



# ”Just Hope”

## – kokemuksia sävellysprosessista

Tuula Siitonen

OPINNÄYTETYÖ  
Marraskuu 2020

Musiikkipedagogin ylempi tutkinto-ohjelma

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikkipedagogin ylempi tutkinto-ohjelma

SIITONEN, TUULA  
”Just Hope”  
kokemuksia sävellysprosessista

Opinnäytetyö 82 sivua, joista liitteitä 16 sivua  
Marraskuu 2020

---

Tässä opinnäytetyössä kuvataan kirjoittajan omakohtaista sävellysprosessia reflektoidulla musiikillista materiaalia ja sävellysvaiheita keväältä 2020. Koko prosessiin vaikuttivat suuresti piirustukset, joita kirjoittaja teki mielessään soivasta musiikista ennen varsinaista säveltämistä. Ne kuvaavat kappaleen kokonaisrakennetta ja joitakin lyhyitä osia siitä. Yllättävää oli piirrosluonnosten iso vaikutus musiikillisten ideoiden konkretisoimisessa, vaikka musiikillisen materiaalin muokkaustyössä ne hieman muuntuivat metaforisesti. Huolimatta kasvavasta määrästä tutkimuksia sävellysprosessista, ilmassa on edelleen kysymyksiä siitä, miten säveltäjät toimivat ja miten sävellysprosessi etenee prototyypillisesti. Tässä opinnäytetyössä esitellään kirjoittajan omakohtainen sävellysprosessi vaiheittain. Säveltämisen kulkua seuraavalla sävellyspäiväkirjalla ja eri sävellysvaiheissa syntyneillä sävellyskäsikirjoituksilla, kuten luonnosmateriaalilla ja notaatioilla, oli tärkeä rooli sävellyksen edistymisen kuvaamisessa.

”Trio Just Hope viululle, klarinetille ja pianolle” on kirjoittajan ensimmäinen pitempi sävellys. Lyhyiden melodioiden yhdistäminen toisiinsa laajemmaksi sävellykseksi oli innostavaa ja onnistui lopulta kärsivällisen työn tuloksena ja myös ammattitaitoisen sävellyksen ohjauksen siivittämänä. Taiteen perusopetuksen opettajana säveltämiseen törmää uusien opetussuunnitelmien (2017) johdosta. Säveltämisen käsitteen laajempi ymmärtäminen on oleellista määriteltäessä pedagogisia suuntaviivoja ja opettajan oman käyttöteorian kehittämistyössä. Oma-kohtainen kokemus säveltämisestä lisäsi kompetenssin tunnetta ja rohkaisi ylittämään rajoja. Sen tuloksena kirjoittaja loi säveltämismallin taiteen perusopetuksen aloittelijoille ja jatkaville oppilaille.

---

Asiasanat: säveltäminen, sävellysprosessi, itsereflektio

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu

Tampere University of Applied Sciences Master's Degree Programme in Music

SIITONEN, TUULA:

“Just Hope”

Experiences in the Process of Music Composition

Master's thesis 82 pages, appendices 16 pages

November 2020

---

In this thesis the process of music composition is described from the author's point of view by reflecting on musical materials and traces of compositional activities in spring 2020. The whole process was strongly influenced by the author's drawings outside of the musical domain that formed the overall structure and some short sections of the piece. Mental images of the music were drawn at the start of the composition process. They had a significant impact on concretizing musical ideas even if during generating and evaluating basic musical materials they slightly changed metaphorically. Despite a growing number of studies on the composing process there are still many questions of how the composers “get there” in other words which are the prototypical ways in which musical compositions come to fruition. In this thesis the prototypical process within the music composition domain that describe the author's own processes of music-making are identified. The scores, including draft material and notations, at different stages of the writing process together with the composition diary had important roles in charting progress over time.

“The Trio Just Hope for violin, clarinet and piano” is the first longer piece made by the author. It was inspirational to synthesize non-connected short melodies together as a whole new composition. Through persistent work the goal was achieved partly thanks to the professional guidance received at the same time. As a music teacher in the field of basic music education music-making is encountered regularly due to the new curriculums introduced in 2017. Widening the concept of musical composition is crucial as far as the guidelines of pedagogical practices are concerned. Personal experiences in compositional activities gave a feeling of competence and courage to go beyond one's own limits. As the result of the study, musical composition models for beginners and advanced students at basic music education levels were created.

---

Key words: musical composition, process of music composition, reflective practice

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	5
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS .....	7
	2.1 Säveltäminen .....	7
	2.1.1 Sosiokulttuurinen merkityksenmuodostus .....	8
	2.1.2 Kognitiivinen lähestymistapa .....	9
	2.2 Sävellystoiminta .....	10
	2.3 Luonnoksista valmiiseen sävellykseen.....	12
	2.4 Luonnostelu - ja sävellysprosessi.....	14
3	METODI JA MATERIAALI .....	17
	3.1 Reflektio .....	17
	3.2 Suuntaviivoja ja luonnostelmia .....	18
	3.3 Vaihe I: 9.–16.3. Sävellyspiirroukset .....	20
	3.4 Trion rakenne ja prosessointi .....	25
4	SÄVELLYSPROSESSI .....	27
	4.1 Yleistä taustaa.....	27
	4.2 Sävellysprosessi .....	29
	4.2.1 Vaihe II: 17.–19.3. Duetto.....	31
	4.2.2 Vaihe III: 19.–26.3. Pianosoolo.....	33
	4.2.3 Vaihe IV: 27.–29.3. Siirtymätaite .....	34
	4.2.4 Vaihe V: 30.3.–4.4. Kypsyminen.....	36
	4.2.5 Vaihe VI: 13.–15.4. Rytmiaihe .....	38
	4.2.6 Vaihe VII: 17.–19.4. Alun teema .....	39
	4.2.7 Vaihe VIII: 26.4.–4.5. Kypsyminen.....	41
	4.2.8 Vaihe IX: 7.–12.5. Todentaminen .....	44
	4.2.9 Vaihe X: 13.–15.5. Hiominen .....	46
	4.2.10Vaihe XI: 16.–27.5. Lopun teema.....	47
5	POHDINTA .....	53
6	JOHTOPÄÄTÖKSET .....	62
	LÄHTEET.....	64
	LIITE: Trio ”Just Hope” .....	66

## 1 JOHDANTO

”Maksimaalinen hätä, minimaalinen tieto”. Näillä sanoilla kuvasi suomalainen jazz-musiikin legenda Juhani Aaltonen improvisaation olemusta parin vuoden takaisella improvisaatiokurssilla, jolle osallistuin. Nämä sanat kuvaavat mielestäni osuvasti myös luovan toiminnan, tässä tapauksessa säveltämisen, yllätyksellisyttä ja ajoittaista siihen liittyvää epätoivoa. Vaikka ammattimuusikkona ja musiikkipedagogina minulle on kertynyt tietotaitoa ja hiljaista tietoa vuosien myötä, omakohtaiset kokemukset säveltämisestä ovat kohtalaisen ohuita. Pääasiassa olen seurannut sivusta, kun oppilaani ovat tehneet omia pieniä sävellystöitään vaivattoman tuntuisesti ja yleensä hyvin innostuneesti. Nyt oli opettajan vuoro tarttua ajankohtaiseen asiaan ja säveltää itse.

Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa vuodelta 2017 (TPMLO 2017) säveltämisestä on sisällytetty instrumenttiopintoihin ja hahmotusaineisiin kaikille tasoille. Siitäkin huolimatta, että opetussuunnitelma jäisi suunnitelmaksi, jolla ei ole vaikutusta käytännön opetustyöhön, säveltäminen, säveltämisen opettaminen ja opiskelu ovat voimistuvia ilmiöitä myös musiikkiopistojen toimintaympäristössä taiteen perusopetuksessa.

Tässä opinnäytetyössä kuvaan omakohtaista sävellysprosessia. Pääpaino on luovan prosessin kuvaamisessa ja trion Just Hope viululle, klarinetille ja pianolle sävellysvaiheiden ja sen sisältämän musiikillisen materiaalin analyysissä hyödyntäen toiminnan jälkeistä reflektiota. Tärkeässä osassa ovat sävellysprosessin aikaiset päiväkirjamerkinnot sekä notaatio-ohjelmalla tehdyt kopiot säveltämisen eri vaiheista. Painopiste ei ole musiikkianalyysissä, vaan tarkoitus on tuoda esille säveltämisen kerroksellista luonnetta ja kokemuksellista puolta.

Prosessinomaisuus ilmentää vaiheisuutta, kehittymistä tai muuntumista kohti sellaista, mikä ei vielä ole olemassa. Se sisältää ennalta arvaamatonta, mutta myös tietoisesti ja ymmärryksen kautta saatua tietoa siitä, miten pitäisi edetä ja työstää musiikillisia ideoita eteenpäin. Sävellysprosessilla tarkoitan sitä, että nuotit eivät löydy heti omille paikoilleen (joskus kyllä), vaan uusi kappale syntyy aikaa vievän hiomisen ja työstämisen tuloksena.

Tavoite oli lisätä itseymmärtämystä ja tietoa säveltämisestä kantapään kautta. Tämä raportti valottaa sävellysprosessia yhden sävellyksen ja tekijän osalta rajattuna ajankohtana maaliskuulta toukokuulle 2020. Merkittävä rooli sävellysprosessissa oli samanaikaisesti koetulla sävellyksen ohjauksella. Sillä oli merkitystä erityisesti sävellyksen kokonaisuuden hahmottamisessa, taitekohdissa sekä ylipäätään sävellysprosessin eteenpäin menemisessä ja musiikin analysoimisessa.

Opinnäytetyössä pyrin kuvaamaan sävellysprosessia tuomalla esille prosessin aikana syntyneitä materiaalia. Nostan esille joitakin teeman kehittymiseen liittyviä kehityksellisiä elementtejä ja aikomukseni on kertoa, miksi päädyin johonkin tiettyyn lopputulokseen, miksi osa materiaalista karsiutui ja millä perusteella jokin elementti tai yksityiskohta lopulta päätyi valmiiseen kappaleeseen. Tuon esille henkilökohtaisia tuntemuksia ja ajatuksia matkan varrelta.

Subjektiiivisesta aineistosta esittelen itseni yllättäneet pienet yksityiskohdat ja mahdollisesti uusia, kiinnostavia näkökulmia, jotka työni onnistuu avaamaan. Etsin vastauksia itseäni kiinnostaviin kysymyksiin: Miten lyhyet motiivit ja teemat kehittyvät laajemmaksi sävellykseksi? Toisin sanoen miten niihin saa pituutta? Miten toisiinsa löyhästi liittyvistä melodian katkelmista muodostuu yhtenäinen sävelkudos eli sävellys? Eli millaisten vaiheiden kautta musiikillisista ideoista muovautuu uusi kappale? Ja lopuksi kiinnostavaa on selvittää, voisinko itse saavuttaa tietynlaisen helppouden ja rohkeuden musiikillisten ideoiden saattamisessa valmiin sävellyksen muotoon?

Tästä opinnäytteestä voivat hyötyä kaikki säveltämisen ja taiteellisten prosessien kanssa tekemisissä olevat ja erityisesti instrumentti- ja hahmotusaineiden opettajat. Opinnäytetyön lopussa esittelen oman säveltämismallin taiteen perusopetuksen oppilaille. Sävellysprosessi tutkimuskohteena on vähän tutkittu aihepiiri toisin kuin luovat prosessit yleisellä tasolla. Nyt käsillä oleva aihe on ajankohtainen ja täydentää kuvaa säveltämisestä moni-ilmeisenä tapahtumana.

## 2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

### 2.1 Säveltäminen

Säveltäminen sisältää monia luovia musiikillisia toimintatapoja. Ensisijaisesti sillä tarkoitetaan sävellysprosessia, jonka tuloksena hahmottuvaa kokonaisuutta voidaan kutsua sävellykseksi. Suppeassa merkityksessä sillä tarkoitetaan länsimaisen taidemusiikin historiallisesti merkittävien säveltäjien musiikin teosanalyysiä ja sekundaarisiin kulttuurisidonnaisiin lähteisiin (muun muassa päiväkirjat ja luonnokset) perustuvaa tietämystä säveltämisestä<sup>1</sup>. Sen ytimessä ovat korkeatasoiset tuotteet, sävellykset, jotka lähestulkoon valmiiksi annettuina soivat säveltäjämestarien käsissä<sup>2</sup>. (Donin 2016, 2; Kozbelt 2016, 29; Ervasti, Muhonen & Tikkanen 2013, 250–251.)

Laajassa mielessä säveltäminen tarkoittaa mitä tahansa toimintaa, jossa mielenkiinto kohdistuu musiikillisesti järjestettyyn ääneen liitettyihin luoviin mahdollisuuksiin. Lopputuloksena voi olla musiikkiteoksen syntyminen, mutta se ei ole ainoa päämäärä. Kyse on enemmän sävellysprosessiin liittyvästä kiinnostuksesta kuin keskittyminen vain ja ainoastaan tuotteeseen. (Ojala & Väkevä 2013, 11.) Säveltämisen tutkimus on toistaiseksi ollut aika vähäistä painottuen opiskelijoiden ja aloittelevien säveltäjien sävellysprosessin tutkimukseen monitieteellisistä lähtökohdista. Lisäksi muutama säveltäjä on analysoinut omia luovia prosessejaan. (Donin 2016, 3–4.)

---

<sup>1</sup> Myöhemmin esittelemäni Heinosen (1995) luonnostelu- ja sävellysprosessimalli on johdettu juuri tästä viitekehystä. Hyödynnän sitä, koska siinä yhdistyvät molemmat prosessit. Säveltämisen historian kerroksellisuuden tuntemus lisää ymmärrystä nykymusiikin säveltämiskäytänteistä (Donin 2016, 15).

<sup>2</sup> Vastakohtana näkemys säveltämisestä tavoitteellisena, reflektiivisenä toimintana, joka sisältää päätöksentekoa eri vaihtoehtojen välillä. (... deliberate, reflective decision making...). (Martin 2004, 168.) Monien suurten säveltäjien kyky säveltää nopeasti hämmästyttää: esimerkiksi Händel sävelsi Messias-oratorion 24 päivässä, Mozart sävelsi puolituntisen ”Linz” sinfonian (K. 621) neljässä päivässä. Toisaalta monet suuret säveltäjät ovat rutiinomaisesti työstäneet musiikkia hitaasti. (Kozbelt 2016, 36.)

### 2.1.1 Sosiokulttuurinen merkityksenmuodostus

Sosiokulttuurisen merkityksenmuodostuksen näkökulmasta säveltäminen näytetään mahdollisuutena ideoida uusia kulttuurisia käytäntöjä ja sitä kautta uusia mahdollisuuksia toteuttaa ääneen liittyviä merkitysmahdollisuuksia suhteessa yksilön elinympäristöön. Tärkeitä ovat yhteistoimijuus ja yhteisön jakamat merkitykset, jotka vahvistavat yksilöiden itseymmärrystä aktiivisina musiikkikulttuurisina toimijoina. (Ojala ym. 2013, 16.)

Brownin ja Dillonin (2016) tutkimusten mukaan säveltämisen ytimessä (*meaningful engagement matrix*) ovat erilaiset ei-hierarkkiset sävellystoiminnot eli osallistuminen (*attending*), arvioiminen (*evaluation*), suuntaaminen (*directing*), tutkiminen (*exploring*) ja ilmentäminen (*embodying*). Ne näkyvät henkilökohtaisessa motivaatiossa tehdä musiikkia sekä sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa, josta saatu palaute on merkittävä lisätekijä säveltämisen merkityksellisyyden kokemisessa. Henkilökohtainen konteksti sisältää säveltäjän oman työn reflektiota, mikä jo itsessään voi tuottaa iloa ja tyydytystä. Sosiaalinen konteksti voi avartaa säveltämisen kokemuksellista ulottuvuutta ja syventää sitä merkittävästi vuorovaikutuksen näkökulmasta. Kulttuurisesta kontekstista saatu positiivinen palaute pitää sisällään mitä tahansa säveltäjän saamaa yhteisöllistä tunnustusta, joka koskee säveltäjän kyvykkyyttä säveltäjänä tai itse teoksia. (Brown & Dillon 2016, 83–84, 105–106.)

Osallistumisen aikana säveltäjä ei tietoisesti työskentele sävellysprosessin parissa, vaan tarkkailee sitä ikään kuin ulkopuolelta arvioidakseen työn valmistumista ja kehittymistä. Arviointi merkitsee luonnosmateriaalin analyttistä ja arvioivaa tutkimista. Suuntaaminen tai huomion kohdistaminen tarkoittaa musiikillisen materiaalin tietoista käsittelyä halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi. Tutkimisvaihe on uusien mahdollisuuksien ja materiaalin kartoittamista. Ilmentäminen on luonteeltaan improvisatorista tai intuitiivista, mikä saattaa johtaa opittujen tapojen toistamiseen. Säveltämisen aikainen improvisaatio ei välttämättä ole reaaliaikaista toimintaa samalla tavalla kuin esiintymistilanteessa, jolloin myös siitä saatava palaute tulee myöhemmin. Eri sävellysvaiheissa korostuvat yleensä tie-



tyt toiminnot ja kontekstit. Uusien sävellysvaihtoehtojen ja käytänteiden kehittäminen edellyttää oman sävellystyylin tiedostamista. (Brown ym. 2016, 82–83, 85.)

### 2.1.2 Kognitiivinen lähestymistapa

Kognitiivisesta näkökulmasta säveltämisessä on kyse mielen sisäisten rakenteiden ulkoistamisesta musiikillisiksi rakenteiksi partituuriin tai äänitallenteeksi. Mentaaliset mielikuvat voivat olla joko soivia tai ei-soivia. Tämän kanssa rinnakkain tapahtuu esitiedostetun intuitiivisen aineksen tulemistä tietoiseksi ja rationaalisten prosessien käsiteltäväksi. (Pohjannoro 2013, 21.) Sloboda (1985) on esittänyt kaksivaiheista sävellysmallia, jossa ensimmäisessä inspiraatiovaiheessa hahmotelma sävellysideasta nousee pintaan ei-tietoisesta tietoisesta ajattelun tasolle. Toisessa eli toimeenpanovaiheessa sävellysideat ja suunnitelmat kirkastuvat yksityiskohtien hioutuessa sävellyksen rakenteen sallimissa puitteissa. (ks. Collins & Dunn 2011, 50; ks. myös Brown ym. 2016, 114-115.)

Säveltämistä keskeisesti määrittäväksi tekijäksi Pohjannoron (2013) empiirisessä reaaliaikaisessa tutkimuksessa nousi säveltäjäninformantin voimakas mielikuva ideoiden ryppäästä, joka ohjasi sävellysprosessia. Luonteeltaan sävellyksen niin kutsuttu identiteetti-idea oli moniaistimellinen ja sumea, epämääräinen ei-tavoitteellinen muuttuja, joka muuntui sävellystyön edetessä<sup>3</sup>. Säveltäminen eteni vaiheittain takaisinkytytyvässä syklisessä prosessissa, jossa säveltäjä konkretisoi ja kehitti sävellyksen identiteetti-ideaa. Se toimi myös arvioinnin kriteerinä. Sävellysprosessi ei edennyt pelkästään lineaarisesti, vaan myös horisontaalisvertikaalisesti. (Pohjannoro 2013, 18.)

---

<sup>3</sup>Myös Heinonen (1995, 12) kuvaa säveltämisen ideaa aluksi epämääräiseksi ”sävellystehtävän ja sävellettävän teoksen sisäiseksi malliksi – eräänlaiseksi työhypoteesiksi, joka suuntaa toimintaa, mutta on silti likimääräinen ja muuttuu tilanteen niin vaatiessa”.

Musiikillisten ideoiden työstämistä seuraavan sävellyssyklin tuloksena perehtyneisyys ja asiantuntemus kasvavat (Donin 2016, 21). Tällä on merkitystä erityisesti sävellyspedagogiikan<sup>4</sup> kannalta. Sävellyssykli etenee sekä holistisella tasolla että makro- ja mikrotasolla. Holistinen taso kuvaa musiikillisten ideoiden työstämisen tuloksena syntyvää kokonaisnäkemyä sävellyksestä. Makrotasolla säveltämisen syklisen prosessin tuloksena sävellysideat tarkentuvat ja asettuvat laajempaan yhteyteen. Mikrotasot sisältyvät eri makrokerrostumiin yksilöllisten tavoitteiden asettamisesta sävellysmateriaalin aktiiviseen editointiin. (Collins ym. 2011, 48, 73.)

## 2.2 Sävellystoiminta

Sävellystoiminnassa on kaksi ajattelun ja tiedonkäsittelyn toisiaan täydentävää ydinprosessia: intuitiivinen (ei-tietoinen) ja rationaalinen (tietoinen) sävellystoiminta. Metakognitiivinen prosessointitapa säätelee intuitiivista, automaattista ja rationaalista, tarkoituksellista prosessointia. Yhdessä ne liittyvät sävellyssajattelussa näkyvään ja ei-näkyvään toimintaan. (Pohjannoro 2013, 31.) Seurauksena voi olla spontaania musiikillista luovuutta ja mitä suurinta kuviteltavissa olevaa inhimillistä taidetta (Wiggins 2016, 250).

Ongelmanratkaisuteoreettisesta näkökulmasta säveltämisessä keskeistä on pyrkimys ratkaista heikosti määriteltäviä luovia ongelmia<sup>5</sup> (Collins ym. 2011, 51; Martin 2004, 168). Niiden työstäminen edellyttää erilaista prosessointia kuin esimerkiksi päättelyongelman ratkaiseminen, jonka suorittamiseen tarvittava tieto sisältyy itse tehtävään. Säveltämisessä niin kutsuttujen heikosti määriteltävien luovien

---

<sup>4</sup> Vuorovaikutuksellinen oppiminen, oman musiikin tekeminen ja musiikkiteknologia uudistavat musiikkipedagogisia toimintatapoja musiikkioppilaitoksissa. Sävellyksen pedagogiikan kehityminen edistää uusien opetussuunnitelmien opintokokonaisuuksien tavoitteiden, sisältöjen ja arvioinnin toteutumista. Ilomäki onkin todennut, että ”oman säveltäjyyden jakaminen oppilaiden kanssa on etsimisen, kyselemisen ja kehittämisen jakamista.” (Ilomäki 2013, 136–137.)

<sup>5</sup> Joidenkin tutkijoiden mukaan kokeneiden (ammatti)säveltäjien työskentelyssä on kyse sävellysmateriaalin kannalta tarkoituksellisten valintojen tekemisestä ennemmin kuin varsinaisesti ongelmanratkaisuprosessista. Erityisesti säveltäjän herkkyys yhdistettynä esteettiseen kokemiseen ohjaavat valintojen tekemistä ja päätöksentekoa. (Brown ym. 2016, 101–103.)

ongelmien ja oivallusongelmien ratkaisemiseksi tarvitaan myös intuitiota eli kuvittelua, kokeilua, kypsymistä ja musiikillisen materiaalin uudelleen hahmottamista. Lisäksi säveltäminen mahdollistaa haastavan ja vaativan rationaalisen prosessin. (Pohjannoro 2013, 27, 48.)

Pohjannoro laajentaa intuition käsitettä ja selittää säveltäjäinformantin toimintaa ”tehokkaana ja tarkoituksenmukaisena tapauskohtaisena intuitiivisena kykyä, joka perustuu monimuotoiseen oppimiseen ja näin omaksutun tiedon implisiittiseen<sup>6</sup> hyödyntämiseen”. Sävellystoiminnan aikana intuitio muuttuu uutta luovasta ja kokeilevasta automatisoituneeksi toiminnaksi erilaisten sävellysvälintojen eli aikaisempien ratkaisujen, luotujen periaatteiden ja kokemusten vaikutuksesta. Tarkoituksellinen intuitio on edellytys sujuvalle säveltämiselle. (Pohjannoro 2013, 21–22, 61, 91.) Niin kutsutussa hiljaisessa tiedossa on kyse intuitiivisesta ajattelusta ja ymmärtämisestä, joka syntyy kokemuksen kautta. Se liittyy usein tiedostamattomaan ajatteluun. (Brown ym. 2016, 102.)

Rationaaliset ajatusprosessit sisältävät musiikinanalyttistä tarkastelua, eri vaihtoehtojen puntarointia ja sääntöihin perustuvaa prosessointia. Metakognitiivinen taso kuvaa musiikillisten tavoitteiden asettamista ja arviointia sekä toiminnan suunnittelua. Siinä on mukana sekä intuitiivista että rationaalista prosessointia. (Pohjannoro 2013, 48; ks. myös Kozbelt 2016, 37.)

Niin kutsutut skeemat eli mielen sisäiset mallit säveltämisestä ohjaavat toimintaa ja ongelmanratkaisua helpottaen sävellyksen kannalta relevantin tiedon käsittelyä sekä luovien ideoiden arviointia ja kehittelyä (Kozbelt 2016, 38). Skeeman syntyminen vähitellen ennen varsinaista sävellysprosessia on avain uusien musiikillisten ideoiden syntymiselle. Toiseksi varsinaista säveltämistä edeltävä pohdiskeleva ja oivalluksia sisältävä vaihe on oleellinen koko sävellysprosessin kannalta (Katz 2016, 181.) Se stimuloi uusia sävellysongelmia pintaan kirjoitusprosessin aikana ja muokkaa aikaisempia sävellysideoita (vrt. identiteetti-idea) ja intentioita, jotka aluksi olivat suurpiirteisiä ja suuntaa antavia (Donin 2016, 12).

---

<sup>6</sup> Implisiittinen tarkoittaa kätkeytyksi, epäsuorasti ilmaistu, viitteellinen. (<https://www.suomisana-kirja.fi>).

### 2.3 Luonnoksista valmiiseen sävellykseen

Sävellysprosessin syklisyys tulee esille siinä, kuinka yhtäältä valmistelu- ja kirjoitusvaiheet erottuvat selkeästi toisistaan, toisaalta menevät osittain ristiin. Prosessin valmisteluvaiheessa syntyneitä musiikillisia elementtejä siis kehitellään edelleen kirjoitusprosessissa ja nuotintamista tapahtuu jo aivan säveltämisen alkumetreillä. Merkittävintä kirjoitusperiodissa on sävellyksen käsikirjoitus sekä tietokonenotaatio valmistumassa olevasta sävellyksestä. Niiden avulla säveltäjä voi käydä läpi uudelleen valmista materiaalia. (Donin 2016, 11–13.)

Tässä opinnäytetyössä tavoitteeni on lisätä itseymmärrystä säveltämisen prosessin luonteesta ja eri vaiheista analysoimalla omaa keskeneräistä ja valmista sävellysmateriaalia. Päähuomioni varsinaisen prosessin kuvaamisen lisäksi onkin sävellysprosessin tuotoksissa eli sävellyskäsikirjoituksissa. Niitä ovat käsin kirjoitetut luonnokset, iPadin notaatiosovelluksella pikaisesti tehdyt luonnokset ja notaatio-ohjelmalla tehdyt käsikirjoitukset, jotka prosessin aikana muokkaantuivat myös. Lisäksi tärkeässä roolissa ovat piirretyt luonnokset eli piirroket, jotka konkretisoivat vielä esitietoisella tasolla olevia kehittyviä musiikillisia ideoita. Reflektoin sävellyssajatteluani ja -toimintaani päiväkirjamerkintöjen sekä erilaisten luonnosten pohjalta.

Heinosen mukaan luonnosteluprosessissa on erotettavissa kolmenlaisia luonnoksia:

- 1) ideoivat ja kokeilevat luonnokset (alkuvaiheessa; koskee suppeaa muotoyksikköä),
- 2) jäsentävät ja kokonaisuotoa hahmottavat luonnokset (alku- ja keskivaiheessa; koskee laajahkoa muotokokonaisuutta, mahdollisesti koko teosta) sekä
- 3) täydentävät ja viimeistelevät luonnokset (keski- ja loppuvaiheessa; koskee usein itsenäistä taitetta tai laajempaa kokonaisuutta). (Heinonen 1995, 30.)

Luonnoksella tarkoitetaan laajassa mielessä ”alustavaa suunnitelmaa tai hahmotelmaa”. Heinosen malli on laadittu 1600–1945 länsimaisessa taidemusiikissa yleisesti esiintyvien käsikirjoitus- ja luonnostyyppien perusteella<sup>7</sup>. Sen mukaisesti ideoivia kokeilevia luonnoksia ovat idealuonnos, melodia<sup>8</sup>- tai teema<sup>9</sup>luonnos, variantti ja vaihtoehto. Jäsentäviin ja kokonaisuotoa hahmottaviin luonnoksiin lukeutuu kolme luonnostyyppiä eli teemaluettelo, synopsis ja käsikirjoitus. Täydentäviä, viimeisteleviä luonnoksia ovat Heinosen jaottelussa siirtymä- ja partituuri-luonnos sekä luonnospartituuri. (Heinonen 1995, 31–33.)

Idealuonnos on yleensä lyhyt muutaman tahdin mittainen suurpiirteinen ja viitteellinen ehdotelma. Melodia- tai teemaluonnoksella tarkoitetaan soitin- tai laulumelodiaa, jossa on mukana säestysosuus yhdelle tai kahdelle viivastolle kirjoitettuna. Variantti on luonnostelma, joka muistuttaa samaa kokonaisuutta varten tehtyä aikaisempaa luonnosta tai käsikirjoitusta. Vaihtoehtoinen luonnostelma on kirjoitettu tiettyä sävellyksen valmista muotokokonaisuutta varten, mutta sitä ei voi tunnistaa samasta kokonaisuudesta kirjoitetuista varhaisemmista luonnoksista. (Heinonen 1995, 31.)

Kokonaisuotoa hahmottavista ja jäsentävistä luonnoksista teemaluettelo sisältää luettelon idea- ja melodialuonnoksista kokonaisen sävellyksen eri osia varten. Synopsis käsittää kappaleen tai sen osan keskeisimmät teemat, sävellajikeskukset ja myös mahdollisesti tempoon tai muotoon liittyviä merkintöjä, mutta ei siirtymävaiheita. Se muodostuu useimmiten muista kuin nuottisymboleista. Käsikirjoitusluonnos on ikään kuin jatkoa melodialuonnokselle. Se koostuu melodisen pääteeman lisäksi viittauksista tonaliteettiin<sup>10</sup> ja säestykseen joko koko kappa-

---

<sup>7</sup> Luonnostutkimus saavutti lakipisteen 1970-luvulla Yhdysvalloissa musiikkitieteen oppiaineessa (Donin 2016, 2).

<sup>8</sup> Melodia on peräkkäisinä sävelinä etenevä sävelkulku, joka muodostaa selkeänä hahmottuvan kokonaisuuden joko yksinään, rytmisten ja/tai harmonisten osuuksien säestämänä tai osana moniäänistä (polyfonista) tekstuuria. (<http://www.yso.fi/onto/yso/p9204>).

<sup>9</sup> Teema on musiikillisesta aiheesta tai aihepiiristä käytetty termi yleensä niin kutsutun ohjelma-musiikin yhteydessä ja kun säveltäjän tiedetään itse halunneen kuvata mainittua aihetta, esimerkiksi musiikki: aiheet: meri. Termiä voidaan käyttää myös sellaisten kokoelmien yhteydessä, joihin on koottu tiettyyn aihepiiriin soveltuvaa musiikkia. (<http://www.yso.fi/onto/yso/p3405>).

<sup>10</sup> Tonaalinen musiikki perustuu sävelten välisiin hierakkisiin suhteisiin ja tonaaliseen keskukseen. Tonaalisen musiikin muotoja ovat esimerkiksi duuri-mollitonaalisuus ja modaalisuus (pentatoniset, diatoniset, kromaattiset ja mikrintervalleja käyttävät säveljärjestelmät). (<http://www.yso.fi/onto/yso/p12381>).

leen osalta tai teemoiltaan ja sävellajiltaan selkeisiin taitteisiin. Käsikirjoitusluonnos voi olla ainoa tai ensimmäinen luonnos kyseisestä sävellyksestä tai sen osasta. (Heinonen 1995, 31–32.)

Siirtymäluonnos ilmentää teemaltaan ja tonaliteetiltaan kiinteitä taitteita yhteen nivovia ylimenoja, kehittelyjä ja esimerkiksi alun teeman ja lopputeeman luonnostelmia. Partituuriluonnos käsittää tavallisesti itsenäisen muotokokonaisuuden ja on kirjoitettu partituurin muotoon jokainen ääni tai stemma omalla viivastolla. Luonnospartituuri tai alkuperäisluonnos edustaa puhtaaksikirjoitettua versiota tahti tahdilta, kuitenkin vielä viimeistelemättömänä. Se voi olla joko ainoa tai toinen sävellysluomus ennen varsinaista kokonaisen valmiin sävellyksen käsikirjoitusta. (Heinonen 1995, 31.)

## 2.4 Luonnostelu - ja sävellysprosessi

Heinosen (1995) hypoteettisessa mallissa säveltäminen nähdään päämääräsuuntautuneena prosessina, jossa vaihtoehtojen tuottaminen ja arviointi vuorottelevat kontrolloivan tietoisien ja esitietoisien päämäärän ohjaamana (Heinonen 1995,16). Se poikkeaa myöhemmästä kognitiivisesta käsityksestä säveltämisestä heikosti täsmentyvänä ongelmana, jolle ei ole selkeästi määriteltävissä olevia ratkaisumalleja (Collins ym. 2011, 49, 51; Donin 2016, 11–13; Pohjannoro 2013, 53–54). Wallisin (1972) ja Krisin (1979) vaiheteorioiden pohjalta rekonstruoitu prototyyppinen sävellysprosessi<sup>11</sup> sisältää seitsemän vaihetta: mallien sisäistäminen (valmistelu laajassa merkityksessä), valmistelu (suppeassa merkityksessä), kypsyminen, oivallus, inspiraatio, todentaminen ja kommunikaatio. (Heinonen 1995, 16; ks. myös Katz 2016, 173.)

---

<sup>11</sup> Huolimatta sävellysprosessien tutkimuksen yleistymisestä luovuustutkimuksen viime vuosikymmeninä tapahtuneen räjähdysmäisen kasvun vanavedessä, sävellysprosessien prototyyppisestä vaiheisuudesta ei ole kattavaa empiiristä tietoa. Esimerkiksi siitä, miten alkuperäisiä sävellysideoita yhdistellään säveltämisen aikana tai mikä inspiroi säveltäjiä, kun he kirjoittavat musiikkia, tarvittaisiin lisää tutkimusta. (Katz 2016, 171.) Todennäköisimmin sävellysprosessi kokonaisuutena muotoutuu eri säveltäjillä eri tavoin. Tiheillä tapaustutkimuksilla saataisiin näyttöä myös teorioiden kattavuudesta. (Pohjannoro 2013, 83–84, 92; ks. myös Katz 2016, 176–177.)

Valmisteluvaiheessa (*preparation*) tehtävää tarkastellaan eri näkökulmista. Kypsymisen (*incubation*) aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti. Oivallus (*illumination*) merkitsee ongelman ratkaisun yhtäkkiä ilmaantumista<sup>12</sup>. Todentamisella (*verification*) testataan ratkaisujen toimivuutta<sup>13</sup>. Inspiraation (*inspiration*) olotilassa impulssit saavuttavat esitietoisuuden helpommin kuin muuten ja niiden muokkaaminen voi tapahtua vaivattomasti. Työstämisen vaiheessa (*elaboration*) ongelman ratkaisemiseen tähdätään tarkoituksellisesti ja järjestelmällisesti. Kommunikaatiolla (*communication*) käsitetään kirjaimellisen merkityksen ohessa ”yleisön roolin projisoimista yhdelle tai useammalle todelliselle tai kuvitteelliselle henkilölle”. (Heinonen 1995, 16.) Säveltämisen vaihekuvaus tukee tarkoituksellisen intuition syntymistä sävellysprosessin aikana (Pohjannoro 2013, 61).

Luonnostelu- ja sävellysprosessi etenevät rinnakkain vaihe vaiheelta seuraavasti:

- 1) Mallien sisäistämisessä on kyse ratkaisumallien etsimisestä ja harjoitusmielessä tehdyistä käsikirjoitusmateriaaleista.
- 2) Valmisteluvaihe liittyy varhaisempiin luonnoksiin, jotka voivat sisältää lopullisia elementtejä tai piirteitä sävellyksestä.
- 3) Kypsymisellä tarkoitetaan lopulliseen versioon päätyneiden elementtien ja piirteiden ilmaantumista luonnoksiin.
- 4) Inspiraatioon viitataan, kun luonnoksessa jokin isompi kokonaisuus on kirjoitettu nopeasti ja vaivattomasti.
- 5) Todentaminen esiintyy kronologisesti myöhemmissä luonnoksissa tai valmiissa notaatiossa, johon säveltäjä on kuitenkin tehnyt lisäyksiä tai korjauksia tai kirjoittanut niiden perusteella uuden version.
- 6) Kommunikaatio merkitsee sellaista puhtaaksikirjoitusta, joka on tarkoitettu esitettäväksi muille. (Heinonen 1995, 33–34.)

---

<sup>12</sup> Yleisesti hyväksytyyn vaiheteorian mukaan luova prosessi etenee erityisesti ”oivallusvaiheen” ansiosta. Se ei välttämättä tarkoita uusia oivalluksia, vaan myös aikaisempien oivallusten liittämistä yhteen uudella tavalla. Jotkut tutkijat ovat haastaneet vaiheteorian olettamalla, että sävellysvaiheet eivät ole selkeästi erotettavissa toisistaan ja että ne menevät osittain päällekkäin. (Katz 2016, 172–173.)

<sup>13</sup> (ks. myös Donin 2016, 13).

Kypsymistä tapahtuu koko prosessin ajan, mutta erityisesti valmistelu- ja oivallusvaiheessa. Lisäksi vaiheisuus on nähtävä joustavana tapana hahmottaa prosessien muotoutumista toisin sanoen erilaiset sävellysvaiheet menevät päällekkäin siten, että painotus vaihtelee sävellysprosessin alku- ja loppupäässä. (Heinonen 1995, 35.) Luovassa prosessissa Uusikylän (2012) mukaan tärkeintä on ongelman löytäminen, ei niinkään ongelmien ratkaiseminen. Kypsymisen aikana luovan ongelman voi jättää sivuun tietoisesta käsittelystä ja tehdä välillä muuta. Luovia oivalluksia syntyy antamalla luoville prosesseille riittävästi aikaa. (Luukkainen 2012, 120.) Lepo ja hyvä uni edistävät luovuutta ja inspiraatiota, kun aivot konsolidoivat eli järjestävät ja valikoivat uutta tietoa ja siirtävät sitä pitkäkestoiseen muistiin unen aikana (Huutilainen 2019, 104; ks. myös Grunwald 1997, 228).

Pohdintaosiossa luvussa 5 linkitän oman sävellysmateriaalin ja sävellyspäiväkirjat yleiseen teoreettiseen yhteyteen ja pohdin teoreettisten käsitteiden yhteensopivuutta musiikillisen materiaalin erittelyssä ja sävellysvaiheiden kuvauksessa. Kiinnostavaa on, miten nyt suurennuslasin alla olevaa sävellysprosessia koskevat ennako-oletukset joko vahvistuvat tai muuttuvat teoreettista viitekehystä vasten, kun opinnäytetyön lähtökohtana on oman sävellysprosessin kuvaaminen ja sävellysmateriaalin analyysi.



### 3 METODI JA MATERIAALI

#### 3.1 Reflektio

Tässä opinnäytetyössä reflektoin omaa sävellysprosessiani. Reflektiivisyydellä tarkoitetaan yleisesti tulemista tietoiseksi jostakin sekä epävarmuuden kohtaamista. Se voidaan nähdä jatkuvana prosessina haastaa työssä ja erilaisissa muuttuvissa toimintaympäristöissä koettu epävarmuus sekä kokeilla uusia ajatuksia ja toimintatapoja. Siihen liittyy aina tietynlaista riskinottoa. (Westerlund & Juntunen 2013, 10.)

Reflektoin säveltämisen aikaisia vaikutelmia ja havaintoja sävellyspäiväkirjojen ja erilaisten luonnosten pohjalta. Peilaan niitä valmiiseen sävellykseen, sen synnyttämiin mielikuviin ja ajatuksiin sävellysprosessin jälkeisessä reflektiossa. Pohdiskelevan havainnoinnin avulla sanallistan ja tulkiten sävellysjatteluni ja -toimintaani. Sävellyspäiväkirjat ja sävellystoiminta ovatkin siten erottamattomat. Toivon löytäväni uutta ja/tai yllätyksellistä tutkimuksen edetessä sekä tuoreita näkökulmia aihepiiristä. Joka tapauksessa itseymmärrys sävellysprosessista ja ”pedagoginen käyttöteoria”<sup>14</sup> kasvavat reflektion myötä.

Tarkastelen säveltämistä työvaiheittain. Luonnos- ja sävellysprosessista tekemiäni selonteot ja muistiinpanot toimivat itsereflektion välineinä. Kuvaan säveltämisen syklejä ja asettelen ne laajempaan kokonaisuuteen eli valmiin sävellyksen viitekehykseen. Reflektio on siten henkilökohtainen analyysi prosessista ja sen tuloksista eli valmiista sävellyksestä.

Vartiaisen (2013) rakentamassa narratiivisen tutkimuksen periaatteita hyödyntävässä mallissa yhdistyvät toiminnallisuus ja toiminnan jälkeinen itsereflektio. Narratiivisessa mallissa aivan aluksi omat vaikutelmat sanallistetaan muistiinpanoiksi. Tämä vaihe sisältää jo tulkintaa, jota voidaan hyödyntää myöhemmin. Emotionaaliset vaikutelmat ja tunnelmat ovat tärkeitä, jotta intuitiiviset ja spontaanit reaktiot saadaan myöhempään tarkasteluun mukaan. Toisessa vaiheessa

---

<sup>14</sup> Ajatus siitä, että ”jokainen opettaja olisi tutkiva opettaja, joka kehittäisi omaa pedagogista käyttöteoriaansa oman työnsä tutkimisen avulla” (Kansanen 2012, 41, Vuorisen 2013, 199 mukaan).

kertomuksiin otetaan emotionaalista ja ajallista etäisyyttä. Esimerkiksi luokittelu työvaiheiden mukaan tai analyysi mahdollistavat etäisyyden ottamisen. Tässä vaiheessa olisi hyvä löytää uusia näkökulmia toiminnan tarkasteluun. (Vartiainen 2013, 184, 200–201.)

Kolmannessa vaiheessa aineistolähtöisessä tutkimuksessa päähuomio kohdistuu käytännön sovellusten ja kehittämisideoiden luomiseen. Vartiaisen mukaan itsereflektio ei ole pelkästään ja ainoastaan ammattitaidon ja ammatillisen osaamisen kehittämistä, vaan lisäksi ammatillisen identiteetin muokkaamista. Olennaista on tunnetyöskentelyn liittäminen osaksi analyttistä pohdiskelua ja liiallisesta itsekriittisyydestä luopuminen. (Vartiainen 2013, 200–201.)

Huhtasen ja Hirvosen (2013) mukaan ammatillinen reflektio on välttämätöntä, koska opetus- ja kasvatustyössä tietoisuus omasta opettajan identiteetin rakentumisprosessista on tärkeää. Henkilökohtaisen kasvuprosessin tunteminen auttaa lisäksi kasvatettavien ja opetettavien opinpolkujen vahvistamisessa. Keskeistä ammatillisen identiteetin muodostumisessa on kuitenkin se, että se on vahva motivaation lähde. Sillä on merkitystä myös työssä jaksamisen osalta. (Huhtanen & Hirvonen 2013, 50.)

Lopuksi reflektoin sävellyskontekstin merkitystä eli sävellyksen opettajan/ohjaajan roolia sävellysprosessin kannalta ja hyödynnän materiaalin analyysissä ja sävellysprosessin kuvaamisessa saamaani palautetta. Säveltäminen tapahtuu aina jossakin sosiaalisessa, historiallisessa ja käytännöllisessä tilanteessa (Martin 2005, 173–174).

### **3.2 Suuntaviivoja ja luonnostelmia**

Musiikillisena materiaalina on keväällä 2020 säveltämäni trio Just Hope viululle, klarinetille ja pianolle. Sävellystyö kesti maaliskuun puolesta välistä toukokuun loppuun. Trion kokoonpano muotoutui osin sattumalta, kun koronakevään poikkeusjärjestelyt estivät lähiopetuksen järjestämisen musiikkiopistossa. Alun perin tarkoitus oli säveltää yhdessä viuluoppilaan kanssa teos viululle ja pienelle puhallinyhtyeelle. Se ei kuitenkaan toteutunut poikkeustilan vuoksi, joten päätin työstää jo aiemmin tekemääni musiikillista materiaalia valmiiksi sävellykseksi.

Musiikilliseksi aihoksi kutsumani raakamateriaali sisältää pääasiassa viululla (myös pianolla) improvisoituja lyhyitä melodisia hahmotelmia, jotka olen äänittänyt jatkotyöstämistä varten jo aikaisemmin. Lisäksi olen tehnyt iPadin notaatio-sovelluksella musiikillisia aihioita (hataria hahmotelmia löyhästä musiikillisesta ideasta), joista valitsin yhden, Just, sävellyksen identiteetti-ideaksi. Hyödynsin sävellysprosessissa siitä kahta keskeneräistä alkuideaa, joiden ympärille sävellys lähti kehittymään, ja jotka toimivat ikään kuin alkusysäyksenä sävellyksille. Tavoitteena oli työstää niiden pohjalta musiikillinen kokonaisuus, josta voi hahmottaa kehityksellisiä elementtejä ja temaattisesti ehjiä kaarroksia. Just alkoi muotoutua toipuessani hiihtotapaturmasta muutama vuosi sitten.

Oli hienoa päästä työstämään omaa musiikkia ohjatusti ammattisäveltäjän johdolla. Materiaalin analyysissä en kuitenkaan pyri aktiivisesti esittelemään sävellyksen opettajan/ohjaajan lähestymistapaa. Ennen varsinaista säveltämistä itselläni oli jo mielikuva siitä, miltä valmis musiikki voisi kuulostaa tai miltä haluaisin sen kuulostavan. Työstäessäni aihetta/aiheita lisää, käsillä oleva musiikillinen materiaali alkoi vähitellen ohjata sävellysprosessia tiettyyn suuntaan. Se tuotti itsessään lisää vaihtoehtoja, mikä toisaalta oli hyvä, sillä eri vaihtoehdoista saattoin valita sen, mikä kuulosti omasta mielestä hyvältä. Käyn materiaalia kronologisesti läpi ja siirryn sävellysprosessin ja eri teemojen kehitysvaiheiden kuvaamiseen sävellyspäiväkirjojen avulla.

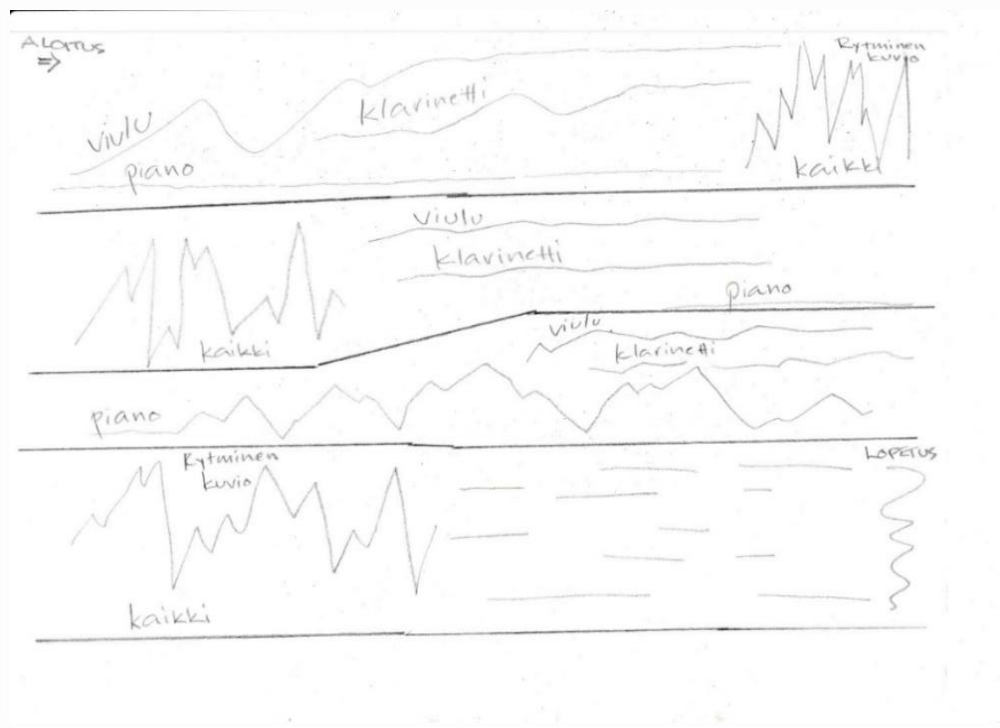
Niitä ovat ensinnäkin päiväkirjamerkinnot sävellysprosessista, ajatuksista ja tunneilmasta siihen liittyen. Vaihekuvauksissa on muutamia suoria lainauksia sävellyspäiväkirjasta. Luvussa 5 olen jaksottanut päiväkirjassa esitetyt tapahtumat sävellysvaiheittain. Lisäksi tulostin kopioita sävellysprosessia ja temaattista kehittymistä kuvaavista jaksoista, joissa ilmenee musiikillisen materiaalin muokkaantumista. Ne muodostavat tärkeän havainnollistavan, konkreettisen aineiston sävellyksen kehittymisestä lopulliseen, valmiiseen muotoon. Lisäksi on mainittava sävellystunneista tekemäni muistiinpanot.

### 3.3 Vaihe I: 9.–16.3. Sävellyspiirrokset

9.3. Mutta säveltämisen kimppuun! Sain ensimmäisellä sävellystunnilla tehtäväksi piirtää muutama sävellys. Mahtava kotitehtävä! Ei tarvinnutkaan aloittaa jostain tosi vaikeasta. Viikko vierähti nopeasti työasioiden parissa ja pääsin säveltämisen kimppuun lauantaina 14.3. Minua oli jo pitemmän aikaa kiinnostanut ajatus maalata ensin kuva mielessäni pyörivästä nousevasta melodisesta kulusta, jonka olin äänittänyt aikaisemmin viululla. Talvilomalla pohjoisessa sisareni, joka on musiikinopettaja, kuunteli musiikillisia aihioitani ja kertoi, mitä hänelle tulee niistä mieleen: romanttinen kappale, tanssi, vesi, kaukainen. Tuntui mukavalta, että hän oli aidosti kiinnostunut. Kuva, joka pyöri löyhästi mielessäni, oli selkeästi lilan värinen.

Tein sävellyspiirroksia yhteensä kolme, joista valikoitui yksi Just-sävellyksen konkreettiseksi hahmotelmaksi. Kahta muuta sävellyksen kokonaisrakenteen kuvaa olen hyödyntänyt ideatasolla ja esittelen ne myös. Osarakenteen sävellyspiirrokset esittelen säveltämisen vaihekuvauksien yhteydessä myöhemmin. En piirtänyt tarkasti etukäteen suunniteltua graafista luonnosta, vaan hyvin nopeasti ja spontaanisti. Kuvasta on kuitenkin hahmotettavissa trion muotorakenne, eri osien paikkoja kokonaisuudessa sekä nousevia ja laskevia melodisia kaarroksia, jotka kuvastavat pikemminkin kappaleen eri osien tunnelmaa kuin musiikillisia yksityiskohtia.

Seuraavaksi esittelen sävellyksen pääaiheet eli teemat sävellyksen kokonaisrakenteen luonnokseksi valikoituneen sävellyspiirroksen (kuva 1) pohjalta jo valmis sävellys mielessäni. Se on tehty neljälle riville jatkuen aina rivin alusta. Kokonaisrakenne muuttui hieman sävellysprosessin aikana.



KUVA 1. Sävellyksen kokonaisrakenteen piirrosluonnos, jota luetaan vasemmalta oikealle. (Tuula Siitonen).

Trio alkaa neljän tahdin mittaisella lyhyellä johdannolla G-duurissa. Etumerkintää ei ole, koska en halunnut korostaa mitään tonaalista keskusta sävellysprosessin alussa. Tilapäiset etumerkinnät jäivät partituuriin pysyväksi muistoksi säveltämisen aikaisista pohdinnoista sävellajikeskuksesta. Päinvastoin kuin piirroksessa, piano ja klarinetti aloittavat kappaleen viulun liittyessä toisessa tahdissa mukaan. Alun teema g-mollissa jatkuu klarinettijohtoisena viulun noustessa edelleen voimakkaammin esille. Pianolla on samaan aikaan synkopoitua sointukulkua. Alussa esiintyvä rytmien kuvio (rytmiaihe myöhemmin) toistuu lopun teemassa myöhemmin. Valmiissa sävellyksessä en käsittele sitä erillisenä osana.

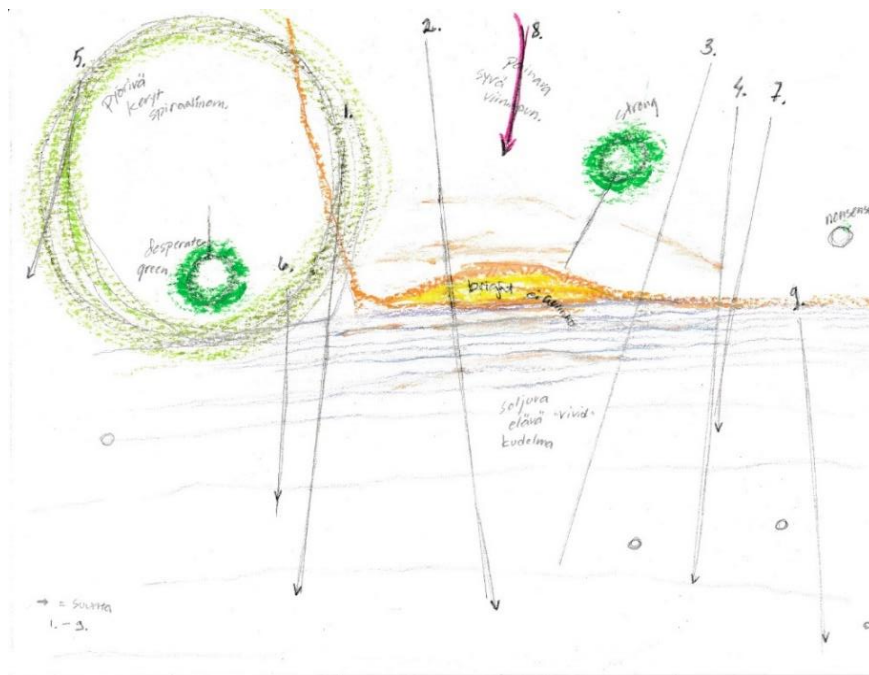
Seuraavaksi tulee viulun ja klarinetin duetto g-mollissa. Se sisältää yksinkertaista kontrapunktia, jossa viulu johtaa ja klarinetilla on ikään kuin vastamelodia. Se päättyy pianon mukaan tuloon neljän tahdin mittaisessa välisosassa, siirtymässä dueton ja rytmiaiheen välissä. Tätä varsinaista rytmiaihetta ei ensimmäisessä piirroksessa vielä ole. Se on siis sävellysprosessin aikana syntyntä uutta materiaalia. Sitä seuraa pianosoolo d-mollissa, jonka jälkeen viulu ja klarinetti liittyvät mukaan modulaatioon ja rytmiaihe tulee uudestaan ensin g-mollissa ja vähän

myöhemmin B-duurissa. Siitä rytmisen tekstuuri johtaa gis-molliin, kappaleen lopun teemaan ja lopetukseen. Diatonisen kvinttikierron kautta tapahtuu paluu alkuperäiseen g-molliin.

Sävellysprosessissa sävellysmateriaali muokkaantui niin, että uusiakin ideoita syntyi. Prosessin edetessä sävellykseen tuli pituutta, se kehittyi tematiikaltaan ja muuttui rakenteellisesti ensimmäisestä piirrosluonnoksesta. Ennen varsinaista säveltämistä sävellyspiirrokset konkretisoivat kehityksessä olevia sävellysideoita, sävellyksen rakennetta ja tunnelmaa. Niistä oli iso apu erityisesti tilanteissa, joissa tuntui, että säveltäminen oli pysähdyksissä tai en muuten vain päässyt etenemään haluamallani tavalla.

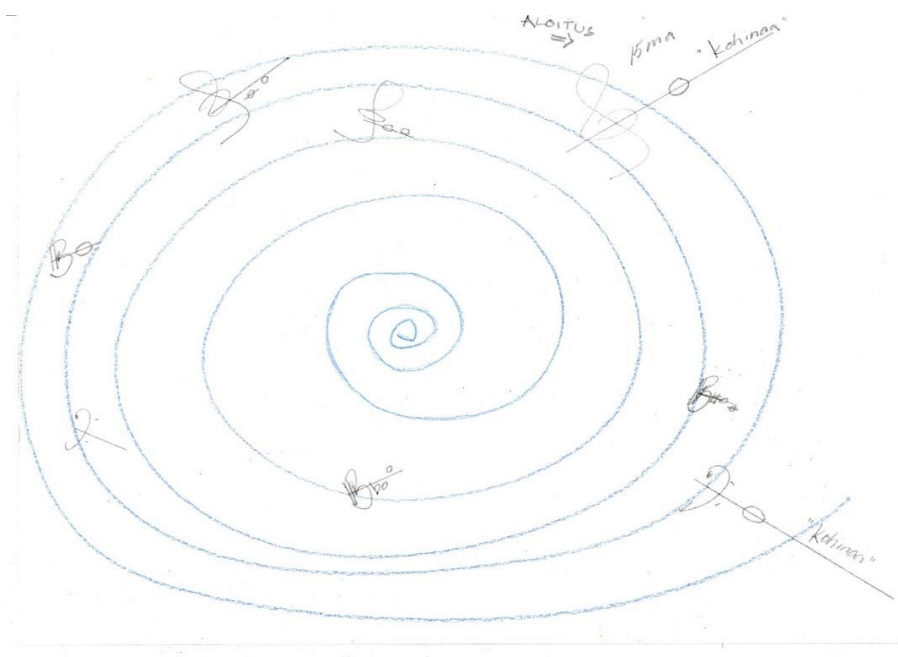
14.3. Lauantai. Muistin lukeneeni taidemaalari, joka aina ennen uutta taulua maalaa työhuoneensa seinät valkoisella maalilla. Itse tyydyin siivoamaan koko talon. Sitten kaivoin kaapista värejä ja lehtiöitä. Heitin eri kokoisia lehtiöitä työpöydälle ja niistä valikoitui karhea luonnoslehtiö ja öljypastilleja ja puukyniä. Tein nopean luonnoksen välittömästi. Väripaletissa ei ollutkaan vaaleaa lilaa ja toisena värinä tumman punaista, jotka koin oleellisina kokonaisuuden kannalta. Lähdin kirjakauppaan ja löysin sieltä italialaiset puukynät, joissa on hauska kaksi väriä samassa kynässä. Ja kuinka kävi, juuri puuttuvat värisävyt löytyivät yhdestä ja samasta kynästä! Olin aivan innoissani! Tein kaksi muutakin kuvaa sekä kirjoitin ylös pari iPadilla äänittämäni melodianpätkää. Ensi reaktioni oli, ettei niiden pohjalta ainakaan voi mitään syntyä.

Värikkäässä piirrosluonnoksessa (kuva 2) värejä ovat oleellisia. Ne symboloivat eri musiikillisia elementtejä. Niitä ovat ”pyörivä, kevyt, spiraalinomainen”, ”*desperate green*”, ”*bright*”, ”painava, syvä, viininpunainen”, ”*strong*”, ”soljuva, elävä kuunnelma”, ”*vivid*” ja ”*nonsense*”. Tämäkin piirrosluonnos syntyi hyvin nopeasti, intuitiivisesti, ja jo työstövaiheessa ihmettelin varmuutta ja selkeää näkemystä siitä, miten sävellyksen etenee ja miltä se voisi kuulostaa. Se ei kuitenkaan sopinut valitsemani musiikillisen materiaalin alustaksi.



KUVA 2. Värikäs piirrosluonnos, joka kuvaa musiikin etenemistä pystysuorassa linjassa ylhäältä alaspäin. Numerot ilmaisevat sävellyksen etenemistä vaiheittain numeerisesti 1–9. Kohtisuorat lyijykynällä tehdyt viivat (tai viiva) osoittavat sävellyksen suuntaa ja lävistävät piirroksessa esitetyt elementit. Työstin sävellystä keksimällä erilaisia soittotapoja viululla. (Tuula Siitonen).

Kolmannessa sävellyspiirroksessa (kuva 3) keskeistä on spiraalimainen rakenne. Kappale etenee keskipisteen ympäri ja laidoilla vuoroin lähentyen ja loitontuen. Tämä luonnos kuvaa hyvin itselleni tyypillistä holistista otetta, joka näkyi erityisesti sävellysprosessin alussa: liikuin reunoilla ja hapuilin, etsin ikään kuin johtolankoja, mistä lähteä liikkeelle.



KUVA 3. Spiraalimainen piirrosluonnos. (Tuula Siitonen).

15.3. Muistin lukeneeni erään luovuustutkijan neuvon tehdä joka päivä jotain luovaan juttuun liittyvää. Siispä soittelin pianolla niitä näitä ja kirjoitin ylös 4 tahtia mielestäni täyttä hölynpölyä. Mutta kuitenkin.

16.3. Sävellystunti. Opettaja tykkäsi kuvista, varsinkin lilaa kuvaa (kuva 2) hän piti hyvin mielenkiintoisena. Selitin, millainen sävellys on kyseessä. Sain uuden kotitehtävän miettiä erilaisia soittotapoja siihen. Hänestä kuva vaikutti jousikvartetolta. Olin samaa mieltä. Kolmas kuva on työnimeltään "Just", johon kirjoitin pieniä aihioita keväällä ja kesällä 2016 toipuessani hiihtotapaturmasta. Katselin aikani kuluksi harmittomia "Hydraulic press" YouTube-videoita ja säveltelin iPadilla. Sain kotitehtäväksi työstää duoa, joka olisi trion osa.

Tutkimustieto vahvistaa sen, että jotkut säveltäjät hakevat inspiraatiota musiikin ulkopuolelta. Metaforan avulla säveltäjä yhdistää tietoa oman genren sisällä ja toisaalta se toimii yhdistävänä tekijänä musiikin ja musiikin ulkopuolella olevan maailman välillä. Luovaan prosessiin se tuo lisää ymmärrystä ja ulottuvuutta sekä lateraalista ajattelua (Katz 2016, 174, 176, 178). Omat yksinkertaiset piirrosluonnokset eivät varsinaisesti määritelleet sävellysprosessia tiettyyn suuntaan tai vaikuttaneet sävellyksen kokonaisuuteen musiikin genren ulkopuolelta, vaan piirtäminen toimi inspiraation lähteenä henkilökohtaisessa kontekstissa ennen varsinaista sävellysprosessia. Se konkretisoi sävellysideat paperille ja piirrosluonnoksilla oli iso merkitys sävellyksen kannalta relevantin tiedon käsittelyssä ja kehittämisessä luovan prosessin aikana.



### 3.4 Trion rakenne ja prosessointi

Tarkoitukseni ei ole seuraavaksi tehdä musiikkianalyttistä selvitystä tai teosanalyysiä, vaan sanallistaa omakohtaista sävellysprosessia, jossa intuitiivisella ajattelulla oli merkittävä rooli sävellystoiminnan kannalta. Ennen varsinaista sävellysprosessin analyysivaihetta käyn läpi valmiin trion rakenteen ja esittelen sävellyksen kognitiivisen prosessoinnin kaavion, joka nousee teoreettisesta taustasta. (kuva 4). Yksiosainen kappale trio Just Hope on sävelletty kolmelle soittimelle eli viululle, klarinetille ja pianolle. Yhtyeen kokoonpano oli selvä alusta asti. Partituurissa on 16 sivua ja kappale kestää yli 4 minuuttia.

Triossa on sekä perinteistä että ei-perinteistä tonaalisuutta. Sävellys lähtee liikkeelle G-duurissa (kiinteä etumerkintä puuttuu, mutta sointupohja on G-duuria; ks. Liite 1. tahdit 1–4). Neljän tahdin jälkeen vaihtuu g-molliin, joka ilmoitetaan kiinteällä etumerkinnällä. Dueton ja pianosoolon välissä on neljän tahdin mittainen moduloiva siirtymätaite pianosooloon, joka menee d-mollissa. Myöhemmin sävellaji vaihtuu g-molliin ja B-duurin ja gis-mollin jälkeen palataan g-molliin kappaleen lopussa. Harmoniassa on käytetty kolmi- ja nelisointuja sekä myös laajempia sointuja. Sointukuluissa on traditionaalisia vivahteita, mutta lisäksi poikkeamia perinteisestä.

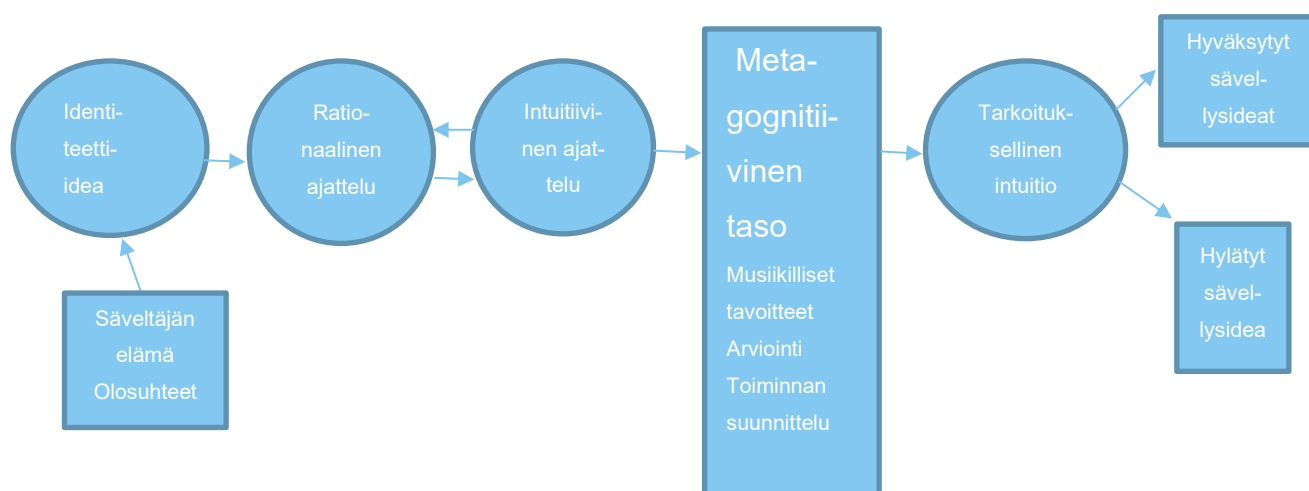
Sävellyksen tekstuurina on kolmen soittimen muodostama musiikillinen kudelman, jossa on 1–3 ääntä vaihtelevina kombinaatioina. Se sisältää dueton yksinkertaista ja niukkaa, rytmiaiheen tiiviistä ja nopeaa sekä pianosoolon runsasta ja polveilevaa sävelkudosta. Alun ja lopun teemassa tavoittelin ilmavuutta ja selkeyttä.

Melodia etenee enimmäkseen harmonisen pohjan mukaisesti. Se sisältää muuntelua ja kromatiikkaa, mikä haastaa sointupohjan. Solistisempi melodinen ääni vuorottelee eri äänissä. Alussa klarinetilla on johtavampi rooli, kun taas duetossa viulu johtaa. Rytmiaiheessa kaikissa äänissä on melodista substanssia melko lailla tasavahvasti. Pianosoolo on pianon solistinen osuus, johon viulu ja klarinetti liittyvät myöhemmin mukaan. Lopun teemassa klarinetin sooloon liittyvät nopeasti mukaan myös viulu ja piano ja melodia poukkoileekin eri äänissä ennen lopetusta.

Rytmisesti trio on vaihteleva. Se sisältää kestoiltaan erilaisia rytmejä, 1/8-trioleita (myös 1/4-trioleita), pisteellisiä rytmejä sekä synkopoituja kulkuja erityisesti alun ja lopun teemassa. Sävellyksen tahtilaji on neljäneljäosa tahtilaji. Tempot vaihtelevat trion sisällä. Alun teeman Moderato (96 bpm) muuttuu duetossa Andanteksi (80–88 bpm). Rytmiäiheessä tempo on Allegro ma non troppo (104–112 bpm). Tempoa tärkeämpi on Allegron karakteri. Pianosoolon tempo on rauhallinen, hidas Andante (60 bpm). Lopussa palataan alun Moderato tempoon. Kappaleessa on ritardandoja ja yksi accelerando. Kesto on noin 4–5 minuuttia. Dynamiikka vaihtelee kappaleen sisällä. Rytmiäihe on selkeästi voimakkaampi kuin muut osat kappaleesta, jossa nyanssivaihtelut tapahtuvat etupäässä hiljaisten nyanssien sisällä voimistuen aina fraasin keskivaiheilla.

Trion muotorakenne perustuu kolmeen teemaan. Sävellysprosessin alussa niitä oli kaksi, mutta kolmas lähti muotoutumaan siirtymätaitteen rytmikuvion pohjalta. Teemat nivoutuvat toisiinsa moduloivien siirtymien ja lopukkeiden avulla. Muotorakenne muistuttaa ns. etenevää muotorakennetta<sup>15</sup> ja yksinkertaistettuna se voisi olla A, B, C, D, C, E tai A, B, C, B1, C1, D. Tunnelmat vaihtelevat osien sisällä paljon.

Alapuolella on sävellyksen kognitiivista prosessointia kuvaava kaavio Pohjannon (2013) mukailleen.



KUVA 4. Sävellyksen kognitiivisen prosessoinnin kaavio. (Tuula Siitonen).

<sup>15</sup> "...rakenne voi olla esimerkiksi II:A:II:B:II:C:II:D:II" (Rauhala 2017, 4, Kirkbyn 2015 mukaan).

## 4 SÄVELLYSPROSESSI

### 4.1 Yleistä taustaa

”Haluatteko säveltää?”, opettaja kysyi. Kysymys on jäänyt pyörimään mieleeni musiikin ammattiopintojen ajoilta 1990-luvulta, jolloin tein muutaman sävellyksen ”vahingossa”. Ryhmämme oli kutistunut kahteen opiskelijaan ja musiikin teorian analyysi vaihtui pienimuotoiseksi säveltämiseksi ammattisäveltäjän johdolla. Myöhemmin 2000-luvulla jousisoitinopettajien täydennyskoulutuksessa opiskelin muun muassa vapaata säestystä, improvisointia (pianolla) ja vähän sävellystäkin. Nämä kokemukset olivat itselleni merkityksellisiä ja kauaskantoisia. Lapsena sävelsimme kaverini kanssa omat pienet kappaleet: minä sävelsin perheemme pitkäkarvaisen mäyräkoira Snoopyn mukaan nimetyn viulukappaleen.

Viime vuosina säveltäminen on omalla kohdallani tarkoittanut opetustarkoitukseen tehtyjä diktaattiharjoituksia. Keväällä 2020 minulla oli mahdollisuus opiskella säveltämistä osana YAMK-tutkinnon valinnaisia opintoja. Esittelemäni sävellyspäiväkirjan materiaalin jaksotin teoreettisen sävellysvaihekuvauksen avulla eri vaiheisiin opinnäytetyön kirjoitusprosessissa. Pääpaino on muutaman teeman kehittymisen kuvaamisessa sävellysprosessin aikana sävellyspäiväkirjojen perusteella.

Collinsin ym. (2011) laajassa sävellysprosessia koskevassa tutkimuksessa ei paljastunut, että säveltäjillä olisi ollut sävellysprosessin alussa selkeää visiota tai käsitystä lopullisesta sävellystuotoksesta. Sen sijaan sekä aloittelevat että kokeneemmat säveltäjät aloittivat työskentelyn säveltämällä lyhyitä motiiveja aluksi. Musiikillisia sekvenssejä ja lyhyitä motiiveja edestakaisin eri tavoin työstämällä he saavuttivat lopulta päämäärän strukturoidusta kappaleesta. (Collins ym. 2011, 73.) Tässä lähestymistavassa (*a building block approach*) keskeistä on tunnistaa erityiset musiikilliset osatekijät, joista sävellys rakentuu (Katz 2016, 75). Kuten edellisten tutkimusten säveltäjät, huomasin itsekini toimineeni samalla tavalla. Lisäksi sävellyksen kokonaisrakenteen piirros konkretisoi muotoutumassa olevia musiikillisia osarekijöitä.

17.3. Sävellyssopinnot alkoivat talviloman jälkeen. Aluksi siivosin kaappini. Minun piti löytää vanhoja sävellyksiä ja lähettää ne opettajalle. Löysin muutaman käsin kirjoitetun sävellyksen. Päätin nuotintaa ne tutulla iPadin Notion-nuotinnusohjelmalla. Nyt ne näyttivät aivan eri kappaleilta. Jännitti lähettää niitä eteenpäin.

Pääasiallisen työurani olen tehnyt taiteen perusopetuksessa viulunsoiton opettajana. Toimeen on sisällynyt alttoviulunsoiton opetusta ja yli 10 vuoden ajan lisäksi yhtyesoiton ja musiikin hahmotusaineiden opetusta. Olen toiminut myös orkesterimuusikkona ja yläkoulun ja lukion musiikinopettajana jonkin aikaa. Itselleni läheisimmät genret löytyvät klassisen taidemusiikin ja hengellisen musiikin saralta. Klezmeriä olen soittanut jonkin verran; samoin kuin muuta kansanmusiikkityypistä oppilaiden kanssa. Musiikillista maailmankuvaani voisi siten kuvata aika laaja-alaiseksi.

Säveltäjäesikuvia minulla ei varsinaisesti ole. Monet säveltäjät ja heidän musiikkinsa on koskettanut minua vuosien varrella: esimerkkinä voisin mainita venäläisen Edison Denisovin Variaatiot Bachin koraalin teemaan Es ist genug alttoviululle ja pianolle sekä ylipäätään Johan Sebastian Bachin musiikki. Samaan aikaan sävellysprosessin kanssa etsin uutta soitettavaa ja kuuntelin viulumusiikkia laidasta laitaan. Harjoittelin muun muassa ruotsalaisen Tor Aulinin (1866–1914) kappaletta Fyra Akvareller viululle ja pianolle sekä Jean Sibeliuksen (1865–1957) Humoreskeja No. 1 ja 5 viululle ja orkesterille.

Käsillä oleva sävellysprosessi piirtää säveltämisestä ja säveltäjän toiminnasta itselleni vielä paremmin ymmärretyin kuvan. Säveltämisen myötä tuntui, että olen löytämässä uutta omaa musiikillista ilmaisua. Huomasin senkin, mikä merkitys huolellisella valmistautumisella on, vaikka alla oleva päiväkirjaotos tuntuukin liioitellulta näin jälkikäteen.

17.3. Oikeastaan orientoitumisen säveltämiseen aloitin jo alkutalvesta. Tilasin Opettajien tietopalvelusta kuukauden kirjan eli Paavo Järvilehdon ja Lauri Järvilehdon ”PIM! Olet luova” -kirjan (2019) sekä ”PIM! Luovuuskortit”. Ajattelin aloittaa itseni sparraamisen hyvissä ajoin. Vallattomista luovuuskorteista ensimmäinen rohkaisi itseäni erityisesti. Siinä lukee: ”Täytä aukkoikat. Kirjoita tekstin väleihin, piirrä ja täydennä kuvaasi, lisäile säveliä ja korusäveliä musiikkitekseesi”. Totta! Näinhän se sävellyksy syntyy. Kirjan neuvosta menin myös kirjastoon ja tulin lainanneeksi Päivi Mayorin ja Marjo Riskun kirjan ”Opas yksilölliseen motivointiin. 16 perustarvetta johtamisen apuna (2015). Se perustuu psykologian professorin Steven

Reissin motivaatioteoriaan. Huomasin, että minua motivoi ainakin liikkuminen, syöminen, estetiikka sekä ehdottomasti uteliaisuus!

Kuten edellisessä luvussa siteeraamani tutkijat Kozbelt (2016) ja Katz (2016) totesivat, mielen sisäiset mallit eli skeemat ohjaavat sävellystoimintaa ja ongelmanratkaisua. Alun epämääräisistä ja sumeista sävellysideoista lähti kehittymään uusia sävellysideoita sävellysprosessin aikana, kun skeemojen avulla käsittelin sävellyksen kannalta oleellista tietoa ja arvioin ja kehittefin uusia luovia ideoita. Säveltämiseen liittyvä skeema rakentui Just-aihion ympärille ja kappaleen identiteetti-idea konkretisoivat piirrosluonnokset.

## 4.2 Sävellysprosessi

Sävelsin 9.3.–27.5.2020 välisenä aikana etupäässä viikon loppupuolella tai kerrallaan hyvin lyhyitä jaksoja. Joskus aikaa vierähti sävellyksen kimpussa useita tunteja putkeen. Silloin työstin jotain kokonaisuutta, viimeistelin tai täydensin kappaleen eri osasia. Loppua kohden huomasin itseluottamukseni kasvaneen niin, että saatoin työstää mitä kohtaa hyvänsä sen suurempia intohimoja puoleen tai toiseen tuntematta. Niin tapahtui, kun työ alkoi viedä mennessään tai jos aikaa kappaleen työstämiseen ei töiden tai muiden velvoitteiden ohella ollut aikaa. Oli oikeastaan helpottavaa huomata, että säveltäminen helpottui lopussa. Kun olin muokannut sävelmateriaalia riittävästi, siinä tapahtui ikään kuin ”kylläntymistä” eli kypsymistä, jonka aikana sävellysprosessi eteni hyvin.

Mielenkiintoista oli huomata, mikä vaikutus uuden kappaleen harjoittelulla oli sävellysprosessille: näennäisesti se pysähtyi kuin seinään. Kypsymistä varmasti tapahtui, mutta en pystynyt jatkamaan säveltämistä harjoitusprosessin ollessa käynnissä. Myöhemmin opin luottamaan siihen, että vaikkei jotakin asiaa ajattelekaan tai tee tietoisesti, alitajunta työstää materiaalia jatkuvasti. Toinen itseäni kiinnostava seikka liittyi musiikin kuunteluun, jota vapaa-ajalla teen aika vähän. Sävellysprosessin aikana ajattelin, että olisi järkevää kuunnella triomusiikkia. Sekin torppasi alkutahdeille. Tuntui vain siltä, etten kykenen ottamaan vastaan musiikillista informaatiota sävellysprosessin ollessa käynnissä.

Teemoja työstäessäni valitsin tai hylkäsin sillä hetkellä oikealta tuntuvat elementit ja jatkoin etenemistä kohdasta, mikä tuntui helpolta, mukavalta tai mielenkiintoiselta jatkaa. Sävellysprosessin vaihekuvauksessa nostan esille tärkeimpien teemojen kehittelyn ja melodiseen, rytmiseen ja harmoniseen muunteluun liittyviä piirteitä. Keskityn kuvauksessa yllätyksellisiin ja haastaviin kohtiin ja etenen kronologisesti analyysiä tehdessäni. Kun musiikilliseen materiaaliin ilmestyy uusi elementti, aloitan uuden vaihekuvauksen, vaikka työn alla jatkuisikin edellinen sävellysprosessi. Brownia ym. (2016) mukailen (luvusta 2) päällekkäiset sävellysprosessit antoivat tilaa materiaalin kypsymiselle ja niin kutsutun osallistumisen (attending) vaiheessa jätin toisinaan tietoisesti jonkin musiikillisen materiaalin osan hautumaan ja katselin sitä ikään kuin etäältä arvioidakseni työn valmistumista ja kehittymistä laajempänä kokonaisuutena.

Koosteesta olen poistanut päiväkirjalle tyypilliset päivämäärät paitsi alaotsikoista. Sävellysluonnoksista poimin sävellysprosessin kannalta mielenkiintoisia yksityiskohtia. Collinsia (2011) (luvusta 2) lainatakseni, sävellyssyklin holistinen kokonaisnäkemys tulee esille teemojen kehittelytyön tuloksena. Makrotasolla tapahtuva teemojen muuntelu ja mahdollisesti uusien sävellysideoiden muotoutuminen ja yhteenliittyminen musiikillisten siirtymien kautta sekä lopulta mikrotason hienosyinen sävellysmateriaalin editointi ovat sävellysprosessissa etualalla. Omakohmainen sävellysprosessi eteni syklissä, mutta myös ajallisesti niin, että tietynlainen holistinen kokonaisnäkemys sävellyksestä oli jo alussa. Tosin se tarkentui loppua kohden. Makrotason sävellystoiminta ajoittui prosessin alku- ja keskivaiheisiin, kun taas mikrotaso kuvaa enemmän keski- ja loppuvaiheen sävellystoimintoja.

Seuraavaksi teen koosteen sävellyspäiväkirjoista ja käsittelen sävellysprosessin etenemistä muutaman tahdin mittaisten otosten avulla. Sävellysluonnosten raakamateriaali kehittyi yksinkertaisesta kohti runsaampaa tekstuuria ja myös toisinpäin. Joka tapauksessa ne ovat vain erilaisia variantteja matkan varrelta. Kiinteät etumerkinnot olen lisännyt lopuksi viidennestä tahdistä eteenpäin. Päiväkirjan sisältämä oman sävellystyön itsereflektio luonnollisesti on henkilökohtaisessa kontekstissa tapahtuvaa toimintaa. Se sisältää, kuten Brown (2016) tutkijakollegooneen jo totesivat aiemmin, mainitun osallistumisen (attending) lisäksi säveltämisen alkuvaiheessa erityisesti tutkimista (exploring) ja myöhemmin esimerkiksi arvioimista (evaluation), suuntaamista (directing) ja/tai ilmentämistä (embodying).

Sävellysvaihe II sisältää viimeksi mainittua improvisatorista ja intuitiivista sävellystoimintoa sekä tutkimisvaiheelle tyypillistä uusien mahdollisuuksien ja materiaalin kartoittamista. Myöhemmin eri sävellystoiminnot usein kertautuivat ja limityivät painopisteen vaihdellessa. Luonnosmateriaalin analyttinen ja arvioiva tutkiminen sekä suuntaaminen vaikuttivat osuneen sellaisiin taitekohtiin, kun tuntui, että säveltäminen ei edennyt toivotulla tavalla. Silloin Pohjannon (2013) tutkimukseen viitaten tarkoituksellinen rationaalinen ajatustyö nousi keskiöön meta-kognitiivisen prosessointitavan säätelämänä. Se sisälsi muun muassa eri vaihtoehtojen puntarointia ja sopivien ratkaisumallien etsimistä sävellyspulmiin.

#### 4.2.1 Vaihe II: 17.–19.3. Duetto

The image shows a musical score for a duet between Violin and Clarinet in Bb, with Piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The Violin part (Violin) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Clarinet in Bb part (Clarinett) has a rhythmic line with quarter notes G3, A3, B3, and C4, followed by a quarter rest, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Piano part (Piano) is mostly silent, with some faint markings in the right hand. The second system contains measures 7 through 12. The Violin part continues with a melodic line, and the Clarinet part continues with a rhythmic line. The Piano part remains mostly silent.

KUVA 5. Katkelman neljä ensimmäistä tahtia sisältyy Just-aihiosta peräisin olevaan alkuideaan. Tein siihen jatkon (yhteensä 8 tahtia) ensimmäistä sävellystuntia (16.3.) varten. Myöhemmin ajatus kolmannesta äänestä jäi pois ja siitä lähti kehittymään viulun ja klarinetin duetto. Alusta asti se oli tuntunut itsestäni merkitykselliseltä ja ajattelin, että haluan säveltää sen auki myöhemmin. Katkelma sisältyy valmiiseen sävellykseen lähes tällaisenaan.

Aloitin viulu-klarineti-dueton työstämisen maaliskuun puolessa välissä. Minulla oli runsaasti aikaa säveltää. Ahdisti kyllä aluksi. Toisaalta olin hyvin innoissani,

eikä tehtävä mitenkään ylivoimainen ollut. Lähdin liikkeelle soitin edellä. Soittelin viululla ensin viulustemmaa ja kirjoitin käsin nuottipaperille hahmotelmia mahdollisista melodian liikkeistä. Tuloksena oli joku hylätty idea ja joku kantava ajatus. Tuntui hyvältä edetä soittamalla. Toista ääntä työstin pianon avulla. Päätin pitää viulun ja klarinetin välisen etäisyyden laajana. Dueton voimakkaimmassa kohdassa klarinetilla on pieni es ja viululla a<sup>3</sup>.

Palasin aika ajoin Just-aihion pariin. Siitä kokosin jatkoa duetolle. Etsin jatkofraasille huippukohdan ja lähdin sen ympärille säveltämään musiikkia. Kun duetto alkoi hahmottumaan lisää, työstin sitä myös iPadilla. Oli mukava kuunnella, miltä musiikki kuulostaa. Duetto valmistui lopulta suhteellisen helposti, mistä olin yllätynyt (kuva 6). Sävellysvaiheessa vaihdoin klarinetin b-vireisen stemman c-vireiseksi, mikä helpotti materiaalin työstämistä. Sen vuoksi ensimmäisissä luonnoksissa lukee klarinetin tilalla ääni tai Part.

Andante (♩ = 80-88)

13

*p*

17

*mp*

*mp*

KUVA 6. Valmiin Dueton alku

Duetossa olemuksellisesti kaksi erilaista soitinta ja sointiväriä vuorottelevat. Viulu on johtava soitin, koska sillä on ylin ääni, mutta myös klarinetilla on solistisesti



hahmottuvaa soitettavaa. Melodia etenee ja se kehittyy asteittain tultaessa neljän tahdin siirtymään, missä piano tulee mukaan. Työstin erityisesti dueton alkua ja ensimmäisten iskujen taukokohtia, jotta saisin melodian kaaresta ehyemmän. Valmis duetto päättyy fermaattitahtiin, jonka jälkeen jatkuu pianosoolo.

#### 4.2.2 Vaihe III: 19.–26.3. Pianosoolo

Jatkoin pääasiassa duettoa seuraavan pianosoolon kirjoittamista (kuva 7). Aiheen siihen otin dueton alusta. Soitin sitä aluksi pianolla. Analysoin samalla sointuja ja kirjoitin joitain mielenkiintoisia sointuja paperille. Sain valmiiksi viisi tahtia. Päätin vähennettyyn seiskasointuun. En kuitenkaan keksinyt, miten pyörittelin sointua alhaalta ylöspäin.



KUVA 7. Pianosoolon alku

Parin päivän paussin jälkeen istuin pianotuolille soittamaan ja yllätyksekseni sointukuvio oli valmis. Jatkoin motiivien työstämistä. Kokeilin säveltää sen valmiiksi kerralla, mutta päätin kuitenkin edetä rauhallisesti nuotti kerrallaan. Trio tuntui menevän harppauksin eteenpäin. Oli tyytyväinen olo. Kirjoitin ensimmäistä kertaa MuseScore-nuotinnusohjelmalla nuotteja.

Pianosoolon kirjoittaminen hieman jännitti. Halusin eron melodian d:stä. Soitin vapaata improvisaatiota pianolla 4 tahdin mittaisen pianosoolon jatkoksi. Kuulostelin erilaisia sointuja ja sointukulkuja. Piano tuntui hankalalta instrumentilta säveltämistä ajatellen. Kokeilin jatkaa melodian tekoa viululla, mutta sekään ei tuntunut luontevalta. Ahdisti vähän. Päätin opiskella. Luin Anssi Mattilan (2016) Harmonia- ja muoto-opin perusteet -kirjasta modulaatioista, välidominanteista jne. Kirjoitin ylös d-mollin III, IV, V ja VI asteen soinnut ja niille välidominantit sekä dominantin dominanttiketjuja. Pääsin jossain vaiheessa C#-duuriin. Hauskaa!

Välissä oli myös H-duuri. Napolilaisen soinnun halusin ehdottomasti mukaan. Alennettu toinen aste kuulosti myös kivalta.

Kirjoitin lyijykynällä pari tahtia lisää. Ahdisti. Säveltäminen ei tuntunut etenevän. Aikaisemmin tekemäni neljä tahtia kuulosti trioleineen niin mahtipontiselta, etten pystynyt jatkamaan siitä. Kokeilin jatkaa harmonian tekoa. Pyörittelin sointuja ja lisäsin väldominantteja. Jossain vaiheessa keksin siirtymän d:stä dis:ään ja laitoin sen ylös. Se tuntui tärkeältä. Samoin melodinen motiivi es des ges es as ja enharmonisena dis cis fis dis gis. Tällaisia pieniä juttuja.

#### **4.2.3 Vaihe IV: 27.–29.3. Siirtymätaite**

Aloin työstämään dueton ja pianosoolon väliin jäävää neljän tahdin pätkää, siirtymätaitetta (kuva 8). Myöhemmin siitä lähti kehittymään rytmiaihe. Toisessa tahdissa siirsin 1/16-melodian alkamaan b:stä. Kokeilin erilaisia vaihtoehtoja viululla, mutta päädyin kuitenkin b:hen.

The image shows three systems of musical notation. The first system is for Violin, Part, and Piano. The Violin part has a *rit.* marking. The Piano part has a *f* marking. The second system is for Violin (Vln.), Part (Pt.), and Piano (Pn.). The Piano part has a *mf* marking. The third system is also for Vln., Pt., and Pn., with a *dim.* marking in the Violin part and *mf* in the Piano part. The Piano part in the third system features triplet markings (3) over the bass line.

KUVA 8. Siirtymätaite fermaattitahdin jälkeen

Jatkoin sinnikkäästi sävellyskokeilujani. Totesin, etten pystynyt tekemään jatkoa pianosooloon vähennetyn seiskasoinnun jälkeen. Päätin lähteä pianosoolon alusta ja pudottaa pois kaikki oktaavit ja triolit. Tein pelkistetyn version siitä (kuva 9). Otin tavoitteeksi päästä H–duuriin. Säveltäminen lähtikin luistamaan ja pääsin gis-molliin. Sijoitin trion ns. rytmisen osuuden siihen. Se sisälsi synkooppeja. Olin helpottunut. Pääsin pattitilanteesta. Tein oikean ratkaisun luopuessani valmiiksi saamastani neljästä tahdista. Tuntui kuitenkin haikealta leikata tahteja pois.

The image shows a musical score for Piano in 4/4 time. The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has a bass line with chords and triplets. The score consists of five measures.

KUVA 9. Pelkistetyn pianosoolon alku

Jatkoin pianosoolon hahmotelman tekoa. Lisäsin sointuja; samoja, mitä olin jo aikaisemmin käyttänyt. Nyt kuitenkin pelkistetysti. Pitkiä aika-arvoja. Otin varman päälle. Huomasin, että d–mollissa menevä melodia on liian lyhyt. Palasin viuluklarinetti-duettoon ja analysoin melodiaa ja sointupohjaa. Päätin käyttää samaa alun melodiaa. Toimi hyvin. Sitten hyödynsin tuttuja motiiveja. Ehkä myöhemmin muuntelisin niitä hiukan. Nyt tavoitteeni oli vain saada pituutta tähän osioon. Samalla tapailin sointuja pianolla ja lisäsin niitä stemmaan. Muistelin, mille asteille mollissa voisi tehdä välidominanteja. Ensimmäiset kahdeksan tahtia tuntuivat menevän yllättävän helposti.

Tein bassolinjan sopivaksi melodian kaarroksen kanssa ja lisäsin joitakin terssejä. Oikeastaan sointupohja toimi hyvin ilman niitäkin. Halusin kuitenkin ehdottomasti muutaman terssin harmoniaan ainakin tässä vaiheessa. Ennen gis-molliin siirtymistä kasassa oli 22 tahtia eli pääsin tavoitteeseeni saada pituutta melodiaan. Jatkoin pienellä siirtymämotiivilla (kuvan 8 neljä ensimmäistä tahtia) ennen varsinaista siirtymätaitetta. Sen kaivoin esille Just-aihiosta.

Etenin siirtymätaitteen jatkon työstämiseen dueton ja pianosoolon välissä. Soitin viululla erilaisia melodisia vaihtoehtoja. Luonteva jatko löytyikin yllättävän helposti. Samalla jouduin muuttamaan klarinetin stemmaa ja pianon sointupohjaa. Pyörittelen aikani, ennen kuin sopiva kombinaatio löytyi. Lisäsin neljänteen tahtiin klarinettistemmaan 1/16-kulun ja pianostemman loppuun lyhyen 1/16-ryhmän. Harmonia muuttui hieman melodian muuttuessa. Olin tyytyväinen ”kosmeettisiin muutoksiin”.

#### **4.2.4 Vaihe V: 30.3.–4.4. Kypsyminen**

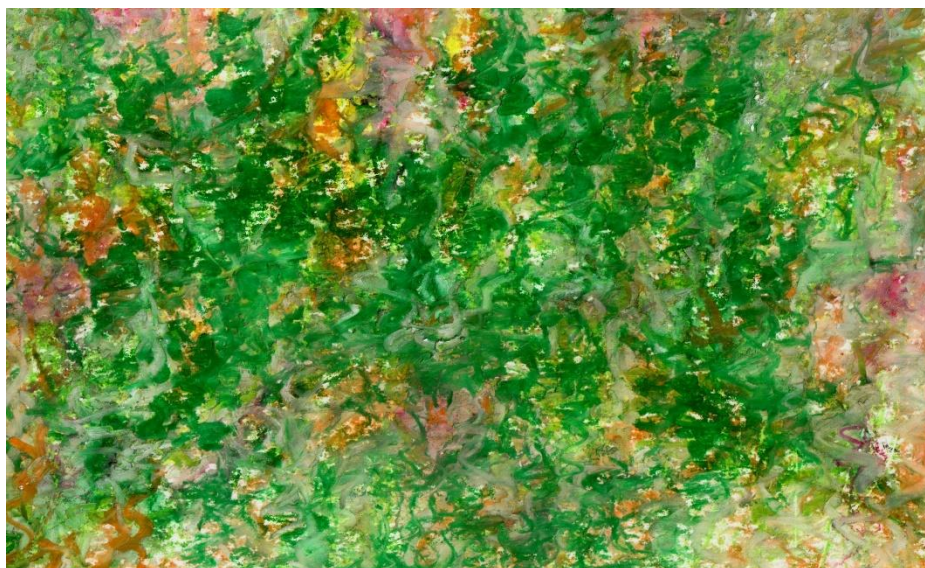
Viikko 14 oli kiireinen viikko. Ehdin säveltämään vasta viikonloppuna. Yritin kuitenkin tehdä joka päivä jotakin säveltämiseen liittyvää. Opiskelin muun muassa MuseScore-nuotinnusohjelmaa lisää. Kuuntelin ja soitin ruotsalaisen Tor Aulinin viulukappaletta Fyra Akvareller. Tuntui, että soittaminen häiritsi sävellysprosessia. Työpaikalla käydessäni vilkaisin Beethovenin pianosonaatteja. Ihailin partiiturien selkeyttä. Yritin samalla saada kiinni siitä, miten itse kirjoittaisin pianon soolo-osuuden stemman. Tein siitä hahmotelman ja lisäsin pianon soolo-osuuden vasemman käden stemmaan triolimurtosointuja (kuva 10). Lopputulos oli

aika poukkoileva, mutta kuitenkin jonkinlainen hahmotelma soinnuista, jotka etenevät trioleina.



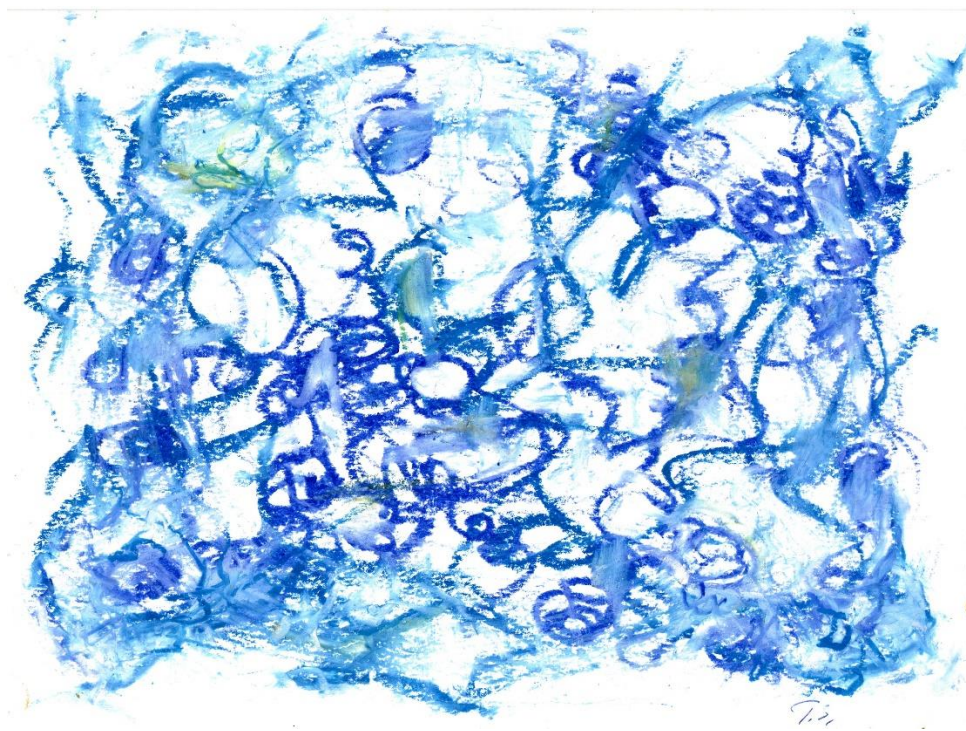
KUVA 10. Pianosoolon alku

Kuuntelin Beethovenin pianotrion alkua. Päätin kirjoittaa pianostemman mahdollisimman yksinkertaisesti, että pääsisin sävellysurakassani eteenpäin. Piirsin jatkoa pianosooloon. Kuulokuva ja värimaailma olivat jo jollain tapaa selvinä mielessäni. Kuitenkin ensimmäiseen piirrosluonnokseen (kuva 11) tuli liikaa punaista, jota yritin häivyttää pois valkoisella pastellilla. Samoin vihreää tuntui tulevan liikaa ja toisaalta keltaista liian vähän, kun se värien sekoittuessa alkoi muuttua oranssiksi. En kuitenkaan tehnyt uutta kuvaa.



KUVA 11. Ensimmäinen piirrosluonnos pianosoolosta (rajattu kuva). (Tuula Siitonen).

Toinen piirrosluonnos (kuva 12) on värikokeilu, jossa siniseen yhdistyy häivähdys keltaista ja vihreää. Siitä ei lähtenyt syntymään sävelmää.



KUVA 12. Toinen piirrosluonnos. (Tuula Siitonen).

#### 4.2.5 Vaihe VI: 13.–15.4. Rytmiaihe

Työstin rytmiaihetta dueton jälkeen (kuva 13). Yritin sovittaa yhteen kolme eri stemmaa ja välttää kvintti- ja oktaavikaksinnuksia stemmoissa. Varsinkin viulustemma muistutti aluksi vuoristorataa.

KUVA 13. Rytmiaiheen aloitus

Analysoin duettoa ja etsin viulu- ja klarinettistemmassa sointuun kuuluvia säveliä pianon soolo-osuutta varten. Kävin läpi harmonisen ja myös melodisen d-molli

asteikon sointuja. Mietin, millaisia sointuja käyttäisin ylöspäisissä ja alaspäisissä melodisissa kuluissa.

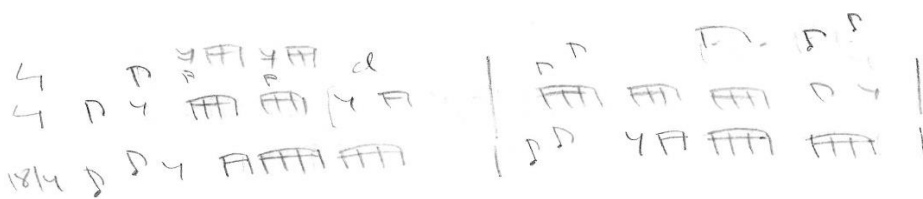
#### 4.2.6 Vaihe VII: 17.–19.4. Alun teema

Sävelsin Trion alkua (kuva 14). Jonkinlainen mielikuva nousevasta melodian kullusta oli mielessäni. Päinvastoin kuin sävellyksen kokonaisrakenteen piirrosluonnoksessa (kuva 1), klarinetti valikoitui kannattelemaan melodista linjaa alussa. Pianon bassoklaaviin laitoin paikallaan pysyvän kontra g:n oktaavikaksinnuksella ja neljä tahtia myöhemmin nousevan ja laskevan basson. Viuluun lisäsin synkooppeja. Seuraavana päivänä klarinetin stemmaan tuli rytmistä eloa ja säveliä lisää; samoin viulu- ja pianostemmaan.

The image shows a musical score for the beginning of a theme, labeled 'KUVA 14. Alun teema'. The score is written in 4/4 time and consists of three systems. The first system includes Violin (Violin), Clarinet (Part), and Piano (Piano). The Violin part starts with a rest followed by a series of notes. The Clarinet part starts with a rest followed by a series of notes. The Piano part starts with a rest followed by a series of notes. The second system includes Violin (Vln.), Clarinet (Pt.), and Piano (Pn.). The Violin part starts with a rest followed by a series of notes. The Clarinet part starts with a rest followed by a series of notes. The Piano part starts with a rest followed by a series of notes. The third system includes Violin (Vln.), Clarinet (Pt.), and Piano (Pn.). The Violin part starts with a rest followed by a series of notes. The Clarinet part starts with a rest followed by a series of notes. The Piano part starts with a rest followed by a series of notes.

KUVA 14. Alun teema

Tein rytmiaiheen piirrosluonnoksen (kuva 15). Lisäsin notaatioon selkeitä sointuja, mikä helpotti kovasti. Klarinettistemmaan tuli nyt selkeyttä, kun taas viulustemma jäi vielä avoimeksi.



KUVA 15. Katkelma rytmiaiheen piirrosluonnoksesta. (Tuula Siitonen).

Jatkoin rytmisen mallin pohjalta työskentelyä. Pääsin aika pitkälle helpotukseksi. Kirjoitin samalla klarinettistemmaa. Viulu odotti vielä. Analysoin sointuja ja tein sointukierron bassoon. Myös viulu ilmestyi mukaan myöhemmin. Palasin työstämään trion alkua. Klarinetti nousi johtavaan rooliin viulun ja pianon myötäillessä mukana. Oli mukava keksiä klarinettia tukevia väliääniä toisiin ääniin.

Opettelin lisää MuseScore-nuotinnusohjelman käyttöä. Tuntui kuin olisin siirtynyt säveltämisessä uudelle tasolle. Työstin erityisesti trion alkua (kuva 16). Neljännen tahdin dominantti tuntui liian voimakkaalta ja päätin työstää sitä. Bassoon lisäsin oktaavikaksinnuksen. Pianon diskanttiklaavissa oli edelleen pelkistetty synkooppiaihe.

A musical score for a triad, consisting of three systems. The first system is marked 'Moderato' and includes parts for Violin (Viulu), Voice (Ääni), and Piano (Piano). The Violin part has a rest in the first measure. The Voice part starts with a melody marked 'mp'. The Piano part has a bass line with chords and a treble line with chords, marked 'p' and 'mf'. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system includes parts for Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The Violin part starts with a melody marked 'p'. The Voice part continues with a melody marked 'mf'. The Piano part continues with a bass line and chords.

KUVA 16. Alun teema



#### 4.2.7 Vaihe VIII: 26.4.–4.5. Kypsyminen

Sävellyksen alun 4. tahdin klarinetin melodiaan tuli eri vaihtoehtojen ja kokeilujen tuloksena laskeva kulku h–a (kuva 17). Jotenkin se vain kuulosti luontevimmalta. Muutin 5. tahdista eteenpäin bassolinjan ja lisäsin pianon oikeaan käteen säveliä. Analysoin lisäksi sointuja ja sointukiertoa. Seuraavana päivänä jatkoin alun teeman ja rytmiaiheen työstämistä. Siirsin 5. tahdista eteenpäin pianon oikean käden stemman oktaavia ylemmäksi, jotta klarinetti erottuisi selkeämmin muista äänistä.

The image displays a musical score for the first four measures of the 'Alun teema' (Main Theme). The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 80. It features staves for Violin (Viulu), Voice (Ääni), Piano (Piano), Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The Piano part includes a dynamic marking of *mf*. The score shows a descending melodic line in the clarinet part and a complex harmonic accompaniment in the piano.

KUVA 17. Alun teema

Tein erilaisia rytmisiä kokeiluja bassolinjaan yhdeksännestä tahdista eteenpäin ja lisäsin murtosointuja. Lisäksi suunnittelin rytmiaiheeseen selkeän kvinttikierron Gm–Cm–F–Bb–Eb (kuva 18).

Opettelin kaarien lisäämistä MuseScore-nuotinnusohjelmalla eri ääniin. Yritin sitoa saman soinnun säveliä tahtiviivan yli. Työstin väliääniä, vaihtuvia ja paikallaan pysyviä soinnun säveliä. Oli aika työlästä. Etsin lisätietoa klarinetista muun muassa eri rekisterisoinnit ja soiva oktaaviala. Huomasin, että olen kirjoittanut paljon keski- ja alimpaan rekisteriin, mutta ylin rekisteri puuttui. Vaihdoin duetossa joitakin oktaavialoja klarinettistemmassa. Kävin läpi 9-, 11- ja lisäsekstisointuja sointukierron sävellajeissa rytmiaiheen työstämistä ajatellen. Toivoin, että sitä kautta löytyisi harmoninen kokonaisuus.

Rytmiaiheeseen lisäsin mukaan viuluäänen, joka sopisi yhteen muiden stemmojen kanssa (kuva 18). Työstin kaikkia stemmoja yhtä aikaa. Oli todella vaikeaa. Valmis sointukierto antoi tukevan selkärangan, mutta aika tiukat rajat samalla. Näillä kuitenkin mentiin, sillä halusin saada sävellyksen valmiiksi. En ollut aikaisemmin tehnyt vastaavaa, joten otin tämän harjoituksen kannalta. Ensimmäisen tahdin 1/8-motiivi tulee alun teeman tahdistista 9.

The image shows a musical score for three parts: Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 33. The tempo is marked as quarter note = 104. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The voice part has a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic bass line. The dynamic is marked as *mf*.

KUVA 18. Rytmiaiheen aloitus

Neljän tahdin siirtymän jälkeen rytmiaihe (kuva 8) jatkui g-mollissa, mikä ei tuntunut yhtä luontevalta kuin varhaisemmat variantit d-mollissa. Muuntelin melodiaa hieman. Pianostemmaan lisäsin oktaavikaksinnuksia ja sekvenssikulkuja. Vapun jälkeen työstin dueton neljää viimeistä tahtia ja kehittelin rytmiaihetta tekemällä siihen rytmisiä ja melodisia muunnoksia. Palasin välillä sävellyksen alkuun hiomaan yksityiskohtia.

Jatkoin seuraavana päivänä alun teeman ja klarinettistemman työstämistä (kuva 19). Sävellyksen alussa ei ole kiinteää etumerkintää. Viidennestä tahdista eteenpäin lisäsin g-mollin etumerkinnän.

The image shows a musical score for the beginning of a piece. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin (Viulu), Voice (Ääni), and Piano (Piano). The second system includes Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as  $\text{♩} = 80$ . The key signature is G minor, indicated by two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*. The piano part features a prominent bass line with a quintuplet in the fifth measure of the second system.

KUVA 19. Alun teema

Rytmiäiheessä muuntelin jälleen hieman melodiaa. Bassolinjaan tein kvinttihyppyjä. Kirjoitin pianosooloon jatkoa 11 tahtia. Oikeaan käteen lisäsin oktaavikak-sinuksia. Poistin vasemmasta kädestä rönsyjä tahti kerrallaan (kuva 20). Palasin työstämään aikaisempaa sointukulkua (kuva 10). Analysoin sointuja.

39  $\text{♩} = 60$

Vln.

Vo.

Pno.

KUVA 20. Pianosoolon alku d-mollissa

#### 4.2.8 Vaihe IX: 7.–12.5. Todentaminen

Työstin pianosooloa. Uudistin sointukulkua ja analysoin sitä d-mollissa ja myöhemmin sävellajivaihdoksen jälkeen g-mollissa. Lisäsin väliääniä oikean käden stemmaan. Nyt tämä tuntui luistavan ihan hyvin. Tein myös joitain pieniä muutoksia melodiaan. Seuraavana päivänä tein ”viimeisen” version pianosoolosta (kuva 21). Olin poistanut nuotteja ja kävin notaatiota läpi yksinkertaistaakseni sitä vielä lisää. Seuraavina päivinä jatkoin edelleen pianosoolon ja sitä edeltävän neljän tahdin siirtymän yksityiskohtien hiomista. Kokeilin laskevaa bassoa soolon alkuun pienestä d:stä alaspäin, mikä löytyy lopullisestakin versiosta.

47 Andante ( $\text{♩} = 80-88$ )

Vln.

B♭ Cl.

Pno. *mp*

KUVA 21. Pianosoolon alku

Lisäsin oktaavikaksinnuksia taiteihin 39–40 ja tahtiin 40 lisäsin 1/16-ryppään, joka johtaa viulun ja klarinetin mukaan tuloon. Tahdeissa 41–42 editoin sointukulkua. Muokkasin tahtia 45 ja liitin sen tahtiin 46, jossa oli jo aikaisemmin nouseva triolikulku. Yllätyksellistä oli, että se oli siinä jo kohdallaan. Sekin yllätti, että

tahdin 47 varhainen siirtymätaite (kuva 8) ja 1/16-motiivi löysivät paikkansa täältä (kuva 22). Jatkoin myös rytmiaiheen editointia.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '45', shows three staves: Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The piano part features a complex rhythmic pattern with multiple triplets. The second system, labeled '47', shows the same three staves. The violin part has a fast, rhythmic line with a 1/16-note motif, while the piano part continues with triplets.

KUVA 22. Katkelmassa pianosoolon jälkeen tahdin 46 triolikulku oli paikallaan jo ennen kuin työstin sitä edeltäviä tyhjiä tahteja. Iso yllätys oli, kun siihen alkoi muodostua musiikkia ympärille ja eri osaset löysivät oman paikkansa kuin itsensä. Toinen iso yllätys oli tahtien 47–48 viulustemmassa olevan 1/16-kulun asettuminen juuri tähän kohtaan aivan luontevasti.

Työstin klarinettistemmaa tahdeissa 41–44 (kuva 23). Ajattelin sen ikään kuin vastaäänenä pianon äänelle. Tällainen trioleina etenevä vuoropuhelu tai -soitto tuntui luontevalta. Samalla yksinkertaistin bassoa tahdeissa 41–42. Työstin sille jatkoa. Säveltäminen tuntui nyt mukavalta ja sävellyksen jatko alkoi hahmottumaan mielessäni kirkkaasti. Triolikuvio toistuu seuraavaan rytmiaiheeseen asti. Lisäsin viulustemaan huiluääniä tahdista 41 eteenpäin. Olin suunnitellut käyttäväni niitä ja nyt tuli kohta, mihin ne sopivat oikein hyvin.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Voice (Vo.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 41. The Violin part features a melodic line with triplets and slurs. The Voice part has a vocal line with triplets and rests. The Piano part consists of a complex accompaniment with triplets and slurs in both the right and left hands. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

KUVA 23. Pianosoolon loppuosa, missä viulu ja klarinetti tulevat mukaan. (Lopulliseen versioon tuli pieniä muutoksia vain viulustemmaan).

Tahtien 45–46 taitos oli vielä keskeneräinen (kuva 22). Työstin sitä myös. Klarinetti liittyi mukaan ensimmäisenä. Editoin välillä pianosoolon jälkeen tulevaa rytmiaihetta. Tein soolon loppuun tahteihin 55–56 modulaation g-mollista B-duuriin väldominantilla ennen siirtymistä rytmiaiheeseen.

#### 4.2.9 Vaihe X: 13.–15.5. Hiominen

Tässä vaiheessa sävellysprosessia eli toukokuun 13.5. jälkeen säveltäminen oli intensiivisempää ja säveltämiseen virittäytymiseen ei mennyt aikaa, vaan pystyin jatkamaan suoraan siitä, mihin olin edellisellä kerralla jäänyt. Samalla säveltämisen loppuvaiheessa oli luontevaa työstää useampaa kohtaa yhtä aikaa ja palata myöhemmin muokkaamaan kertaalleen sävelletyn materiaalin yksityiskohtia. Sävellysluonnosten määrä kasvoi prosessin edetessä editoidessani musiikillista materiaalia lopulliseen muotoonsa.

Tahdissa 43 lisäsin viulustemmaan ääniä ja muokkasin klarinettistemmaa. Tahdientien 47–48 stemmat olivat nyt lähestulkoon valmiit (kuva 22). Jatkoin seuraavan sivun klarinettistemmaan editointia. Tein pieniä muutoksia. Oli tuottelias päivä. Myös rytmiaihe tuntui menevän vauhdilla eteenpäin.

Tahdissa 51 pianon bassolinja teetti paljon työtä. Säveltäessä ihmettelin joskus sitä, miksi jotkut tahdit eivät olleet asettua kohdalleen ei millään, kun taas toisille tahdeille löytyi helposti oman paikkansa. Trion alussa päätin keventää satsia.

Vaihdoin tahdistä 33 eli dueton jälkeen tulevaan rytmiaiheeseen d-mollin, koska g-molli tuntui liian raskaalta tässä kohdassa. Toiseksi en halunnut luopua e-sävelestä siirtymän fermaattitahdissa, mikä näköjään määritteli sävellyksen jatkon. Hyödynsin rytmiaiheessa aiemmin tekemääni varhaista luonnosta. Säveltäminen alkoikin sujua nyt paremmin ja materiaali tuntua jotenkin notkeammalta. Tuli huojentava tunne. Ilmeisesti jostakin musiikillisesta materiaalista kannatti pitää kiinni ja toisesta ei.

Työstin viulustemmaa tahdissa 33 eli dueton jälkeen tulevan rytmiaiheen ensimmäistä tahtia. Päätin jättää ensimmäisen iskun tyhjäksi, mikä osoittautui hyväksi ideaksi (kuva 18). Mietin myös pitäisikö tahdissa 37 olla viulustemmassa jotakin. (Lopulliseen versioon lisäsin viulun mukaan). Rytmiaihe alkoi nyt hahmottumaan pianosooloa lähestyttäessä. Vähennetty 7-sointu sointu löysi paikkansa tahdistä 44 pari tahtia ennen pianosoolon alkua, mikä yllätti.

#### **4.2.10 Vaihe XI: 16.–27.5. Lopun teema**

Työstin modulaatiota g-mollista gis-molliin sävellyksen lopputeemaa ajatellen. Oli haastavaa. Löysin pianolla kokeilemalla tyydyttävän sointukulun Bb–F#–H (kuva 25). Etsin pehmeää siirtymää uuteen sävellajiin. Ratkaisu löytyikin yrityksen ja erehdyksen kautta.

Jatkoin rytmiaiheen viulu- ja klarinettistemmojen editointia. Säveltäminen tuntui sujuvan paremmin. Kvarttikierro toimi hyvin. Samalla yritin välttää riitasointuja laittamalla iskuille soinnun säveliä eri stemmoissa. Tein pianosoolon loppuun muutoksia ennen toista rytmiaihetta (kuva 24).

61

Vln. *accel.*

B♭ Cl. *accel.*

Pno. *accel.* 3 3

62

Vln. *Allegro non troppo*

B♭ Cl. *f*

Pno. *f* 3 3

Detailed description: This musical score shows measures 61 and 62. Measure 61 features a violin part with an 'accel.' marking, a clarinet part with an 'accel.' marking, and a piano part with 'accel.' and two triplet markings. Measure 62 begins with a tempo change to 'Allegro non troppo'. The violin part has a dynamic marking of 'f', the clarinet part has 'f', and the piano part has 'f' and two triplet markings. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

KUVA 24. Siirtymä pianosoolon ja toisen rytmiaiheen välillä

Palasin sitten alkuun ja työstin materiaalia 5. tahdistista eteenpäin. Poistin nuotteja väliäänistä, jolloin tekstuuri keveni ja muuttui ilmavammaksi. Pianon bassoääni eli vielä. Jatkoin rytmiaiheen työstämistä modulaatiota ja lopun teemaa kohti. Varhaisemmissa luonnoksissa gis-molli oli jo olemassa ja nyt se ilmestyi tähän kohtaan sävellystä (kuva 25). Kuten alun teemassa klarinetilla oli johtava rooli lopun teeman aluksi.

84

Vln. *a tempo*

Vo. *rit.*

Pno. *rit.* *dim.* *mp* *p*

Detailed description: This musical score shows measures 84 and 85. Measure 84 features a violin part with a 'rit.' marking, a vocal part with a 'rit.' marking, and a piano part with 'rit.' and 'dim.' markings. Measure 85 begins with a tempo change to 'a tempo'. The violin part has a dynamic marking of 'mp', the vocal part has 'mp', and the piano part has 'p' and 'p' markings. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

KUVA 25. Modulaatio ja lopun teeman aloitus



Sunnuntai-aamu 17.5. Tein uuden version rytmiaiheesta d-mollissa ja vaikutti siltä, että tällä kertaa onnistui (kuva 26). Melodian teema oli nyt pelkistynyt, mikä oli tarkoituskin. Viulustemman hain suoraviivaisempaa otetta, koska tempo oli nopea. Hioin myös klarinettistemman yksityiskohtia.

Allegro ma non troppo ( $\text{♩} = 104-112$ )

KUVA 26. Valmis rytmiaihe

Editoin pianostemmaa tahdista 66 eteenpäin ja viulustemman tein joitakin lisäyksiä tahtiin 72. Tuntui mukavalta, että kaikkiin stemmisiin riitti nuotteja! Jatkoisin sävellyksen lopun säveltämistä gis-mollissa a tempo (kuva 27). Siinä alun teema palaa pelkistettynä klarinetin soittamana. Etsin pehmeää keinahtelevaa sointia. Sitten olikin jotenkin päästävä takaisin g-molliin aivan kappaleen lopussa.

86 **Tempo I**

88

KUVA 27. Valmis lopun teema

Muutamia päiviä myöhemmin palasin säveltämisen pariin. Päätin poistaa säveliä alun teeman väliäänistä. Erityisesti työstin bassoääntä tahdista 5 eteenpäin. Muutin hieman sointukulkua. Myös melodia muuttui vähän. Kokeilin erilaisia vaihtoehtoja. Pikkuhiljaa alkoi hahmottumaan omimmalta tuntuva juttu. Alun teema oli varmaan yksi eniten työstämistä vaatineista teemoista (kuva 28).

Musical score for Violin, Bb Clarinet, and Piano, marked Moderato. The score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Violin part starts with a rest followed by a half note chord. The Bb Clarinet and Piano parts enter with a melodic line. The second system continues the development, with the Piano part featuring a complex rhythmic pattern. The third system shows a change in key signature to two flats (Bb) and includes a fermata over a measure. Dynamics include pp, p, mp, and mf.

KUVA 28. Valmis alun teema

Seuraavaksi editoin toista rytmiaihetta. Lisäsin tahdin 77 jälkeen yhden tahdin. Toinen vaihtoehto olisi ollut laittaa seuraavaan tahtiin ensimmäiselle iskulle täydennystä. Tuli huojentunut olo. Oli aika helppo fiilis tehdä yksi lisätahti. Laitoin kaksinnuksia ja terssikulkuja muihin ääniin.

Seuraavina päivinä editoin sävellystä lisää muun muassa tahdista 93 eteenpäin. Loppu meni yllättävän sujuvasti, kun sain ensin rutistettua pianolla kokeilemalla sointukulun gis-mollista g-molliin. Olin innoissani löytämästäni. Myöhemmin löysin sattumalta Vapaa säestyskirjaa (Tenni & Abelein 2016, 46) selatessani tietoa

reaalisesta kvinttikierrosta, joka johtaa pois sävellajeista sointujen edetessä puh-tain kvinttein. Tahdeissa 94 ja 95 piti kokeilla eri vaihtoehtoja, ennen kuin musiikki asettui. Lisäksi tein rytmistä ja melodista muuntelua.

Toukokuun loppupuolella sävelsin kappaleen loppuun. Jo sävelletyistä teemoista nousi esille katkelmia, jotka olivat yllättävän helppoa nivoa yhteen loppujen lo-puksi. Kappale päättyy viulun huiluääniin. Bassolinja pysyy stabiilina koko lopun teeman ajan. Lopussa on pidätys.

24.5. Siirtymä dueton lopussa sai lopullisen muotonsa sointuanalyysin tuloksena. Palasin vielä muokkaamaan rytmiaiheen sointuharmoniaa. Kuva 29 esittää en-simmäisen rytmiaiheen alun (ks. Liite 1. tahdit 33–36) sointukierron pelkistetysti. Kvinttikierron basson as-sävel on vaihtunut a:ksi (Am-sointu) ja des-sävel d:ksi (Dm-sointu).



KUVA 29. Sointukierto

Ennen viimeistä sävellystuntia 27.5 kävin vielä läpi ensimmäistä rytmiaihetta soit-tamalla viulu- ja klarinettistemmoja yhtä aikaa pianolla. Muutin parin nuotin paik-kaa stemmoissa ja vihdoinkin lopputulos vaikutti ihan hyvältä.

## 5 POHDINTA

Tässä luvussa linkitän materiaalin teoreettiseen viitekehykseen ja pohdin samalla sitä, mistä aineisto puhuu. Käytän tulkinnan apuna luvussa 2 kuvattuja sävellysprosessimalleja. Pääpaino on subjektiivisen sävellyskokemuksen ja tätä prosessia kuvaavassa sävellystyylissä.

Mallien sisäistämisen vaiheessa eli vaiheessa I tein piirrosluonnoksen sävellyksestä (kuva 1). Se konkretisoi mentaaliset mielikuvat paperille ja toi esille intuitiivista esitiedostettua ainesta tietoisuuteen rationaalisten prosessien käsiteltäväksi. Lyijykynällä nopeasti tehty luonnos ilmentää sävellyksen identiteetti-ideaa Just, josta valitsin kaksi lyhyttä melodialuonnosta. Niiden ympärille syntyneestä ideoiden ryppäystä hahmottelin paperille kappaleen rakenteen, mikä pysyi lähes tulkoon samanlaisena koko säveltämisen ajan. Piirroksessa oleva ensimmäinen rytmien kuvio on lyhyt musiikillinen motiivi, joka ei toistu kappaleessa uudelleen. Sitä edeltää alun teema, josta osa tulee uudestaan kappaleen lopussa. Sävellysprosessissa musiikillisesta materiaalista kehittyi uusi 1/16-rytmiaihe, joka tulee ensimmäisen kerran dueton (ei kuvassa) ja toisen kerran pianosoolon jälkeen, mikä löytyy myös piirrosluonnoksesta.

Valmisteluvaiheessa II työstin duettoa. Klarinetti valikoituikin kannattelevaksi ääneksi viulun ollessa johtava ääni. Etenin säveltämisessä soittimen ja kynän avulla nopeasti ja helpon tuntuisesti eli tekemisessä oli mukana inspiraatiota. Soitin viululla jatkon, jolloin sävellysprosessi sisälsi tavallaan ajatuksen sen esitysprosessista<sup>16</sup>. Tein muutaman kokeilevan luonnoksen, jotka sisälsivät jo alkuvaiheissaan lopullisia elementtejä ja piirteitä valmiista sävellyksestä. Duetto-osa on koko sävellystä ajatellen tärkein palanen kokonaisuudessa ja tunnetasolla itselleni merkityksellisin edelleen. Luulen sen johtuvan siitä, että intuitiolla oli tärkeä rooli sävellysprosessissa. Siirtymä rytmiaiheeseen vaati enemmän työstämistä ja kypsymistä erityisesti sen pianostemma. Tosin siitäkin oli hahmotelma mielessä jo alkuvaiheessa. Piirrosluonnos ei sisällä siirtymiä teemojen välillä, vaan niitä työstin sävellysprosessin aikana.

---

<sup>16</sup> Martinin (2005) malli sävellys- ja esitysprosessin samanaikaisuudesta (ks. Albersson 1984, 19).

Valmistelu- ja kypsyminen vaiheissa III, IV ja V työstin pianosooloa ja tein siitä erilaisia variantteja, joissa oli jo lopullisia elementtejä tai piirteitä sävellyksestä. Sen melodian aihe muistuttaa dueton viulustemman melodiaa. Improvisoin siihen jatkoa pianolla aika pitkästi. Improvisoidessa musiikillinen materiaali muuntui staattisemmaksi 1/8-motiivin toistuessa väliäänissä. En kuitenkaan saanut kirjoitettua mitään ylös, mikä turhautti. Koska ensimmäisestä idealuonnoksesta oli vaikea jatkaa, päätin luopua siitä. Vasta yksinkertaistamisen myötä säveltäminen alkoi sujua. Kypsymisen tuloksena lisäsin myöhemmin pianostemman vasempaan käteen triolimurtosointuja, mistä myöhemmin kehittyi balladityyppinen säestys melodiaäänelle.

Eriyksen suuri merkitys oli piirroksilla, jotka tein mielessäni olevasta pianosoolon hahmotelmasta. Värit olivat keskeisessä roolissa. Piirtäminen jotenkin rentoutti ja toi sopivaa leikkimielisyyttä säveltämiseen. Piirtäminen/värittäminen avasi ehkä jonkin sisäisen möykyn, sillä sen jälkeen säveltäminen alkoi sujua. Oikeastaan tein kaksi piirrosta, joista toisen valitsin pianosoolon taustakuvaksi. Keltavihreä kuva ilmentää runsautta. Kuvassa oleva liiallinen punainen väri alkoi jo piirtäessä häiritä ja yritin peittää sitä valkoisella. En tehnyt uutta kuvaa, koska se ei tuntunut tarpeelliselta. Toinen sininen kuva ei innostanut säveltämään. Koin sen jopa jotenkin ahdistavalta, vaikka siinäkin on vähän keltavihreää, mikä johtui siitä, että pastellikynään oli sekoittunut kyseisiä värejä.

Pianosoolosta tekemäni piirrosluonnokset kuvaavat mielestäni hyvin sävellyksen identiteetti-idean muuntautumista moniaistimellisen prosessin tuloksena. Piirroksiset konkretisoivat käsillä olevan identiteetti-idean kehittymistä pianomateriaaliksi, joka oli itselleni huomattavasti haastavampaa kuin edellä kuvatun viulu-klarineti-dueton materiaalin säveltäminen. Kun keksin, miten etenen, säveltäminen sujui nopeasti ja se tuntui mukavalta.

Valmistelu- ja kypsyminen vaiheissa IV ja VI ja VII kehittelin aluksi siirtymätaitetta dueton ja pianosoolon jälkeen ja kuten duetossa, viulu edellä. Siinä viulun 1/16-kulkua komppaa klarinetin 1/8-staccatot. Idealuonnoksessa on pianostemmassa vain pitkiä aika-arvoja, koska en keksinyt muutakaan. Siirtymän teeman pohjalta lähti kehittymään varsinainen rytmiaihe myöhemmin. Kuten ei pianosoolon en-

simmäisen idealuonnoksen materiaali niin ei myöskään siirtymän rytmisen elementti ollut erityisen joustavaa sävellettävää. Lopulta alkuperäinen siirtymätaitteen musiikillinen materiaali päätyi aivan muualle sävellysprosessin aikana, mikä oli yllätys.

Ratkaisevaa oli, kun tein rytmiaiheen hahmotelman piirrosluonnoksen ja sen pohjalta lähdin rakentamaan selkeää harmoniaa kokonaisuudelle. Muotoutumassa oleva rytmiaihe sai näin myös pituutta, mikä oli tavoitekin. Vaikka piirrosluonnos ei ole kovin selkeä, oli siitä iso apu. Tavallaan kyse oli rytmisen mallin sisäistämisestä ja ratkaisumallien etsimisestä. Rytmiaiheesta työstin jäsentäviä ja kokonaisuutta hahmottavia käsikirjoitusluonnoksia, jotka sisältävät melodista, rytmistä ja harmonista muuntelua. Oli hyvin mielenkiintoista muokata materiaalia.

Tosin jouduin aluksi tekemään paljon ajatustyötä ja pohtimaan eri vaihtoehtojen välillä. Se johti käsittääkseni lopulta tarkoituksellisen intuition kehittymiseen niin, että loppuvaiheessa rytmiaiheen säveltäminen muuttui vaivattomaksi ja nopeutui. Samalla siihen tuli lisää yllätyksellisiä piirteitä mukaan, kun irrallisilta tuntuneet tahdit ja melodian katkelmat löysivät oman paikkansa sävellyksessä kuin itsestään. Se oli jännittävää. Valmiissa sävellyksessä rytmiaihe etenee syklisesti eli se toistuu hiukan muunneltuna useamman kerran. Siinä on selkeä alku, keski-kohta ja loppu.

Valmistelu- ja kypsymisvaiheessa VII ja VIII sävelsin kappaleen alkua, josta sisäinen malli ja kuva elivät mielessäni jo ennen kuin aloin työstää sitä. Välillä palasin rytmiaiheen ja pianosoolon pariin. Oli tärkeää välillä jättää hautumaan joku kohta sävellyksestä ja palata siihen myöhemmin. Sävellysprosessin aikana huomasin selkeästi, mikä merkitys kypsymisellä (incubation) on ja sillä, kun ongelmia ei ajattele tietoisesti, vaan alitajunta työstää materiaalia. Lenkki tai nokoset tekivät ihmeitä. Puhumattakaan yölevosta tai päivän pari paussista. Ongelmat ratkesivat kuin itsestään pienen tauon jälkeen. Rytmiaiheen kohdalla analysoin sointuja tiiviisti. Olin tyytyväinen, kun sain kolme stemmaa soimaan yhdessä jollakin tapaa. Selkeät soinnut auttoivat asiaa.

Myös alun teema edellytti sointupohjan analysoimista. Ensimmäiset versiot tein kuitenkin intuitiivisesti sen kummemmin miettimättä. Myöhemmin muutin sointukulkua. En tiedä oliko se tarpeellista vai ei. Joka tapauksessa halusin löytää ”tekniisiä ratkaisuja” sävellyspulmiin ja se vaati pohdiskelua ja opiskelua itseltäni. Olin iloinen siitä, että myös alun teema alkoi hahmottumaan suhteellisen helposti ja se meni eteenpäin kuten myös pianosoolo. Alun teema on lopun teeman muunnos. Koska työstin sävellystä nyt MuseScore-nuotinnusohjelmalla, saatoin kuunnella, miltä eri variantit ja kokeilut kuulostivat. Toisaalta se oli hyvä asia, mutta toisaalta se antoi musiikilliselle mielikuvitukselleni ehkä liikaakin virikettä. Luonospino pöydällä kasvoi erilaisista jäsentävistä ja täydentävistä partituuriluonnoksista.

Todentamis- ja hiomisvaiheessa IX ja X tein korjauksia ja kävin läpi yksityiskohtia. Hauska yllätys oli säveltäessäni siirtymää pianosoolon ja rytmiaiheen välissä. Olin aikaisemmin lisännyt joitain nuotteja tyhjien tahtien jälkeen ja sävellysprosessissa musiikillinen materiaali yllättäen nivoutui yhtenäiseksi kudelmaksi<sup>17</sup> (kuva 22). Ehkä tässä vaiheessa prosessia intuitio oli muuttunut kokeilevasta uutta luovasta automatisoituneeksi toiminnaksi eli käytin tuossa tilanteessa tietämättäni tarkoituksellista intuitiota. Päiväkirjassa kerroinkin, että ”säveltäminen tuntui nyt mukavalta ja sävellyksen jatko alkoi hahmottumaan kirkkaasti mielesäni”.

Trion hiomisvaiheessa koko sävellys oli tavallaan työn alla. Tässä vaiheessa musiikillinen materiaali oli jo hyvin muokkaantunutta. Iso muutos koski dueton jälkeen tulevaa rytmiaihetta. Tavallaan jouduin antamaan periksi ajatukselle, että jatko meneekin d-mollissa eikä g-mollissa. Kun näin tein, säveltäminen eteni nopeasti ja vaivattomasti inspiraation siivittämänä.

---

<sup>17</sup> ”Tiedetään ennen kuin tiedetään, vaikka ei tiedetä, miksi ja mistä syystä tiedetään”. Pohjannoro kertoo väitöskirjassaan ammattisäveltäjä informantin täydentäneen sävellysprosessin aikana jääneitä tyhjiä tahteja intuitiivisesti säveltämistyön loppuvaiheessa (Pohjannoro 2013, 25, 121–122.) Myös Dunin tutkijakollegoineen raportoi ilmeisesti samansuuntaisesta ilmiöstä: ”... *when the comprehensive review of the main sections` important drafts took place, we noticed that connections between scattered ideas were created or strengthened, particular elements gained importance (or became part of another element), audio files were placed into a ranked order and some were occasionally even sequenced as they were replayed.*” (Dunin, 2016, 12.)



Editointivaiheessa XI jatkoin koko sävellyksen viimeistelyä ja lisäksi sävelsin lopun teeman eli aloitin siinä kohtaa säveltämisen tavallaan alusta. Selvää oli, että käyttäisin alun teemasta tuttua melodiaa alkuperäisenä versiona. Työtä teetti paluu alkuperäiseen sävellajiin. Etenin pianolla löytääkseni ratkaisun ongelmaan. Ennen lopun teeman säveltämistä tein piirrosluonnoksen, jossa määräävänä tekijänä oli tietty vaaleankeltainen sävy. Löysin juuri oikean sävyn ja tein heti paperille luonnoksen. Väri kuvasti itselleni pehmeyttä, utuista, ilmavaa. Se inspiroi minua niin, että säveltäminen sujui helposti ja kappale tuli valmiiksi nopealla tahdilla. Säveltäminen eteni tässäkin vaiheittain takaisinkytkettyinä prosessina, jossa piirros konkretisoi identiteetti-idea ja muokkasi siitä lopun teemaan sopivaa musiikillista materiaalia. Identiteetti-idea Just toimi myös arvioinnin kriteerinä.

Kommunikaatiovaiheessa 14.6.2020 soitin valmista trioa kylässä olleille vieraille omalta tietokoneelta. Kahden kuulijan mielestä musiikki kuulosti Charlie Chaplinin mykkäelokuvien musiikilta ja kolmas kuulija huomioi erityisesti tunnelmien vaihdokset kappaleessa. Hauska yksityiskohta oli rytmiaiheen liittäminen Johan Sebastian Bachin musiikkiin<sup>18</sup>. Mielestäni musiikki ei kuulosta Bachin musiikilta eikä barokkimusiikki ollut mielessä sitä säveltäessäni. Oli kuitenkin mukava saada palautetta heti kappaleen valmistuttua. Muusikko Hannu Ala teki kappaleesta digitaali-instrumenteilla uuden demoversion, joka kuultiin 30.8.2020 Viita-saaren Vapaaseurakunnan uuden työntekijän tulojuhlassa. Spontaaneista reaktioista päätellen vastaanotto oli hyvä. Suunnitelmissa on, että ammattimuusikoista koostuva trio soittaisi sen lähitulevaisuudessa.

Erilaiset sävellystoiminnot ja kontekstit (meaningful engagement matrix) vaihtelivat sävellysprosessin kuluessa. Esimerkiksi alussa tutkiminen (exploring) ja henkilökohtainen konteksti korostuivat. Koska opiskelin samaan aikaan säveltämistä ylemmän ammattikorkeakoulututkinnon valinnaisina opintoina, sosiaalinen konteksti oli mukana alusta asti sävellyksenopettajan kautta. Se vahvistui säveltämisen loppupuolella demoversion tekoprosessissa ja ammattiklarinetistin kanssa artikulaatiokaaria työstäessä. Mielenkiintoista oli kuulla myös erään ammattiviulistin sekä -pianistin myöhemmin antamaa palautetta. Demoversion soittaminen

---

<sup>18</sup> Kun konteksti muistuttaa jostakin aiemmasta, ihmiset tiedostamatta odottavat vastaavaa toteutuvaksi myös uudessa tilanteessa. Niinpä se mitä oletetaan ennakkoon, vaatii vähemmän kognitiivista prosessointia. (Wiggins 2016, 244.)

julkisessa tilaisuudessa ja palautteen saaminen tapahtuivat laajemmassa sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa ja ilmensivät ainakin osittain osallistumisen (attending) dimensiota. Eri sävellysvaiheissa korostuivat eri sävellystoiminnot ja kontekstuaaliset tekijät.

Oma sävellysprosessi<sup>19</sup> antoi innoitusta luoda oma säveltämismalli taiteen perusopetuksen aloittelijoille ja jatkaville oppilaille. Aloittelijoilla tarkoitan 9–12-vuotiaita lapsia ja jatkavilla yläkoulu ja lukioikäisiä 13–18-vuotiaita nuoria. Sen pohjana on kirjallisuuden kautta vastaavia muiden työmuotoja. Säveltämiseen osallistuvat oppilaat oppivat musiikkia tekemällä uusia musiikillisia taitoja ja ymmärrystä musiikin olemuksesta. Oli kyse ammattimuusikosta tai -säveltäjästä ja pienimuotoisemmasta musiikillisesta keksinnästä, tietyt piirteet yhdistävät prosesseja. (Ervasti ym. 2013, 253–254.) Tässä mallissa opettajan tehtävä on ohjata ja auttaa tarvittaessa. Ajallisesti prosessiin menee 2–4 oppituntia opettajan harkinnan mukaan. Säveltämisen lähtökohdaksi valitaan valmis sävellys (tai muu vastaava), joka toimii alkusysäyksenä säveltämiselle. Prosessissa pyritään hyödyntämään eri aistikanavia (= moniaistillinen).

Aloittelijoilla mallin sisäistämisen vaiheessa rohkaisevassa ja myönteisen odotuksen ilmapiirissä kokeileminen ja kysymysten esittäminen ovat sallittuja. Olemme yhdessä etsimässä musiikilliseen arvoitukseen ratkaisua (= luovaa ongelmanratkaisua). Oppilaiden aikaisempia kokemuksia ja spontaania luovuutta hyödynnetään koko säveltämisprosessin ajan. Opettaja esittelee kuunneltavan kappaleen lyhyesti. Sen jälkeen se kuunnellaan. Oppilaat voivat kuvitella itsensä mukana soittamassa tai laulamassa silmät kiinni. Sen jälkeen pohditaan yhdessä, mitä musiikki kuvaa. Mieleen tuleva kuva piirretään omaa kehoa käyttämällä. Muut arvaavat, mitä kuva esittää. Pari- ja ryhmätyöskentelyssä oppilailla voi olla erilaisia rooleja sävellysprosessissa kiinnostuksen ja innostuksen mukaan.

Valmisteluvaiheessa kappaletta kuunnellaan uudelleen tavoitteena syventää sen kokonaisrakenteen tai osien hahmottamista. Tarvittaessa kerrataan musiikillisia elementtejä ja opetellaan uusia. Pohditaan yhdessä, millaisia toistuvia piirteitä

---

<sup>19</sup> Minua kiinnostaa, miten oppilaat hahmottavat Trion tai minkä tahansa valmiin sävellyksen kokonaisrakenteen piirtämällä.

sävellyksestä löytyy. Tehtävänä on hahmottaa, missä kohdassa on samanlaisuutta ja missä musiikki muuttuu ja alkaa uusi musiikillinen ajatus. Sitten piirretään sävellyksen kokonaisuutta hahmottava rakenne paperille parin kanssa, yksin tai ryhmässä. Sen voi tehdä kuuntelun ohessa myös niin, että kynää ei nosteta paperista piirtämisen aikana. Seuraavaksi kuvaan lisätään esimerkiksi väriä, sana, loru, pieni runo tai kertomus, tunnelmaa tai tunnetta kuvaava hymiö, nuotteja ja erilaisia soittotapoja. Piirros voi jäädä keskeneräiseksi, jolloin siihen jääneitä tyhjiä koloja voi täydentää myöhemmin kypsytelyn ja innostuksen tuloksena (kypsyminen ja inspiraatio).

Säveltämisen vaiheessa luodaan kappaleelle kokonaisrakenne eli jonkinlainen muoto, johon uuteen sävellykseen valikoituneet elementit sijoitetaan. Säveltämisessä voidaan edetä improvisoimalla eli värittämällä piirroksen äänimaisema tuuilla soittimilla, erilaisilla äänipinnoilla, kehosoittimin ja/tai laulamalla. Piirros toimii uuden sävellyksen notaation pohjana. Nuotinnus voi sisältää itse keksittyjä graafisia merkkejä, joista muodostuu kappaleen kuvapartituuri. Valmistumassa oleva sävellys voidaan lisäksi nuotintaa viivastolle perinteiseen tapaan. Säveltämisessä lähdetään liikkeelle rytmisistä elementeistä ja edetään nuotintamisessa opettajan avustuksella. Sävellys voidaan tehdä yksiaänisenä tai moniaänisenä lisäämällä melodialle vastamelodia tai kuulonvaraisesti 1–2 sointua sekä lyhyitä rytmijä ja melodiaostinatoja tuomaan lisäsävyjä.

Editointivaiheessa valmistumassa olevaa sävellystä hiotaan lopulliseen muotoonsa. Koko säveltämisprosessin ajan sävellysmateriaalia voidaan täydentää tai karsia. Siihen lisätään voimakkuuteen, nopeuteen ja esitystapaan liittyviä merkkejä. Jokainen oppilas tekee oman notaation, vaikka säveltäminen olisi tapahtunut yhdessä muiden kanssa. Sen voi tehdä myös jollakin nuotinnusohjelmalla.

Viimeisessä vaiheessa kappale harjoitellaan, esitetään ja keskustellaan kappaleen ja säveltämisen herättämistä ajatuksista ja tunnelmista. Se voidaan äänittää esimerkiksi puhelimella. Arviointi (oppilaan itsearviointi, vertaisarviointi, opettajan arviointi) eri muodoissaan on tärkeää, kuten myös muiden vuorovaikutustaitojen harjoittelu säveltämisprosessin ohessa. Sävellyksen valmistuminen merkit-

see, että musiikillinen arvoitus (= luova ongelma) onnistuttiin ratkaisemaan! Oppilaat voivat jatkaa keksimällä itse uusia musiikillisia arvoituksia (= sovelluksia) syntyneen materiaalin ja prosessin tuloksena.

Jatkavien oppilaiden säveltämismalli muistuttaa aloittelijoiden mallia, johon on lisätty haastetta. Mallin sisäistämisvaiheessa on tärkeää luoda myönteisen odotuksen ja kokeilemiseen rohkaiseva ilmapiiri, jossa uskalletaan tehdä virheitä. Oppilaiden aikaisempia kokemuksia hyödynnetään tässäkin säveltämisprosessissa. Alkusysäyksenä säveltämiselle on valmis sävellys tai sävellyksiä, joihin tutustutaan kuuntelemalla ja mahdollisesti partituuriin tutustumalla. Oppilailla voi olla erilaisia rooleja riippuen kiinnostuksesta ja vahvuuksista. Jos oppilaat säveltävät yksin, opettaja rohkaisee jokaista etenemään yksilölliseen suuntaan.

Valmisteluvaiheessa kuuntelukappaleesta tehdään musiikkianalyttistä yhteenvedoa. Kerrataan aikaisemmin opittua ja opitaan mahdollisesti uutta. Verrataan kuuntelukokemusta ja partituurin lukukoemusta toisiinsa. Pohditaan sitä, miten musiikilliset parametrit jäsentävät kappaletta. Tehdään vapaamuotoinen piirros sävellyksen pohjalta. Kuva voi olla myös kehollinen kuva tai ilmentää sen hetkistä tunnetta tai tunnelmia. Piirrookseen voidaan lisätä muita kuvioita edellisen mallin mukaisesti. Se voi jäädä keskeneräiseksi, jolloin siihen jääneitä tyhjiä aukkoja voidaan täydentää myöhemmissä säveltämisprosessin vaiheissa kypsymisen ja innostuksen tuloksena.

Säveltämisen vaiheessa valitaan lähtökohdaksi laulu- tai soitinsävellys ja mietitään kappaleelle alustava muotorakenne. Säveltämisen lähtökohtana on harmonia (voi olla muukin musiikillinen parametri tai jokin ei-musiikillinen tekijä). Tehdään oma sointukulku (perus- ja korvaavat tonaaliset tehot sekä mahdollisesti välidominanteja ja sointulaajennoksia) tai valitaan valmis sointukierto (myös diatoninen kvinttikierto), jonka päälle melodiaa ryhdytään hahmottelemaan. Harmoniassa voidaan käyttää avosointuja, joista puuttuu terssi. Muunnellaan melodiaa hajasävelillä ja rytmimuuntelulla tarvittaessa. Tehdään tarkennuksia ja valintoja instrumentaatioon ja pohditaan tekstin vaikutusta laulusävellyksen kokonaisrakenteeseen ja tunnelmaan.

Jos kappaleelle halutaan pituutta lisää, voidaan seuraavaksi tehdä alkuperäisen ja muunnellun melodian inversio ja jatkaa inversion melodista ja/tai rytmistä muuntelua. Sävellajin vaihdosta voidaan harjoitella transponoimalla melodia toiseen sävellajiin, jolloin myös sointupohja muuttuu. Sen jälkeen sävelletään siirtymiä ja mietitään sopivia lopukkeita. Edellä kuvatussa säveltämisprosessissa eri vaiheet voivat vaihtaa paikkaa, limittyä toisiinsa ja jokin vaihe jäädä kokonaan pois.

Editointivaiheessa valmistumassa olevaa sävellystä hiotaan lopulliseen muotoonsa. Se voidaan myös sovittaa eri kokoonpanolle. Koko prosessin ajan sävellysmateriaalia täydennetään tai karsitaan tarvittaessa. Loppuvaiheessa notaatioon lisätään dynamiikkaan, tempoan ja esitystapaan liittyviä merkintöjä. Jos säveltäminen on tapahtunut parin kanssa tai ryhmässä, jokainen oppilas tekee oman nuotinnuksen valmistuneesta sävellyksestä jollakin nuotinnusohjelmalla.

Viimeisessä vaiheessa toistuu aikaisemmin esitelty aloittelijoiden vaihekuvaus. Lisäksi jatkavat oppilaat voivat valmistaa sävellyskonsertin, joka vaatii enemmän aikaa ja resursseja kaikilta osapuolilta; myös omaehtoista työskentelyä oppituntien ulkopuolella.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä opinnäytetyössä kävin läpi ensimmäisen pitemmän sävellykseni valmistumista, säveltämisen vaiheita ja teemojen kehittymistä. Tärkeä sosiaalinen kontekstitekijä oli säveltämisen opiskelu samaan aikaan osana ylempää ammattikorkeakoulututkintoa.

Päällimmäinen tuntemus sävellysprosessin aikana oli innostus. Opin paljon uutta, vaikka olenkin saanut muusikon koulutuksen ja toiminut jo vuosia alalla. Jälkeen päin jäin pohtimaan sitä, miten suuri merkitys oli sillä, karsinko, lisäsinkö tai muuntelinko työstettävää materiaalia jollakin tapaa. Luulen, että valmistuneen sävellyksen tekstuuri muuttui sävellysprosessin myötä ainakin osittain konventionaaliseen suuntaan varhaisimpien luonnosten improvisoituun ilmaisuun verrattuna. Jos nyt säveltäisin uudelleen trion Just Hope, ehkä jättäisin tekstuuriin ”lillukanvarsia” enemmän. Yllättävää oli musiikillisen materiaalin tietynlainen joko joustavuus tai ei-joustavuus. Kun päätin luopua, vaikka vastentahtoisesti, jostakin sävellyksen ei-joustavasta osasesta, säveltämisessä oli mukana enemmän inspiiraatiota ja oivallusta. Kun tekeminen muuttui intuitiivisemmaksi, säveltämisestä tuli myös vaivattomampaa.

Sävellysprosesseja on tutkittu enenevässä määrin empiirisesti ja reaaliaikaisesti. Tämä opinnäytetyö toimii pohjatyönä myöhemmille tiheille tapaustutkimuksille. Jatkotutkimusaiheita löytyy luovan prosessin, säveltämisen sekä musiikkikasvatusteknologian piiristä: esimerkkinä musiikillisen materiaalin synteesi prosessin aikana, säveltämistyöhön vaikuttavat seikat, sävellysprosessien vertailevat tutkimukset muun muassa musiikin verkko-oppimisen ja pedagogisten pelisovellusten kehittämisen näkökulmasta. Lisäksi mielenkiintoisena jatkotutkimusaiheena olisi selvittää eri luovien prosessien yhteisvaikutuksia toisiinsa nähden, merkitystä ja merkittävyyttä oppimisprosesseihin sekä pedagogiseen kehittämistyöhön.

Oma ymmärrykseni säveltämisestä muuttui ja suhtaudun musiikkiin nyt hieman eri tavoin kuin aikaisemmin. Arvostan nyt, jos mahdollista, vielä enemmän ammattisäveltäjien uurastusta musiikillisten ideoiden parissa ja luovuuden rikasta ilmentymistä musiikissa.

Tässä opinnäytetyössä tavoitteeni oli kertoa siitä, mistä aineisto puhuu. Linkitin sävellysprosessin aineiston työn teoreettiseen taustaan löytääkseni vastauksia itseäni kiinnostaviin kysymyksiin. Lyhyiden motiivien ja teemojen kehittyminen pitemmiksi onnistui improvisoimalla ja muuntelemalla musiikin parametrejä identiteetti-idean toimiessa metakognitiotasolla toimintaa ohjaavana ja suuntaavana lähtökohtana. Tärkeän lisän prosessiin toivat piirrosluonnokset.

Tämän sävellyksen perusteella oma musiikillinen kieleni sisältää perinteistä ja ei-perinteistä tonaalisuutta. Sävellysprosessi omakohtaisena kokemuksena vahvisti näkemystäni säveltämisen hyödyllisyydestä oppimisen ja luovuuden mahdollistajana ja innoitti lopuksi luomaan oman säveltämismallin taiteen perusopetuksen käyttöön.

## LÄHTEET

Brown, A. R. & Dillon, S. 2016. Meaningful Engagement with Music Composition. Teoksessa Collins, D. (ed.). *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process. SEMPRES Studies in the Psychology of Music.* New York: Routledge.

Collins, D. (ed.) 2016. *The Act of Musical Composition. Studies in the creative process. SEMPRES Studies in the Psychology of Music.* New York: Routledge.

Collins, D. & Dunn, M. 2011. Problem-solving strategies and processes in musical composition: Observations in real time. *Journal of Music, Technology and Education.* Volume 4 Number 1, 47–76.

Donin, N. 2016. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation. Teoksessa Collins, D. (ed.). *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process. SEMPRES Studies in the Psychology of Music.* New York: Routledge.

Ervasti, M., Muhonen, S. & Tikkanen, R. 2013. Säveltämisen monet mahdollisuudet musiikkikasvatuksessa. Teoksessa Juntunen, M.-L., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.). *Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä.* Juva: PS-kustannus.

Grunwald, D. 1997. Anna persoonallisuutesi puhua. Esiintymisen ja esittämisen psykologiaa. Suom. Antero Helasvuo. *Sibelius-Akatemian julkaisuja 11.* Helsinki: Yliopistopainos.

Heinonen, Y. 1995. Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi: sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8118-1>

Huhtanen, K. & Hirvonen, A. 2013. Muusikon polkuja musiikkikasvattajuuteen. Teoksessa Juntunen, M.-L., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.). *Musiikkikasvattaja. kohti reflektiivistä käytäntöä.* Juva: PS-kustannus.

Huutilainen, M. 2019. Näin aivot oppivat. Jyväskylä: PS-kustannus.

Ilomäki, L. 2013. Säveltäminen musiikkioppilaitospedagogiikan haastajana. Teoksessa Ojala, J. & Väkevä, L. (toim.) 2013. *Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen.* Opetushallituksen julkaisu. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy.

Juntunen, M.-L., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.) 2013. *Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä.* Juva: PS-kustannus.

Katz, S. L. 2016. The Influence of the Extra-musical on the Composing Process. Teoksessa Collins, D. (ed.). *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process. SEMPRES Studies in the Psychology of Music.* New York: Routledge.



- Kozbelt, A. 2016. Process, Self-evaluation and Lifespan Creativity Trajectories in Eminent Composers. Teoksessa Collins, D. (ed.). The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process. SEMPRE Studies in the Psychology of Music. New York: Routledge.
- Mattila, A. 2015. Harmonia- ja muoto-opin perusteet. (8. painos). Eura: Eura Print Oy.
- Martin, J. 2005. Composing and Improvising. Teoksessa Elliott, D. J. (ed.) 2005. Praxial Music Education. Reflections and Dialogues. New York: Oxford University Press.
- Muhonen, S. 2013. Lasten musiikillisen luomisprosessin tukeminen alakoulussa – esimerkkinä sävellyttäminen. Teoksessa Ojala, J. & Väkevä, L. (toim.) 2013. Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen. Opetushallituksen julkaisu. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy.
- Ojala, J. & Väkevä, L. (toim.) 2013. Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen. Opetushallituksen julkaisu. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy.
- Pohjannoro, U. 2013. Sävellyksen synty: tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Väitöskirja.  
<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201301071049>
- Rauhala, P.-P. 2017. 60 Songs in 60 Minutes: Minuuttiperusteisen sävellyskonseptin esittely. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.  
[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/135865/Rauhala\\_Panu-Pekka.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/135865/Rauhala_Panu-Pekka.pdf?sequence=1)
- Tenni, J. & Abelein, R. 2016. Vapaan säestyksen käsikirja. Tampere: Kirjapaino Hermes.
- TPMLO 2017 = Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetus-suunnitelman perusteet 2017. Helsinki: Opetushallitus. <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/musiikki-taiteen-perusopetuksessa-2017>
- Uusikylä, K. 2012. Luovuus kuuluu kaikille. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Vartiainen, O. 2013. Soitonopettaja työnsä reflektioijana. Teoksessa Juntunen, M.-L., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.). Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Juva: PS-kustannus.
- Westerlund, H. & Juntunen, M.-L. 2013. Johdanto. Teoksessa Juntunen, M.-L., Nikkanen, H. M. & Westerlund, H. (toim.). Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Juva: PS-kustannus.
- Wiggins, G. A. 2016. Defining Inspiration? Modelling the Non-conscious Creative Process. Teoksessa Collins D. (ed.) The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process. SEMPRE Studies in the Psychology of Music. New York: Routledge.

## LIITE: Trio "Just Hope"

## Trio "Just Hope" (vl, cl, pno)

Tuula Siitonen

Moderato

Viulu

B $\flat$ -klarinetti

Piano

3

*pp*

*p*

*pp*

*mp*

*mf*

*mp*

*p*

*p*

*p*

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 6, features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system, starting at measure 8, shows a more complex piano accompaniment with a dense texture of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *cresc.* and *mf* in the vocal line, and *mp* in the piano part.

6

8

*cresc.* *mf*

*cresc.* *mf*

*cresc.* *mp*

11

rit.

*mp*

*p*

Andante ( $\text{♩} = 80-88$ )

13

*p*

17

*mp*

*mp*

21

Musical score for measures 21-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The piano accompaniment features a melody in the right hand starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand has whole notes G3, F3, E3, D3. Dynamics include *mf* and accents.

25

Musical score for measures 25-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The piano accompaniment features a melody in the right hand starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand has whole notes G3, F3, E3, D3. Dynamics include *f* and accents.

29

Musical score for measures 29-32. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The piano accompaniment features a melody in the right hand starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand has whole notes G3, F3, E3, D3. Dynamics include *rit.* and accents.

Allegro ma non troppo ( $\text{♩} = 104-112$ )

33

*mf*

*mp* *mf*

*mf*

35

37

39

mp

mp

mf

Musical score for measures 39-40. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a key signature of one flat (B-flat major). The last two staves have a key signature of one sharp (F# major). The music features a complex melodic line in the first two staves and a more rhythmic accompaniment in the last two. Dynamics include *mp* and *mf*.

41

mf

mf

Musical score for measures 41-42. The system consists of four staves. The first two staves have a key signature of one flat (B-flat major). The last two staves have a key signature of one sharp (F# major). The music continues with complex melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *mf*.

43

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f con. ped.

Musical score for measures 43-44. The system consists of four staves. The first two staves have a key signature of one flat (B-flat major). The last two staves have a key signature of one sharp (F# major). The music features a dramatic increase in volume and intensity, marked with *cresc.* and *f*. The final measure includes the instruction *con. ped.* (con sustain pedal).

45 **molto rit.**

Musical score for measures 45-46. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with a descending eighth-note line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo marking "molto rit." is present above the first staff.

47 **Andante (♩ = 80-88)**

*mp*

Musical score for measures 47-48. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking "Andante (♩ = 80-88)" and dynamic marking "mp" are present. Triplet markings are used in both hands.

49

Musical score for measures 49-50. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Triplet markings are used in both hands.



51

Musical score for measures 51-52. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are empty. The third staff contains the piano accompaniment. Measure 51 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and triplets. Measure 52 continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns.

53

Musical score for measures 53-54. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are empty. The third staff contains the piano accompaniment. Measure 53 continues the melodic and bass lines with triplets and eighth notes. Measure 54 concludes the passage with a final triplet in the right hand and a bass line ending on a sharp note.

55

*mp* 3

*mf* 3

*cresc.* 3

57

*mf* 3

*mf* 3

3

59

Musical score for measures 59-60. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with triplets and dynamic markings of *f* and *mf*. The piano accompaniment includes chords and triplet patterns in both hands. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *p sub.* with hairpins.

61

**accel.**

Musical score for measures 61-62. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with triplets and an **accel.** marking. The piano accompaniment includes chords and triplet patterns in both hands. Dynamic markings include *f* and *mf*.

## Allegro ma non troppo (♩ = 104-112)

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Allegro ma non troppo" with a tempo of 104-112 beats per minute. Each system consists of three staves: a top staff (likely for a violin or flute), a middle staff (likely for a violin or flute), and a bottom staff (piano accompaniment). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system starts at measure 63 and ends at measure 64. The second system starts at measure 65 and ends at measure 66. The third system starts at measure 67 and ends at measure 71. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

69

Musical score for measures 69-70. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with sixteenth-note patterns. The melody in the upper staves is mostly rests, with a melodic line starting in measure 70. Dynamics include *dim.* and an 8-measure slur.

71

Musical score for measures 71-72. The score continues in 3/4 time and B-flat major. Dynamics include *mp* and *cresc.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The melody in the upper staves includes a melodic line with a sharp sign in measure 72.

73

Musical score for measures 73-74. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The melody in the upper staves includes a melodic line with a sharp sign in measure 74.

75

Musical score for measures 75-76. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The melody in the upper staves consists of eighth-note runs with accents and slurs.

77

Musical score for measures 77-78. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note texture. The melody in the upper staves is marked *ff* (fortissimo) and features a series of slurs over eighth-note runs.

78

Musical score for measures 78-79. The piano accompaniment continues. The melody in the upper staves is marked *mf* (mezzo-forte) and includes a section labeled "string." with a fermata. The score concludes with a final chord in the piano part.

80

*f con ped.*

82

*mf*

*mf*

*mf*

*dim.*

84

*molto rit.*

*dim.*

86 **Tempo I**

88

90

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*



Musical score for measures 92-96, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).

**Measure 92:** The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano).

**Measure 94:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano).

**Measure 96:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

98

Musical score for measures 98-99. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet in the right hand and a sustained bass note in the left hand. A fermata is placed over the final chord of measure 99.

100

Musical score for measures 100-101. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet in the right hand and a sustained bass note in the left hand. A fermata is placed over the final chord of measure 101. The dynamic marking *mp* is present in all staves.