänä sävellyksessään: ensinnäkin sattumanvaraisten menetelmien käyttöä määrättyjen sävellysten tekemiseen, toiseksi vaihtoehtoisten valintojen sallimista sävellyksen esittäjälle säveltäjän antamissa rajoissa ja kolmanneksi sellaisten nuotinnusmenetelmien käyttöä, jotka vähentävät säveltäjän kontrollia sävellyksestä. Annettu vapaus voi vaihdella dynamiikan valinnasta esittäjän lähes vapaaseen improvisaatioon. (Grove Music Online 2.)

### **2.3 Tonaalisuus**

Sävellaji, tarkoittaen erityisesti yhden toonikasävellajin havaitsemista sävellyksen perustana. Bitonaalisuus tarkoittaa kahden havaittavan sävellajin samanaikaisuutta, ja polytonaalisuus usean samanaikaisen sävellajin käyttämistä samanaikaisesti. (Grove Music Online 3.)



## 2.4 Pandiatonisuus

Tämän termini on tehnyt tunnetuksi Nicolas Slonimsky, kirjassaan *Music since 1900 (1938)*. Hän määritteli sen seuraavasti: Pandiatonisuus on tekniikka, jossa käytetään vapaasti kaikkia seitsemää diatonisen asteikon sävelastetta melodisesti, harmonisesti, tai kontrapunktisesti. Siinä käytetään laajoja intervallihyppyjä ja eri stemmoilla on täysi itsenäisyys, kun samalla kromaattisuuden puuttuessa tonaalisuuden vaikutelma on silti voimakas. Visuaalisesti sivu pandiatonista musiikkia näyttää merkittävän puhtaalta. Monet tämän tyylin säveltäjät suosivat C duuria. Aloitussivut Prokofjevin kolmannessa Pianokonsertossa, Casellan Valse diatoniquessa, Stravinskyn Pulcinellassa ja tietyissä sivuissa Malipieroa ovat tyypillisiä esimerkkejä pandiatonisesta kirjoittamisesta. (Grove Music Online 4.)

## 2.5 Moodi, modaalisuus ja polymodaalisuus

Omassa sävellyssajattelussani termi ”moodi” ja ”modaalisuus” ovat vahvasti kytköksissä erilaisten asteikkojen teoriaan. Esimerkiksi diatonisen duuriasteikon moodeja on seitsemän, joista jokainen ajatellaan seitsensäveliseksi ylöspäinkulkeväksi asteikoksi, joko alkaa joltakin duuriasteikon säveleltä. Duuriasteikon 1. moodi on nimeltään Jooninen (1,2,3,4,5,6,7), ja on intervallirakenteeltaan tismalleen sama kuin duuriasteikko. Seuraavat moodit ovat ylöspäin kulkevassa järjestyksessä 2. Doorinen (1,2,b3,4,5,6,b7), 3. Fryyginen (1,b2,b3,4,5,b6,b7), 4. Lyydinen (1,2,3,#4,5,6,7), 5. Miksolyydinen (1,2,3,4,5,6,b7), 6. Aiolinen (1,2,b3,4,5,b6,b7) ja 7. Lokrinen (1,b2,b3,4,b5,b6,b7). Näitä yhteen ja samaan kattoasteikkoon kuuluvia moodeja on yhtä monta kuin asteikossa on säveliä. Nämä moodit eroavat toisistaan intervallirakenteellaan, ja siten myös musiikilliselta väriltään: alennusmerkit tekevät moodista ”tummempaa” ja ylennysmerkit tai palautusmerkit ”kirkkaampaa” (lokrinen on tummin ja lyydinen valoisin). Kaikilla mahdollisilla asteikoilla on omat moodinsa, joilla on omat karakterinsa. (SIBA.)

Polymodaalisuudella viitataan lähinnä useamman eri moodin käyttöön samanaikaisesti niin, että näillä moodeilla on eri toonikatehot, ja myös eri kattoasteikot. Esimerkkinä tästä voisi olla C#-aiolisen (C#,D#,E,F#,G#,A,H) ja C-lyydisen (C,D,E,F#,G,A,H) muodostama homo-

tai polyfonia. Huomataan, että näissä moodeissa on vain kolme yhteistä säveltä, kun taas viidessä on kromaattiset muutokset. Olen kuitenkin sommitellut kontrapunktin niin, että hetkelliset sonoriteetit noudattavat kolmisointujen tai laajennettujen kolmisointujen harmonioita. (SIBA.)

## 2.6 Muoto

Rakentava tai organisoiva elementti musiikissa. Muoto voitaisiin määritellä yksinkertaisesti sen avulla, mitkä muodot ovat yleisiä, heijastellen sitä tosiasiaa, että jokaisen sävellyksen sydämessä on jokin organisoiva impulssi. Kuitenkaan sävellys ei ole synonyymi erilaisten muodollisten alustojen ja geneeristen kategorioiden (kaanon, sonaatti) valinnalle, vaan se on pikemminkin ainutlaatuinen seuraus tiettyjen (musiikillisten) materiaariaalien ja prosessien käyttöönotosta. Käytäntö (musiikin säveltäminen) täsmentää muodon käsitettä siinä missä teoria (musiikin muodosta) yleistää, ja keskustelu musiikin muodosta on ollut erityisen haavoittuvaa jännitteille, jotka kumpuavat näiden kahden eri ajattelutavan eroista. (Grove Music Online 5.)

Omassa tutkimuksessani täytyy käsittää kaksi eri muodon käsitettä: yhtäältä sävellysprosessin aikana päiväkirjoissa musiikillisen draaman kaaren kehittämisen välineenä, ja toisaalta tutkimuksessa valmiin sävellyksen analyysin johdosta syntyneenä yksinkertaistettuna mallina sävellyksen rakenteen ymmärtämisen helpottamiseksi.

## 2.7 Tekstuuri

Termi, jolla viitataan musiikillisen rakenteen soinnillisiin piirteisiin. Tämä voi viitata joko sävellyksen tai sen kohdan vertikaalisiin piirteisiin, esimerkiksi siten miten yksittäiset stemmat on laitettu yhteen, tai sitten sävellyksen äänenväriin tai rytmiin, tai esityksen piirteisiin kuten artikulaatioon tai dynamiikkaan. Yleensä tekstuuri jaetaan yhtäältä homofoniseen, jossa jokainen stemma on rytmisesti riippuvainen toinen toisestaan tai melodisella stemmalla ja säestävillä stemmoilla on selkeä ero, ja toisaalta polyfoniseen (tai kontrapunktiseen), jossa eri stemmat liikkuvat itsenäisesti tai imitoiden toisiaan (kaanon,

fuuga). Näiden kahden ääripään välimuoto on vapaastemmainen kirjoittaminen, joka oli tyypillistä 1800-luvun pianomusiikille, jossa eri stemmojen määrä voi vaihdella jopa yhden fraasin sisällä. Sointujen asettelun voidaan katsoa olevan tekstuurin osatekijä, kuten myös sonoriteetin ”paksuus” eri stemmojen määrän määrittämänä, stemmojen tuplaamisen määrä oktaaveina tai unisonoina, esittävien voimien ”keveys” tai ”raskaus”, ja instrumenttistemmojen sovittaminen orkesterisävellyksessä. (Grove Music Online 6.)

Vaikka tekstuurin kontrolloiminen on ollut tärkeä tekijä säveltäjille keskiajasta lähtien, 12-säveljärjestelmän ja sarjallisuuden ilmaannuttua tekstuurista tuli yhä tärkeämpi osa säveltämistä. Tämä taipumus nähdään erityisesti Webernin, Ivesin, Cowellin ja Varèsen töissä, sekä Crumbin ja Ligetin persoonallisissa tekstuureissa. (Grove Music Online 6.)

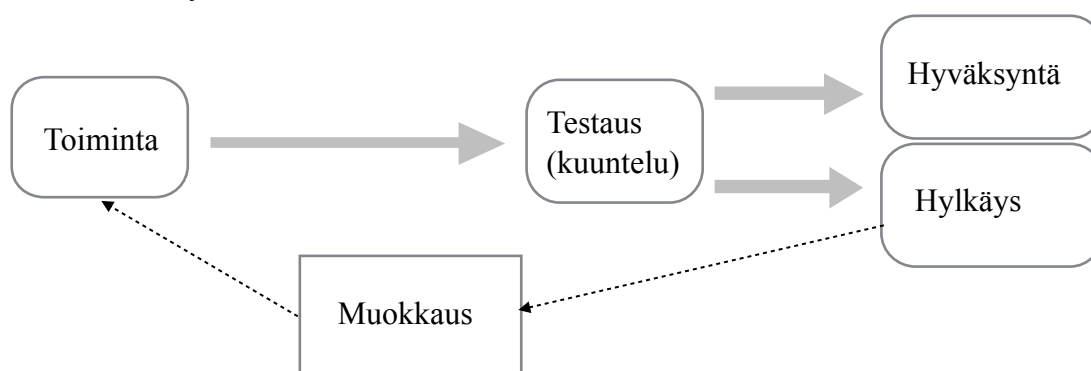
### 3 SÄVELLYSPROSESSIMALLEJA

Seuraavassa esittelen muutamia sävellysprosessimalleja Slobodalta, Emmersonilta ja Pohjannonorolta ja Heinonselta.

#### 3.1 Emmersonin malli

Emmerson painottaa mallissaan musiikin kuuntelun merkitystä, ja toteaa että musiikkia tulisi ensisijaisesti arvioida auditiivisesti. Hänen mallinsa pohjautuu kokemuksiin elektroakustisen musiikin säveltämisestä. Hänen mielestään ei ole tärkeää miksi tietyt elementit musiikissa on kombinoitu yhteen, vaan pikemminkin vain kuullostavatko ne yhdessä hyvältä vai eivät. (Emmerson 1989, 136).

Säveltämisen yksinkertainen malli:



(Emmerson, 1989, 137)

Tässä mallissa säveltäjän toiminnan tuloksia testataan aina kuuntelemalla. Hyväksyntään tai hylkäämiseen vaikuttavat lähinnä säveltäjän omat kokemukset. Hylättyä vaihtoehtoa muokataan, minkä jälkeen sitä voidaan uudelleen kokeilla. Mallin yksityiskohtaisemmassa versiossa todetaan toimintaan vaikuttavan niin sanottu toimintaohjelmisto (action repertoire), jota vahvistavat testausvaiheessa hyväksytyt toimintamallit. Emmerson toteaa myös, että aina uudet toiminnat (new actions) vaikuttavat sävellystoimintaan, mutta niiden alkuperää ei tiedetä, eikä sillä ole säveltämisen kannalta merkitystä. Säveltäjän odotetaan käyttävän mallissa sekä tiedostettuja että tiedostamattomia strategioita. (Emmerson 1989, 137-139).

### 3.2 Slobodan malli

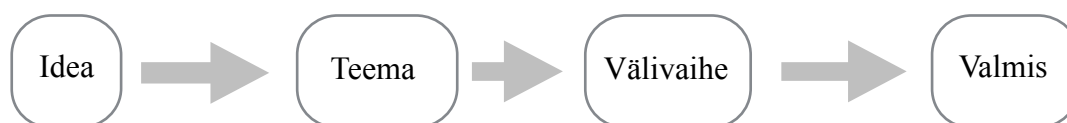
Sloboda (1985) listaa neljä mahdollista tapaa tutkia sävellysprosessia:

1. Tietyn sävellyksen historian tutkiminen säveltäjän käsikirjoitusten avulla
2. Tarkastella, mitä säveltäjällä itsellään on sanottavana sävellysprosessistaan
3. Säveltäjän sävellysprosessin observointi nykyhetkessä
4. Improvisaation observointi ja kuvailu

(Sloboda 1985, 102-103).

Oma tapaustutkimukseni asettuu näistä ensimmäisen ja toisen kohdan alle. Pääasiallisesti painopiste on käsityksilläni omasta sävellysprosessistani, mutta samalla tutkiessani sävellyspäiväkirjojani tulen ottaneeksi historiallisen näkökulman omaan prosessiini.

Sloboda (1985) tiivistää sävellysprosessin mallin yksinkertaistettuna seuraavaan kaavaan:



Tässä mallissa idealla tarkoitetaan jonkunlaista esimusiikillista ajatusta (vrt. luku 3.3.2 Identiteetti-idea) siitä, minkälaista sävelletyn musiikin tulisi olla. Teema taas tarkoittaa säveltäjälle ”kutsumatta” tullutta musiikillista aihetta säveltäjän alitajunnasta. Tähän vaikuttaa yleinen tonaalinen ja tyylillinen tietämys. Välivaiheessa säveltäjä on käyttänyt hallitsemiaan sävellystekniikoita muokatakseen ja muunnellakseen teemaa. Välivaiheen tuloksia verrataan oikeellisuuden alitajuiseen kriteeriin, mistä seuraa lopulta tyydyttävään muotoon päästyä valmis sävellys. Korkeamman tason alitajuiset rajoitukset sävellyksen muotoon ja suuntaan vaikuttavat sekä ideaan, välivaiheeseen, että valmiiseen muotoon. Sloboda on jakanut alkuperäisen mallin tietoiseen ja tiedostamattomaan prosessointiin, mutta toteaa myös että tehokkaassa sävellysprosessin teoriassa tällainen jako on yhdentekevä. (Sloboda 1985, 118-119).

### 3.3 Pohjannoron sävellysprosessimalli

#### 3.3.1 Sävellystoiminta ja -ajattelu

Pohjannoro (2013) pitää ajattelua ja toimintaa käsitteellisesti hyvin lähellä toisiaan ja osittain jopa päällekkäisinä: toiminta sisältää aina ajattelua ja toisaalta ajattelu on toimintaa. Pohjannoro jakoi sävellystoiminnan intuitiiviseen, rationaaliseen ja metakognitiiviseen, ja ne voivat olla joko näkyvää tai näkymätöntä ajattelua tai toimintaa. (Pohjannoro 2013, 31.)

<u>Intuitiiviset</u>	<u>Rationaaliset</u>	<u>Metakognitiiviset</u>
kuvittelu, kokeilu, kypsyminen (inkubaatio), uudelleenahmotus	musiikinanalyttinen tarkastelu, vaihtoehtojen tarkastelu, sääntöpohjainen prosessointi	musiikillisten tavoitteiden asettaminen, arviointi, toiminnan suunnittelu

(Sävellystoiminnot. Pohjannoro 2013, 48)

Pohjannoron tutkimuksen laadullinen analyysi intuitiivisesta ja rationaalisesta sävellysjattelusta johti säveltämisen hahmottamiseen kahdeksi ydinprosessiksi. Ensiksi säveltäminen tarkoittaa mentaalien mielikuvien ulkoistamista ja kiinnittämistä luonnoksiksi tai notaatioiksi (kaikkien ei tarvitse olla soivia). Toiseksi edellisen kanssa rinnakkain tapahtuva säveltämisen ydinprosessi on esitiedostetun intuitiivisen aineksen tulo tietoiseksi ja sitä myötä rationaalisten prosessien käsiteltäväksi. Sävellykselliset valinnat hahmotettiin sävellysjattelun emergentteinä ulottuvuuksina. (Pohjannoro 2013, 21)

#### 3.3.2 Identiteetti-idea

Ulla Pohjannoron esitteli väitöskirjassaan identiteetti-idean käsitteen, jolla hän tutki erään suomalaisen ammattisäveltäjän sävellysprosessia. Hän määritteli säveltämisen yksilöllisenä ammatillisena toimintana ja ajatteluna, jossa musiikilliset rakenteet muokataan mielen sisäisestä todellisuudesta. Nämä muokatut rakenteet kiinnitetään partituuriin tai äänitallenteeksi. Lisäksi sävellys käsitettiin informaatio- tai ongelmanratkaisuteoreettisessa mielessä ”heikosti määritellyksi ongelmaksi”, joka tarkoittaa ongelmaa, jolle ei ole selkeästi määriteltyjä ratkaisumalleja. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.)

Hänen keskeisimmäksi sävellysprosessia sääteleväksi determinantikseen nousi identiteetti-idean käsite. Se on moniaistimellinen ja epämääräinen eideettinen, eli todellisen aistimuksen kaltainen (Kielitoimiston sanakirja), ideoiden rypäs, jota ei voida kutsua tavoitteeksi. Tätä nimitystä hänen tutkimuksensa säveltäjä käytti itse oman sävellyksensä esteettisen koherenssin ylläpitäjänä ja sävellyksen energian lähteestä. Identiteetti-idean avulla säveltäjä pystyi muodostamaan ja arvioimaan uusia ideoita ja tuottamaan vaihtoehtoisia ratkaisuja ja uudelleentulkintoja käsillä olevaan sävellystyöhön. Identiteetti-idean funktio ei ole deterministinen, vaan pikemminkin ohjaava ja suuntaava, eikä sitä pidä sekoittaa tavoitteeseen. Ei voitu sanoa, että tällaista identiteetti-idea olisi nähtävissä esimerkiksi luonnoksissa, vaan se on pikemminkin dynaaminen prosessi, jossa sävellyksen ”ongelma” paljastui vasta valmiissa sävellyksessä. Se koostui alunperin välähdyksenomaisista ja moniaistimellisistä eideettisistä kokemuksellisista ideoista. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.)

Identiteetti-idea oli jatkuvan kehittelyn ja konkretisoinnin kohteena takaisinkytkettyssä prosessissa, jossa se toimi myös arvioinnin kriteerinä. Sävellysprosessia voitiinkin tarkastella identiteetti-idean manifestaatio- ja transformaatioprosessina (vrt. Heinonen 1995, ”idea”). Vähitellen konkretisoinnin ja muuntelun kautta metarepresentaatiot voitiin kiinnittää musiikillisiksi rakenteiksi eli nuottikuvaksi. Tähän identiteetti-ideaan ripustettiin jatkuvasti uusia ideoita. Näin ollen ideakimppuun täytyi luoda sisäinen jäsenyys ja ideoiden väliset yhteydet. Identiteetti-idea toimi siis uusien ajatusten ja ratkaisujen käyttökelpoisuuden arviojana ja sävellyksen sisäisen koherenssin jäsentäjänä. Ideoiden luonne ei kuitenkaan noudattanut informaatioteoreettisia tavoitteita tai toimintaa ohjaavia sääntöjä, sillä ne olivat sumeita heikosti määriteltyjä ongelmia. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.)

### **3.3.3 Tarkoituksellinen intuitio**

Säveltäjät eivät usein pysty itse artikuloimaan, millä kriteereillä he kehittelevät materiaalia, eivätkä tiedä mistä inspiraatio tarkalleen tulee (Sloboda 1985, 116). Pohjannoro (2013) kuvailee tätä sävellysprosessin keskeistä aluetta intuition avulla. Hän muotoilee käsitteen intuitiosta, joka muuttuu sävellysprosessin edetessä merkityksellisen oppimisen kautta ”tarkoitukselliseksi intuitioksi”. Aluksi intuitio on uutta luovaa, keksivää ja kokeilevaa, mutta muuttuu prosessin edetessä aikaisempien ratkaisujen, luotujen periaatteiden ja kokemusten

vaikutuksesta automatisoituneeksi. Tarkoituksellisen intuition avulla säveltäjä pystyi korvaamaan hitaamman rationaalisen ajattelun ja ”...kykeni nopeisiin intuitiivisiin, mutta kuitenkin tarkoituksellisiin ja johdonmukaisiin ratkaisuihin kompleksisissa päätöksentekotilanteissa, joissa rationaalisen ajattelun rajat tulivat vastaan.” (Pohjannoro 2013, 6, 61).

### **3.4 Yrjö Heinosen yleinen sävellysprosessimalli**

Heinonen käsittää mallissaan säveltämisen erityistapaukseksi luovasta toiminnasta. Heinonen kuvaa mallissaan säveltämisen ”päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisien ja ei-tietoisien päämäärän alaisena.” (Heinonen 1995, 15-16)

Seuraavassa kuvaan hieman millä tavalla Heinonen on konstruoinut mallinsa. Hän on yhdistänyt mallissaan ongelmanratkaisumalleja, idean syntymisedellytyksiä ja -mekanismeja kuvaavan mallin ja luonnosteluprosessia kuvaavan mallin.

#### **3.4.1 Graham Wallasin ongelmanratkaisuprosessin malli ja Ernst Krisin kolmivaihemalli**

Wallasin malli:

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
4. Todentaminen (verification), jonka aikana testataan ratkaisun toimivuutta.

(Wallas 1972: Heinonen 1995, 16)

Wallasin mallin 1. vaihe on jaettu kahtia, jolloin se ”laajassa mielessä käsittää aiemmat kokemuksen ja suppeammassa mielessä tietyn ongelman ratkaisemiseen liittyvät valmistelevat vaiheet.” (Heinonen 1995, 16)

Krisin osittain päällekkäinen kolmivaihemalli:



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: Heinonen 1995, 16)

Heinonen yhdistää nämä seitsemän vaiheen malliksi, jota erittelen tulevassa tarkemmin.

Hänen mallinsa käsittää mallien sisäistämisen (valmistelu laajassa merkityksessä), valmistelu (suppeassa merkityksessä), kypsyminen, oivallus, inspiraatio, elaboraatio (todentaminen ja kommunikaatio). Heinonen arvioi säveltäjän psykologisia rakenteita ja prosesseja kognitiivisellä teorialla ja psykoanalyttisellä teorialla (Heinonen 1995, 16).

### **3.4.2 Mallien ja strategioiden sisäistäminen**

Pohja ideoiden synnylle on yksilön henkilöhistoriassa. Yksilön muisti rakentuu hierarkisille assosiaatorakenteille, jotka ovat syntyneet oppimisen tuloksena. Nämä rakenteet ovat malleja ja strategioita, ja niiden avulla ihminen kykenee kohdistamaan huomionsa käsillä olevan ongelman eri puoliin, mikä voi olla tietoista tai tiedostamatonta. Assosiointi voi perustua yleistettyyn malliin tai yksittäiseen tapahtumaan. (Simonton 1986: Heinonen 1995, 17).

Yksilön kokemukset säilyvät muistissa representaatioina, joita on kolmea tyyppiä: mielikuvat, merkitysrakenteet ja tapahtumarakenteet. Mielikuvat ovat ”aistinpiireihin (...) sidottuja tiedon esitysmuotoja, joissa kohde on edustettuna paljolti sen todellista fyysistä muotoa vastaavalla tavalla. Mielikuvia on mahdollista muunnella ja manipuloida...” (Saariluoma 1990: Heinonen 1995, 17). Merkitysrakenteet muodostuvat kun yksilö hahmottaa yksittäisistä tapahtumista jonkin säännönmukaisuuden. Tällaista tyyppitapausta kutsutaan prototyypiksi. Nämä ovat yhteydessä toisiinsa niitä yhdistävien tekijöiden perusteella, ja ne muodostavat hierarkisia rakenteita ja uusia rakenteita aiempien prototyypin assimilaation, akkomodaation ja

yhdistelyn tuloksena. Tapahtumarakenteet ovat yksityiskohtaisia muistiedustuksia, jostakin tietystä tapahtumasta. Ne säilyttävät, päinvastoin kuin prototyypit, myös muista erottavat piirteet. (Heinonen 1995, 17-18)

### 3.4.3 Valmistelu

Säveltämisen näkökulmasta valmistelu jakautuu seuraaviin ”toisiinsa kiinteästi liittyviin osavaiheisiin: sävellyspäätöksen tekeminen ja tavoitteen asettaminen, tehtävärepresentaation muodostaminen sekä vaihtoehtojen tuottaminen ja alustava päätös sitoutua tiettyyn tai tiettyntyyppiseen vaihtoehtoon.” (Heinonen 1995, 18).

Sävellysprosessin käynnistämistä Heinonen (1995) selittää ”sisäisellä” ja ”ulkoisella” pakolla, sekä pitää prosessin aloittavaa sysäystä monen eri motiivin yhteisvaikutuksen tuloksena, joista kaikista säveltäjä ei välttämättä itse ole tietoinen. Hän viittaa sisäisellä pakolla Maslown (1987) itsensä toteuttamisen tarpeeseen. Psykoanalyttisessä mielessä sisäisessä pakossa voi olla kyse ristiriitojen katharttisesta purkamisesta, eli voimakkaan tunnelatauksen vapauttamisesta taiteen muodossa (Merriam-Webster). Ulkoisen pakon syyt ovat hyvin pragmaattisia: esimerkiksi ammatillinen sitoumus tai taloudelliset paineet. (Heinonen 1995, 18).

Säveltäjä muodostaa tehtävärepresentaation, joka ”tarkoittaa karkeasti pää- ja osatavoitteista rakentuvan taivoitehierarkian muodostamista sekä suunnitelmaa siitä järjestyksestä, jossa kukin osatavoite pyritään toteuttamaan. (...) Tehtävärepresentaatio suuntaa toimintaa, mutta on silti likimääräinen ja muuttuu tilanteen niin vaatiessa.” (Heinonen 1995, 18). Se muistuttaa myös suuresti Pohjannon (2013) kuvaama identiteetti-idean käsitettä (Pohjannon 2013, 18).

Valmisteluun kuuluu toisaalta täsmentäminen ja rajaaminen, ja toisaalta avoimuus eri vaihtoehtoille. Kun tietty vaihtoehto on valittu kypsytymisen ja kehittelyn kohteeksi, voidaan valmisteluvaiheen katsoa päättyneen. (Heinonen 1995, 18-19)

#### **3.4.4 Kypsyminen (inkubaatio)**

Kypsymissivaiheessa yksilö luopuu joko tietoisesti tai tiedostamattaan ongelman tahdonalaisesta tai tietoisesta prosessoinnista. Heinonen (1995) valottaa kypsymisen olemusta: ”...valmisteluvaiheen yhteydessä aktivoituneet semanttiset tai episodiset rakenteet organisoituvat kypsymissivaiheessa uusiksi rakenteiksi” (Heinonen 1995, 19). On osoitettu, että kypsyminen edistää ongelmanratkaisua divergenttiä ajattelua edellyttävissä tehtävissä. Valmisteluvaiheen pituuden kasvattaminen lisää ja vaativa kognitiivinen toiminta heikentää kypsymissivaikutusta. Sen hyödyllisyydestä ei kiistellä, mutta sen syistä ollaan erimielisiä. (Sawyer 2011: Pohjannoro 2013, 33.)

#### **3.4.5 Oivallus**

Oivallukseen ei voida vaikuttaa intentioilla, ja sitä kuvataan idean tai ratkaisun silmänräpäykselliseksi ilmaantumiseksi. (Wallas 1972: Heinonen 1995, 20). Oivalluksessa säveltäjälle hahmottuu yhtäkkiä uusi kokonaisuus. Vihjeiden avulla oivaltaessaan säveltäjä ikään kuin ”tunnistaa kypsymissivaiheen aikana ajatelluissa tai kirjoitetuissa luonnoksissa esiintyneiden piirteiden pohjalta kyseiseen tehtävään soveltuvan prototyypin.” (Heinonen 1995, 20). Pohjannoro tarkentaa vielä oivalluksen problematiikkaa huomauttamalla, että varsinaisen oivallusta edeltävän ongelman (insight problem) lisäksi on luovalle toiminnalle tyypillisiä heikosti määriteltyjä ongelmia, joiden ratkaisua ei voida määrittää normatiivisesti. Sävellysprosessi on täynnä tällaisia heikosti määriteltyjä ongelmia, joiden suorittamiseen tarkoitettua informaatiota ei ole annettu missään tehtävässä. (Pohjannoro 2013, 26) Ei siis ole olemassa mitään ekstaktia myöhemmin jäljitettävissä olevaa informaatiota, jota tietoinen tai ei-tietoinen mieli voisi prosessoida, ja löytää sen avulla ratkaisun.

Yhteenvedonä voin todeta, että oivaltaminen on olennainen osa sävellysprosessia, mutta sen mallintamisesta ja syiden jäljittämistä ollaan erimielisiä.

#### **3.4.6 Inspiraatio**

Inspiraatio on oivallusta ajallisesti pidempi ajanjakso, jossa henkilö pystyy ainakin osittain tahdonalaisesti vaikuttamaan prosessin kulkuun. Inspiraation aikana ”...ideat nousevat

vaivattomasti tietoisuuteen ja myös niiden muotoileminen on helpompaa kuin tavallisesti”. (Kris 1979, Taylor 1979, Woodman 1981: Heinonen 1995, 21). Inspiraatiota pidetään suurena säveltämiseen motivoivana tekijänä sen tarjoaman huippukokemuksen vuoksi. Huippukokemus on arkikokemuksen pirstaleisuudelle vastainen yhteyden ja sisäisen integraation kokemus, joka tuottaa paljon iloa ja mielihyvää. Inspiraatiovaiheen luonnoksille on myös tyypillistä fragmentaarisuus ja epäsuhtaisuus. (Heinonen 1995, 21).

### **3.4.7 Todentaminen**

Todentamisvaiheessa säveltäjä pyrkii tietoisesti prosessoimaan ja arvioimaan sävellystä, ja se muistuttaa läheisesti valmisteluvaihetta. Hän vertaa sävellystä sisäiseen standardiinsa (alkuperäisiin tavoitteisiinsa) ja pohtii, onko sävellys riittävän hyvä. Säveltäjä toimii ikäänkuin itsensä kriitikkona vuoroin lähettäjän ja vastaanottajan rooleissa. Säveltäjä pyrkii ideaaliin tavoitteeseen (normatiivinen päätösteoria), mutta joutuu monesti tekemään kompromissin (deskriptiivinen päätösteoria) joko sisäisten tai ulkoisten rajoitteiden vuoksi. Monroe C. Beardsley (1981) muotoili esteettisen arvottamisen yleiset kriteerit: yhtenäisyys, kompleksisuus ja intensiivisyys. Näillä säveltäjä arvoi sävellyksensä onnistuneisuutta. Heinonen arvioi, ettei korkeatasoinen taide ole mahdollista ilman sisäistä standardia. (Heinonen 1995, 23-24.)

### **3.4.8 Kommunikaatio**

Yksinkertaisimmillaan kommunikaatio tarkoittaa sävellyksen asettamista soivaan muotoon. Tähän kuuluvat prosessit puhtaaksikirjoittamisesta äänittämiseen, eikä säveltäjän tarvitse välttämättä itse olla näissä kaikissa mukana. Tässä vaiheessa säveltäjä myös vertaa sävellystään ulkoiseen standardiin. Sävellyksen on täytettävä tietyt kriteerit, jotta sävellys hyväksyttäisiin tai ymmärrettäisiin. Heinonen toteaa, että säveltäminen on inhimillisen kommunikaation muotona ihmisen perustarve, jolla jolla säveltäjä pääsee yhteyteen toisten ihmisten kanssa. (Heinonen 1995, 24). Tämä yhteys voi säveltäjällä olla myös uskonnollinen, ja sen tavoitteena voi olla yhteys jumalaan tai yli-inhimilliseen (Lukomsky 1998, 33).

### 3.4.9 Idea

Heinosen mallissa ideat syntyvät aiempien ja nykyisten kokemusten pohjalta, ja kääntyvät lopulta musiikiksi. (Heinonen 1995, 25).

Yksittäisen idean syntyhistoria ja Tulvingin (1983) ja osittain Freudin (1981a) konstruoimina:

1. Alkuperäinen tapahtuma tai tilanne
2. Myöhemmät, edelliseen assosioituvat tapahtumat ja tilanteet
3. Palautusvihjeenä toimiva ajankohtainen tapahtuma tai tilanne

(Heinonen 1995, 25-26)

Nykypsykologiassa ajatellaan, että idea voi olla uusi (vaikka se pohjautuu vanhaan) sillä itse muistaminen muokkaa alkuperäisiä muistiedustuksia, jolloin ”myöhempien tapahtumien ominaispiirteet sekoittuvat muistissa alkuperäisen tapahtuman piirteisiin.” Semanttisessa informaatiossa aiemmalla kokemuksella voi olla transfer-vaikutus, joka on joko positiivista (helpottaa oppimista) tai negatiivista (vaikeuttaa uuden oppimista). Jokainen uusi ärsyke aiheuttaa fragmentoitumista ja uudelleenkokinointumista aiemmissa muistirakenteissa. Uudet rakenteet voivat joko sulautua (assimiloidua) tai mukautua (akkomodoitua) vanhoihin rakenteisiin. Käsillä oleva tilanne vaikuttaa siihen, vahvistuuko (tilanteeseen sopiva) vai heikkeneekö (tilanteeseen epäsoveluva) transformaatio. Transformaatio ei koskaan vastaa täydellisesti käsillä olevaa tilannetta, joten myös aiempiin rakenteisiin jää myös tiedostumatta jääviä muutoksia, sopivat ne tilanteeseen tai eivät. (Heinonen 1995, 26-27).

Luovalle tilanteelle tyypillistä on myös niin sanotun sensuurin ohittaminen, jolloin jokin palautusvihjeenä toimiva ärsyke aiheuttaa transformaation, joka tiedostetaan välittömästi. Tämä tarkoittaa sävellysprosessissa sitä, että kypsymisvaiheessa syntyneet transformaatiot tiedostuvat yhtäkkisesti. Tämä ei kuitenkaan tuota suoraa ratkaisua sävellysongelmaan, sillä uudet transformaatiot ovat hyvin epästabiileja sen vuoksi, ettei niille löydy vastaavuutta aiemmista rakenteista. Tarvitaan siis lukuisia onnistuneita soveltamisia, jotta uusi transformaatio saavuttaisi tarvittavan pysyvyyden. Toinen uuden transformaation pysyvyyttä vahvistava tekijä on tilanteen suuri merkitys kokijalle (säveltäjälle). Myös voimakas kokemus tiedostetun rakenteen uutuudesta voi vaikuttaa sen pysyvyyteen. Koska tämä uusi

transformaatio on myös poikkeuksellisesti tietoisien manipulaation kohde, se voidaan laittaa esimerkiksi muistiinpanoihin, ja palata siihen myöhemmin. (Heinonen 1995, 28-30).

### **3.4.10 Luonnosteluprosessia kuvaava malli, ja sen vastaavuus luovan prosessin vaihekuvaukseen**

Prosessin eri vaiheiden mukaisesti erotetaan:

1. Ideoivat ja kokeilevat luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin alkuvaiheeseen, koskevat yleensä suppeaa muotoyksikköä)
2. Jäsentävät ja kokonaisuotoa hahmottavat luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin alku- ja keskivaiheisiin, koskevat yleensä laajahkoa muotokokonaisuutta, mahdollisesti koko teosta)
3. Täydentävät ja viimeistelevät luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin keski ja loppuvaiheisiin, koskevat tavallisesti tiettyä itsenäistä taitetta tai sitä laajempaa kokonaisuutta).

(Heinonen 1995, 30)

Yllä oleva malli on konstruoitu länsimaisessa taidemusiikissa 1600-1945 yleisimmin havaittujen käsikirjoitus- ja luonnostyyppien pohjalta. Heinonen (1995) kuitenkin ajattelee että, jos luonnoksen sanan käsittää mahdollisimman laajassa merkityksessä, sen ei tarvitse olla välttämättä nuottikirjoitusta, vaan voi olla pelkkä alustava suunnitelma tai hahmotelma (vrt. Pohjannon identiteetti-idea). Luonnostyyppinä ovat idealuonnos, melodialuonnos, synopsisluonnos vaihtoehto, käsikirjoitusluonnos, siirtymäluonnos, partituuriluonnos, luonnospartituuri ja puhtaaksikirjoitus. Ne voidaan käsittää muistiedustuksiksi, ja ne voidaan määritellä joko yksityiskohtaisiksi skripteiksi tai väljiksi suunnitelmiksi. Luonnosteluprosessin malli voidaan käsittää erityistapaukseksi kognitiivista toiminnan teoriaa. (Heinonen 1995, 33).

Käsitän tässä tutkimuksessani luonnokset eritoten sävellyspäiväkirjaani kirjoittamistani ideoina. Tavallaan sävellyspäiväkirja toimi minulla nuottivihon lisäksi sävellyksen

luonnostelualustana. Luonnosteluprosessin vaihekuvaus voidaan liittää myös Heinosen (1995) sävellysprosessin vaiheisiin seuraavalla tavalla:

1. *Mallien sisäistäminen* viittaa kaikkiin sellaisiin käsikirjoitusmateriaaleihin, joiden avulla säveltäjä on harjoitellut työn alla olevan teoksen kirjoittamiseen liittyviä ratkaisumalleja.
2. *Valmisteluun* viittaavat ajallisesti varhaisimmat, yleensä ideoivat ja kokeilevat luonnokset, jotka joko sisältävät tai eivät sisällä lopullisen version elementtejä tai piirteitä.
3. *Kypsymiseen* viittaa lopullisessa versiossa havaittavien elementtien tai piirteiden ilmaantumisen luonnoksiin.
4. *Inspiraatioon* viittaa sellainen luonnos, jossa jokin laajahko kokonaisuus on kirjoitettu ylös ilmeisen nopeasti ja vaivattomasti.
5. *Todentamiseen* viittaavat sellaiset ajallisesti myöhäiset luonnokset tai puhtaaksikirjoitukset, joissa säveltäjä on joko tehnyt täydennyksiä ja korjauksia edelliseen luonnoksiin tai kirjoittanut niiden pohjalta kokonaan uuden version.
6. *Kommunikaatioon* viittaa sellainen puhtaaksikirjoitus joka on tarkoitettu muita varten.

Heinonen toteaa, että Patrickin (1970) tutkimuksen mukaan valmistelu, oivallus ja todentaminen näyttivät olevan helposti jäljitettävissä niin tieteellisessä kuin taiteellisessa ongelmanratkaisuprosessissa. Kypsymisvaihetta ei kuitenkaan voinut sijoittaa tarkasti minnekkään, vaan sitä tapahtuu pikemminkin kaiken aikaa. Heinonen kuvailee, että sävellysprosessin kaikki vaiheet menevät osittain päällekkäin, mutta niiden painotus on erilainen sävellysprosessin alku- (valmisteluun liittyvät vaiheet) ja loppuvaiheessa (todentamiseen liittyvät vaiheet). (Heinonen 1995, 34-36.)

### **3.4.11 Sävellysprosessiin vaikuttavat kontekstitekijät**

Sävellysprosessiin vaikuttavat huomattavasti erilaiset ulkopuoliset tekijät, eli kontekstitekijät. Kontekstitekijöitä Heinonen (1995) jakaa kolmeen luokkaan: rakenteellisiin tekijöihin, muutosprosesseihin ja suppeampiin kontekstitekijöihin. Jokaista näistä voidaan käsitellä sekä yhteisöllisestä, että yksilöllisestä näkökulmasta. Rakenteelliset tekijät käsittävät säveltäjän koko siihenastisen elämän ja myös tulevan elämän, muutosprosessit taas liittyvät sävellystyön

aikaiseen elämään ja suppeamman kontekstitekijät koskevat vain tiettyä sävellystyötä. (Heinonen 1995, 37, 39.)

Rakenteelliset tekijät ovat suhteellisen pysyviä, eikä säveltäjä voi itse vaikuttaa niihin. Niitä ovat esimerkiksi säveltäjän oman aikakauden kulttuuri (yhteisölliset tekijät) ja säveltäjän persoonallisuus (yksilölliset tekijät). Muutosprosessit tapahtuvat rakenteellisten tekijöiden rajaamina, eikä säveltäjä pysty vaikuttamaan niissä itse tapahtumiseen, vaan vain ehkäpä tapahtumisen sisältöön. Niitä ovat esimerkiksi kulttuurin muuttuminen ja musiikinhistoriallinen tilanne (yhteisölliset tekijät), sekä säveltäjän terveys, ihmissuhteet, työtilaisuudet ja kriisit (yksilölliset tekijät). Suppeampia kontekstitekijöitä ovat esimerkiksi erilaiset tehtävyyt (yhteisölliset tekijät), ja tehtävän tutuus, käytettävissä oleva aika, sävellyksen käyttötarkoitus ja esittämiseen liittyvät käytännön asiat (yksilölliset tekijät). (Heinonen 1995, 37-28.)

Kaikkein rajoittavin yhteisöllinen tekijä on kulttuuri, joka määrittelee ajattelun ja toiminnan normit, ja jopa sen kuka voi olla säveltäjä ja millaista musiikkia saa säveltää. Näin ollen säveltäjän arvostus yhteisössä määrittyy musiikin kautta. Säveltäjää siis sitoo kulttuurin tavat ja normit. Tähän liittyy Heinosen prosessin ensimmäinen vaihe eli mallien ja strategioiden sisäistäminen. Kulttuuri on jatkuvassa muutoksessa, mikä voi olla joko nopeaa tai hidasta. (Heinonen 1995, 40-41.)

Kaikkein rajoittavin säveltäjän yksilöllisistä tekijöistä on hänen persoonallisuutensa. Tätä määrittelevät esimerkiksi itsehallinta ja sosiaalinen aktiivisuus. Heinonen tunnistaa kaksi erityyppistä säveltäjäpersoonaa, jotka ovat työtyyppinen ja inspiraatiotyypinen. Työtyyppinen säveltäjä työstää sävellystään analyyttisesti ja pitkäjänteisesti, kun taas inspiraatiotyypille on tärkeitä toimia tunteen (inspiraation) vallassa. Työtyypillä on useita kokeilevia luonnoksia, kun taas inspiraatiotyyppi saattaa kirjoittaa pitkiä pätkiä valmista materiaalia suoraan paperille, ja korjailun sijasta hylätäkin sen jos se ei satu miellyttämään häntä. (Heinonen 1995, 45.)



Yksilöllisten ja yhteisöllisten tekijöiden vaikutus oletetaan Heinosen mallissa epäsuoraksi tai välilliseksi. Suoraan sävellykseen oletettava vaikuttavan vain sävellyksen tyyppi sekä sävellystilanne. Monimuotoiseen sävellykseen tarvitaan enemmän aikaa kuin yksinkertaiseen, ja toisasaalta mitä enemmän aikaa säveltäjällä on käytössään, sitä enemmän korjauksia hän voi tehdä sävellykseen prosessinsa aikana. (Heinonen 1995, 51-52).

### **3.5 Mallien vertailua**

Slobodan malli on hyvin yksinkertaistettu versio sävellysprosessista, eikä siinä ole esimerkiksi Pohjannonon (2013) ja Heinosen (1995) malleihin verraten otettu huomioon sävellysprosessin takaisinkytytyvää ominaisuutta, vaan Slobodan mallissa sävellyks nähdään yksinkertaistetun lineaarisena toimintana. Slobodan malli keskittyy paljolti tonaalisen musiikin säveltämiseen ja traditionaaliseen käsitykseen teeman muokkaamisesta (Sloboda 1985, 118), ja ei näin ollen sovellu kuin osin omaan sävellykseeni, paljolti sen aleatoristen, kromaattisten, pandiatonisten ja polymodaalisten elementtien vuoksi.

Emmersonin malli on myös korostetun yksinkertainen, sillä siinä sävellysprosessi nähdään lähinnä kuulonvaraisena arviointina. (Emmerson 1989, 137-139). Kuitenkin omaan sävellysprosessiini liittyy paljon syvempiä sävelkielen konstruoinnin tapoja, jotka vaativat perustellumpia selityksiä. Sävellysprosessin syvätason analyysi jää Emmersonilta olemattomaksi, eikä siinä keskitytä esimerkiksi siihen, minkälaisia tietoisia rajoitteita säveltäjä asettaa itselleen sävellyksen eri elementtien suhteen. Jos säveltäminen perustuisi pelkkään intuition, olisi esimerkiksi suurempien muotojen säveltäminen äärimmäisen haastavaa. Myös sävellyksen materiaalin ekologinen käyttö olisi varsin vaivalloista.

Mielenkiintoista on se, että sekä Heinosen (1995) että Pohjannonon (2013) tutkimukset sisältävät ajatuksen säveltämisen dialektisesta roolista. Heinonen puhuu vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaiheen tietoisesta ja ei-tietoisesta vuorottelusta (Heinonen 1995, 15-16). Vastaavasti Pohjannonoro kuvailee säveltäjän konkretisoivan ja kehittelevän identiteetti-ideaansa (vrt. ideoiden tuottamisvaihe), joka toimii myös arvioinnin kriteerinä

(arviointivaihe). (Pohjannoro 2013, 18). Pohjannoro ja Heinonen näkevät siis säveltämisen olemuksellisesti osin samanlaisena asiana.

Oivalluksen mahdollistama kypsyminen vaiheen rakenne voidaan havaita Heinosen (1995) lisäksi myös Pohjannoron (2013) tutkimuksessa identiteetti-idean käsitteestä, jota hän piti sävellysprosessin keskeisenä determinanttina (Pohjannoro 2013, 5, 53). Ajatus idean epämääräisyydestä ja kehityksestä käy hyvin yhteen Heinosen (1995) kuvaamaan transformaatioiden sulautumis- ja mukautumisprosessiin. Heinonen on myös samaa mieltä, että sävellyksen keskeisimmän alkuunpaneva voima (idea) on aluksi epämääräinen, ja se toimii ikään kuin työhypoteesinä. (Heinonen 1995, 12). Identiteetti-ideaan vaikutti myös selvästi säveltäjän henkilökohtaiset kokemukset, ja se on myös kielellisesti säveltäjän itsensä määrittelemä ja kehittelemä (Pohjannoro 2013, 29). Vaikka Heinosella ja Pohjannorolla on teoreettisia erimielisyyksiä, ne kuvaavat silti yllättävän samalla tavoin idean synnyn psykologiaa. Otan oman sävellykseni analyysissä heikosti määritellyn ongelman kannan.

Pohjannoron kuvaama tarkoituksellisen intuition käsite (Pohjannoro 2013, 61) sai tukea myös Heinoselta (1995) ja Slobodalta (1985). Tämän intuition kehitystä kuvaa hyvin Heinosen (1995) kuvaama kypsymisen, oivalluksen, inspiraation ja todentamisen syklimäinen rakenne. (Heinonen 1995, 36). Tarkoituksellisen intuition syntyminen palvelemaan sävellystä on siten ehdoton edellytys sujuvalle sävellysprosessille. Tätä ajatusta tukee myös Slobodan (1985) ajatus ”tutulle tielle” kääntymisestä sävellyksen loppuvaiheessa, kun yhtäkkiä tietyt sävellysongelmat eivät prosessin alusta poiketen enää tuotakaan päänvaivaa (Sloboda 1985, 124).

Pohjannoron (2013) ja Heinosen (1995) suurin erimielisyys on sävellysprosessin luonteessa: Heinonen käsitti sävellysprosessin päämääräsuuntautuneeksi toiminnaksi, joka oli tosin joko tietoista tai ei-tietoista (Heinonen 1995, 15-16), kun taas Pohjannoro (2013) määritteli sävellystoiminnan heikosti määritellyksi ongelmaksi, jolla ei ole selkeästi määriteltävissä olevia ratkaisumalleja (Pohjannoro 2013, 18, 53-54). Näiden määritelmien osittainen ristiriitaisuus ei kuitenkaan haittaa tätä tutkimusta, vaan pikemminkin se luo mielenkiintoisen

vertailukohdan näiden kahden välille, kun testaan niiden soveltuvuutta sävellyspäiväkirjojen analyysissa.

Päädyin käyttämään Heinosen (1995) yleistä sävellysprosessimallia, sillä haluan testata miten hyvin se toimii käytännössä sävellyspäiväkirjojen analyysiin. Yhdistän tämän erittelyn Pohjannon (2013) kuvaamiin sävellystoimintoihin (intuitiivinen, rationaalinen, metakognitiivinen). En kuitenkaan jaottele näitä toimintoja niiden sisäisiin komponentteihin, vaan pitäydyn tässä karkeammassa määritelmässä, jotta vertailu Heinosen (1995) malliin olisi selkeämpi. Nämä kaksi mallia kuvaavat hieman eri asioita, joten pystyn saamaan rikkaamman käsityksen sävellysprosessista kuin vain yhtä mallia käyttämällä. Mielenkiintoiseksi lisäksi koin myös Pohjannon (2013) identiteetti-idean käsitteen, jonka avulla voi ymmärtää sävellysprosessin dynaamista ja jopa arvaamatonta luonnetta. Identiteetti-idean käsite sopii tutkimukseen siksikin, että sen sisältö on säveltäjän itsensä määrittelemä: näin voin verrata sen kehittymistä sävellyspäiväkirjamerkinnöissä nykyiseen kuvaani kokonaisesta sävellyksestä ja sen olemuksesta.

## 4 TUTKIMUSASETELMA

### 4.1 Tutkimusmenetelmä

Päätin käyttää tutkimusmenetelmänä tapaustutkimusta. Tämä menetelmä sopi parhaiten oman sävellysprosessin tutkimiseen, kun tavoitteena on saavuttaa tarkka kuva prosessin eri vaiheista ja sen etenemisestä. Sloboda (1985) on kuvannut neljä sävellysprosessin tutkimuksen tapaa, ja minun tutkimukseni osuu näistä kahteen ensimmäiseen: toisaalta säveltäjän käsikirjoitusten tutkimiseen sekä säveltäjän puheeseen omasta säveltämisestään (Sloboda 1985, 102-103). Minulla nämä kaksi tapaa ovat erottamattomasti toisissaan kiinni, mikä tekee tästä tutkimuksesta poikkeuksellisen.

Tutkittavaksi materiaaliksi valikoitui sävellyspäiväkirja, josta esittelen tiheän eritellyn kuvauksen Heinosen (1995) kuvaamien sävellyksen prosessivaiheiden ja Pohjannon (2013) identiteetti-idean käsitteen ja sävellystoiminnan kuvauksen valossa. Otin Heinosen teorian siksi käyttöön, että halusin kokeilla, kuinka käyttökelpoinen se on sävellyspäiväkirjojen analysoimiseen. Identiteetti-idean otin siksi, jotta voisin tarkastella sävellysprosessin dynaamisuutta ja yllätyksellisyyttä niin, että nämä tapahtumat voisi jollakin järkevällä tavalla selittää.

Toteutan sävellyspäiväkirjoistani sekä laadullisen että määrällisen analyysin. Laadullisessa keskityn sävellysprosessin kuvailuun päiväkirjan avulla. Lisään tähän myös omia huomioitani ja myöhempiä muistikuvia sävellysprosessista. Koska säveltäminen voidaan hahmottaa mentaalien mielikuvien ulkoistamiseksi ja kiinnittämiseksi luonnoksiksi (mitä sävellyspäiväkirjat ovat), ja säveltämisen toinen ydinprosessi on esitiedostetun intuitiivisen ainaksen tulo tietoiseksi ja sitä myötä rationaalisten prosessien käsiteltäviksi (Pohjannon 2013, 21), ovat sävellyspäiväkirjat ovat tapa seurata tätä sävellystapahtumaa jälkikäteen. Määrällisessä analyysissäni tutkin tarkemmin Heinosen (1995) ja Pohjannon (2013) mallien valossa päiväkirjojani, ja pyrin esittämään muutamia kuvaajia sävellysprosessistani. Teen näiden analyysieni havainnoista yhteenvedon.

Noudatan tutkimuksessani teoriasidonnaista tutkimustapaa, jossa pyrin löytämään löydöilleni tukea ja selitystä taustateorioista abduktiivisen päättelyn avulla (KvaliMOTV 1). Tutkimukseni avulla pyrin lisäämään ymmärrystä sävellysprosessin luonteesta, mikä voisi mahdollisesti auttaa esimerkiksi säveltämisen pedagogiikassa.

Pyrim kirjoittamaan sävellyspäiväkirjat mahdollisimman vapaamuotoisesti. Tällä tavoittelin intuitiivisten ideoiden ja sävellysprosessin herkkyyden säilyttämistä. Päiväkirjat voidaan nähdä tiiviiksi osaksi sävellysprosessia itseään, koska toimivat sävellyksen luonnostelumateriaalina (Heinonen 1995, 33). Halusin tehdä päiväkirjoja ikään kuin ”sävellysedellä”, sillä niiden kirjoittaminen on osa sävellysprosessia. Sävellyspäiväkirjojen analyysin olisi sitten tarkoitus valottaa tätä sävellyssajatteluani, joka on erottamattomasti kytkettynä myös sävellystoimintaan (Pohjannoro 2013, 31). Näin ollen sävellyspäiväkirjojen tutkiminen avaa suoraan myös tien sävellystoiminnan tutkimiseen.

## 4.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni pääkysymyksinä olivat: *miten Heinosen (1995) yleisen sävellysprosessimallin vaiheet painoutuivat sävellysprosessissa, kuinka hyvin Pohjannoron (2013) identiteetti-idean käsite kuvaa päiväkirjoissa tutkittavaa sävellysprosessia, ja miten sävellysprosessissa painottui intuitiivinen, rationaalinen ja metakognitiivinen sävellyssajattelu?*

On mielenkiintoista huomata, että tämän tutkimuksen tutkimuskysymykset ja tutkitun sävellyksen sävellyksen ”ongelmat” ovat samanlaisia heikosti määriteltyjä ongelmia (ill-defined problem), joille ei ole selkeitä päämääriä, ratkaisumalleja tai oletettuja ratkaisuja (Schacter 2009, 376). Näin ollen tämän tutkimuksen analyysiosion tavoitteena on luoda tutkimusongelmia, joita ei alkuvaiheessa ollut mahdollista olla olemassa. Pyrim myös tutkimuksessani hypoteesittomuuteen (KvaliMOTV 3), ja moni alunperin tekemäni tutkimuskysymys muuttuikin tutkimuksen edetessä, mikä huomataan analyysiosiossa.

Heinosen sävellysprosessivaiheet auttavat erittelemään sävellyspäiväkirjojen sisältöä, ja sitä mikä sai minut päättämään sävellyksen olevan tietyn pisteen jälkeen valmis. Vuorostaan

identiteetti-idean käsite on heikosti määritelty ongelma, ja se ohjaa tarkastelemaan säveltäjän henkilökohtaisia sävellysvalintoja (Pohjannoro 2013, 5, 53). On siis mielekästä tutkia miten identiteetti-idea kehittyi, tai oikeastaan tarkentui, sävellyksessä lopulliseen muotoonsa eli konkreettiseksi itsekseen.

Lisäksi analyysini pohjalta pohdin, miten tällaista sävellysprosessin tutkimisesta kummunnutta tietämystä voisi käyttää hyväksi musiikin opetuksessa. Olen myös kiinnostunut havaitsemaan minkälaisia päätelmiä sävellysprosessin luonteesta voidaan tehdä aineiston itsensä perusteella, ja tuovatko nämä päätelmät kenties uudenlaisia näkökulmia sävellysprosessin tarkasteluun (KvaliMOTV 2).

### **4.3 Tutkimuksen luotettavuuden arviointi**

Tutkimukseni luotettavuuden kannalta on hyvin tärkeää, että erotan itsestäni kaksi eri roolia: säveltäjän ja tutkijan roolit. Säveltäjän roolissa keskityin pelkästään sävellysprosessiin, enkä tuona aikana myöskään työstänyt tutkimustani millään tavalla. Tutkijan roolissa en enää puutu sävellystyöhön, vaan tutkin tätä säveltäjäpersoonani ulkopuolisen tarkkailijan asemassa. On selvää että osittain nämä roolit on mahdotonta erottaa toisistaan, mutta näiden tiedostaminen mahdollistaa näkökulman ja tarkkaavaisuuden rajaamisen. Merkittävää näiden roolien mahdollistumiselle on myös se, että säveltäjän rooli oli ajallisesti täysin erillään tutkijan roolista, sillä varsinainen tutkimus alkoi vasta sävellysprosessin loputtua.

Tutkijan roolissa minulla on siis hyvin läheinen suhde tähän säveltäjän rooliin, mikä on tämän tutkimuksen ainutlaatuinen piirre. Pohdintaosiossa voin reflektoida tutkijan työni tuloksia omiin sävellysmetodeihin, ja reflektoida miten analyysi on mahdollisesti vaikuttanut tai tulee vaikuttamaan sävellystyöhöni. Samalla tästä tutkimuksesta saa myös hyvän kuvan siitä, minkälaisia mahdollisuuksia oman luovan työskentelyn kriittinen tarkastelu tuo työn tekijälle itselleen. Tätä tutkimusta voisi siis hyvin käyttää myös sovelluksena eräälle itseopiskelun tavalle, jossa opiskelija pyrkii kehittämään omia taitojaan toimimalla vuorotellen toimijan ja toiminnan tarkkailijan rooleissa.

Kontekstitekijöiden vaikutuksen rajaamisessa on oltava hyvin tarkka. Koska lähes kaikki sävellyspäiväkirjoissa voidaan asettaa johonkin kontekstiin, on tärkeää ottaa yksi mielenkiintoinen näkökulma, ja tarkastella sitä. Minulle säveltämisen konteksti rajottui omaan kognitiiviseen prosessointiini, jota kuvasin Pohjannon (2013) sävellystoiminnan muodoilla.

Kirjoitin vain niiden päivien kohdalle merkintöjä, joina koin sävellysprosessissa tapahtuvan jotain olennaisesti uutta. Halusin tehdä sävellyspäiväkirjat mahdollisimman paljon kytköksissä nimenomaan sävellysprosessiin. Tästä herää se ajatus, että ulkopuolinen tarkkailija olisi saanut haastatteluilla tietystä mielessä monipuolisempaa ja taustateorian kannalta tärkeää informaatiota talteen, kuin mitä sain itse sävellyspäiväkirjaa kirjoittamalla. Olisi voinut olla tärkeätä asettaa joitakin apukysymyksiä, joihin olisin yrittänyt vastata, joka kerran kun kirjoitin päiväkirjaa. Toisaalta kuitenkin pelkään, että tällaiset kysymykset olisivat johdatelleet minua ajattelemaan säveltämisestäni jollakin tietyllä tavalla, ja ehkä jopa näin ollen vaikuttaneet itse prosessiin. Tästä johtuen päädyin kuitenkin kirjoittamaan päiväkirjaani täysin vapaasti, jotta siitä tulisi mahdollisimman autenttinen dokumentti omasta ajattelustani (ja siten toiminnastani) sävellysprosessin aikana. Myöhemmän analyysin tehtävä on sitten jäsenellä ja selkeyttää tätä materiaalia.

## **5 VALONPAISUMUS - VALMIIN SÄVELLYKSEN RAKENNE**

Laadullista ja määrällistä analyysiä varten koin tärkeäksi esitellä Valonpaisumus -sävellyksen lopullisen kokonaismuodon suurpiirteisen analyysin. On tärkeää ymmärtää, että tämä lopullinen muoto ei kuitenkaan ollut minulla millään tavalla tiedossa kun aloitin sävellysprosessini. Sen sijaan jokainen idea muotoutui osittain suunnitelmallisesti ja osittain täysin yllättäen.

Tavoitteenani ei ole läpikotaisin pohtia valmiin sävellyksen syvärakennetta, sillä se vaatisi jo kokonaan toisen tutkimuksen. Sen sijaan haluan antaa selkeän referenssin sävellyspäiväkirjojen analyysin tulkitsemista varten, jotta sen kehityksen seuraaminen olisi mahdollisimman loogista ja selkeää. Pyrin tässä analyysissäni siis mahdollisimman yleiskuvalliseen ja helppotajuiseen selvitykseen lopullisen sävellyksen rakenteesta.

### **5.1 Rythmi ja tempo**

Sävellyksessä on käytetty useita eri tempoja (32bpm-80bpm), ritardandoja ja accelerandoja. Rytmisesti sävellys on monilta osin hyvin koraalimainen, siinä on harvoin synkopointia, ja rytmisinä yksikköinä ovat enimmäkseen neljäosa ja kahdeksasosanuotit. Tälle koraalimaiselle yksinkertaisuudelle on kontrastina aleatorinen rytmiiikka, jossa jokainen laulaja laulaa tiettyjä melodioita omalla rytmillään. Rytmit muodostavat näin ollen kontrastiparin selvä-epäselvä. Sävellyksessä ei käytetä juurikaan tasaisia tahtilajeja, vaan tahdit noudattelevat pitkälti sanarytmejä, lukuunottamatta Codan hymniä 3/4 tahtilajissa.

### **5.2 Tekstuuri**

Päätekstuureina sävellyksessäni ovat erilaiset resitaatiot, aleatoriset sointukentät, triangeli ja koraalimainen sekakuorotekstuuri. Tämä koraalimainen tekstuuri vaihtelee 1-7 ääneen. Monesti koraalimainen selkeäpulssinen tekstuuri hajaantuu resitatiivisiin ja/tai aleatorisiin tekstuureihin. Tämä on tärkeä kontrastipari sävellyksen muodon kehityksen kannalta.



### 5.3 Dynamiikka

Sävellyksessä on suuria dynaamisia vaihteluita. Perusrakenteeltan sävellys on alkupäässään piano-sävyinen, lukuunottamatta aivan alun fortea, ja kasvaa fortesävyiseksi loppua kohden, mutta aivan lopussa palataan pianoon.

### 5.4 Harmonia

Karkeasti jaoteltuna sävellyksessä on kolmenlaista sointuja: kolmisointuja, kolmisointujen pandiatonisia ja kromaattisia laajennuksia, ja sointukenttiä, jotka syntyvät aleatoristen tekstuurien sisältämisestä glissandoista. Harmoniassa on käytetty joissakin jaksoissa tonaalisia keskuksia, joista tärkeimpiä ovat kronologisessa järjestyksessä A, E ja D. Näille tonaalisille keskuksille on rakennettu sävellyksessä erilaisia diatonisia, symmetrisiä ja kromaattisia moodeja. Diatonisista moodeista tässä sävellyksessä on käytetty lähes kaikkia, mikä on erityisen selvää lopun hymnissä, joka yhdistelee useiden eri moodien fragmentteja. Tonaliteetti ei seuraa funktionaalisen harmonian johdonmukaisuuksia, vaan on pikemminkin pandiatoninen. Alussa harmonia on sävyltään tummaa, mutta se muuttuu sävellyksen edetessä koko ajan hieman valoisammaksi, ikään kuin välkehtien pikkuhiljaa enemmän ja enemmän.

### 5.5 Melodia

Melodia noudattaa samoja lainalaisuuksia kuin harmoniakkin. Melodisesti koraalimaiseen tekstuuriin kuuluu hyvin paljon asteikkoliikettä. Suurin osa melodisista intervaleista on kvartin ja priimin välillä. Pyrin koraalimaisen tekstuurin saamiseksi välttämään kvinttiä suurempia intervaleja, joita onkin sommiteltu vain merkittäviin taitteisiin. Tavoittelin tällä teoksen mahdollisimman sujuvaa laulettavuutta. Melodiat on myös sommiteltu kunkin stemman mukavuusalueille, eikä ääriääniä käytetä kuin vain erityisissä kohdissa sävellystä. Melodioista materiaalia on rakennettu paikoin symmetrioiden ja kromatiikan (etenkin lopun hymnin säestävät äänet) avulla.

## 5.6 Muoto

Sävellys on muodoltaan metamorfoosi. Se alkaa lähes pelkällä resitoinnilla, jonka lomasta alkaa pikkuhiljaa ilmestyä koraalimaisia ja aleatorisia fragmentteja. Aluksi aleatoriset tekstuurit dominoivat, mutta sävellys kehittyy pikkuhiljaa koraaleja kohti. Lopulta huipussaan sävellys yhdistää koraaleissa kaksi teemaa, minkä vaikutuksesta päädytään kolme kertaa toistuvaan hymniin. Sävellys purkautuu aivan lopussa alun resitatiiviseen ja aleatoriseen tunnelmaan.

Sävellyksen voi myös hahmottaa löyhästi sonaattimuotona (esittely, kehittely, kertaus), jossa teemojen 1 ja 2 kehittely johtaa codan hymniin syntymiseen. Sonaattimuoto täytyy tässä kuitenkin ymmärtää niin, että pääteema ja sivuteema, ovat johdannossa vasta fragmentteja, eivätkä ole esittelyssäkään vielä täysin valmiita, vaan vasta kertauksessa ne saavuttavat täydellisen muotonsa. Tärkeintä on teoksessa ovat tietyt päämotiivit, joista pääteema, sivuteema ja codan hymni rakentuvat. On tärkeä kuitenkin muistaa, että tämä sonaattimuoto ei ollut minulla säveltäessä missään vaiheessa tietoinen ratkaisu, se on vaan hyvin yleispätevänä dynaamisen materiaalin kehityksen muotona käytettävissä analyyttisena kehikkona sävellyksen tarkasteluun.

Selkeyden vuoksi olenkin esittänyt sävellyksen muotokaavion nojaten löyhästi sonaattimuotoon. Kuitenkin sävellyksen pääasiallisena rakenteena on sen melodiikan metamorfoosi resitatiivisesta koraalimaiseen, jota seuraa omia reittejensä pulssin metamorfoosi epäselvästä selkeään. Tavoittelen tällaisella muodolla prosessia, jossa kuulija voi seurata tekstin muuttumista musiikiksi.

Tämä sisällön ja muodon analyysi voidaan nähdä sävellyksen identiteetti-idean lopullisena manifestaationa, koska tässä analyysissä oli kyse nimenomaan omasta käsityksestäni sävellyksestäni. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.) Seuraavalla sivulla on Valonpaisumuksen muoto taulukkona.

<b>JOHDANTO</b>	Harjoitusmerkit A-C Runokirjan alkusanat + sivut 11-12 ”Jos ilmestyisi...”	-paljon resitaatiota -ei selkeää pulssia -glissandoja -triangelin 3 iskun motiivi -avosointuja -tummia sävyjä -fryyginen ja aiolinen moodi -dynamiikka aluksi forte, mutta hiljenee äkisti ja alkaa pikkuhiljaa kasvaa
<b>ESITTELY 1, PÄÄTEEMA</b>	D, s. 13 ”On esimerkiksi painovoima...”	-selkeä pulssi -pandiatonisia sointuja -resitaatiota -koraalimainen pääteema hajoaa resitaatioon -kasvaa forteen mutta hiljenee pianoon -dynamiikka pp-f-p
<b>ESITTELY 2, SIVUTEEMAN VARIATIO</b>	E-F, s. 13-14 ”Erään kiertoradan keskivaiheilla...”	-sivuteeman variointi aleatorisesti, ja kvinteissä kulkevalla koraalimaisella miesäänellä -triangeli korostaa sivuteemaa -purkautuu resitaatioihin -dynamiikka mp-mf
<b>VÄLIKE 1</b>	G, s. 14 ”Puuttuneen ilon aihioita...”	-yhtäkkiä tasainen hitaahko pulssi -kolmiääninen -minimalistinen laskeva kolmisointuketju esittelee tulevan harmonisen sommitelman - purkautuu pää- ja sivuteeman fragmenteihin -dynamiikka kasvaa hitaasti pp-f
<b>KEHITTELY 1, SIVUTEEMA</b>	H-I, s. 14 ”Maailmat ikkunoiden...”	-selkeä pulssi -kolmiääninen polymodaalinen kontrapunkti, esitelty välikkeessä 1 -koraalimainen -purkautuu resitointiin ja aleatoriseen tekstuuriin -dynamiikka aluksi pianossa, mutta kasvaa forte lopussa, josta laskee mezzoforte
<b>KEHITTELY 2, PÄÄTEEMA</b>	J-K, s. 14-15 ”Jotkut ohikulkijat...”	-harmonia E-lyydisessä, joka oli esitelty sivuteeman bassolinjassa -koraalimainen, imitoiva kontrapunkti -ennakoi sävellyksen huippukohtaa -purkautuu resitaatioihin, joiden melismat lainaavat pää- ja sivuteeman motiiveja
<b>VÄLIKE 2</b>	L, s. 15 ”Planeettojen liikkeitä...”	-suunnaltaan välikkeen 1 peilikuva -pitkä hidas e-pohjainen kolmisointuketju ylöspäin -aloittaa siirtymän teoksen huippukohtaan -piano, crescendo
<b>KERTAUS</b>	M, s. 15 ”Se livertää...”	-pää- ja sivuteema yhdistyvät -koraalimainen tekstuuri, imitoivaa kontrapunktia -pääteema E-lyydinen, muuttuu polymodaaliseksi yhdistyessä sivuteemaan -juuri ennen huippua sivuteema miesäänten kvartti-kvintti harmonialla -forte
<b>CODA</b>	N-P, s. 16, 35 ”Kerran ystäväni...”	-toistuva hymni -hymni koostuu diatonisten moodien fragmenteista, jotka ovat olleet läsnä aiemmassa materiaalissa -alusta poiketen teksti hyppää tässä runossa eteenpäin ensin sivulla, ja loppuu sitten runokirjan takakansitekstiin (s. 35) -tasainen 3/4 tahtilaji -hymni purkautuu lopusta resitaatioihin ja aleatoriseen sointutekstuuriin -dynamiikka mf-ff-mp

## 6 SÄVELLYSPÄIVÄKIRJOJEN LAADULLINEN ANALYYSI

*Yksi uusi idea saattaa vaikuttaa kaikkiin aiemmin sävellettyihin, ikään kuin sekottaisi värilliseen nesteeseen pisaran uutta väriä, joka vaihtaa kokonaissävyä hieman. (Sävellyspäiväkirja 27.10)*

Sävellysprosessin analyysiaineistonani minulla on ollut käytössä omat sävellyspäiväkirjani ajalta 19.10-8.12.2015. Seuraavassa analysoin päiväkirjoja Heinosen yleisen sävellysprosessimallin avulla. Mallien sisäistämisen ja valmistelun voi käsittää hyvin saman alaluvun alle. Kuitenkin kypsyminen, oivallus, inspiraatio ja todentaminen ovat osittain päällekkäisiä ja samanaikaisia toimintoja, joten niitä on mielekästä käyttää varsinaisen sävellysprosessin erittelyyn (Heinonen 1995, 34-36). Yhdistän näihin termeihin Pohjannon (2013) sävellystoiminnan erittelystä intuitiiviseen, rationaaliseen ja metakognitiiviseen toimintaan. Käsitän oivalluksen täysin ja inspiraation pääosin intuitiiviseksi sävellystoiminnaksi, kun taas valmistelun ja todentamisen käsitän pääosin rationaaliseksi tai metakognitiiviseksi sävellystoiminnaksi. Käyttämällä näitä kahta mallia yhtä aikaa toivon saavani rikkaamman kuvan aineistosta, kuin se olisi mahdollista käyttämällä vain toista.

En lähtenyt päiväkirjoissani analysoimaan liittyikö jokin lause täsmälleen nimenomaan Valonpaisumuksen sävellysprosessiin, vai menikö se liikaa ohi aiheen. Pikemminkin oletan, että koska kyseessä on sävellyspäiväkirja, joka kuvaa ajattelua sävellysprosessin aikana, on jokainen ajatus tärkeä. Osittain tästäkin syystä on hyvä käyttää kahta teoreettista viitekehystä päiväkirjojen analyysiin. Huomasinkin analyysin vaiheessa, että kahden mallin käyttäminen tuki kokonaisvaltaista analyysia, sillä oli aina kohtia, joissa toinen menetelmä sopi tarkemmin tavoitteeseen kuin toinen.

Analysoidessani sävellysprosessiani, viittaaan valmiin sävellyksen muodon analyysin rakenteeseen, vaikka täytyy muistaa etten vielä sävellyksen alkuvaiheessa tiennyt tarkalleen mikä pala menee mihinkin. Lopullinen sävellys onkin vain yksi mahdollinen lopputulema sävellysprosessille, johon vaikutti kaikki sävellysprosessin aikana tapahtunut. Aivan yhtä hyvin sävellyksestä olisi voinut tulla aivan toisenlainen, vaikka alustavat suunnitelmat sen tekemiseen olisivat olleet identtiset.

Sävellysprosessivaiheiden voidaan käsittää kuvaavan sävellyksen identiteetti-idean manifestoitumis -ja transformaatioprosessia. Näistä vaiheista käy hyvin ilmi se, että sävellystehtävä on heikosti määritelty ongelma, jonka ratkaisu syntyy vasta itse prosessin kulkiessa eteenpäin. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.) Olen jakanut sävellysprosessini päiväkirjamerkintöjen perusteella kahteentoista osaan, jolle jokaiselle olen antanut kyseistä vaihetta luonnehtivan otsikon (kaikki merkinnät ovat vuodelta 2015).

- I. Tunnusteluvaihe, sävellyksen pääelementtien hahmottamista 19.-27.10.
- II. Inspiroitunutta polymodaalisen kontrapunktin työstöä, kokonaismuodon oivalluksia 27.10
- III. Takkuilevaa hiomista, kokonaismuodon kontrastien oivallus 29.10
- IV. Kokonaismuodosta impressionistinen ja mietiskelevä metamorfoosi (lausunnasta lauletuksi), lintumotiivi (Pääteeman tärkein motiivi) syntyy 30.10
- V. Lintumotiivi (Pääteema) sävellyksen huippukohtaan (Kertaus), idea II (Coda) osan sisällöstä 2.-5.11.
- VI. Yllättävä inspiraatio II osan (Coda) harmonian löytymisestä, pääteeman kehittelyä, kokonaiskuva alkaa hahmottua, prosessin tehokkain vaihe alkaa 9.-11.11.
- VII. Idea lausunnasta muuttuu yllättäen resitaatioksi, josta kantava teema koko sävellykseen 12.-13.11.
- VIII. Sävellyks yllättäen kestollisesti valmis, resitaatio-idea kehittyä, kokonaismuoto tarkentuu 15.-25.11.
- IX. Oivallus kaksiosaisen muodon yhdistämisestä yksiosaiseksi, oivallus huippukohdan (Kertaus) valmistelusta 26.-30.11
- X. Huomio triangelin rooliin, aleatoriikan kehittelyä 3.12.
- XI. Yllättävästä oivalluksesta uusi lopetus (Codan purkaus), kokonaismuodon pohdintaa 7.12.
- XII. Huippukohdan (Kertaus) selkeyttämistä karsimalla materiaalia, hiomista ja sävellyksen lopullinen valmistuminen 8.12.

Vaihe I on käytännössä Heinosen (1995) kuvaama valmisteluvaihe (Heinonen 1995, 18). Vaiheet II-XII taas ovat Heinosen kuvaamien oivalluksen, kypsymisen, inspiraation ja todentamisen syklistä ja dialektista prosessia. Vaiheiden otsikoiden on tarkoitus antaa kuva sävellyksen identiteetti-idean tärkeimmistä kehityspaikoista. Sävellyspäiväkirjat eivät kata Heinosen kommunikaatio-vaihetta kuin vain osittain muutamissa metatason pohdinnoissa sävellyksen alkupuolella, jotka eivät varsinaisesti liity käsillä olevaan sävellykseen. Rajaan sävellyksen kommunikaatio-osuuden hyvin pieneksi maininnaksi, koska tämä tutkimus keskittyy vain varsinaiseen sävellyksen kirjoitusprosessiin.

## **6.1 Valmistelu ja esisävellysvaihe**

Tähän kuvaukseen aion sisällyttää Heinosen yleisen sävellysprosessimallin vaiheista Mallien ja strategioiden sisäistämisen ja valmistelun. Tarkastelen tässä sisäisiä ja ulkoisia edellytyksiä ja rajoituksia, joiden puitteissa sävellyks valmistui.

### **6.1.1 Oma musiikillinen taustani (mallien ja strategioiden sisäistäminen)**

Olen aloittanut oman aktiivisen musiikkiharrastukseni 8-vuotiaana sellonsoitolla Käpylän musiikkiopistossa ala-asteella mennessäni Oulunkylän ala-asteen musiikkiluokalle (3.-6. luokka-aste). 10-vuotiaana aloin kiinnostua kitaransoitosta, ja opettelini soittamista tekemällä omia kappaleita. Tapanani oli aina keksiä sellaista musiikkia, jota en vielä osannut soittaa, ja motivoida itseäni sillä tavalla kitaransoittoon. Oman musiikin tekeminen jatkui 2002-2008 Helsingin Pop & Jazz -konservatoriossa, jossa tänä aikana opiskelin pop&jazz kitaransoittoa, ja tein aktiivisesti musiikkia omalle bändilleni, joka toimi bändiopettajan ohjauksessa. Viimeisenä opiskeluvuoteni 2007-2008 olin Jarmo Saaren pitämässä sävellysworkshopissa, josta sain kipinän alkaa toden teolla säveltäjäksi. Pop&Jazz konservatorio tutustutti minut jazz-musiikkiin, ja oma soitonharjoitteluni kitaralla onkin ollut hyvin pitkälle improvisaation (painottuneena jazz-musiikin perinteeseen) harjoittelua, mikä on tehnyt vaikutuksen myös sävellysprosessiini. Jatkoin opintojani Jyväskylän Ammattiopiston konservatoriossa 2009-2011, jotka johtivat lopulta omaan sävellyskonserttiin Jyväskylä Big Bandin kanssa.

Muutettuani keväällä 2008 Jyväskylään, pääsin laulamaan paikalliseen Ruamjai -kuoroon, joka oli samana vuonna valittu Yleisradion vuoden nuorisokuoroksi. Tein Ruamjaille ensimmäisen kuorokappaleeni, joka päättyi lopulta YLE:n kantaneuhoihin seuraavana keväänä. Tästä innostuneena aloin tehdä Ruamjai -kuorolle säännöllisesti musiikkia seuraavat kuusi vuotta, jotka olivat pääasiallinen oppini kuorosäveltämisen maailmaan. Pikkuhiljaa muutkin kuorot ottivat musiikkiani ohjelmistoihinsa ja sain pikkuhiljaa enemmän tilauksia suomalaisilta kuoroilta. Voitin vuonna 2014 kansainvälisen VocalEspoo -kuorosävellyskilpailun jaetulla ensimmäisellä sijalla, joka on auttanut minua paljon säveltäjän urallani.

Jonkinlaisen käsityksen omasta musiikillisesta maustani, ja sitä myöten esteettisistä preferensseistäni musiikissa voi saada, kun tarkastelee mielimusiikkiani. Kuuntelen musiikkia hyvin laaja-alaisesti, mutta viime aikoina kuunteluni on painottunut lähes pelkästään länsimaiseen taidemusiikkiin. Säveltäjiä, jotka kiinnostavat ja ovat inspiroineet minua viime aikoina suuresti ovat muun muassa Carlo Gesualdo, J.S. Bach, Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, György Ligeti, Witold Lutoslawski, Sofia Gubaidulina, Einojuhani Rautavaara, Kalevi Aho, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg ja Arvo Pärt.

### 6.1.2 Vaihe I: 19.-27.10 tunnustelua, sävellyksen pääelementtien hahmottamista

Analysoitavaa sävellystäni, Valonpaisumusta (nimen keksin vasta sävellysprosessin päätyttyä), ajatellen tärkeimpiä tiedostamiani musiikillisia vaikuttajia sävellysprosessin alussa olivat Stravinsky (polymodaliikka), Lutoslawski (aleatoriikka), Aho (triangelin käyttö) ja Rautavaara (terssisuhteiset harmoniat). Asiantunteva kuulija voi toki kuulla yhtäläisyyksiä muihinkin vaikuttimiin, mutta näistä mainitsemistani säveltäjistä olin tietoinen kyseisen sävellysprosessin alkaessa ja sen aikana.

24 rit. - - - - -  
99 ♩=70 Eteenpäin J:hin kun kaikki ovat fermaatilla

Jokainen laulaja omassa tempossaan:  
le - väs - tö  
Jokainen laulaja omassa tempossaan:  
le - väs - tö  
le - väs - tö  
le - väs - tö

153 N ♩=55  
tutti  
Hän nau-roi ym-pä-röi - vän as-fal-tin  
roi as - fal - tin  
Hän nau - roi a - .  
mf  
Hän nau - roi a - .

Kuva 1. Oikealla Aleatoriikan (jokaisen laulajan oma tempo synnyttää väreilevän kentän) ja polymodaliikan (Sopraanossa Ab-duuri solu, altossa H-lyydinen solu, kun taas tenorit ja bassot viittavat E-lyydiseen) käyttöä Valonpaisumuksessa. Vasemmalla esimerkki terssisuhteisista harmonioista (soinnut G-Bb-G-Bb).

Alunperin tässä sävellyksessä piti olla Sinfoniaorkesteri ja kuoro, mutta kun paljastui, että Jyväskylän Sinfonia olisi ollut lomalla elokuussa kantaesityksen aikaan, ei tämä onnistunutkaan. Mielenkiintoista on se, että loppuosan sopraanosooloteeman (*”kerran ystäväni...”*) oli alunperin tarkoitus olla sävelletty viuluille, ja olin saanut siihen inspiraationi Einojuhani Rautavaaran Angel of Light sävellyksen teemasta. Tämä sävellys on ollut minulle hyvin tärkeä, ja olen tutkinut sitä yksityiskohtaisesti. Muistan kuinka minulle tuotti suurta riemua ja tyydytystä selvittää Rautavaaran sävellystekniikkaa kyseisessä sävellyksessä, ja halusin käyttää tämän tyylistä terassisuhteista harmoniaa omissakin sävellyksissäni. Angel of Lightin pääteeman melodista kehitystä ei ohjaa mikään tietty melodinen moodi, vaan pikemminkin sointuprogressio, johon säveltäjä melodian sävelet sovittaa. Näin teema ikään kuin maalaa harmoniaa, jolloin huomio keskittyy erityisesti sen suuntiin ja rytmiin, joilla melodiset pidätykset ja purkaukset rakennetaan. Valonpaisumuksen huipentuma, eli lopun sopraanoteema, onkin kunnianosoitus Rautavaaralle.

Kun päädyin tekemään sävellystäni kuorolle, halusin kuitenkin sisällyttää jonkin kuoron ulkopuolisen elementin sävellykseeni. Päädyin yllättäen triangeliin, sillä erään mielestäni erittäin hienon kuoroteoksen, Kolme laulua Mawlana Rumin runoihin (Kalevi Aho), ensimmäinen osa on sävelletty sekakuorolle ja triangelille. Mielestäni tämä triangelin käyttö loi teokseen rituaalista ja maagista tuntua, mitä kaipasinkin omaani. Idea tuli siis hyvin suoraan Aholta.

Kristian Blombergin runoteos oli tehnyt minuun hyvin suuren vaikutuksen, ja tahdoin käyttää sitä sävellyksessäni. Olin vakuuttunut runon vahvasta ilmaisuvoimasta, ja halusin erityisesti käyttää keskisuomalaisen runoilijan tekstiä. Halusin kehittää sävellyksessä mahdollisimman luontevan tavan käyttää tekstiä; koskaan teksti ei saisi tuntua päälleliimatulta. Tähän ajattelin ratkaisuksi tekstin lausumista, mutta myöhemmässä vaiheessa idea muuttui resitaation käytöksi lausunnan sijaan.

Halusin tehdä kuorolle mahdollisimman luontevaa tekstuuria, joten välttelin liian suuria melodisia intervaleja, ja pyrin tekemään kuorotekstuurista mahdollisimman koraalimaista. Tätä toimisi myös hyvänä kontrastina aleatorisille ja resitatiivisille kohdille.

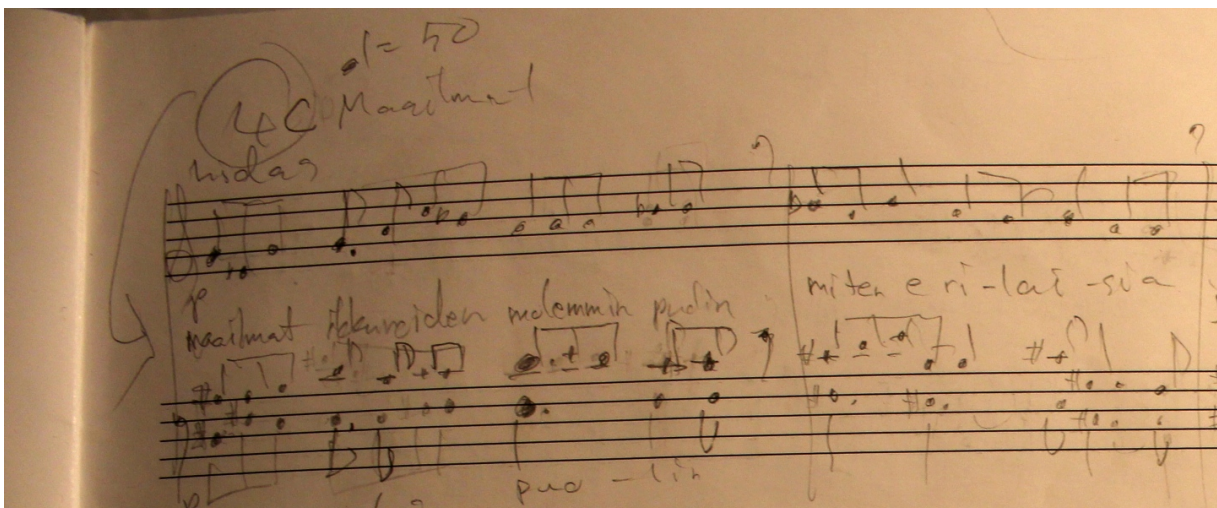


### 6.1.3 Sävellystoiminnan lyhyt kuvaus

Säveltäessäni Valonpaisumusta varsinainen sävellystyöni tapahtui pääasiallisesti pianon ääressä. Kokeilin myös laulaen tai hyräillen aina aika ajoin kirjoittamiani stemmoja. Tein etukäteen paperille muutamia hahmotelmia muotosuunnitelmasta. Suunnittelin sävellyksen muotoa myös kopioille runon kymmenestä sivusta, joihin kirjasin mitä minkäkin tekstin kohdalla tapahtuisi. Sävellysprosessini ei edennyt kronologisesti alusta loppuun, vaan keskittyi materiaalin kehittelyyn tiettyjen valikoitujen teemojen ympärille, jotka sijaitsivat sävellyksen tärkeissä kohdissa. Sävelsin myös monesti juuri sitä kohtaa, mikä minua minäkin päivänä eniten puhutteli. Tapanani oli käydä läpi aiemmin sävellettyä materiaalia uutena päivänä, ja tehdä tarpeen mukaan korjauksia. Käytin säveltäessäni paljon pyyhekumia hioessani luonnoksiani. Sävellysprosessin reflektointiin käytin sävellyspäiväkirjoja. Minulla oli myös tapana hakea inspiraatiota kuuntelemalla musiikkia, mikäli tarvitsin uusia ideoita. Sävellystoiminnan aloittamisesta lähtien sävelsin joka arkipäivä vaihtelevia tuntimääriä, ja jos en niin ollut tehnyt, olin merkinnyt pidemmät tauot päiväkirjaani.

## 6.2 Varsinainen sävellysvaihe: sävellysprosessin vaiheet II-XII

### 6.2.1 Vaihe II: 27.10 Inspiroitunutta polymodaaliikan työstöä, kokonaismuodon oivalluksia



Kuva 2. Luonnosmateriaalia sivuteemasta, joka ilmenee ylimässä äänessä. Harmonia on sommiteltu kolmisointuihin polymodaalisella kontrapunktilla: ylin ääni Eb-lyydiseen, väliääni H-melodiseen molliin, ja alin ääni C#-molliin (toisen tahdin e# on kirjoitusvirhe). Tämä katkelma viittaa inspiraatioon, sillä se on säilynyt tismalleen samanlaisena lopulliseen sävellykseen (kirjoitusvirhettä lukuunottamatta).

Olin sävellysprosessistani hyvin inspiroitunut ja tein tänä päivänä lähes neljä tuntia sävellystyötä. Hahmottelin runokirjan sivun 14 lähes kokonaan, ja hahmottelin Codan alkua. Hioessani sivun 14 kontrapunktia (Kehittely 1, Sivuteema), huomasin että sieltä kumpusi sävellykseeni useita käyttökelpoisia motiiveja. Minulle oli sivuteemassa tärkeää, että polymodaalinen kontrapunkti säilyisi.

Pohdin Välikkeen 1 käyttökelpoisuutta, ja epäilin että se saattaisi olla liian yksinkertainen. Jätin ongelman ratkaisun myöhemmäksi. Pohdin sitä, miten sävellysprosessissa voi yksi uusi idea vaikuttaa kaikkiin edellisiin. Sävellysprosessini myöhemmässä vaiheessa juuri tässä kohtaa pohtimani asia tapahtui: vaiheessa VII oivallus resitaatiosta lausunnan sijaan muutti koko sävellyksen luonteen. Näin ollen voisi ajatella, että sävellyksen identiteetti-ideaan kuului ikäänkuin tiedostamattoman pohdinnan tasolla tällainen teoksen kokonaisuutta eheyttävien ideoiden löytäminen. Tällä tavalla Pohjannoro (2013) myös kuvaa identiteetti-idean olemusta (Pohjannoro 2013, 18, 53-54).

Ajattelin, että ”I osassa olisi hitaampia ja tekstuurillisempia elementtejä ja enemmän kuoron ja lausujan yhteispeliä. II osassa voisi olla enemmän solistisia osuuksia, ja ehkäpä tässä tulisi myös soitin mukaan (triangeli luultavasti). II osa voisi olla myös voimakkaammin eteenpäin menevä ja ehkä kokonaisvaikutukseltaan nopeatempoisempi.” (Sävellyspäiväkirja, 27.10) Tässä tutkimuksessa sävellyksen kokonaisuuden analyysissä huomattiin, että tärkein solistinen osuus osui juuri sopraanosoololle Codan alkuun, mutta myös muita solistisia osuuksia oli ripoteltu resitaation muodossa aikaisempiin kohtiin sävellystä. Tämä kehitys hitaammasta ja tekstuurillisemmasta nopeaan ja eteenpäinmenevään oli olennainen osa sävellyksen identiteetti-idea, ja ennakoiti oivallusta metamorfoosimuodosta.

### **6.2.2 Vaihe III: 29.10 Takkuilevaa hiomista, kokonaisuuden kontrastien oivallus**

Aloitin tänä päivänä sävellyksen verrattain myöhään, sillä olin väsynyt eilisestä konsertista, jossa olin laulamassa. Lisäksi ajatukseni harhailivat muihin sävellyksiin. Työstin runokirjan sivua 15 puolestavälisestä loppuun, eikä säveltäminen tuntunut alkuun sujuvan ollenkaan. Soittelinkin lähinnä pianolla sävellykseen kasautunutta materiaalia, ja sain siten käsitystä mitä aioin tehdä. Koin myös epävarmuutta teoksen valmistumisesta, koska urakka tuntui todella

suurelta. Pohdin sitä, että sävellysprosessiin pitäisi saada keskittyä keskeytyksettä. Pohdin sitä, että minulle on tyypillistä säveltää ikään kuin kerros kerrallaan. Joskus myös yksityiskohdan hiominen auttaa tutustumista sävellyksen mikrotason materiaaliin.

On havaittavissa, että tässä kohtaa sävellystä ohjaavat ideat ovat Heinosen (1995) kuvaamassa kypsytysvaiheessa, ja ne olivat pitkälti ei-tietoisia.

Korjailin eri stemmoja sieltä täältä, mikä kertoo rationaalisen prosessoinnin dominoinnista. Jatkoisin I (Johdanto-Kertaus) ja II (Coda) osien kontrastin pohdintaa. ”Tähän mennessä I osasta on tulossa verkkaisen mietiskelevä, jossa on hetkittäisiä voimakkaita suuntia, mutta muuten hyvin staattinen tunnelma. Täytyy pitää huoli siitä, että osa II:ssa on voimakas liikkeen ja eteenpäinmenemisen tuntu.” (Sävellyspäiväkirja, 29.10). Tämän lisäksi keksin ideat kummallekin Välikkeelle: Välike I tulisi olemaan alaspäinmenevä kolmisointupurkausketju, ja Välike II päinvastoin ylöspäinmenevä. En kuitenkaan tällöin ajatellut näitä kohtia välikkeinä, vaan pikemminkin muotoa jäsentävänä kontrastiparina (eli tavallaan olemuksellisesti kuitenkin välikkeinä). Tämä on hyvä esimerkki ideoiden eideettisyydestä: ne ovat hyvin tarkkoja minulle itselleni sisäisessä maailmassani, mutta esimerkiksi niiden käsitteellistäminen kielen avulla noudattaa itselleni tyypillisiä ilmaisumuotoja, jotka eivät kokonaan selitä ideoiden luonnetta (Pohjannoro 2013, 18, 53-54). Minulla oli ikäänkuin haju kokonaiskuvasta, eli sävellyksen identiteetti-idea tapaili oikeita suuntia, mutta tarkoituksellinen intuitio (ks. luku 3.3.3), ei ollut vielä kehittynyt ohjaamaan sävellysprosessia.

### **6.2.3 Vaihe IV: 30.10 Kokonaismuodosta impressionistinen ja mietiskelevä metamorfoosi, lintumotiivi syntyy**

Sain tänä päivänä sävellettyä hieman yli 3 tuntia ja työskentely oli hieman tahmeaa. Keskittyminen tuntui vaikealta ja minua jännitti sävellyksen kokonaispituus. Moni idea oli siis vielä kypsytysvaiheessa. Toisaalta olin luottavainen että tästä saattaisi tulla yksi parhaimmista kuorokappaleistani. Hain inspiraatiota kuoron ja lausujan yhteispelistä kuuntelemalla Veljo Tormiksen Raua Needmineä sekä Arnold Schönbergin A Survivor of Warsaw:ta.

Tärkeimmät oivallukset olivat ensinnäkin idea kokonaisuuden metamorfoosista, jossa lausuttu teksti muuttuu sävellyksen kehittyessä pikkuhiljaa lauletuksi. Uskoin että 12 minuutin kesto antaa tilaa pitkälle kehityskaarelle. Toiseksi keksin runossa esiintyvälle lintumotiiville musiikillisen motiivin. Tästä tuli koko sävellyksen kannalta hyvin merkittävä, sillä pääteema rakentui tästä motiivista. Tällä melodianpätkällä oli minulle jostakin syystä myös paljon emotionaalista merkitystä.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. There are several circled markers: '4a' at the top left, '9' in the middle left, and '5b' in the middle right. Handwritten lyrics in Finnish are interspersed between the staves. The score is annotated with various musical terms and dynamics, such as 'rit.', 'pizz.', 'ff', 'mp', and 'seur. sivu'. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Kuva 3. Lintumotiivin kaksi eri kehittelyä 5b ja 5a, hylätty huippukohta 9, sekä Sivuteeman kehittäely 4b (Kehittäely 1). 5b alkaa osalla Välike 2, ja aloittaa sanan "linnan" kohdalla Kertaus -osan. 5a taas päättyi Kehittäely 2 -osaan, pääteeman kehittäelyksi. Näistä osioista huomaa myös inspiraation vaikutuksen, sillä ne ovat säilyneet lähes identtisinä lopulliseen partituuriin. Tämä tukee Heinosen tulkintaa siitä, että inspiraatioon viittaa sellainen luonnos, jossa laajahko kokonaisuus on kirjoitettu nopeasti ja vaivattomasti (Heinonen 1995, 34-36). Kuva on myös hyvä esimerkki siitä, kuinka fragmentaarisesti sävellyks on syntynyt, ei millään tavalla lopusta alkuun, vaan pikemminkin tärkeimmät kohdat ensin.

Halusin myös sävellykseen impressionistisiä ja mietiskeleviä sävyjä, mikä oli selvästi sävellyksen identiteetti-idean mukaista, sillä halusin sävellyksen tunnelman olevan

mahdollisimman lähellä runon tunnelmaa. Tällainen tunnelma vastaisi runon rikasta kuvakieltä.

Sain myös valmiiksi runokirjan sivun 19 materiaalia (jonka myöhemmin hylkäsin). Sävelletyn materiaalin hylkääminen on yksi esimerkki siitä, miten identiteetti-idea pitää yllä sävellyksen esteettistä koherenssia (Pohjannoro 2013, 18, 53-54). On selvää, että sävellyksessä tulee harharetkiä, eikä jokaista ideaa voi säilyttää kokonaisuuden kärsimättä.

Vaikka olinkin saanut innostavia oivalluksia, päätin jättää niiden kehittelyn seuraaville päiville. Lisää kypsymistä ilmeisesti tarvittiin. Olin säveltäessäni tietoinen kypsymisen merkityksestä, sillä olin luottavainen seuraavien päivien ideoihin.

#### 6.2.4 Vaihe V: 2.-5.11. Lintumotiivi sävellyksen huippukohtaan, idea II osan sisällöstä

The image shows a musical score for a piece titled 'Lintumotiivi'. It features a melodic line and an accompaniment. The tempo is marked as ♩=80. The score is in 5/4 time and consists of five staves. The lyrics are: 'lin - nun: se li - ver-tää jos sen si - säl - le joh-de-taan se lin - nun: se li - ver-tää jos sen si - säl - le joh-de-taan lin - nun: se lin - nun: se li - ver-tää jos sen si - säl - le joh-de-taan'. The dynamics are marked as *p* and *mf*.

Kuva 4. Lintumotiivista rakennettu pääteema Kertaus -osassa. Harmonia on hyvin valoista, ja pohjaa E-lyydiseen moodiin. Tämä on minulle sävellykseni yksi emotionaalisesti tärkeimmistä kohdista.

Koin tänä aikana saaneeni valmiiksi kokonaan sivut 14-15, eli Esittelyn 2 puolestavälistä Kertaukseen, jota kutsuin tässä vaiheessa vielä I osan lopuksi. Käytin lintumotiivia useamman kerran (pääteeman kehittäminen ja kertaus). Kuvasin sen esiintymistä vapautumisen hetkeksi, josta aukeni aivan uusi sävy sävellykseeni. Olin jo pitkään etsinyt eräänlaista huippukohtaa, jolla olisi myös emotionaalista merkitystä. Juuri tämä lintumotiivi, ja sen harmonisointi E-

lyydisessä muodostui sävellyksen kokonaisuuden kannalta äärimmäisen tärkeäksi purkauspisteeksi, kaikkea alun fragmentaarisuutta vasten. Tässä kohtaa on huomattavissa Heinosen (1995) kuvaama inspiraation tuottama huippukokemus, joka on yksi tärkeimpiä säveltämiseen motivoivia tekijöitä (Heinonen 1995, 21). On huomionarvoista, että tästä lintumotiivista rakentui myös sävellyksen pääteema. Tällaiset tärkeät tunnekokemukset olivat siis olennaisesti sävellyksen lopulliseen muotoon vaikuttavia tekijöitä sävellysprosessissani.

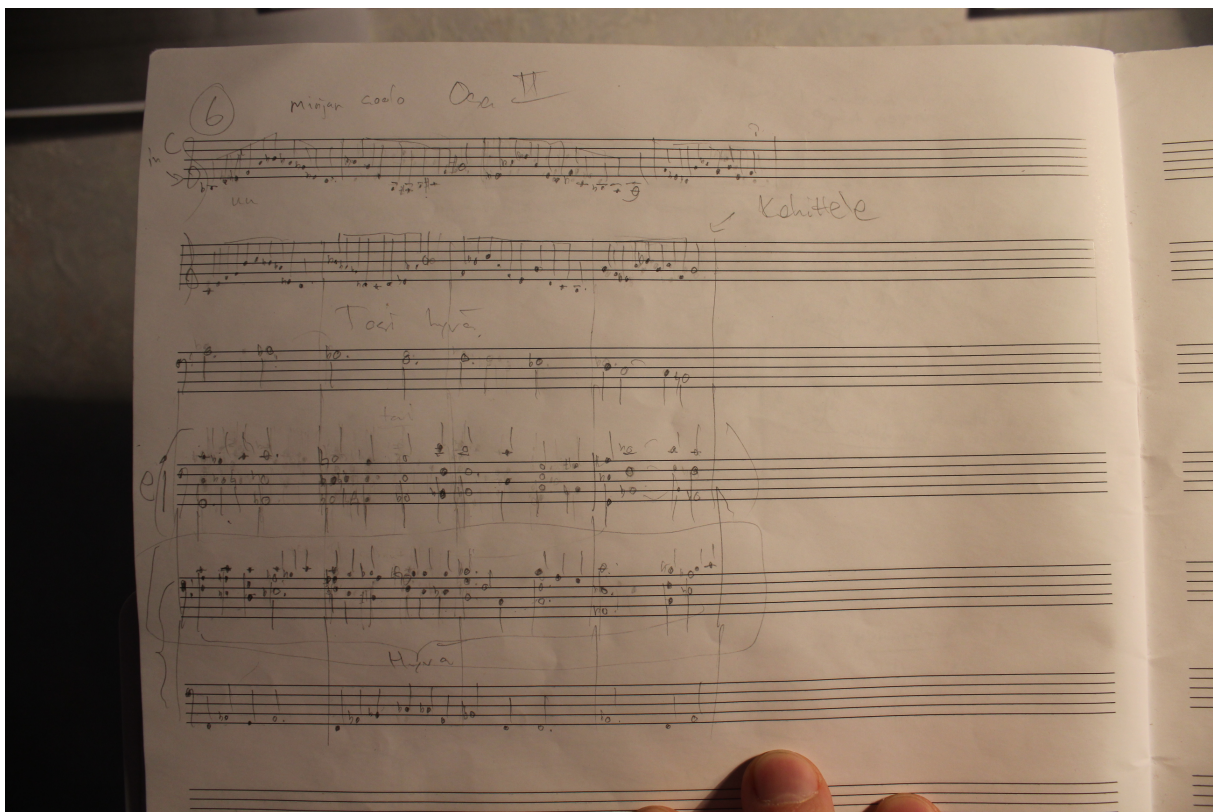
Tämä lintumotiivi oli sinänsä mielenkiintoinen, että se on ollut läsnä myös aiemmissa sävellyksissäni, toki eri muodossa, mutta ikään kuin ajatuksena. Nämä sävellykset ovat olleet minulle henkilökohtaisesti hyvin merkittäviä, sillä jostain syystä juuri lintuteemaiset sävellykseni ovat menestyneet parhaiten. Voisi siis olettaa, että tämä lintumotiivi tuli sävellykseeni ikään kuin sen ulkopuolelta, ja heijasteli enemmänkin omaa säveltäjäpersoonaa. Uskoisin, että juuri tällä tavalla säveltäjän persoonallinen sävelkieli ilmenee sävellyksissä; mikäli saa säveltää vapaasti eikä kontrollia ole liikaa, on helpompaa rakentaa sävellykseen henkilökohtainen suhde. Se ikään kuin pulpahtaa sävellykseen itsestään.

Lintumotiivin lisäksi hahmottelin Codan hymniä, johon hain Rautavaara-tyylistä melodiikkaa. Tästä tuli sävellyksen toinen pääteema, joka osoittautu lopulta Codaksi, puoli-itsenäiseksi epilogiksi sävellykselle. Tavoitteenani oli myöhemmin tehdä useampi harmonisointi tälle teemalle, ja valita niistä paras.

### **6.2.5 Vaihe VI: 9.-11.11. Yllättävä inspiraatio Codan harmoniasta, lintumotiivin kehittäminen, kokonaisuuden tarkentuminen, prosessin tehokkain vaihe alkaa**

Nyt sain viimein usean kokeilun ja eri version jälkeen Codan hymnin harmonisoinnin valmiiksi (ks. kuva 5). Tämän johdosta minulle tuli paljon vakaampi olo kokonaisuuteen, koska toisen osan (eli Codan) hymni oli vakaalla pohjalla. En vielä tässä vaiheessa tiennyt, että tämä hymni olisi viimeinen suuri tapahtuma sävellyksessäni. Päätin siis siirtyä osan I (johdanto-kertaus) kokonaisuuden säveltämiseen.

Alku tuntui hyvin vaikealta, mutta luettuani runoa inspiroiduin runon tekstissä kuvaamista planeetoista (Välিকে 2: ”Planeettojen liikkeitä...”). Tämä etsintä kirvoitti laajan ylärekisterissä dissonoivan soinnun, jolla sain aikaiseksi ”planetaarisen fiiliksen”. Kehittelin lintumotiivia lisää. Sävelsin ajallisesti lopusta alkuun, ja kehittelin motiivia fragmenteiksi ennen sen esiintymistä kokonaisena. Näin sain valmisteltua pääteemaa sirottelemalla sen palasia ajallisesti sen esiintymistä ennen. Tällöin päätin käyttää sitä sivulla 13. Näin rakensin Esittely 1:sen sävellykseeni.



Kuva 5. Codan hymni (ylärivillä) ja sen neljä mahdollista harmonisointia, joista kolmanneksi alin valikoitui parhaaksi.

Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten yhden kohdan oivallus voi vaikuttaa ajallisesti muihin kohtiin sävellystä. Tässä tapauksessa Välikkeen 2 teksti vaikutti Esittelyn 1 harmonian syntyyn, jossa pääteema, jonka rakensin lintumotiivista, esiintyi ensimmäistä kertaa. Tämä tuntui myös intuitiivisesti hyvältä valinnalta, jotta alun viipyilevyys ei olisi liian ennalta arvattavaa ja kävisi tylsäksi. ”Planetaarinen fiilis” johti siinäkin mielessä dominoefektiin, että Esittelyssä 1 laitoin miesäänit kvinteissä kommentoimaan sopraanon lintuteemaa eli pääteemaa. Innostuin myös tästä kvinttikulusta niin, että harmonisoisin sillä myöhemmin myös sivuteeman kahdessa kohtaa sävellystä (sivuteeman esittely ja kertaus). Kuvailin tunteitani

seuraavasti päiväkirjassani: ”Nyt alkaa tuntua siltä, että sävellys on nopean kehityksen vaiheessa. Ideat yhdistyvät uusiksi ja tuntuu hyvin itsevarmalta. Jonkunlainen kokonaiskuvakin alkaa hahmottua.”

Tällainen dominoefekti toimii hyvänä konkreettisena esimerkkinä inspiraatiolle, jota Heinonen (1995) on kuvaillut. Inspiraation aikana ”...ideat nousevat vaivattomasti tietoisuuteen ja myös niiden muotoileminen on helpompaa kuin tavallisesti”. (Kris 1979, Taylor 1979, Woodman 1981: Heinonen 1995, 21). Juuri tällaisesta inspiraatiosta oli kyse vaiheessa VI. Tämä väittämä saa tukea myös määrällisessä analyysissä kuvaajasta 2, jossa huomataan inspiraation olevan juuri tässä vaiheessa huipussaan. Myös kokemus siitä, että sävellys oli tässä kohdassa nopean kehityksen vaiheessa viittaa siihen, että inspiraatio on ainakin osin tiedostettu ja tahdonalainen prosessi, mikä tukee Heinosen (1995) tulkintaa siitä (Kris 1979, Taylor 1979, Woodman 1981: Heinonen 1995, 21).

#### **6.2.6 Vaihe VII: 12.-13.11. Resitaatio korvaa lausumisen**

Koin että tässä vaiheessa I osa (Johdanto-Kertaus) alkoi olla pääpiirteittäin kasassa. Sävellykseni koki myös dramaattisen muutoksen, sillä olin hylännyt idean tekstin lausumisesta ja ottanut tilalle idean sen resitoimisesta; tällä tavoin sävellyksen identiteetti-idea ohjaili toimintaa (Pohjannoro 2013, 18).

Päätökseen valita lausumisen sijasta resitointi vaikutti voimakkaasti se, että olin kuullut Pekka Jalkasen sekakuorosävellyksen Deesis, joka oli tehnyt minuun suunnattoman suuren vaikutuksen. Hän oli käyttänyt sävellyksessään resitaatioita, ja tajusin että tämä on juuri sitä mitä tarvitsen omaan sävellykseeni. Halusin sävellykseen rituaalin tuntua. Pidin selvänä että Deesis tulisi vaikuttamaan tähän kuorosävellykseen. Tämä tämä tukee Heinosen (1995) ajatusta siitä miten ympäröivä kulttuuri vaikuttaa sävellykseen konkreettisella tavalla (Heinonen 1995, 40-41).

Se mitä en vielä sävellyspäiväkirjan kirjoittamisen aikana tajunnut oli se, että olimme kuoron kanssa laulaneet jouluna Gregorio Allegrin Miserere -sävellystä, jossa on myös käytetty resitaatioita. Olin jo tämän sävellyksen kohdalla hyvin vaikuttunut tästä perinteestä, ja se



luultavasti vaikutti ei-tietoisesti tähän resitaatiopäätökseen. Vielä aikaisempi muisto resitaatioiden vaikuttavuudesta minulle on vuodelta 2012 joulukuulta, kun olin opiskelijavaihtoni jälkeen Sansibarin Stone Townissa. Tässä keskiaikaisessa arabikaupungissa oli lukuisia minareetteja, joissa alkoivat muessinit viisi kertaa päivässä yhtäkkiä resitoimaan. Sointi muodosti lähes maagisen polyfonisen kudoksen, jota kuuntelin rakennusten katoilla. Tämä kokemus vaikutti ylipäätään hyvin suuresti kiinnostukseeni vokaalimusiikin polyfoniaa, aleatorisuutta ja resitaatiota kohtaan. Vaikuttaa siltä, että näin kaukaa tullut voimakas elämys vaikutti nyt kolme vuotta myöhemmin omaan sävellysprosessiini, ja jopa sen valmisteluvaiheeseen. Tämä on toinen hieno esimerkki siitä, miten kulttuuriset kontekstitekijät vaikuttavat sävellyksen sisältöön.

Uuden idean syntymiseen vaikuttava ”kolmas (...) tekijä on voimakas kokemus tiedostuneen rakenteen uutuudesta”. (Heinonen 1995, 30) Tämän resitaatio-oivalluksen viehätystä lisäsi minulle myös se, etten ollut yhdessäkään aiemmassa sävellyksesäni tätä käyttänyt (vaikka olin siitä todellisuudessa vaikuttunut). Yleisesti ottaen on aina mielenkiintoista kehittää omaa säveltämistä, ja kokeilla uusia asioita. Oli siis upeaa että tällainen itselle uusi idea sai myös painavan taiteellis-filosofisen merkityksen, eikä jäänyt miksikään tekniseksi kuriositeetiksi.

Tyytyväisenä I osaan päätin kirjoittaa sen nuotinnusohjelmalle, sillä halusin sen jonkunlaiseen soivaan muotoon. Minulle nuotinnusohjelmalta kuuntelu on vielä tärkeää sävellyksen loppuvaiheessa, sillä kun minun ei tarvitse soittaa sävellystä pianolla, voin keskittyä sen kokonaiskehityksen ja mahdollisten virheiden tarkasteluun pelkän kuuloaistin avulla. Ylipäätään minulle on ensiarvoisen tärkeää, että jos joku asia ei minua auditiivisesti sävellyksessäni miellytä, en laita sitä siihen, vaikka sille muuten olisi miten rationaaliset perusteet.

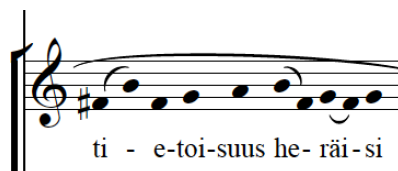
### **6.2.7 Vaihe VIII: 15.-25.11. Sävellyksellä yllättäen kestoiltaan valmis, resitaatio-idea kehittyy, kokonaismuoto tarkentuu**

Minulla oli tänä aikana n. viikon mittainen tauko säveltämisessä.

Laitettuani osan I (Johdanto-Kertaus) nuotinnusohjelmalle, huomasin yllättäen, että sävellyksellä oli ajallista kestoja jo 12-13 minuuttia! Se oli siis kestollisesti valmis. Tästä päätin lopettaa sävellyksen sivun 16 loppusäkeisiin (tämä suunnitelma ei toteutunut). Päätin hypätä tekstissä hieman, enkä käyttää tämän sivun alkua ollenkaan. Tämä oli kompromissi, jonka jouduin tekemään, jotta saisin sävellykseni tekseen jonkunlaisen loogisen kaaren. Huomasin, että 12 minuuttiin ei millään mahtuisi koko Aurinkoa vanhempi -osaa runokirjasta, ja aloin etsiä järkevää keinoa lopettaa sävellys. Kompromissin tekemisen välttämättömyyden tunnistaa myös Heinonen (1995) kuvailemassaan säveltämisen todentamisvaihetta (Heinonen 1995, 23-24).

Totesin metamorfoosin muodon onnistuneeksi: alun resitaatiota johtavat lopulta Codan hymniin. Kaikki ikään kuin huipentuu Codan sopraanosooloon. Identiteetti-idean vaatima tarvittava kontrasti alun ja lopun välille oli siis syntynyt. Kertaus -osan loppu oli minulle tässä vaiheessa kysymysmerkki, enkä keksinyt vielä linkkiä sen ja Codan välille.

Päätin sommitella alun resitaatioihin melismoja, joiden materiaali olisi fragmentteja pää -ja sivuteemasta, sekä Codan hymnistä. Totesin, että sävellystä pitää vielä kypsytellä, ja palata siihen vielä puhtain korvin.



Kuva 6. Lintumotiivin variaatio resitaation melismoissa.

Tämä sävellysvaihe on hyvä esimerkki siitä, ettei säveltäjä itse täysin kontrolloi koko prosessia. Dramaattisiakin muutoksia voi tapahtua sävellysprosessin loppupuolellakin, mikäli ne tarkentavat sävellyksen identiteetti-idea, tässä tapauksessa metamorfoosia.

### **6.2.8 Vaihe IX: 26.-30.11. Kaksiosainen muoto yhdistyy yksiosaiseksi, oivallus huippukohdan valmistelusta**

Keksin viimein linkin Kertaus-osan ja Codan välille. Korjailin myös hieman resitaatiomelismoja, ja sain idean käyttää harjoitusmerkissä I esiintyvää hoketusmotiivia myös kertauksen lopussa (luovuin vaiheessa XII tästä ideasta). Totesin, että sävellyksen täytyy loppua fortessa (luovuin myös tästä ideasta vaiheessa XI). Tämä ideoiden saaminen ja niistä luopuminen kuvaa hyvin sävellyksen takaisinkytkettyä luonnetta, jonka Pohjannoro ilmaisi yhdeksi tärkeimmiksi löydöikseen omassa tutkimuksessaan (Pohjannoro 2013, 18). Oma havaintoni siis tukee Pohjannoron (2013) tuloksia.

### **6.2.9 Vaihe X: 3.12. Huomio triangelin rooliin, aleatoriikan kehittelyä**

Korjailin vielä linkkiä Kertauksen ja Codan välille, sekä mualle. Hion myös triangelin stemmaa loogisemmaksi. Halusin käyttää sillä lähes pelkästään kolmen sävelen motiivia, joka ikään kuin merkkaisi rituaalisia taitteita. Käytin sitä myös muutaman kerran merkkaamaan sanarytmejä. Huomasin myös analysoituani valmiin sävellyksen, että myös triangelin stemmassa on metamorfoosi, josta en ollut itse edes tietoinen. Se alkaa aluksi kolmen sävelen motiivilla, käy hieman sanarytmimotiivissa, sitten niiden yhdistelmässä ja lopulta muuttu vain sanarytmejä merkkaavaksi. Hyvin mielenkiintoista huomata, että tämä identiteetti-idea metamorfoosista todella ohjasi myös ei-tietoisia sävellystoimintoja. Tarkemmalla analyysillä sävellyksestäni näitä metamorfooseja saattaisi löytää enemmänkin.

Sain myös idean laittaa aleatorisiin kohtiin accelerandoja ja ritardandoja joilla tavoittelin tihenevää ja harvenevaa tekstuuria. Pidin huolta siitä, että kaikki sävellykseeni valitsemani elementit myös kehittyivät sen kuluessa jollakin tavalla. Halusin vielä kiinnittää huomiota sanarytmeihin, ja siihen että keksin luontevan tavan päättää sävellyksen.

### **6.2.10 Vaihe XI: 7.12. Uusi Coda, kokonaisuudon pohdintaa**

Nyt keksin, että sävellys ei lopukkaan forteen, vaan siihen tulee pieni rauhoittava häntä. Valokaaria -runokirja lojui edessäni, ja yhtäkkiä tajusin sen takakansitekstin sopivan täydellisesti sävellykseni lopuksi. Ilahduin tästä suuresti, sillä nyt tuntui siltä että loppu oli

valmis. Tämän kävin sävellystä läpi, ja muuntelin ja karsin muutamia ylimääräiseltä tuntuvia kohtia. Totesin, että draaman kehitys tuntui toimivalta.

### **6.2.11 Vaihe XII: 8.12 Huippukohdan selkeyttäminen, materiaalin karsimista ja hiomista, sävellyksen valmistuminen**

Huomasin yllättäen, että harjoitusmerkistä I poimimani hoketusmotiivi Kertaus -osan loppuun ei toiminutkaan, joten päätin poistaa sen turhana toistona. Tekstin sanatkaan eivät tuntuneet sopivat draaman kaareen. Muokkasin myös Kertaus -osan viimeisten sanojen ”profeetalliseksi pauhuksi” -kohdan harmonian vain kolmeen sointuun. Tällä tavalla siitä tuli ytimekäs, ja seuraava tärkeä taite (eli Codan hymniin siirtyminen) tulisi huomatuksi. Muokkasin myös hieman lisää liitoskohtaa. Tämän jälkeen sävellys oli kokonaan valmis.

## **6.3 Korjaus- eli revisiovaihe: todentaminen ja kommunikaatio**

Sävellyksen valmistuttua lähetin siitä 8.1.2016 partituurin sähköpostilla Pekka Kostiaiselle, joka on teoksen esittävän Musica-kuoron taiteellinen johtaja. Tutkimukseni kuitenkin rajaa teoksen harjoittelemisen ja esityksen kokonaan pois, sillä halusin keskittyä siinä vain valmisteluvaiheeseen ja varsinaiseen sävellysvaiheeseen. Teoksen kantaesitys 13.8.2016 on myös auttamattoman myöhään suhteessa tutkimukseni aikatauluun, sillä tavoitteenani on saada tämä gradu toukokuuhun 2016 mennessä valmiiksi.

## 7 SÄVELLYSPÄIVÄKIRJOJEN MÄÄRÄLLINEN ANALYYSI

### 7.1 Koodaus

Käytin aineistoni koodauksessa sekä värikoodausta, että merkkikoodausta (KvaliMOTV 4). Koodasin sävellyksen kontekstekijöiksi valitun musiikinteoreettisen ajattelun sinisellä ja sävellyksen muotoon liittyvän ajattelun oranssilla. Totesin nämä kuitenkin analyysini kannalta liian epäselviksi ja huonosti perustelluiksi, sillä ne eivät varsinaisesti liittyneet käyttämiini teorioihin, joten jätin ne siitä pois. Merkitsin inspiraatioon liittyvät kohdat kursiviivilla, ja identiteetti-ideaan (ks. Pohjannoro 2013) liittyvät kohdat alleviivauksella. Koodasin jokaisen lauseen myös merkkikoodauksella Heinosen (1995) yleisen sävellysprosessimallin termeillä: V: valmistelu, O: oivallus, I: inspiraatio, T: todentaminen ja Ko: kommunikaatio. On huomioitava, että koodatessani Heinosen termeillä valmisteluvaiheen koodeja tuli pelkästään ensimmäisen päiväkirjamerkinnän kohdalle.

Lisäksi koodasin Pohjannoron (2013) kehittämän identiteetti-idea käsitteen, ja sävellystoiminnan muodot: ii: identiteetti-idea (alleviivattu tekstistä), in: intuitiivinen sävellysjattelu, r: rationaalinen sävellysjattelu ja m: metakognitiivinen sävellysjattelu.

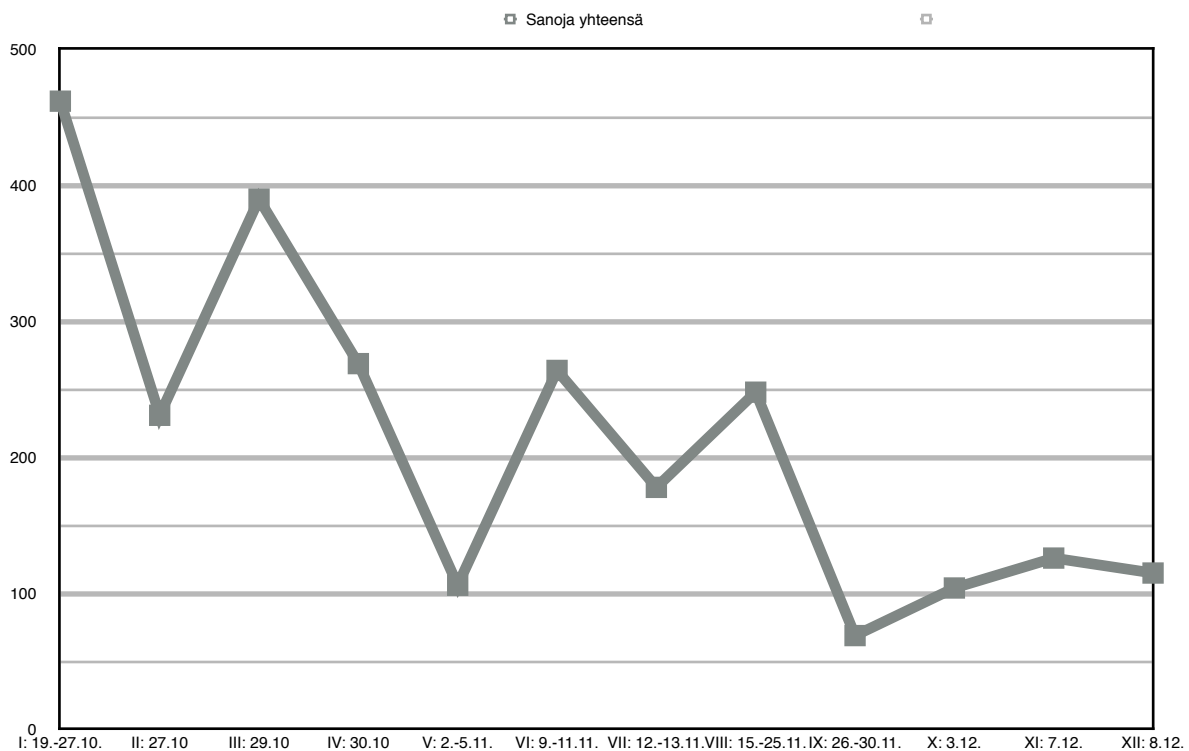
Otin alleviivatut kohdat erilleen päiväkirjoista, jotta saisin kunnollisen käsityksen sävellyksen identiteetti-idean kehityksestä. Huomasin kuitenkin pian, että identiteetti-idean kehitystä oli hyvin vaikea analysoida lause kerrallaan kvantifiointia silmällä pitäen. Oli lähes mahdotonta olla varma tietyn lauseen kohdalla, kuvasiko tämä nyt identiteetti-idean kehitystä tai jotakin muuta. Vaikutti siltä, että melkein kaikki lauseet olisi voinut alleviivata, jos niitä tarkasteli oikeasta näkökulmasta. Identiteetti-idean käsite ei ollut siis tarpeeksi selkeä käsite koodausta varten, ja jätin sen analyysistäni huomiotta. Identiteetti-idean analyysi kuului pikemminkin laadullisen analyysin pariin.

Kvantifioin aineistostani kunkin koodin esiintymistiheydet suhteessa lauseiden määrään, ja pyrin tällä saamaan karkean yleiskuvan kunkin eri vaiheen esiintyvyydestä. Yhdessä lauseessa saattaa olla useampaa eri koodia, joten lasketuista suhdeluista saattaa tulla yli 100%.

Olen käyttänyt kaavioissani viivadiagrammia, sillä tällä tavalla voidaan nähdä helpommin mihin suuntaan muutos on tapahtunut.

## 7.2 Yleiskatsaus sävellysprosessin kaareen

Sävellysprosessi ajoittui ajalle 19.10-8.12.2015 ja kesti yhteensä 50 päivää. Kaavio 1 kuvaa sävellyspäiväkirjaan kirjoitettujen sanojen määrää jokaista päiväkirjamerkintää kohden. Sävellysvaiheet I ja V-IX sisälsivät merkinnät useampien kuin yhden päivän ajalta.



Kaavio 1. Sävellyspäiväkirjaan kirjoitettujen sanojen määrä päiväkirjamerkintää kohden.

Tiheimmillään sävellyspäiväkirjan kirjoittaminen oli vaiheissa vaiheissa I-IV, jonka jälkeen se harveni huomattavasti vaiheiden V-IX ajalla, kun taas viimeiset merkinnät X-XII tulivat taas varsin tiheästi. Ensimmäiset neljä merkintää I-IV oli tehty lokakuussa (alkaen 19.10), seuraavat viisi merkintää V-IX marraskuussa ja viimeiset kolme merkintää X-XII joulukuussa (loppuen 8.12.). On mielenkiintoista, että sävellyspäiväkirjan kirjoittamisen tiheydet noudattelevat kuukausirajoja, ja kirjoittaminen oli harvimmillaan marraskuun aikana. Tähän harvempaan kirjoittamiseen voisi vaikuttaa se, että sävellysprosessissa on ollut sen tehokkain

vaihe, jolloin kypsymisvaihe (ks. Heinonen 1995) korostuu. Lopussa joulukuussa sävellyksen työstö oli lähinnä hiomista ja korjailua, jolloin kypsymistä tapahtui vähemmän ja sävellyksen eteneminen nopeammin kohti loppua.

Päiväkirjaan kirjoitettujen sanojen määrästä ei voi päätellä mitä sävellystoimintoja tai sävellysvaiheita kyseisen merkinnän aikana oli. Kaikista tärkein anti tällä kaaviolla on havainnollistaa kirjoittamisen kokonaisprosessin suuntaviivoja. Tärkeimpänä ja selkeimpänä havaintona pidän päiväkirjojen lauseiden määrän laskevaa tendenssiä, ja lauseiden määrän notkahdusta vaiheessa V, sen yhtäkkistä nousua vaiheeseen VII ja lopullista notkahdusta vaiheisiin IX-XII.

Kaaviosta näkee varsin selvästi, että päiväkirjoihin kirjoitettujen sanojen määrä väheni pikkuhiljaa alun lähes viidestäsadasta hieman yli sataan. Tulkitseen tämän laskun merkitsevänä sitä, että sävellyspäiväkirjan kirjoittamisen merkitys sävellysprosessin kannalta pieneni kohti loppua. Merkityksen väheneminen voi johtua esimerkiksi siitä, että sävellyksen pikkuhiljaa valmistui, ja siinä oli yhä vähemmän prosessoitavaa. Alussa kun ei vielä voinut mitenkään tietää minkälainen sävellyks tulisi konkreettisesti olemaan, oli mielikuvituksen osuus varsin tärkeä sen olemassaololle, ja siten päiväkirjoissa oli enemmän sävellyksen kirjallista prosessointia. Tämä havainto korreloi hyvin Heinosen (1995) mallin kanssa, jossa sävellysprosessin alkuvaihe koostuu sävellyksen valmistelusta ja tavoitteiden asettamisesta. Tämä sävellyspäiväkirja toimi osaksi näiden sävellyksellisten tavoitteiden konkretisoijana.

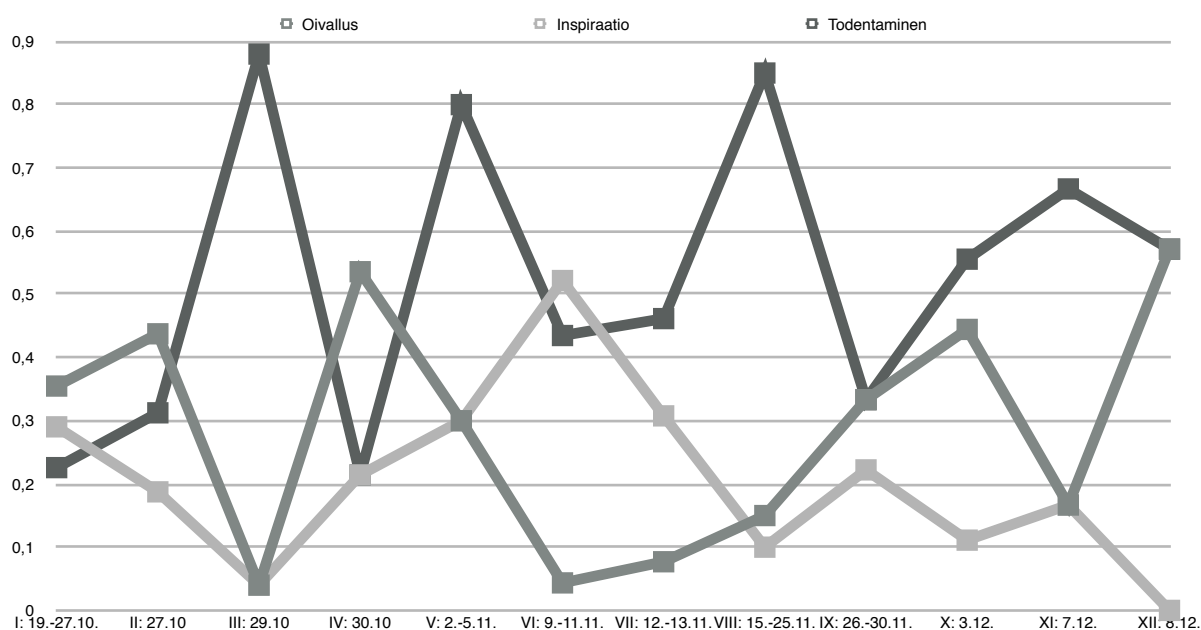
Ensimmäinen notkahdus kaavion 1 merkinnässä II on ymmärrettävissä sillä, että samalle päivälle oli ajoittunut myös aikaisempien kahdeksan päivän merkinnät sävellyksen valmisteluvaiheelta. Seuraavat merkittävät notkahdukset sävellyspäiväkirjan tekstin määrässä olivat kaavion 1 merkinnät V, VII ja IX. Juuri näissä kohdissa keksin myös sävellykseni tärkeimmät elementit. Kohdassa V sain oivalluksen käyttää lintumotiivia sävellyksen huippukohdassa (Kertaus), ja oli tästä hyvin innoissani (tämä lintuaihe on ollut tärkeä myös aikaisemmissa sävellyksissäni). VII:n kohdalla taas sain oivalluksen lausunnan muuttamisesta resitaatioksi, mikä muutti dramaattisesti koko sävellyksen luonnetta. Kohdassa IX olin saanut oivalluksen muuttaa sävellyksen kaksiosaisesta yksiosaiseksi. Kaikkia näitä kohtia yhdisti myös

uuden ennakoimattoman elementin ilmestyminen sävellykseen. Oli ikäänkuin näiden merkintöjen kohdalla ei olisi ollut aikaa jäädä kirjoittamaan päiväkirjaa, vaan täytyi päästä itse säveltämisen pariin.

Toisaalta kohdan V notkahdusta seurasi merkittävä nousu sanojen määrässä vaiheeseen VI. Tässä vaiheessa olin saanut sävellettyä osan II sopraanosoolon harmonisoinnin (Codan hymni). Tämä soolo oli sävellyksen metamorfoosin tärkein taite, jossa alun materiaalista on viimein ilmestynyt hymni, tärkeä kulminaatiopiste. Kaaviosta 2 huomataan myös, että tässä kohtaa prosessin inspiraatio oli huipussaan.

On tärkeätä muistaa, että koska myös sävellyspäiväkirjan *lauseiden* määrä laski, ovat kaavioiden 2-4 suhteellisten osuuksien arvot loppua kohden yhä karkeampia. Näin ollen on syytä kiinnittää eniten huomiota muutosten suuntiin, eikä niin paljon niiden jyrkkyyksiin loppua kohden.

### 7.3 Oivallus, inspiraatio ja todentaminen



Kaavio 2. Heinosen sävellysprosessin yleisen mallin kolmen vaiheen (oivallus, inspiraatio ja todentaminen) suhteellinen osuus päiväkirjamerkinnän lauseiden kokonaismäärässä.



Päätin valita Heinosen (1995) mallista tarkastelun kohteeksi oivalluksen, inspiraation ja todentamisen. Valmisteluvaiheen elementtejä, eli sävellystehtävän suunnittelua, rajaamista ja sitoutumista yhteen vaihtoehtoon oli vain vaiheessa I. Kun tietty vaihtoehto on valittu kypsytymisen ja kehittelyn kohteeksi, ja valmisteluvaiheen voidaan katsoa päättyneen, ei valmistelulla ole enää sijaa myöhemmässä sävellysprosessissa. (Heinonen 1995, 18-19) Näin ollen jätin valmisteluvaiheen analyysini ulkopuolelle. Toisaalta sävellyspäiväkirjani eivät ulottuneet sävellysprosessin kommunikaatiovaiheeseen asti, joten jätin myös sen pois analyysistäni. Kypsytymistä oletin tapahtuvan sävellysprosessin aikana jatkuvasti (Heinonen 1995, 34-36), jolloin sitä voidaan olettaa tapahtuneen esimerkiksi aina päiväkirjamerkintöjen välillä, mutta myös niiden aikana. Ei siis ollut mielekäs merkitä kypsytymistä analyysiini sen mahdottomuuden vuoksi.

Kaaviossa 2 havaitaan, että inspiraatio ja todentaminen menivät enimmäkseen vastakkaisiin suuntiin, mikä tukee Heinosen (1995) mallin oletuksia. Oivallukset menivät omia reittejään, välillä inspiraatiota vasten ja välillä todentamista vasten. Todentaminen, eli sävellyksen tietoinen ja rationaalinen tarkastelu, oli hallitseva prosessi. Erityisen suuret piikit ovat vaiheiden III, V ja VIII kohdilla, jolloin lauseista yli 80% oli koodattu todentamiseksi. Toisaalta kaikkia näitä huippukohtia seurasi jyrkkä lasku kohdissa IV, VI ja IX. Inspiraatiolla oli selkeä kaari, jossa sen suunta oli ensin laskeva vaiheissa I-III, nouseva huippuaan kohden vaiheissa III-VI, laskeva vaiheissa VI-VIII, minkä jälkeen se pysyi hyvin pienen vaihtelun sisällä loppua kohden. Oivalluksilla oli alussa kohdassa III hyvin dramaattinen pohjakosketus, jonka jälkeen ne nousivat räjähdysmäisesti vaiheeseen IV, laskivat sitten vaiheeseen VI, jonka jälkeen nousivat hitaasti loppua kohden, lukuunottamatta notkahdusta kohdassa XI.

On mielenkiintoista, että vaiheen III kohdalla oivalluksissa ja inspiraatioissa oli syvin syöksy todentamisen ollessa huipussa, ja vastaava tilanne toistui kohdan VIII kohdalla. Näiden syöksyjen jälkeen vastaavasti todentaminen syöksyy alas, ja inspiraatio ja oivallus hyppäävät päinvastoin ylöspäin. Päiväkirjojen laadullisesta analyysistä ilmenee, että vaiheessa III sävellystyö ei oikein tahtonut kulkea eteenpäin. Voisi siis olettaa, että tänä aikana

valmisteluvaiheen ideat olivat kypsyssä, eikä niitä tullut tietoiseen mieleen (ks. 3.4.4 Kypsyminen).

Tätä kypsymissivaihetta seurasi oivallusten korkea piikki vaiheessa IV (ja syöksy todentamisessa), mikä on selvä merkki uusien transformaatioiden syntymisestä ja tulemisesta tietoisuuteen oivalluksina. Tässä kohdassa minulle selvisi, että sävellyksen kokonaisuudesta tulee metamorfoosi. Oivalsin myös tahtovani sävellykseen paljon impressionistisia sävyjä. Lintumotiivi esiintyi myös tässä ensimmäisen kerran. Näitä oivalluksia sitten seurasi vaiheissa IV-VI inspiraation kasvu, mikä on hyvin loogista kypsymisen, ja oivallusten yhtäkkisen suuren määrän valossa.

Todentamisen toinen piikki tuli vaiheessa V. Tässä kohtaa myös päiväkirjan kirjoitettujen sanojen määrässä oli ensimmäinen suuri pohjakosketus. Tässä kohtaa minulla alkoi olla jo hyvää hajua sävellyksen muodosta, ja pohdinkin sen kehitystä. Tämä piikki johtui siis lähinnä lauseiden toteavasta ja raportoivasta luonteesta, ja niiden vähyydestä. On oletettavaa, että tässä vaiheessa oli kypsymisen alla paljon ideoita, jotka eivät saapuneet tietoisuuteen, sillä seuraavassa vaiheessa VI sanojen määrä yhtäkkiä lisääntyi huomattavasti, ja inspiraatio oli huipussaan.

Kun inspiraatio lähti laskemaan vaiheiden VI-VIII välillä, alkoi todentamisen merkitys kasvaa. Tämä lasku oli siinä valossa looginen, että sävellyks oli yllättäen kestollisesti valmis kohdassa VIII. Viimeinen piikki todentamisessa olikin kohdassa VIII. Oli hyvin loogista, että suurin osa päiväkirjamerkinnoista tässä vaiheessa oli teoksen analyysiä ja tarkastelua, mitä tukee myös kaavion 3 havainto rationaalisen sävellysajattelun yhtäkkisestä piikistä.

Vaiheessa IX todentaminen yhtäkkiä laski dramaattisesti. Tämä johtui osittain päiväkirjan tekstin vähyydestä, ja siitä, että merkintä IX painottui lähinnä I ja II osan yhdistymisen oivalluksen raportoimiseen, sekä näiden kahden osan välisen linkin sisällöllisiin oivalluksiin.

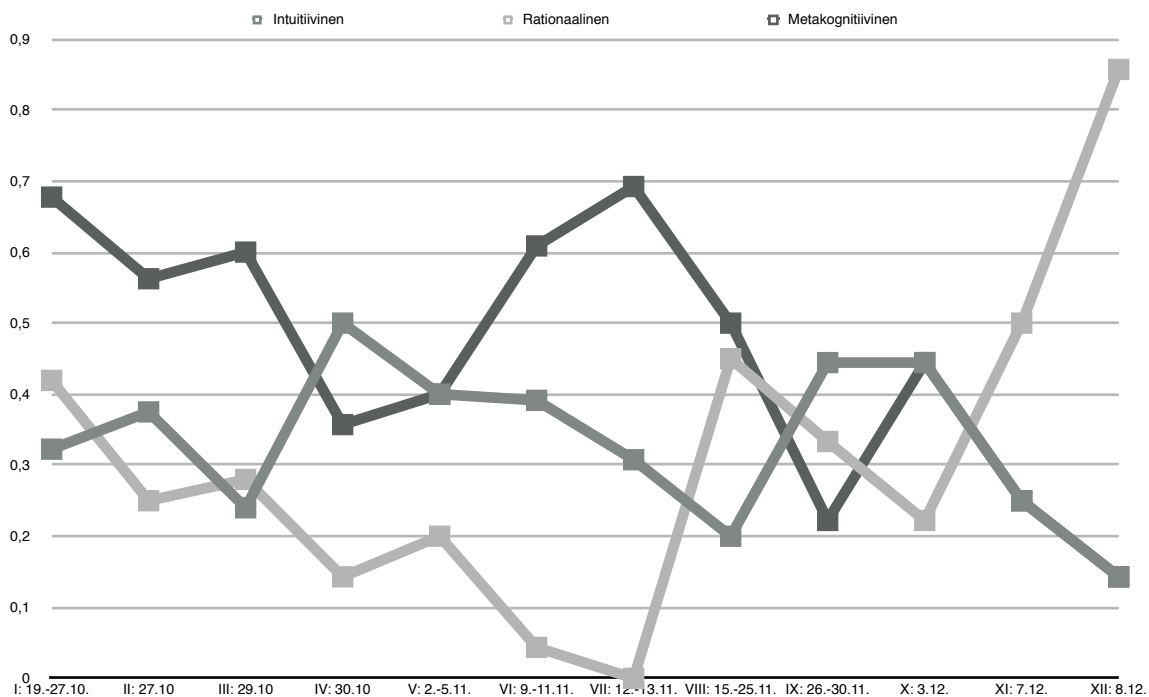
Vaiheessa X oli oivallusten määrä saavuttanut taas uuden huippunsa. Muutenkin tämä oivallusten nopeampi kasvu loppua kohden vaiheissa VIII-X selittyy sillä, että kohdan VIII

todentamisvaiheessa ilmaantunut sävellyksen kokonaismuodon valmistuminen nosti esiin uusia sävellysongelmia, jotka liittyivät eritoten muodon loogisuuteen ja eheyteen. Nämä ideat sitten kypsyivät, ja ilmenivät todentamisvaiheen jälkeisinä oivalluksina.

Loppua kohden kohdissa X-XII todentaminen taas lisääntyi, mikä olikin hyvin loogista, sillä sävellys alkoi olla valmis, ja nämä vaiheet koostuivat lähinnä kokonaismuodon hiomisesta, vaikka muutama tärkeä oivallus lopussa tulikin.

Yksi tärkeimpiä havaintoja kaaviosta 2 on se, että *jokaisen todentamisvaiheen piikin jälkeen, joko oivallus tai inspiraatio kasvoivat samalla kun todentaminen laski*. Heinonen (1995) määrittelee, että oivallus ja inspiraatio ovat olemuksellisesti samanlaisia prosesseja, mutta inspiraatio on ajallisesti oivallusta pidempi. Tästä voi päätellä, että todentamisvaiheen aikana muodostuneet transformaatiot kypsyivät ei-tietoisessa mielessä, ja ilmenivät oivalluksina ja inspiraationa tämän jälkeen.

## 7.4 Intuitiivinen, rationaalinen ja metakognitiivinen sävellystoiminta



Kaavio 3. Sävellystoiminnan eri muotojen (intuitiivinen, rationaalinen, metakognitiivinen) suhteellinen esiintyminen sävellyspäiväkirjojen lauseissa.

Pohjannoro (2013) käsitti sävellystoiminnan ja sävellysjattelun samaksi asiaksi. Hän jaotteli sävellystoiminnan kolmeen eri luokkaan, jotka ovat intuitiivinen, rationaalinen ja metakognitiivinen sävellystoiminta (Pohjannoro 2013, 31, 48). Huomasin, että sävellyspäiväkirjan lauseiden koodaamiseen Pohjannoron määritelmä soveltuivat huomattavasti sujuvammin kuin Heinosen (1995) sävellyksen prosessivaiheet. Tämä erittely oli hyvin selkeä, ja antaa mielenkiintoisen kuvan säveltäjän kognitiivisesta toiminnasta sävellysprosessin aikana.

Kaaviosta 3 huomataan, että metakognitiivisen sävellystoiminnan merkitys oli dominoiva lähes koko sävellysprosessin ajan (19.10-25.11.), lukuunottamatta intuitiivisen sävellystoiminnan piikkiä vaiheessa IV. Rationaalisen prosessoinnin merkitys laski portaittain neljästäkymmenestä kahdesta prosentista nolnaan sävellysprosessin keskivaiheeseen VII. Tämän jälkeen rationaaliossa prosessoinnissa tapahtui merkittävä piikki vaiheiden VII ja VIII välillä, josta seurasi laskua vaiheeseen X, josta loppua kohden se nousi räjähdysmäisesti. Tämä lopun dramaattisuus on osittain selitettävissä sävellyspäiväkirjan lauseiden vähäisellä määrällä, jolloin suhdeluvut ovat alkua karkeampia. Intuitiivinen prosessointi oli alussa vaiheilla I-III rationaalisen kanssa samoilla kohdilla, mutta nousi yhtäkkiä vaiheessa IV ylimmäksi metakognitiivisen ja rationaalisen jatkaessa laskuaan. Tämän jälkeen se laski tasaisesti kohti vaihetta VIII, jonka jälkeen siinä tuli toinen yhtäkkinen hyppäys metakognitiivisen ja rationaalisen yläpuolelle. Loppua kohden sen merkitys laski samaa matkaa metakognitiivisen kanssa rationaalisen noustessa jyrkästi ylöspäin.

Intuitiivisen sävellystoiminnan hyppäys rationaalisen ja metakognitiivisen yli vaiheessa IV on ensimmäinen selvä suuri muutos sävellysprosessin kulussa. Tällöin sävellysprosessi ei tuntunut oikein sujuvan ja tunsin olevani jumissa. Tästä johtuen ei rationaaliossa ja metakognitiiviossa ollut juuri hyötyä, vaan tilaa piti antaa kuvittelulle, kokeilulle ja uudelleenahmotukselle. Olin jopa kirjoittanut sävellyspäiväkirjaani että *”Huomaan antavani paljon intuitiivista valtaa tekstin herättämille mielikuville, se on hyvä asia”* (Sävellyspäiväkirja 30.10). Tämä intuitiivinen vaihe antoi minulle selvästi ideoita sävellysprosessin jatkamiseen, sillä tämän jälkeen metakognitiivisen sävellysprosessoinnin

määrä alkoi taas nousta kohti vaihetta VII, jossa koin yhden sävellyksen tärkeimmistä oivalluksista, eli lausunnan muuttamisen resitaatioksi.

On mienkiintoista, että vaiheissa I-V rationaalinen ja metakognitiivinen kehittyvät tismalleen samoihin suuntiin, kunnes ne vaiheesta V lähtien kulkevat loppua kohden aina eri suuntiin, lukuunottamatta vaihetta VIII-IX. Tämä yllättävä suunnanmuutos vaiheissa V-VI huomataan myös sävellyspäiväkirjojen sisällössä. Kohdassa V on yllättäen sävellyksen sanamäärässä suuri pudotus, jonka aikana sain tärkeän oivalluksen lintumotiivin käytöstä sävellyksen huippukohdassa. Vaiheessa VI kirjoitan: ” *Nyt alkaa tuntua siltä, että sävellys on nopean kehityksen vaiheessa.*”. Tämä toteamus saa tukea kuvaajasta tämän jälkeen vaiheiden V-VII aikana metakognitiivisen prosessoinnin määrän lisääntymisenä huippuunsa. Kuvaajasta 2 nähdään että vaiheiden V-VI välillä inspiraatio nousee huippuunsa, jolloin on selvää, että rationaalisen prosessoinnin merkitys vähenee.

Vaiheeseen VII mennessä rationaalinen prosessointi oli mennyt nolnaan asti. En ollut tähän mennessä antanut paljoakaan huomiota lausunta-elementille sävellyksessäni. Saadessani yllättäen idean teoksen tärkeimmästä elementistä, eli tekstin ilmenemisestä resitaatioina, tuli myös dramaattinen piikki rationaalisisessa ajattelussa kohdassa VIII. Tämä oli sidoksissa siihen, että osittain johtuen kokonaismuodon merkittävän ongelman ratkaisemisesta (resitaatio-oivallus), päätin laittaa ensimmäisen osan nuotinnusohjelmalle. Näin ollen huomattuani sävellyksen olevan kestollisesti valmis, oli siinä ikään kuin tarpeeksi musiikillista materiaalia, jota alkaa työstää rationaalisesti. Tässä kestollisen valmistumisen vaiheessa minulle on tyypillistä alkaa työstää toden teolla sen sisäistä logiikkaa, ja eritoten karsimaan turhia ja epäolennaisia ideoita. Oli siis hyvin oletettavaa, että vaikka rationaalinen prosessointi oli jatkuvasti laskussa kohti vaihetta VII (antaen tilaa intuitiiviselle prosessoinnille), täytyi jossain vaiheessa kaikesta intuitiivisesti luodusta materiaalista ikään kuin saada selkoa.

Vaiheet VII-VIII olivat sävellysprosessin dramaattisimman muutoksen alue. On mielenkiintoista, miten selkeästi kuvaajasta 3 näkee sävellyksen kestollisen valmistumisen pisteen. Tämä kohta prosessia ei tarkoittanut kuitenkaan intuitiivisen prosessoinnin loppumista, vaan pikemminkin se kohosi vielä hetkeksi vaiheissa IX-X rationaalisen

yläpuolelle. Tämä johtuu pitkälti siitä, että sävellyksen ollessa ikään kuin ”täysi”, niin että alun ja lopun välillä ei ole tyhjiä kohtia, on minun helpompi havaita, mikä siihen sopii ja mikä ei. Kuvaajasta 2 näkee myös että tämän vaiheen VIII jälkeen myös oivallusten määrä lisääntyy.

Kuvaajan 3 tärkempänä havaintona pidän sen jakautumista muodollisesti kolmeen osaan. Ensin vaiheet I-III, joiden aikana jokaisen prosessin tendenssi on hitaasti laskeva. Tämän jälkeen seuraavat vaiheet III-VII, joiden aikana intuitiivinen yllättäen nousee ylöspäin kohtaan IV, rationaalinen ja intuitiivinen menevät alaspäin, mutta metakognitiivinen kohoaa näitä vasten huippuunsa. Tämän jälkeen vaiheet VII-XII ovat edestakaista liikettä, jossa on tärkeä rationaalisen prosessoinnin nousu kohdassa VIII.

Yhteenvetona voisi siis sanoa metakognitiivisen dominoivan suurinta osaa sävellysprosessista; rationaalisen merkityksen laskevan kokonaiskeston valmistumiseen asti, minkä jälkeen se yllätten kohoaa; ja intuitiivisen prosessoinnin merkityksen olevan suurin vaiheessa VI, jossa sävellysprosessi tuntui takkuilevan, ja vaiheissa IX-X, joissa tulivat oivallukset sävellyksen yksiosaisuudesta, triangelin roolista ja aleatoriikan kehittelystä.

## 8 TULOKSET

Jälkeenpäin tehtävä analyysi ei tavoita sitä sävellysprosessin labyrinttimaista tunnelmaa, jossa ei koskaan oikein tiedä milloin sokkelosta pääsee, tai edes haluaa tulla, ulos. Heikosti määritellyn ongelman käsite helpottaa tämän tajuamista, mutta silti jälkikäteen tarkasteltu hyvin monimutkainen ja epävarma prosessi näyttäytyy hyvinkin loogisena, jos vain valitsee sopivat parametrit sen tarkasteluun. Tämän huomasin esimerkiksi sävellykseni karkeassa muoto- ja sisältöanalyysissä. Jo se, millä ennakko-oletuksella, minun tapauksessani löyhällä sonaattimuodolla, sävellystä tarkastelee, vaikuttaa sen tulkintaan. Siksi tämän tutkimuksen päätulos ei ole sävellyksen analyttinen sisältö tai muoto, vaan pikemminkin prosessikuvaus, jonka avulla voi ymmärtää, minkälaisen mekanismien kautta sävellys ”menee eteenpäin”, ja minkälaiset mallit soveltuvat prosessin tarkasteluun. Ilmeisen tärkeitä sävellystä eteenpäinvieviä asioita olivat sävellyksen kokonaismuodon jatkuva suunnittelu ja hiominen, emotionaalisesti merkittävät eli inspiroivat kohdat sävellyksessä, sekä oivallukset.

### 8.1 Pohjannon ja Heinosen mallien soveltuvuus tutkimukseen

Yleisesti ottaen tutkimukseni tuki sekä Heinosen (1995), että Pohjannon (2013) käsityksiä sävellysprosessista. Kuitenkin myös joitakin ristiriitoja näihin malleihin löytyi, ja sävellysprosessiini jäi etenkin Heinosen osalta selittämättömiä tai vaikeasti tulkittavia asioita.

Huomasin, että Heinosen (1995) mallin avulla oli huomattavasti vaikeampi analysoida tarkkaan sävellyspäiväkirjaani. Alunperin olin jopa ajatellut käyttää sen analyysiin pelkästään Heinosen teoriaa, mutta pian huomasin, että hänen käyttämänsä käsitteet olivat hankalasti käytettävissä konkreettiseen säveltäjän ajattelun analyysiin. Huomasin, että minun oli Heinosen malliin nojaten tarkasteltava äärimmäisen tarkasti sitä, mitä vaihetta nämä yksittäiset lauseet oikeastaan kuvasivat. Monesti kävi niin, että yksi lause saattoi olla sekä oivallusta, inspiraatiota että todentamista. Vaikka Heinosen mallissa näiden vaiheiden kuuluikin mennä osittain päällekkäin, oli niiden avulla silti hieman epävarmaa analysoida tarkkaan yksittäisiä lauseita. Pyrin kuitenkin olemaan mahdollisimman tarkka omassa analyysissäni, ja monta ja luin lauseet ja analyysimerkintäni useaan kertaan uudestaan, jolloin saatoin tehdä korjauksia. Sen sijaan Pohjannon (2013) sävellystoiminnan käsitteet tuntuivat

toimivan erinomaisen sujuvasti tällaisen sävellyspäiväkirjan analyysiin. Tämä johtui todennäköisesti siitä, että se pohjasi Marlandin teoriaan (Marland 1986; Marland & Osborne 1990), joka jäsentää haastattelupuheen reflektion tasoja (Pohjannoro 2013, 29). Sävellyspäiväkirjani oli vastaavalla tavalla ikään kuin omaa haastattelupuhettani itselleni, kuitenkin ilman minkäänlaisia johdattelevia kysymyksiä.

Laadullisessa analyysissä paljastui Heinosen (1995) mallista eräs epätarkkuus: todentamis- ja valmisteluvaihe menivät usein olemuksellisesti sekaisin. Esimerkiksi resitaatio-idea, lintumotiivi ja metamorfoosi-idea tulivat minulle sävellysprosessin ikäänkuin ”uusina” ideoina, jotka alkoivat muokata sävellystä omaan suuntaansa, muodostaen näin sävellysprosessin keskelle oman uuden valmisteluvaiheensa. Todentamis- ja valmisteluvaiheen sekoittuminen tukee Pohjannoron (2013) ajatusta säveltämisestä heikosti määriteltynä ongelmana, ja vie pohjaa Heinosen mallilta, jossa sävellyksen rationaalinen prosessointi on eritelty valmistelu- ja todentamisvaiheisiin. Heinonen ei kuvaa mallissaan sitä että nämä vaiheet voisivat olla päällekkäisiä, vaikka *valmisteluvaihe selkeästi ilmenee sävellysprosessissa uudelleen ja uudelleen* (esimerkiksi vaiheissa IV-VII, IX ja XI, kun sävellykseen tuli uutta materiaalia). Dramaattisin esimerkki tästä uuden valmisteluvaiheen ilmaantumisesta on vaihe VII kun idea lausumisesta muuttuu yllättäen resitaatioksi. Näin ollen ei oikein voida sanoa, että valmisteluvaihe päättyy, sillä on vaikeaa vetää rajaa siihen kohtaan, missä jokin toiminta on tarpeeksi paljon tai tarpeeksi vähän valmistelua (Heinonen 1995, 18-19); pikeminkin toiminta oli yhtä kaikki rationaalista ja metakognitiivista sävellystomintaa (Pohjannoro 2013, 48). Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten Heinosen (1995) mallia oli vaikea tulkita, kun taas Pohjannoron (2013) sävellystoiminta oli yksiselitteisen helppoa selkeän erittelyn ja luokittelun ansiosta.

Katsoin Heinosen (1995) määrittelemän valmisteluvaiheen olevan looginen, jos sävellysprosessia tarkastellaan jälkikäteen. Kuitenkin oma sävellysprosessini tuki enemmän Pohjannoron (2013) käsitystä siitä, että sävellystä ohjaavaa identiteetti-idea ei voida kutsua tavoitteeksi. Näin ollen on vaikea käsittää sävellyksessä olevan erillistä valmisteluvaihetta, joka ajoittuu sen alkuvaiheeseen, sillä ei ole mitään tavoitetta mitä varten tämä valmistelu olisi. Valmisteluvaiheen ajoittuminen vain prosessin alkuun ei vastaa heikosti määriteltujen



ongelmien monien mahdollisten oikeiden sovellusten mahdollisuuteen; sen sijaan se on olemassa vain jälkikäteen tehdyn analyysin narratiivissa. Kytkeisin itse valmistelu- ja todentamisvaiheen tässä mallissa yhdeksi ja samaksi, jolloin niiden olemuksellinen samankaltaisuus ei muodostaisi ongelmaa aineiston analysoimisessa. On ehkä hieman harhauttavaa kuvata, että sävellyksen alkuvaihe painottuisi valmisteluvaiheisiin ja loppuvaihe todentamiseen, kuten itse Heinosen (1995) mallin käsitin (Heinonen 1995, 34-36). Tällöin sävellyspäiväkirjoista alkaa automaattisesti etsiä alusta enemmän valmistelupainotteisia ja lopusta enemmän todentamispainotteisia merkintöjä. Vaikka keskiarvoisesti valmistelu olisi enemmän alkuvaiheessa ja todentaminen loppuvaiheessa, olisi parempi kuvata sävellystä usean eri osavaiheen yhteen kykeytyneenä prosessina, joiden jokaisen sisällä on oma valmistelu- ja todentamisvaiheensa. Tahtoisin tehdä näin senkin takia, ettei sävellystyön tehokkuus ja työskentelyn tiheys ole välttämättä millään tavalla ennakoitavissa.

Minun oli vaikea nähdä sävellyksessä olleen erillistä Heinosen (1995) kuvaamaa korjaus- ja revisiovaihetta. Sen sijaan sävellyksen korjailua ja rationaalista pohdintaa tapahtui kaiken aikaa. Vaikutti siltä, että Pohjannon (2013) identiteetti-idean käsitteen käyttö oli tässäkin kohdassa selkeämpi tapa analysoida sävellyksen syntyä verrattuna Heinosen (1995) yleisen sävellysprosessimallin vaihekuvaukseen.

## **8.2 Analyysien yhteenveto**

Ehkäpä tärkein havainto sävellysprosessini tarkastelusta oli se, että sävellysprosessiin kuuluu olennaisena osana kypsymisvaihe. Tämän pystyin osoittamaan sekä laadullisessa, että määrällisessä analyysissä: aina tyhjäkäynnin ja tahmeuden jälkeen prosessissa seurasi oivalluksia ja inspiraatiota, ja sävellykseen tuli uutta materiaalia. Toisin sanoen, sävellysprosessi ei edennyt tasaisesti, vaan ”tehottomien” ja ”tehokkaiden” jaksojen vuorotteluna. Näin tutkimukseni vahvisti käsitystä Pohjannon (2013) ja Heinosen (1995) kuvaamasta kypsymisprosessin tärkeydestä (ks. 3.4.4 Kypsyminen).

Toiseksi Heinonen (1995) kuvasi, että sävellysprosessin vaiheet sekoittuvat keskenään ja ovat osittain samanaikaisia, kehittyen dialektisessa ja syklisessä prosessissa (Heinonen 1995,

34-36). Tutkimukseni tuki tätä näkemystä, ja oli huomattavissa, että eri sävellysprosessivaiheet myös vuorottelivat keskenään.

Kolmas tärkeä havainto oli se, että sävellysprosessini kaari tuki Pohjannon (2013) ajatusta sävellyksestä heikosti määriteltynä ongelmana. Oli selvää, että sitä mukaa kun sävellysprosessi eteni, syntyi myös uusia ”sävellysongelmia”, jotka täytyi ratkaista. Esimerkiksi Kertauksen ja Codan välistä taitetta ei voinut ratkaista ennen kuin nämä kaksi osaa oli sävelletty, lausunnan vaihtuessa resitaatioiksi täytyi resitoinnin sävelet ja melismat päättää ja lintumotiivista innostuneena oli mahdollista vasta rakentaa kunnolla johdantoa sitä ennakoivilla fragmenteilla.

Onkin vaikea tämän tutkimuksen valossa nähdä säveltämistä kirjaimellisesti tavoitteellisenä toimintana ainakaan siinä mielessä, että lähtötilanteelle olisi olemassa joku määrätty lopputulema. Jos sävellyksen päämääräsuuntautuneisuuden määrittämiseen riittää pelkästään se, että säveltäjä aikoo ylipäätään tehdä sävellyksen valmiiksi, on se mielestäni liian laava ja epämääräinen määritelmä itse prosessin tarkasteluun. Mitä tahansa ajassa etenevää tapahtumaahan voi jäsenellä jaksoilla alku, keskikohta ja loppu. Tämä määritelmä liittyy ajallisen ulottuvuuden jäsentämiseen, eikä niinkään siihen miten nimenomaan sävellysprosessi kehittyy. Mielenkiintoista on nimenomaan prosessin mekanismit, eikä se, minkälaisen narratiivin sen vaiheista saa konstruoida jälkeenpäin. Ymmärtämällä näitä sävellyksen etenemisen mekanismeja on sävellysprosessin mallilla annettavaa myös säveltäjille itseilleen tuskaillessaan sävellyksen solmukohdissa. Jälkeenpäin tehtävä ajallinen narratiivi tulisi olla vain prosessin ymmärtämisen helpottamiseksi, eikä niinkään itsetarkoitukselliseksi kuvaksi siitä miten sävellyks todella syntyi.

### **8.2.1 Identiteetti-ideasta**

Pohjannon (2013) identiteetti-idean käsite selitti päämääräsuuntautunutta toimintaa paremmin sävellysprosessin mekaniikkaa: ”Sävellyks syntyi takaisinkytytyvässä prosessissa, jossa säveltäjä konkretisoi ja kehitti identiteetti-ideaansa, joka toimi myös arvioinnin kriteerinä. Tässä prosessissa kaikki vaikutti kaikkeen: pienet ratkaisut kokonaisuuteen ja päinvastoin, tulevat valinnat tämän hetken valintoihin ja päinvastoin. Sävellystyö ei siten

edennyt lineaarisesti valmiin sävellyksen ajan mukaisessa järjestyksessä, toisin sanoen sävellyksen alusta loppuun tai lopusta alkuun. Lineaarisen sävellyksen ajassa etenevän sävellystävän lisäksi säveltäjä operoi sekä horisontaalasti että vertikaalisti koko sävellyksen pituudelta rinnakkain...” (Pohjannoro 2013, 18).

Myös minulla sävellys eteni hyvin mielivaltaisessa järjestyksessä, jota havainnollistaa luonnostelumateriaalini, joka on täynnä sikin sokin osoittavia nuolia (ks. kuva 3). En myöskään huomannut ennen nuotinnusohjelmalle kirjoittamista, että sävellys alkaa olla ajallisesti kasassa. Sain myös kesken sävellysprosessini muutamia hyvin merkittäviä oivalluksia sävellyksen materiaalista, muodosta ja merkityksestä, joita en olisi voinut prosessin alussa millään tavalla ennakoida. Nämä oivallukset konkretisoivat ja tarkensivat sävellykseni sisältöä ja muotoa, kuten laadullisen analyysin otsikoinnistakin huomataan. Tutkimukseni siis vahvisti Pohjannoron (2013) havaintoa sävellyksen synnystä takaisinkytkettyssä prosessissa (Pohjannoro 2013, 18).

Identiteetti-idea toimi siis uusien ajatusten ja ratkaisujen käyttökelpoisuuden arvioiana ja sävellyksen sisäisen koherenssin jäsentäjänä. Ideoiden luonne ei kuitenkaan noudattanut informaatioteoreettisia tavoitteita tai toimintaa ohjaavia sääntöjä, sillä ne olivat sumeita heikosti määriteltyjä ongelmia. (Pohjannoro 2013, 18, 53-54.) Vastaava ajatus ilmeni myös omissa sävellyspäiväkirjoissani:

”Yksi uusi idea saattaa vaikuttaa kaikkiin aiemmin sävellettyihin, ikään kuin sekottaisi värilliseen nesteeseen pisaran uutta väriä, joka vaihtaa kokonaissävyyä hieman. Toisaalta taas päätetyt teemat muokkaavat ja rajaavat sitä, minkälaista seuraavien päivien materiaalista tulee. Tämä on mielestäni yksi sävellysprosessin mielenkiintoisimpia asioita: menneisyys vaikuttaa tulevaisuuteen ja päinvastoin. Kaikki ajan kerrostumat ovat samanaikaisesti dialogissa keskenään.” (Sävellyspäiväkirja, 27.10)

Jatkaisin nyt vielä myöhemmin seuraavasti: ne ovat dialogissa keskenään tiivistääkseen fragmentaarisen sävellysmateriaalin yhä eheämmäksi kokonaisuudeksi, jonka jälkeen sävellyksen katsotaan olevan valmis. Sävellyspäiväkirjan katkelmasta huomaa myös hyvin sen, miten koko sävellyksen suunta saattaa muuttua, kun uusi oivallus pääsee ikään kuin lähemmäksi sisäistä standardia (ks. Heinonen 1995) tai identiteetti-ideaa (ks. Pohjannoro 2013). Tätä tukee myös luonnosvihon visuaalinen muoto, jossa kaikki sävelletty materiaali on sikin sokin keskenään, ikäänkuin vielä järjestäytymätön väkijoukko.

Oli yllättävää huomata, että aina oivallus ei ollut pelkästään uuden idean keksimistä sävellykseen, vaan se saattoi olla vain oivallus siitä miten sävellysprosessia sillä hetkellä saisi parhaiten eteenpäin (metakognitiivinen sävellystoiminta). Esimerkiksi usein pattitilanteessa oivalluksena saattoi tulla päätös kuunnella inspiroivaa musiikkia. Olikin hyvä asia, että tutkin pelkkien nuottien sijasta omaa sävellysjattelua, jolloin pääsin tarkemmin käsiksi siihen, miten itse käsitän oman sävellystoimintani.

Yksi asia, joka yhdisti kumpaakin mallia oli säveltäjän sisäisen standardin (Heinonen) tai identiteetti-idean (Pohjannoro) ohjaava luonne sävellysprosessin aikana. Voidaan sanoa, että tässä sävellysprosessissa on nähtävissä säveltäjän sisäinen standardi tai sävellystä ohjaava identiteetti-idea. Tähän viittaa esimerkiksi se, että vasta kun sävellyksen pääteema (lintumotiivi), ja sen kokonaisuuden olemus (metamorfoosi) oli oivallettu, alkoi sävellysprosessi kunnolla sujua. Prosessissa myös huomattiin, että kaikki ideat eivät pidemmän päälle kelvanneet sävellykseen, eikä kaikkiin oivalluksiin voinut luottaa: identiteetti-idean tarkentuessa epäolennaiset kohdat paljastuivat, ja muuntuivat tai karsiutuivat pois.

On myös mielenkiintoista, että vaikka prosessissa täytyi tehdä kompromisseja (esimerkiksi tekstin suhteen), eivät nämä kompromissit aiheuttaneet ristiriitaa sävellykseen, vaan jokaiselle löytyi luonteva purkauksensa. Mitään lopullista ”oikeaa” sävellystä ei siis millään tavalla tavoiteltu, vaan pikemminkin tavoiteltiin sävelletyn materiaalin järjestämistä eheäksi ja mahdollisimman yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Koen edelleenkin, että jokaisen sävellykseni lopullinen muoto on vain yksi toimiva mahdollisuus monien joukossa.

### **8.2.3 Psykologinen merkitys**

Sävellysprosessini psykologisesta merkityksestä löytyi myös mielenkiintoinen havainto. Huomasin, että sävellykseeni ikään kuin raivasi tiensä läpi ei-tietoisesta mielestäni tiettyjä elementtejä. Tällainen esimerkki oli Pekka Jalkasen musiikin kuunteleminen sävellysprosessin aikana, mikä oli minulle hyvin vaikuttava elämys, ja tästä syntyi aivan uusi idea, resitaatio, sävellykseeni.

”Sovitus- ja arviointiprosessien - sensuurin - ohittaminen mahdollistaa sen, että myös aiemmassa rakenteista olennaisesti poikkeavat transformaatiot voivat tiedostua.” (Heinonen 1995, 28) Heinonen painottaa, että toinen tärkeä tekijä ”on tilanteen merkitys kokijalle ja tähän merkitykseen perustuva kokemuksen voimakkuus” (Heinonen 1995, 29), mikä käy yksiin Jalkasen musiikin aiheuttaman vaikuttavan elämyksen kanssa. Tällainen elämys voi todella muuttaa radikaalisti sävellyksen suuntaa. Mielenkiintoista siinä on myös se, miten tämä idea toi sävellyksen myös lähemmäksi omia syviä taiteellisia kunnianhimojani, kuten pyhän kokemuksen etsimistä ja sen tutkimista. Mielestäni Jalkasen sävellys juuri tässä kohdassa vastasi hyvin tarkasti tätä mielikuvaani, ja siten ymmärrettyäni tämän tilan tai vaikutelman saavuttamisen mahdolliseksi tietyn sävellystekniikan avulla, halusin käyttää sitä omassa sävellyksessäni. Tämä pyhän tutkiminen taas liittyy omaan uskonnolliseen kasvatukseeni, joka on täynnä vaikuttavia kokemuksia sinänsä, jotka edelleenkin mitä ilmeisimmin vaikuttavat myös sävellysprosessiini ja taiteellisiin päämääriini. Heinonen kuvailee Paul McCartneyn prosessia seuraavasti: ”...integroidessaan (...) aiemmin kokemaansa musiikillista materiaalia (...), McCartney integroi samalla uusiksi konfiguraatioiksi niitä henkilökohtaisia kokemuksia, joihin tämä musiikillinen materiaali hänen mielessään assosioitui” (Heinonen 1995, 62).

Tämä hahmon tunnistamisen tapahtuma on joko inspiraatiota tai oivallusta, ja voimakkaana huippukokemuksena tärkeä motivoiva tekijä säveltämiselle (Heinonen 1995, 29). Voisi myös ajatella, että uskonnosta luopumisen aiheuttamat ristiriidat toimivat sävellysprosessin polttoaineena siinä mielessä, että nämä oivallukset, jotka purkavat kathartisesti ristiriitoja, esimerkiksi pyhän kokemisen irrottaminen jumalanpalveluksen kontekstista, ovat itseisarvoisesti tärkeitä ja jopa syy koko sävellysprosessin olemassaololle. Säveltäminen siis lisää integraatiota ja eheyttää ristiriitaisia kokemuksia, ja on täten välttämätöntä toimintaa minulle. Olen vakuuttunut siitä, että jos en saa luotua emotionaalisesti merkityksellistä sidettä sävellettyyn materiaaliin, mitään sävellystä ei koskaan valmistukaan.

## 9 POHDINTA

Tämä tutkimus vain raapaisi oman sävellysprosessini pintaa. Joitakin yleisiä periaatteita oli löydettävissä, mutta paljon olisi vielä löydettävää ja tutkittavaa jäljellä. Sävellysprosessi on niin monimutkainen ja henkilökohtainen kokonaisuus, että tarvittaisiin kokonainen väitöskirja samaan edes jonkinlainen tyydyttävä syväluotaus aiheeseen.

Säveltäminen on minulle itsellenikin pitkälti tuntematonta toimintaa, vaikka olenkin tehnyt sitä melkein koko ikäni. Tuntuu jopa siltä, että tietyssä mielessä, kuten psykologiassakin, ulkoinen tarkkailija olisi tarpeen kun sävellystyötä lähdetään tutkimaan. Säveltäjänä olen kuitenkin itse hyvin sokea monille piirteille omissa sävellyksissäni, pitkälti juuri niiden henkilökohtaisuuden takia. Sävellykset todella tuntuvat olevan minulle, kuten Pohjannoro (2013) asian ilmaisi, eideettisiä ideoiden ryppäitä, identiteetti-ideoita. Vaikuttaa jopa siltä, että sävellyks ei edes valmistuessaan tavallaan ole valmis. Tuntuu, että sitä voisi aina uusin silmin korjailta suuntaan tai toiseen. Kuitenkin jossakin pisteessä sävellyks vain *tuntuu* tarpeeksi valmiilta, ja sitä ei halua enää muuttaa, vaikka näkee siinä monia epätäydellisiä asioita. Voisi siis jopa sanoa, että nämä epätäydellisyydet ovat olennainen osa sävellystä; ne luovat siihen kitkaa ja sisäistä jännitettä, niin ettei sävellyks koskaan lopulta paljasta omaa mysteeriään. Näin ollen myös tulkinnallinen monimuotoisuus säilyy sävellyksissäni. En vieläkään osaa tarkasti kuvitella minkälainen sävellykseni on kun se lopulta esitetään, sillä sen esitys tulee olemaan joka kerta ainutlaatuinen, riippuen laulajien määrästä, kuorosta, tilasta, tilanteesta ja lukemattomista muista kontekstitekijöistä.

Samalla tavalla myöskään tutkimukseni omasta sävellysprosessistani ei ole koskaan tyhjentävä eikä valmis. Aina prosessiin jää selittämättömiä tekijöitä, ja epäjohdonmukaisuuksia. Tärkeintä ei ole kuitenkaan tuijottaa näitä kitkakohtia, vaan etsiä prosessista uutta ymmärrystä. Minulle olennaisia olivat oivallukset kypsymisprosessin tärkeydestä, ja eri sävellystoimintojen tärkeyden vaihtelusta sävellysprosessin aikana. Nämä havainnot varmasti helpottavat myös kaikkia, jotka ovat kiinnostuneita säveltämisestä, sen opettamisesta, tai luovista prosesseista ylipäätään.

Pro Gradu tutkielmani päätavoitteena oli tutkia kahden sävellysmallin soveltuvuutta oman sävellysprosessin tutkimiseen, ja ilahduin huomattavasti, että kummallekin mallille löytyi omat käyttökelpoiset sovellutuksensa. Näiden mallien käyttö teki minua myös tietoisemmaksi sävellysprosessin luonteesta, ja uskon tämän tutkimuksen tekemisen kehittäneen minua myös säveltäjänä.

Säveltämisen pedagogiikka ajatellen tämä tutkimus tarjoaa mielenkiintoisen haasteen. Jos säveltäjäoppilas tutkii omaa sävellysprosessiaan esimerkiksi päiväkirjojen avulla, hän saa arvokasta tietoa omista työmanereistaan, esteettisistä preferensseistään, musiikillisista kiinnostuksistaan, emotionaalisesti merkityksellisistä musiikillisista tapahtumista ja mahdollisista kehityskohteista omassa sävellystyössään. Tällainen syväluotaava aktiivinen itseopiskelu tulisi ehdottomasti sisältyä jokaisen ammattisäveltäjäksi haluavan ja säveltäjän taitojaan kehittävän harjoitteluun. Tieteellisten referenssien käyttö antaa peilin omalle pohdinnalle, ja niistä voi löytää arvokasta faktatietoa pelkästä luovan prosessin psykologiasta. Säveltäjän työhön liittyy niin paljon oman toiminnan suunnittelua ja erilaisten tilausten toteuttamista, että omien työtapojen tunteminen ja niiden kehittäminen on välttämätöntä sujuvalle ammatinharjoittamiselle. Tällainen itseopiskelun muoto toimii myös hyvin sävellystyön kehittämisen välineenä koulutuksen jälkeenkin.

Musiikkikasvatuksen kannalta kouluissa ja musiikkioppilaitoksissa tämä tutkimus hyödyttää erityisesti säveltämisen ja oikeastaan minkä tahansa luovan projektin ohjaamista. Ennakkotietämys mahdollisista toimintaan motivoivista tekijöistä ja prosessin haastavista vaiheista on ensisijaisen tärkeää ohjattavan kannalta. Yleisesti ottaen säveltäminen on kognitiivisesti hyvin haastavaa toimintaa, ja erityisen hyödyllistä aloittelevalle säveltäjälle olisi ymmärtää mitä kaikkea sävellysprosessissa kannattaa ottaa huomioon. Esimerkiksi oivallukseen johtavan kypsymisvaiheen tiedostaminen voi olla hyvin helpottava asia nuorelle oppilaalle, joka tuskailee ratkaisemattomalta tuntuvan ongelman parissa. Tällainen musiikillinen toiminta voi lähteä oikeastaan mistä taitotasosta tahansa, sillä ohjaajalle on tärkeintä tunnistaa luova ongelma heikosti määritellyksi ongelmaksi ja kannustaa oppilasta ymmärtämään työskentelyn eri vaiheita. Identiteetti-idean eideettisyyden vuoksi on myös hyvä kannustaa oppilasta uskomaan omaan ”visioonsa” tekeillä olevasta asiasta.

Sävellysprosessiin motivoi tämän identiteetti-idean vapaa oppilaan omista lähtökohdista lähtevä rakentelu ja ideointi. Oppilaan olisi hyvä ymmärtää, että tästä ideasta voi kummuta useita eri lopputuloksia, joiden ainoa arvioija on oppilas itse. Ohjaaja tai opettaja voi kuitenkin arvioida työskentelyn laatua perustuen siihen, esiintyykö prosessissa luovalle toiminnalle tyypillisiä vaiheita (oivallus, inspiraatio, todentaminen). Myös esittämällä kysymyksiä ohjaaja tai opettaja voi arvioida oppilaan ajattelua (intuitiivinen, rationaalinen, metakognitiivinen) ja auttaa oppilasta itseäänkin tiedostamaan näitä eri kognition muotoja. Tämä vaatimustaso riippuu tietysti paljon oppilaan iästä, mutta pelkkä tieto sävellysprosessin mekaniikasta auttaa ohjaamaan ja kannustamaan nuoriakin oppilaita.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista saada tietoa useamman eri säveltäjän prosessien vertailusta, jolloin voisi ehkä tehdä yleistettäviä päätelmiä sävellysprosessin perustavanlaatuisesta luonteesta. Mielenkiintoista voisi olla myös sävellysprosessin vertaaminen muihin taiteellisiin prosesseihin, esimerkiksi kuvataiteilijan, kirjailijan tai vaikkapa perormanssitaiteilijan työprosesseihin. Olisi mielenkiintoista tutkia, löytyykö eri taiteenlajien välille yhteyksiä. Tällaisten tapaustutkimusten tekeminen voisi olla yksi vaihtoehto. Toinen vaihtoehto olisi tutkia sävellysprosessia liittyneenä johonkin monitaiteelliseen projektiin, esimerkiksi elokuvaan, ja millä tavalla tällainen säveltäminen eroaa ”pelkän” musiikin säveltämisestä. Olisi myös mielenkiintoista tietää, minkälainen sävellysprosessi on täysin aloittelevalla säveltäjällä, verrattuna kokeneempaan; voisiko mahdollisesti kokeneemman prosessista ottaa soveltuvien osien oppia aloittelijan prosessiin, ja näin kehittää sitä eteenpäin.

Tällaisia tapaustutkimuksia on tehty vielä varsin vähän, ja paljon lisätutkimusta aiheesta kaivattaisiin. Mahdollisesti erilaisten haastattelujen, sävellyspäiväkirjojen ja observoinnin yhdistely voisi tuottaa hedelmällisiä tuloksia. Myös suurempi vertaileva aineisto erilaisten säveltäjien työtavoista olisi paikallaan. Olisi myös mielenkiintoista tietää, onko säveltäjien työtavoissa kulttuurisia eroja. Tällaisilla tutkimuksilla on arvoa pelkän säveltämisen käsitteen määrittelemiselle, ja yleisesti luovien alojen työskentelyn ymmärtämiselle.



Sävellyksen alkuunpaneva idea on hyvin epämääräinen. Idea on syy ryhtyä sävellystyöhön, mutta niinkuin ihminenkin, idea on jatkuvan muutoksen alaisena. Jollakin tavalla sävellyksen pohjimmainen idea pysyy ikuisesti piilossa; se on liian abstrakti näkyäkseen varsinaisesti sävellyksessä. Valmis sävellys, kun se todella kuullaan, on aina hieman erilainen verrattuna päässäni olevaan mielikuvaan siitä. Ja tuntuu, että joka esityskerralla sävellys myös näyttäytyy hieman erilaisena. Näin ollen edes valmiin sävellyksen idea ei ole sen konkreettisempi kuin sen alullepaneva idea.

## 10 LÄHTEET

Anderson, J. R. (1983). *The Architecture of Cognition*. Harvard University Press: Cambridge and London

Emmerson, S. (1989). Composing strategies and pedagogy, *Contemporary Music Review*, 3:1, 133-144, Published online: 24 Aug 2009.

Grove Music Online.

1) Stephen Blum. "Composition." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 16, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06216>.

2) Paul Griffiths. "Aleatory." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00509>.

3) "Tonality." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10323>

4) "Pandiatonicism." *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4959>.

5) Arnold Whittall. "Form." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981>.

6) "Texture." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27758>.

SIBA. Asteikoista ja kattoasteikoista <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=22&la=fi>  
Viitattu 15.3.2016

Heinonen, Y. (1995). Elämäyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi : sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kielitoimiston sanakirja. ”Eideettinen”. <http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/netmot.exe?ListWord=eideettinen&SearchWord=eideettinen&dic=1&page=results&UI=fi80&Opt=1> Viitattu 4.5.2016

KvaliMOTV - kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien oppimisympäristö. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/index.html>. Viitattu 10.2.2016.

- 1) [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2\\_3\\_2\\_3.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2_3_2_3.html) Viitattu 10.2.2016.
- 2) [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2\\_3\\_2\\_1.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2_3_2_1.html) Viitattu 10.2.2016.
- 3) [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L1\\_2\\_2.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L1_2_2.html) Viitattu 10.2.2016.
- 4) [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_2\\_2.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_2_2.html) Viitattu 24.2.2016.

Lukomsky, V. (1998). The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina, Tempo, New Series, No. 206, Power, Politics, Religion.... And Music, 29-35. Cambridge University Press.

Merriam-Webster Dictionary. Catharsis. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/catharsis>. Viitattu 4.5.2016.

Pohjannoro, U. (2013). Sävellyksen synty : tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-akatemia.

Schacter, D.L. et al. (2009). Psychology, Second Edition. 376. New York: Worth Publishers.

Sloboda, J. A. (1985). The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music. Oxford University Press Inc.: New York