

Jouni Marttinen

AnGer Light

Dodekafoninen sävellysprosessi

Tekijä Otsikko	Jouni Marttinen AnGer Light. Dodekafoninen sävellysprosessi.
Sivumäärä Aika	20 sivua + 12 liitettä 30.5.2012
Tutkinto	Musiikkipedagogi AMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogiikka
Ohjaaja(t)	Sävellyksen ohjaaja Juan Antonio Muro Esitarkastaja/tarkastaja Marko Puro
<p>AnGer Light on dodekafoniatekniikalla sävelletty neliosainen teos. Se on myös ensimmäinen teokseni klassiselle kitaralle. Sävellystyötä ohjasi instrumenttiopettajani Juan Antonio Muro.</p> <p>Opinnäytetyössäni esitellään 12-sävelrivin säveltämiseen liittyviä sääntöjä. 12-sävelrivistä aloin muodostamaan yksiäänistä sävellyksen ensimmäistä osaa keskittyen muotoon ja ilmaisuun. Yksiäänisestä tekniikasta etenin moniäänisyyteen ja pohdin miten tiukat säveltämiseen liittyvät säännöt suhtauivat säveltäjän vapauteen.</p> <p>Työssäni analysoin ensin pienempiä kokonaisuuksia lähtien 12-sävelrivistä. Tämän jälkeen analysoin fraaseja ja lopulta teoksen osia.</p> <p>Työssäni pohdin myös sävellysprosessiin liittynyttä matkaa säveltäjänä ja ilmaisijana. Pohdin myös säveltämiseen liittyviä pedagogisia mahdollisuuksia musiikkiopistotasolla.</p>	
Avainsanat	Dodekafonia, 12-sävelrivi, sävellys

Author(s) Title	Jouni Marttinen AnGer Light. Conduction process using 12-tone technique.
Number of Pages Date	20 pages + 12 appendices 30 May 2010
Degree	Music Instructor
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Instructor(s)	Juan Antonio Muro, Conduction Teacher Marko Puro, Inspector
<p>AnGer Light is conducted using 12-tone technique. It contains four parts. It's also my first piece for classical guitar. Conduction process was authored by my instrument teacher Juan Antonio Muro.</p> <p>In this bachelor's thesis rules for creating 12-tone series are introduced. 12-tone series leads to conducting a part of the piece using one-part writing concentrating on form and expression. One part writing continues towards polyphony and relationship between conduction rules and conductor's freedom are analyzed.</p> <p>Smaller parts are analyzed starting with 12-tone series. After this phrases and whole parts of the piece are being analyzed.</p> <p>In this bachelor's thesis progress during composing process as a composer and expressionist are considered. Also pedagogy suitability to Music Institution is considered.</p>	
Keywords	12-tone technique, conducting

## Sisälllys

1 Johdanto.....	5
1.1 Mistä kaikki alkoi.....	5
1.2 Miksi juuri dodekafonia.....	5
1.3 Mistä teos on saanut nimensä.....	6
1.4 Mistä dodekafonia on lähtöisin.....	7
2 Sarja.....	7
2.1 Sarjan kirjoittamiseen liittyviä sääntöjä.....	7
2.2 Kirjoitusasu.....	10
2.3 AnGer Light sarja.....	10
3 Yksiääninen säveltäminen.....	12
3.1 Ensimmäisen osan säveltämisprosessi.....	12
3.2 Pedagogiset mahdollisuudet.....	14
4 Moniäänisyyteen siirtyminen.....	14
4.1 Kaksiääninen kontrapunkti.....	14
4.2 AnGer Light: toinen osa.....	16
4.3 AnGer Light: kolmas osa.....	17
4.4 AnGer Light: neljäs osa.....	17
5 Yleistä pohdintaa.....	18

Lähteet

Liitteet

# 1 Johdanto

## 1.1 Mistä kaikki alkoi

Syksyllä 2007 soitin Juan Antonio Murolle puhelun. Asiani koski motivaationi laskemista opiskeluun ja soittoon. Tämä johtui siitä etten kokenut saavani tyydytystä opinnoista, joissa soitetaan jo olemassa olevaa materiaalia. Luonteeseeni kuuluu, että tahdon luoda mahdollisimman tyhjää jotain uutta ja jotain, mikä on syntynyt minusta itsestäni. Puhelun alkuosa oli tällaista angstista monologia. Muro kysyi sitten varovasti jossain tämän tilittämisen lomassa, että miten hän voisi auttaa. Silloin suustani putkahtivat sanat, joita en ole sittemmin katunut ja joiden takia ja ansiosta on vietetty paljon aikaa kitaran ja nuottipaperin äärellä: "Voitsä opettaa mut säveltää?"

Tähän loppui minun monologini puhelun aikana- oli Muron vuoro pitää monologia. Hän perusteli puoli tuntia sitä, miten hän ei ole pätevä opettamaan sävellystä, eikä hän ole koskaan miettinyt säveltämistä pedagogiselta kannalta. Väliin taisin sanoa muutaman kerran: "Ai jaa, joo". Puolen tunnin monologin jälkeen Muro sanoi: "Analysoi pari Schönbergin teosta, hanki Ernst Krenekin kirja Studies in Counterpoint ja aletaan säveltämään ensi tunnilla". Puhelu loppui, ja espanjalaisen temperamentin vuoksi kokemani ensi hölmistyksen jälkeen aloin hyppiä tasajalkaa opiskelijakaksiossa huoneesta toiseen ja huusin ääneen.

## 1.2 Miksi juuri dodekafonia

Muro opettajana on sellainen, ettei hän anna valmiita vastauksia. Hän ei koskaan kertonut, miksi juuri dodekafonia oli sävellystekniikka, jota hän ryhtyi opettamaan. Nyt vuosia myöhemmin mietin kysymystä, miksi juuri dodekafonia oli lähestymistapani säveltämiseen. Vastaus löytyy mielestäni mielenkiintoisesta kurinalaisuuden ja vapauden symbioosista. Koin dodekafonian erittäin kapeana ja pitkänä käytävänä, jonka päässä avautui laaja upea maailma. Jos lähdetään säveltämään tyhjää ilman minkäänlaisia raameja, tulos voi olla kaoottinen. Dodekafonia antaa tiukat raamit, joiden sisällä tehdään asioita: sävelletty 12 sävelen sarja, määrittelee aina seuraavan

sävelen. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että kun 12 säveltä on sävelletty niin ei tarvitse enää huolehtia sävelten korkeuksista (paitsi oktaavialoista). Huomio kiinnittyy tällöin sävellyksen muotoon ja draamallisiin seikkoihin. Alkuun tehty sarja siis poistaa sävellysprosessista yhden osa-alueen, eli sävelten korkeuksien määrittämisen ja sillä tavoin se voi vapauttaa mielikuvitusta muilla osa-alueilla.

Säveltäminen on tavallaan improvisointia. Ero on siinä, että säveltämisessä improvisoituun musiikkiin palataan ja sitä hiotaan paremmaksi. Lisäksi sävellyksestä tehdään dokumentti, eli sävelet kirjoitetaan muistiin. Olen huomannut improvisointia opettaessani, että improvisoinnille täytyy asettaa raamit. Esimerkki: otan yksinkertaisen kertautuvan säestyskuvion ja annan oppilaalle tehtäväksi soittaa päälle soolon käyttäen ainoastaan kahta määriteltyä säveltä. Jos näin ei toimittaisi, oppilas ei normaalisti kykenisi tuottamaan musiikkia improvisoiden. Sama asia päti kohdallani säveltämiseen. Dodekafonia määritteli tiukasti, millä tavalla "improvisointi" toteutettiin.

Tästä kaikesta syntyi neliosainen soolokitarasarja AnGer Light, joka on ensimmäinen klassisen tyylin sävellykseni. Teoksen ensimmäinen osa on yksiäänistä dodekafoniaa, toinen osa kaksiäänistä ja kaksi viimeistä osaa kolmiäänistä. Kun teosta analysoidaan, niin huomataan, miten säveltämiskieli alkaa vapautua. Viimeisissä osissa 12-sävelrivi katoaa miltei tunnistamattomaksi. Myöskin tonaalisia tehoja aletaan käyttää, jolloin perinteinen ajatus dodekafoniasta hämärtyy.

### 1.3 Mistä teos on saanut nimensä

Anger tarkoittaa suuttumusta. Koko prosessi ei olisi lähtenyt käyntiin ilman tätä negatiivista energiaa, jonka onnistuin kanavoimaan oikein. Toisaalta light tarkoittaa valoa. Suuttumuksen voimalla liikkeelle lähtenyt sävellystyö on ollut minulle antoisin ja mielekkäin asia koko opiskeluni aikana. Tämän takia teoksen nimessä esiintyvät sanat ovat nopeasti katsottuna ristiriitaisia keskenään. Kirjoitusasussa AnGer Light on tarkoituksella käytetty isoa G-kirjainta. Espanjassa voidaan käyttää sukunimenä sekä isän että äidin sukunimeä. Näin kirjoitettuna Muron koko nimi on Juan Antonio Muro Ger. Näin haluan kiittää Muroa yhteistyöstä, sekä muistuttaa hänen vaikutuksestaan teoksen synnyssä.

Anger Light on esitetty Kitaristien Kevät konserttisarjassa keväällä 2008 sekä samaisessa konserttisarjassa keväällä 2011. Hankkeistaminen on toteutettu yhteistyössä Ammattikorkeakoulu Metropolian kanssa.

#### 1.4 Mistä dodekafonia on lähtöisin

1910-luvulla alettiin etsiä uusia tapoja säveltää musiikkia. Syntyi koulukunta, jonka mukaan myöhäisromantiikka oli käyttänyt loppuun tonaaliset mahdollisuudet säveltää uudistuvaa musiikkia. Tämän koulukunnan perustaja oli Arnold Schönberg. Hänen kuuluisimpia oppilaitaan olivat Alban Berg sekä Anton Webern. Schönbergin kerrotaan sanoneen oppilaalleen kuuluisat sanat: "Olen tehnyt keksinnön, joka takaa saksalaiselle musiikille valta-aseman seuraavaksi sadaksi vuodeksi". Vaikkakin tämä valta-asema ei toteutunutkaan on ilmeistä, että Schönbergin idea on vaikuttanut musiikkiin suuresti. Se on avannut mahdollisuuksia käsitellä säveliä uudella tavalla, vaikka ei oltaisikaan dodekafoniassa.

(Lähde:<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/dodekafonia.html>

26.4.2012)

Dodekafoniaa on arvosteltu matemaattisena tapana tehdä musiikkia, joka ei ole samalla tavalla luovaa kuin tonaalinen säveltäminen. Dodekafonian luonteesta voi olla montaa mieltä. Tapani Länsiö on Radio Ylen ykkösen musiikkiohjelmassa sanonut seuraavaa: "Kun sanotaan, että teos on dodekafoninen, sillä on varsin suhteellinen arvo tietona. Yhtä paljon viisastumme, kun kuulemme että puu on vihreä, taulu on tehty siveltimeillä tai, että runossa on säkeitä."

(Lähde:[http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio\\_artikkelit/dodekafonia\\_lansio.html](http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio_artikkelit/dodekafonia_lansio.html)

26.4.2012)

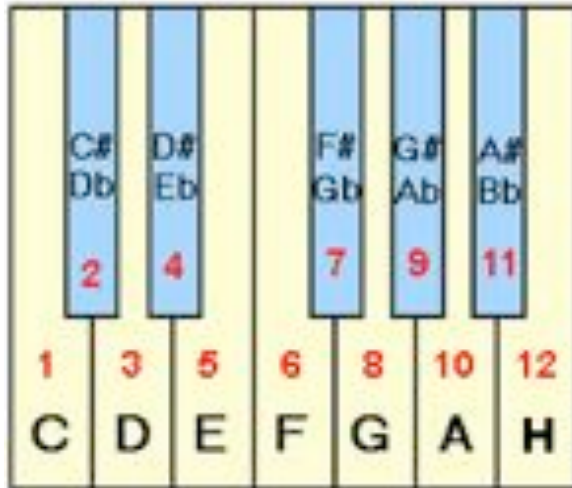
## 2 Sarja

### 2.1 Sarjan kirjoittamiseen liittyviä sääntöjä

Kun lähdetään tekemään dodekafoniaa, ensimmäinen asia on sarjan säveltäminen. Sarjaan kuuluu 12 säveltä, jotka laitetaan järjestykseen noudattaen dodekafoniale

ominaisia piirteitä. Oktaavi jaetaan ensin kahteentoista nuottiin noudattaen enharmoniaa. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi sävelet cis ja des käsitetään samana nuottina. Asiaa voidaan demonstroida helposti pianon koskettimistolla seuraavasti.

(Kuva1)



Vaikkakin kosketin c on merkattu numerolla 1, on huomattava, ettei dodekafoniassa ole sävellajia, eikä niin ollen myöskään tonaalista toonikatehoa. Numerointi ei viittaa millään lailla sointutehoihin. Numerointi ainoastaan havainnollistaa oktaavin jakoa 12:sta osaan. On myös huomattava, että oktaavi tässä tapauksessa ei tarkoita väliä c:stä oktaavia korkeampaan c:hen vaan väliä c-h. Dodekafonisessa sarjassa eri oktaavialassa esiintyvä sävel (esim. c1 tai c2) käsitellään piittaamatta nuotin oktaavialasta.

Krenekkin mukaan 12-sävelrivi tulisi rakentaa noudattamalla muutamia perussääntöjä. Ensinnäkin tulisi välttää liiallista saman intervallin toistoa sarjassa. Liiallinen toistaminen voi johtaa melodian monotonisuuteen. Toinen asia koskee suurten ja pienten terssien käyttöä. Krenekkin mukaan sarjassa olevat terssit vaativat erityishuomiota. Yksittäinen terssi kuultuna viittaa aina tonaalisuuteen, sillä pohjasävelestä ylöspäin tehdyn terssin laatu määrittelee ollaanko duurissa vai mollissa. Jos tällaisia intervaleja esiintyy sarjassa liikaa, niin sarjassa on liian useita tonaalisia jännitteitä. Terssien peräkkäin





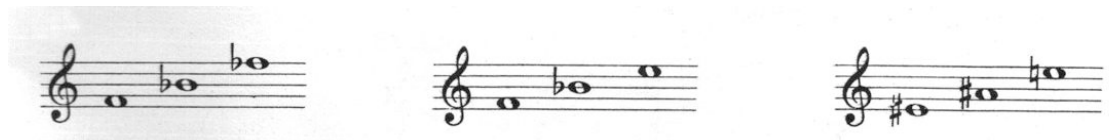
sointuna, niin silloin ei pääse syntymään tonaliteettiin viittaavaa jännitettä. Samaan suuntaan etenevät terssit voivat niinkään viitata tonaalisuuteen.

## 2.2 Kirjoitusasu

Dodekafoniaa kirjoitettaessa tekstuuriin tulee paljon väliaikaisia merkintöjä (ylennykset, alennukset ja palautukset). Perussääntönä kirjoittamisessa on tekstuurin helppolukuisuus. Jos otetaan esimerkiksi kulku d-fis/ges-f, kannattaa valita kirjoitusasuun ges, jotta väliaikaisia merkkejä tulee vain yksi kahden asemasta. Tämä myös erottaa kahden sävelen merkitystä tekstuurissa paremmin. Ero tonaaliseen kirjoittamiseen löytyy purkausjännitteiden erilaisuudesta. Esimerkiksi tritonuksen purkaukseen tonaalisuudessa vaikuttaa, onko tritonus vähennetty kvintti vai ylinouseva kvartti. Purkauksen suunta määräytyy intervallin funktiosta satsissa ja näin ollen kirjoitusasun tulee noudattaa tätä funktionalismia. Atonaalisuudessa taas tritonusta voi seurata käytännössä mikä vain paitsi tonaalinen purkaus, jolloin kirjoitusasu voidaan määritellä helppolukuisuuden kannalta.

Tarkastellaan Krenekin esimerkkejä:

(Kuva4)



Tässä huomataan, että jokaisessa esimerkissä sävelet ovat enharmonisesti samoja. Tonaalisessa tekstuurissa oikea kirjoitusasu määräytyy funktion mukaan. Atonaalisessa tekstuurissa kannattaa valita keskimmäinen vaihtoehto helppolukuisuuden vuoksi.

## 2.3 AnGer Light sarja

Ensimmäinen tehtäväni oli siis säveltää toimiva sarja. Sarja tuli säveltää edellä esiteltujen periaatteiden mukaisesti ja niin että sarjalla olisi jonkinlainen musiikillinen

muoto. Tehtävän tekeminen muistutti pikemminkin matemaattista ongelmanratkaisua kuin musiikin tekemistä ja osoittautui yllättävän haasteelliseksi. Useiden yritysten jälkeen sarjaksi muotoutui seuraava:

(Kuva5)



Analysoidaan ensimmäisenä sarjan intervallit: v5, p2, y4, s3, s2, p2, y4, p2, v3, p2, v5. Vaikkakin edellä on kritisoitu liiallisesta samojen intervallien käytöstä, päädyimme Muron kanssa tähän sarjaan. Koska suurin osa sarjan intervalleista on tritonuksia ja sekunteja vältetään tonaaliset piirteet. Sarjalla on myös muoto, joka jakautuu mielestäni kahteen osaan. Ensimmäiset viisi säveltä pyrkivät ylöspäin isoilla hyppyillä verrattuna sarjan jälkipuoliskoon. Toinen puolisko jatkaa ylöspäin pyrkimistä pienemmin hyppäyksin jolloin samalla energialla saadaan pidempi linja. Viimeinen tritonus alaspäin tasapainottaa sarjaa ja purkaa ylöspäin johtavaa jännitettä. Toimivasta dodekafonisesta sarjasta voidaan tehdä myös seuraavat käännökset, jolloin muoto edelleen toimii, vaikkakin muuttuu.

Inversio

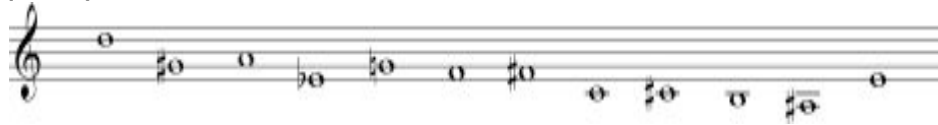
(Kuva6)



Inversio muodostuu alkuperäisestä 12-sävelsarjasta sijoittamalla sävelet käännettyssä järjestyksessä lopusta alkuun.

## Retrokäännös

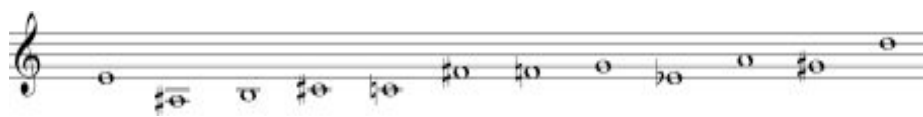
(Kuva7)



Retrokäännöksessä alkuperäisen 12-sävelsarjan intervallit muodostetaan vastakkaiseen suuntaan. Kuva 7 esimerkki alkaa d2 sävelestä helppolukuisuuden vuoksi.

## Retroinversio

(Kuva8)



Retroinversiossa alkuperäiselle 12-sävelsarjalle suoritetaan sekä inversio että retrokäännös.

Näin ollen sävelletystä sarjasta saadaan neljä eri vaihtoehtoista sarjan muunnelmaa. Jokainen näistä sarjoista voidaan transponoida alkamaan 12:sta eri sävelestä, jolloin vaihtoehtoisia sarjan muunnelmia tulee jo 48.

## 3 Yksiääninen säveltäminen

### 3.1 Ensimmäisen osan säveltämisprosessi

Säveltämisen ohjaaja Muro antoi tehtäväksi säveltää yksiäänisiä fraaseja, joiden tuli jakaantua kolmeen osaan. Ensimmäisen osan tuli kerätä jännitettä. Toisen osan tuli olla kontrastinen ensimmäiselle: jos ensimmäinen osa keräsi jännitettä tiheämmällä rytmikällä, oli toisen osan oltava hidas ja seisahtunut. Kolmannen osan tuli lopettaa fraasi siten, että siinä oli jotain ensimmäiseen osaan viittaavaa. Tämä tunnistettavuus

saattoi olla rytmisen tai melodisen. Melodinen tunnistettavuus voi olla jokin intervalli joka oikein sijoitettuna voi olla löyhästi temaattinen ja siten tunnistettava. Sarjan käyttämiseen liittyi sääntöjä. Tuli valita yksi sarja tai sarjan muunnelma ja sitä oli käytettävä koko fraasin ajan. Kesken fraasin siis ei saanut hypätä sarjan toiseen muunnelmaan. Fraasissa sai kerrata valittua sarjaa haluamansa määrän, mutta kuitenkin niin, että fraasin tuli loppua sarjan viimeiseen nuottiin.

Vaikkakin puhutaan yksiäänisestä tekstuurista, kitaran ominaisuudet mahdollistavat sävelten soimisen pidempään. Tämä vahvistaa kuullun musiikin harmoniaa, johon soittaja voi itse vaikuttaa valitsemalla ääniä joiden päättää antaa soida. Tästä esimerkkinä mainittakoon Bachin sellosarjat, joita on sovitettu kitaralle.

Tästä alkoi itse säveltäminen. Alkuun valitsin sarjan alkuperäisen muodon. Säveltäminen tapahtui improvisoiden kitaran kanssa sarjan nuotit edessä telineellä. Kokemus oli aika erikoinen, sillä tässä vaiheessa ymmärsin miten vapaa tämä kurinalainen järjestelmä oli. Kunhan pidin huolta siitä, että fraasit päättyivät sarjan viimeiseen nuottiin, pystyin kiinnittämään kaiken huomion fraasien muotoon ja jännitteisiin. Fraaseja syntyi viikossa kuusi, joita analysoitiin Muron kanssa seuraavassa tapaamisessa.

Analysoidaan esimerkkinä AnGer Lightin ensimmäisen osan avausfraasi. (Liite 1.1, tahdit 1-9) Fraasin ensimmäinen osa noudattelee miltei kokonaan alkuperäisen sarjan oktaavialoja. Edellä analysoitu sarjan muoto tulee fraasista selkeästi esille. Ensimmäiset suuret hypyt eivät jaksu luoda jännitettä kovin pitkälle. Sarjan jälkipuoliskon pienemmät hypyt sallivat luonnollisen tihentymisen ja jännitteen kasvun. Alun pisteellinen rytmii toimii myöhemmin yhdistävänä tekijänä fraasin kolmanteen osaan. Fraasin ensimmäisen osan loppu on sen jännitteisin kohta, jolloin saadaan suuri kontrasti fraasin toiseen osaan. Toisessa osassa käytetään kitaran huiluaäniominaisuuksia, joka itsessään luo kontrastia ja tilaa fraasin muuhun materiaaliin nähden. Kolmas osa on kaiku ensimmäisestä osasta. Pisteellinen aloitus laajalla intervallilla luo yhteyden ensimmäiseen osaan. Suurempaa jännitettä ei pyritä enää luomaan vaan fraasia viedään loppua kohti. Juuri ennen loppua käytetään kielen venyttämistekniikkaa, jotta saadaan glissandoefekti puolen sävelaskeleen päähän.

### 3.2 Pedagogiset mahdollisuudet

Olen miettinyt säveltämisen pedagogisia mahdollisuuksia instrumenttiopetuksessa. Kehotan säännöllisin väliajoin oppilaitani säveltämään pieniä pätkiä vapaasti. Niitä tutkitaan oppitunneilla siinä hengessä, että kaikki sävelletty musiikki on arvokasta. Pieniä vinkkejä antamalla ja kannustavalla asenteella noin 12-vuotiaat oppilaat ovat saaneet aikaan yllättävän hyviä ja ehjiä sävellyksiä. Sävellysprosessit on koettu innostavina ja opiskelun kokonaisuutta palvelevina asioina.

Toisena ilmaisua vahvistavana opetustekniikkana olen käyttänyt ryhmäopetuksessa äänimaisemien improvisointia. Kuitenkin tälle improvisoinnille on asetettu raamit. Esimerkiksi jotkut saavat soittaa huiluaääniä, jotkut koputella kitaran koppaa, jotkut käyttävät äänenmuodostukseen lusikkaa jne. Toinen improvisoinnin raami voi liittyä rakenteeseen: teokselle on sovittu muoto ja se pyritään säilyttämään. Nämä kokeilut ovat toimineet mielestäni onnistuneesti.

Yksiäänisen satsin kirjoittaminen puhtaalla dodekafoniatekniikalla ei välttämättä vaadi paljoa perehtymistä asiaan. Tällainen tekniikka voisi mielestäni soveltua jopa säveltämisestä kiinnostuneille musiikkiopistotason soittajille. Erilainen harmoniamailma tämän tason opiskelijalle voisi olla kiinnostava ja ilmaisua avaava kokemus. Yksiääninen dodekafonian säveltäminen on tavallaan improvisointia, jossa annetaan raamit soiville sävelille ja musiikin muodolle. Tosin molempia voidaan lähteä rikkomaan, jos säveltäjä ratkaisunsa perustelee. Näiden improvisointi- ja sävellyskokeilujen perusteella näyttäisi mielestäni, että yksiäänisen dodekafoniateoksen säveltäminen PT3 tasosta ylöspäin on mahdollista.

## **4 Moniäänisyyteen siirtyminen**

### 4.1 Kaksiääninen kontrapunkti

Muro kertoi minulle omista sävellysprosseistaan, joissa hän tekee hyvin tarkkoja suunnitelmia teoksistaan, jotta rakenne säilyisi ehjänä. Hänen mielestään teos alkaa

kuitenkin synnyttää itse itsensä ja suunnitelma alkaa elää. Myöskin hyvin tarkka sääntöjen noudattaminen voi pilata hyvän idean. Tämä oli hyvä ja vapauttava keskustelu, sillä oma ilmaisu sai paremmin tilaa.

Kun siirrytään kaksiäänisen satsin kirjoittamiseen, säännöt lisääntyvät. Rikoin tietoisesti joitakin puhtaan dodekafonian sääntöjä, jotta ideat tulivat paremmin esille. Teoksestani löytyy ratkaisuja, joissa äänien itsenäisyyttä kyseenalaistetaan ja hetkittäin äänien suhde löytyykin melodian ja säestävän äänen väliltä.

Krenek listaa kaksiäänisen kontrapunktin lähtökohtia seuraavasti:

- Oktaavi ei ole sallittu. Tällä vältetään jännitteen pysähtyminen.
- Hetkellisesti voidaan tulla priimi-intervalliin, kunhan siihen tullaan eri suunnista
- Seuraavissa täytyy ottaa huomioon enharmonisuus ja purkausjänniteiden olemattomuus: Konsonoivia intervaleja ovat priimit, terssit, kvintit, sekstit sekä oktaavit (Oktaavi ei ole kuitenkaan sallittu). Dissonanssit jaotellaan mietoihin ja teräviin. Mietoja dissonansseja ovat suuri sekunti ja pieni septimi. Teräviä dissonansseja ovat pieni sekunti ja suuri septimi.
- Puhdas kvartti voi olla joko konsonoiva tai dissonoiva riippuen kontekstista. Jos puhtaaseen kvarttiin tullaan suurijänniteisestä intervallista, kuulokuva muodostuu konsonoivaksi. Jos taas puhtaaseen kvarttiin tullaan konsonoivasta intervallista, kuulokuva muodostuu dissonoivaksi.
- Tritonus on neutraali intervalli, sillä intervallin äänten liikuttaminen eri oktaaveihin ei vaikuta jännitteeseen.
- Ääniä ei kannata liikuttaa samansuuntaisesti rinnakaisintervalleilla, jotta ne pysyvät itsenäisinä.
- Äänten tulisi vahvistaa toistensa elementtejä siten, että liike ja jännitteet kulkevat kulminaatiopisteisiin ja niistä pois loogisesti.
- Toisessa äänessä voi kerrata sarjaa haluamansa määrän, riippumatta siitä kuinka monta kertaa sarja on esiintynyt ensimmäisessä äänessä.
- Imitointi on mahdollista, joko niin että saadaan aikaan kaanon tai niin, että motiivi imitoidaan ja jatketaan muualle.

(Lähde: Ernst Krenek: Studies in Counterpoint, G. Schirmer 1940)

#### 4.2 AnGer Light: Toinen osa (Nuottiliite 1.2, sivut 3-4)

Toinen osa alkaa samanlaisella motiivilla kuin ensimmäinen osa (Tahdit 1-2). Tosin motiivi on tiivistetty, mutta kuitenkin tunnistettava. Toinen ääni imitoi motiivia ja lähtee sitten jatkamaan omia reittejään (Tahdit 2-4). Motiivia muistuttava melodiakulku toistuu vähäjännitteisempänä, josta siirrytään kehittelyyn (Tahdit 5-6). Diskanttiäänien kahden nuotin repetitiot luovat eri asteisia jännitteiden tiloja, jossa bassoäänien melodinen suunta hakee uhkaavaa jännitettä, joka katkeaa kesken kehittelyn (Tahdit 6-9). Fraasi loppuu motiivin kaikumaiseen toistoon (Tahti 10). Seuraava fraasi alkaa tilan luomisella, joka antaa pehmeän vaikutelman (Tahti 11). Tämän kontrastina on eteenpäin suuntautuva rytmien osio, joka pääsee nopeasti huippuunsa, joka samalla taas tiputtaa jännitteen tason alas nopeasti (Tahdit 12-14). Tässä kohdassa (Tahti 14) oikea käsi siirtyy otelaudalle iskemään ääniä soimaan vasemman käden lisäksi. Erikoinen ratkaisu on myös huiluäänien soittaminen siten, että oikean käden pikkusormea eli e-sormea pidetään nauhan päällä vasemman käden tuottaessa äänen näppäilemällä. Lopussa maalailaan huiluääniä hyväksikäyttäen lisää värejä aikaisemmin luotuihin tiloihin (Tahdit 15-16). Osa loppuu jälleen motiivin kaikumaiseen toistoon, jotta rakenne pysyisi kasassa (Tahti 16).

Toinen osa on rauhallisista neljästä osasta. Se on luonteeltaan pohdiskeleva ja käy kamppailua tonaalisen maailman kanssa. Osasta löytyy sointuja, jotka ovat tuttuja tonaalisesta musiikista. Ne ovat konsonoivia hetkiä, jotka sekoittuvat jännitteiseen atonaalisuuteen. Nämä puolet taistelevat, ja aina kun voimakkaammat atonaaliset jännitteet ovat saamassa valtaa, ne katkaistaan, ennen kuin ne pääsevät voitolle.

Tämä varovaisuus kertoo kenties tarinaa itsestäni sävellysprosessin aikana. Jännitteiden rakentaminen pitkällä kaarilla atonaalisessa maailmassa oli minulle vierasta ja suhtauduin siihen hieman varovaisesti. Toisaalta teoksen muotoon mahtuu mielestäni myös vähäjännitteisempi pohdiskeleva osio.



#### 4.3 AnGer Light: Kolmas osa (Nuottiliite 1.3, sivut 5-7)

Kolmas osa alkaa jälleen tutulla motiivilla (Tahdit 1-2). Pienet melodiset aiheet vastailevat alussa toisilleen eri rekistereissä. Yhdessä näistä aiheista esiintyy samankaltaista erikoistekniikkaa kuin toisessa osassa, kun oikea käsi siirtyy otelaudalle tuottamaan ääniä (Tahti 4). Toinen fraasi alkaa lupaillen jännitteen kasvamista ja rytmin tihenemistä (Tahdit 9-10). Aikaisemmissa osissa on esiintynyt paljon tällaisia lupauksia, joita ei ole pidetty. Tästä alkaakin tähän mennessä pisin jännitteen luonti kohti seuraavaa huippua. Synkooppinen rytmi muuttuu hetkeksi helposti omaksuttavaksi, ja siinä kulkeva alaspäinen melodia b-a-g, joka myös kertaantuu ja muistuttaa jopa rock-musiikin riffiä (Tahdit 13-17). Sävelsin tämän näin, vaikka tällainen on kiellettyä dodekafoniassa. Halusin luoda rytmisen ja melodialtaan tunnistettavan kohdan vastapainoksi muuhun materiaaliin. Pienen rytmisen välikkeen jälkeen (Tahdit 18-20) tämä rock-riffiä muistuttava rytmisen motiivi siirretään ylempään rekisteriin, ja siitä tulee jännitteinen kulminaatiopiste (Tahdit 21-25). Tämän jälkeen luodaan kontrasti edelliseen ja palataan jälleen tilan luomiseen. Tässä käytetään rekisteriä hyväksi kun basso luo omanlaista tilaansa huiluäänten luoden omaansa (Tahdit 28-32). Syntyvä vaikutelma rauhallinen, mutta samalla pelokas. Tästä tilasta siirrytään toisenlaiseen. Oikea käsi siirtyy soittamaan otelaudalle nopeaa kahden sävelen repetitiota, kun bassoääni muistuttaa motiivista käänteisellä järjestyksellä ja sen jälkeen motiivin rytmisellä kuviolla (Tahdit 33-40). Kaikki äänet palaavat lopulta fis- nuotille, ja ylä-äänien viimeinen melodiakulku c-fis muistuttaa taas motiivin tritonuksesta (Tahdit 41-42).

Kolmannessa osassa huomio on keskittynyt jännitteiden ja muodon rakenteisiin. Osalla on pohjana edelleen sama 12-sävelrivi jota käytetään kolmessa eri kerroksessa. 12-sävelrivi alkaa tässä osassa muuttua tunnistamattomaksi.

#### 4.4 AnGer Light: Neljäs osa (Nuottiliite 1.4, sivut 8-12)

Viimeiseen osaan halusin luoda selkeää rytmistä eroa suhteessa edellisiin osiin. Jos maalailua esiintyy aikaisemmissa osissa paljon, tämä osa on selkeästi rytmikkäämpi. Rytmisiä vaikutteita hain rock-musiikin puolelta. Rytmisen kuviointi alussa on suoraa, ja

jos pienempiä motiiveja alettaisiin kerrata, niin ne muistuttaisivat läheisesti rock-riffejä. Alussa oleva motiivinen melodia esiintyy nyt retrokäännöksenä, joka tuo viimeiseen osaan omanlaista sävyä (Tahdit 3-9). Rytmii tihentyy motiivin kertausmaisessa esittelyssä, ja johtaa fraasin loppuun huiluäänten rauhoittaessa ja sulkiessa fraasin (Tahdit 10-16).

Seuraavassa fraasi alkaa nopeilla eri mittaisilla pyrähdyksillä, jotka johtavat hetkeksi riffimäiseen bassorytmittelyyn ja leveille soinnuille (Tahdit 17-25). Soinnuissa halusin käyttää hyväksi kitaran ominaisuuksia siten, että vapaat kielet joiden sävelet eivät kuulu mihinkään 12-sävelriviin, saavat soida vapaina. Sointukulku pysähtyy hetkeksi (Tahti 29), jotta fraasi saa lisää energiaa saavuttaen koko teoksen dynaamisesti voimakkaimman kohdan (Tahdit 32-33).

Tämän jälkeen osa laskeutuu vielä luomaan sellaista tilaa, jonka kaltaista ei teoksessa ole vielä kuultu. Rytmisesti se viittaa kuitenkin viimeisen osan alkuun. Tässä hieman erikoisessa osiossa yhdistin dodekafoniaa, minimalismia ja sähkökitaran tekniikkaa (Tahdit 36-37). Kitaran dynaamiset mahdollisuudet sallivat tämän osion esittämisen ainoastaan erittäin hiljaa. Minimalismi tässä tarkoittaa, että oikean käden soittamiin repetitioihin tulee hiljalleen lisää ääniä. Tämä kehittäminen pysähtyy yhden äänen repetitioon, joka alkaa jälleen hiljalleen kerätä lisää ääniä toistuvaan kuvioon. Rytmii tihenee vielä trioleiksi ennen osion päättymistä. Lopussa oleva osittain sammutettu toistuva nuotti syntyy pitämällä äänen korkeutta säätelevää sormeaa otelaudan nauhan päällä (Tahdit 38-42). Tämän äänen päälle tuleva bassomelodia muistuttaa vielä motiivista sulkien kokonaisuuden (Tahdit 39-42).

## **5 Yleistä pohdintaa**

Musiikki mitä kuulemme arjessa on tonaalista, ja se tuntuu tutulta. Vaikka kuulisimme vieraan kappaleen, pystymme miltei arvaamaan, mitä seuraava tahti pitää sisällään. Tästä syystä luulisi, että säveltämisen aloittaminen olisi luonnollista tonaalisen musiikin parissa.

Olin ennen tätä projektia ja myös jälkeenpäin soittanut Murole omia tonaalisia sävellyksiäni. Palautteissaan hän on kuitenkin kannustanut minua jatkamaan modernia sävellystä. Kun idea tästä opinnäytetyöstä syntyi, en tuntenut dodekafoniaa, ja tuntui riskiltä lähteä säveltämään täysin vieraalla tekniikalla.

Opintoihini on kuulunut kursseja, joissa ollaan keskitytty erilaisiin musiikin tyylilajeihin. Renessanssissa jo kaksiäänisen kontrapunktin kirjoittaminen oli minulle todella vaikeaa teknisellä tasolla. Harjoitteet mitä sävelsin olivat todella kaukana taidemusiikista. Samat asiat liittyivät myös barokkiin ja klassismiin: valmiin musiikin analysointi kyllä minulta luonnistui, mutta sen tuottaminen oli vaikeaa. Mielestäni tonaalisen musiikin säveltäminen taiteen sääntöjen mukaisesti vaatisi todella perinpohjaista perehtymistä aiheeseen. Nykyään koen itse tonaalisen musiikin vaikeammaksi lähestyä säveltämisen kannalta. Tämän projektin jälkeen minusta tuntuu, että olisi riski lähteä säveltämään tonaalista musiikkia.

12-sävelrivi tuntui minusta alkuun ankaralta ja matemaattiselta tavalta lähestyä musiikkia. Kun ensimmäinen 12-sävelrivi oli kirjoitettu noudattaen tarkkoja sääntöjä, en ollut vakuuttunut siitä, että sen pohjalta syntyisi sävellys. Kuitenkin jo ensimmäiset yksiaäniset sävellyskokeilut avasivat tämän tekniikan mahdollisuuksia. Ensimmäisten yksittäisten fraasien esittely Murole oli jännittävää, koska minulla ei ollut mitään varmuutta siitä olivatko ne hyviä, kelvollisia vai täyttä roskaa. Jotkut näistä fraaseista päättyivät kuitenkin teokseni ensimmäiseen osaan. Jatkuva palaute prosessin aikana oli varsinkin alkuun välttämätöntä, jotta sävellystyö pääsi vauhtiin.

Suurin haaste säveltämisessä liittyi musiikin muotoon. Teoksen ensimmäisen osan kasasin yksittäisistä sävelletyistä fraaseista, siirtyen pienmuodoista suurempiin muotoihin. Ensimmäisen osan suunnitelma muodostui siis vasta sävellystyön jälkeen. Tähän ensimmäisen osan muodon rakentamiseen sain Muroilta ohjausta, joka auttoi minua muiden osien rakenteiden suunnittelemisessa ja luomisessa. Kun ensimmäinen osa oli kasattu, ymmärsin paremmin mitä mahdollisuuksia minulla oli käytettävissä. Teoksen säveltämisen edetessä koin rohkaistuvani luomaan pidempiä fraaseja ja suurempia jännitteitä. Myöskin koen, että säveltämiskieli muuttuu teoksen edetessä henkilökohtaisemmaksi. Tämä näkyy esimerkiksi lisääntyvinä rock-vaikutteina.

Kamarimusiikin ohjaaja Keijo Aho kysyi minulta keväällä 2012 mikä on ollut paras yksittäinen asia opiskeluissani. Minun ei tarvinnut vastausta edes pohtia: AnGer Light. Oman tuotoksen säveltämisessä, harjoittelussa ja varsinkin esittämisessä koin kulkevani kuin heikolla jäällä. Tunsin suurta pelkoa ja toisaalta intoa, sillä soittaminen oli muuttunut äärimmäisen henkilökohtaiseksi. Konsertin jälkeinen palaute oli kuitenkin positiivista ja kannustavaa. Koin, että minulla oli sanottavaa ja sain sen sanotuksi.

## Lähteet

Ernst Krenek: Studies in Counterpoint, G. Schirmer 1940

Juan Antonio Muron kanssa käydyt keskustelut

Internetlähteet:

<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/mute/mel21.htm>

26.4.2012

<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/dodekafonia.html>

26.4.2012

[http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio\\_artikkelit/dodekafonia\\_lansio.html](http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio_artikkelit/dodekafonia_lansio.html)

4.5.2012

[http://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-tone\\_technique](http://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-tone_technique)

4.5.2012

Kuuntelumateriaalia

Schönberg: Komplette Solo Klavierwerke, Eduard Steuermann, Die 1957 Columbia  
Aufnahmen

Kuvalähde (kuva1)

<http://www.google.fi/imgres?>

[imgurl=http://www.colomar.com/Shavano/PianoNotes.gif&imgrefurl=http://murobbs.plaza.fi/tv-sarjat-elokuvat-ja-musiikki/624407-pianonsoiton-aloittaminen-](http://www.colomar.com/Shavano/PianoNotes.gif&imgrefurl=http://murobbs.plaza.fi/tv-sarjat-elokuvat-ja-musiikki/624407-pianonsoiton-aloittaminen-)

[itseopiskeluna.html&usg=\\_\\_QxRGk6pIj9I8\\_Zr0dNHhJ\\_6bAJY=&h=235&w=275&sz=4&hl=fi&start=0&zoom=1&tbnid=qAIY56qP53-](itseopiskeluna.html&usg=__QxRGk6pIj9I8_Zr0dNHhJ_6bAJY=&h=235&w=275&sz=4&hl=fi&start=0&zoom=1&tbnid=qAIY56qP53-)

<8HM:&tbnh=119&tbnw=139&ei=hNzPTae8EovBtAb3rYWrCw&prev=/search%3Fq>

%3Dpiano%26hl%3Dfi%26biw%3D1892%26bih%3D908%26gbv%3D2%26tbn">%3Dpiano%26hl%3Dfi%26biw%3D1892%26bih%3D908%26gbv%3D2%26tbn

%3Disch&itbs=1&iact=hc&vpx=1389&vpy=361&dur=423&hovh=126&hovw=147&tx=">%3Disch&itbs=1&iact=hc&vpx=1389&vpy=361&dur=423&hovh=126&hovw=147&tx=

<96&ty=83&page=1&ndsp=73&ved=1t:429,r:33,s:0>

4.5.2012

## **Liitteet**

Liite 1 AnGer Light nuotti (käsinkirjoitettu)

Liite 1.1 AnGer Light ensimmäinen osa, sivut 1-2

Liite 1.2 AnGer Light toinen osa, sivut 3-4

Liite 1.3 AnGer Light kolmas osa, sivut 5-7

Liite 1.4 AnGer Light neljäs osa, sivut 8-12

Liite 2

AnGer Light DVD, Kitaristien kevät 2008

# Anger Light

Joual Martin

1

*mp*

*string.* *rall.*

5

*p* *mf* *rall.*

*Stück Nr. 12. 1940*

10

*J=96* *sostenuto* *string - - - -*

13

*Jaco* *rall.* *Jaco* *rall.*

16

*f*

17

*Jaco*

22. *rall.* *♩=10*

26. *♩=12*

27. *♩=10*

31. *stretch* *feature*



## II

Handwritten musical score for a piece titled "II". The score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time, marked *mf* and *mf*. The second system (measures 5-8) is in 4/4 time, marked *mf* and *string.*. The third system (measures 9-12) is in 6/8 time, marked *mf*. The fourth system (measures 13-16) is in 6/8 time, marked *mf*. The fifth system (measures 17-20) is in 6/8 time, marked *mf*. The sixth system (measures 21-24) is in 6/8 time, marked *mf* and *string.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(\*) = tap left hand note with left hand fingers and right hand notes with i

(+ +) = place e to the 12th fret, plug with 3 on the fingerboard

## III

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with performance instructions and fingering diagrams.

The first system shows a melodic line with a circled 'i' and a circled 'f'. A circled 'i' is also written above the staff with the instruction "(i) top with i".

The second system features a guitar fretboard diagram with notes marked with circled 'i' and circled 'f'. A circled 'i' is written above the staff with the instruction "(i) = top left hand notes with left hand fingers and right hand notes with i". A circled 'f' is written below the staff with the instruction "(f) = place in to the with fret, plug with a".

The third system contains a melodic line with a circled 'i' and a circled 'f'. The dynamics 'mf' and 'f' are indicated.

The fourth system shows a melodic line with a circled 'i' and a circled 'f'. The dynamics 'mf' and 'f' are indicated.

The fifth system shows a melodic line with a circled 'i' and a circled 'f'. The dynamics 'f' and 'd.' are indicated.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *mf*. The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (1 and 2). A circled '2' is present in the lower right section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It features a mix of rhythmic patterns and melodic lines. A circled '2' is present in several places, and a circled '1' is also visible. A circled '2' is also present in the lower right section.

(xxxx) = tap with i using ② after tapping let the open string sound

34

*p* *b* (x444) - tap the bottom line with left hand

36

*p* *b* *rall.*

37

*p* *b* *rall.*

40

*p* *b* *rall.*

tap but don't let the open @ sound

## IV

1. *Hand 1* with last hand fingers  
 2. *Hand 2* with p

12.

14

hairt

mf

17

mf

20

22

mf

chek.

25

mf

mf

1971 - repeat as many times as you wish

36

*molto cresc.*

③

*sf*

at top with right hand (piano)

③

③

③



*rall.*

38 1=50

\* place the 1st  
 the fret so the 1st  
 doesn't vibrate properly  
 play with 1

rall.

Play harmonic with  
wing only hand

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes a circled '2' in the treble clef, a fermata over a note, and various rhythmic markings. The right-hand part has a circled '2' and a fermata over a note. The left-hand part has a fermata over a note.