



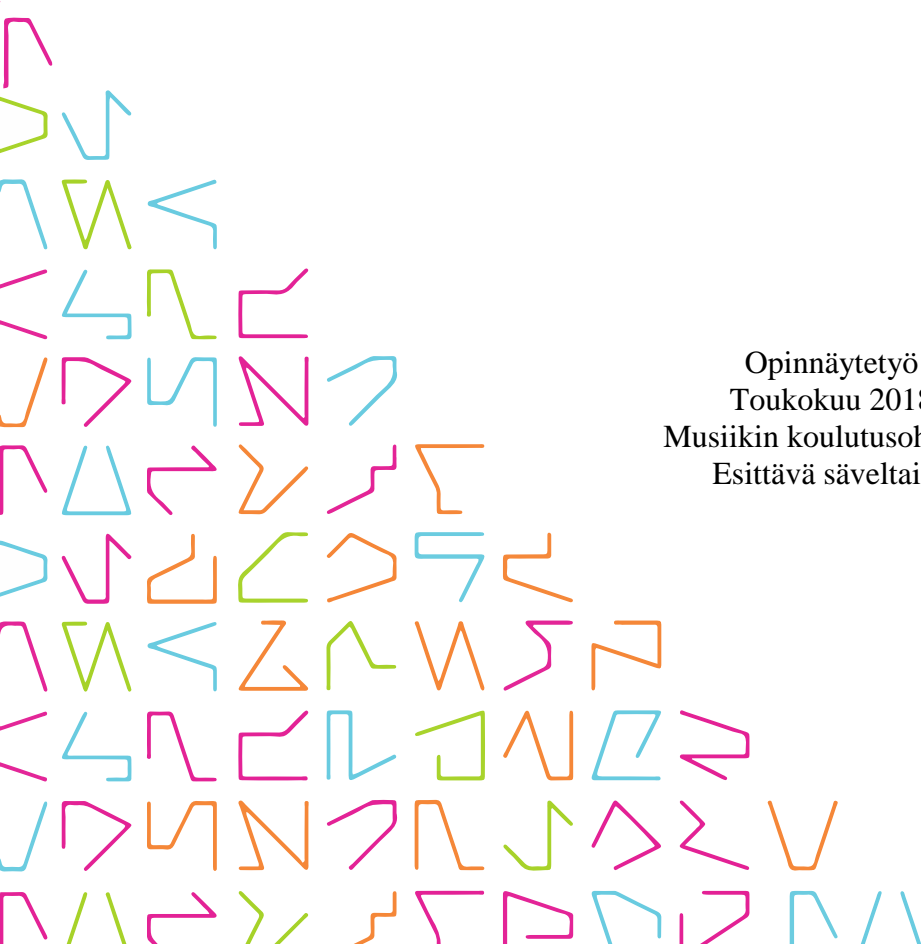
TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

TOISTO MUSIIKILLISENA TEEMANA

KONSERTTIOHJELMASSA

Katri Antikainen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2018
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide

ANTIKAINEN, KATRI:

Toisto musiikillisena teemana konserttiohjelmassa

Opinnäytetyö 41 sivua, joista liitteitä 4 sivua
Toukokuu 2018

Tämä työ on osa kaksiosaista opinnäytetyötä: taiteellinen opinnäytetyökonsertti sekä siihen liittyvä kirjallinen osio. Taiteellisen työ oli toistoon perustuvien, enimmäkseen minimalististen teosten kokonaisuus, joka esitettiin Tampereen Musiikkiakatemian Pyynikkisalissa 9. maaliskuuta 2018. Konsertti sisälsi teoksia Andy Akiholta, Karlheinz Stockhausenilta, Arvo Pärtiltä, Steve Reichilta ja Philip Glassilta. Kirjallisessa työssä avataan ja syvennetään tämän konsertin teemaa käsittelemällä toistoa olennaisena ja kantavana musiikillisena elementtinä analyttisistä ja kontekstoivista näkökulmista. Tavoitteena on perustella, miksi kukaan soittaisi konsertillisen kappaleita, joissa kaikissa vain toistetaan samoja asioita.

Vaikka minimalismi ei ole työn varsinainen pääaihe, on konserttiohjelman viidestä teoksesta vähintäänkin kolme nähtävissä selkeästi minimalistiseen tyyliin kuuluvina. Tästä syystä toisto länsimaisen taidemusiikin kontekstissa esitellään 1960- ja 70-luvuilla kehittyneen minimalismin kautta. Työssä myös analysoidaan konserttiohjelman teoksissa esiintyvää toistoa; analyysi on jäsennelty erilaisiin musiikillisiin rakennetasoihin sekä toistoihin liittyvien tulkinnallisten seikkojen pohdintaan.

Asiasanat: toisto, minimalismi, nykymusiikki.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Culture and Arts, Music
Option of Music Performance

ANTIKAINEN, KATRI:

Repetition as a Musical Theme in the Concert Programme

Bachelor's thesis 41 pages, appendices 4 pages
May 2018

This thesis is part of a Bachelor project which consists of two parts: a Bachelor concert, and a written thesis. The concert included (mostly minimalist) works based on repetition, and it was performed in Pynnikkisali of Tampere Music Academy on 9 March, 2018. The programme included works by Andy Akiho, Karlheinz Stockhausen, Arvo Pärt, Steve Reich and Philip Glass. This thesis elucidates the theme of the concert by analysing and contextualising repetition as an essential element in music. Its purpose is to show why anyone would build an entire concert on pieces that repeat the same things over and over.

Although minimalism is not the actual main subject of the thesis, at least three of the five pieces of the concert programme can be seen as belonging to the minimalistic canon. This is why repetition is placed in the context of western art music through minimalism developed during the 1960s and the 1970s. The thesis also analyses different forms of repetition found in the works included in the programme; the analysis is divided into different levels of musical structure and a section that speculates the interpretative aspects of repetition.

Key words: repetition, minimalism, contemporary music.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
1.1	Kirjallisen työn rakenne.....	5
1.2	Ohjelman muotoutuminen.....	6
2	TOISTOSTA JA MINIMALISMISTA.....	8
3	KONSERTTIOHJELMAN TEOKSET.....	13
3.1	Andy Akiho: Three Shades, Foreshadows.....	13
3.2	Karlheinz Stockhausen: Solo.....	14
3.3	Arvo Pärt: Summa.....	15
3.4	Steve Reich: Electric Counterpoint III. Fast.....	17
3.5	Philip Glass: Jousikvartetto nro 5.....	20
4	TOISTOJEN ANALYYTTINEN VERTAILU.....	22
4.1	Toisto eri rakennetasoilla.....	22
4.1.1	Impulssitaso.....	22
4.1.2	Iskujen taso.....	24
4.1.3	Ostinatojen, kertausten ja looppien taso.....	26
4.1.4	Kokonaisrakenteen taso.....	30
4.1.5	Esitysten taso.....	31
4.2	Toistojen tulkitseminen.....	32
5	POHDINTA.....	35
	LÄHTEET.....	37
	LIITTEET.....	38
	Liite 1. Rakennekaava V.	38
	Liite 2. Konsertin käsiohjelmateksti.....	39
	Liite 3. Konserttitalenne (DVD).....	41

1 JOHDANTO

1.1 Kirjallisen työn rakenne

Opinnäytetyöni aihe on opinnäytetyökonserttini *Back and Forthin* teeman avaaminen analysoimalla ja vertailemalla konserttiohjelman teoksia toiston näkökulmasta. Kokonainen konsertillinen toistoon tavalla tai toisella perustuvia teoksia saattaa vaikuttaa yksipuoliselta ja toisteiseltakin, mutta tämän kirjallisen osion tarkoitus on valottaa monia toiston puitteissa mahdollisia taiteellisia ja ilmaisullisia ulottuvuuksia. Johdannon toisessa alaluvussa kuvailen sekä opinnäytetyökonserttiin että konserttiin sisällytettyihin teoksiin liittyvää päätöksentekoprosessia.

Luvussa 2 kontekstoin toiston käyttöä länsimaisessa taidemusiikissa historiallisesti ja esteettisesti sen rikkaimman kasvualustan, minimalismin kautta. Varsinkin tässä luvussa hyödynnän kahta päälähdettäni, Juhani Nuorvalan minimalismia kompaktisti käsittelevää artikkelia *Minimalismi* (1991) sekä Robert Finkin tutkielmaa *Repeating Ourselves: American Minimal Music As Cultural Practice*, joka avaa minimalismin kulttuurisia ulottuvuuksia psykologisella tasolla (2005). Luvussa 3 esittelen konserttiohjelman teokset siltä osin, mikä muu niissä on toisteisuuden lisäksi olennaista. Kuvailen esimerkiksi soittoteknisiä, sävellysteknisiä ja musiikkiteknologisia yksityiskohtia sekä kunkin teoksen kokonaisrakennetta.

Luvussa 4 kuvailen, analysoin ja vertailen teoksissa esiintyvää toistoa. Luvun otsikon piti alun perin olla Teosten analyttinen vertailu toiston näkökulmasta, mutta työn edetessä huomasin, että suuri osa olennaisesta vertailusta saattoikin olla teoksen sisäistä. Näin vallitsevaksi näkökulmaksi muotoutui toiston esiintyminen teosten tai teoksen eri rakennetasoilla. Valikoin kullekin rakennetasolle esimerkkejä teoksista sen mukaan, miten olennaisia ne ovat teoksen sisällön tai tulkinnan kannalta.

Andy Akihon *Three Shades, Foreshadows* toimii hyvänä esimerkkinä ajallisesti kaikkein pienimmillä tasoilla (impulssit ja iskut), sellaisilla jotka ovat häidin tuskin ihmiskorvan hahmotettavissa tai jotka muodostavat hyvin fragmentaarisia kokonaisuuksia. Seuraava taso on ajallisesti ja muodollisesti hankalammin rajattavissa, koska minimalismissa toistettavien yksiköiden laajuus vaihtelee suuresti. Fraasi-termin käyttö minimalistisen musiikin analysoinnissa on vähintäänkin ongelmallista, joten fraasien ja tait-

teiden sijaan käytän mahdollisimman johdonmukaisesti termejä ostinato, kertaus ja looppi sekä kuvio, jakso ja osa. Tällaisessa ajallis-muodollisessa ikkunassa esimerkkejä löytyy ilmeisimmin looppipohjaisista teoksista, Steve Reichin *Electric Counterpointin* kolmannesta osasta sekä Karlheinz Stockhausenin *Solosta*. Näiden lisäksi Philip Glassin *Jousikvartetosta nro 5* löytyy monenlaisia ja osittain keskenään linkittyneitä toiston tasoja.

Kokonaisrakenteen tasolla löytyi mielenkiintoisin esimerkki Arvo Pärtin *Summasta*, jota en todennäköisesti olisi lainkaan huomannut ilman David Patrickin analyysiä teoksesta (2011). Muissa teoksissa olisi ollut kertausjakson kaltaisia kokonaisrakenteen tasolla esiintyviä toistoja (kuten Akihon ja Glassin tapauksessa), mutta ne eivät mielestäni olleet niin olennaisia kuin päällepäin yksinkertaiselta vaikuttavassa *Summassa* piilevät rakenteet.

Kaikkein laajimmalla, saman teoksen eri esitysten välisellä tasolla pohdin teoksen esityksessä saavan soivan olemuksen autenttisuutta ja monimuotoisuutta hyvin avoimesti tulkittavan *Solon* kautta hyödyntäen artikkeleita kootusta teoksesta *Live-Electronic Music: Composition, performance, study* (2018). Sivuan myös identtisen toisinnon kokonaisuutta värittävää vaikutusta loopperipohjaisissa teoksissa, ja näillä pohdinnoilla lähestyn seuraavan alaluvun aihetta: toistojen ja toisteisen musiikin tulkitsemista. Tässä alaluvussa pohdin, miten muusikon tulisi toteuttaa ja myötäelää toistojen sekaan helposti katoavaa säveltaidetta.

1.2 Ohjelman muotoutuminen

Tavanomaisesta poiketen olin päättänyt järjestää opinnäytetyökonserttini kolmantena opiskeluvuoteni neljännen sijaan. Ajatus opinnäytetyökonsertista kehittyi vuoden 2017 syksyn aikana usean samanaikaisen ja taiteellisesti yhteensopivan prosessin tuloksena. Olin juuri toipunut liiallisten yhteismusisointiprojektien aiheuttamasta työuupumuksesta, mikä ajoi minut pohtimaan identiteettiäni, vahvuusalueitani ja kiinnostuksen kohteitani muusikkona. Näihin sisältyvät muun muassa moderni musiikki, minimalismi ja live-elektroniikka, ja juuri näiden kolmen parissa päädyin tai olin jo päätenyt työskentelemään vuoden 2017 aikana.

Otin musiikillisen identiteettikriisini puheeksi soitonopettajani kanssa heti kolmannen lukuvuoteni syksyllä, ja hän kannusti minua hakeutumaan paremmin itselleni sopivan ohjelmiston pariin (Hohti 2017). Aloitimme lukuvuoden Andy Akihon teoksella *Three Shades, Foreshadows*, joka oli ensimmäinen teokseni sellolle ja äänitiedostolle. Pohdimme myös opintojeni kolmantena lukuvuotena suoritettavaan B2-kamarimusiikki-tutkintoon sopivia teosvaihtoehtoja. Keskustellessani asiasta muusikkokollegoideni kanssa esiin nousivat Philip Glassin jousikvartetot, joista viides kvartetto vaikutti musiikillisesti mielenkiintoisimmalta. Aloin etsiä tutkintoa varten muita jousisoittajia ja päätin tehdä kvartetosta myös Ohjelmistoanalyysi-kurssin lopputyön.

Samaan aikaan rakensin ensimmäistä prosessiversiota live-elektroniikasta Karlheinz Stockhausenin *Soloa* varten, jonka työstäminen oli aloitettu bassoklarinetisti Maija Anttilan kanssa jo edellisenä keväänä. Hän halusi teoksen osaksi omaa loppututkintoaan Amsterdamin konservatoriossa keväällä 2018 ja pyysi minua ohjelmoimaan siihen loopperitiedoston. Etsimme syksyn aikana tilaisuuksia esittää teos Suomessa ennen Maijan tutkintoa; ensimmäisenä vaihtoehtona oli Tampereen konservatorion musiikkiteknologian opiskelijoiden vuosittainen Sähköisku-tapahtuma, jossa esiintyisin teoksen live-elektroniikkavastaavana alumnin ominaisuudessa.

Aloin kuitenkin pohtia oman konserttikokonaisuuden mahdollisuutta, kun tajusin että kaikista näistä teoksista löytyi runsaasti musiikillisia ja tyyllillisiä yhtymäkohtia. Minulla oli vahva itse tekemisen ja omien ideoiden toteuttamisen palo, joten opinnäytetyön tekeminen tähän aikaan tuntui luontevalta ratkaisulta. Samalla sain hyvän syyn toteuttaa pitkään haaveilemani sovitus Steve Reichin *Electric Counterpointin* viimeisestä osasta, jonka käytännön haasteet olivat pitkään tuntuneet ylitsepääsemättömän vaikeilta. Onneksi suuri osa *Solon* parissa oppimistani live-elektroniikkaan liittyvistä työkaluista oli suoraan sovellettavissa *Electric Counterpointiin*. Viimeisenä päätin lisätä konserttiohjelmaan toisen teoksen jousikvartetille, ja pituutensa ja tyyllinsä perusteella parhaaksi vaihtoehdoksi valikoitui Arvo Pärtin jousikvartetille sovitettu *Summa*. Konsertti esitettiin Tampereen Musiikkiakatemian Pyynikkisalissa 9. maaliskuuta 2018.

2 TOISTOSTA JA MINIMALISMISTA

Puhuttaessa toistosta taidemusiikin kantavana teemana on huomion keskiössä väistämättä tyyli nimeltä minimalismi. Vaihtoehtoja löytyy barokkiajan fuugista tai yksittäisistä, ostinatoihin voimakkaasti perustuvista sävellyksistä, mutta minimalismille toisto on kaikkein johdonmukaisimmin leimallinen tunnuspiirre. Tässä luvussa kerron minimalismin historiallisesta taustasta ja olemuksesta yleisesti. Lisäksi avaan muutamia toiston ylenpalttisen käytön taustalla olevia tekijöitä ja toistosta johdettuja musiikillisesteettisiä merkityksiä.

Minimalismi pohjaa nimensä mukaisesti minimaalisen niukkaan sävel- tai muuhun musiikilliseen materiaaliin. Säveltäjä Juhani Nuorvala jakaa minimalismin artikkelissaan *Minimalismi* (1991, 115) kahteen päähaaraan: amerikkalainen repetitiivinen musiikki tai toistomusiikki, jonka lisäksi toinen suuntaus ”kartoittaa pitkien äänten tai äänipintojen pienoismaailmaa”. Myös Robert Finkin tutkielmassa *Repeating Ourselves: American Minimal Music As Cultural Practice* (2005, 20) minimalismi jakautuu enimmäkseen Steve Reichin ja Philip Glassin edustamaan pulssi-kuvio-minimalismiin (*pulse-pattern minimalism*) ja esimerkiksi La Monte Youngin edustamaan drone-minimalismiin.

Molemmilla suuntauksilla on paljon yhteistä minimalistisen kuvataiteen kanssa sekä esteettisesti että lokaalisesti 1960-luvun New Yorkissa; toistomusiikissa, kuten Andy Warholin mainosteoksissa, ”toistetaan jotakin tonaalista peruskuviota niin kauan, että sen perinnesidonnainen merkitys katoaa– –” (Nuorvala 1991, 144), kun taas drone-minimalismissa koko teos voi koostua yhdestä, jäsentämättömästä sävelestä, soinnusta tai mikroskooppisen pienten muutosten avulla elävästä tekstuurista, kuten tasaisen valkoinen pinta tai betonikuutio (Nuorvala 1991, 142–143). Jätin tarkoituksella Warholvertauksesta pois lauseen lopun ”– ja kuuntelija havainnoi pelkkää pintaa”, koska repetitiivisessä musiikissa on olemassa hahmopsykologinen jatkumo toistettavan materiaalin ja toistoista muodostuvan pinnan välillä (aivan kuten missä tahansa polyfonisessa musiikissa voi kuunnella yksittäisten äänten melodialinjoja tai niistä muodostuvaa kudosta). Jompaankumpaan tai näiden erilaisiin yhdistelmiin keskittymisen mielekkyys riippuu esimerkiksi toistojen ajallisesta mittakaavasta ja toistettavan materiaalin yksityiskohdista – ikään kuin soivan pinnan tekstuurin rakeisuudesta.

Joka tapauksessa minimalismi johdatteli yleisöä 1960- ja 70-luvuilla uudenlaisen taidemusiikin kuuntelutavan äärelle. Edellä mainitut perinnesidonnaiset merkitykset oli jo perusteellisesti tuhottu sarjallisuuden kukoistuskauden aikana 40- ja 50-luvuilla, mutta muiden muassa nuoret säveltäjät Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich ja Philip Glass vieraantuivat tästä sävellysopettajiensa tarjoamasta monimutkaisesta, yliälyllisestä ja äärimmäisen kaavamaisesta musiikkikäsituksesta (Nuorvala 1991, 135). John Cage oli näyttänyt tien ulos formalistisesta säveltämisestä käyttämällä teoksissaan sattumaa ja esitystilanteen ja -ympäristön ääniä, mutta minimalismissa ikään kuin palattiin taidemusiikissa 1900-luvun alkuun asti vallinneiden elementtien äärelle, kuten tonaalisuus ja säännöllinen pulssi (Nuorvala 1991, 135, 137). Nämä tutut elementit esiintyivät täysin uudenlaisessa kontekstissa, jonka suurimmat erot entiseen nähden kiteytyvät kerronnallisuuteen ja aikaan.

Nämä kaksi ovat luonnollisesti sidoksissa toisiinsa, onhan musiikki ajassa tapahtuva taidemuoto. Musiikin kerronnallisuus nähdään perinteisimmin (pääosin tonaalisuuden logiikkaan pohjautuvina) syy-seuraussuhteina sävelten tai sointujen välillä: pidätys purkautuu, dominantti johtaa toonikaan, pääsävellaji päihittää sivusävellajin ja niin edelleen. Näin musiikilla on rakennettavissa aikaulottuvuuteen arkkitehtonisia kokonaisuuksia tai polveilevia harmonisia saagoja, jotka perustuvat sävelmateriaalin sisäiseen hierarkiaan. Minimalistisessa musiikissa tällainen hierarkia ja sen ilmentämä dialektiikka loistavat poissaolollaan, mistä syntyy helposti vaikutelma, ettei siinä ”tapahtu mitään” (Nuorvala 1991, 152–153). Fink käyttää kuvatessaan minimalismin kerronnallisuutta alun perin kriitikko Leonard Meyerin vakiinnuttamaa termiä antiteleologinen musiikki: musiikki vailla tarkoitusta tai päämäärää (2005, 31).

Tosiasiassa minimalistisessa musiikissa voi tapahtua paljonkin, mutta tapahtumat eivät noudata länsimaisen taidemusiikin kuuntelijan oppimia muotoperiaatteita. Tapahtumat voivat olla niin hitaasti ja asteittaisesti rakentuvia, että niitä tuskin huomaa, tai, kuten Nuorvala kuvaa minimalistisille teoksille tyypillistä avointa luonnetta: ”loputon sävelvo aloitetaan, lopetetaan tai vaihdetaan toiseen kuin katkaisimesta kääntäen” ilman sen kummempaa johdattelua tai rakentelua (1991, 117–118). Näiden asteittaisten tai blokkimaisen leikkaavien muutosten väliin jäävä aika tuntuu kuitenkin kaikessa toisteisuudessaan ja roolittomuudessaan merkityksettömältä, sitä suuremmalla syyllä, jos teoksen laajemmat muotorakenteet viittaavatkin jollain tapaa perinteisempään kontekstiin. Näin on käynyt esimerkiksi Philip Glassin myöhemmässä tuotannossa: ”Kun anonymi mate-

riaali ei enää olekaan prosessien ja hahmopsykologisten leikkien kaanonaaltona, vaan suorastaan temaattisessa tehtävässä, se voi olla punastuttavan triviaalia” (Nuorvala 1991, 132).

Filosofis-psykologisella tasolla kerronnallisuuden puute koetaan joko kirkastettuna puhtauteena tai jonkinlaisena liiallisuuden perversiona (Fink 2005, 37–38). Jälkimmäisen taustalla on freudilais-adornolainen ajatus, jossa musiikillisen päämäärän puuttuminen viittaa tuhoamisviettiin, katatoniaan ja taantumiseen. Varsinkin toisessa samanaikaisesti minimalismin kanssa suosioon nousseessa toistomusiikissa, discossa, toistolla nähtiin haettavan jatkuvaa, päättymätöntä musiikillista (tai seksuaalista) kliimaksia. (Fink 2005, johdanto 5, 34.) Kirkastettu puhtaus puolestaan merkitsee eräänlaista ikkunaa lacanilaiseen reaali maailmaan vailla egosentrisiä pyrkimyksiä, jossa musiikki vain ”on sitä mitä se on” ja jatkuva toisto ja siitä saatava meditatiivinen mielihyvä tapahtuvat toiston itsensä vuoksi (Fink 2005, johdanto 6, 37–38).

Meditatiivisuus, lacanilaisen teorian feministisen haaran antiteleologiaan liittämä tantrinen mielihyvä ja länsimaiselle taidemusiikille tutun narratiivisuuden puute ovat vain muutamia niistä minimalismin ominaisuuksista, jotka herättävät kuulijassa kaikenlaisia orientalistisia mielleyhtymiä (Fink 2005, johdanto 13–14, 35). Usein nämä mielleyhtymät ovat hankalasti perusteltavissa, sillä esimerkiksi 1960-luvun populaarimusiikissa on kuultavissa selkeitä lainauksia intialaisen musiikin melodiikasta ja instrumentaatiosta, kun taas minimalistiset säveltäjät omaksuivat abstraktimpia ulkoeurooppalaisia vaikutteita kuten asteittain kehittyvät rakenteet sekä rytmi- ja aikakäsitys, joihin toisto olennaisena elementtinä osin pohjautuu (Nuorvala 1991, 139–140; Fink 2005, johdanto 13–14). Yksi tyypillinen esimerkki tästä on Philip Glassin sitaristi Ravi Shankarilta oppima intialainen rytmiiikka, jossa isompien aikayksiköiden säännöllisen jakamisen sijaan eri pituisia rytmisiä yksiköitä liitetään toisiinsa. Tämän pohjalta Glass kehitti tavaramerkikseen additiivisen rytmiiikan, jossa rytmikuvion syklistä toistoa varioidaan lisäämällä siihen tai poistamalla (subtraktoimalla) siitä osia (Nuorvala 1991, 128). Toinen esimerkki on Steve Reichin laajalti viljelemä afrikkalainen polyrytmiiikka ja niin ikään syklinen aikakäsitys: musiikkia toistetaan niin pitkään kuin on tarpeen (Nuorvala 1991, 120, 128).

Minimalistisen musiikin aika voi olla syklisen lisäksi vertikaalista, mikä tarkoittaa menneen ja tulevan välisen lineaarisen etenemisen sijaan staattista, venytettyä nykyhetkeä. Ajan pysähtyneisyyden tunne ilmenee ehkä selkeimmin yksittäisiin pitkiin ääniin perustuvassa drone-minimalismissa, mutta myös toistomusiikissa: koska, kuten edellä todettu, toistot eivät johda mihinkään mikä aiheuttaisi suoranaisesti ajan etenemisen tuntua, kuulija voi toistojen vilistessä keskittyä haluamiinsa yksityiskohtiin ja jäsentää itse teoksen parissa käytettävän ajan aivan kuin veistosta katsellessa. (Nuorvala 1991, 155 Kramerin mukaan.) Samaa veistosvertausta käyttää Andy Akiho hyvin konkreettisesti teoksessaan *Three Shades, Foreshadows*: koko teos on saanut inspiraationsa Auguste Rodinin veistoksesta *The Three Shades*, jossa kolme identtistä pronssivalosta on aseteltu niin, että samaa muotoa voi tarkastella yhtä aikaa useasta eri kulmasta (Akiho 2015). Siitä, miten veistoksen olemus toteutuu itse sävellyksessä, kerron lisää myöhemmin, mutta ajanäkökulmasta on mielenkiintoista ajatella, että musiikin aika voi olla pysähtyneen lisäksi monikerroksista.

Viimeisenä minimalismin toisteisuutta selittävänä tekijänä mainittakoon 1900-luvun puolivälin aikaan tapahtunut ääniteknologinen kehitys. Magneettinauhalla ja varhaisilla syntetisaattoreilla tehdyt kokeilut ja sävellykset olivat jo sarjallisuudessa ja varsinkin konkreettisessa musiikissa arkipäivää, mutta minimalistit käyttivät tätä teknologiaa hyväkseen paljon idiomaattisemmin hyödyntämällä varsinkin päättymättömänä toistuvaa nauhalooppia. Tämä on esimerkiksi monen Steve Reichin varhaisen sävellyksen ja koko phasing-sävellystekniikan perusta, jossa hiukan eri pyörimisnopeudella toistuvat identtiset loopit ajautuvat pikku hiljaa erilleen toisistaan muodostaen eräänlaisia mikrokaanoja.

Loopit, samplet, oskillaattorin tuottamat synteettiset äänet ja muut napin painalluksella toistettavat tai sekvensserin automaattisesti toistamat elementit ovat eläneet varsinaista kukoistuskauttaan elektronisen tanssimusiikin maailmassa, jonka yhtäläisyydet minimalistiseen taidemusiikkiin discon kautta nähtiin jo molempien noustessa suosioon 70-luvulla (Fink 2005, 27). Rumpukoneen ja sekvensserin tuottama loppumaton toisto oli omiaan venyttämään discohittejä kauemmas pop-kappaleen rakenteesta kohti laajempaa mittakaavaa, joka tanssimusiikin elektronistuesssa entisestään teknon ja trancen myötä paisui tuntien mittaisiksi draaman kaariksi (Fink 2005, 40–41). Itse kuulun sukupolveen, jonka aikana elektroninen tanssimusiikki on noussut underground- ja rave-kulttuurin pimennosta valtavirtaan eräänlaisena synteesisigenrenä, EDM:nä (*electronic*

dance music) ja sekoittunut populaarimusiikin kanssa (tästä räikeimpänä esimerkkinä dubstep-C-osa pop-ikoni Britney Spearsin kappaleessa *Hold It Against Me* vuonna 2011). Teknologian merkityksen kasvaessa kulttuurissamme on toistomusiikilla yhä enemmän jalansijaa, joten tästä näkökulmasta katsottuna minimalismi on tullut jäädäkseen.

3 KONSERTTIOHJELMAN TEOKSET

3.1 Andy Akiho: *Three Shades, Foreshadows*

Newyorkilaissäveltäjä Andy Akihon (1979–) lyömäsoitintausta kuuluu, ellei jopa domi-
noi vuonna 2012 sävelletyssä teoksessa *Three Shades, Foreshadows*, sillä vaikka teos
on kirjoitettu sellolle, ei siinä ole lähes lainkaan jousella kieliä hankaamalla tuotettuja
soivia säveliä eli perinteisellä tekniikalla soitettuja ääniä. Teoksen sävelmateriaali koos-
tuu kolmea jousella soitettua glissandoa lukuun ottamatta yksinomaan pizzicatona soite-
tuista sävelistä asteikolla C-D-Es-G-A-As-B; lyhyen hetken ajan moduloidaan käyttä-
mään myös E:tä, Fis:ää ja H:ta. Loput äänet koostuvat napsahtavista Bartók-
pizzicatoiskuista, perkussiivisista iskuista sormilla tai rystysillä sellon kaikukoppaan,
jousen hankaamisesta kaikukopan sisäkaareen tai tallaan, jousen puuosalla kieliä vasten
hakkaamalla tuotetuista *col legno battuto* -iskuista tai jousenvedoista kieliä vasten niin
kovalla paineella, että soivan sävelen sijaan syntyy säröinen hälyääni (*scratch*). Myös
osa pizzicato-sävelistä soitetaan preparoimalla kielet pienillä pyykkipojilla niin, että
äänensävy muuttuu metallisen hälyiseksi ja säveltaso muuttuu lähes tunnistamattomaksi
(laskien kuitenkin tunnistettavuuden puitteissa noin puolella sävelaskeleella). Lopputu-
los muistuttaa äänimaailmaltaan enemmän viritettyjä gongejia, steel pan -rumpuja ja
muita lyömäsoittimia kuin selloa.

Teokseen kuuluu soolostemman lisäksi digitaalinen ääninauha, joka sisältää teoksen
tilaajan, sellisti Mariel Robertsin soittamia ja Akihon yhteen editoimia äänisampleja.
Nämä samplet sisältävät samaa äänimateriaalia kuin soolostemma, ja äänitiedoston ja
soolostemman onkin tarkoitus sekoittua yhteen ja imitoida toinen toistaan. Tästä syystä
opinnäytetyökonsertissa sellon ääntä vahvistettiin mikrofonilla, jotta se olisi äänitiedos-
ton kanssa dynaamisesti ja äänensävyllisesti mahdollisimman hyvin balanssissa. Akiho
pyrkii luomaan stereopanorointia hyväksikäyttäen kolme saman ääniobjektin akustis-
tilallista ulottuvuutta (vasen laita, keskikohta ja oikea laita), aivan kuin edellisessä lu-
vussa mainitun veistoksen kolme eri perspektiiviä samasta objektista (Akiho 2015).

Yksiosainen, 10 minuuttia 24 sekuntia kestävä teos on jaettavissa rakenteeltaan seuraa-
vasti: Preparoiduista pizzicatoista ja hälyäänistä koostuvan esittelyn jälkeen seuraa me-
lodisempi ja rytmikkäämpi pizzicato- ja perkussio-osa, jonka voisi tulevien kertausten

valossa katsoa olevan teoksen pääosa. Tämän jälkeen alkaa aggressiivisempi, Bartók-pizzicatoilla aksentoitu välike, joka rauhoittuu polyfoniseen pizzicato-osaan. Sitten alkaa *col legno battuto* -rytmikuvioiden, preparoidun pizzicaton ja scratch-äänien vuorottelu, joka huipentuu tiheeneviin scratch-rytmikuvioidiin. Alun pizzicato- ja perkussio-osan teemoihin palataan äkisti, samoin esittelyn toisen puoliskon preparoituihin pizzicatoihin. Näiden jälkeen äänitiedosto ennakoii hetken aikaa yksin viimeisen osan scratch-rytmikuviota. Melodisten pizzicato-kuvioiden kolmannen ja lyhyen kertauksen jälkeen teoksen päättää rytmikaltaan ja dynamiikaltaan aggressiivisin scratch-osa.

3.2 Karlheinz Stockhausen: Solo

Vuosina 1965–1966 sävelletty *Solo* on mielenkiintoinen yhdistelmä toistoa ja loputtomia variaatioita: sen voi esittää millä tahansa melodiasoittimella, sen nuottimateriaalin kuusi sivua voi järjestää haluamallaan tavalla, siinä käytetään neljää soittajan itsensä määrittämää äänensävyä ja siitä on olemassa kuusi erilaista rakennekaavaa (I–VI). Jokainen rakennekaava jakautuu kuuteen osaan (A–F), jotka vastaavat nuottimateriaalin sivuja. Rakennekaavat määrittelevät kunkin osan aikana äänitettävien ja toistettavien looppien pituuden ja ajoituksen, ja niihin sisältyy ohjeet, joiden mukaan nuottimateriaalin sivuja, rivejä ja osia yhdistellään toisiinsa ja kulloinkin soiviin looppeihin; solisti siis rakentaa nuottimateriaalin ja ohjeiden pohjalta uuden ja uniikin soivan lopputuloksen. Tätä lopputulosta lisäksi perforoidaan tekemällä looppeihin tietty määrä ajoitukseltaan vapaita ja äkillisiä äänenvoimakkuuden laskuja eli aukkoja.

Opinnäytetyökonserntissani *Solon* esitti bassoklarinetisti Maija Anttila. Hän valitsi rakennekaavaksi kaavan V (ks. Liite 1), jonka kokonaiskesto on 17 minuuttia 6 sekuntia. Näin hän kuvaa rakentamaansa partituuria (2018):

Kappaleen alku [sivu A] rakennetaan pitkällä äänillä ja vähällä liikkeellä, joista kasvaa paksu äänimassa. Seuraava taite [sivu B] on hidas ja hengittävä, motiivien välissä on enemmän ilmaa. Loopit ovat kuin hämäriä muistumia jostain menneestä. Sivulla C alkaa aktiivisempi ja tietoisempi eteneminen kohti jotakin. Tämä ilmiö luodaan harmonioilla, jotka rakennetaan soittamalla tarkasti synkronissa looppien kanssa. Sivun D on kappaleen kliimaksi, jossa soitetaan kovaa ja korkealta. Sivusta kasvaa pikku hiljaa hälyisiä kakofonia. Sivun E on yllättävä rauhoittuminen edellisen raivokohdauksen jälkeen, joskin siitä kuullaan vielä muistumia loopeissa. Tämä on ehkä teoksen introvertin kohta, musiikki keskustelee itsensä kanssa. Viimeinen sivu etenee taas kohti jotain täysin uutta ja tuntematonta. Viimeiset tahdit eivät hiivu pois vaan pikemminkin katoavat horisonttiin.

Minun tehtäväni oli saattaa alun perin magneettinauhoilla toteutettu looppiosuus digitaaliseen muotoon. Aloittaessamme projektin ei digitaalisesta loopperisysteemistä ollut olemassa valmiita tai julkaistuja versioita; ensiesittämisen kynnyksellä kaikki rakennekaavat sisältävä, täysautomaattinen kaupallinen versio julkaistiin tablettitietokoneelle, mutta siinä vaiheessa Ableton Live -tietokoneohjelmalla ohjelmoimani systeemi oli jo lähes valmis.

Loopperisysteemi toimii seuraavasti: solisti soittaa mikrofoniin, jonka signaali ohjataan äänikortin kautta Ableton Live -ohjelmaan. Ohjelmassa on audiosekvensseri eli aikajana, joka on jaettu annetun tahtilajin mukaan tahteihin ja iskuihin ja joka etenee sekvensserin käynnistyessä ohjelmaan syötetyssä tempossa. Tähän sekvensseriin voi automatisoida ajallisia tapahtumia, tässä tapauksessa rakennekaavan ohjeiden mukaisesti käynnistyviä, toistuvia ja pysähtyviä äänityksiä Ableton Liven virtuaalisissa looppereissa. Loopperitoimintojen lisäksi tein sekvensseriin muun muassa tempoa, äänenvoimakkuutta (perforaatiot) ja erilaisia ääniefektejä (neljä eri äänensävyä) ohjaavia automaatioita. Ohjelma myös syöttää soittajalle kuulokemonitoroinnin kautta metronomisignaalia, jotta tämä pysyy sekvensseriin ohjelmoitujen tapahtumien kanssa synkronissa. Olennaisinta tietoa ovat looppien äänityksen alkamiskohdat ja pituudet sekä teoksen osien välillä tapahtuvat pituuden muutokset. Pituudet on annettu partituurissa sekunteina, joten Ableton Liven tahdeittain ja iskuittain jaettua sekvensseriä varten sekuntimäärät piti muuttaa laskukaavan avulla tahtimääräksi oikeissa tempoissa.

3.3 Arvo Pärt: Summa

Viro mainitaan minimalismin historiassa yhtenä eurooppalaisen minimalismin keskuksena (Nuorvala 1991, 134), jossa sävelletylle musiikille annettiin 80-luvun lopussa harhaanjohtava termi pyhä minimalismi. Osa virolaista minimalismia ympäröivästä mystiikasta johtuu varsinaisen uskonnollisuuden sijaan Viron kulttuurisesta ja historiallisesta kontekstista, joka on vaikuttanut voimakkaasti kansallistunnetta tavoitteleviin säveltäjiin kuten Veljo Tormisiin, Arvo Pärtiin, Jaan Räätsiin ja Lepo Sumeraan. Tämä konteksti selittää muun muassa laulu- ja kuoromusiikin suosiota, virolaisesta kansanmusiikista johdettua moodien ja polyfonian käyttöä sekä neuvostomiehityksen pakotteiden alla käytettyjä piilomerkityksiä ja symboliikkaa ja jopa kommunisteille vieraan latinan kielen käyttöä. (Patrick 2011, ii, 8–14.)

Säveltäjä Arvo Pärtin tapauksessa viittaukset uskontoon ja hengellisyyteen ovat kuitenkin täysin oikeutettuja, sillä ne ovat tärkeä ja näkyvä elementti hänen tuotannossaan. Hänen polyfoniansa ammentaa vanhasta kirkkomusiikista, joka myös inspiroi häntä tutkimaan musiikin henkeä, jonkinlaista sanatonta ydinolemusta. Se näyttäytyi hänelle pythagoralaisen numeroihin ja matematiikkaan perustuvan filosofian kautta, ja nämä oivallukset johtivat Pärtin omaan, tintinnabuli-nimiseen sävellystekniikkaan. (Patrick 2011, 19–20, 23.)

Tiivistetysti selitettynä tintinnabuli-tekniikalla tehty sävellys koostuu kahdenlaisista äänistä tai stemmoista, M-äänestä ja T-äänestä. M-ääni on melodinen, diatonisen asteikon säveliä käyttävä ääni, kun taas T-ääni käyttää pelkästään kolmisoinnun säveliä. (Kolmisointu kuvastaa kelloja, joita tintinnabuli myös tarkoittaa; kelloihin ja niiden tuottamiin yläsävelsarjoihin kiteytyy filosofinen näkemys universumin matemaattis-harmonisesta värähtelystä, sekä tietenkin viittaus kristinuskon kirkonkelloihin.) Yhdessä äänet muodostavat harmonisen keskuksen, jonka perusääni voi soida urkupisteenä koko teoksen ajan. Lopputuloksena on tonaalisesti staattinen tila, jossa kolmisoinnun jatkuva läsnäolo lukitsee harmonian paikoilleen ja neutraloi sointuun kuulumattomien sävelten funktionaaliset ominaisuudet. Tällä tavalla voidaan luoda hyvin vapaasti sävellettyä liikettä, jonka virtaus perustuu konsonanssin ja dissonanssin väliseen vuorotteluun harmonisen jännitteen ja purkauksen sijaan. (Patrick 2011, 21–22, 33–34, Hillierin mukaan.)

Summa on noin viisi ja puoli minuuttia kestävä teos, jonka sekakuoro- tai lauluyhtyeversio julkaistiin 1977, mutta joka on sittemmin sovitettu viululle, kahdelle alttoviululle ja sellolle, jousikvartetille, jousiorkesterille, nokkahuilukvartetille ja saksofonikvartetille. Kuoroversion sävellaji on e-molli, mutta instrumentaaliversioissa se on transponoitu g-molliin. Kuoroversion sanat ovat latinankielinen uskontunnustus. *Summa* noudattaa tintinnabuli-tekniikan periaatteita: sopraano ja tenori edustavat T-ääniä liikkuen e-mollikolmisoinnun sävelillä, kun taas alto ja basso käyttävät luonnollisen e-molliasteikon säveliä. (Patrick 2011, 37–38.) Teoksen rakennetta kuvaillaan luvussa 4.1.4.

3.4 Steve Reich: Electric Counterpoint III. Fast

Electric Counterpoint (1987) on kolmas teos Steve Reichin counterpoint-sarjassa, jossa solisti soittaa ennalta äänitetyn ääninauhan tai -tiedoston kanssa. Solisti voi äänittää tarvittavan äänimateriaalin itse tai, ainakin kitaristien tapauksessa, käyttää Pat Methenyn soittamaa alkuperäistä äänitystä. Äänitetty materiaali sisältää seitsemän kitaras-temmaa ja kaksi sähköbassostemmaa.

Electric Counterpointissa on kolme osaa (nopea, hidas ja nopea), joista tässä tekstissä tarkastelen esittämäni kolmatta osaa; tästä lähin viitatessani teoksen koko nimeen tarkoitan teoksen kolmatta osaa. Osan pituus on 4 minuuttia 26 sekuntia ja koko teoksen 15 minuuttia. Kolmannessa osassa käytetään kolmea Reichille ominaista sävellystekniikkaa: Alussa esiintyy kaanoniin yhdistetty rytmin rakentaminen (Nuorvala 1991 121), kun tahdin mittaisen rytmikkään kuvion toistosta muodostuva neliääninen kitara-kaanon rakentuu vähitellen niin että kunkin stemman toistama kuvio täydentyy isku tai pari kerrallaan. Kun kuvio on kaikissa stemmoissa valmis, esittää soolostemma resultanttikuvion, joka on kaanonstemmojen summasta muodostettu uusi aihe ja toinen Reichin tavaramerkiksi muodostunut elementti (Nuorvala 1991, 120).



Kuva 1. Ensimmäisenä esiintyvä kaanonkuvio.



Kuva 2. Kaanonkuvion eriaikaisista päällekkäisistä toistoista muodostuva resultanttikuvio.

Osan keskivaiheessa mukaan tulevat kaksi sähköbassostemmaa sekä kolmen kitaran niin ikään vähitellen rakentuva pitkien sointujen kaanon. Kun solisti palaa resultanttiku- vioon, tapahtuu kaikissa stemmoissa sekä modulaatio e-mollista c-molliin että tahtilajin vaihdos 3/2:sta 12/8:an. Sävel- ja tahtilaji vaihtuvat useaan kertaan edestakaisin, mikä ainakin tahtilajin osalta on kolmas Reichin usein käyttämä tekniikka: tahdin pituus ja

kuvioiden rytmikka pysyvät samana, mutta niiden jakaminen eri tavoin on yksi tapa tehdä toisteisesta musiikista mielenkiintoista (Nuorvala 1991, 120). Vaihdot tihenevät loppua kohden, minkä aikana bassostemmat ja pitkien sointujen kaanon häipyvät vähitellen kuuluvista. Lopussa päädytään e-molliin ja 12/8-tahtilajiin.

Opinnäytetyökonserattia varten sovitin *Electric Counterpointin* kolmannen osan sähkösellolle, live-elektroniikalle ja kahdelle vibrafonille. Osan alussa esiintyvä kaanonin ja rytmin rakentamisen yhdistelmä oli antanut sellaisen vaikutelman, että käyttämällä Ableton Livessä tarpeeksi montaa loopperia ja automatisoimalla ne osan rakenteen mukaisesti samalla tavalla kuin Stockhausenin *Solossa* osan pystyisi soittamaan kokonaan ilman ennen esitystä äänitettyjä stemmoja. Pitkien sointujen kaanonin ja muutamia tahteja ja iskuja lukuun ottamatta näin olikin, mutta tehtävä osoittautui luultua vaikeammaksi.

Ensimmäinen haaste oli äkillisesti tapahtuva modulaatio, jossa kaikkien stemmojen sävelmateriaali vaihtuu yhtä aikaa. Alussa stemmat pystyy kokoamaan äänittämällä uuden äänen sinne, toisen tänne, mutta uuden kaanonkuvion äänittäminen kaikkiin stemmisiin ja looppereihin kerralla on reaaliaikaisesti täysin mahdotonta. Ratkaisin ongelman niin, että sovitin pitkien sointujen kaanonin (kolmen sijaan) kahdelle vibrafonille. Vibrafonien rakentaman kaanonkuvion aikana ehdin äänittää modulaatioon tarvittavat loopit yksi kerrallaan etukäteen ennen varsinaista modulaatiota. Sähkösellosta ei kuulu juuri ollenkaan akustista ääntä, joten pystyin monitoroimaan näitä looppiäänityksiä kuulokkeilla ilman, että ne soivat äänityshetkellä PA:sta toistettavien looppien päällä (toisin sanoen looppien ohjautuminen PA:han syötettävään master-audioulostuloon oli äänityksen aikana pois päältä). Tämä tosin vaati ankaraa keskittymistä, sillä ensimmäisessä sävellajissa soivia looppeja ja vibrafoneja ei saanut kuulokkeillakaan suljettua täysin kuuluvista.

Ensimmäisen modulaation jälkeiset sävellajin edestakaiset vaihdokset olisivat onnistuneet vain käynnistämällä ja pysäyttämällä vuorotellen e-mollin ja c-mollin looppeja, elleivät bassostemmat muuttuisi tämän jakson aikana jatkuvasti – ilmeisesti ilmentääkseen tahtilajin vaihdoksia, jotka muutoin kuuluvat lähinnä pitkien sointujen eli vibrafonistemmojen rytmityksessä. Tarkastellessani niitä tarkemmin tajusin, että muiden stemmojen toistamien kuvioiden pysyessä lähes samana koko osan ajan esiintyy modulaatioiden aikana yhteensä kuusi erilaista bassokuviota. Koska soolostemma soittaa mo-

dulaatioiden aikana sävellajin mukaan edestakaisin vaihtuvia resultanttikuvioita, ei uusia bassolooppeja ehtisi äänittää lennosta. Nekin täytyi siis äänittää yleisön kuulumattomissa etukäteen pitkien sointujen kaanonin rakentumisen aikana, johon onneksi riitti juuri ja juuri aikaa – viimeisen looppiäänityksen ja soolostemman resultanttikuvioon palaamisen väliin jäi vain kaksi tahtia. Aikaa täytyi erilaisten looppien äänittämisen välissä varata myös kitara- ja bassostemmojen mukaisesti sähkösellon oktaavialaa ylös tai alas vaihtavan oktaaveripedaalin asetusten muuttamiseen. (Koska kyseessä on konkreettinen efektipedaali, ei oktaavialan vaihtumista voinut automatisoida Ableton Liveen.)

Lisäksi osan lopussa e-mollin vakiinnuttava kaanonkuvio on täysin uusi. Tätäkin varten täytyi siis äänittää uudet loopit, mille jäi onneksi aikaa ensimmäisen modulaation jälkeen looppien palatessa c-mollista e-molliin kahdeksan tahdin ajaksi. Tässäkin soolostemman olisi pitänyt soittaa osan alussa esiteltyä resultanttikuvioita, mutta äänitin senkin teoksen alussa talteen omaksi loopikseen, jota toistettiin loppua varten tehtävien ”mykistettyjen” looppiäänitysten aikana.

82

PLAY LIVE-BASS2D
STOP LIVEA-BASS1B+BASS2A
LOOPIT LIVE-BASS2D MON OFF
REC 1B (MUTE)

REC 2B (MUTE)

REC 3B (MUTE)
STOP BASS1-2D
PLAY BASS1E+BASS2

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of several measures of music, with some measures containing rests. Above the staff, there are several lines of text representing MIDI triggers or automation events. The first line of triggers is: 'PLAY LIVE-BASS2D', 'STOP LIVEA-BASS1B+BASS2A', 'LOOPIT LIVE-BASS2D MON OFF', and 'REC 1B (MUTE)'. The second line is 'REC 2B (MUTE)'. The third line is 'REC 3B (MUTE)', 'STOP BASS1-2D', and 'PLAY BASS1E+BASS2'. The number '82' is written to the left of the first measure.

Kuva 3. Kuten sovitukseni notaatioon liitetyistä loopperiautomaatioiden ohjeista voi päätellä, on viimeisten looppien äänitysvaiheessa jo melko monta prosessia käynnissä teoksen loppuun saattamiseksi.

Loppujen lopuksi onnistuin soittamaan ja looppaamaan kaiken sähkösellolle sovittamani materiaalin alkuperäisen partituurin mukaisesti, paitsi kaksi asiaa: molempien bassostemmojen yhtäaikainen alkaminen (ensin täytyi äänittää yksi looppi, sitten toinen) sekä yhden c-mollikaanonstemman loopin ensimmäisen äänen ajoittainen vaihtuminen Es:stä B:ksi, ilmeisesti dissonanssin välttämiseksi Es:n ja resultanttikuvion ensimmäisen äänen D:n välillä; ratkaisin asian olemalla painottamatta kyseisen stemman loopin ensimmäistä ääntä, jottei dissonanssi erottuisi liiaksi. Näiden edesottamusten kautta minulla kävi hyvin konkreettisesti selväksi se, miten paljon näinkin toisteisen minimalistisen sävellyksen aikana voi tapahtua.

3.5 Philip Glass: Jousikvartetto nro 5

Kamarimusiikkitutkinnon teosvalinnaksi Glassin viides jousikvartetto (1991) on jokseenkin epäkamarimusiikillinen, sillä perinteisen jousiyhtyeroolituksen ja polveilevan harmonian kuljettamien teemojen sijaan instrumentit soivat suuren osan aikaa yhtenä äänenä vahvojen rytmien imussa. Toisaalta säveltäjän tuotannon ja minimalistisen tyylin kontekstissa *Nro 5* on sikäli poikkeava, että staattisen toiston lisäksi teoksesta löytyy sitkeää jännitteisyyttä, selkeydessään romantiikkaa lähestyviä sointukulkuja ja jopa viulusoolo. Lopputuloksena on säveltäjän vakiintuneiden tavaramerkkien synteesi (Grimshaw n.d.), joka varioi neljään vierekkäiseen säveleen (H-C-D-E) typistettävää ydinmateriaalia paljon rikkaammin kuin Glassin aiemmat kvartetot olematta kuitenkaan ”punastuttavan triviaali”.

Kvartetto jakautuu viiteen nimeämättömään osaan, joiden väliset siirtymät on kaikki merkitty soitettavaksi *attacca* joko saumattomasti liukuen tai yllättävästi leikaten. Ensimmäinen osa esittelee edellä mainitun ydinmateriaalin vuorotellen polyfonisina ja homofonisina huokauksina, joita rytmittävät viulujen pizzicatot ja pohdiskelvat tauot. Toinen osa on keinuvan synkopoiva, ja harmonia joko huokailee edelleen staattisesti tai yhtyy pohjalla kulkevaan synkopointiin ja kaartaa sen rohkaisemana lievästi jännitteisillä sivupoluilla palaten aina kuitenkin C-duuri- tai CMAJ7-keskiöön. Kolmannessa osassa C/Es-keskiöön transponoitu ydinmateriaali esiintyy loisteliaana kolmen sävelen aiheena, joka vaihtuu viulujen kimmeltävien sointujen ja arpeggioiden sekä alajousien eteenpäin paahtavien rytmien yhdistelmäksi, palatakseen näiden huipentuessa eräänlaisena kertausjaksona.

Neljättä osaa ennakoidaan hyvissä ajoin tempon laskulla (*poco meno*) ja kadenssaalisella hivuttautumisella kohti g-mollia, joka on neljännen osan alussa ja lopussa selkeimmin sävellajin roolissa esiintyvä keskiö. Neljännen osan keskiosa kontrastoi alun ja lopun hartaan melankolista keinuntaa liikkuvammilla rytmeillä, Glassille tyypillisillä sointuarpeggioilla ja tasaisin väliajoin harmonista keskusta horjuttavilla kadensseilla. Viides osa koostuu ostinatomaisista diatonisista juoksutuksista, jotka risteilevät polyfonisesti ja -rytmisesti instrumenttiparista toiseen ja huipentuvat kaikki stemmat yhdistävään, kaleidoskooppimaisesti varioituvaan asteikkokulkujen aaltoliikkeeseen. Tämän jälkeen palataan äkisti ensimmäisen osan aiheisiin, joita sitten yhdistellään viidennen osan alun ostinatoihiin. Näistä muodostuu aivan uudenlainen, hakkaavan rytmikäs sointukuljetus-

ten jakso, joka hidastuen vaipuu jälleen ensimmäisen osan huokauksiin, tällä kertaa kuitenkin rytmisesti elävämmällä taustalla. Viimeisten tahtien pizzicato-soinnut heittävät viime hetken vilauksen toisen osan synkooppeihin.

4 TOISTOJEN ANALYYTTINEN VERTAILU

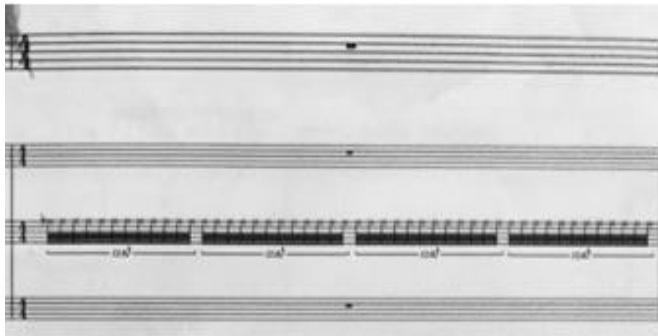
4.1 Toisto eri rakennetasoilla

4.1.1 Impulssitaso

Äänitys- ja äänisynteesiteknologian kehittyminen 1900-luvun alussa mahdollisti aivan uudenlaisen äänimaailman luomisen, koska täysin sähköisesti tuotetut äänet eivät ole riippuvaisia akustisen instrumentin tai soittajan fysiologian asettamista rajoituksista. Nauhan pyörimisnopeutta tai oskillaattorin värähtelytaajuutta mekaanisesti säätämällä voi venyttää musiikillisia parametreja ulottuvuuksiin, joihin akustisen instrumentin ambitus tai soittajan käsien nopeus eivät yllä. Akihon *Three Shades, Foreshadowsin* saate-tekstissä (2015) kuvaillaan äänitiedoston sisältämiä, äänitetyistä sampleista koostuvia rytmisiä kuvioita termillä ”mahdottomat, yli-inhimilliset hyperrytmit”. Perkussiivisia ääniä sisältävät kuviot muistuttavatkin tyylillisesti breakbeatin ylinopeiksi viritettyjä rumpukoneita sekä glitch-estetiikasta tuttuja, digitaalisen soittimen toistovirheestä tai jumiutumisen johtuvia äänen vääristymiä. Tämän todistaa yhden esiintymiseni jälkeen saatu yleisöpalaute, jonka mukaan kuulija oli luullut äänitiedostoa toistavan laitteen menneen rikki kesken esityksen.

Kun pistemäisen lyhyttä ääntä (impulssia) toistetaan tarpeeksi nopealla tiheydellä, korva ei enää erota yksittäisiä ääniä toisistaan. Yksinkertaisimmillaan ilmiö on kuultavissa rumputremolon aikana rummun pärinänä yksittäisten iskujen sijaan, joskin tässä tapauksessa on myös kyse rummuniskujen sekoittumisesta instrumentin rungosta syntyviin pitempikestoisiin resonansseihin ja hälyääniin. Mekaanisesti toteutettuna toistojen tiheys voi kasvaa niin suureksi, että alkuperäinen impulssi muuttuu täysin tunnistamattomaksi ja syntyy uusi, yhtäjaksoisena soiva ääni. Impulssiäänien luonteesta riippuen uusi ääni kuulostaa aluksi matalalta narinalta tai pörinältä, mutta impulssin toistonopeuden kasvaessa siitä on erotettavissa enemmän tai vähemmän selkeä säveltaso (kuten potkurilentokoneen moottorin kierrosnopeuden mukaan nouseva ja laskeva ääni). Tästä näkökulmasta katsottuna rytmi ja sävel (ja jopa melodia) ovat sama, eri nopeuksilla tapahtuva ilmiö. Stockhausen hyödynsi tätä toistonopeuden jatkumolla tapahtuvaa muutosta toistuvasta rytmistä jatkuvaksi ääneksi ja takaisin teoksessaan *Kontakte* elektroniikalle tai elektroniikalle, pianolle ja lyömäsoittimille (1958–60).

Three Shades, Foreshadowsin kaikkein nopeimmin toistuva hyperrytmi (kuva 4) toistuu 16,8 kertaa sekunnissa (neljäsosan kahdestoistaosia tempossa 84 BPM). Tahdeissa 62–63 ja 258–273 esiintyvä rytmi kuuluukin jousen col legno -iskun nopean toistamisen sijaan eräänlaisena hurinan ja nakutuksen sekoituksena, joka muistuttaa hieman edellä mainittua rumputremoloa mutta jota ei voi tunnistaa akustiseksi instrumentiksi, saati sitten selloksi. Yksittäiset iskut ovat vielä kuultavissa, mutteivät laskettavissa. Rytmin hahmotuksesta tekee hankalaa juuri se, että siinä toistetaan vain yhtä yhden iskun mitaista samplea. Muita yhtä nopeita ja nopeampiakin rytmejä esiintyy tahdeissa 94 (kuva 5) ja 113–119 (kuva 6), mutta niissä toistettavat kuviot ovat pidempiä. Ne sisältävät pizzicatona soitettuja melodisia kuvioita, joista korva ehtii erottaa vain korkeimmat sävelet. Näistä sävelistä muodostuu todellista harvempia rytmejä, jotka ovat nopeudeltaan vielä helposti hahmotettavissa.



Kuva 4. Hyperrytmi 1.

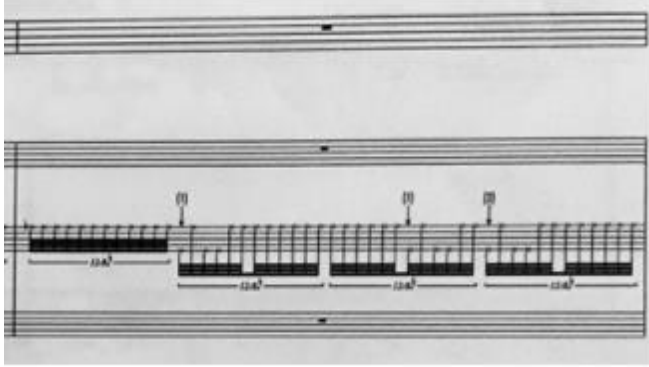


Kuva 5. Hyperrytmi 2.



Kuva 6. Hyperrytmi 3.

Myös col legno -samplea toistavan rytmin sekaan on paikoitellen lisätty toinen sample, joka saattaa olla sama sample äänenkorkeudeltaan muokattuna tai esimerkiksi eri kieleltä soitettu col legno -isku. Joka tapauksessa sample soi terävämpänä ja korkeampana, vaikka onkin notatoitu ensimmäistä samplea oktaavia alemmaksi.



Kuva 7. Erikuuloiset col legno -samplet.

Toisen samplen erottuminen on tärkeää varsinkin teoksen lopussa, jossa solisti lopettaa tahdin 273 ensimmäiselle iskulle, odottaa kolme tahtia ja soittaa viimeisen äänensä neljännen ja viimeisen tahdin viimeiselle neljäsosaiskulle. Väliin jäävän lähes viiden tahdin mittaisen jakson laskeminen ja äänitiedoston kanssa synkronissa pysyminen on kiinninäiden hurinasta ja nakutuksesta erottuvien samplejen antamista vihjeistä siitä, missä tahdissa ja iskussa ollaan menossa.

Tahdeissa 62–63, joissa solistilla on myös taukoa, toista samplea ei esiinny lainkaan. Näiden tahtien jälkeen solistin on lähdettävä soittamaan melodista kuviota heti ensimmäisellä iskulla unisonossa äänitiedoston kanssa, joten tälle ensimmäiselle iskulle osuminen riippuu joko solistin rautaisesta tempokäsityksestä tai esimerkiksi äänitiedoston kanssa synkronoiduista valomerkeistä.

4.1.2 Iskujen taso

Lyömäsoitinmusiikki ja minimalismi ovat monesta syystä yhteydessä toisiinsa. Molemmilla on länsimaisessa taidemusiikissa suhteellisen lyhyt historia, 1900-luvun aikana kehittynyt; Aasian ja Afrikan maiden musiikkikulttuureista minimalismiin otetuilla vaikutteilla on huomattavasti pidemmät perinteet, ja niistä monessa (gamelan, intialainen taidemusiikki, ghanalainen musiikki) lyömäsoittimilla on keskeinen rooli, kuin myös lyömäsoitintaustaisen Steve Reichin tuotannossa (Nuorvala 1991, 120). Sävellyksissä

suositujen instrumenttien lisäksi lyömäsoitinten vaikutus minimalismiin on nähtävissä vähintäänkin rytmikäsitteeseen liittyvien vaikutteiden kautta.

Lyömäsoitinmusiikki itsessään myös edustaa minimaalisen tai ainakin parametreiltaan rajoitetun sävellysmateriaalin käyttöä: puhuttaessa muista kuin viritetyistä idiofoneista (kuten vibrafoni ja marimba) jäävät säveltasosta riippuvaiset parametrit eli melodia ja harmonia kokonaan pois ja jäljelle jäävät rytmi, dynamiikka ja äänensävy. Vaikka käytössä onkin erivireisiä tai soinniltaan erikorkuisia lyömäsoittimia, niiden väliset suhteet harvoin perustuvat mihinkään säveljärjestelmään, ja niiden tuottama skaala on joka tapauksessa sangen rajallinen. Vahvasti melodiaan ja harmoniaan aina 1900-luvun alkuun asti pohjanneen länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta rytmillä, dynamiikalla ja äänensävyllä sävelletty musiikki voi kuulostaa hyvin suppealta ja sisältää vain samoja ääniä toistettuna eri aikaan.

Akhihon *Three Shades, Foreshadows* on nähtävissä poikkeaviin soittotekniikoihin ja digitaalisen äänenmuokkauksen korostamaan rytmikkaan vahvasti pohjautuvan olemuksensa vuoksi osittain lyömäsoitinmusiikkina. Tätä näkemystä puoltavat myös säveltäjän steel pan -rumpujensoittotausta ja se, miten paljon melodiset pizzicato-osiot muistuttavat tätä instrumenttia soinniltaan, sekä teoksen melodisen materiaalin vähäeleisyys. Teoksen alussa sellon kaikki kielet on preparoitu pyykkipojilla, joista kolme poistetaan ensimmäisen osion puolivälissä. A-kieli pysyy kuitenkin preparoituna koko teoksen ajan ja esiintyy joko itsenäisenä elementtinä tai osana äänitiedoston tai solistin toistamaa kuviota.



Kuva 8. Preparoidun A-kielen synkooppinen rytmi keskeyttää triolipohjaisen melodian.



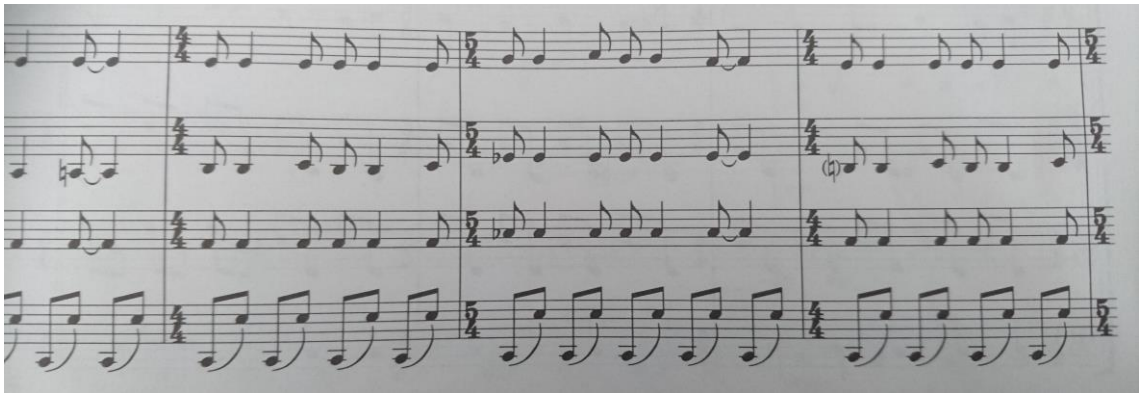
Kuva 9. Aiemmin teoksessa esiintyneen asteikko-ostinatton ylin ääni As on korvattu preparoidulla A-kiielellä.

Preparoitu A-kieli edustaa yhtä soolostemman perkussiivisista äänistä, jotka melodiseen materiaaliin yhdistettynäkin erottuvat selkeästi yhtenä, omanlaisena toistuvana iskuna. Koko äänitiedosto on rakennettu yksittäisten äänien sampleista, niin edellisessä alaluvussa mainitut yli-inhimilliset hyperrytmit kuin sellaisetkin kuviot, jotka pystyisi soittamaan sellolla pitempinä jaksoina (minkä solisti usein tekeekin). Tämä lisää entisestään melodiakuvioiden lyömäsoitinmaista vaikutelmaa ja muodostaa valtaosan yhdestä toiston tasosta teoksessa: toistuvat iskut. Riippumatta siitä, millaisia melodisia tai rytmisiä yhdistelmiä niistä tehdään, samplet itse toistuvat absoluuttisen identtisinä. Toisin kuin impulssitasolla, iskujen tasolla samplet ovat hahmotettavissa omina yksiköinä, jotka yhdessä luovat synteettistä sellomusiikkia.

4.1.3 Ostinatojen, kertausten ja looppien taso

Vaikka toistuva ostinato-kuvio ja laajempien jaksoiden kertaus ovatkin rakenteellisesti eri tasoilla, niiden käsittely samassa alaluvussa auttaa hahmottamaan esimerkiksi Glasin *Jousikvartetto nro 5:ssä* tapahtuvia päällekkäisiä eritasoisia toistoja sekä eroja *Electric Counterpointin* ja *Solon* tavoissa käyttää looppeja.

Hyvä esimerkki yhtäaikaista eritasoisista toistoista löytyy kvartetton toisesta osasta, jonka laaja rakenne koostuu aiemman kuvauksen mukaisesti staattisten CMAJ7-huokausten ja synkopoivien harmonisten kaarrostojen vuorottelusta. Jaksoiden toistojen välillä tapahtuu kaarrostojen sointuihin, rytmiin, dynamiikkaan ja rekisteriin liittyvää kehittelyä, mutta perusidea pysyy joka kerta samana: kahdeksan tahdin mittaiset harmonisten kaarrostojen jaksot jakautuvat kahteen samalla tavalla alkavaan neljän tahdin osaan, jotka puolestaan jakautuvat myöskin alkupuoliskoiltaan identtisiin kahden tahdin osiin.

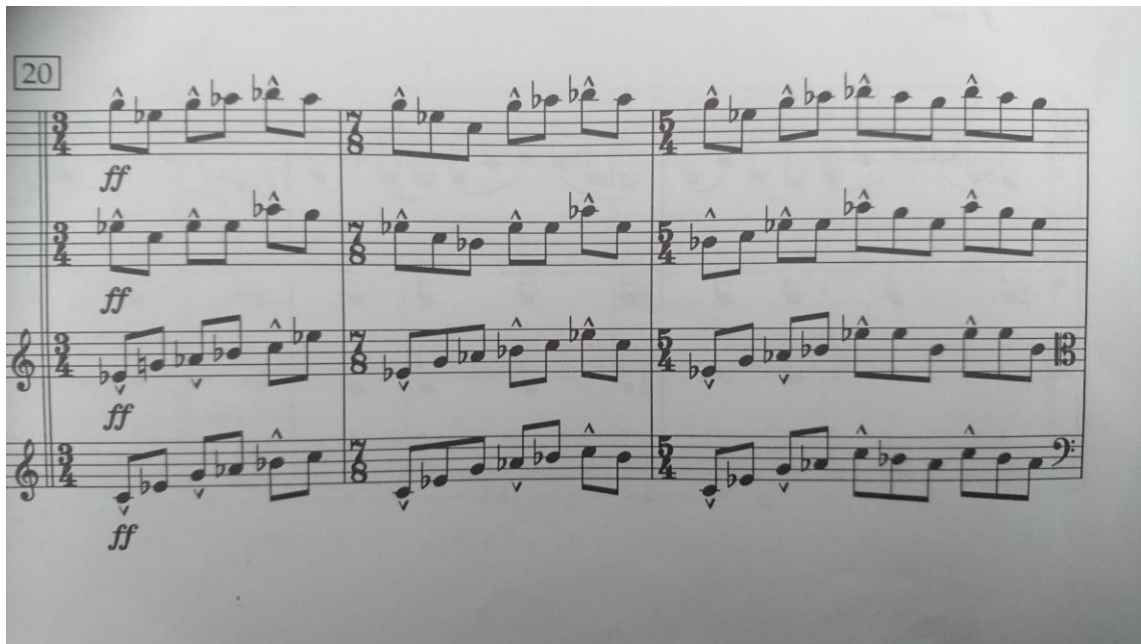


Kuva 9. Staattiset CMAJ7-tahdit ja niiden välinen harmoninen kaarros.

Toisin sanoen: tästä kahdeksan tahdin jaksosta joka toinen tahti on H:n ja C:n väliseen liikkeeseen kiteytyvää staattista CMAJ7-sointua, ja näiden välisissä tahdeissa siirrytään johonkin muuhun sointuun. Näistä harmonisesti liikkuvista tahdeista joka toisessa liike on sama. Samanlainen staattisuuden ja harmonisen liikkeen vuorottelu toistuu osan laajemmissa rakenteissa suorastaan fraktaalilla tarkkuudella.

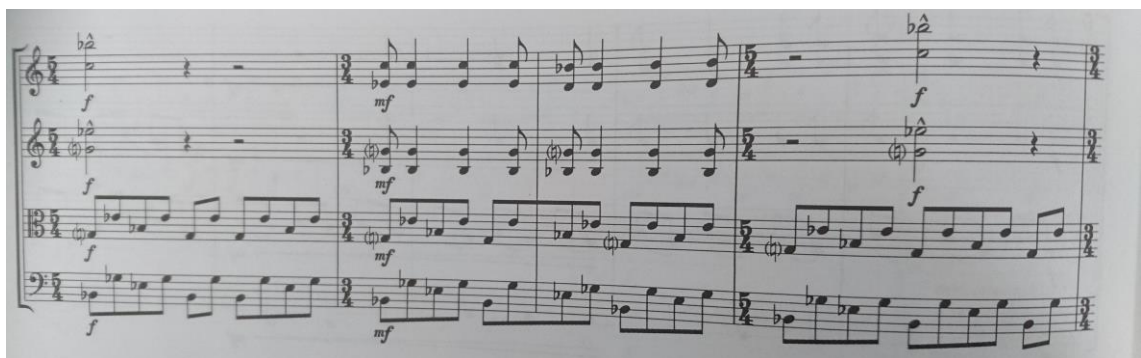
Kaikesta tästä piittaamaton sellostemma toistaa C-E-kahdeksasosaostinatoaan ensimmäiset 42 tahtia ennen kuin yhtyy kolmannessa harmonisten kaarosten jaksossa sointuvaihdoksiin painavilla neljäsosilla, palaten kuitenkin aina staattisten huokauksien ajaksi ostinatokuvioonsa. Myös muissa stemmoissa rytmien toisto on kunkin jakson sisällä ehdotonta ja monin paikoin myös yhteistä (yhtenä äänenä soitetut huokaukset ja synkoopit). Erilaisten stemmayhdistelmien (2. viulu + altto, 1. viulu + alttoviulu + sello) rytmien unisono ja näiden yhdistelmien variointi jaksojen kertautuessa on olennainen osa koko teoksen tekstuuria ja sen rikkautta.

Kolmannessa osassa esiintyy myös monenlaista toistoa, kuten 4–8 tahdin mittaisten jaksojen samankaltaisia toistoja, jotka on merkitty partituuriin normaaleilla kertausmerkeillä (mutta stemmoihin jostain syystä dal segno -merkeillä). Monet muut toistot muistuttavat kuitenkin enemmän intialaisesta taidemusiikista opittua additiivista rytmiiikkaa, jossa toistettavan syklin pituus muuttuu hiukan jatkuvasti.



Kuva 10. Kertaus loisteliaasta aiheesta, joka osan alussa esiintyy tahtilajeissa 3/4, 3/4, 7/8 ja 3/4, 3/4, 4/4.

Vaikka Glass on joskus rakentanut tällaisia variointeja jonkin tietyn numeerisen kaavan varaan (Nuorvala 1991, 128–129), ei sellaista ainakaan tästä osasta ole löydettävissä. Säännöllisyyden mahdollisuus murenee vähitellen varsinkin osan lähestyessä huippukohtaansa eli alun loisteliaan aiheen kertausta: kimmeltävien sointujen ja niitä kommentoivien synkooppien vuorottelu ikään kuin tempoilee edestakaisin kimmeltävän soinnun muuttuessa neljän tahdin mittaisesta elementistä yhden tahdin välähdykseksi, joka keskeyttää synkooppisen materiaalin tahtivälein 4, 4, 2, 6, 2 ja 2. Alajousien eri aikaan vaihtuvat rytmiset kuviot (ja ajoittainen yhtyminen kimmeltävään sointuun) sekoittavat jäsentelyä entisestään.



Kuva 11. Yläjousien kimmeltävät soinnut ja niiden välinen synkooppinen kuvio.

Loopin lähtökohtainen idea sen sijaan on toistua samanpituisena syklistä toiseen. Loop-paustekniikan siirryttyä silmukaksi teipatusta magneettinauhan pätkästä digitaaliseen muotoon loopin muokkausmahdollisuudet ovat toki kasvaneet, mutta *Electric Counterpointin* ja *Solon* tapauksessa muutokset liittyvät lähinnä overdubeihin eli looppeihin lisättyihin kerroksiin, äänenvoimakkuuden vaihteluun ja loopin alkamiskohdan siirtoon.

Periaatteessa *Electric Counterpointin* kitarakaanonit olisi kunkin voinut rakentaa vain yhdestä loopista (kuten Reich sävellysvaiheessa on saattanut tehdäkin), koska kaanonissa on kyse juurikin yhden ja saman kuvion aloittamisesta eri kohdista. Yksi teoksen keskeisin ominaisuus on kuitenkin mielestäni näiden sävelmateriaaliltaan samojen, mutta eri tavalla fraseerattujen ja aksentoitujen versioiden polyfonia, jota saman loopin käyttäminen latistaisi (toisin kuin rytmiiin ja synteisiin vahvasti pohjaavan *Three Shades, Foreshadowsin* samplet). Osan loppupuoliskolla kahden loopin alkamiskohtaa täytyi siirtää kahdeksasosan verran taaksepäin, koska partituuri niin määräsi; ideana on muuttaa polyfonista kudosta hiukan, jolloin samasta materiaalista syntyy uudenlainen resultanttikuvio.



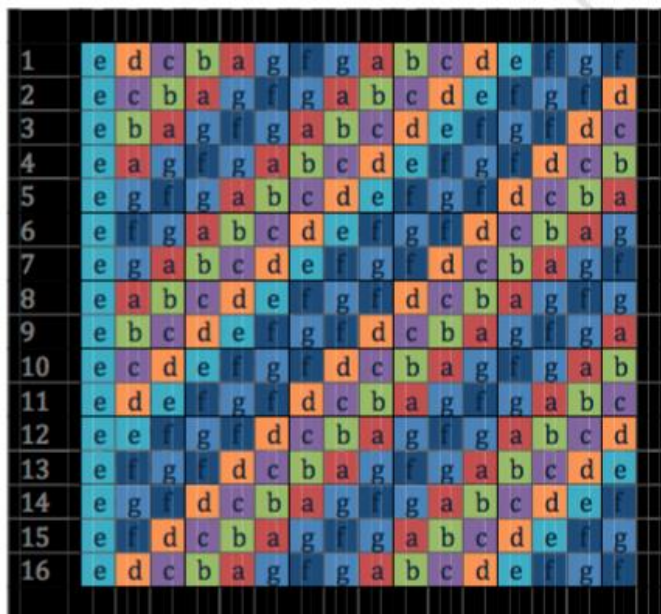
Kuva 12. Uusi resultanttikuvio.

Solossa loopista saatetaan osien ylimenopaikoissa toistaa vain osa, kuten ensimmäinen puolisko tai kolmasosa loopin keskeltä Anttilan (2018) kuvailemana edeltävän osan muistumana. Muutoin loopit muodostavat kussakin osassa oman kokonaisuutensa, jonka kanssa solisti keskustelelee annettujen ohjeiden mukaisesti reagoiden menneisiin tapahtumiin ja luoden samalla tulevia looppeja. Loopit voivat esiintyä yksittäisten stemmojen kaltaisina ääнинä tai lisäkerrosten kasvaessa kakofonisena massana (yhtäaikaaisesti soivia kerroksia on enimmillään yksitoista); yhtä kaikki niiden toistot eivät muodosta teokseen rytmistä pulssia, toisin kuin *Electric Counterpointissa*. Jälkimmäisessä loopit ovat sähkökitaralle idiomaattisemman rytmimusiikin terminologiasta lainatun riffin kaltaisia ja ensimmäisessä vahvasti verkostoituneita, mutta itsenäisempiä fraaseja.

4.1.4 Kokonaisrakenteen taso

Summan kokonaisrakenne koostuu kahdeksasta samanlaisesta kuuden tahdin osasta, joissa ylä- ja alajouset vuorottelevat kahden tahdin jaksoillaan soittaen aina jaksojen välissä yhden tahdin yhdessä (yläjouset 2 – tutti 1 – alajouset 2 – tutti 1). Tästä säännöllisyydestä huolimatta teosta on hyvin hankala jakaa sen kummemmin osiin kuin fraaseihinkaan, sillä se näyttäytyy tasaisena virtana, jota vain stemmojen sisääntulot ja poisjäämiset rytmittävät; tahtilajit muuttuvat ilmeisesti alkuperäisen kuoroversion sanojen mukaan ja stemmojen soittamat M- ja T-äännet muuttuvat hyvin hienovaraisesti pysyen kuitenkin samoissa sävelkuluissa.

Jatkuvan pienen muutoksen hienovaraisuus selittyy teoksen läpi kulkevana, stemmakohtaisena kaanonina. David Patrick (2011, 43) on *Summan* kuoroversiota analysoidessaan huomannut, että M-äännet (altto ja basso tai 2. viulu ja sello) varioituvat hyvin säännönmukaisen kaavan mukaisesti, kun tarkastellaan äänien sävelkorkeuksia ja huomioidaan ne sanojen tavutuksen mukaisesti eli jätetään huomiotta kaarilla yhdistetyistä sävelistä jälkimmäiset. Aina kuudentoista merkitsevän sävelen jälkeen allaolevan matriisiin vaakatasolla esiintyvä rivi alkaa uudestaan yhden sävelen myöhemmin, sillä poikkeuksella että ensimmäinen sävel on aina E (jousikvartettisovituksessa G). Näin teoksen perussäveltä toistetaan koko teoksen ajan kuin huomaamatta.



Kuva 13. Pitch map -analyysi *Summan* altostemmasta. (Patrick 2011, 43.)

Kun huomioidaan sävelten oktaavialat, löytyy teoksesta myös peilikuvia altto- ja bassostemmojen välillä (2. viulu ja sello), joskin toisiaan peilaavat kuviot alkavat seitsemän tahtia eri aikaan. Pärt käyttää symboliikkaan ja salaisiin merkityksiin mieltyneenä tällaisia piilotettuja kaavoja ja toistoja, joita ei havaitse korvalla eikä välttämättä partituuria katsomalla, vaan ne näyttävät kokonaisuuden analyttisen tarkastelun tuloksena.



Kuva 14. Altto- ja bassostemmojen rivit asetettuna ajallisesti päällekkäin.
(Patrick 2011, 49.)

4.1.5 Esitysten taso

Tähän mennessä on käynyt selväksi, että *Solo* on joka esittäjän tapauksessa erilainen. Esittäjien välinen toisto ja yhtenäisyys loistavat siis poissaolollaan; tämä on Stockhausenin itsensä tietoisesti rakentama asetelma, jota hän käytti myös teoksessaan *Mikrofonie I* (Chang n.d.). Säveltäjän itsensä tekemät eli autoriaaliset määritelmät ja esittäjän performatiiviset käsitykset teoksesta voivat kuitenkin luoda kysymyksiä ja jopa ristiriitoja esityksen autenttisuudesta, joka muotoutuu loppujen lopuksi esittäjälle sallitun tulkinnanvapauden puitteissa. Tämä johti esimerkiksi Luciano Berion kirjoittamaan uudelleen vuonna 1958 sävelletyn teoksensa *Sequenza I* vuonna 1998, koska piti ensimmäisen version notaatiota liian avoimena ja tulkinnanvaraisena ja koki, ettei esitystraditio enää vastannut hänen taiteellista ideaansa. Toisaalta hän teki myös päinvastoin ja julkaisi nuotinnoksen myöhemmästä teoksestaan *Sequenza III* vasta

kantaesittäjä Cathy Berberianin tekemän äänityksen pohjalta. (De Benedictis 2018, 197, 200, 207.)

Sekä Berio että Stockhausen pitivät esitysten ja niiden pohjalta teokseen tehtyjen autoriaalisten muutosten vuorovaikutusta teoksen hioutumisen kannalta normaalina kehityskulkuna. Sen katkeaminen esimerkiksi säveltäjän kuolemaan voi kuitenkin kivittää teoksen kuolinajan viimeisimpään versioonsa, vaikka tulkinnanvaraa ja kehitysmahdollisuuksia olisi paljonkin; jopa *Mikrofonie I:n* esittäjät ovat pohtineet teoksen sisältämien vapauksien ongelmallisuutta suhteessa autenttisen esityksen tavoitteluun. Live-elektroniikkaa sisältävien teoksien tapauksessa teknologinen kehitys vie esityskäytäntöjä väistämättä eteenpäin, eikä alkuperäisistä partituureista ole niissä välttämättä paljon apua. (De Benedictis 2018, 198, 208–209, 213.) Yritimme Anttilan kanssa päästä neuvottelemaan Stockhausen-kursseja Kürtenissä emännöivien säveltäjän entisten kumppaneiden, Kathinka Pasveerin ja Suzanne Stephensin kanssa Ableton Live-version ja Anttilan rakentaman partituurin autenttisuudesta tai kehitysmahdollisuuksista, mutta tuloksetta.

Electric Counterpointin suhteen on puolestaan selvää, että se oli sovituksena ensimmäinen laatuaan. Muut opinnäytetyökonserтин teokset on tietysti esitetty samankaltaisina useaan kertaan, ja niihin liittyy toinenkin esityskohtaisten toistojen kannalta olennainen ero: esitystilanteessa äänitettyihin looppeluihin perustuvissa teoksissa esityskohtaiset muutokset ja suoranaiset virheet saattavat jäädä looppeluihin toistumaan kiusallisen pitkäksi aikaa, kun taas akustisesti läpisoitetussa teoksessa ne ovat ohikiitäviä, kokonaisuuden kannalta merkityksettömiä hetkiä. Toki monet tulkinnalliset seikat kuten tempo ja karakterit voivat vaihdella samankin esittäjän esitysten välillä dramaattisesti, mutta onnistuneen (ellei välttämättä autenttisen) esityksen marginaali on huomattavasti suurempi.

4.2 Toistojen tulkitseminen

Mikä ero on äänitetyn loopin toisintamisella (*reproduction*) ja saman kuvion soittamisella vaikkapa kaksikymmentä kertaa (*repetition*)? Tuoko fyysisten toistojen orgaanisuus musiikkiin jotain lisäarvoa, vaikei sen varsinainen sisältö muutu miksiäkään eikä se anna soittajalle mitään puitteita jäsentelyyn tai tarinankerrontaan, johon yleisö voi samastua (Nuorvala 1991, 154)? Performatiivisesta näkökulmasta on

toki olennaista, onko musiikkia esittämässä ihminen vai ikiliikkujan kaltainen kone – tätä eroa lähdettiin alleviivaten kyseenalaistamaan 1900-luvun puolivälin elektronisen musiikin kokeilujen yhteydessä asettelemalla lavalle kantaesityksissä pelkkiä kaiuttimia. Toinen merkittävä ero voi olla syklisen tai lineaarisen aikakäsityksen painottuminen: inhimillinen läsnäolo ja toistojen väliset pienen pienet muutokset antavat enemmän viitteitä ajan kulumisesta kuin identtiset loopit.

Steve Reich painotti uransa alkuvaiheessa musiikkinsa epäpersoonallisuutta mitä tuli sen asteittaisiin prosesseihin ja näki tämän epäpersoonallisuuden vastaliikkeenä 60-luvun esiintyjätrendille, jossa musiikin painopiste oli yksilöllisessä ilmaisussa ja vapaassa improvisaatiossa (Nuorvala 1991, 122–123). Hänen kokeilunsa ääninauhan kanssa näkyivät ensin nauhan konkreettisena läsnäolona sävellyksissä, mutta myöhemmin täysin akustisesti soitetuina toistoina: *Electric Counterpointin* voi esittää myös kymmenen hengen kitara- ja bassoyhtyeellä. Miten tähän tulisi suhtautua?

Solistin rooli toistojen ja toisintojen ristiaallokossa on myös siltä kannalta epäpersoonallinen, että minimalisteilla on tyypillinen pyrkimys kaihtaa soololinjoja ja etualan ja taustan hierarkkista jakoa ja sen sijaan luoda tiheä äänikudelman, jossa korva voi vaeltaa (Nuorvala 1991, 127). Kun solisti on tämän kudelman ainoa inhimillinen osa, kuten *Three Shades, Foreshadowsissa*, nousee väistämättä tarve sulautua siihen sangen epäinhimillisellä, mekaanisella fraseerauksella. Vaikka kudos muodostuu solistin esitystilanteessa soittamien fraasien identtisistä toisoinnoista kuten *Electric Counterpointissa* ja *Solossa*, ei fraasien sisäisellä voimakkaalla tulkinnalla saavuteta paljoa, sillä se vain luo minimalismille turhaksi todettuja perinnesidonnaisia merkityksiä (muistakaamme punastuttavan triviaalin temaattisen materiaalin riski!). Sen sijaan looppi kannattaa päättää tavalla, joka tukee loopin lopun ja alun yhdistymistä luontevaksi ylimenokohdaksi eikä töksähtäväksi saumaksi.

Solossa solistin persoonallisuus tai epäpersoonallisuus on moniulotteisempi seikka, koska looppien merkitys ei synny vain niiden toistohetkellä muodostamasta kokonaisuudesta, ne myös vaikuttavat ketjureaktionomaisesti seuraavien looppien muotoutumiseen, mikä solistin täytyy hyvin persoonallisesti huomioida partituurin rakennusvaiheessa. Puhumattakaan siitä, että nimestään huolimatta teoksen magneettinauhalla toteutettuihin esityksiin on tarvittu solistin lisäksi neljä äänitekniikkaa. François-Xavier Féron ja Guillaume Boutard pohtivat tutkimuksessaan

Instrumentalists on solo works with live electronics (2018), onko live-elektroniikkaa ohjaavan toisen muusikon ja/tai ääniteknikon läsnäoloa esitys- tai harjoittelutilanteessa vaativa sooloteos lopulta määritettävissä kamarimusiikkiteokseksi.

Konsertin varsinaisissa kamarimusiikkiteoksissa on omat tulkinnalliset haasteensa: *Summa* on niin lyhytkestoinen ja eeterisen eleetön, että sitä harjoitellessa heräsi kysymys siitä, ehtiikö siinä edes tehdä suurempia tulkintoja, saati tarvitseeko. Partituurista ja stemmoista löytyi vain edellisten esittäjien itse tekemiä (paikoittain keskenään ristiriitaisia) dynamiikkamerkintöjä, jotka olivat ainoa vihje siitä, miten teosta voisi jäsenellä. Tulimme siihen lopputulokseen, ettei oikeita vaihtoehtoja ole, ja tärkeämpää on toteuttaa kaikki mahdolliset muutokset ja suunnat mahdollisimman hyvin yhdessä.

Jousikvartetto nro 5:tä kommentoitiin konsertin jälkeen suoritettun kamarimusiikkitutkinnon palautteenannossa seuraavasti: teos oli harjoiteltu ja valmisteltu pieteetillä, mutta toistoihin oli suhtauduttu turhan henkilökohtaisesti. Ne muodostavat lautakunnan mielestä minimalistisessa musiikissa enemmänkin ”valtavia sointublokkeja, jotka väreilevät”. (Turriago 2018.) Tämä sopiikin yksiin epäpersoonallisen esittäjänäkemyksen kanssa, mutta juuri kyseisessä teoksessa sointublokkien valtavuus jää toistojen monitasoisuuden vuoksi mielestäni tulkinnanvaraiseksi. Haasteena onkin löytää tulkinnalle kulloinkin sopiva taso ja mittakaava; kenties kauaskatseisempaa, toistojen yli kurottavaa ja suoranaisesti väreilevää fraseerausta ei aivan saavutettu.

5 POHDINTA

Tässä opinnäytetyössä on todettu, että musiikillisen yksikön toistaminen muuttaa sen olemusta ja merkitystä: kaikkein pienimmällä tasolla muutoksen aiheuttaa toistonopeus ja fraasiksi tai kuvioksi hahmotettavan yksikön tapauksessa toistojen määrä. Koko teoksen tasolla teoksen esittämistradition muotoutuminen on kiinni säveltäjän ja esittäjien vuorovaikutuksesta, musiikillisen idean koodaamisen (eli nuotintamisen) onnistuneisuudesta ja esitykseen tarvittavien olosuhteiden (kuten teknologian) kehityksestä.

Se, millaisia merkityksiä toistolla musiikissa on, riippuu paljolti siitä, millä rakennetasolla ja missä musiikillisessa parametrissa se esiintyy: tahdin mittaisen pätkän toistaminen sellaisenaan voi tuntua puuduttavalta, mutta kun jokaisessa tahdissa on uusi harmonia, kuten Bachin c-mollipreludissa, eivät rytminen ja melodinen toisto enää häiritsekään. Myöskään sellaiset kokonaisrakenteen kuninkuuslajit kuin kehys- ja rondomuoto eivät ole juuri herättäneet keskustelua toistettavien osien tarpeellisuudesta. Tästä näkökulmasta katsottuna länsimaisen taidemusiikin historiasta olisi löytynyt loputtomasti toistoon liittyvää tutkittavaa, mutta valtaosa siitä menisi todennäköisesti saivartelun puolelle.

Itseäni jäi kiinnostamaan toiston käyttö musiikissa laajemmalla kulttuurisella spektrillä. Elektronista tanssimusiikkia sivuttiin lyhyesti viittaamalla Finkin (2005) discoa ja minimalismia oivallisesti vertailevaan tutkielmaan, mutta syvällisemmässä analyysissä olisi päässyt estetiikan lisäksi käsittelemään toiston erilaisia käyttöyhteyksiä; niitä Fink käsittelee teoksessaan laajemmin kuvailemalla esimerkiksi musiikin käyttöä markkinoinnissa.

Tämä työ on avannut minulle uusia, musiikkikokemuksiani rikastuttavia merkitystasoja, olenhan sekä minimalismin suurkuluttaja että analyttisen jäsentelyn ystävä. Minimalismin vilpittöytä suosimista nykymusiikin tai koko taidemusiikin skaalalla pidetään jonkinlaisena salaisena paheena, ainakin sen ääneen sanomisessa on kevyt myöntämisen vivahde; tämän huomasin viime vuonna Musiikin aika -kesäkurssilla keskustellessani musiikkimausta kurssilaisten kanssa. Vastaavasti tein oman, henkilökohtaisen tunnustuksen istuessani eilen Tampere Filharmonian konsertissa ja

kuunnellessani Miklós Rózsa Baiba Skriden tulkitsemana: miksi viulukonsertot kuulostavat aina siltä kuin joku hajottaisi vuoren kokoista kivenjärkelettä sirkkelillä ja koittaisi tunkea liian isoja palasia sisääni?

Vastaus tähän saattaa löytyä minimalismin seesteisyydestä ja vapaudesta nauttia teoksesta kuulijan oman ajallisen jäsentelyn puitteissa. Nämä ominaisuudet totisesti vetoavat kaltaiseeni hitaasti lämpenevään temperamenttiin paremmin kuin slaavilaisen melankolian ja jälkiromantiikan aiheuttama henkinen turvotus. Oman musiikillisen identiteettini kehityksessä minimalismilla on ollut kiistattoman suuri rooli, ja tämän opinnäytetyöprosessin myötä se on vahvistunut entisestään.

LÄHTEET

Akiho, A. 2015. *Three Shades, Foreshadows*. Sävellysvuosi 2012. New York: Aki Rhythm Press.

Anttila, M. bassoklarinetisti. 2018. Kuvaus Stockhausenin *Solon* partituurin rakenteesta. Messenger-viesti. Luettu 17.5.2018.

Chang, E. N.d. Solo. Blogista Stockhausen – Sounds in Space. Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen. Luettu 16.5.2018.

<http://stockhausenspace.blogspot.fi/2014/09/opus-19-solo.html>

De Benedictis, A.I. 2018. Authorship and performance. Teoksessa Sallis, F., Berttonali, V., Burle, J. & Zattra, L. (toim.) *Live Electronic Music. Composition, Performance, Study*. Oxford: Routledge.

Fink, R. 2005. *Repeating Ourselves. American Minimal Music As Cultural Practice*. Kalifornia: University of California Press.

Glass, P. 1999. *String Quartet No. 5*. Sävellysvuosi 1991. Lontoo: Chester Music.

Grimshaw, J. N.d. Description by Jeremy Grimshaw. Luettu 18.5.2018.

<https://www.allmusic.com/composition/string-quartet-no-5-mc0002418469>

Hohti, M. sellisti. 2017. Keskustelu yksityistunnilla. Suullinen tiedonanto. Annettu 6.9.2017.

Nuorvala, J. 1991. Minimalismi. Teoksessa Otonkoski, L. (toim.) *Klang. Uusin musiikki*. 1. painos. Helsinki: Gaudeamus.

Boutard, G. & Féron, F. 2018. Instrumentalists on solo works with live electronics. Teoksessa Sallis, F., Berttonali, V., Burle, J. & Zattra, L. (toim.) *Live Electronic Music. Composition, Performance, Study*. Oxford: Routledge.

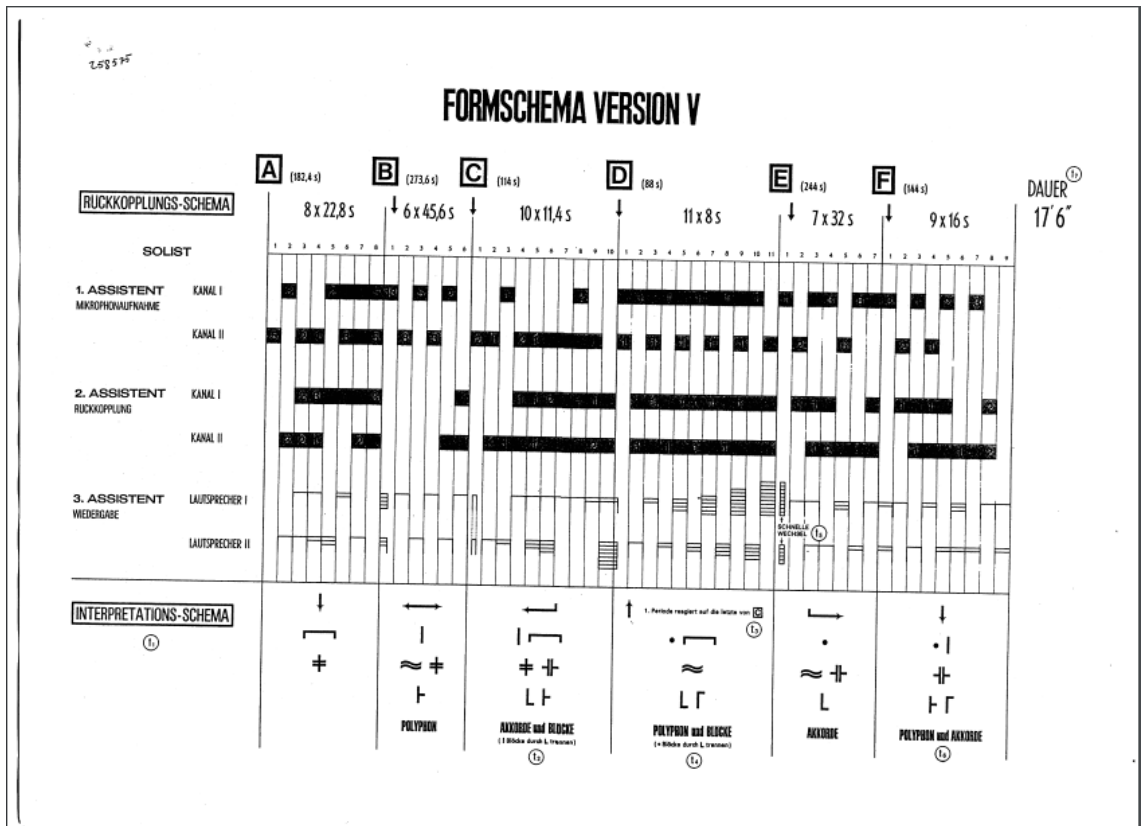
Patrick, D. 2011. *Analysis of Summa by Arvo Pärt*. Kapkaupunki: University of Cape Town. Humanistinen tiedekunta. Pro gradu -tutkielma.

Stockhausen, K. 1966. Nr. 19 Solo. Sävellysvuosi 1965–1966. UE 14789. Wien: Universal Edition.

Turriago, T. Säveltäjä. 2018. B2-kamarimusiikkitutkinnon palaute. Suullinen tiedonanto. Annettu 6.4.2018.

LIIITEET

Liite 1. Rakennekaava V.



Liite 2. Konsertin käsiohjelmateksti.

Andy Akihon *Three Shades, Foreshadows* (2012) on teos, jossa yhdistyy moni musiikillinen lempiasiani: pizzicaton ylenpalttinen käyttö, glitch-estetiikka, prepa-roitu instrumentti sekä intensiivinen rytmikka. Se on sävellys sellolle ja digitaali-selle ääniraidalle, joka koostuu teoksen tilaajan Mariel Robertsin soittamista sampleista. Niistä sekä solistin soitosta muodostuu erottamaton, moniulotteinen kudos. *Three Shades* sisältää runsaasti toistoa sekä perkussiivisessa, vähäeleisessä fraasimateriaalissaan että mikrotasolla ääninauhan samplejen toistonopeuden ollessa niin suuri, että niistä syntyy ”mahdottomia, yli-inhimillisiä hyperrytmejä” ja konnaan uusia ääniä.

Karlheinz Stockhausenin *Solo* (1966) melodiasoittimelle ja feedbackille muodostuu väistämättä tekijöilleen hyvin henkilökohtaiseksi kappaleeksi, joka on aikamoinen askarteluprojekti sekä perinteisemmässä leikkaa-liimaa -mielessä että live-elektroniikan toteutuksen osalta. Teos perustuu esitettävän musiikin äänittämiseen sekä äänitetyn materiaalin toistamiseen ja kerrostamiseen enimmillään 11 yhtäaikaisesti soivaksi ääniraidaksi. Valmis nuottimateriaali käsittää kuusi sivua musiikkia, joiden sisällön esittäjä järjestää uudelleen säveltäjän antamien tarkkojen ohjeiden mukaisesti. Tämän lisäksi soittajalla on valittavanaan kuusi vaihtoehtoista formschemaa ("rakennekaavaa"), joista ilmenee looppien pituus, niiden toiston ajoitus ja järjestys sekä monet muut yksityiskohdat. Alun perin *Solon* esittämiseen vaadittiin neljä kelanauhuria ja niiden operoimiseen neljä äänitekniikkaa, mutta allekirjoittaneet ovat korvanneet nämä Ableton Live -ohjelman looppereilla, joihin kaikki teoksen vaatimat kikkailut on pystytty täysin automatisoimaan. Tämä tekee *Solo*:sta tässä esityksessä nimensä mukaisen.

Useita Arvo Pärtin sävellyksiä on sovitettu aikojen saatossa eri kokoonpanoille, niin myös vuonna 1977 sävelletty *Summa*. Teos on alun perin kirjoitettu seka-kuorolle tekstinään latinankielinen uskontunnustus, ja se on tyypillinen esimerkki Pärtin kehittämästä tintinnabuli-sävellystekniikasta. Siinä yhdistyvät jatkuva muutos ja pysähtyneisyys, kun pinnallisesti toisteisen kuuloiset äänet muuttuvat virratesaan ja risteillessään jatkuvasti. Kronos Quartetin esitettyä jousikvartettisovituksen 1992 arvio kuvasi teosta sanoilla ”gently rocked muted harmonic simplicities back and forth”.

Steve Reichin *Electric Counterpoint* (1989) on suosittu osa kitaristien nykymusiikkiohjelmistoa. Tavallisesti teos esitetään joko Pat Methenyn jumalaisesti groovaavan tai itse ennalta äänitetyn taustanauhan kanssa. Looppereista innostuneena olen kuitenkin sovittanut teoksen viimeisestä osasta version, jossa kaikki stemmat soitetaan paikan päällä. Kyseessä on kuitenkin sävellyksellisesti Reichille tyypillinen kaava, jossa tahdin mittaisesta fraasista kerrostetaan polyfoninen kudostamalla joka kerroksessa fraasin eri kohdasta. Kudosta täydentävät muhevut bassosystemat sekä (tässäsovituksessa) niin ikään Reichin musiikille ominaiset lyömäsoittimet.

Philip Glassin *Jousikvartetto no. 5* (1991) palautti uskoni niin Glassiin mielenkiintoisena säveltäjänä kuin jousikvartettimusiikkiinkin. Perinteisen jousiyhtyeroolituksen ja polveilevien harmonisten kuljetusten sijaan instrumentit soivat suuren osan aikaa yhtenä äänenä vahvojen rytmien imussa. Kaikessa epäkamarimusiikillisuudessaan se onnistuu varioimaan neljään vierekkäiseen säveleen tyypistettävää ydinmateriaalia paljon rikkaammin kuin Glassin aiemmat kvartetot. Professori Jeremy Grimshawn mukaan No. 5 on Glassin sävellyksellisten tavaramerkkien synteesi, jossa kaavamaiseksi kritisoitua minimalistista tyyliä ja rakenteita rikotaan odottamattomilla tavoilla.

Liite 3. Konserttitallenne (DVD).