



## Pohjolasta päin

Pekka Pohjolan sävellysten musiikillisten ilmiöiden tutkiminen transkriptioiden avulla

Antti-Jussi Taskinen

OPINNÄYTETYÖ  
Huhtikuu 2021

Musiikin tutkinto-ohjelma  
Musiikkipedagogi

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Musiikkipedagogi

TASKINEN, ANTTI-JUSSI:

Pohjolasta päin

Pekka Pohjolan sävellysten musiikillisten ilmiöiden tutkiminen transkriptioiden avulla

Opinnäytetyö 32 sivua, joista liitteitä 4 sivua  
Huhtikuu 2021

---

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia säveltäjä Pekka Pohjolan musiikissa toistuvia ja sille ominaisia ilmiöitä tätä opinnäytetyötä tehtyjen transkriptioiden kautta. Opinnäytetyössä käytetyt transkriboidut nuottiesimerkit on kirjoitettu Sibelius 7.5 -nuotinnusohjelmalla. Analyysin ohella opinnäytetyössä perehdytään transkriboinnin perusperiaatteisiin, prosessiin ja opetuksellisiin mahdollisuuksiin.

Tutkittavien kolmen ilmiön valintakriteereinä käytettiin pääosin toistuvuutta ja yleisyyttä säveltäjän teoksissa. Jokaisen yksittäisen ilmiön analyysin pohjana käytetään kahta eri teosta ja niistä poimittujen esimerkkien transkriptioita.

Työn toivotaan auttavan lukijoita ymmärtämään Pekka Pohjolan musiikillisiä konventioita ja transkriboinnin perusperiaatteita.

---

Asiasanat: musiikki, transkriptio, analyysi, teoria

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Culture and Arts, Music  
Music pedagogue

TASKINEN ANTTI-JUSSI:

Pohjolasta päin

Analyzing the musical phenomena in compositions of Pekka Pohjola

Bachelor's thesis 32 pages, appendices 4 pages

April 2021

---

The purpose of this thesis is to analyze the musical phenomena in the music of composer Pekka Pohjola. Transcriptions of the music are used as the base for the analysis. All of the transcriptions used in this thesis were made using the Sibelius 7.5 notation software. In addition to analyzing the music, the thesis examines the basics of transcribing, transcribing as an overall process, and what kinds of pedagogical possibilities it provides.

The selection criteria for the musical phenomena analyzed were mainly the frequency and repetition in the selected compositions. Every phenomenon is represented and analyzed through two examples of musical transcriptions selected from the composer's repertoire.

The thesis aims to help the readers understand the conventions behind the music of Pekka Pohjola, and the fundamentals of transcribing as a process.

---

Key words: music, transcription, analysis, theory

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO .....	5
2. PEKKA POHJOLASTA .....	7
2.1 Nuoruus ja klassinen musiikki .....	7
2.2 Bassotaiteilijan uran alku .....	8
2.3 1980-luvulta nykypäivään.....	8
3. TRANSKRIBOINTI.....	10
3.1 Peruseriaatteita .....	10
3.2 Prosessi .....	11
3.3 Työkalut .....	12
3.4 Oppimismahdollisuudet.....	13
3.5 Kuvaus esimerkkitalanteesta.....	14
4. ILMIÖIDEN VALINTA JA ANALYSOINTI.....	17
4.1 Urkupisteet.....	17
4.1.1 Flight of the Angel.....	17
4.1.2. Metropolitan.....	18
4.2 Kauttasoinnut .....	20
4.2.1 Ensimmäinen aamu.....	20
4.2.2. Agnus Dei.....	21
4.3 Tonaalinen kehittäminen .....	23
4.3.2. Pewit.....	24
4.3.3. Benjamin .....	25
5. POHDINTA .....	27
LÄHTEET .....	28
LIITTEET .....	29
Liite 1. Transkriptio kappaleesta <i>Flight of the Angel</i> (sivu 1).....	29
Liite 2. Transkriptio kappaleesta <i>Flight of the Angel</i> (sivu 2).....	30
Liite 3. Transkriptio kappaleesta <i>Agnus Dei</i> (sivu 1) .....	31
Liite 4. Transkriptio kappaleesta <i>Agnus Dei</i> (sivu 2) .....	32

## 1. JOHDANTO

Suomalaisen marginaalimusiikin ja erityisesti progressiivisen rockin ja fuusiojazzin ystäville basistisäveltäjä Pekka Pohjolan nimi on mitä todennäköisimmin tuttu. Pohjolan merkitystä suomalaiselle musiikki-identiteetille ei voi kiistää, vaikka hänen teoksensa eivät valtaviirran suosiota nautikaan. Liki 40-vuotisen uransa aikana tämä basistinero ehti säveltää lukuisia albumeja, luoda monituisia kukin toistaan persoonallisempia teoksia ja jäädä niiden muodossa elämään ikuisiksi ajoiksi fuusiomusiikin aallonharjalle. Hänen sävellystyylinsä on todella tunnistettavissa ja teosten voi sanoa huokuvan suomalaista raakaa voimaa.

Ensikosketukseni Pohjolan musiikkiin tapahtui opiskellessani Kuopion Konservatoriossa toisen opiskeluvuoden keväällä vuonna 2015. Pienelle rytmimuusikonalulle vanhempien opiskelijoiden kanssa soittaminen ei olisi tullut vielä kysymykseenkään, puhumattakaan näin haastavan musiikin harjoittelemisesta ja esittämisestä. Yleisestä haastavuudestaan huolimatta bändiprojekti oli todella opettavainen ja kehittävä ja silloin innostuin ensimmäistä kertaa transkriboinnista ja vuosien saatossa kyseisen säveltäjän kappaleista tehtyjä nuotinnoksia onkin kertynyt varsin ansiokkaasti. Ensimmäisestä Pohjola-nuotinnoksestani kappaleesta *“Ensimmäinen aamu”* albumilta *Harakka Bialoipokku* (1974, Love Records) on tultukin jo pitkä matka nykypäivän transkriptioihin.

Transkriboijan näkökulmasta Pohjolan teokset ovat oivallinen harjoituskenttä lukuisien eri taitojen kehittämiseksi ja kartuttamiseksi. Harmoniat, melodiat, rakenteet, bassolinjat ja monet muut musiikilliset ominaisuudet haastavat kirjoittajan ja kuuntelijan, ja tehdyn työn ohessa syväluotaava oppimisprosessi on taattu. Säveltäjän musiikissa kuuntelija asetetaan tutun ja uuden ei-kenenkään-maalle ja kohtaa haasteen tavallista mielenkiintoisempien harmonioiden ja melodioiden äärellä.

Pekka Pohjolan tuotanto on laaja ja ehtymätön aarreaitta täynnä mitä loistavimpia valikoituja jalokiviä, toinen toistaan hohdokkaampia. Tässä opinnäytetyössä tutkimme kuutta eri aikakausille asettuvaa kappaletta. Kappaleet sijoittuvat niin 1970-luvun jazzimpaan ja varhaisempaan aikakauteen kuin 1980-, 1990- ja

2000-lukujen modernimpaan tuotantoon. Aineistona on käytetty kirjoittajan tekemiä transkriptioita ja nuottiesimerkkejä säveltäjän tuotannosta. Valintojen kriteereinä on käytetty kappalekohtaisesti tutkittavien ilmiöiden yleisyyttä ja ilmaantuvuutta.

## 2. PEKKA POHJOLASTA

### 2.1 Nuoruus ja klassinen musiikki

Tunnettuun Pohjolan musiikkisukuun 13.1.1952 syntynyt Jussi Pekka Pohjola oli koko lapsuutensa ja nuoruutensa ajan perheensä luoman perinteisen ja ehkä hiukan porvarillisenkin vahvasti klassisen musiikin hallitsemassa vaikutuspiirissä. Hiukan vaikeastakin suhteesta huolimatta pianon- ja viulunsoiton kautta saatu musiikillinen oppi kantoi myöhemmin nuoren säveltäjän kehitystä ja soittoa alkutaipaleelta aina loppuelämän halki ja hänen suhteensa klassista musiikista kohtaan on ollut myös lämmin (Kauhanen, 2004.)

Pohjolan musiikkisuvun edustajisto on ollut varsin joutuvainen jo ennen Pekan itsensä syntymää. Muutamia heistä mainitaksemme esimerkiksi isä Ensti Pohjola (s. 1934) on toiminut muun muassa Ylioppilaskunnan Laulajien ja Suomen Laulun kuoronjohtajana. Enstin sisarukset viulutaiteilija Paavo (s. 1934) ja pianopedagogi Liisa (s. 1936) ovat olleet myös kovin aktiivisia. Paavo on toiminut lukuisissa kaupunginorkestereissa konserttimestarina, ja Liisa on toiminut Sibelius-Akatemian pianonsoiton professorin virassa ja äänittänyt useita klassisen musiikin kantaesityksiä (Kauhanen, 2004.)

Pohjolan suvun polvi on näistä ajoista vain parantunut ja musiikin alalla edustus on erittäin vahva. Esimerkiksi Pekan pojat Verner (s. 1977) ja Ilmari Pohjola (s. 1979) ovat molemmat tälläkin hetkellä aktiivisia nuoria muusikoita. Vernerillä mainetta ja kunniaa yhtenä Suomen seuratuimmista jazztrumpeteista ja on levyillään osoittanut myös edesmenneelle isälleen kunniaa esittämällä tämän teoksia uudelleen sovitetuina hiukan jazzimpaan muottiin. Ilmari taas toimii pasunistina suomalaisten sydäntä lähellä olevassa ikisuosikkiyhtye Ultra Brassassa (Kauhanen, 2004.)

## 2.2 Bassotaiteilijan uran alku

Nuoren Pohjolan maailma muuttui 1970-luvulla tämän tutustuttua muun muassa The Beatlesin ja Led Zeppelinin musiikkiin. Viulunsoiton jäätyä epäonnisen Kuopion viulukilpailun jälkeen toissijaiseksi ja siirtyminen ABC-yhtyeestä suomalaisen progressiivisen rockin huipulle Wigwam-yhtyeen basistiksi vain 18-vuotiaana nuoren säveltäjän ovet maailmaan olivatkin yhtäkkiä avoinna (Kauhanen, 2004.) Kunnianhimoista aikaa elänyt Wigwam saikin oivan vahvistuksen säveltämisen säiläänsä teroittavasta Pohjolasta ja muun muassa albumeilla *Fairyport* (1971, Love Records) ja *Being* (1974, Love Records) nuorukaisen sävellykset ja tyyli ovat selkeästi kuultavissa. Jälkimmäisen levyn aikoihin Pohjola sävelsi myös ensimmäistä sooloalbumiaan *Pihkasilmä kaarnakorva* (1972, Love Records), jossa nuoruuden energia ja uho yhdistyvät veikeästi klassisen ja kevyen musiikin yhteiseen ilotteluun (Kauhanen, 2004.)

Toinen albumi *Harakka Bialoipokku* (1974, Love Records) sisälsi selkeästi edeltäjänsä hienostuneemman ja jazzia huokuvamman otteen ja kappaleilla kuul-laankin muun muassa senaikaisen suomalaisen musiikkimaailman parhaimpia puhallinsoittajia, kuten Eero Koivistoista, Pekka Pöyryä ja Junnu Aaltosta. Samoihin aikoihin brittiläinen säveltäjäkitaristi Mike Oldfield kiinnostui Pohjolan otteesta ja tyylistä ja tästä seurannut yhteistyö synnyttikin basistimme kolmannen studioalbumin *Keesojen lehto* (1977, Love Records). Albumin julkaisua seurannut Euroopan kiertue ja tutustuminen suureen maailmanmaineeseen tulivat nopeasti vastaan nuorelle säveltäjälle (Kauhanen, 2004.)

## 2.3 1980-luvulta nykypäivään

Neljännän sooloalbuminsa *Visitationin* (1979, Love Kustannus) jälkeen on selkeästi havaittavissa Pohjolan ensimmäisen tyylillisen vaiheen pää. Suurten studiokokoonpanojen käyttö aiemmilla taltioinneilla osoittautui liian kalliiksi ja haastavaksi live-esiintymisiä ajatellen (Kauhanen, 2004). Tarpeen herättämän kysynnän seurauksena syntyi Pohjolan ensimmäinen livekokoonpano Pekka Pohjola Group, jonka voimin seuraavat selkeästi bändivetoisemmat albumit syn-



tyivätkin ja uusi aikakausi alkoi. Tämän aikakauden tyyli on selkeimmin kuultavissa albumilla *Kätkävaaran lohikäärme* (1980, Love Kustannus) albumin edustaessa enemmän akustista improvisaationtäyteistä bändisoitantoa. 1980-luvulla uuden muodon saaneet syntetisaattorit ja kosketinsoittimet kiehtoivat nuorta bassistia ja muun muassa albumit *Urban Tango* (1982, Pohjola Records), *Jokamies* (1983, Pohjola Records) ja *Space Waltz* (1985, Pohjola Records) perustuvat miltei täysin erilaisille syntetisaattoreille ja musiikillisen teknologian ajan hermosta elämiselle. Synteesin valtakaudesta ja huumasta huolimatta Pohjola sävelsi myös akustisempaa materiaalia albumin *Flight of the Angel* (1986, Pohjola Records) muodossa ja levyn raidoilla jousi- ja puhallinsektiot tekivätkin vahvan paluun (Kauhanen, 2004.)

1980-luvun aikana ja lopullisesti 1990-luvun alussa muotoutui myös Pohjolan pitkäaikaisin kokoonpano, johon kuuluivat rumpali Anssi Nykänen, kitaristi Markku Kanerva ja kosketinsoittaja Seppo Kantonen (Meriläinen, 2021). Tuoreimman miehityksen voimin julkaistiin studioalbumit *Changing Waters* (1992, Pohjola Records), *Pewit* (1997, Pohjola Records) ja *Views* (2001, Pohjola Records) ja livealbumit *Heavy Jazz – Live in Helsinki and Tokyo* (1995, Pohjola Records) ja *Live in Japan* (1995, Pohjola Records). Albumeilta kuultaa selkeästi bändin sisäisten kemioiden ja näkemysten kohtaaminen ja edellä mainitut levyt ovatkin selkeästi Pohjolan tuotannon vahvimhasta ja sävellyksellisesti selkeimmästä päästä (Kauhanen, 2004.)

Soolotuotantonsa ohella Pohjolan sulkakynä on tuottanut useita mittatilaustöitä ja hän ehti moneen otteeseen toimia niin säveltäjänä, sovittajana, tuottajana kuin rivimuusikkonakin lukuisissa produksioissa ja kokoonpanoissa, kuten esimerkiksi Avanti! -orkesterissa ja Lapinlahden Linnuissa. Kevyen musiikin painottamisesta huolimatta musiikillisen matkan varrella syntyivät myös säveltäjän omat suurimuotoiset klassiset teokset *Sinfonia 1* (1990, Flamingo Music) ja *Sinfonia 2* (ensiesitys v. 2004), kuten myös teoksia kamarikokoonpanoille ja orkesterille (Meriläinen, 2021). Pekka Pohjola menehtyi vuonna 2008 marraskuun 27. päivänä kotonaan Helsingissä saamaansa epilepsiahohtaukseen.

### 3. TRANSKRIBOINTI

Opinnäytetyön aiheena Pohjolan musiikin ohella on myös tutkimuksen tärkeimpänä aineistonkeruuvälineenä käytetty transkribointi ja sen tuotteena syntyneet transkriptiot. Kaikki työn nuottiesimerkit ovat henkilökohtaisen transkriboinnin tuotoksia ja ovat syntyneet vuosien saatossa. Seuraavassa kappalekokonaisuudessa perehdymme transkriboinnin yleisimpiin osa-alueisiin, prosessiin itseensä, sen tuomiin mahdollisuuksiin ja esimerkkitalanteen kulkuun.

#### 3.1 Peruseriaatteita

Transkribointi musiikin saralla tarkoittaa terminä prosessia, minkä aikana taltioidusta musiikista kerätty informaatio, kuten sävelet, rytmit ja soinnut, kirjoitetaan ylös joko paperiselle tai sähköiselle nuotille, jota voidaan käyttää taltioidun musiikin toisintamiseen soittamalla tai laulamalla (Klapuri, 2006). Transkriboinnin tarkoituksena on siis analysoida kuunneltava taltioinnin osa tai kokonaisuus ja tuottaa kirjoitettu lopputulos. Synonyymina tälle kuuntelemisen pohjalta soittamiselle käytetään musiikin puhekielessä ”blokkamista”, jolloin tarkoituksena ei aina ole tuottaa ylös kirjoitettua nuottia. Omaksutun materiaalin analysointi ja käyttäminen musiikillisissa konteksteissa on tällöin tärkeämmässä roolissa kuin mustaa valkoisella. Puhdas transkriptio sisältää kaiken äänitteeltä tai taltioinnilta löytyvän sellaisenaan sävel säveleltä. Transkriptio voi toisaalta sisältää myös vain valikoidun ja nuotin sisällön ja ymmärrettävyyden kannalta merkittävän informaation, joten käsitteen tiivistäminen ainoastaan yhteen esimerkkitalanteeseen on haastavaa.

Transkriboinnin käsite ja sen sisältö vaihtelee kevyen ja klassisen musiikin välillä. Klassisen musiikin transkriptioilla tarkoitetaan yleensä esimerkiksi reduktiota tai uudelleen instrumentaatiota sisältäviä tilanteita. Reduktiona toimii esimerkiksi orkesterille tai kamarimusiikkikokoonpanolle sävelletyn teoksen sovittaminen ja siirtäminen soolosoittimelle (Robinson, 2018.) Uudelleen instrumentointi kuuluu osittain samaan kategoriaan ja sisältää samankaltaisia toimintatapoja. Kumpaankaan tilanteeseen ei kuitenkaan prosessin kannalta sisälly mah-

dollisten äänitteiden kuuntelemista ja materiaalin transkriboimista samalla tavalla kuin kevyen musiikin piirissä. Olemassa olevat partituurit helpottavat instrumentaation analysoimista ja sen siirtämistä uudelle kokoonpanolle sen sijaan, että transkriboijan tehtävään kuuluisi ennen sovittamista myös partituurin kirjoittaminen mahdollisten teoksesta tehtyjen äänitteiden perusteella.

Kevyessä musiikissa transkriboinnin syynä on yleisimmin nuottimateriaalin puuttuminen. Transkriboinnin ja transkription tarve syntyy halusta tai tarpeesta oppia jo olemassa olevasta musiikista ja sen eri taltiointimuodoista. Esimerkiksi soolotranskriptioiden käyttäminen improvisatorisen sanavaraston laajentamisen työkaluna on yleistä ja oiva oppimistapa oikein käytettynä. Myös muusikoille arkisemmat käyttötarkoitukset kuten komppilaput, sointumerkkien ja rakenteiden kirjaaminen ja vastaavat ovat transkriboijien töiden kohteita. Transkriptio tarkoittaa siis enemmänkin uuden tuottamista vanhan pohjalta kirjoitettujen nuottien muodossa. Sovittaminen ja instrumentaatio elävät omina käsitteinään irrallisina transkriboinnista, mutta voivat kuitenkin sisältyä prosessiin itseensä.

### **3.2 Prosessi**

Valittuaan ja päätettyään transkriboitavan kappaleen nuotintaja aloittaa prosessin tutustumalla kappaleeseen ja analysoimalla sen musiikillisia ominaisuuksia, kuten tempoa, rakennetta, sävellajia, harmoniaa ja rytmejä. Analysoitavan materiaalin lähteenä toimii jonkinasteinen taltiointi soivasta äänestä. Nykyään esimerkiksi Spotifyn, iTunesin ja Youtuben kaltaiset suoratoistopalvelut ja alustat sisältävät runsaasti aineistoa.

Analysoinnin ja aineiston keräämisen jälkeen seuraa kirjoitusvaihe eli varsinainen transkribointi ja transkription luonti. Kuten soivan äänen alustojen tilanteessa, myös nuotinkirjoittamiseen löytyy useita eri vaihtoehtoja. Jotkut suosivat perinteistä kynää ja paperia, mutta teknologian meille suomista työkaluista esimerkiksi nuotinnusohjelmat Sibelius, MuseScore ja Dorico ovat paljolti käytössä ympäri maailman. Esimerkiksi kaikki tämän opinnäytetyön nuottiesimerkit on tehty Sibelius-nuotinnusohjelmalla.

Valittuaan toimintatapansa transkriboija siirtää keräämänsä tiedon ylöshempää käyttöä varten. Tässä vaiheessa on tärkeää keskittyä nuotin selkeyteen ja yleiseen aseteluun. Transkription on sisällettävä käyttötarkoitukseensa nähden olennaiset asiat. Liiallinen informaation määrä voi kuitenkin taistella nuotin tarkoitusta vastaan, joten selkeys ja vain tarpeellinen tieto on hyvä sisällyttää lopulliseen tuotokseen. Tahtien asetteleminen (viivastojen välit ja suhde toisiinsa), sointu- ja rakennemerkit, iskut ja soitannolliset ohjeet ovat vain muutamia huomioitavista asioista, joiden oikeaoppinen hallinta takaa nuotin selkeyden ja luettavuuden.

### **3.3 Työkalut**

Transkriboijan tärkeimmät työkalut ovat hänen korvansa ja musiikillinen ymmärryksensä ja tietämyksensä. Nuottimateriaalin kirjoittaminen on haastavaa, jos esimerkiksi harmonisten tai rytmisten ilmiöiden kuunteleminen tuottaa vaikeuksia. Siksi transkribointi on syytä aloittaa yksilön oma taso huomioiden ja tiedostaen, jolloin kehityskin tapahtuu työn edetessä luonnollisesti. Tasosta ja taidoista huolimatta työkalut ovat suurimmassa osassa tilanteita samat jokaisella nuotinkirjoittajalla ja transkriboijalla.

Musiikillisen materiaalin analysointivaiheessa on suositeltavaa käyttää joko omaa lauluääntään tai soitintaan nuottien ja sointujen tarkistamiseen ja tarkentamiseen ennen niiden kirjoittamista. Oman pääinstrumentin käyttö on todennäköisesti luontevinta, joten sen vahvuuksia kannattaa hyödyntää. Tässä tilanteessa harmoniasoittimet ovat monipuolisempia niiden mahdollistaessa sekä melodian että harmonian toisintamisen. Siksi esimerkiksi puhallin- tai lyömäsoittajien kannattaa tutustua melodian ja harmonian suhteeseen muuhun musiikkiin nähden joko esimerkiksi pianoa tai kitaraa käyttäen tarvittaessa.

Aiemmassa kappaleessa mainitut nuotinnustyökalut lukeutuvat korvien ja soittimen lisäksi tärkeimpiin välineisiin. Joko paperia tai teknologiaa apuna käyttäen transkriboija kirjoittaa tiedon ylöshempää käyttöä varten. Nuotinnusohjel-

mien käyttö vaatii sovelluskohtaisten taitojen kehittämistä ja toimintojen ymmärtämistä. Aivan kuten minkä tahansa muunkin taidon kohdalla työskentelyn tehokkuuden saavuttaminen vaati harjoitusta ja toistoja.

Nuotinnusohjelmien lisäksi löytyy myös useita erilaisia musiikin muokkaamiseen ja analysoinnin helpottamiseen erikoistuvia ohjelmia. Näiden sovellusten avulla kuunneltavaa taltiointia voidaan esimerkiksi hidastaa tai nopeuttaa, siirtää toiseen sävellajiin tai muokata äänenlaadullisesti (taajuuskorjain, ekvalisointi). Nämä työkalut helpottavat erityisesti hiukan heikkolaatuisempien tai musiikillisesti vaativampien taltiointien kuuntelemisessa ja analysoimisessa. Näistä ohjelmista mainittakoon esimerkiksi Transcribe ja Amazing Slowdowner, mitkä molemmat mahdollistavat edellä mainittujen toimenpiteiden hyödyntämisen.

### **3.4 Oppimismahdollisuudet**

Transkribointi tuo mukanaan muutakin kuin ylös kirjoitetun nuottimateriaalin. Jo pelkästään musiikin analysoinnin ja tutkimisen vaihe toimii itsessään mainiona oppimistilanteena. Prosessi muistuttaa monella tavalla rytmi- tai melodiadiktaattia. Molemmissa perimmäinen tarkoitus on kuulla ja ymmärtää musiikilliset ilmiöt ja siirtää tämä kerätty tieto ylös paperille. Transkriptiossa tämän lisäksi mukaan tulevat rakenne, musiikillisten kokonaisuuksien hahmottaminen ja nuottikuvan selkeyden saavuttaminen. Soittaja tai kirjoittaja syventää oman soittamansa materiaalin suhdetta muuhun musiikilliseen ainekseen ja tätä kautta saavuttaa yksityiskohtaisemman ymmärryksen kokonaisuudesta. Sen sijaan, että soittaja vain "soittaa" oman, tämän prosessin jälkeen hän tietää, mitä muut instrumentit tekevät ja miten hänen tekemisensä on suhteutettavissa koko soivaan lopputulokseen.

Kirjoitetun materiaalin käytössä löytyy myös mainioita keinoja oppimisen vahvistamiseksi. Muiden soittajien soittaman materiaalin transkriboiminen antaa meille mahdollisuuden tutustua solistin musiikillisiin ratkaisuihin ja valintoihin analyysin ja soitannollisen toisintamisen kautta. Myös linkit mallioppimiseen esimerkiksi imitoinnin ja soveltamisen kautta ovat osittain löydettävissä ja ovat olleet osana jazzmusiikin perinnettä jo kauan (Männistö, 2016.) Improvisaation maailmassa

soittajan sanavaraston laajentaminen tapahtuu monella eri tavalla, kuten kuuntelemalla, imitoimalla ja myös transkriboimalla.

Transkriboinnin suomat oppimismahdollisuudet ovat monimuotoiset ja niiden hyödyntäminen pedagogisissa tilanteissa ja muusikon kokonaisvaltaisessa kehittämisessä on suositeltavaa. Ilmaisohjelmat ja erilaiset suoratoistopalvelut mahdollistavat sekä kuuntelemisen että transkriboinnin ja niiden käyttämisen periaatteiden oppiminen on suhteellisen helppoa internetin ollessa pullollaan ohjeistus- ja opetusmateriaalia.

### **3.5 Kuvaus esimerkkitalanteesta**

Aivan kuten minkä tahansa taidon harjoittamisessa ja kehittämisessä, myös transkriboinnissa voi kehittyä toistoja ja kokemusta kerryttämällä. Transkriboitavien kappaleiden haastavuuden porrastaminen yksilön omaan taitotasoon suhteutettuna mahdollistaa edistymisen ajan myötä. Tämä kokemuksen myötä kertynyt tietotaito on opettavaista analysoitavaa ja voi varmasti auttaa transkriboinnin maailmaan tutustuvia matkan alkuvaiheessa. Tässä kappale keskittyikin transkriboidessa käyttämiini henkilökohtaisiin toimintatapoihin. Myös vuosien saatossa keräämääni ”hiljaisen tiedon” ymmärtäminen ja tiedostaminen saattaa helpottaa transkribointiprosessin optimoimista. Esimerkkinä käytän hiukan yksinkertaistettua pääkohtiin keskittyvää esimerkkitalannetta.

Ennen aloittamista nuotintajan on syytä päättää, onko tarkoituksena tehdä pelkkä komppilappu (kappaleen toisintamiselle vain olennainen tieto), yksityiskohtaisempi transkriptio (mahdollisesti kaikki tieto) vai kenties näiden kahden yhdistelmä. Tämä päätös vaikuttaa prosessin yleiseen etenemiseen kerättävän tiedon määrän kautta. Transkriboitavasta kappaleesta kerättävästä tiedosta ensimmäisenä on suotavaa analysoida rakenne. Tämä voi tarkoittaa siis esimerkiksi sitä, että montako tahtia mikäkin teoksen osa kestää, montako osaa kappaleessa lähtökohtaisesti on ja toistuvatko jotkin osat. Näin kappaleesta saa kirjoitettua ensin ylös selkeän rungon, mihin on helppo lisätä uutta tietoa sitä mukaa, kun sitä saa kerättyä. Muotoa ja rakennetta analysoidessani saan samalla kuunneltua kappaleen harmoniaa, instrumentaatiota, melodioita ja iskuja. Usein

kirjoitankin jo esimerkiksi selkeät poimimani soinnut ja melodiat ylös rakennetta muotoillessani. Näiden toistojen kautta kappaleen yleinen luonnekin selkiytyy kirjoittamista varten ja nopeuttaa prosessia.

Rakenteen, harmonian ja muun jo mahdollisesti kerätyn tiedon jälkeen on aika keskittyä instrumenttikohtaisen informaation keräämiseen. Yleensä aloitan kappaleen bassolinjasta. Basson toimintaa tutkimalla saamme vahvistettua kappaleen kompin yleisilmeen ja harmonian. Esimerkiksi komppilappua tehdessä muutaman tahdin esimerkki soitettavasta bassolinjasta riittää. Sama esimerkki-tahtien käyttö pätee myös muiden soitinten nuotintamiseen. Komppilapussa sointumerkkien tai sointuhajotusten ylimmän äänen merkkaaminen toimii samalla tavalla. Kaikkea informaatiota ei ole pakko kirjoittaa täysin ulos, koska oletuksena soittajat joko tietävät kappaleen tai ymmärtävät tyylinmukaisuudet auttavasti. Tällöin lopputulos on periaatteessa sama mutta hiukan persoonallisempi kuin täyden transkription kautta soitettaessa.

Sointuhajotuksia ja harmoniaa kuunnellessa harmonisen kudoksen alimman ja ylimmän sävelen kartoittaminen on hyvä alkuasetelma. Bassosävel päättää soinnun lopullisen luonteen ja ylin ääni toimii yleensä melodiaäänenä ja antaa nuotintajalle jo hiukan tietoa harmoniasta. Musiikin tyylistä ja yleisistä funktioista riippuen nuotintaja voi päätellä harmonian joko vanhan tietonsa ja kuulokuvansa perusteella tai testaamalla oman instrumenttinsa avulla. Myös tonaalisten muotojen, kuten esimerkiksi asteikkojen tai murtosointujen, kuunteleminen tallenteelta antaa viitteitä harmoniasta ja sen toimintatavasta. Jos kuunteleminen tuottaa hankaluuksia, voi nuotintaja hyödyntää transkribointia helpottavia soveluksia työkaluinaan.

Edellä mainitun tiedon keräämisen ja ylös kirjoittamisen ohella kirjoitettavan nuotin yleiseen siisteyteen ja aseteluun on syytä kiinnittää huomiota. Hyvä nuotti on selkeä, helppo lukea ja on informatiiviselta anniltaan riittävä ja tarpeeseen vastaava. Esimerkiksi nuottiviivastojen ja nuottien välit, rivikohtainen tahtimäärä ja soitto-ohjeiden ja esiintymismerkintöjen muotoilu ovat tärkeitä huomioitavia asioita. Jos nuottiin kirjoitetut ohjeet eivät riitä, voi nuotintaja ohjeistaa soittajia varsinaisessa harjoitustilanteessa lisää. Kuitenkin ihannetilanne on, että soittaja voi soittaa nuotissa olevan materiaalin ja tuottaa toisintamalla halutun

lopputuloksen. Komppilappua tehdessä tahteja on helpompi mahduttaa useampia per rivi, kun taas täydemmissä transkriptioissa täydet tahdit vaativat enemmän tilaa. Siisti ja oikein kirjoitettu nuotti on selkeä lukea eikä lukijan tarvitse arvailla soittaessaan, mitä kirjoittaja on mahdollisesti tarkoittanut.

Tiivistettynä prosessi muodostuu tiedon keräämisestä, kappaleen musiikillisten ongelmien ratkaisemisesta ja oivaltamisesta, selkeästä asettelusta ja toimivan ja luettavan kokonaisuuden muodostamisesta. Tiedon keräämiselle ei ole olemassa ainoaa oikeaa järjestystä, mutta esimerkiksi basso- ja melodiasävelten kuunteleminen helpottaa harmonian ymmärtämistä sen sijaan, että nuotintaja aloittaisi sointujen analysoimisen keskimmaisista äänistä. Tiettyjen musiikillisten funktioiden analysoiminen ensin antaa selvästi enemmän vastauksia mukanaan ja mahdollistaa näin nopeamman ja tehokkaamman työskentelyn muuta tietoa kerättyä. Kaiken kaikkiaan tämänkin taidon kerryttäminen tapahtuu rutiinin ja toistojen kautta ja mitä useampia transkriptioita nuotintaja tekee, sitä varmemmiksi hänen henkilökohtaiset toimintatapansa vahvistuvat.



## 4. ILMIÖIDEN VALINTA JA ANALYSOINTI

Niin kuin jokaisen säveltäjän töistä, niin myös Pohjolan musiikista on löydettävissä sävellyksellisiä käyntikortteja. Säveltäjän tyylin kehittyessä ajan myötä ja albumi albumilta tietyt tyylilliset tehokeinot ja ratkaisut ovat kestäneet teoksesta toiseen ja auttavat kuulijaa tunnistamaan teokset persoonallisuudellaan. Vaikka tietynlaisten ratkaisujen suosiminen vaihtelee aikakausittain, tietyt piirteet pysyvät mukana läpi säveltäjän koko uran.

Tutkittavien musiikillisten ilmiöiden valikointiperusteina käytettiin toistuvuutta ja yleisyyttä säveltäjän kokonaistuotannon näkökulmasta. Myös olemassa olevien transkriptioiden sisältö vaikutti päätöksentekoon. Analyysin ja harkinnan lopputuloksena musiikillisista ilmiöistä valikoitui kolme selkeästi vahvinta esimerkkiä. Seuraavissa kappaleissa analysoimme näitä ilmiöitä ja lopullisen tutkinnan kohteeksi valikoituivat urkupisteet, kauttasoinnut ja harmonian tonaalinen kehittäminen.

### 4.1 Urkupisteet

Urkupiste musiikillisena ilmiönä tarkoittaa tilannetta, jossa useamman tahdin ajan harmoniakudoksen alin sävel pysyy samana muiden sävelten liikkuesssa suhteessa alimpaan muodostaen erilaisia harmonioita (Kielitoimiston sanakirja, 2020.) Pohjolan musiikissa tällaiset tapaukset ovat suhteellisen yleisiä ja lopputuloksena tutuista kolmisoinnuista syntyy uuden bassosävelen ansioista aivan uusia harmonioita.

#### 4.1.1 Flight of the Angel

Kappale *Flight of the Angel* löytyy samaa nimeä kantavalta vuonna 1986 julkaisulta albumilta. 1980-luku oli tällöin Pohjolan musiikissa jo vahvasti läsnä ja usean albumin myötä syntetisaattorit ja niiden monipuolinen käyttö oli tullut jäädäkseen. Albumin kappaleet sisältävät niin soolopianoteoksia (Il Carillon) kuin jousi- ja puhallinsektiolla vahvistettua bändisoitantoa (Beauty and the Beast). Näistä teoksista urkupisteiden tutkimista varten valikoitui kuitenkin albumin nimikkokappale

*Flight of the Angel*, joka edustaa oivallisesti Pohjolan kauniita ja hiukan lastenlaulumaisia, mutta kuitenkin vakavasti otettavia musiikillisiä kokonaisuuksia.

Analysoitava ilmiö löytyy kappaleen B-osaa edeltävästä siirtymäosasta, joka on neljän tahdin mittainen (kuva 1). Pohjolalle tyypillisen lapsekkaan mutta kauniin melodian esittelyn jälkeen harmonia päätty G-duuriin ja kyseinen bassosävel toimii seuraavan neljän tahdin ajan urkupisteenä. Ylöspäin murretuista duurikolmisoinnuista muodostuva melodia kiertää F-, Fis-, Des- ja Es-duurikolmisointujen kautta alla olevan nuottiesimerkin mukaisesti. Sointujen dissonanssien tehot ovat urkupisteen takia aiempaa osaa voimakkaammat ja esimerkiksi F#/G-kauttasoinnun puolisävelaskelsuhde tai Db/G-kauttasoinnun tritonus bassosävelenä suhteessa sointuun tuo turvalliseen harmoniaan uutta särmää.

38

KUVA 1. *Flight of the Angelin* siirtymäosa (Pohjola 1986)

Harmonisesti intensiivinen osa kontrastoi tehokkaasti sitä edeltäviin ja seuraaviin leikkisiin ja laulavampiin melodiamailmoihin. Tällainen Pohjolan tapa muodostaa jännitettä osien välillä on kuultavissa monissa muissakin kappaleissa, joissa harmonian kokeilullisuus juontaa juurensa toisaalta jazzin ja progressiivisen rockin alkulähteille ja toisaalta myös modernimman klassisen musiikin raikkauteen.

#### 4.1.2. Metropolitan

Pohjolan viimeiseksi studioalbumiksi jäänyt vuonna 2001 julkaistu *Views* pitää sisällään mielenkiintoisia klassisen ja kevyen musiikin yhdistelmiä. Tämä tyylien yhdistäminen on saanut aikaan pitkiä isolle kokoonpanolle sävellettyjä ja runsaita

improvisaatiollisia osuuksia sisältäviä kappaleita. Osa teoksista on ollut tilaussävellyksiä ja -sovituksia toisille kokoonpanoille, kuten esimerkiksi tämän osion UMO Helsinki Jazz Orchestralle sävelletty esimerkkikappaleemme *Metropolitan*.

*Metropolitanin* pääteema sisältää mainion esimerkin Pohjolan tyylistä käyttää urkupistettä tehokeinona kauniin ja yksinkertaisenkin melodian vahvistamiseksi. Kappaleen teema alkaa haikeasti jousikvartetin esittelemänä perinteisen pohjolamaisella kauniilla melodialla (kuva 2). Melodia on harmonisoitu hyödyntäen toisen, neljännen ja viidennen asteen sointuja urkupisteen päällä. Harmonia pysyttelee vakaasti C-duurin tonaalisessa ympäristössä aina teeman viidenteen tahtiin asti, missä säveltäjä tuo uudenlaista toiveikkuutta hyödyntäen lydyistä lainaa D-duurisoinnun muodossa. Erityisen yllättävänä tästä tekee muutamaa tahtia aikaisemmin korviimme asetettu F-duuri- ja d-mollikolmisointujen vahvistama kuulo-kuva C-duurista. Tämän piristysruiskeen jälkeen palaamme kuitenkin pian takaisin C-duurin turvalliseen ja lämpöiseen syleilyyn.

The image shows a musical score for the main theme of 'Metropolitan' by Pohjola (2001). The score is in 12/8 time and consists of two systems. The first system has four measures with chords C, F/C, C, Dm/C, C, G/C, and F/C. The second system has three measures with chords C, D/C, and C. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

KUVA 2. Metropolitanin pääteema (Pohjola 2001)

Harmonisesti tämä esimerkki edustaa selkeästi miedompaa Pohjolaa pitäytyen sointumaailmassaan varmasti C-duurin lähipiirissä. F-duuri, d-molli ja G-duuri ovat harmonian kannalta selkeitä ja länsimaisille korvillemme tuttuja liikkeitä ja ilmiöitä. Pohjolan usein harmonisoikin melodioitaan tilanteeseen sopivalla tavalla kasaten energiaa juuri tämän D-duurin kaltaisilla keinoilla. Näistä kahdesta esimerkistä molempien tehokkuus perustuu juuri odottamattomuuteen ja pieniin

mutta tehokkaiisiin yllätyksiin. Modaalinen D-duurikolmisointu C-duurin tonaliteetissa ei ole ennenkuulumatonta, mutta tietyllä tavalla valmisteltuna se osaa yllättää.

## 4.2 Kauttasoinnut

Kauttasoinnulla tarkoitetaan yleensä kevyen musiikin kirjoituksessa sointumerkkiä, jossa soitettavaa sointua seuraa erillinen bassosävel. Esimerkiksi sointumerkissä C/E pianisti soittaisi oikealla kädellä C-duurikolmisoinnun ja vasen käsi/basisti soittaisi kauttaviivan jälkeisen E-sävelen alimpana äänenä muodostaen tässä tilanteessa C-duurin terssikäännöksen (Koivisto, 2012.) Pohjolan kauttasointujen käyttö on perinteistä harmoniaa raikkaampaa ja seuraavissa esimerkeissä tämä käy vahvasti ilmi. Kauttasoinnun bassosävel on basistisäveltäjämme käsissä soinnun sävelen sijaan esimerkiksi soinnun kvartti, ylinouseva kvartti eli tritonius tai suuri septimi, saaden aikaan huomattavasti dissonoivamman mutta uuden ja viehättävän lopputuloksen.

### 4.2.1 Ensimmäinen aamu

Kappale *Ensimmäinen aamu* löytyy Pohjolan vuonna 1973 julkaistun toisen sooloalbumin *Harakka Bialoipokun* toisena raitana ja edustaa säveltäjän nuoruuden intoa ja jazzin kulta-aikaa. Ensimmäisen albumin vauhdikkuus ja kokeilullisuus on kuitenkin vaihtunut selvästi jazzpainotteisimpiin teoksiin ja tarinankerronnallisempaan yleisilmeeseen.

Analysoitava osio löytyy kappaleen introsta, jonka harmonia on esitelty levyn avausraidassa *Alku*. Osio on 20 tahdin mittainen, mutta tutkimme ensimmäistä kahdeksaa tahtia. Etsimiemme kauttasointujen ja musiikillisten säännönmukaisuuksien tutkimisen kannalta tämä osuus riittää. Teema tai ilmiö nähdään aivan kappaleen alussa ja dissonoivan harmonian ja 9/8-tahtilajin yhteisvaikutus pistää kuuntelijan koetukselle (kuva 3). Vasemman käden linja aloittaa selkeästi cis-mollissa, mutta jo neljännessä tahdissa ja siitä eteenpäin uusi tonaalinen keskus cis-molli on saavutettu. Kolmisoinnut "väärällä" bassosävelellä ovat ideana

ja tehokeinona Pohjolalle hyvin ominaisia. Juuri kyseiset pitkät ja staattiset bassosävelet myös mahdollistavat kolmisointujen kellumisenomaisen käytön muodostaen vähintäänkin mielenkiintoisia harmonisia tilanteita.

The musical score is for the introduction of 'Ensimmäisen aamun intro' by Pohjola (1974). It is written in 9/8 time and consists of two systems. The first system is labeled 'INTRO' and contains four measures. The second system is labeled 'SIMILE STACCATO.' and contains five measures, with a 5/4 time signature change in the final measure. Chord symbols are provided for both systems.

**System 1 (INTRO):**

- Measure 1: Cm Bb/C Cm7 Cm#37(45)
- Measure 2: Eb/E Db/E Ab/E Bb/E
- Measure 3: Eb Fb/Eb Ebm7 A/Eb
- Measure 4: B/C# A/C# B/C#

**System 2 (SIMILE STACCATO.):**

- Measure 5: C#m D/C# C#m7 G/C#
- Measure 6: A/B G/B A/B
- Measure 7: Bm7 Em/F# D/C# G/D
- Measure 8: Bm7 G/A A/G F#m
- Measure 9: G#7

KUVA 3. Ensimmäisen aamun intro (Pohjola 1974)

Intron harmonisten liikkeiden perusidea toimii kahden tahdin kokonaisuuksina. Ensimmäisen tahdin kvintiltä alkava ja kvartin kautta kääntyvä melodia loikkaa ylös joko suuren tai pienen terssin verran. Toinen tahti kääntää ajatuksen ikään kuin vastaliikkeeksi pitäen saman kvintiltä kvartille liikkeen, mutta loikaten alas kvintti- tai seksti-intervallin ja noustun lopuksi suuren sekunnin ylöspäin. Tämä melodia harmonisoidaan joko soinnun perus- tai kvinttikäännöksen mukaan. Kosävelaskeleisiin perustuvat sointusuhteet vahvistavat sävellajittomuutta.

#### 4.2.2. Agnus Dei

Suomalaista samaa nimeä kantavaa taide-elokuvaa varten sävelletty *Jokamies* näki päivänvalon vuonna 1983 ja on selkeästi Pohjolan tuotannon synkimmästä ja kokeilullisimmasta päästä. Säveltäjä itse kuitenkin piti kyseistä levyä onnistuneimpanaan (Nevalainen, 2003). Vahva syntetisaattorien käyttö on albumin kantava voima ja niiden tuomat sointivärit ja mahdollisuudet ovat tehokkaassa ja harkitussa käytössä Pohjolan käsissä. Albumilta analysoitavaksi valikoitunut kappale *Agnus Dei* yhdistää persoonallisesti perinteisen virsimusiikin ja synteesin ihmemaailman.

Tutkittavat tahdit sijoittuvat kappaleen pääteeman vastapariin B-osaan ja koostuvat kahden tahdin toistuvasta sekvenssistä, mikä toistuu neljä kertaa (kuva 4). Kappaleen tahtilajina on 3/4 ja sävellajina c-molli. Tutkittavan musiikillisen ilmiön voi yksinkertaistaa nousevan alääänen ja laskevan ylä-äänien muodostamaan sekvenssiin, jota harmoniaäänet täydentävät tonaliteettiin sopivilla säveliillä. Nousevan linjan äänet (c, d, es, f, g ja as) ovat luonnollisesta mollista ja laskevan linjan äänet (es, d, c, h, a ja g) ovat melodisesta mollista.

Alla olevasta nuottiesimerkistä näemme, kuinka ensimmäisen tahdin ja toisen tahdin ensimmäisen soinnun harmonia seuraavat harmonisen mollin tonaliteettia koostuen ensimmäisen asteen peruskäännöksestä, viidennen asteen kvinttikäännöksen, ensimmäisen asteen terssikäännöksestä ja viidennen asteen septimikäännöksen. Toisen tahdin toisesta soinnusta eteenpäin keskipiste vaihtuu luonnolliseen moliin tarjoten viidennen asteen nooni- ja kvarttipidätyssoinnun ja kolmannen asteen kvinttikäännöksen (kvartti bassossa). Viimeisen soinnun alennetun kuudennen asteen bassosävel johtaa meidät sekvenssin uuden osan alkuun, kun samat harmoniset ilmiöt toistuvat tällä kertaa keskuksenaan a-molli pientä terssiä alemmaa. Sama toistuu neljä kertaa kiertäen fis-mollin ja es-mollin kautta moduloiden meidät Gb/Cb-pidätyssoinnun kautta kromaattisesti alkuperäisen sävellajin viidennen asteen soinnun terssikäännökseen G/B ja sitä kautta takaisin c-molliin.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 21, marked with a box containing 'B2'. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass line consists of quarter notes. The chords are: Cm, G/D, Cm/Eb, G/F, F/G, Eb/Ab, Am, E/B, Am/C, E/D, D/E, C/F. The second system starts at measure 25. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass line consists of quarter notes. The chords are: F#m, C#/G#, F#m/A, C#/B, B/C#, A/D, Ebm, Bb/F, Ebm/Gb, Bb/Ab, Ab/Bb, Gb/Cb, G/B. The system ends with a double bar line.

KUVA 4. Agnus Dein vastaliiketeema (Pohjola 1983)

Näistä harmonisista esimerkeistä ja kauttasointutehoista poimittakoon esiin yksi erityisen tärkeä tapaus. Pohjolan musiikille tyypilliseksi muodostunut sointu-tyyppi (nuottiesimerkin toisen tahdin kolmas sointu Eb/Ab) on mielenkiintoinen pidätyksenomaisia elementtejä omaava kauttasointu. Tässä soinnussa duurikolmisoinnun neljännen asteen sävel on bassossa alimpana sävelenä. Kyseisen soinnun tehon voi myös nähdä duurisointuna, jossa suuren septimin ja noonin ohella terssi on jätetty pois. Esimerkin toisen tahdin kolmas sointu Eb/Ab sisältää As-duurin sävelet G, Bb ja Es eli suuren septimin, noonin ja kvintin, mutta soinnun terssi C loistaa poissaolollaan. Pohjolan tapa käyttää tällaisia kauttasointuja on yksi hänen tärkeimmistä sävellyksellisistä käytikorteistaan ja niitä kutsutaankin usein kevyesti nimellä ”vääräbassosointu” harmoniallisesta poikkeavuudestaan johtuen.

Tämän analysoitavan kappaleen sisältämät tyyllilliset piirteet kielivät Pohjolan mieltymyksestä virsimusiikkiin (Nevalainen, 2003). *Agnus Dei* itsessään erityisesti on todella virsimäinen yleiseltä ilmeeltään ja sama teema vallitsee koko *Jokamies*-albumilla. Tämä sopii kokonaisuuteen virsien kantaessa mukanaan toisaalta surua ja kuolemaa, mutta toisaalta myös toiveikkuutta ja uutta elämää.

### 4.3 Tonaalinen kehittäminen

Kolmantena analysoitavana ilmiönä on hiukan edeltäjiään maltillisempi, mutta kuitenkin helposti poimittavissa oleva duuri- ja mollitonalityetin kehittäminen. Musiikin maailmassa tonaalisuus tarkoittaa musiikillisten kokonaisuuksien muodostamia hierarkkisia sävelikköjä. Tältä pohjalta saadaan muodostettua edellä mainittuun kokonaisuuteen pohjautuvia asteikkoja, sointuja ja harmonioita (Pohjannoro, 2008.) Asteikkojen sävelten suhteet muodostavat näin asteikkoja ja tiettyjä tonaalisia karaktereitä asteikkokohtaisesti. Pohjolan sävellystyylille ominainen naiivius on helposti saavutettavissa tällaisin tehokeinoin. Usein tonaaliseen kehittelyyn liittyy myös jonkinasteista modaalista lainaamista ja kehittäminen. Musiikissa modaalisuus tarkoittaa kiinteitä säveltasorakenteita, jotka perustuvat tiettyihin sävelten välisiin sävelaskelusuhteisiin (Pohjannoro, 2019). Esimerkeissä ilmiötä kuvaavat alun perin joko molli- tai duuritonaaliset melodiat, jotka hetken kehittelyn

jälkeen toistuvat tonaalisina vastineinaan mollitterssin vaihtuessa duuritterssiksi tai päinvastoin.

#### 4.3.1 Pewit

Pohjolan bändialbumien ehdoton huippu saavutettiin vuonna 1997, kun säveltäjän pitkäaikaisimman kokoonpanon toinen albumi *Pewit* julkaistiin. Fantasiamaailmasta aiheita ja ideoita ammentava levy sisältää niin säveltäjälle ominaisia kevyitä rockahtavia kappaleita (Toy Rock) kuin taiteellisempia ja kokeilullisempia jättäiläisteoksia (Ordinary Music). Tutkittava ja analysoitava ilmiö löytyy albumin kauneimmasta päästä nimikkokappaleesta *Pewit*. Pohjolan käsissä tässä tilanteessa mollin ja duurin vaihtelu tuo mukanaan toiveikkuutta ja uskoa paremmasta huomisesta.

Tutkittava melodia löytyy teoksen B-osasta pääteeman esittelyn jälkeen (kuva 5). Kappaleen pääteeman alussa asettamasta sävellajista As-duurista siirrymme Es-duurisoinnun kautta yllättäen g-molliin. Kuvan melodia esitetään ensimmäisen kerran harmonian ollessa vahvasti mollivoittoinen. Modaaliset lainat, kuten doorinen lainasointu C-duuri tai jooninen lainasointu D-duuri värittävät harmoniaa jälkimmäisen soinnun jo hiukan ennakoivissa tulevaa muutosta.

The image shows a musical score for the B-section of the song 'Pewit'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 12, marked with a box containing the letter 'B'. The second system starts at measure 16. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the bass line. The key signature is one flat (B-flat major/G minor). The first system has four measures with chords: Gm/Bb, Dm/A, Gm, Dm, Bb, C, D. The second system has four measures with chords: Gm/Bb, Dm/A, G, D/F#, Bb, C, D. The melody in the first system starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a half note G4. The second system starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a half note G4. The bass line in the first system starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and A3, then a half note G3. The second system starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and A3, then a half note G3.

KUVA 5. Pewitin B-osan teema (Pohjola 1997)



B-osa kontrastoi selkeästi rauhallisempaa ja maltillisempaa A-osaa harmonisella ja melodisella kehittelyllään ja Pohjola vetää jälleen maton länsimaisen taidemuusiikin konventioihin tottuneiden jalkojemme, vai voisiko sanoa korviemme, alta. Vahva g-mollin alustaminen muutamine modaalisine lainoineen saa uuden käänteen osion kuudennessa tahdissa esiteltävän G-duurin kautta. Pieni muutos saa jälleen aikaan suuren reaktion korostaen Pohjolan leikkisyyttä ja naiiviutta.

#### 4.3.2. Benjamin

Viimeinen tutkittava kappale ilmiöineen löytyy Pohjolan vuonna 1991 julkaistulta albumilta *Changing Waters*. Kyseinen albumi tuo esiin Pohjolan klassista taustaa vahvemmin kuin muut 1980- ja 1990-luvun albumit suuremmalla ja akustisemmalla kokoonpanollaan. Tutkittavassa kappaleessa *Benjaminissa* itsessään kokoonpano on kuitenkin perinteinen bändikokoonpano, jossa on basso, rummut, kitara ja kosketinsoittimet.

Albumin avausraitia *Benjamin* tukeutuu vahvasti pianon vasemman käden ja myöhemmin basson soittamaan kuvioon, joka toistuu melodian alla muuttumattomana luoden urkupistemäisen tehon (kuva 6). Melodia on jälleen Pohjolan tyyllille ominaisesti simppele ja kaunis c-mollin ääniin ja laskevaan motiiviin perustuva kuvio, joka päättyy F-sävelelle vahvistaen Cm11-soinnun karaktääriä.



KUVA 6. Benjaminin päätteema c-mollissa (Pohjola 1991)

Haikea päätteema saa uuden käänteen ensimmäisen siirtymäosan jälkeen, joka päättyy II-V-I –sointukulun Dm7b5- ja G7-sointujen kautta yllättäen C-duuriin (kuva 7). Siirtymän jälkeen sama teema esitellään uudelleen tällä kertaa valoi-

sassa ja toiveikkaassa valmistellussa C-duurissa vasemman käden säestysku-  
vion säilyessä ennallaan. Melodia säilyttää kuitenkin alennetun seitsemannen  
asteen asettaen meidät modaalisesti miksolyydiseen maailmaan. Toisin kuin  
mollivariantissaan, duurimelodia päättyy G-säveleen F-sävelen sijaan välttäen  
sävellajin duuriterassin ja kvartin välisen puolisävelaskeleen. Johtopäätöksenä  
molempien tonaalisen kehittelyn esimerkkien tehokkuus perustuu yllättävyyteen  
ja muutoksen pienuuteen ja yksinkertaisuuteen. Aivan kuten *Pewitinkin* tapauk-  
sessa duuri- ja molliterassin hyödyntäminen mahdollistaa harmoniallisen kehitte-  
lyn.



KUVA 7. Benjaminin päätteema C-duurissa (Pohjola 1991)

## 5. POHDINTA

Pekka Pohjolan musiikki on ollut pitkään tärkeänä osana kirjoittajan musiikillista minäkuvaa ja kehittymistä ja visio opinnäytetyön tekemisestä hänen musiikkinsa tutkimisesta oli selkeä jo varhaisessa vaiheessa. Tutkimisen ja analysoinnin mielenkiinnon ylläpitämiseksi pyrin valitsemaan kappaleita mahdollisimman laajalta skaalalta Pohjolan tuotannosta. Monipuolisuuden ohella tutkittavien esimerkkien nivominen yhteen kokonaisuudeksi oli myös tärkeää. Alun perin tutkittavia ilmiöitä oli tarkoitus olla useampia, mutta opinnäytetyön kokoamisen helpottamiseksi kuusi transkriptio-otetta oli lopulta järkevämpi vaihtoehto.

Transkriboinnin näkökulmasta tämä työ oli todella kehittävä ja opettavainen kokemus. Pohjolan musiikki on huomattavasti perinteistä popmusiikkia haastavampaa ja huomaan korvieni oppineen hänen musiikistaan paljon. Osaa käytetyistä transkriptioista täytyi päivittää hiukan siistimpään muotoon ja muutamia virhelyöntejä transkriboidussa materiaalissa piti korjata. Tämä toisaalta kielii selvästi kehityksestä ja taidon sisäistämisestä ja vahvistamisesta. Selkeät nuotit ovat nykyään itsestäänselvyys ja oikean materiaalin niille siirtäminen huomattavasti helpompaa.

Itse tehtyjen transkriptioiden käyttäminen herätti myös huolta lähteiden vähyydestä. Pohjolan historiaa ja elämäkerrallista osiota lukuun ottamatta aineiston määrä ja tarve oli selkeästi perinteistä tutkivampaa opinnäytetyötä vähäisempi. Kaikesta tästä huolimatta opinnäytetyön oli kuitenkin alun alkaen tarkoitus olla transkriptioita ja musiikillisia ilmiöitä tutkiva kokonaisuus, ei elämäkerta tai säveltäjään itseensä keskittyvä työ. Liitteistä löytyy analyysissä käytettyjen nuottikuvien lisäksi kahdesta valitsemistani Pohjolan sävellyksestä tehdyt täydet transkriptiot (liitteet 1-4).

Toivon lopputuloksen helpottavan tulevaisuudessa Pohjolan musiikkiin törmäviä nuoria muusikoita tai harrastajia ja avaavan säveltäjän teoksia uusista näkökulmista. Pohjolan sävellystyylillä on ainutlaatuinen ja siksi toivonkin hänen musiikillisen jälkensä piirtyvän vahvasti musiikinystävien minuuteen vielä tulevaisuudessaakin.

## LÄHTEET

Kauhanen, M. 2004. Pekka Pohjolasta - Fuusiosäveltäjän musiikillinen tyyli. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto

Nevalainen, P. 2003. Pekka Pohjola – Bassokenraali. Elämäkerta, Jalava

Klapuri, A. 2006. Introduction to Music Transcription. Luettu 21.3.2021.  
[https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F0-387-32845-9\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F0-387-32845-9_1)

Robinson, A. 2018. Introduction to Transcribing Music. Luettu 21.3.2021.  
<https://www.seventhstring.com/resources/howtotranscribe.html>

Pohjannoro, H. 2008. Tonaalisuus. Luettu 21.3.2021.  
[https://muhi.uniarts.fi/1900\\_tonaalisuus/](https://muhi.uniarts.fi/1900_tonaalisuus/)

Pohjannoro, H. 2019. Modaalisuus. Luettu 21.3.2021.  
[https://muhi.uniarts.fi/1900\\_modaalisuus/](https://muhi.uniarts.fi/1900_modaalisuus/)

Männistö, E. 2016. Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä. Musiikin tutkinto. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Koivisto, E. 2012. Sointumerkit tutuiksi – Vapaasäestyksen yleisimmät sointumerkit. Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. 2020. urkupiste. Luettu 21.3.2021.  
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/urkupiste>

Meriläinen, M. 2021. Records with Involvement by Pekka Pohjola. Luettu 21.3.2021. [http://www.wigwam.fi/discography/pohjola\\_involvement.htm](http://www.wigwam.fi/discography/pohjola_involvement.htm)

# LIITTEET

## Liite 1. Transkriptio kappaleesta *Flight of the Angel* (sivu 1)

*PASSIONATE FUSION BALLAD*

### FLIGHT OF THE ANGEL

FROM THE ALBUM "FLIGHT OF THE ANGEL" (1986)

PEETER POKKOLA

*♩ = 55*

**A** 1st & 2nd time for the Sax

**DEEM INTRO**

4 BARS

Piano

BASS

6

10

**B**

14

18

**C** 1st & 2nd time

22

Gtr & Sax

BASS

D.S. ON REP

RIT. . . . FINE

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 55 bpm. It features three main sections: Section A (measures 1-13), Section B (measures 14-17), and Section C (measures 22-25). Section A includes a 'DEEM INTRO' of 4 bars. The piano part provides the harmonic foundation with chords such as G/A, G, F, Dm7, C, G/B, Dm, and C. The guitar and saxophone parts feature melodic lines with various articulations and dynamics. Section B and C provide contrasting harmonic and melodic material. The score concludes with a 'D.S. ON REP' instruction and a 'RIT. . . . FINE' marking.

Liite 2. Transkriptio kappaleesta *Flight of the Angel* (sivu 2)

2

26

G7/F C7/E F7/Eb Dm G/B C7 B7/ALT E+ C7/Bb

30 **A**

G/A G F Dm7 C G/B Dm C

34

G7/F C/E F7/Eb Dm G/B C G/B Dm G

38

F/G F#/G Db/G Eb/G F/G F#/G Db/G Eb/G F/G

42 **B**

C G/B Am D C G/B Gm/Bb A7 Ab G

46 **AL FINE**

C G/B Am D C G/B Gm/Bb A7 Ab G

Liite 3. Transkriptio kappaleesta *Agnus Dei* (sivu 1)

MASS OF MISERY  
♩ = 70

# AGNUS DEI

- FROM THE ALBUM "EVERYMAN" (1983) -

PEREIA POHJOLA

**INTRO**



**A1**



**B1**



**A2**



**B2**



**25**



Liite 4. Transkriptio kappaleesta *Agnus Dei* (sivu 2)

2

30 **A3**

38

46 **B2**

50

55 **Outro**

63

Detailed description of the musical score: The score is for a piano accompaniment of the Agnus Dei. It consists of six systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Chords are indicated by letters and accidentals above the notes. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The score is marked with 'A3' at measure 30 and 'B2' at measure 46. The final system is labeled 'Outro' and ends at measure 64.