

Janne Saarinen

Tutkielma ilmaisunvapauden ja vuorovaikutuksen merkityksestä musiikissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

23.04.2014

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Janne Saarinen Tutkielma ilmaisunvapauden ja vuorovaikutuksen merkityksestä musiikissa 22 sivua + 2 liitettä 23.4.2014
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Markku Nikula
<p>Tämä opinnäyteyö on pohdiskeleva ja kanta-aottava tutkielma, jossa kokeellisesti pyritään osoittamaan muusikon ilmaisunvapauden ja soittajien välisen vuorovaikutuksen tärkeys musiikissa.</p> <p>Työ on toteutettu tekemällä säveltämästäni kappaleesta kolme erilaista versiota. Vertailen versioita musiikkianalyysin keinoin ja aikomukseni on löytää niistä eroavaisuuksia.</p> <p>Ensimmäisessä versiossa soitan kaikki soittimet itse. Toisessa taas valitsemani muusikot yrittävät soittaa täsmälleen samalla tavalla kuin minä ensimmäisessä versiossa ja kolmannessa muusikot saavat soittaa mitä haluavat, ainoana rajoituksenaan kappaleen nimen "Sataa" ilmeneminen jollain tavalla soitosta.</p> <p>Huomaan tutkielmassani, miten ensimmäisessä ja kolmannessa versiossa on selkeä tunnistettava luonne, vaikka ne ovatkin keskenään hyvin erilaisia. Toinen versio kärsii puolestaan karaktäärittömyydestä, joka johtuu mielestäni siitä, että soittajien mahdollisuutta tuoda esiin omaa persoonallisuuttaan on rajoitettu.</p> <p>Pohdiskelen myös Länsimaisen taidemusiikin ja jazzin estetiikan ja esittämiskäytäntöjen eroavaisuuksia fokukseni ollessa improvisoinnissa ja kommunikoinnissa. Yritän osoittaa muusikoiden oman musiikillisen historian merkityksen soittajien tulkitessa musiikkia. Musiikin avulla on toisin sanoen mahdotonta ilmaista muita kuin soittajien henkilökohtaisesti kokemia tunteita. Yleisöä ja muusikkoja täytyy yhdistää jonkinlainen "kulttuuri", jotta kommunikointi näiden välillä olisi mahdollista. Ja siitähän taiteessa on viimekädessä kysymys.</p>	
Avainsanat	Musiikkifilosofia, ilmaisu, vuorovaikutus, improvisointi, jazz, taidemusiikki

Author(s) Title Number of Pages Date	Janne Saarinen The Importance of Freedom of Expression and Interaction between Musicians in Music Performance 22 pages + 2 appendices 23 April 2014
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Performance
Instructor(s)	Jukka Väisänen M.Mus, Markku Nikula MMus
<p>In my final project, I discuss and experimentally demonstrate the importance of the freedom of expression and the interaction between the musicians in music performance.</p> <p>The study was done by playing three different versions of a piece I have composed. I compare the versions by means of traditional music analysis in order to identify the differences between them.</p> <p>In the first version, I play all the instruments myself. In the second version, a group of musicians are trying to play exactly the same way as I played in the first version. In the third version, the musicians played the way they wanted. The only limitation was the title of the song, "Sataa" ("It's Raining")</p> <p>In the analysis, I discover how the first and the third version have strong and easily recognizable character, even though they are very different. In contrast, the second version lacks character, which I think is due to the fact that the musicians cannot really bring out their personality in the piece.</p> <p>I discuss the differences in aesthetics and performance practices between western classical music and jazz, even though my focus is on the improvisation and communication.</p> <p>I also try to show the importance of the musical history of the musicians when interpreting music. In other words, with music it is impossible to express any other feelings than the ones you have personally experienced. The audience and musicians must share the same musical background in order to be able to communicate through music.</p>	
Keywords	Philosophy of music, expression, communication, improvisation, art music, jazz

Sisällys

1	JOHDANTO JA TYÖN TAVOITE	3
2	LÄHTÖKOHTIA OPINNÄYTETYÖLLE	4
3	Länsimaisen taidemusiikin ja jazzin esittämiskäytäntöjen eroista	6
3.1	Improvisointi jazzmusiikissa	6
3.2	Säveltäjän ja soittajan suhteesta	8
3.3	Improvisoinnista ja säveltämisestä	9
4	Tutkimusmenetelmä	10
5	SÄVELLYKSEN ESITTELY	11
5.1	Muoto	11
5.2	Melodia	11
5.3	Harmonia	12
5.4	Rytmiikka	12
5.5	Äänenväri	13
6	KÄYTÄNNÖN ÄÄNITYSTYÖN KUVAUS	13
7	MITEN VERSIOT EROAVAT TOISISTAAN	14
7.1	Erot ensimmäisen- ja toisen version välillä	15
7.1.1	Erot versioiden 1. ja 2. oboeosuuksissa	15
7.1.2	Erot kitaraosuuksissa	15
7.1.3	Erot bassossa	16
7.1.4	Erot rummuissa	17
7.2	Erot ensimmäisen- ja kolmannen version välillä	17
7.2.1	Erot oboessa	18
7.2.2	Kitarassa	18
7.2.3	Bassossa	18
7.2.4	Rummuissa	18
8	MISTÄ ÄÄNNITTELLÄ KUULUVAT EROT JOHTUVAT?	18
9	POHDINTA	20
	LÄHTEET	22
	Liitteet	
	Liite 1. Sataa (melodia)	
	Liite 2. Sataa (partituuri)	

1 JOHDANTO JA TYÖN TAVOITE

Tutkin työssäni minkälaisia musiikillisia eroja syntyy, kun sama kappale esitetään eri tavoin. Tarkoitukseni on tehdä säveltämästäni kappaleesta kolme erilaista versiota ja tarkastella niiden välisiä eroja.

Ensimmäisessä versiossa soitan kaikki soittimet itse. Toisessa versiossa soitan itse vain oboeta, ja valitsemieni muusikoiden kanssa yritämme soittaa mahdollisimman tarkasti sen saman, mitä ensimmäisessä versiossa on soitettu. Kolmannessa versiossa taas soittajat saavat valita itse mitä soittavat, kunhan noudattelevat kappaleen yleistä tunnelmaa. Tarkoitukseni on pohtia, miten musiikkiin vaikuttaa, kun soittajille annetaan vapaat kädet oman osuutensa suhteen?

Aikomukseni on eritellä myös muusikoiden välisen kommunikoinnin vaikutusta musiikkiin. Esimerkiksi mitä mahdollista lisäarvoa musiikkiin tuo se, että yhden ihmisen etukäteen suunnitellun näkemyksen noudattamisen sijaan, kukin muusikko tuo oman persoonansa ja musiikillisen historiansa esitettävään kappaleeseen, improvisoimalla ja reagoimalla muiden soittoon.

Kappale jota tutkin, on sävellykseni ”Sataa”. Kappaleessa on kohtalaisen yksinkertainen ja lyhyt melodia sekä sointukierto, joiden sisäistäminen ei tule tuottamaan vaikeuksia valitsemilleni muusikoille. Sovituskaan ei ole hankala, mutta sen soittaminen täsmälleen samanlaisena, kuin miten sen itse soitin, ei liene mahdollista. Tarkastelen näin ollen myös kappaleen alkuperäisen- ja sitä toisintavan version eroavaisuuksia.

Työni on luonteeltaan pohdiskeleva, subjektiivinen ja kantaaottava. Se perustuu pitkälti omiin ajatuksiini ja kokemuksiini.

2 LÄHTÖKOHTIA OPINNÄYTETYÖLLE

Musiikin/ taiteen olemuksesta on käyty keskustelua luultavasti koko ihmiskunnan historian ajan ja näkökulmia aiheeseen on monia. Jotta pohdiskeluni olisi edes jollain tasolla mielekästä, jonkinlainen oletus musiikin luonteesta on kuitenkin tehtävä.

Lähtökohtani on, että musiikki on jonkinlaista ilmaisua, ja että sen sisältämät merkitykset ovat vallitsevasta kulttuurista nousevia (vrt. Ilmaisuteoriat) (Tolstoi 2000, 34,79 ; Aho 1992, 335; Eldridge 2009, 76-112; Vuorinen 1996, 319-321).

Esimerkiksi duuri-sointu on ”iloinen” ja molli-sointu ”surullinen” vain, jos tällaiset merkitykset on opittu niihin liittämään. Musiikin peruselementeille; melodialle, harmonialle, rytmille, äänenväriille, muodolle jne. on annettu ja tullaan antamaan, niiden liittyessä tietyin tavoin toisiinsa, erilaisia merkityksiä, jotka viimekädessä tekevät musiikista musiikkia. Ilman tällaista assosioimista äänet jäisivät toisistaan irrallisiksi, emmekä kykenisi hahmottamaan niitä musiikiksi.

Edellä mainitusta oletuksesta seuraa mielestäni se, että jokainen muusikko on ikään kuin musiikillisen historiansa vanki. Soittaja pystyy musisoinnillaan ilmaisemaan vain ja ainoastaan niitä merkityksiä, joita on oppinut soittoonsa liittämään. Toisin sanoen musiikilla on loppujenlopuksi mahdotonta ilmaista muita kuin omakohtaisia tunteja. Mielestäni tämä on syy siihen, miksi esimerkiksi suomalaisten esittämä jazz-musiikki kuulostaa niin erilaiselta, kuin ”alkuperäinen”, vaikka pyrkimyksenä olisikin matkia sitä tarkalleen. Kulttuurinen ympäristö missä muusikot ovat kasvaneet, on täysin erilainen. Eero Hämeenniemen ajatukset ovat samansuuntaisia. Kirjassaan *Tulevaisuuden musiikin historia* hän väittää musiikin kontekstipohjaisten rakennejärjestelmien olevan ihmisen hahmotuskyvyn näkökulmasta suhteellisen mielivaltaisia ja sen seurauksena tarpeellisten hahmotusstrategioiden omaksuminen on musiikkiyhteisölle aikaa vievää. (Hämeenniemi 2007, 114) Musiikki on siis kiinteässä vuorovaikutussuhteessa muuhun todellisuuteen ja ns. ”absoluuttista” musiikkia on olemassa vain säveltäjän päässä.

Kun musiikkia soitetaan yhdessä, muusikoiden on löydettävä myös yhteiset musiikilliset nimittäjät, joiden pohjalta työskennellä. Jos musiikkia soitetaan ai-

noastaan säveltäjän ehdoilla, on erittäin todennäköistä, että tämä ”yhteinen maaperä” jää pienemmäksi, kuin jos jokainen muusikko saisi olla osaltaan säveltämässä kappaletta. Eero Hämeenniemi kuvailee tilannetta näin:

”Kun säveltäjä improvisoi muiden muusikoiden kanssa, syntyy elävä musiikillinen ajatusten vaihto. Säveltäjä saa välittömän soivan palautteen ideoilleen, ja hänkin saa tilaisuuden antaa soivat kommenttinsa muiden ajatuksista. Paljon yhdessä soittaneiden muusikoiden musikaalisuus yhdentyy, he löytävät yhteisen sävelen. Tuota yhteisymmärrystä säveltäjä voi sitten käyttää säveltäessään soittokavereilleen.” (Hämeenniemi 2007, 83-84)

Ryhmädynamiikka on yhteisen musiikillisen taustan lisäksi tärkeä tekijä yhdessä improvisoimisen mahdollistamiseen. Jokaisen ryhmän jäsenen pitäisi voida ”uskaltaa” olla oma itsensä voidakseen antaa soittaessaan kaikkensa. Kyseessä on eräänlainen ”luottamuksen ilmapiiri”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita että muusikkojen tarvitsisi erityisesti pitää toisistaan. Historia tuntee tapauksia, jossa nimenomaan epäluottamus bändikavereitaan kohtaan on synnyttänyt hienoja teoksia. Varsinkin Miles Davisin yhtyeistä tulee mieleen useita kertomuksia tällaisista luovuutta ruokkineista yhtyeen sisäisistä erimielisyyksistä.

Jokaisella soittajalla on myös hänen musiikillisesta taustasta riippuva mukavuusalueensa, jonka ulkopuolelle joutumisesta seuraa huomion kohdentuminen kappaleen esittämisestä johonkin toisarvoiseen seikkaan. Soittamista häiritseviä tekijöitä ovat mm. soittotekniset - ja musiikin hahmottamiseen liittyvät ongelmat, puutteelliset nuotinlukutaidot tai esitettävän musiikkilajin estetiikan vieraus.

Mukavuusalueelle puolestaan kuuluvat ne musiikilliset asiat, joissa muusikko on omimmillaan. Asiat jotka ovat soittajalle tutuimpia ja joiden soittamisesta hän myös näin ollessa saa eniten nautintoa. Muusikko on mukavuusalueellaan rennompi, itsevarmempi, herkempi kuuntelemaan kokonaisuutta, kokeiluhaluisempi ja valmiimpi vaikuttamaan lopputulokseen. Koska jokaisella on omanlaisensa tausta musiikin parissa, ja oma tapansa hahmottaa sekä tulkita musiikkia, toisen [säveltäjän] näkemyksen täydellinen omaksuminen on hyvin haastavaa, ellei mahdotonta (Hämeenniemi 2007, 34).

Myös erilaisten tulkintatraditioiden orjallinen seuraaminen johtaa pois tältä muusikon vuosien varrella enemmän tai vähemmän intuitiivisesti löytämältään alueelta.

Musiikin ollessa ilmaisua, toisin sanoen väljästi määriteltynä eräänlainen kieli, yhdessä soittamiseen liittyvä olennaisesti kommunikointi soittajien välillä (Kierkegaard 2005, 34-40, Bailey 1992, 106). Musiikillista kommunikointia tapahtuu, kun soittajat reagoivat toistensa soittoon. Tämä synnyttää musiikkiin kokonaan uuden merkitystason ja on myös kuulijan aistittavissa. Kommunikointi nimittäin synnyttää musiikkiin nyansseja ja näin rikastuttaa tekstuuria. Mitä enemmän tällaista musiikillista vuorovaikutusta musiikki sisältää, sitä nyanssirikkaampaa se on. Nyanssit ovat puolestaan omiaan herättämään kuulijan kiinnostuksen musiikkia kohtaan. Läpeensä sävelletyissä ja sovitetuissa kappaleissa muusikot ikään kuin ”näyttelevät” valmiit vuorosanat eikä heillä ole mahdollisuutta oma-kohtaiseen tulkintaan. Vaarana on eräänlainen teennäisyys, joka seuraa siitä, ettei soittajalla ja hänen esittämällään musiikilla ole yhteyttä.

3 Länsimaisen taidemusiikin ja jazzin esittämiskäytäntöjen eroista

3.1 Improvisointi jazzmusiikissa

Saksofonisti Steve Lacy'n ystävä Frederic Rzewski tapasi Lacy'n kadulla, otti taskustaan nauhurinsa ja kysyi:

-” Miten kuvailisit säveltämisen ja improvisoinnin eroa 15 sekunnissa?”

-”Säveltämisen ja improvisoinnin ero on, että säveltäessäsi on rajattomasti aikaa miettiä mitä haluat sanoa 15 sekunnissa, kun taas improvisoinnissa on vain se 15 sekuntia.” Lacy vastasi. (Bailey 1992, 141)

Improvisointi on jazzissa sisäänrakennettu osa musiikkia ja sitä tapahtuu usein monella tasolla (Kernfeld 2007-2014). Melkein kaikissa jazz-kappaleissa on jonkinlainen teema, jonka ympärille kappale rakentuu. Teema käsittää melodian ja usein myös säveltäjän ajatuksen melodian harmonisoimisesta. Melodiat ovat

jazzissa tyypillisesti kohtalaisen lyhyitä ja ne myös rajaavat harmonisen syklin, jota soittajat käyttävät improvisoinnissaan.

Jazz-kappaleen tyypillinen rakenne voisi mennä vaikkapa seuraavanlaisesti: ensin soitetaan kappaleen teema, joka on siis yleensä noin 12-32 tahtinen soinnutettu melodia. Tämän jälkeen soittajat improvisoivat vuorotellen sointukiertoon pohjautuvia sooloja ja ennen kappaleen lopettamista teema soitetaan vielä uudestaan.

Jazzmusiikissa improvisoidaan soolojen soiton lisäksi myös säestäessä solistia, niissä rajoissa jotka esitettävän kappaleen tyyli laji sille asettaa. Tyypillisesti pienyhtyeissä on vapaus improvisoida enemmän ja isoissa kokoonpanossa vähemmän. Esimerkiksi Miles Davisin nk. ”toisen suuren” kvintetin musiikissa, 60-luvun puolivälissä, kappale (esim. jonkin jazz-standardin sointukierro) toimi vain kehyksenä yhtyeen improvisoinnille (Berliner 1994, 340-341). Esitettävästä kappaleesta riippuen, lähestulkoon kaikki mitä yhtyeen muusikot soittivat, pohjautui esityshetkellä tapahtuvaan kommunikointiin (Berliner 1994, 379), (Davis 1987). Kappaleessa ei välttämättä ollut edes selkeätä teemaa, vaan kappale saattoi alkaa suoraan soloilla.

Jazzin, improvisoinnin suhteen vapaimmassa tyyli suunnassa free-jazzissa, improvisointia rajoittavat lähinnä tyylin estetiikkaan liittyvät seikat. Kappaleen harmoniaa, rytmiä ja muotoa ei ole ennalta määritelty ja ne on tarkoitus improvisoida kappaletta esittäessä. Myöskään selkeää solistia ei välttämättä ole, vaan yhtyeen jäsenet saattavat improvisoivat tasa-arvoisesti ikään kuin keskustellen. Tästä hyvänä esimerkkinä olkoon Ornette Colemanin kahdelle yhtä aikaa soittavalle kvartetille ”säveltämä” levy Free Jazz. (Coleman 1961).

Improvisointia, niin luonteenomaista jazzille kuin se onkin, ei silti aina tavata jazzista. On jazziksi selkeästi määriteltäviä kappaleita, joissa ei improvisoida lainkaan. (Kernfeld 2007-2014).

3.2 Säveltäjän ja soittajan suhteesta

Koska suomalaisina ja eurooppalaisina olemme imeneet äidinmaidossa länsimaisen taidemusiikin estetiikan ja se vaikuttaa meihin (ainakin vielä toistaiseksi), halusimme tai emme, haluan pohtia hieman jazz- ja länsimaisen taidemusiikkikulttuurin eroavaisuuksia.

Hieman kärjistäen voisi sanoa, että länsimainen taidemusiikki on säveltäjäkeskeistä ja jazz esittäjäkeskeistä musiikkia. Taidemusiikin piirissä muusikko on ikään kuin välikappale säveltäjän ja kuulijan välissä, jazzmusiikissa taas muusikko pystyy omalla soitollaan/ tulkinnallaan tekemään hyvinkin erityylisten sävellyksistä tunnistettavasti juuri hänen kuuloisiaan. Jazzissa olennaista on soittajat, jotka musiikkia esittävät, ei niinkään musiikin säveltäjä, jota ilman taidemusiikkia ei olisi ollenkaan.

Jan Maegaard kuvailee teoksessaan ”Musiikin modernismi” säveltäjän ja esittäjän välistä kitkaa länsimaisen taidemusiikin piirissä seuraavalla tavalla:

”200 vuoden aikana säveltäjät ovat antaneet yhä tarkempia määräyksiä siitä, miten heidän teostensa musiikilliset yksityiskohdat tulee esittää. Yhä vähemmän jätettiin esittäjän harkinnan varaiseksi, kunnes Webernin ja sarjallisen musiikin yhteydessä tultiin partituureihin, joissa miltei jokainen nuotti on varustettu esitysmarkkinoin; esittäjän valittavaksi ei ole jätetty mitään. Tätä kehitystä voidaan kutsua kiteytymisprosessiksi, ja se on vienyt siihen että kustakin sävellyksestä on olemassa vain yksi oikea, tarkoin määrätty tulkinta”. (Maegaard 1964, 58).

Kuten muuallakin länsimaisessa yhteiskunnassa, myös musiikissa, erikoistuminen tiettyihin kapeisiin osaamisalueisiin on viety hyvin pitkälle. Säveltäjän ja soittajan roolit ovat toisistaan niin kaukana, että heidän on toisinaan vaikeaa ymmärtää toisiaan. On hyvinkin mahdollista, että soittaja joutuu toimenkuvansa vuoksi soittamaan sävellystä, johon hän suhtautuu välinpitämät-

tömästi tai pahimmassa tapauksessa jopa ylenkatsoen.

Soittajat ovat eriytyneet omaksi ammattikunnakseen, ja ovat ylpeitä omasta osaamisestaan, joka heidän silmissään nousee esitettävän musiikin yläpuolelle. Musiikkia soitetaan vaikka siitä ei pidettäisi, eikä musiikin esittämiseen katsota välttämättä liittyvän minkäänlaista sitoutumista sen arvoihin. Leo Tolstoi kritisoi aikansa oopperan työllistämiä soittajia, laulajia ja tanssijoita ”yksipuolisiksi ja täydellisesti tyytyväisiksi omaan erityisalaansa, vaikka eivät osaisi muuta kuin liikutella jalkojansa, kieltänsä tahi sormiansa” (Tolstoi 2000, 13).

Eero Hämeenniemi käyttää termiä ”musiikillinen voimakolmio”, jolla hän viittaa länsimaisessa taidemusiikissa vallitsevaan: säveltäjä – soittaja – kuulija hierarkiaan (Hämeenniemi 2007, 32). Hämeenniemi pitää kuitenkin mahdottomana, että soittaja pystyisi toteuttamaan säveltäjän tarkoituksen täsmälleen, koska soittaja ei voi mitenkään tietää, mikä tuo tahto lopulta on. Musiikki näyttäytyy hänen mukaansa säveltäjälle ajatuksena, kun taas soittajalle musiikkiin liittyä aina vahvasti myös fyysinen musiikin tuottaminen. (Hämeenniemi 2007, 34-35)

3.3 Improvisoinnista ja säveltämisestä

Bachin, Beethovenin ja lukuisten muiden legendaaristen säveltäjien sanotaan olleen myös loistavia improvisoijia. Nykyään kuitenkin vain harvat taidemusiikin säveltäjät esittävät omaa musiikkiaan puhumattakaan siitä, että improvisoisivat julkisuudessa. Sävellyksen ja improvisoinnin suhteesta on kirjoitettu paljon, ja jo Aristoteles sanoi Runousopissaan runouden syntyneen improvisoinnista (Aristoteles 2007). Tämä kuitenkin tulkitaan usein niin, että improvisointi on ikään kuin säveltämisen esiaste, tai metodi kerätä materiaalia säveltämistä varten.

Improvisointi on kuitenkin parhaimmillaan elimellinen osa nimenomaan kappaleen esittämistä, keino herättää kappale eloon. Tätä voisi verrata näyttelijöiden tapaan muokata repliikkejään omaan suuhunsa sopiviksi. Kun muusikko on sisäistänyt kappaleen ”idean”, hänen tehtävänsä on tulkita se yleisölleen omalla persoonallisella tavallaan.

Musiikin tapahtuessa ajassa, täytyy musiikin tulkinnan olla johdonmukaista ja perustua nykyistä hetkeä edeltäviin tapahtumiin (Kierkegaard 2005, 34; Aristoteles 2007, 33). Ja koska eläessämme maailmassa, jossa tapahtuvat asiat eivät ole täysin hallittavissamme, myös muusikon on sopeuduttava yllättäviin seikkoihin ja turvauduttava improvisointiin.

Yhtyeessä soittaessaan muusikolla on oltava vapaus tulkita ja improvisoida voidakseen kommunikoida muiden kanssa. Musiikillisessa kommunikoinnissa tehdään aloitteita, kommentoidaan, reagoidaan, tuetaan tai kontrastoidaan muiden soittoa.

4 Tutkimusmenetelmä

Tutkiakseni aihealuetta käytännössä, olen järjestänyt kokeen, jossa säveltämäni kappale on toteutettu kolmella erilaisella tavalla.

Versiossa numero 1. olen soittanut kaikki soittimet itse. Säveltäjän tahdon toteutumista rajaa tässä versiossa vain jotkut soittotekniset ongelmat, joita olen kohdannut kappaletta soittaessani. Vuorovaikutusta soittimien välille olen pyrkinyt luomaan ottamalla huomioon soittimien äänittämisen järjestyksen, sekä jättämällä hieman tilaa improvisaatiolle.

Toisessa versiossa soitan itse oboeta ja muita instrumentteja soittavat kyseisiin soittimiin erikoistuneet muusikot. Version tavoitteena on yrittää toisintaa versio 1. mahdollisimman tarkasti. Muusikkojen ilmaisunvapautta on toisin sanoen pyritty rajoittamaan mahdollisimman paljon. Se toimii myös linkkinä versioiden 1. ja 3. Välillä.

Kolmannessa versiossa vastuu on siirretty muusikoille. Heidän tehtävänä on improvisoida osuutensa ja soittaa kappale omalla tyylillään, rajoituksenaan vain kappaleen muoto ja tunnelma.

Vertailen eri versioita käyttämällä perinteisiä musiikkianalyysin keinoja, joita ovat esimerkiksi harmonian, melodian, rytmin, äänenvärien ja muodon kuvaileminen.

5 SÄVELLYKSEN ESITTELY

”Sataa” on, niin kuin nimi jo vihjaa, lievästi ohjelmallinen sävellys. Se kuvastaa sateista päivää ja sen tunnelmia. Kitaran soittama yksitoikkoinen säestyskuvio, melodian melankolisuus ja sateen ropinaa imitoiva symbaali pyrkivät vahvistamaan mielikuvaa. Kappale on tyylilajiltaan lähimpänä pohjoismaista modaalista jazzia.

5.1 Muoto

Muodoltaan sävellys on perinteisten jazz-kappaleiden tavoin syklimäinen. Intron jälkeen kappale alkaa toistaa suhteellisen epätavanomaista 17 tahdin kiertoa. Kappaleen teema soitetaan kaksi kertaa, toisella kerralla hieman varioiden, ja intensiteettiä kasvattaen. Tämän jälkeen oboe improvisoi kahden kierron mittaisen soolon, joista ensimmäinen on tunnelmaltaan selvästi rauhallisempi. Soolon jälkeen palataan teemaan, joka soitetaan tällä kertaa vain kerran. Koko kappaleen huippukohta osuu versiosta riippuen suunnilleen toisen soolokierron puolivälin seutuville.

Kappale jakaantuu sointurytmin- ja myös melodian puolesta kolmen ja neljän tahdin jaksoihin. Alussa kitara soittaa kolmen tahdin mittaista ”vamppia” ennen kuin oboella soitettu melodia tulee neljännellä kerralla sisään. Kappaleen A-osassa on kaksi kolmen tahdin jaksoa, (liite 1. tahdit 4-6 ja 7-9) ja neljän tahdin jakso (tahdit 10-13) ja B-osassa yksi kolmen (14-16) ja yksi neljän tahdin jakso (17-20).

5.2 Melodia

Sävellyksen melodia leikittelee duuri- ja mollivaikutelman vuorottelulla. Melodia liikkuu ensin suuren terssin alaspäin ja heti perään pienen terssin ylöspäin, toisin sanoen duurista molliin. Ensimmäinen säe on ikään kuin kysymys, jota seuraa kysymyksen kertaus ja laajennus. Kolmannella kerralla säettä venytetään vielä ja sen loppu muodostaa asteittaisen kulun ylöspäin. Vastaus fraasi ja samalla teeman kliimaksi jatkaa duuri-molli idean soveltamista, mutta kontrastina alulle, sekvenssimäisenä sävelkulkuna alaspäin. Säe sisältää vastauksen ytimen (tahdit 13-16) ja kaksi ikään kuin jälkihuomautusta (tahdeissa 17 ja 18). Se on myös selvästi pidempi (kokonaisuudessaan n. seitsemän tahdin mittainen) ja intervallisuhteiltaan monipuolisempi kuin alun kysymykset.

5.3 Harmonia

Harmonisesti kappaleen alku noudattelee melodian duuri-molli tematiikkaa. Yhtenä kappaleen peruspilarina on tietynlainen sointuhajotus (ks. Liite 2.) suuren sekstin sisältävästä duurisoinnusta, joka liikkuu symmetrisesti. Kierron alussa sointu liikkuu suuren terssin alaspäin ensimmäisen tahdin B6 soinnusta G6 soinnulle. Tämä luo vaikutelman B-duurin molliin siirtymisestä. G6-soinnun lyydinen sävy saa vahvistusta kun sointu muuntuu muotoon A/G. Sointu on kuitenkin samalla A7-soinnun septimikäännös joka purkaantuu Dmaj9-sointuun. Kappaleen loppupuolen harmonian kantava idea on oktaavin tasajako; ensin kahteen ja sitten kolmeen. Dmaj9-sointu kulkee tritonuksen päässä olevalle Ab6-soinnunnulle ja sitten suuren terssin ylöspäin C6-soinnulle, josta alkaa kappaleen alkua muistuttava (tällä kertaa puolisävelaskelta ylempää soiva) kulku alaspäin. Alusta poiketen sointukulun ja symmetrisen rakenteen täydentää E6-sointu, joka muuntuu alun G6-soinnun tapaan F#/E soinnuksi johtaen kierron takaisin alkuun. Harmonia on modaalista. Pelkistetysti voisi sanoa, että kappaleessa moduloidaan lyydistä moodia.

5.4 Rytmiikka

Sävellyksen tempo on 110 iskua minuutissa, joskin se hahmottuu paremmin kappaleen verkkaisesta tunnelmasta johtuen, puolet hitaampana, eli ”alla brevenä”. Melodia on kahdeksasosapohjaista ja sisältää kohtalaisen paljon synkooppeja. Kitara-kuvio taas korostaa kappaleen A-osassa heikkoja kahdeksas-

osia. (Liite 2.) B-osassa se soittaa pitkiä ääniä tahdin ensimmäisestä iskusta alkaen, luoden pysähtyneistä tunnelmaa.

Symbaali soittaa A-osassa kuudestoistaosia ja hi-hat iskuja kitaran tavoin heikoille kahdeksasosille, B-osassa rumpukuvio jatkuu puolitempossa, symbaalin osalta kuvion ollessa hieman muunneltu. Basso korostaa tahdin neljättä ja sitä seuraavan tahdin ensimmäistä iskua, B-osassa muiden soittimien lailla ”ykkösiä”.

Kappaleen kahdeksasosien fraseeraus on tasajakoinen, oboe soittaa kuitenkin, jännitettä luodakseen välillä kolmimuunteisesti komppiryhmää vastaan.

5.5 Äänenväri

Kappaleen teemassa kysymysfraasit alkavat hiljaa ja voimistuvat loppua kohden, jota kitarakuvio sekä symbaalin särkyvä ääni tukevat. Vastausfraasi, päinvastoin kuin kysymykset, alkaa fortessa ja päättyy pianoon.

Teema soitetaan ensimmäisen kerran kohtalaisen hiljaa. Teeman kertauksessa intensiteetti kasvaa ja se myös soitetaan edellistä kovempaa. Samanlainen rakenne toistuu oboesoolossa, ensimmäisellä kerralla hiljempaa ja toisella kovempaa. Kappaleen päättävä teema soitetaan kohtalaisen kovaa, ei kuitenkaan yhtä intensiivisesti kuin alussa.

Osaltaan kappaleen yleistunnelma ja keskirekisterivoittainen kokonais-soundi selittyy kappaleeseen valittujen instrumenttien ominaisella äänenvärillä.

Oboen soundi on nasaali ja se soi sopraanorekisteristä. Nailonkielinen kitara ja sähköbasso korvaavat perinteisen jazzyhtyeen pianon ja kontrabasson ja rummustakin on käytössä vain symbaalit.

6 KÄYTÄNNÖN ÄÄNITYSTYÖN KUVAUS

Äänitys tehtiin Zoom H4 äänityslaitteella, jolla on mahdollisuus nauhoittaa normaalin stereoraidan lisäksi myös neljä erillistä raitaa.

Ensimmäisessä versiossa soitin kaikki soittimet itse. Äänitin ensimmäisenä kitaran ja sen jälkeen oboen, rummut ja basson. Tällä järjestyksellä hain vuorovai-
kutusta soittimen välille. Kitaran selkeä säestyskuvio toi pohjan ja rajasi kappaleen muotoa, tukien oboen osittain improvisoitua soittoa. Rummuilta taas halusin reagoitua oboen nyansseihin. Basson äänitin viimeiseksi, koska instrumentin rooli tässä sovituksessa oli lähinnä tukea kitaran soittamaa kuviota.

Äänitin soittimet koulun harjoitusluokissa, äänityslaitteen omalla mikrofonilla. Lopulliseen versioon tarvitsin joitakin ottoja, mutta en lähtenyt hakemaan täysin virheetöntä suoritusta, vaan tyydyin jo lähtökohtaisesti ”demo-tasoiisiin” äänityksiin.

Toisessa ja kolmannessa versiossa, jotka soitettiin yhtyeen kanssa, äänitys tehtiin myöskin koulun harjoitusluokassa. Äänityslaitte laitettiin tuolille, suurin piirtein yhtyeen keskelle ja äänityslaadun suhteellisen kelvollisuuden toteamisen jälkeen soitimme kappaleen 2.version kolme kertaa, joista ottojen ollessa hyvin samanlaisia valitsin analysoitavaksi keskimmäisen.

Tämän jälkeen päätimme soittaa kolmannen version ilman sen kummempia esivalmisteluja. Ohjeeksi annoin vain, että kitara aloittaisi ja muut liittyvät joukkoon kun siltä tuntuu. Saimmekin muutaman mielenkiintoisen version ja päätimme pitää lyhyen kahvitauon. Tauolla kuitenkin heräsi ajatus siitä, että kappaleen 3.version tulisi kuitenkin pitäytyä noudattelemaan 1.version tunnelmaa, johon kappaleen nimi ”Sataa” viittaa. Äänitimme kappaleesta vielä kaksi versiota, joista valitsin jälkimmäisen tarkasteltavaksi.

1. version sekä versioiden 2. ja 3. äänitysten välillä on muutama kuukausi.

7 MITEN VERSIOT EROAVAT TOISISTAAN

Seuraavissa alaluvuissa pyrin analysoimaan versioiden välisiä eroavaisuuksia yleisemmällä tasolla, sekä tarkemmin instrumenttikohtaisesti. Korostan tietoisesti eroja enkä yhtäläisyyksiä, koska tutkimuskysymysteni mukaisesti pyrin selvittämään miten musiikki muuttuu, kun soittajat vaihtuvat ja pääsevät vaikuttamaan lopputulokseen.

7.1 Erot ensimmäisen- ja toisen version välillä

Selkeästi suurin ja merkittävin ero löytyy versioiden erilaisesta yleistunnelmasta. Tempo on molemmissa sama, mutta ensimmäinen versio on viipyilevämpi, kun taas toisessa versiossa on hyvinkin eteenpäin pyrkivä ja ajoittain jopa hermostunut tunnelma.

Vaikka pyrkimyksenämme oli soittaa kappale täsmälleen samalla tavalla kuin 1. versiossa, emme sitä oletukseni mukaisesti pystynyt toteuttamaan. Oboesoolon lopussa on lyhyt epätietoisuuden hetki, josta kuitenkin selvittää kunnialla.

Äänitysten laadusta johtuviin eroihin en puutu.

7.1.1 Erot versioiden 1. ja 2. oboeosuuksissa

Oboeosuukien suurimmat erot ovat melodian fraseerauksessa ja improvisoidussa soolossa. 2. version artikulaatio on selkeämpää ja sujuvampaa, kuin 1. versiossa, mikä selittyy soittotekniikkani kehittymisellä äänitysten välisenä aikana.

Ensimmäisessä versiossa soolo on huomattavasti melodisempi ja yleistunnelmaltaan rauhallisempi. Se sisältää enemmän pitkiä ääniä ja taukoja. Samoja melodisia elementtejä esiintyy kaikkien versioiden sooloista.

2. version soolo on epämääräisen hermostunut. Se sisältää enemmän trioli- ja kuudestoistaosapohjaisia fraaseja ja vähemmän taukoja.

7.1.2 Erot kitaraosuuksissa

Kitara osuudet versioiden 1. ja 2. välillä ovat yllättävän erilaiset.

Kitara on ensimmäisessä versiossa nailonkielinen ja toisessa archtop-tyyppinen jazzkitara. Kitaratyypille ominainen paksu soundi aiheuttaa kitarakuvion iskuille tulevien neljäsosien korostumisen, jälkimmäiselle kahdeksasosalle tulevien iskujen kustannuksella. Soundien erilaisuuteen vaikuttaa myös se, että jazzkitaraa on soitettu sormien lisäksi plektralla.

Eroina on näiden lisäksi mm.

- Liukuminen B6 ja G6 sointujen välillä tapahtuu nopeammin kuin 1.versiossa. Tämän johdosta syntyy tahdin viimeiselle kuudestoistaosalle ikään kuin eteenpäin suuntaava aksentti. Efektiä voimistaa archtop-kitaralle ominainen soundi.
- Ennen kappaleen B osaa, on yhtyeellä tahdin mittainen ”breikki”, jossa soittimet antavat edellisessä tahdissa syttyvän pitkän äänen vain jatkaa soimistaan. Kitara jatkaa muutaman iskun liian pitkään säestyskuvion soittoa, josta seuraa eräänlainen ”nytkähdys”
- Oboesoolon sointuarpeggioista muodostuva säestyskuvio on ensimmäisessä versiossa kahdeksasosa-pohjainen. Jälkimmäisessä versiossa kitara soittaa taas kuviota, jossa on neljä kahdeksasosaa, joista viimeinen on sidottu kaarella puolinuottiin. Tämä osaltaan edistää eteenpäinpyrkivän tunnelman syntymistä.
- Kitara ei palaa oboesoolon B-osassa tahdin mittaisiin sointuihin vaan jatkaa aikaisempaa kuviota.

7.1.3 Erot bassossa

Basso-osuus on kaiken kaikkiaan hyvin samanlainen kuin versiossa numero 1.

Eroja:

- Oboesoolossa basso vaihtelee äänien oktaavialoja ja äänten pituuksia.
- Oboesoolon lopussa improvisoi melodisen täyttekuvion.
- Muutamia nuotinlukuvirheitä.

7.1.4 Erot rummuissa

Rummuissa ero 1. versioon on suhteellisen iso. Eron huomaa parhaiten 2. versiossa olevissa pienissä koristekuvioissa ja osien vaihdoksien ennakoimisella, ensimmäisen version ollessa rajallisten rumpujensoitto-taitojeni vuoksi hyvin pelkistetty.

Eroja:

- Hi-hat tulee mukaan jo heti alussa ja on iso tekijä voimakkaasti eteenpäin pyrkivän tunnelman syntyyn.
- Fraasin ensimmäiselle iskulle tuleva aksentti.
- Rummut lopettaa voimakkaan aksentin saattamana kuvionsa tahtia ennen B-osaa, kun 1. versiossa rummut jatkaa kuviota osan loppuun saakka.
- Soolossa rummut aloittaa puolitempossa, mutta vaihtaa pian normaaliin kuudestoistaosapohjaiseen komppiin.

7.2 Erot ensimmäisen- ja kolmannen version välillä

Kolmannessa versiossa vastuu musiikista on siirretty muusikoille itselleen. Kappale on selkeästi tunnistettavissa, vaikkakin ero ensimmäiseen versioon on valtava. En olisi ikänä pystynyt sovittamaan tällaista versiota. Aina kun kappaleen rakenteessa mennään eteenpäin, myös soittajat luovat jotain uutta. Myös osien sisällä liikutaan kohti seuraavaa taitetta. Musiikki on kaiken kaikkiaan monimuotoisempaa, mielenkiintoisempaa. Se on vaihtelevampaa myös dynamiikaltaan.

Versio alkaa rauhallisesti ja B-osaan mentäessä rauhoittuu vielä entisestään. Toisella kertaa teemaan lähdetään kiihkeämmin, jota seuraa rauhoitus B-osaan mentäessä. Oboesoolokin alkaa rauhallisesti, mutta toisesta soolokierrosta lähtien intensiteettiä kasvatetaan kappaleen viimeiseen teemaan saakka. Bändi reagoi herkästi oboen antamiin impulsseihin. Esimerkiksi 2. soolokierron alussa oboe alkaa soittamaan kiihkeämmin, jota muut seuraavat.

Kaikki soittajat luopuivat heille määrätystä kuviosta. Kappale loppuu yhteiseen oboen johtamaan hidastukseen.

7.2.1 Erot oboessa

Tunnelma on 2. version tavoin kiireinen. Melodia on rytmikaltaan erilainen ja sisältää enemmän koristelua. Oboesoolon alku on melodinen, mutta loppua kohden tunnelma kiihtyy aggressiiviseksi.

7.2.2 Kitarassa

Kitara kuvio on ilmavampi ja sointujen hajotuksissa korostetaan enemmän sointujen ylärakenteita. Kitara soittaa pääasiassa sointuarpeggioita, mutta siellä täällä on myös rytmisempää komppaamista.

7.2.3 Bassossa

Basso on tässä versiossa edellisten vastakohta. Soitto on solistisempaa ja melodisempaa sekä rytmikaltaan kantaa ottavaa.

7.2.4 Rummuissa

Myös hyvin erilainen kuin 1.versio. Rumpusetti on nyt monipuolisesti käytössä, vaikka pääpaino onkin edelleen symbaaleissa. Kappaleen muotorakennetta merkataan selkeästi ja soitto on rohkeata ja aloitteellista.

8 MISTÄ ÄÄNNITTELLÄ KUULUVAT EROT JOHTUVAT?

On mielenkiintoista huomata, että versiot olivat niinkin erilaisia. Erityisesti ensimmäisen ja toisen version huomattavaa erilaisuutta ei pysty selittämään pelkästään soittajien huolimattomalla soitolla.

Versioiden väliset erot syntyivät pienistä yksityiskohdista, lopputulokseen vaikuttavista valinnoista, joita minä ja muut soittajat teimme soittaessamme. Myös soittajien erilainen musiikillinen tausta, soittajien kehittämät ”maneerit” sekä vähäisestä harjoittelusta johtuvat virheet soittosuorituksessa vaikuttivat versioiden erilaisuuteen.

Suurin ero onkin versioiden yleisessä tunnelmassa. Kappaleen tunnelma syntyy tulkinnasta, eli siitä miten esittäjä kappaleen mieltää. Ensimmäisen version tunnelma syntyi yhden ihmisen tulkinnasta, kun taas versiossa 2. neljä muusikkoa etsi yhteistä tulkintaa.

Soittajien tekemät ”virheet” johtuivat pikemminkin heidän musikaalisuudestaan, toisin sanoen muusikoiden pyrkimyksestä tehdä musiikkia yhdessä ja sopeuttaa omaa soittoaan muiden soittoon, musiikin ehdoilla. Olosuhteet (sisältäen mm. instrumentit, tilan ja muusikot) olivat vaihtuneet ja näiden muutosten mukana muuttui myös musiikki.

Toisessa versiossa olisi kuitenkin ollut mahdollisuus päästä lähemmäksi 1. versiota, jos aikaa olisi ollut enemmän käytettävänä. Täysin samanlaista versiota emme kuitenkaan olisi aikaiseksi saaneet.

Kolmannen version lähtökohtana oli ikään kuin improvisoiden sovittaa kappale uudestaan. Ainoastaan kappaleen nimi ”Sataa” piti kuulua musiikista jollain tavalla. Tähän lähtökohtaan nähden kappaleesta muodostui yllättävän samanlainen kuin ensimmäisestä versiosta. Esimerkiksi kappaleen rakenne on suunnilleen sama ja tempokin on hyvin lähellä ensimmäistä versiota.

Ensimmäisen ja kolmannen version erilaisuus johtuukin pitkälle samoista tekijöistä kuin 1. ja 2. version erot. Muusikot pääsivät tässä versiossa toteuttamaan vapaasti itseään ja se kuuluu positiivisesti lopputuloksessa. Soittajat toteuttivat soittimillaan asioita missä ovat omimmillaan ja se rikastuttaa sointia ja saa musiikin elämään.

Tavallaan yllättävänä ja mielenkiintoisena huomiona pitää mainita myös versioiden 2. ja 3. samankaltaisuus. Siinä missä versiot 1. ja 2 sekä 1. ja 3 ovat erilai-

sia, versiot 2. ja 3. ovat taas samanlaisia.

9 POHDINTA

Taiteilijan tehtävänä on kertoa taiteellaan ”tarinoita” muille ihmisille. On tärkeää, että taiteilija tietää mitä haluaa taiteellaan viestittää. Jos taide ei viittaa itsensä ulkopuolelle, sen merkitys muille ihmisille vähenee. Taiteilijan kohdeyleisön ollessa taiteilijayhteisö tai vastaava asialle vihkiytynyt ”sisäpiiri”, teoksen tekniset yksityiskohdat nousevat taiteen varsinaiseksi sisällöksi, eikä taide kykene ilmaistamaan mitään todella merkityksellistä.

Työni olettaa taiteen olevan pohjimmiltaan ilmaisua. Se on kuitenkin vain yksi näkökulma ja aikamme hengen mukaan hyvin vanhanaikainen sellainen.

”Onko musiikki vain ääntä? Jos on, miten se voi kommunikoida?” –John Cage
(Cage 1973, 41)

Postmoderni maailmankuva ei voi hyväksyä yhden totuuden olemassaoloa, ja nykyään onkin luontevaa sanoa musiikin merkitsevän eri ihmisille eri asioita. Musiikki on kuitenkin luonteeltaan abstraktia ja siitä jotakin irti saadakseen tarvitaan jonkinlainen kontekstipohjainen järjestelmä (Aho 1992, 334-335). Tonaalisuuden tullessa lopullisesti tiensä päähän 1900-luvun alussa, säveltäjät eivät kyenneet jatkamaan siihen asti käytössä ollutta järjestelmää, jonka seurauksena oli musiikkikulttuurin pirstaloituminen.

Yhden järjestelmän käyttämisen sijaan taiteilijat luovat lukemattomia erilaisia ”kieliä”. Jokainen teos on ikään kuin ”oma maailmansa”. Tällaisen ns. käsitetaiteen ongelma on, ettei taide pysty itsessään kertomaan mistä siinä kysymys, vaan se tarvitsee erillisen selityksen. Taideteos on eräänlainen ”idea”, joka pitää ”ymmärtää”, eikä sen ole tarkoituskaan varsinaisesti ilmaista mitään itsensä ulkopuolelta. Tämä vaikuttaa olennaisesti taiteen kykyyn kommunikoida yleisön kanssa. Miten voidaan olettaa taiteilijan ”idean” kiinnostavan muita kuin taiteilijaa itseään ja hänen lähipiiriänsä?

Jos musiikin lähtökohtana on ”ideat”, soittamisessa korostuu suorittaminen, ts. musiikin teknisten yksityiskohtien toteuttaminen säveltäjän haluamalla tavalla. ”Ilmaisun” (esim. tietynlaisen tunnelman välittäminen) ollessa keskeisellä sijalla kommunikointi muusikoiden välillä on puolestaan tärkeämpää. Improvisoinnin salliminen sisältää aina riskin siitä, ettei säveltäjän idea tulekaan toteutetuksi, mutta miten soittajat voisivat olla aidosti motivoituneita toteuttamaan pelkästään jonkun toisen ideoita?

Suoritetusta kokeesta voi helposti vetää samansuuntaisia johtopäätöksiä. Ensimmäinen versio, jossa ei ole muita soittajia ollenkaan, on omalla tavallaan yhtenäinen ja sisältää tunnistettavan karaktäärin. Toisessa versiossa (jossa soittajat soittavat mitä käsketään) tunnelma on epämääräisempi, eikä muusikot ole selvästikään kovinkaan varmoja mihin soitossa pyritään. Versio on valju, laatikkomainen, ja siitä kuuluu ”läpisoittaminen”. Ainoina piristävinä poikkeuksina on ne kohdat, joissa muusikot soittavat omiaan. Kolmas versio on taas 2. version vastakohta. Soittajat ovat elementissään ja kappale herää eloon. Se on täynnä nyansseja ja tulkinnassa on sellaista herkkyyttä, mitä on mahdotonta nuotintaa tai muulla tavalla toiselle selittää. Muusikot kuuntelevat soittaessaan toisiaan ja reagoivat annettuihin impulsseihin. He ottavat myös vastuuta suunnasta mihin kappale on kehittymässä.

Jos säveltäjä haluaa pitää itsellään yksinoikeuden soivaan lopputulokseen, on hänen varauduttava siihen, ettei musiikki luultavasti tule kuulostamaan kovinkaan hyvältä. Ilman muusikoiden omaa tulkintaa ja heittäytymistä musiikkia on mahdotonta herättää eloon. Tarvitaan sekä säveltäjän, että soittajien vahvaa sitoutumista johonkin olemassa olevaan traditioon (joka tuntuu aina vaan mahdottomammalta ajatukselta), tai sitten muusikoiden omien vahvuusalueiden käyttöä, sekä niiden esilletuomisen sallimista. Tai ainahan voi soittaa itsekseen.

LÄHTEET

Aho, Kalevi 1992. Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa. Jyväskylä: Oy Gaudeamus Ab.

Aristoteles 2007. Runousoppi. (suom. Pentti Saarikoski) Helsinki: Otava.

Bailey, Derek 1992. Improvisation: its nature and practice. Ashborune: Da Capo Press.

Berliner, Paul 1994. Thinking in jazz: the infinite art of improvisation. Chicago: The university of chicago press.

Cage, John 1973. Silence. New Hampshire: Wesleyan University Press.

Coleman, Ornette 1961. Free Jazz: A Collective Improvisation. New York: Atlantic.

Davis, Miles 1987. Cookin´ At The Plugged Nickel. New York: Columbia Records.

Eldridge, Richard 2009. Johdatus taiteen filosofiaan. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Hakapaino Oy.

Kernfeld, Barry 2007-2014. Grove music online. Oxford: Oxford University Press. (Luetu10.4.2014)

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3?q=improvisation&search=quick&pos=9&_start=1#firsthit

Hämeenniemi, Eero 2007. Tulevaisuuden musiikin historia. Helsinki: Balsam Books Oy.

Kierkegaard, Sören 2005. Mozart-esseet. Suom. Olli Mäkinen. Helsinki: LIKE.

Maegaard, Jan 1967. Musiikin modernismi. Suom. Seppo Heikinheimo. Porvoo: WSOY

Tolstoi, Leo 2000. Mitä on taide? Martti Anhava. Helsinki: Taide.

Vuorinen, Jyri 1996. Estetiikan klassikoita. Juva: WSOY. 2.painos.

Äänite 1 (versio 1.) Oma äänitys (16.12.2013)

Äänite 2 (versio 2.) Oma äänitys (11.1.2014)

Äänite 3 (versio 3.) Oma äänitys (11.1.2014)

SATAA

♩ = 55

Intro 3x

B^b G^b

A

B^b G^b

7

B^b G^b

10

B^b G^b A/G

13

B

D^{major} A^{major}

A^{major} C^{major} A^{major}

A^{major} C^{major} A^{major}

19

E^b F^{#m}/E 5x

SATAA

♩ = 110

Intro

B⁶ G⁶

p

4 G⁶

f

7 B^{\flat} G^{\flat}

10 B^{\flat} G^{\flat}

A

13 B^{\flat} G^{\flat}

16 B^b G^b A/G 3

Musical score for measures 16-18. The system includes a vocal line, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The piano part includes dynamics *p* and *f*. The guitar part has a consistent rhythmic pattern.

19 B D^{maj} A^b

Musical score for measures 19-21. The system includes a vocal line, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of 8. The guitar part has a consistent rhythmic pattern.

22 A^b C^b A^b

Musical score for measures 22-24. The system includes a vocal line, piano accompaniment, and guitar accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p*. The guitar part has a consistent rhythmic pattern.

4
25

E⁶ F⁷/E B⁶

5x

2. KERTAUS HIEMAN VARIOIDEN JA INTENSITEETTIÄ KASVATTAEN
3. OBOE SOOLO; KITARA SOITTAÄ SAMOJA HAJOITUKSIA, MUTTA ARPEGGIOINA. KOKO YHTYE SOITTAÄ HILJEMPAA KUN ÄSKEN JA KIERRON LOPPUA KOHDEN NOSTATTAÄ TUNNELMAA
4. KAPPALEEN HUIPENTUMA. KITARA PALAA ALKUPERÄISEEN KUVIOON
5. TEEMA

