

<http://www.jyu.fi/library/tutkielmat/619/>

BAROKKIMUSIIKKI SUBTEKSTINÄ YNGWIE MALMSTEENIN MUSIIKILLE

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos
Syksy 1997
Terhi Keskitalo

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Terhi Keskitalo	
Työn nimi Barokkimusiikki subtekstinä Yngwie Malmsteenin musiikille	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Syksy 1997	Sivumäärä 52
Tiivistelmä - Abstract Tämä tutkimus osoittaa barokin ajan musiikin toimivan subtekstinä Yngwie Malmsteenin musiikille. Teoreettisena taustana on käytetty subtekstisyyden periaatetta, jolloin barokin vaikutteet ilmenevät Malmsteenin musiikissa joko sitaatteina eli suorina lainoina tai alluusioina, tyyliviitteinä. Tutkimus valottaa barokin vaikutusta myös psykologiasta lähtöisin olevien malliteorioiden aspektista. Olen tutkinut Malmsteenin musiikin melodian koristelua, verrannut sitä barokin ajan melodian koristeluun ja todennut niistä löytyvän huomattavia yhtäläisyyksiä. Tapausanalyyseissä olen tutkinut Malmsteenin kuuden ensimmäisen albumin materiaalista seitsämää kappaletta, jotka olen valinnut joko sitaatin tai selkeän alluusion perusteella. Analysoin sitaatteja, melodioita, harmonioita, rytmiä ja muotoa vertaillen sitä barokin ajan tyylipiirteisiin ottaen huomioon Göran Hermérenin vaikutusteorian. Tulokset viittaavat siihen että pienemmällä tasolla tarkkaa lähdettä ei voida määrittää, jolloin mallina voidaan pitää kokonaista tyylikautta. Toisin sanoen Malmsteenin heavy metalille löytyy selkeitä viitteitä barokkimusiikkiin, mutta kokonaisuudessaan musiikkia voidaan pitää kolmen eri tyylin (heavy metal, barokki ja blues) fuusiona.	
Asiasanat neoklassinen heavy metal, Yngwie Malmsteen, barokkimusiikki, subtekstisyys, alluusio, sitaatti	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjasto ja musiikkitieteen laitoksen kirjasto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS:

1	JOHDANTO	1
	1.1 Heavy metalin historiaa	1
	1.2 Neoklassinen heavy metal	3
	1.3 Yngwie Malmsteenin taustaa	4
	1.4 Heavy metal -tutkimus	5
	1.5 Aikaisemmat tutkimukset ja kirjallisuus estetiikan ja musiikin alueella	8
	1.5.1 Subtekstisyys taideteorioiden mukaan sekä psykologiset perusteet	8
	1.5.2 Alluusio ja sitaatti	9
	1.5.3 Semanttiset ja episodiset mallit	10
	1.5.4 Varsinainen vaikutus	10
	1.6 Tutkimustehtävä	11
2	TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN	12
	2.1 Aineisto ja metodiikka	12
	2.1.2 Melodian koristelu	12
	2.1.3 Tapausanalyysit	13
	2.2 Johtopäätösten tekeminen	14
3	MALMSTEENIN KÄYTTÄMIEN MELODIAKUVIOIDEN YHTEYS BAROKIN AJAN MELODIAKUVIOIHIN	15
	3.1 Melodian koristelutavat	15
	3.2 Analyysi	16
4	TAPAUSANALYYSIT	25
	4.1 Evil Eye	26
	4.2 Icarus' Dream Suite op. 4	30
	4.3 Disciples of Hell	33
	4.4 Trilogy Suite op. 5	35
	4.5 Rising Force	38
	4.6 Eclipse	41
	4.7 No Mercy	44
5	PÄÄTÄNTÖ	46
	5.1 Yhteenveto	46
	5.2 Pohdintaa	47
	5.3 Jatkotutkimus	52
	LÄHTEET	53
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, miten länsimaisen taidemusiikin vaikutus ilmenee Yngwie Malmsteenin musiikissa; mitkä piirteet ovat näkyvimpiä Malmsteenin musiikissa sekä miten vaikutteet sulautuvat Malmsteenin yleisesti heavy metalina pidettyyn musiikkiin. Teoreettisena lähtökohtana on subtekstisyyden periaate, jolloin oletetaan, että Malmsteenin musiikkiin on vaikuttanut jokin jo aiemmin sävelletty teos tai musiikkityyli. Tyyllilainojen kohdalla varsinaista esikuvaa tuskin voidaan selvittää, kun taas suorien lainojen eli sitaattien alkuperä tulisi pystyä määrittelemään tarkasti. Sitä miten Yngwie Malmsteen käyttää barokin elementtejä musiikissaan, ei ole pystytty aikaisemmin systemaattisesti selittämään. Tässä tutkimuksessa on tarkoitus pyrkiä antamaan vastauksia juuri tähän kysymykseen.

1.1 Heavy metalin historiaa

Heavy metal¹, heavy rock on rock-musiikin tyyllilaji, joka syntyi 1960-luvun loppupuolella. 1960-luvun lopulla musiikkilehdistö alkoi kuvata yhtyeiden Blue Cheer, Cream, MC5 ja kitaristi Jimi Hendrixin musiikkia termeillä "hard rock", "progressive rock" ja "heavy rock". 1960-luvun puolivälissä brittiyhtyeiden keskuudessa kehittyi soundi, joka yhdistettiin

¹ Heavy metalin historiasta ovat kirjoittaneet mm. Kenyon (1992), Walser (1993), Michael (1992). Heavy metalista on myös ilmestynyt ensyklopedioita mm. Jasper & Oliver (1991), Stark (1996), Larkin (1992).

raskaampaan rock-musiikkiin: raskassävyinen rumpusoundi ja basso, virtuoosinen sähkökitara ja voimakas laulutyyli. Myös urut (kosketinsoittimet) tulivat kitaran rinnalle tärkeäksi soittimeksi. Uraauurtava heavy metal soundi löytyi 1970 ilmestyneiltä albumeilta: Led Zeppelinin II, Black Sabbathin Paranoid ja Deep Purplen In Rock. Heavy metal löysi identiteettinsä 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla termiä "heavy rock" käytettiin jo substantiivina samalla, kun siitä tuli alakulttuuri.

1970-luvun puolivälissä syntyi nk. englantilaisen heavy metalin uusi aalto. Tämän aallon edustajia olivat muassa Iron Maiden, Def Leppard ja Saxon. Uudet yhtyeet lainailivat vanhojen yhtyeiden ideoita, ja termi "heavy metal" alkoi kattaa useita eri tyylejä hard rockista progressiiviseen rock-musiikkiin. Heavyn uusi aalto otti aineksia punk-musiikista², jonka tyypillisiä piirteitä olivat kappaleiden lyhytkestoisuus, asenne ja energia. 1970-luvun alun heavy rockin tyyliin kuuluivat instrumenttien hallinta, ammattimaisuus ja melodisuus. Heavy metalin uusi nousu alkoi vuonna 1978, kun Eddie Van Halen mullisti kitaransoittekniiikan. Uusi aalto oli lähtökohtana uusille alalajeille, joita olivat mm. trash metal (esim. Metallica, jonka tyyli on vuosien varrella pehmentynyt), death metal (esim. Slayer), power metal (esim. suomalainen Stratovarius, Angra, Helloween ja Gamma Ray), funk metal (Red Hot Chili Peppers), neoklassinen metal (Yngwie Malmsteen), heavy metal rock'n' roll (esim. AC/DC), pop metal (esim. Bon Jovi), käsitteellinen rock/metal (esim. Queensrÿche ja Savatage) ja progressiivinen metal (esim. Dream Theater ja Symphony X). Useiden yhtyeiden musiikin voidaan kuitenkin katsoa menevän useiden metalin alalajien alle. Rajat ovat häilyviä, ja yhtyeiden musiikki usein muuttuu vuosien varrella.

²Heavy metalin aallonpohja oli vuosina 1976-1979 erityisesti punk-musiikin valtaamassa Iso-Britanniassa. Yhdysvaltoihin asti punk-musiikin vaikutus ei yltänyt vastaavassa laajuudessa.

1.2 Neoklassinen heavy metal

Neoklassinen heavy metal on tulosta rock-musiikin, heavy metalin ja taidemusiikin tyylien fuusiosta. Neoklassinen metal käyttää hyväkseen taidemusiikin elementtejä hard rockin musiikillisessa kontekstissa, mutta jo alkuaajoistaan lähtien heavy metal on ammentanut aineksia länsimaisesta taidemusiikista. Heavy metalin musiikilliset juuret pohjautuvat kuitenkin blues-musiikkiin. Suuret mestarit, kuten J.S. Bach, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Ludwig van Beethoven ja Niccolò Paganini ovat innoittaneet lähinnä heavy metalin kitaristeja. Vaikka länsimaisen taidemusiikin ja rockin fuusiota löydettiin alunperin progressiivisesta rockista sekä "taiderockista", se on kuitenkin jäänyt elämään pidempään heavy metal -muusikoiden musiikkiin. Progressiivisen rock-musiikin ja "taide-rockin" taidemusiikin vaikutteet yltävät renessanssista romantiikkaan, kun taas neoklassinen heavy metal on spesifimpää; lainataan mieluummin Bachilta kuin Mozartilta, Paganinilta mieluummin kuin Lisztilta, Vivaldilta ja Albinonilta Telemannin ja Monteverdin sijaan. Kitaristi Ritchie Blackmore (Deep Purple ja Rainbow) oli ensimmäisiä kitaristeja, joka käytti musiikissaan aineksia esimerkiksi barokin aikakaudelta. Yleisesti 1960-luvun lopun heavy-muusikoiden musiikissa alkoi kuulua taidemusiikin vaikutteita harmoniassa ja melodiassa. Kappaleissa kuultiin Bach-tyyppisiä melodiarakenteita (esimerkiksi sekvenssejä) tai suoria lainoja mestarisäveltäjiltä. Harmoninen molli oli yleinen sointupohja. Kvinttikierto, jonka yhdistäminen rock-musiikkiin ennen neoklassisen heavy metalin syntyä, oli ollut epätavallista, alkoi yleistyä. Syke oli säännöllinen ja vahvasti artikuloitu. Kitaristit alkoivat olla Paganinin ja Lisztin tapaan virtuooseja.

Neoklassisen metalin ohella on löydettävissä sofistikoituneempi rockin muoto, josta voidaan löytää taidemusiikin vaikutteita. Niin kutsutun "sinfonisen rockin" yhtyeitä ovat mm. Genesis ja Yes; "pomp rockia" edustavat mm. Kansas ja Journey. Molempien tyyliuuntien musiikki on hienostunutta, mutta teknisesti kompleksista. Kappaleet saattavat olla pitkiä ja

moniteemaisia. Taidemusiikin vaikutteet - vahvat vokaaliharmoniat, virtuoosisuus ja orkesterin käyttö ovat tyypillisiä. Taidemusiikin yhteyksistä progressiiviseen rock-musiikkiin on kirjoittanut Nors J. Josephson (1992).

1.3 Yngwie Malmsteenin taustaa

Varsinainen "neoklassismin" kausi heavy metalissa alkoi kitaristi Yngwie Malmsteenin debyyttialbumin ilmestyttyä vuonna 1984. Yngwie Malmsteen syntyi Ruotsissa 30.6.1963. Malmsteenin äiti kuunteli paljon J.S. Bachia, ja näin ollen myös Yngwie Malmsteen kuuli sitä. Isosisko Lololla oli myöskin suuri vaikutus siihen mitä Malmsteen kuunteli nuorena. Kaikki alkoi Deep Purplesta ja Jimi Hendrixistä. Huomattuaan myös Genesisen melodioiden ja sointuprogressioiden kuulostavan Bachilta Malmsteen alkoi itsekin kuunnella säännöllisesti Bachia. Hän oli jo nuorempana nähnyt Jimi Hendrixin televisiossa, mikä oli saanut Malmsteenin ajattelemaan, että kitaran soitto on "really cool". Ritchie Blackmore ja Jimi Hendrix toimivat Malmsteenille mallina; heavy rockiin voitiin yhdistää vieraita elementtejä. Yngwie Malmsteen ei opiskellut musiikin teoriaa tai ottanut soittotunteja. Tunnista toiseen hän harjoitteli päivittäin ja kehittyi yhdeksi maailman nopeimmaksi kitaristiksi, josta tuli esikuva monelle muulle huippukitaristille ja harrastelijallekin Malmsteen sanoo aloittaneensa "rock-henkisenä". Kuitenkin jo varhaisessa vaiheessa hän adaptoitui Bachin musiikkiin. Nykyään hän kuuntelee suurimmaksi osaksi barokkimusiikkia: Bachia, Vivaldia ja Albinonia, mutta myös Paganinia jne. Hän itse ei halua kovasti analysoida tai verbalisoida musiikkiaan, mutta myöntää, että se on erittäin "klassisvaikutteista". Ei voida sanoa, että harmoniat ja melodiat olisivat suoraan barokista ja tulkinta olisi Paganinilta, mutta samoja ideoita voidaan löytää. Malmsteen painottaa, että hän ei halua soittaa länsimaista taidemusiikkia, vaan olla vaikuttunut siitä. Hän on pyrkinyt omaksumaan 1600-1800-luvuilta ajan musiikillisen ajattelutavan: harmoniset ja vähennetyt mollit, urkupiste,

kontrapunkti jne. Malmsteen käyttää musiikissaan myös suoria lainoja, mutta hän ei pidä niiden viljelyä tärkeimpänä asiana, vaan hän haluaa tulkita sitä vanhaa ajattelutapaa ja lisätä siihen omaa ajattelu- ja sävellystapaansa.

1.4 Heavy metal -tutkimus

Heavy metalista kertovaa populaarikirjallisuutta löytyy jonkin verran, mutta heavy metalin neoklassismiin ei ole puututtu kovinkaan paljon. Heavy metalin neoklassismi henkilöityy usein juuri Yngwie Malmsteeniin, ja aiheesta kirjoitetaan Malmsteenin yhteydessä. Robert Walser lähestyy aihetta kirjassaan *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music* (1993). Kirjassa oleva luku *Eruptions: Heavy metal appropriations of classical virtuosity* on julkaistu myös *Popular Music* -julkaisussa (1992). Walser käsittelee taidemusiikkiin pohjautuvaa virtuoosisuuden ilmenemistä neljästä näkökulmasta: semioottisesta, virtuoosisesta, teoreettisesta ja prestiisistä näkökulmasta. Hän pohtii, miksi eri yhtyeet käyttivät 1960-luvun lopulla länsimaista taidemusiikkia hyväkseen. Esimerkkinä hän mainitsee Keith Emersonin (yhtyeestä Emerson, Lake & Palmer), jonka motiivina on ollut rockin artistisen laadun korottaminen ja rock-musiikin vakavoittaminen. Heavy metal -muusikoiden instrumentaalinen virtuoosisuus, teoreettinen itsetietoisuus ja omistautuminen taidemusiikin teoksille merkitsevät sitä, että heidän teoksiaan voidaan valottaa taidemusiikin termein. Walser käsittelee Ritchie Blackmoren, Eddie Van Halenin, Randy Rhoadsin sekä Yngwie Malmsteenin musiikkia tarkemmin.

Walserin kirja käsittelee heavy metalia monesta eri näkökulmasta (heavy metalin genre, historia ja tulkinta) ja heavya lähestytään myös musiikillisen diskurssin aspektista. Kirja on melko informatiivinen, mutta paikoin epäjohdonmukainen ja epätäsmällinen. Kirja onkin

enemmän musiikkiteoreettisesti kerronnallinen kuin analyttinen. Analyysit pohjautuvat lähinnä vertailuun, mutta niitä ei juuri tulkita.

Petri Palménin (1994) pro gradu -tutkielma käsittelee aihetta Sähkökitaran neoklassismi - tutkielma C. Berryn ja J.S. Bachin musiikillisesta kohtaamisesta. Otsikko on sikäli harhaanjohtavaa, että tutkielmassa ei kajota Chuck Berryyn, eikä näin ollen Berryn musiikki kohtaa J.S. Bachin musiikkia. Palmén käsittelee sähkökitaran neoklassismia monesta eri aspektista, ja hän on ottanut tarkemman analyysin kohteeksi kitaristit Yngwie Malmsteen, Tony MacAlpine ja Vinnie Moore. Palménin tutkielma on kolmiosainen. Ensimmäisessä osassa hän tarkastelee musiikillista tasoa. Hän selvittää neoklassisen sähkökitaramusiikin tyylin ominaispiirteitä, melodian, harmonian, rakenteen rytmin ja soundin suhdetta, joiden alkuperä voidaan johtaa joko suoraan tai välillisesti länsimaisesta taidemusiikista. Toinen osa tarkastelee käsitteellistä tasoa. Siinä vertaillaan virtuoosisuutta sähkökitaran neoklassismin ja taidemusiikin välillä. Kolmannessa osassa analyysi kohdistuu tyyliin liittyvien verbalisointien funktioihin. Siinä selvitetään, miten muusikot, kitara-aikakauslehtien toimittajat ja mainostajat käsitteellistävät neoklassisen sähkökitaramusiikin. Tutkimusaineistona Palménilla on ollut kaksi levytranskriptiota: Chris Amelarin ja John Tapellan "Vinnie Moore: Time Odyssey" sekä Wolf Marshallin "Yngwie J. Malmsteen's Rising Force" (Malmsteenin ensimmäinen albumi). Tony MacAlpinelta hänellä on ollut kolmen kappaleen transkriptiot. Tony MacAlpine tunnetaan yhtenä 1980-luvun puolivälissä pinnalle nousseista kitaristeista, mutta MacAlpine käyttää musiikissaan paljon romantiikan ajan vaikutteita. Hän soittaa levyillään pianolla esimerkiksi Chopinia.

Palménilla on joitakin epätasomallisuksia gradussaan. Ensinnäkin, Malmsteenin melodian koristelussa on paljon urkupistettä (pedal-note). Palmén käyttää Vinnie Mooren termiä "pivoting lick" ja väittää, ettei Yngwie Malmsteen käyttäisi ollenkaan melodialinjaa, jossa urkupiste on korkeampi sävel kuin liikkuva runkosävelkulku. Jopa Palménin omasta

aineistosta kyseinen löytyy (esim. kappaleissa Icarus Dream Suite op. 4. ja Evil Eye), ja Malmsteen on käyttänyt sitä usein myöhemminkin. Palménin gradu on nimeltään "sähkökitaran neoklassismi". Termi "neoklassimi" tulee länsimaisen taidemusiikin lajista. Palmén kuitenkin selittää termiä taidemusiikin aspektista lähes viimeisillä sivuilla. Mielestäni koko aiheen olisi täytynyt lähteä tästä. Heavy metalin alalaji neoklassinen metal käyttää samaa periaatetta kuin taidemusiikin 1900-luvun neoklassismi (lainataan elementtejä taidemusiikista, lähinnä barokista). Heavy-rockissa virtuoosisuus on yksi tärkeimmistä elementeistä. Virtuoosisuuden idea ei ole pääosissa taidemusiikin neoklassismissa, joten mielestäni sitä ei voida pitää ainoastaan "sähkökitaran neoklassismin" elementtinä, vaan sitä esiintyy rock-musiikin muissakin alalajeissa. Se, mikä erottaa tämän tyylin muista tyyleistä on nimenomaan musiikilliset yksityiskohtaisemmat tapahtumat.

Wolf Marshall on tehnyt opetusvideon Yngwie Malmsteen -tyylisestä kitaransoitteknikasta. Marshall opettaa sekvenssejä, arpeggioita, urkupisteen soittoa jne. Hän mainitsee yhteyksiä J.S. Bachin ja Malmsteenin musiikkien välillä. Yhteneväisyyksiä löytyy mm. melodisesta, harmonisesta ja rytmisestä kieliopista sekä asenteesta. Marshall opettaa vähennettyjä asteikkoja, melodisen linjan duplikaatiota, laskevaa melodialinjaa sekä "Yngwie-tyylistä" arpeggiokulkua, jossa noustaan ja lasketaan terssihypyin.

Janell Duxbury (1985) on koonnut diskografian rock-musiikin taidemusiikkivaikutteista. Kokoelma on laaja ja käsittää rockin koko tyylilajin ja diskografia on kappalekohtainen. Johdannossa mainitaan spesifejä vaikutteita (kontrapunkti, tasaiset rytmikaavat jne) sekä taidemusiikista vaikuttuneita yhtyeitä ja taidemusiikin säveltäjiä, joilta lainat ovat peräisin. Diskografia on ilmestynyt 1985, jolloin varsinainen heavy metalin neoklassismi teki tuloaan.

1.5 Aikaisemmat tutkimukset ja kirjallisuus estetiikan ja musiikin alueella

Taiteentutkimuksessa tutkijat ovat olleet kiinnostuneita teoksiin vaikuttaneista tyyleistä ja teoksista. Kirjallisuuden ja estetiikan puolella on kehitelty metodeja ja teorioita vaikutuksen tutkimukseen. Samoja käsitteitä ja menetelmiä voidaan soveltaa useisiin eri taidelajien tutkimiseen.

1.5.1 Subtekstisyys taideteorioiden mukaan sekä psykologiset perusteet

Subteksti (englanniksi subtext, venäjäksi podtext) tai intertekstuaalisuus tarkoittaa sitä, että jokin aiemmin kirjoitettu teksti tulee jossain muodossa esiin uudessa tekstissä. Teksti kirjallisen tekstin lisäksi voi myös tarkoittaa kulttuuria tai kulttuurikautta. Se voi olla joko ulkokirjallinen lähde tai tosiasia. (Hermerén 1975, Taranovsky 1974). Musiikkiin subtekstisyyden periaatteen tutkimusta ovat soveltaneet John Platoff (1988) ja Yrjö Heinonen (1992, 1996). Musiikissa subtekstisyyden teorian mukaan kappaleessa ilmenee jonkin jo aiemmin sävelletyn kappaleen tai jonkin tyylin piirteitä.

Termi "subtekstisyys" tulee kirjallisuuden ja estetiikan tutkimuksesta. Kiril Taranovsky (1974) pohtii subtekstisyyden ja kontekstin ongelmaa Osin Mandelštamin runoudessa. Hän määrittelee subtekstin "jo olemassa olevan tekstin heijastumiseksi uudessa tekstissä" (Taranovsky 1974, 168). Göran Hermerén (1975) pohtii kirjassaan *Influence in art and literature* vaikutussuhteiden problematiikkaa ja tavoittelee koko taidetta kattavaa teoreettista mallia niiden käsittelemiseksi. Hermerén asettaa sanataideteoksen ulkopuolisiin suhteisiinsa. Hän sanookin, että "taideteoksia ei tuoteta tyhjiössä; jokaista taideteosta ympäröi taiteen kenttä, johon kuuluvat tuottajat, kuluttajat, kriitikot, taiteen traditiot, kirjalliset virtaukset, vallitsevat filosofiset aatteet, poliittiset ja yhteiskunnalliset rakenteet ja useat muut tekijät."

Tuomo Lahdelma (1984) kirjoittaa artikkelissaan yleisesti subtekstisyydestä. Hän määrittelee ja selittää termiä Taranovskya ja Hermeréniä siteeraten.

John Platoff on tehnyt tapaustutkimuksen Mozartin opera seria Idomeneon vaikutteista. Platoff käyttää metodiikkana Hermerénin vaikutusteorian menetelmää ja hän toteaa Gluckin musiikin vaikuttaneen paljon Idomeneon syntyyn. (Platoff 1988, 43-66).

Yrjö Heinonen (1992, 1996) on tutkinut sävellysprosessiin liittyviä vaikutteita kognitiivisesta näkökulmasta. Heinonen testaa Tulvingin, Nelson-Schreiber-McEvoy'n psykologian puolelta sekä Hermerénin estetiikan alueelta tulevia teorioita John Lennonin ja Paul McCartneyn kappaleessa "Michelle" sekä Ludwig van Beethovenin A-molli kvartetin teemalla "Allegro Appassionato".

1.5.2 Alluusio ja sitaatti

Sekä alluusio että sitaatti viittaavat aikaisempiin kirjallisiin teksteihin. Alluusio on epäsuora viittaus toiseen tekstiin, toisin sanoen se on epätäsmällinen ja viitteenomainen. Se ei lainaa suoraan, vaan antaa uuden merkityksen viittaamalleen tekstille uudessa tekstiyhteydessä. (Heiniö 1988, 17). Alluusio voi olla johdonmukaisesti valittu väärään aikaan sijoittuva säveltäjän asenne (Otonkoski 1991, 182-183). Sitaatti taas on suora lainaus jostakin toisesta teoksesta (Heiniö 1988, 17). Joissakin tapauksissa säveltäjät ovat jopa viitanneet lainaamiinsa teoksiin (Heiniö 1984).

Christopher Ballantine (1972, 72-74) on tutkinut sitaatin merkitystä Charles Ivesin musiikissa. Uusi tyyli on prosessi, jossa jokaisessa uudessa kappaleessa on vanhan tyylin pääpiirteitä. Ivesin tapauksessa materiaaliin sisällytetty lainaus voi ottaa paikan missä tahansa

jatkumossa³. Ives valitsi sitaattinsa temaattisista ja muodollisista syistä. Melodiset samankaltaisuudet vaikuttivat päätökseen yhdistää erityiset teokset ja sävelet.

1.5.3 Semanttiset ja episodiset mallit

Semanttisia ja episodisia malleja on tutkittu ja havaittu ensisijaisesti psykologiassa, muistintutkimuksessa (Tulving 1983). Näitä termejä on myös sovellettu sävellysprosessin tutkimukseen (esim. Heinonen 1992, 1996). Alluusion voidaan katsoa olevan semanttinen malli, jolloin se viittaa johonkin yleisempään viitekehykseen (esimerkiksi tyyliin), eikä niinkään yksittäiseen teokseen. Sitaatti on mallina episodinen, koska se viittaa johonkin spesifimpään lähteeseen.

1.5.4 Varsinainen vaikutus

Varsinainen vaikutus (transfer⁴) voidaan todeta, jos samoja piirteitä on löydettävissä useista eri teoksista ja pitkällä aikavälillä. Vaikutuksen tutkimisen lähtökohtana onkin samankaltaisuuksien havaitseminen teosten välillä (Hermerén 1975; Heinonen 1992). Malmsteenin tapauksessa voidaan todeta sekä kuullun perusteella että Malmsteenin käsittelevien haastattelujen ja artikkelien perusteella, että hänen musiikistaan löytyy samankaltaisia tyylipiirteitä kuin 1700-luvun musiikista. Göran Hermerénin esittämät varsinaisen vaikutuksen ehdot täyttyvät ilman tarkempaa tutkimusta.

³Jatkumo voi olla joko a) hypoteettinen äärimmäisyys, jolloin lainauksen alkuperäinen tarkoitus saattaa olla huonontunut, tai b) sitaatti on riistetty alkuperäisestä tarkoituksestaan.

⁴Heinonen käyttää termiä "transfer" (1996).

- 1) **Temporaaliehto**, jolloin mallina oletettu kappale/tyyli on sävelletty ennen vertailtavaa teosta.
- 2) **Kontaktiehto**, jolloin säveltäjän tulee tuntee sitä musiikkia, jonka oletetaan olevan mallina hänen musiikilleen.
- 3) **Samankaltaisuuden ehto**, jolloin on löydettävä samankaltaisuutta mallin ja sävelletyn teoksen välillä.
- 4) **Muuttumisen ehto**, jolloin mallina ollut kappale/tyyli on muuttanut säveltäjän tuotantoa laajemmin.

Varsinaisen vaikutuksen perustana ovat semanttiset mallit.

Psykologian tutkijat Nelson, Schreiber ja McEvoy (1992) erottavat kaksi muistijärjestelmää: eksplisiittinen (tahdonalainen, tietoinen) ja implisiittinen (automaattinen, ei-tietoinen). Musiikintutkimukseen sovellettuna (Heinonen 1996): vaikutteen ollessa eksplisiittinen säveltäjä on tietoinen siitä, käyttääkö mallinaan jotain tiettyä sävellystä tai tyyliä. Jos säveltäjä taas ei ole tietoinen käyttämästään mallista, vaikuttaja on tällöin implisiittinen.

1.6 Tutkimustehtävä

Subtekstisyyden käsitteistöä ei ole sovellettu heavy metalin tutkimiseen. Yhden artistin tutkiminen vie pidemmälle kuin yleisesitykset sekä antaa tarkempia tuloksia. Yngwie Malmsteenin ura kitaristina on merkittävä heavy metalin historiassa. Häntä pidetään "malliesimerkkinä" heavy metalin neoklassismista. Jo yleistieto (artikkelit, muut kitaristit jne.) tukee tätä ajatusta. Käsittelen ja luokittelen erityisesti tutkimusaiheen melodisia kuvioita ja sitten muita parametrejä, jotka ovat yleisesti tiedossa, mutta niitä ei ole systemaattisesti käsitelty.

2 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN

2.1 Aineisto ja metodiikka

2.1.2 Melodian koristelu

Tutkimukseni aineisto koostuu Yngwie Malmsteenin levytyksistä ja niihin perustuvista transkriptioista (Marshall 1984; Marshall 1985; Marshall 1988; Jones 1990; Whitehill 1991; Whitehill & Robyns 1992). Transkriptioihin on merkitty kitaranuotit sekä tabulatuurit, soinnut, laulumelodiat, sanoitukset sekä yleisiä soitto-ohjeita. Transkriptioiden ulkoasu poikkeaa hieman toisistaan. Useimmissa on määritelty tarkat harjoitusnumerot (A, B, C, D jne.), kun taas joissakin tapauksissa niiden käyttö on väljempää. Useissa nuotinnoksissa on suhteellisen paljon esitystapoja koskevia kommentteja. Vertailllessani Malmsteenin melodian koristelutapoja barokin koristeluun olen käyttänyt I. Horsleyn (1985) ja L. G. Ratnerin (1980) luokitteluja. Taidemusiikin nuottiesimerkit pohjautuvat P. Williamsin kirjoihin *The Organ music of J. S. Bach I, II ja III* sekä muihin barokkimusiikkia koskeviin kirjoihin, joissa kerrotaan barokin ajan musiikin tyylipiirteistä. Aineistoon kuuluu myös muutamia Yngwie Malmsteenin mainitsemia taidemusiikin kappaleita⁵, joiden avulla olen tehnyt vertailua, kuitenkin niin, että otan huomioon ainoastaan barokin aikaan sävelletyt teokset.

Melodian koristelua analysoidessani etsin Malmsteenille tyypillisimmät melodian runkosävelkulun koristelutapoja. Sen jälkeen luokittelin ja nimesin ne. Tämän jälkeen vertailin kuvioita barokin diminuutioihin.

⁵Ote Jas Obrechin artikkelista *Guitar World* -lehdessä (1990, 42): "You often quote bits of Beethoven, Bach and Paganini. Could you suggest a few classical pieces that your fans might enjoy hearing? *You mean the actual classical recordings?* Yeah, like what might a speed metal fan enjoy? Oh, a speed metal guy; I don't know about. But if somebody likes my music for what I do, then I'm convinced that they would love Vivaldi's flute concertos, Beethoven's Ninth and Bach's Brandenburg Concertos. Oh God, there's so much. Bach's Toccata and Fugue in D minor is classic; everyone knows that one. Air on G-string. Bach's Suite in B Minor."

2.1.3 Tapausanalyysit

Melodiikan lisäksi olen myös tarkastellut useampia parametrejä, jolloin analyysin kohteena ovat olleet yksittäiset kappaleet. Pääkriteerinä kappalevalintaani on ollut kappaleessa esiintyvä sitaatti (jolloin ensimmäiseltä levyltä on valittu kaksi kappaletta). Ensimmäisen levyn *Rising Force* (1984) analyysikappaleet ovat Evil Eye sekä Icarus Dream Suite op. 4. Toisella albumilla *Marching Out* (1985) ei ole varsinaista sitaattia. Analyysikappaleeksi olen valinnut kappaleen Disciples of Hell, joka alkaa preludilla eli selkeällä alluusiolla. Kolmannen levyn (*Trilogy* 1986) Trilogy Suite op. 5 on instrumentaalikappale, joka koostuu useista eri teemoista. Neljännelläkään levyllä (*Odyssey* 1988) ei ole sitaattia. Analysoin kappaleen Rising Force, jonka Malmsteen on säveltänyt jo 16-vuotiaana. *Eclipse*-albumin (1990) kappalevalinta on nimikappale Eclipse, joka on Trilogy Suiten tavoin instrumentaali ja koostuu useista eri teemoista. *Fire And Ice* -albumin (1992) kappaleessa No Mercy on sitaattina Bachin Ranskalaisen Sarjan Badinerie h-molli).

Malmsteenin musiikista voi kuullun perusteella määritellä elementtejä, jotka viittaavat barokin musiikkiin. Analyysikappaleista etsin seuraavia, heavy metalia koskevia kirjoituksissa mainittuja vastaavuuksia heavy metalin ja länsimaisen taidemusiikin välillä:

- harmoniset progressiot kuten kontrapunkti ja kvinttikierto
- imitaatio
- sekvenssit
- laskevat lineaariset melodialinjat
- rytmi (tasainen syke)
- jne.

Tutkiessani melodiaa otan huomioon melodian koristelun lisäksi vähennetyt ja laskevat melodialinjat, sekvenssit sekä imitaation. Rytmien kohdalla otetaan huomioon ryhmiin, eli kuudestoistaosanuottilinjoihin järjestyneet kuviot, sekä muut tasaiseen rytmikuviioon perustuvat seikat. Tärkeät tahtilajit ovat erityisesti 4/4 ja 12/8. Harmonian analyysissä tutkin ensisijaisesti sointuprogressioita, kuten kvinttikiertoa, jonka käyttö vakiintui 1600-luvulla. Tutkin myös mm. kontrapunktin ja preludien esiintymistä. Mm. Gjerdingen (1988, 133) mainitsee kirjassaan (A classic turn to phrase) joitakin Bachille tyypillisiä parametrejä kvinttikierron lisäksi, esimerkiksi tasaiset rytmilliset kuviot ja laskevat lineaariset sekvenssit.

Kuuntelun perusteella voidaan sanoa jo jotain esimerkiksi levyjen yleissävystä, mutta tarkempi analyysi tapahtuu julkaistujen transkriptioiden avulla.

2.2 Johtopäätösten tekeminen

Melodiatyyppien kohdalla tutkitaan figuurien samankaltaisuutta, yhteisten figuurien yleisyyttä ja tyypillisyyttä. Sitaattien analyysissä tarkastellaan niiden vastaavuutta originaaleihin sekä niiden yhteyttä kappaleisiin, joissa ne sijaitsevat. Tutkitaan myös alluusioiden yhtenevyyksiä barokin ajan musiikkiin sekä eroavuuksia.

Samoin kuin barokin melodiset kuviot esiintyvät toistuvat eri hierarkkisilla tasoilla (elleivät ole osa messanzaa), toistuvat ne usein pidempinä linjoina myös Malmsteenin teoksissa. Palaan melodiakuvioiden esiintymistiheyteen vielä yksittäisten kappaleiden analyysin yhteydessä.

3 MALMSTEENIN KÄYTTÄMIEN MELODIAKUVIOIDEN YHTEYS BAROKIN AJAN MELODIAKUVIOIHIN

Aluksi luokittelin Malmsteenin tyypillisimmät melodian koristelutavat eli figuurit. Figuuri on lyhyt nuottiryhmittymä, joka voidaan tunnistaa (Williams 1980, 338). Tämän jälkeen vertailin niitä barokin ajan melodian koristelutapoihin.

Olen jakanut yleisemmin esiintyneet melodiafiguurit viiteen pääluokkaan ja niiden variaatioihin. Olen vertaillut näitä barokin ajan melodiafiguureihin. Esitän muiden parametrien yhteyden esimerkkien avulla tarkemmin.

3.1 Melodian koristelutavat

Melodian runkosävelkulun koristelu perustuu kaavoille, jotka ihminen abstrahoi kuulemastaan. Leonard B. Meyer on selittänyt kirjassaan *Explaining music* (1973) musiikin melodisia rakenteita, jotka toimivat useilla hierarkkisilla tasolla (archetypical patterns). Melodian koristelu systematisoitui ja kodifioitui barokin aikana. Esimerkiksi Bachin sonaateissa ja fantasiaissa melodian koristelu on melodiseen kokonaisuuteen kuuluva osa (Pauly 1973, 26). Myös galantti tyyli korosti koristeellista diskanttia, jolloin pohjalla oli tukeva basso (Rushton 1992, 31).

Malmsteenin melodian koristelu pohjautuu pieniin motiiveihin, joilla koristellaan runkosävelkulkua ja jotka toistuessaan peräkkäin jollain tasolla muodostavat yleensä lineaarisen skeeman. Melodiakulku saattaa olla myös sekvenssinomainen. Pääosin löydetty melodian koristelutavat kulkevat 1/16 sykkeessä, mutta myös nopeammat ja hitaammat kuviot on otettava huomioon. Ratkaisevinta yhteydelle barokinajan musiikkiin on tasainen syke.

3.2 Analyysi

Analysoitavia tapahtumia ovat melodiakuviot, jotka ovat yleisiä Malmsteenin musiikille sekä muut parametrit, jotka viittaavat barokin subtekstisyyteen. Aluksi esitän Malmsteenin musiikista löytyvät tyypillisimmät runkosävelmelodian koristelutyypit. Olen luokitellut ja nimennyt ne itse (ABCDE):

TYYPPI A: Neljän kuudestoistaosan lineaarinen astekulku

Barokissa neljän kuudestoistaosanuotin astekulku (joko nouseva tai laskeva) on nimeltään *tirata*. Malmsteenin musiikissa on vakiintunut useamman tirata-ryhmän⁶ laskeva linja. Barokin aikana tätä kuviota pidettiin taidokkaana melodian diminuutiona kadenssissa (Rangel-Ribeiro 1981,85). Laskeva linja on lineaarinen kahdessa tasossa. Ryhmien ensimmäiset sävelet laskevat, ja pienemmällä tasolla jokainen ryhmä jo sinällään muodostaa lineaarisen skeeman.

Esimerkki 1. Malmsteen:

Solo (+ ♪.....)

Gm Gm/F

E° A Keyboard Solo: 4 bars

Dm

⁶Kutsun ryhmäksi neljän kuudestoistaosanuotin figuuria.

Esimerkki 2. Taidokas melodian diminuutio (Rangel-Ribeiro 1981, 85).



Katso myös esimerkiksi Antonio Vivaldin Huilukonsertto c-molli (Allegro non molto) tahdit 69-71 (varioitu A) sekä J. S. Bachin Brandenburgilainen konsertto nro 4 (Allegro) tahti 189. (LIITE 1).

TYYPPI B: Urkupiste

Tyyppi B on urkupiste. Tässä tapauksessa melodialinja voi olla joko nouseva tai laskeva, jolloin saadaan 'variaatio' B:stä eli B1. Olennaista on se, että laskevien (tai nousevien) sävelten välissä käydään urkupistenuotissa. Tyyppi B:stä löytyy myös muita variaatioita, jolloin laskeva linja ei etene jokaisen sävelen kohdalla, vaan sitä saatetaan toistaa urkupisteessä käynnin jälkeen useamman kerran. B:tä varioidaan myös rytmillisen muutoksen avulla, jolloin se ei ole yhtä hyvin havaittavissa kuin normaali kuudestoistaosuuskuviollinen malli. Linjan ei myöskään tarvitse olla nouseva tai laskeva. Urkupisteessä käynnin jälkeen melodialinjaan saatetaan ottaa kolmisointuun kuuluvia säveliä satunnaisesti, eikä tällöin muodostu tietyn suuntaista melodialinjaa. Tämä on kuitenkin harvinaisempi kuin nousevat ja laskevat linjat. Tyyppi B on yleinen kuvio sekä Yngwie Malmsteenilla sekä barokin säveltäjillä mm. Vivaldilla (ks. esimerkiksi Koldener 1973, 30). Urkupiste yhdistettynä harmoniseen molliin ja toistuvaan rytmikuvioon antavat melodiassa jatkuvuuden tunnetta. Barokin aikana on käytetty samankaltaista kuviota. Kuvion perusidea on sama, mutta urkupisteen jälkeen poiketaan sivusäveleen. Kuvio antaa tällöin 'hitaamman' vaikutelman, koska se ei etene jokaisen urkupisteessä käynnin jälkeen välittömästi.

Esimerkki 3. Malmsteen:

C
8va

Em

6:4

6:4

P P B B B

Esimerkki 4. Bach: (Williams 1980, 218).

b4

Katso myös J. S. Bachin Toccata & Fuuga d-molli (LIITE 1) sekä J. S. Bachin Brandenburgilainen konsertto nro 5 (Allegro) tahdit 116-117 (LIITE 2).

TYYPPI B1:

Esimerkki 5. Malmsteen:

Dm

TYYPPI C

Tyyppi C on nouseva melodialinja, joka alkaa terssihyppyllä alaspäin ja jatkuu ylöspäin astekulkuna (Myös Wolf Marshall mainitsee opetusvideolla). Ryhmän ensimmäinen sävel nousee astekulkuna ja aikaansaa nousevan melodialinjan. C:n variaatio on C1, joka on C:n inversio. Terssi hyppää ylöspäin ja runkosävelkulkku on laskeva. Tyyppi C2 on C:n rapukäännös. Ryhmä alkaa astekulkuna, jolloin terssihyppy tulee vasta ryhmän kolmannen ja neljännen sävelen välissä.

Esimerkki 7. Malmsteen: (tyyppi c)

Dm
8va-

Esimerkki 8. Bach: (Williams 1980, 208).

c⁷

TYYPPI C1:**Esimerkki 9. Malmsteen:**

Gtr III: { }
 E Am Am/G D/A
 8va- - - - -

Esimerkki 10. Bach: (Williams 1980, 208)

c*

Katso myös J. S. Bachin Viulusonaatti e-molli (LIITE 2).

TYYPPI C2:**Esimerkki 11. Malmsteen:**

Animato
 Em (D#°)

Esimerkki 12. Bach: (Williams 1980, 208)

c

Esimerkki 13. Malmsteen:



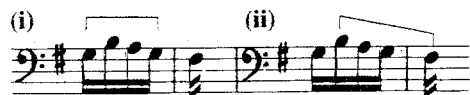
Esimerkki 14. Bach: (Williams 1980, 208)



Tyyppien C muodostava runkosävelkulku muodostaa nousevan lineaarisen skeeman. Lineaarinen skeema löytyy myös ryhmän toisesta sävelestä seuraavan ryhmän ensimmäiseen saakka. C1:ssä se on laskeva. C2:ssa taas nouseva. Jokainen ryhmä toteuttaa myös hyppy- ja hypyntäyttö -skeemaa. Esimerkiksi Bachin Brandenburgilaisissa konsertoissa on paljon kuudestoistaosuottikulkua. Bach käyttää tyyppiä C ja sen variaatioita monipuolisesti (katso esimerkiksi Brandenburgilainen konsertto nro 5 tahdit 59-66, LIITE 2). Yhdistelmänä voi olla myös esimerkiksi tyyppi C + Groppo (kääntyvä melodia) (Williams 1980, 208).

Tyyppi C jokaisessa muodossaan on ajateltava siten, että paino on ryhmän ensimmäisellä sävelellä (Williams 1980, 35). Jos paino olisi ryhmän toisella nuotilla, siitä muodostuisi tyyppi A. Tyyppi C kuitenkin on oma motiiviryhmänsä.

Esimerkki 15. (Williams):



TYYPPI D: Kolmisointu (duuri/molli/vähennetty)

Tyyppi D on kolmisointuun perustuva kulku. Se voi kulkea vähennetyn, duuri- tai mollisointun mukaan. Kolmisointukulkujen funktio saattaa vaihdella. Ne voivat olla joko soolon osia, jolloin barokin tapaan soittaja voi improvisoida paljon ja näyttää tekniset taitonsa. Kolmisointudiminuutio saattaa olla joko nouseva tai laskeva. Se voi olla myös arpeggio, jolloin se on aluksi nouseva, sitten laskeva tai päinvastoin. Kolmisointuun perustuva minuutio saattaa olla myös vain yhden oktaavin pituinen. Malmsteenilla on paljon musiikissaan ns. preludityyppisiä osia, jolloin musiikki perustuu paljolti murtosointukulkuihin joko vähennettyihin tai lähinnä mollikolmisointuihin. Murtosointudiminuutio voi esiintyä pohjana esimerkiksi laulumelodialle.

Esimerkki 16. Malmsteen:

w/Rhy. Fig. 4 (24 times) (play simile) 8va -----

F#5

rake rake rake rake

3 3 3 3 3

Gtr. 1

Esimerkki 17. Bach: (Williams 1980, 336).



MUUT

Nexus:

Esimerkki 18. (Ratner 1980, 84)

Nexus, series of rising or falling thirds.



Groppo:

Esimerkki 19. Malmsteen:



Esimerkki 20. Bach: (Williams 1980, 208).



"Single and double" (noudattaa bilineaarista skeemaa):

Esimerkki 21. Malmsteen:

Double Time Feel

Ensemble (Tutti)

Guitars 1 & 2 (Guitar 2 w/palm mute)



Esimerkki 22. Bach: (Williams 1980, 67)



Nexus voidaan jäljittää barokin ajalta, josta melodiatyyppin nimi on peräisin. Nexuksessa runkosävelkulku laskee paralleelisesti, eli motiivina on laskevat tai nousevat terssit. Malmsteen ei käytä nexus -kuviota yhtä paljon kuin tyyppejä A, B ja C variaatioineen.

Muita kuudestoistaosa-rytmillä perustuvia melodian diminuutioita esiintyy silloin tällöin. Näitä esiintyy lähinnä messanjoissa.

Messanza:

Esimerkki 23 (Ratner 1980)

Messanza, mixture of figures.



Malmsteenin kuvio B on nexuksen lisäksi viittaus suoraan barokkiin. Bachilla ja Vivaldilla kuvio B on suhteellisen yleinen. Tyyppi C ja C:n variaatioita löytyy barokin ajalta. Tyypit B, C ja C:n variaatiot sijoittuvat täysin barokin tyylimaastoon. Selkeä kolmisointuihin perustuva tonaaliteetti on eräs barokin tyylipiirteistä. Myös Malmsteenin musiikissa kolmisoinnut ovat esillä niin pidemmissä arpeggioissa kuin lyhyemmissä progressioissakin. Analyysikappaleissa kolmisointuarpeggioita tai murtosointukulkuja esiintyy runsaasti. (Kts. esim. Disciples of Hell)

4 TAPAUSANALYYSIT

Seuraavassa esitän esimerkkejä Malmsteenin tuotannosta kronologisessa järjestyksessä kaikista muista parametreista, eli allusioista ja sitaateista. Taulukoissa on kuvattu transkriptioissa merkityt harjoitusnumerot (A, B, C jne.), niiden aika cd-levyillä, sävellajit, tahtilajit, transkriptioissa mainitut esitystapaa tai muotoa koskevat kommentit sekä muita huomioonotettavia kommentteja.

4.1

Evil Eye

Malmsteenin ensimmäinen sooloalbumi *Rising Force* ilmestyi vuonna 1984. *Rising Force* on instrumentaalipainoiteinen albumi (ainoastaan kaksi vokaalikappaletta). Kyseistä albumia pidetään yleisesti ottaen klassisvaikutteisimpana Malmsteenin albumina juuri instrumentaalisuuden takia. Kappaleen *Evil Eye* rakenne on kuvattu taulukossa 1.

Kappale alkaa tunnistettavalla sitaatilla (Kriegerin *Bouree*). Kappaleen A-osassa on kontrapunktista ajattelua, joka toteutetaan kahdella akustisella kitaralla. B-osa jatkuu sähkökitaroilla; sävy on huomattavasti raskaampi. Kappaleen ensimmäinen teema perustuu harmonisessa a-mollissa kulkevaan riffiin. Tunnusomaista riffille on laskeva linja, jonka toinen motiivi laskee nexuksena yhden ryhmän verran. Rytmii perustuu paljolti kahdeksasosa- ja kuudestoistaosakuviolle. Ensimmäisestä teemasta löytyy myös kuvio A kolmen laskevana ryhmänä. Toinen teema perustuu a-molliin. Tärkeänä elementtinä urkupiste eli B1.

Sekvenssi esiintyy tahdeissa 33-36. Sen harmonia kulkee seuraavasti: C-A7b9/C#-Ddim-H7b9/D#-E - Am (soinnullisesti kromaattinen nousu, jossa melodia nousee aluksi kolmisoinnun ja laskee astekulkuna. Runkosävelkulussa niin ikään lineaarinen nouseva melodia). Toinen teema ja sekvenssi kulkevat tasaisesti kahdeksasosanuotteina.

Esimerkki 29. Sekvenssi (tahdit 9-12)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are three slurs over the first three notes, the next three notes, and the last three notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. There are slurs over the first three notes and the last three notes, and accents (>) under the notes D3, G3, B3, and E3.

HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
A	00:00		Intro	Am	4/4	Sitaatti
B	00:15		Electric Guitars Heavy Feel		4/4	
C	00:30	16-18	I Teema, riffi	E	4/4	
D	00:48	29-42	II Teema,	Am	4/4	Sekvenssi
E	00:11	43-71		E	4/4	Riffin kertaus
F	01:48	72-84	Heavy Accents	Am	4/4	
G	02:03	85-108	Kitarasoolo	E	4/4	C:n kuvio taustalla
H	02:32	109-113	Interlude	Dm	4/4	Half time
I	02:53	114-150	III Teema	Dm	4/4	A tempo
		151-167	Kitara- ja kosketinsoitin- soolojen vuorottelu			
	04:10	168-175	Kadenssi			
	04:20	176-	Loppusoitto			Conducted

TAULUKKO 1. Kappaleen Evil Eye rakenne

Harjoitusnumerossa F on merkitty "heavy metal accents", jotka soitetaan Ampowersointuina, eli tyypillisenä heavy metal -sointuna, josta puuttuu terssi. Aksenttien jälkeen kitarasooloon alkaa johdattaa tasainen kuudestoistaosakulku-progressio, jonka melodinen linja noudattaa pintatasolla tasolla hyppy-täyttö -skeemaa. Syvemmillä tasolla melodian noudattaa ensimmäisessä tahdissa vaihtosävelskeemaa ja toisessa lineaarista laskevaa skeemaa (vrt. Meyer).

Esimerkki 30. Hypyntäyttö-skeema + vaihtosävelskeema (tahdit 79-80)




Kitarasoolon sävellajina on E-duuri. Perusideana ovat suuret hyppy, jotka täytetään laskevilla linjoilla. Alussa melodiaa koristellaan kuviolla C1. Kahden tahdin pituinen laskeva linja perustuu kuviotyypille A. Muissa ei ole havaittavissa säännönmukaisuutta. Kahden tahdin pituisessa messanzassa on kahden ryhmän pituinen vaihtosävelskeema, joka jatkuu kääntyvällä melodialla, johon yhdistyy kolmen ryhmän kuvio A. Melodialinja saadaan päätökseen kääntyvällä kuviolla, jota seuraa kuvio C. Soolossa esiintyy myös runkosävelkulku, joka nousee aluksi tahdin verran kolmisointuna. Sävelkulku koristellaan trillillä. Toisen tahdin runkosävelkulku nousee astekulkuna (ryhmä toistaa samaa säveltä) lakisäveleensä. Viimeinen mukailee kuviota A, tietyllä tasolla on löydettävissä myös hyppya ja hypyntäyttöskeema; oleellinen yhteys barokkiin jää kuitenkin tasaisen kuudestoistaosakuvion tasolle.

Interluden harmonia kulkee Dm-Gm-Gm/F-Edim-A-Dm jne. G-mollista lähtevän laskevan linjan soinnut hajoitetaan murtosoinnuiksi. Harmonia jatkuu samana, mutta d-mollin kohdalla soitetaan riffiä, ja laskevan harmonisen progression aikana soitetaan ainoastaan pitkinä sävelinä b-a-g-e.

Neljäs teema perustuu harmonisesti edellisen interluden sointuihin. Kaksi ensimmäistä tahtia kulkee riffinomaisesti d-mollissa. Laskeva melodialinja b-a-g-e toistuu.

Ensimmäisen kitarasoolon loppuosa perustuu tyyppille A. Toisen soolon lopettaa laskeva astekulkulinja. Kolmas soolo perustuu tyyppille C1. Soolojen jälkeen kerrataan riffiä 03:33. (t. 151-167). Kadenssi perustuu edestakaiselle astekululle. "Loppusoitto" kertaa koko kappaleen elementit: laskeva melodialinja, nouseva kuviotyyppi C ja aivan viimeiseksi riffinomainen päätös.

Tässä kappaleessa sitaattia melodis-harmonista rakennetta ei ole juurikaan muutettu. Evil Eyen pääriffi sisältää samat sävelet kuin Boureen A-osa. Myös osan D melodiakulku rakentuu samankaltaisesta a-molliin perustuvista runkosävelkuluista kuin sitaatin A-osa. Sekä sitaattia että kappaleen muita osia leimaa vahva toonika-dominantti -suhteisuus. Interluden sävellaji on d-molli, ja sitä edeltää soolon power e-sointu. Voidaan olettaa, että d-molli on valittu interluden sävellajiksi sen tähden, että se seuraa sitaatin a-mollia.

Alluusioon viittaavat melodian diminuutiot, sekvenssi, laskevat melodiat, vähennettyjen kolmisointujen sekä tavallisten kolmisointujen hajoittaminen. Kadenssin rytmikuviokuva  on yleinen barokille. Eri osuuksien lopukkeet menevät lähes poikkeuksetta V-I, joka oli barokin aikana suosittu täyslopuke.

4.2 *Icarus' Dream Suite op. 4*

Icarus' Dream Suite op. 4:n rakenne on kuvattu taulukossa 2. Intron alussa on G-D-Em, G-D-C, G-D-Em (power-sointuina). Sitä seuraa e-molli -murtosointukulku imitaationa (rubato 00:35), jossa on hyödynnetty "delayta". Kappale alkaa varsinaisesti Albinonin Adagiolla. Rytmissiä kuvioita on muutettu virtuoosisemmaksi ja melodiaa on koristeltu, mutta sitaatti on tunnistettavissa.

Harjoitusnumerossa C akustisella kitaralla on murtosointukulkuja (kerrataan 7 kertaa + 1). Ensimmäinen teema (D) on laskeva melodialinja. Harmonia niin ikään laskeva: H-H/A-E/G#-E-Am-Am/G-D/F#-D-Dm-F-Dm-A-Dm-Dm/C-B-E/G#-E7/G#-Asus4-A-Bsus4-A-Hsus4-H-Em. Sointuprogressio alkaa kvinttikierrolla. Osuudessa on harmonisesti kvinttisuhteisuutta sekä johtosävelen runsasta käyttöä; osuutta seuraa välike. Taustalla on pitkä e-sävel, ja sähkökitarat soittavat riffinomaista kuviota, joka noudattaa kahdeksasosanuottirytmiiä. Harmoninen progressio kulkee seuraavasti: E-D/E-C/E-E-D/E-C/E. Laskeva teema kerrataan. Kitara II soittaa kuudennessa tahdissa kontrapunktista kuviota, joka perustuu kuudestoistaosakulkuun. Interlude alkaa toistuvalla urkupistekuviolla (tyyppi B) - ryhmän ensimmäinen sävel laskee ainoastaan tahtien ensimmäisillä sävelillä eikä jokaisen ryhmän alussa.

Esimerkki 31. (63-65)



HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
A	00:00	1-6	Intro (Slow heavy rock)			
B	00:52	8-26	Lento	Em	4/4	Sitaatti Albinoni: Adagio
C	02:28	27-30	Acoustic guitars	Em	4/4	
D	03:09	31-42	I Teema	H	4/4	
E	03:40	43-50	Heavy Rock	E	4/4	
F	04:01	51-62		H	4/4	
G	04:32	63-70	Interlude	Am	3/4	Double-time
H	04:41	71-83	Kitarasoolo	Em	4/4	
I	05:16	84-99	Stately	Em	4/4	
J	06:01	100-113	Allargando			
K	06:40	114-126	Acoustic guitars	Dm	4/4	
L	07:12	127-	Electric guitar	Dm	4/4	Outro

TAULUKKO 2. Kappaleen Icarus Dream Suite op. 4 rakenne

Tyyppi B:tä seuraa Tyyppi A (kuusi laskevaa ryhmää), ja johtosävelen kautta (D#) päästään takaisin e-molliin ja edelleen kitarasooloon. Laskeva runkosävellinja on lineaarinen. Kahdessa viimeisessä tahdissa se noudattaa kuviotyyppiä A, jolloin se on kahdessa tasossa lineaarinen, sekä yhden ryhmässä että kokonaisuudessaan. Kitarasoolossa esiintyy melodian koristelutyyppiä C sekä urkupistettä.

Harjoitusnumerossa I melodia perustuu C2:een, johon vastataan C1:llä. Harmonia kiertää seuraavan progression: Em-Em/H-H/F#-H-Em-E-Am-Am/G-D/A-G-C-Gdim-A#dim-H-H/A-Em/G-H-F#-Em. Sama teema kerrataan, jonka jälkeen kappale jatkuu ensimmäiseen teemaan⁷. Osuudessa on myös arpeggio, joka pohjautuu vähennetyille kolmisoinnuille. Runkosävelkulku niin ikään nousee vähennetyin kulun e-g-a#-c#.

Akustisen kitaran idea harjoitusnumerossa K perustuu B1:lle. Kuvio jää sähkökitarakuvion alle soimaan. Kappale loppuu häivytykseen, jolloin kuvio jää soimaan alle ja sähkökitara soittaa d-molli power-sointua kuudestoistaosanuottina. "Outrossa" eli codassa kitara soittaa D-powersointua, ja akustisen kitaran kuvio on B1

Icarus Dream Suitessa on sitaatti. Vaikka sekä melodista että rytmistä rakennetta on muutettu ja kappale soitetaan rubatonomaisesti, sitaatti on ehdottoman tunnistettavissa. Kappale jatkuu samassa sävellajissa, johon sitaatti päättyy. Adagioon on merkitty seuraava sointuprogressio:

Em-Em/B-B/D#-B/A-B/G-Em-E/D-C-D/C-G/B-C-F-Em/B-C-F/A-Em/B

Icarus' Dream Suiten I-osuudesta löytyy vastaavuutta:

Em-Em/B-B/F#-B-Em-E-Am-D/A-G-C-Gdim-A#dim-E-B/F#.

Sävylytään Icarus Dream Suiten I-osa muistuttaa myös Albinonin Adagiota. Osa soitetaan aluksi akustisilla kitaroilla.

⁷Wolf Marshall on tehnyt kappaleesta rakenneanalyysin, jossa Marshall on saanut kappaleesta sonaattimuotoisen. Mielestäni tässä on kuitenkin kyseessä moniteemaisuus, eikä teemoja ole tarpeen mahduttaa käsitteiden pää- tai sivuteema käsitteistön alle.

Vastaavuutta löytyy myös laskevien melodialinjojen kohdalla. Icarus Dream Suiten ensimmäinen teema ja interlude muodostavat laskevia linjoja. Albinonin Adagiossa tärkeänä elementtinä ovat laskevat melodiat.

Icarus Dream Suiten soolossa on seuraava harmoninen progressio:

Em-D-C (->Em). Samankaltainen kulku on jo esiintynyt aiemmin välikkeenomaisessa osassa E (E-D/E-C/E). Adagio alkaa e-mollissa. Seitsemännessä tahdissa päästään D-duuriin, josta tullaan G/B:n kautta C-duuriin ja edelleen F/A:n kautta Em/B:een (Am-Bsus4, joka toimii V asteena).

Alluusioiksi eli tyyllilainoiksi nousevat seuraavat parametrit: imitaatio, akustisen kitaran preludinomaisuus ja laskevat melodialinjat. Harmoniasta löytyy kvinttikiertoa. Eniten alluusioon viittaavuutta löytyy melodian diminuutioista.

4.3 *Disciples Of Hell*

Toinen albumi *Marching Out* ilmestyi 1985. *Marching Out* on vokaaliteospainoitteinen kuten kaikki myöhemmätkin albumit. Malmsteen on sanonut, että hänestä on mukava tehdä kappaleita, joita yleisö voi laulaa.

Kappaleen *Disciples of Hell* rakenne on kuvattu taulukossa 3. Intron sävellajina on e-molli. Siinä on akustisen kitaran soolo ja se on moniteemainen. Alku perustuu murtosointuihin -rytmillä. Harmoninen progressio tässä preludinomaisessa intron alkuosassa on seuraava: Em-Am/E-Em-D#dim/E-E-C-C(add#4)-Em/H-F#7/A#-Hsus4-E/H-C-D#dim. D#dim voidaan ajatella V asteeksi (vaikka h-sävel puuttuukin), jolloin Em-D#dim voidaan käsittää toonika-dominantti-suhteiseksi.


Tahdista 14 lähtien harmonia vuorottelee Em <-> B7 (add4). Teemaa seuraa variaatio, jolloin nousevan melodialinjan jälkeen alas päin tultaessa melodiaa koristellaan tyypillä C2:lla. Harmonia muuttuu seuraavanlaiseksi: Em-D#dim-Em-D#dim-E-Am-D-G-C-F-Em-


HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
A	00:00	1-13	Intro (Classical Guitar Solo)	Em	vaiht.	Tempo Rubato
B	00:19	14-44	Tranquillo	Em		
C	00:59	45-60	Hard Rock	E5	12/8	Main riff
D	01:24	61-76	Verse	E5	12/8	
E	01:46	77-87	Prechorus	F#5	12/8	
F	02:00	86-102	Chorus	E5	12/8	
G	02:24	103-10		E5	12/8	
H	02:37	111-22	Verse	E5	12/8	
I	02:55	123-47	Chorus	E5	12/8	
J	03:31	148-59	Guitar Solo	Em		pist. 1/4 = 1/4
K	03:50	160-80		Em		
L	04:20	181-96	Interlude	Em	12/8	
			Coda			

TAULUKKO 3. Kappaleen Disciples of Hell rakenne

C-D#dim-Em. Kvinttisuhteisuus ovat harmonian perusidea. Melodia perustuu paljolti murtosointuihin.

Harjoitusnumero C perustuu rikkiin. Sävellajina on e-molli (enimmäkseen power-sointuja). Harmonia kulkee E5-C5-E5-C5-H5-H/D# E5, jolloin päästään johtosävelen kautta takaisin e-säveleen.



Esikertosäkeessä (prechorus) sävellaji vaihtuu F#5:ksi. Kitarariffi kulkee  -rytmillä harmonisen mollin mukaan. Säkeistön melodialinja on aaltomainen, eli se laskee aluksi, nousee takaisin ja laskee taas; hyppää lähtösäveleen (h), laskee, nousee, ja jää. Kertauksen jälkeen päämelodia laskee takaisin e-säveleen. Kun laulumelodia jää ensimmäisen kerran jälkeen h-säveleen, kitara soittaa laskevan linjan.

Kertosäkeessä kitara soittaa edelleen  -kuviota, jolloin melodia nousee tahdeittain lineaarisesti. Harmoninen progressio nousee niin ikään lineaarisesti: E5-F#-G-A-B-C-D-B/D#-E. Laulumelodia aaltoilee h- ja f#-sävelten välillä, ja pääsee purkautumaan takaisin e-säveleen vasta G-osassa.

Kitarasoolo toistaa preludin Em-H kuviota sekä harmonisesti että melodisesti ennen kuin se jatkuu virtuoosisesti. Soolossa havaitaan melodian koristelua kuviolla C1 usein kahden, kolmen tai neljän ryhmissä. Melodiaa koristellaan myös urkupisteellä. Kitarasooloon tulee mukaan toinen kitara, joka soittaa esikertosäkeen kuviota, ja varsinainen soolokitara jatkaa sooloaan.

Interludessa kitaralla on riffi pohjalla, kosketinsoittimet soittavat sointuja Em-B/E-Gm/E-Fm/E-Em-B/E-Gm/E-Fm/E-H5. Kappaleen päättää pääriffi, ja lopussa on kadenssi C- H-H/D#-E5.


Kappaleen aloittaa preludi. Melodian ja harmonian perusteella se viittaa taidemusiikkiin (erityisesti barokki suori preludeja). Tahtilajina on 12/8, mikä on vierasta heavy metalille. Urkupiste ja muut melodian diminuutiot ovat tärkeitä tyyllilainoja. Kappaleessa on selkeää

koristelua murtosoinnuilla, mikä viittaa barokkiin. Harmoniassa on myös selkeää toonika-dominantti -suhteisuutta. Melodian rytmi pohjautuu tasaiseen  tai  -sykkeeseen. Disciples of Hell koostuu 12 osasta.

4.4 *Trilogy Suite Op:5*

Seuraava albumi, Trilogy (1986) jatkaa samaa raskasta linjaa, jota kaksi ensimmäistä albumia edustavat.

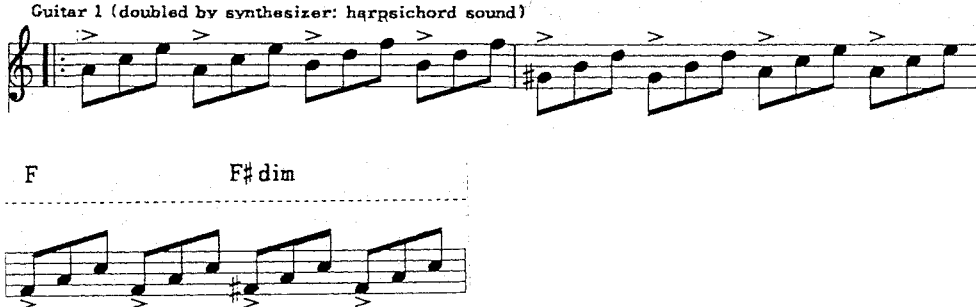
Kappaleen Trilogy Suite op. 5 rakenne on kuvattu taulukossa 4. Intro muodostuu kolmesta samankaltaisesta osuudesta. Soolokitaran asteikkokulku lähtee kunkin osuuden c-sävelestä käyden ennen nousevaa linjaansa johtosävelessä h. Nousun jälkeen tulee lasku, joka päättyy G-duuri -akordiin. Ensimmäisen osuuden lakisävel on 2-viivainen g. Toinen skaala huipentuu As-akordiin ja sen lakisävel on 2-viivainen as. Viimeinen skaala päättyy F-molli -akordiin ja sen lakisävel on 3-viivainen c.

Ensimmäinen teema perustuu  -rytmikuviolle. Tahtilajina on 12/8. Toisen teeman sävellaji on Am. Harmonia perustuu seuraavalle progressiolle: Am-Hdim-E7-Am-F-F#dim-G#dim-Am. Melodia murtaa soinnut.

Esimerkki 32. Teema II:

Guitar 2 (Chords implied by voice leading)
 Tacet Am Bdim E7 Am
 8 va



Guitar 1 (doubled by synthesizer: harpsichord sound)



F F#dim

HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
A	00:00	1-7	Introduction	(G)		Ad Lib Tempo (fast)
B	00:18	8-17	First theme	G5	12/8	
C	00:39	18-33	Second theme	Am	12/8	
D	01:34	34-42	Keyboard solo	E	12/8	
E	01:43	43-50	Guitar solo	F#m	12/8	
F	01:53	51-59	Keyboard solo	A7	12/8	
G	02:02	60-67	Guitar solo	E	4/4	Päättyy codaan
PART II						
H	02:40	68	Rubato (Free tempo)	Am		
I	03:00	69-95	Third theme	Am	4/4	sekvenssi (03:14)
J	03:49	96-99	Hard rock	Em	4/4	välike, perustuu riffiin
K	04:04	100-108	Half time feel	Am	4/4	
L	04:35	111-122	Fourth theme	Am	4/4	
M	04:57	123-131				
N	05:14	132-148	Guitar solo	E	4/4	
O	05:47	149-164	Keyboard solo	E	4/4	
P	06:17	165-170	Interlude		4/4	
Q	06:28	171-178			4/4	codat, 3 tahtia
Lopuke 07:10						

TAULUKKO 4. Kappaleen Trilogy Suite op. 4 rakenne

Kitarasoolo perustuu  -rytmikuviolle sekä  -rytmikuviolle. Toinen soolo alkaa trillillä ja jatkuu laskevalla melodialinjalla, perustuen kuudestoistaosakulkuun. Kolmannen ja neljännen tahdin runkosävelkulku perustuu E-duuri -kolmisointuun, mutta sitä on koristeltu trillillä. Kuudennessa tahdissa runkosävelkulku on lineaarinen sekä runkosävelkulun että yhden kuudestoistaosanuottiryhmän tasolla. Tyyppi A:n nouseva versio.

Kappaleen toinen osa (Part II) alkaa rubatolla. Sävellaji Am ja noteerattavin sointumuutos on E7, eli soinnun dominantti. Sekvenssi esiintyy harjoitusnumerossa I tahdeissa 69-95.


Kolmas teema on preludityyppinen osuus ja sen harmoninen progressio kulkee Am- Fmaj- Dm-E7-E/G#, joka kerrataan. B-osan harmoninen progressio on seuraava: A/C#-Dm-H-C-B-G#dim-Am. Melodia perustuu sekvenssiin. Kertauksen lopulla harmonia kulkee D#dimistä e-molliin. Nuotinnokseen on merkitty diminuendo, jonka jälkeen ennen siirtymistä D-osuuteen sähkökitara soittaa virtuoosimaisen progression fortessa. Progressio perustuu nousevaan astekulkuun. Välike (hard rock) perustuu riffiin.

Harjoitusnumerossa K (t. 100-108) kertauksen jälkeen toisessa maalissa lisätään kaksi tahtia. Ennen kertausta esiintyy kuitenkin kahdessa viimeisessä tahdissa "double ja single".

Neljännen teeman melodia perustuu soinnun pohjasäveleen, eli se on paikoitellen erittäin stabiili. Kitarasooloon päästään laskevan melodian kautta. Linjasta voidaan löytää myös kuvio A. Kitarasoolossa esiintyy Bachin käyttämä kuvio (C:n variaatio), tyyppi A sekä muistutus urkupisteestä (B1).

Interludessa on varioitu tyyppi C, jonka jälkeen melodia jatkuu astekululla. Kaksi viimeistä tahtia kokoa kappaleen kuudestoistaosanuottikulkuna.

Kappaleen tärkein teema viittaa barokkiin melodisesti, harmonisesti sekä rytmisesti. Laskevat melodialinjat ja melodiodien diminuutiot ovat tärkeitä tyyliä viittäviä johonkin muuhun kuin heavy metalliin. Myös selkeä sekvenssi viittaa barokkiin. Trilogiassa hahmottuu

luku kolme usein eri tavoin. Barokkimusiikissa kolmiteemaisuus heijasti kolminaisuutta. Jo introssa kuullaan kolme skaalaa, jotka päättyvät kolmisointuakordiin. Ensimmäinen osa A-G (+ coda) noudattaa jakoa kolmeen: 1. teema, 2. teema + soolokierrot. Part II voidaan niin ikään jakaa kolmeen osaan: 1) H- ja I- osat muodostavat rubaton ja alluusioita sisältävän osion, 2) J aloittaa ns. heavy osuuden, joka jatkuu aina Interludeen (P) saakka. 3) Interludesta loppuun voidaan pitää viimeisenä 'kokoavana' ja 'rauhottavana' osuutena. Albinoni ja Vivaldi suosivat kolmiosaista rakennetta konsertoissaan (Anderson 1996, 126). Ensimmäisen ja toisen teema rytmikuvio  viittaa selkeästi myös kolmeen. Myös kolmisointuisuutta voitaneen pitää symbolisena viitteenä "kolminaisuuteen".

4.5 *Rising Force*

Rising Forcen (1988) levyttämisen aikoihin Yngwie Malmsteenin elämässä tapahtui suuria vastoinkäymisiä: hän oli itse auto-onnettomuudessa ja hänen äitinsä kuoli. "I was in a mess".




Kappaleen Rising Force rakenne on kuvattu taulukossa 5. Intron alkupuolen harmonia kulkee F#/E-C/E -> Varsinainen intro perustuu rikkiin. Ensimmäisen säkeistön pohjasointu on Em. Melodialinja on aaltoileva. Kertosäkeen harmoninen progressio: Am-D-G-C-D-D#-Em-Am-D-G-C-D-D#dim-Em. Melodialinja laskee aina sointuvaihdoksen terssistä neljän sävelen verran alkupuolella -> intron rikki. (T. 61-75). Toisen kertosaäkeen jälkeen jatketaan rikkiin (t. 123).

Interluden harmonia: Em-C-D-Em-Em-C-D-Em-C-D-C-H7(b9), jonka jälkeen modulaatio F#:iin. Interluden melodia perustuu kolmisointukuviolle.

HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
A	00:20	4-28	Introduction	Em	4/4	
	00:58	29-44	1. säkeistö	Em	4/4	
	01:14	45-60	Chorus	Am-Em	4/4	kvinttikierro
	01:30	76-91	2. säkeistö	Em	4/4	
	01:46	92-107	Chorus		4/4	-> 127 (riffi)
B	02:18	124-165	"Interlude"	Em	4/4	moduloi G#5:een
	03:00		Soolo	F#	4/4	ja edelleen A#5:een
	03:17		Verse	Em	4/4	
	03:33		Chorus	Am-Em	4/4	
C	04:14		Kadenssi			

TAULUKKO 5. Kappaleen Rising Force rakenne

Esimerkki 33. Interlude (124-127)


Osuuden alkupuolta voidaan kutsua interludeksi, vaikka sitä ei ole interludeksi nuotinnoksiin merkittykään. Soolossa on astekulkua,  ja  -kuviota. Kadenssi perustuu  -astekululle ja loppusoinnut ovat F#/A#-H-Em (Autenttinen kadenssi).

Rising Forcen kertosäkeen harmoninen progressio kulkee kvinttikierron, joka onkin huomattavin alluusio. Yngwie Malmsteen sävelsi Rising Forcen kun hän oli 16-vuotias, ja kappale kuuluu originaaleihin Rising Force -kappaleisiin.

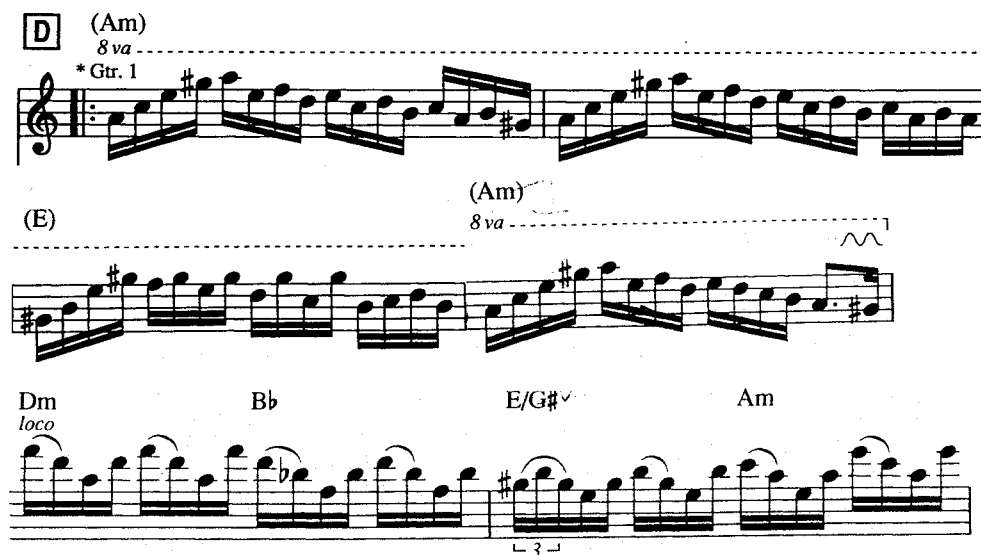
4.6 *Eclipse*

Eclipsen (1990) lähtökohdat olivat suotuisammat kuin edellisen albumin. Uusi taustayhtye ja uusi laulaja innoittivat Malmsteenin tekemään uutta, parempaa levyä. Eclipse ei kuitenkaan tuonut mukanaan mullistavia uutuuksia, vaan samat aiheet toistuivat uusissa kappaleissa.

Kappaleen introa voidaan pitää ensimmäisenä teemana (kappaleen rakenne kuvattu taulukossa 6). Se on laskeva melodialinja, joka koristellaan kolmisoinnun hajoittamisella sekä sivusävelellä. Melodia on säännönmukainen. Harmonia melodian alla on seuraava: Am-Em7-F-G/H-Am/C-Em7-F-Esus4-E.

Toinen teema perustuu sointuihin. Kolmannen teeman melodinen liike on aaltoileva. Neljäs teema on kappaleen tärkein teema. Se perustuu  -kuviolle. Harmonia perustuu I:lle (Am) ja V :lle (E).

Esimerkki 34. Kappaleen Eclipse tärkein teema (tahdit 41-46, aika: 01:24):




The musical score for the main theme of Eclipse is presented in three staves. The top staff is a guitar line in treble clef, marked 'D' in a box, '(Am) 8va', and '* Gtr. 1'. The middle staff is a bass line in bass clef, marked '(E) 8va'. The bottom staff is a bass line in bass clef with chords: Dm loco, Bb, E/G#v, and Am. A '3' with a bracket is under the final measure of the bottom staff.


HN	Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
	00:00	1-8	Intro, Teema I	Am	4/4	Tempo I, Vivace
	00:29	9-16	Teema II	Am	4/4	
	00:43	17-40	Teema III	C#m	4/4	
	01:24	41-49	Teema IV	Am	4/4	Tärkein teema
	01:52	50-65	Teema V	E	4/4	Half time feel
	01:29	66-74	Teema IV	Am	4/4	Double time feel
	02:34	75-88	Väliosa		4/4	Perustuu riffiin Tempo II
	02:46	89-96	Kitarasoolo		4/4	A Phrygian dominant
	02:57	97-	Kitarasoolo II		4/4	C# Phrygian dominant/ F# Phrygian dominant
	03:08	105- 116-121	Imitaatio	Em	4/4	

TAULUKKO 6. Kappaleen Eclipse rakenne

Teeman B-osan harmonia menee d-mollista B:n ja E/G#:n kautta takaisin a-molliin. Kappaleen väliosa perustuu riffiin, joka jatkuu kitarasoolojen läpi.

Toinen kitarasoolo perustuu enimmäkseen  -kuviolle. Melodisia kuviota viljellään satunnaisesti messanzanomaisesti. Tyypit C ja B esiintyvät pidempinä. Tyypin C yhteydessä löytyy myös kääntyvä melodia groppo. Transkriptioihin on merkitty fryygisiä moodeja. Fryyginen moodi oli ainoa moodi, joka oli säilynyt duuri-molli -tonaaliteetin vakiintuessa (Bukofzer 1974, 302). Teemojen ja soolojen jälkeinen imitaatio on laskeva linja, jota koristellaan tyyppillä B sekä B1. Lopussa on vielä tyyppi A, jonka jälkeen tulee kolmisointu. Astekulkua hyväksi käyttäen päästään johtosävelen kautta viimeiseen E-nuottiin. Viimeinen laskeva linja kuuluu levyllä imitaationa, jolloin on taas käytetty hyväksi kaikulaitetta.

Kappaleen Eclipse usea kohta voisi olla suoraan barokista. Huomattavia tyylilainoja löytyy monesta kohdasta. Kappaleen tärkeitä elementtejä ovat kolmisointuisuus ja tasainen


 -syke, melodian kuviot sekä urkupiste-diminuutiota hyväksi käyttäen laskeva imitaatio.

4.7

No Mercy

Albumilla *Fire And Ice* (1992) on ensimmäistä kertaa mukana aitoja jousisoittimia. Tähän lienee ollut syynä se, että silloinen basisti Svante Henrysson on myös taitava sellisti ja hän sovitti osuuksia jousille. Levyllä oli myös suora sitaatti.

Intron alussa on kosketinsoitinefekti, josta jatkuu kappaleen pääriffi. Sointuprogressio riffissä on $||:F\#m7-H5/F\#-E/F\#-F\#-D/F\# :|| F\#m-H5/F\#-E/G\#-D/A-H5-A5-G\#5-G-F\#$. Intron lopussa on laskeva melodia, jota koristellaan tyypillä A.

Ensimmäisen säkeistön kitaratausta perustuu  -kuviolle (kappaleen rakenne on kuvattu taulukossa 6). Melodialinja on aaltoileva. Sävellaji on stabiili F#m. Neljännessä tahdissa sointupohja liikkuu seuraavan harmonian: F#-G#-A-F#-G#-A-H-C#. Pohjasävelkuvio muodostaa yhdistettyn C:n ja ylöspäisen tiratan, jonka jälkeen siirrytään kolmen tahdin ajaksi D-duuriin. Esikertosäkeen harmonia kulkee seuraavan progression: C#/F-F#m--C#/F#m-F#m-A#-H5-F#-C#sus4-C#5. Melodialinja laskee kolmesti, jonka jälkeen se nousee varsinaiseen kertosaäkeeseen. Kitara soittaa pohjalla kahdeksasosakulkua, joka toistaa sointujen pohjasäveliä (kontrapunkti). Voidaan jälleen havaita C:n ja nousevan tiratan yhdistelmä. Kertosäkeen harmonia perustuu riffin harmoniaan. Kertosäkeen jälkeen kitaran melodia jälleen koristelalan tyypillä A.

Interludena on sitaatti Bachin *Badinerie*. Sitaatti on selvästi tunnistettavissa. Sitaatti on h-mollissa, kuten alkuperäinen malli. Interluden jälkeen kitarasooloon johtaa jo tässä vaiheessa kappaleelle tunnusomaiseksi piirteeksi muotoutunut laskeva melodialinja, tyyppi A. Kitarasoolossa varioivat erityyppiset rytmikuviot. Astekulkua esiintyy runsaasti. Soolo päättyy taas tuttuun laskevaan linjaan. Tyyppi A löytyy vielä kappaleen viimeisistä tahdeista.

No Mercyn sitaatti on siis tunnistettavissa. Bachin *Badinerien* rakennetta on muutettu varsin vähän. Myös muita yhteneväisyyksiä voidaan havaita kappaleiden *No Mercy* ja *Badinerie* välillä. Kitarasoolossa löytyy kolmisointuisuutta, jota leimaa vähennetyt soinnut. *Badinerien* melodia perustuu usein murrettuihin sointuihin. Säkeistön runkosävelkulku $c\#-f\#-a-c\#$,

Aika	Tahdit	Muotoa tai esitystapaa koskeva kommentti	Sävel-laji	Tahti-laji	Muita kommentteja
00:00	1-36	Intro (Fast Rock)	F#m	4/4	Kosketinsoitinefekti -> riffi
00:44	37-53	Verse	F# 5	4/4	
00:59	54-71	Prechorus	F#5	4/4	
01:16	72-93	Chorus	F#m	4/4	
01:35	94-109	Verse	F#5	4/4	
01:50	110-126	Prechorus	F#5	4/4	
02:00	127-146	Chorus	F#m	4/4	
02:25	147-188	Interlude	Hm	4/4	Sitaatti: Bach: Badinerie
03:02	189-257	Guitar solo	F#	4/4	
04:13		Verse + prechorus	F#5	4/4	
04:44		Chorus	F#m	4/4	
04:59		Coda	F#5	4/4	

TAULUKKO 7. Kappaleen No Mercy rakenne

perustuen siis kolmisointuun. Tyyppi A johdattaa kappaleen sitaattiin sekä siitä pois. Se perustuu tasaiseen 1/8 -kulkuun, mikä on hallitseva myös Badineriessa. No Mercyn sävellaji on F#. Badinerien sävellaji on F#:n subdominantti eli Hm.

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Yhteenveto

Yngwie Malmsteenin musiikista voidaan löytää parametrejä, jotka viittaavat siihen, että barokin musiikki toimii subtekstinä. Suorat sitaatit ovat barokin ajan teoksia. Niitä kuullaan joko kappaleiden alussa tai interludena. Sitaateilla on myös yhteneväisyyksiä kappaleisiin, joihin ne on liitetty.

Sitaatit ovat täysin tunnistettavissa, niiden rakennetta ei ole muutettu oleellisesti. Ainoastaan Albinonin Adagion rytmistä rakennetta on muutettu virtuoosimaisemmaksi. Sitaatit saavat oman erityisen sijansa Malmsteenin kappaleissa.

Alluusiot voidaan tunnistaa viittaavan länsimaiseen taidemusiikkiin, jos kuulijalla on taidemusiikin tuntemusta. Malmsteen on omaksunut omalle musiikille tyypilliset kuviot barokin musiikista. Hän viljelee niitä runsaasti monin eri tavoin.

Urkupisteen käyttö melodian koristelussa on yleinen ja sitä esiintyy runsaasti sekä barokkimusiikissa että Malmsteenin teoksissa. Tyyppi A on erityisen yleinen Malmsteenin musiikissa. Tyyppi A on nimetty taidemusiikkia koskevassa kirjallisuudessa "*tirataksi*". Tämä viittaa siihen, että se on kohtalaisen yleinen koristelutapa myös 1600-1700-lukujen musiikissa. Tyyppi C variaatioineen voidaan löytää usein messanžoissa ja kääntyvän melodian yhteyksissä sekä Malmsteenilla että barokissa. Arpeggio, eli yleensä kolmisointujen murretut kulut antavat usein preludimaisen sävyn kappaleille. Arpeggioita esiintyy yleensä kitaran melodialinjoissa, esimerkiksi sooloissa. Vivaldin konsertoissa soolo-osuudet tuovat

esiin koristeellisempaa materiaalia, asteikkokulkuja ja arpeggioita, uusi melodinen ja temaattinen materiaali esitellään tutti-osuuksissa (Pauly 1973, 130). Sama ajattelutapa on myös Malmsteenin musiikissa. Soolot ovat virtuoosisuuden esiintymismomentteja ja perustuvat tuttuun tai yksinkertaiseen harmoniaan. Aineistosta on poimittu myös melodian koristelutapoja, jotka viittaavat barokin ajan koristeluun, ja jotka voidaan nimetä taidemusiikkia koskevassa kirjallisuudessa. Melodian koristelun voidaan siis katsoa perustuvan 1600-1700-lukujen musiikkiin, koska varsinaisen vaikutuksen ehdot täyttyvät. Koska kontakti juuri barokin ajan musiikkiin on ollut hallitseva Malmsteenin elämässä, voidaan todeta, että melodiset rakenteet toimivat semanttisina malleina ja niiden käyttö ei ole tietoista, jolloin ne ovat myös implisiittisiä malleja. Muut parametrit toimivat samalla tavalla kuin melodiset figuurit, joskaan niiden käyttö ei ole yhtä systemaattista. Alluusio voi esiintyä missä tahansa. Usein interludet ovat merkittäviä alluusioiden ilmenemisyhteyksiä. Sitaatti on erotettu muusta kontekstista omaksi kokonaisuudekseen, mutta on jollain tapaa yhteydessä muuhun kappaleeseen. Voidaan todeta, että kaksi musiikillista kulttuuria kohtaavat Yngwie Malmsteenin musiikissa.

5.2 Pohdintaa

Malmsteenin lapsuuden ja nuoruuden aikana kuuntelema musiikki on vaikuttanut selkeästi Malmsteenin omaan musiikkiin. Meyer (1967, 116) sanoo, että tyyli opitaan, vaikka säveltäjä tavallaan keksii sen. Heavy metalin ja taidemusiikin yhdistäminen keksittiin jo 1960-luvun loppupuolella, ja Malmsteen sai mallin tehdä jotain tämän kaltaista.

Säännöllinen heavy metalin ja Bachin kuunteleminen nuoruudessa heijastuvat fuusiona Malmsteenin musiikissa ja Yngwie Malmsteen viekin ideaa erittäin pitkälle. Kun fuusioituneeseen tyyliin lisätään vielä Paganinin innoittama soittamisen intohimo, syntyy Malmsteenin omintakeinen tyyli.

Alluusioista Malmsteen käyttää spontaaneimmin melodisia figuureja, joita käytettiin jo 1600-1700 luvulla. Figuureja viljellään sooloissa (jolloin niiden käyttö saattaa vaihdella

esitystilanteissa), kitara- ja laulumelodioissa. Kitarasooloissa melodian koristelu on implisiittistä eli automaattista. Joissain tapauksissa rakennetta on muutettu esimerkiksi rytmillisesti, kuitenkin niin, että samankaltaisuuden aste pysyy huomattavana. Esimerkiksi laulumelodioissa on ymmärrettävää, että melodia ei etene kuudestoistaosanuotein.

Melodisharmoniset parametrit esimerkiksi sekvenssit ovat osa kappaletta, jolloin ne eivät muutu eri tilanteissa. Analyysikappaleista oli löydettävissä selkeitä harmonisia ja rytmisiä alluusioita, jotka täyttävät Hermerénin ehdot. Useiden alluusioiden (esimerkiksi juuri melodian koristelutavat) käyttö on runsasta, jolloin ne sekoittuvat tyyliin. Allusioille ei voida sanoa tarkkaa kappalelähdetä eikä niitä voida rajoittaa pelkästään barokkivaikutteisiksi. Useita parametrejä esiintyy yleisesti tonaalisessa musiikissa, mutta monet näistä joko vakiintuvat barokin aikana ja olivat yleisiä 1600-1700 -luvulla. Lähteenä on joko yksi tai useampi tyyli jolloin malli on semanttinen.

Sitaatit sen sijaan ovat tunnistettavissa ja tarkka lähde voidaan määrittää helposti, vaikka Malmsteen sanookin, etteivät hänen lainaamansa teemat ole juuri eksaktisti samanlaisia kuin alkuperäiset. Malli on episodinen. Samankaltaisuuden, kontaktin, temporaalisuuden ja muutoksen ehdot täyttyvät, eli voidaan puhua transfer-efektistä. Suorien sitaattien lainaamisen on myös tietoisempaa kuin useiden allusiivisten parametrien. Sitaateilla on oma erityinen paikkansa eri teoksissa ja ne erottuvat kontekstista. Kuitenkin niiden vaikutus voidaan havaita kappaleissa, joissa ne esiintyvät. On löydettävissä samankaltaisia melodisia, harmonisia ja rytmisiä ratkaisuja. Huomionarvoista sitaateissa oli myös se, että ne ovat alkuperäisissä sävellajeissaan. Malmsteen myös laulaa haastatteluissa originaaleissa sävellajeissa, eli hänellä on tarkka korva, mikä todennäköisesti edesauttaa musiikillisessa muistamisessa.

Sitaattien käyttö Malmsteenin musiikissa on saanut uusia ulottuvuuksia uudemmilla albumeilla. Tämän otoksen sitaattien käyttö vahvistaa sitä, että Malmsteen ei pyri popularisoimaan niitä, vaan sijoittaa sitaatit oman musiikin samankaltaiseen ympäristöön "kunnianosoituksena". Malmsteen kertoo, että kappaleiden teksteistä voi löytyä

symboliikkaa. Tämänkaltaisen ajattelutapa voisi myös liittyä barokin ajan ajatteluun; barokin musiikissa viljeltiin symboliikkaa.

Mozartin ja klassismin aikaan virtuoosisuus ei ole ollut yhtä tärkeää kuin Paganinin aikaan (Pauly 1973, 129), joten tämä selittää Paganini vaikutusta Malmsteenin soittotyyliin sen lisäksi, että hän itse sanoo pyrkivänsä soittamaan kitaraa samalla tavalla kuin Paganini soitti viulua. Kuitenkin myös J.S. Bach ja Antonio Vivaldi sekä Arcangelo Corelli olivat virtuooseja instrumenttinsa käsittelyssä omana aikanaan. Corelli oli tunnettu viulunsa äänenlaadusta ja Vivaldi teknisistä meriiteistään (Stevenson 1955, 124).

Länsimaisen taidemusiikin vaikutusta ei voida rajata vain yhteen tyyliin tai yhteen säveltäjään. Kuitenkin barokkimusiikki ja Bach ovat hyviä lähtökohtia lähteä purkamaan tämän kaltaista ongelmaa. Barokin tyylikään ei ole yhteneväinen, se alkoi murentua sisältä käsin (Rushton 1992, 31). Albinoni ja Torelli ottivat vaikutteita Corellin musiikista (Palisca 1968, 149). J. S. Bach sekoitti musiikissaan useita kansallisia tyylejä ; hän assimiloi eri tyylejä omaan musiikkiinsa. (Stevenson 1955, 134-135; Bukofzer 1947, 132). Hänellä ei ollut nuoruudessaan muodollista koulutusta sävellykseen, vaan hän käytti oppeinaan useiden säveltäjien teoksia. Antonio Vivaldi, jota kutsuttiin lisänimellä "Punainen pappi" muiden italialaisten aikalaistensa kanssa vaikuttivat suuresti Bachin tuotantoon (Wolff 1983, 122). Bach lainasi siis elementtejä toisilta säveltäjiltä. Hän teki Vivaldin Viulukonsertoista klaveeri- ja urkumusiikkia (Schweitzer I, 197; Stevenson 1995,127). Bach yritti saada jousiefektiä kosketinsoittimille. Myös Malmsteen tavoittelee jousiefektiä, nykyään sen voi tehdä teknologian kehityttyä esimerkiksi sähkökitaralla. Hän sanoo, että hänen kitaransoitollaan ei ole mitään tekemistä "klassisen kitaran kanssa". Malmsteen mainitsee basson tärkeyden musiikissaan; myös barokin ajan musiikissa basso oli tärkeässä asemassa. J. S. Bach ei kokenut tarpeelliseksi selittää "henkisiä prosessejaan" itselleen eikä muille (Schweitzer II, 53). Myöskään Yngwie Malmsteen ei pidä musiikkinsa analysoimisesta kovinkaan paljon, vaikkakin yleisesti hän puhuu mielellään musiikistaan. Hänen mielestään sanat eivät voi kuvata musiikkia samoin kuin kuuntelukokemus. Kun pyysin Malmsteenia kertomaan hieman tietyistä kappaleista, ei hän juurikaan kertonut niistä kovin syvällisiä

analyyssejä. Hän ainoastaan kommentoi, pitääkö hän niistä vai ei. Toisin sanoen hän ei kokenut tarpeelliseksi analysoida niitä.

Useita parametrejä voidaan havaita muussakin tonaalisessa musiikissa. Sitaatit kuitenkin puhuvat barokin puolesta, ja se, että Malmsteen sanoo kuuntelevansa enimmäkseen barokki-musiikkia nykyäänkin sen lisäksi, että varttuessaan kuunteli Bachia säännöllisesti. Carl Philipp Emanuel Bach mainitaan inspiraation lähteenä. C.P.E Bachin sanotaan laajentaneen tyylillisiä rajoja sekä uudistaneen muotoa. C.P.E. Bachia pidettiin myös säveltäjänä, jonka musiikissa kuului "uusi henki" monin tavoin (Pauly 1973, 23). Näin voidaan selittää Emanuel Bachin inspiraatiota. Malmsteenhan juuri laajentaa tyylillisiä rajoja (lisää heavy metalliin ja bluesiin taidemusiikin elementtejä) ja uudistaa muotoa (taidemusiikin elementtejä löytyy myös perinteistä rock-kaavaa noudattavasta kappaleesta).

Heavy metal on lainannut suurten mestarien musiikkia jo alkuaajoistaan lähtien, mitä Walser (1993) pitää rockmuusikoiden kunnianosoituksena barokin säveltäjille. Malmsteenin tapauksessa voidaan varmasti puhua "kunnianosoituksesta". Hänen tavoitteenaan ei ole popularisoida länsimaisen taidemusiikin säveltäjien teoksia. Malmsteen tavoittelee samanlaista ajattelutapaa kuin 1700-luvun säveltäjät. Voitaisiin myös puhua erityisesti "myöhäisbarokin vaikutuksesta" eli vuosista 1680 - 1730. Hän soveltaa sitä musiikissaan alluusioiden ja sitaattien muodossa. Lainatut ainekset sopivat Malmsteenin musiikin tyyliin sellaisenaan, jolloin niitä ei muokata esimerkiksi rytmillisesti kevyempään kontekstiin. Näin ollen muutoksen ehto toteutuu erittäin selkeästi - tietty tyyli on vaikuttanut ei ainoastaan yhteen teokseen vaan koko tuotantoon. Malmsteen myös myöntää, että hänen tavoitteensa on tulkita taidemusiikin edustajien ajattelutapaa ja lisätä siihen omaa ajattelutapaansa (jonka alkulähteet ovat rock-musiikissa) ja sävellystapaansa. "My main thing is to basically absorb their way of thinking and their way of composing. To do exact what they did. "

Malmsteenin sävellysprosessi on spontaani. Hän työskentelee musiikkia koko ajan mielessään. Hän sanoo, ettei hänen sävellysprosessissaan ole sääntöjä. Malmsteen on tietoinen käyttämistään vaikutteista, mutta niiden yhdistäminen kokonaisuudeksi on uskoakseni

spontaania. Kappaleissa voi olla useita erilaisia tunnelmia, heavya, Bachia, Paganinia jne. Kuitenkin Malmsteen tekee valintoja, mitä lainaa, mitä jättää lainaamatta. Hän ei lainaa esimerkiksi albertin bassoa, joka yleistyi klassismin ajalla; hän ei käytä 12-säveljärjestelmää tai lainaa kansanmusiikin teemoja. Kuulijan on oltava tietoinen musiikin historiasta ja tiettyjen tyylien tyylipiirteistä osataksaan yhdistää ne johonkin jo ennen sävellettyyn, johonkin muuhun kulttuuriin. Barokin ajan musiikki oli ajan hengessä rationaalista ja matemaattista. Samoin Malmsteen kokee, että musiikki on matematiikkaa; säännöt merkitsevät. Hänen sävellysprosessissaan ei kuitenkaan ole säännönmukaisuutta - säännönmukaisuutta siinä mielessä, että hänellä olisi jokin tietty formula, jonka mukaan hän säveltää kappaleensa. Joskus kappaleen synty voi alkaa riffin keksimisestä, joskus laulumelodiasta jne.

Vertailtaessa Malmsteenin käyttämiä melodian koristelutapoja länsimaisen taidemusiikin, lähinnä barokin ajan melodian koristeluun, löydettiin samankaltaisuutta. Muut parametrit etsittiin musiikillisen analyysin avulla sen mukaan, mikä yleisesti viittaa barokin musiikkiin Malmsteenin musiikissa. Aineistossa on edustettuna tutkimusongelman kannalta oleelliset piirteet, mikä on yksi kvalitatiivisen tutkimuksen perusteista.

Tämä tutkimus tuo esiin Malmsteenin musiikin länsimaisen taidemusiikin vaikutuksen musiikkianalyttisin keinoin. Tutkimus vahvistaa sen, että Malmsteenin vaikutteita ei voida rajata ahtaasti barokin vuosilukuihin, koska useita parametrejä voidaan löytää myös muista tyylikausista. Aiemmat artikkelit ja tutkielmat eivät ole käsitelleet Malmsteenin taidemusiikin vaikutusta muistintutkimuksen tai subtekstisyyden näkökulmasta. Tämä tutkielma nostaa Malmsteenin esiin nimenomaan säveltäjänä eikä kitaristina, minä häntä on aiemmin ensisijaisesti pidetty.

Tutkittaessa subtekstisyyttä, jonkin musiikkityylin tai teoksen vaikutusta toiseen tyyliin tai teokseen taiteen tutkimuksessa käytetyt vaikutuksen tutkimisen teoriat yhdessä psykologisten mallien teorioiden kanssa antavat hyvän lähtökohdan. Samoja teoreettisia käsitteitä voitaisiin soveltaa muidenkin metalin neoklassikkojen musiikkiin sekä useisiin muihinkin heavy metalin alalajeihin.

5.3 Jatkotutkimus

Pro gradussani aineistonani on Yngwie Malmsteenin kuuden ensimmäisen levyn transkriptiot. Tällä hetkellä on saatavissa myös uudempien albumeiden transkriptiot. Uudempien albumeiden sitaatit ovat fuusioituneet syvemmälle tasolle itse kappaleeseen; näiden tarkastelu toisi sitaattien tutkimukselle uusia näkökulmia. Aineistoa lisäämällä uskon, että on myös mahdollista löytää sekä uusia alluusioita että vanhojen tyyllilainojen uusia operointitapoja.

Malmsteen on säveltänyt konserton sähkökitaralle ja orkesterille. Tämä teos ilmestyy cd:nä vuonna 1998. Se tulee olemaan mielenkiintoinen ja hedelmällinen tutkimuskohde; miten Malmsteen operoi kitaran ja orkesterin yhdistämisessä ja tuleeko konsertto kuulostamaan taidemusiikilta vai heavy metalilta. Mitkä vaikutteet nousevat ylimmälle tasolle tämänkaltaisessa teoksessa?

Koska niin sanotut neoklassisen metalin peruskysymykset on ratkaistu jo tässä tutkimuksessa, olisi mielenkiintoista laajentaa useampien yhtyeiden musiikin vertailemiseen. Ovatko lainatut teokset samankaltaisia, toistuvatko samat melodian koristelut myös toisilla heavy metalin säveltäjillä, mitkä ovat näiden muusikoiden taustat? Toteutuuko tämän päivän neoklassisessa heavy metalissa samankaltainen länsimaisen taidemusiikin vaikutus kuin jo heavy metalin alkuaikoina? Mikä on Yngwie Malmsteenin musiikin vaikutus nykypäivän neoklassisen heavy metalin/power metalin/progressiivisen metalin edustajille? Jatkotutkimuksessa voisi tarkastella miten erilaiset tai samanlaiset lähtökohdat eri musiikintekijöillä vaikuttavat lopputulokseen lähinnä juuri taidemusiikin elementtien käytössä.

LIITE 2

J. S. Bach: Brandenburgilainen konsertto nro 5 (Allegro). Tahdit 116-117:

Musical score for measures 116-117 of J. S. Bach's Brandenburg Concerto No. 5. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: two for the upper strings (Violin I and Violin II) and one for the keyboard (right and left hands). The upper strings play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The keyboard part features a complex texture with sixteenth-note runs and chords. Measure numbers 116 and 117 are indicated at the beginning of the first and third staves respectively. A page number '11' is located in the top right corner.

J. S. Bach: Viulusonaatti e-molli:

Musical score for J. S. Bach's Violin Sonata in E minor. The score is in E minor and 3/4 time. It features two staves: Violin and Continuo. The Violin part consists of two systems of music, each with a treble clef staff. The Continuo part consists of two systems of music, each with a bass clef staff. The Continuo part is mostly sustained notes. The Violin part features a melodic line with various ornaments and rhythmic patterns.

J. S. Bach: Brandenburgilainen konsertto nro 5 (Allegro). Tahdit 63-66:

Musical score for measures 63-66 of J. S. Bach's Brandenburg Concerto No. 5. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: two for the upper strings (Violin I and Violin II) and one for the keyboard (right and left hands). The upper strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The keyboard part features a complex texture with sixteenth-note runs and chords. Measure numbers 63, 64, 65, and 66 are indicated at the beginning of the first, second, third, and fourth staves respectively.

LÄHTEET:

- Anderson, N. 1996. Barokin musiikki. Monteverdista Händeliin. Suom. Jouko Laaksamo. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.
- Ballantine, C. Charles Ives and the meaning of quotation in music. *The Musical Quarterly*. 33/4:167-184.
- Blume, F. 1967. Renaissance and Baroque music. A comprehensive survey. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Bukofzer, M. F. 1974. *Musique in the Baroque era. From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Carrell, N. 1963. *Bach's Brandenburg Concertos*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Chappell, J. (edited) 1996. Over the tie with Yngwie Malmsteen. *Guitar*. June 1996. 156.
- Donington, R. 1982. *Baroque music: style and performance*. London: Faber Music.
- Duxbury, J. 1985. *Rockin' the classics and classicizin' the rock. A selectively annotated discography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Emery, W. 1953. *Bach's Ornaments*. London: Novello And Co Ltd.
- Gjerdingen, R. 1988. *A Classic turn of phrase*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- von Heijne, I., Jacobs, R., Klingfors, G. & Öhrwall, A. 1985. *Barock-boken*. Stockholm: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Heiniö, M. 1984. Innovaation ja tradition idea: näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Helsinki. 216-221.
- Heiniö, M. 1988. Lastenkamarikonsertista pluralismiin. *Musiikki*. 1-2/1988. 167-184.
- Heinonen, Y. 1992. Ideasta musiikiksi: sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede. Toim. Anu Sormunen ja Jukka Louhivuori*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Heinonen, Y. 1995. Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. *Jyväskylä studies in arts* 48. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino ja Sisäsuomi Oy.
- Heinonen, Y. 1996. *Semantic and Episodic Models in Music. A Cognitive Approach to the Analysis of Compositional Influences*. Proceedings of JIC-Brugge. Edited by Marc Leman. Gent: University of Gent.
- Hermerén, G. 1975. *Influence in art and literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Horsley, I. 1985. *The diminutions in composition and theory of composing*. Teoksessa *Baroque Music I: Seventeenth century*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Josephson, N.S. 1992. Bach meets Liszt: traditional formal structures and performance practises in progressive rock. Artikkelit lehdessä *Musical Quarterly* (spring 1992), Vol. 76 No 1.

- Koldener, W. 1970. Antonio Vivaldi. His life and work. Transl. by Bill Hopkins. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Koldener, W. 1973. Melodietypen bei Vivaldi. Zürich: Amadeus Verlag.
- Lahdelma, T. 1984. Subtekstisyys. Artikkelit lehdessä Synteesi 1-2/1984: 74-85. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuspalvelu.
- Lalaina, J. 1987. Yngwie Malmsteen. Guitar World. 1987/1.
- Lalaina, J. 1992. Yngwie's Malmström. Guitar World. 1992/4: 76-80, 82-83, 108.
- Lalaina, J. 1994. Yngwie Malmsteen. Guitar World. 78-80, 89-90, 96-97.
- LaRue, J. 1970. Guidelines for style analysis. A comprehensive outline for the analysis of musical style. New York: W.W.Norton.
- Meyer, L.B. 1973. Explaining music. Essays and Explorations. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L.B. 1989. Style and music. Theory, history and ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Middleton, R. 1990. Studying popular music. Philadelphia: Open University Press.
- Neumann, F. 1978. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music. New Jersey: Princeton University Press.
- Newman, A. 1986. Bach and the Baroque. A performing guide with special emphasis on the music of J.S. Bach. New York: Pendragon Press.
- Obrecht, J. 1990. Yngwie Malmsteen. Trial by fire. Guitar Player. 1990/1: 31-32, 34, 38-40, 42, 45-47.
- Obrecht, J. 1992. Yngwie Malmsteen. Guitar Player. 1992/1: 76-77.
- Otonkoski, L. 1991. Kollaasi ja Mozzuhinin kasvot. Sitaatti ja alluusio. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) KLANG - uusin musiikki. Jyväskylä: Gaudeamus. 182-183.
- Palisca, C. 1968. Baroque music. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Palmén, P. 1994. Sähkökitaran neoklassismi - tutkielma C.Berryn ja J.S. Bachin musiikillisesta kohtaamisesta. Pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto.
- Platoff, J. 1988. Writing about influences: Idomeneo, A Case Study. Teoksessa Explorations in music, the arts and ideas: essays in honor of Leonard B. Meyer. Edited by Eugene Narmour and Ruth A Solie. Pendragon.
- Ratner, L.G. 1980. Classic music. Expression, form and style. London: Collier Macmillan publishers.
- Rushton, J. 1992. Klassismin musiikki. Published by arrangement with Thames and Hudson, London.
- Stevenson, R. 1955. Music before the Classic era. An introduction guide. London: MacMillan & Co. Ltd.
- Talbot, M. 1990. Tomaso Albinoni. The Venetian composer and his world.
- Talbot, M. 1993. Vivaldi. The Dent Master Musicians. London: J. M. Dent.
- Taranovsky, K. The Problem of context and subtext in the poetry of Osip Mandel'stam. Artikkelit kirjassa Slavic Forum.
- Stark, J. 1996. The encyclopedia of Swedish hard rock and heavy metal 1970-1996. Stockholm: Premium Publishing.
- The international encyclopedia of hard rock and heavy metal. 1991. Edited by Tony Jasper and Derek Oliver. With an introduction by Tony Vance. London.

- The Guinness of Who's who of Heavy metal. 1992.(General editor: Colin Larkine. Introduction by Ian Kenyon) Guinness Publishing LTD.
- The new Rolling Stone encyclopedia of Rock & Roll. 1995. Edited by Patricia Romanowski and Holly George-Warren. Fireside. A Rolling Stone press book.
- Tulving, E. 1983. Elements of episodic memory. Oxford psychology series no.2. New York: Oxford University Press.
- Walser, R. 1993. Running with the devil. Power, gender and madness in heavy metal music. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Williams, P. 1980. The organ music of J.S.Bach I. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, P. 1980. The organ music of J.S.Bach II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, P. 1980. The organ music of J.S.Bach III. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, C. 1983. The New Grove Bach family. Macmillan London: Papermac.
- Yngwie Malmsteen In His Own Words I. Yngwie Malmsteenin haastattelu (Terhi Keskitalo). 7.5. 1994. Sas Royal Hotel, Helsinki.
- Yngwie Malmsteen In His Own Words II. Yngwie Malmsteenin haastattelu 15.11.1995. (Terhi Keskitalo). Hotel Ramada Presidentti. Helsinki.

TRANSKRIPTIOT:

- Marshall, Wolf. 1984. Yngwie J. Malmsteen's Rising Force. Hal Leonard Publishing Corporation.
- Marshall, Wolf. 1985. Yngwie J. Malmsteen's Rising Force Marching Out. Hal Leonard Publishing Corporation.
- Marshall, Wolf. 1988. Yngwie J. Malmsteen Trilogy. Hal Leonard Publishing Corporation.
- Jones, Jeff. 1990. Yngwie Malmsteen's Rising Force Odyssey. Hal Leonard Publishing Corporation.
- Whitehill, David. 1991. Yngwie Malmsteen Eclipse. Hal Leonard Publishing Corporation.
- Whitehill, Dave and Robins, Andy. 1992. Yngwie Malmsteen Fire & Ice. Hal Leonard Publishing Corporation.

VIDEOT:

- Yngwie Malmsteen Style. Featuring Wolf Marshall. A Noma Video Construction.

LIITE 1

Antonio Vivaldi: Huilukonsertto c-molli (Allegro non molto). Tahdit 66-72:

Musical score for Antonio Vivaldi's Flute Concerto in C minor, measures 66-72. The score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro non molto'. The dynamics are marked 'mp'. The music features a series of triplet eighth notes, with some measures containing a quarter rest. A box containing the number '70' is placed above the first measure of the third line.

J. S. Bach: Brandenburgilainen konsertto nro 4 (Allegro). Tahdit 182-189:

Musical score for J. S. Bach's Brandenburg Concerto No. 4, measures 182-189. The score is written for a multi-instrument ensemble, including two flutes, two violins, two violas, two cellos, and two double basses. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows complex rhythmic patterns and articulation across all staves. Measure numbers 182, 183, and 184 are indicated at the beginning of their respective staves.

J. S. Bach: Toccata & Fuuga d-molli. Katkelma fuugaosuudesta:

Musical score for J. S. Bach's Toccata & Fugue in D minor, showing a fragment of the fugue section. The score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a series of eighth notes with a complex rhythmic pattern, including some beamed eighth notes and a quarter rest. The fugue section is characterized by its intricate counterpoint and harmonic structure.