

REIJO JYRKIÄISEN ELEKTROAKUSTINEN
SÄVELLYSTUOTANTO
Kolmen teoksen analyysi

Tatu Tamminen
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian, kulttuurin
ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
7.3.2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurien ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Tatu Tamminen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Reijo Jyrkiäisen elektroakustinen sävellystuotanto			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year 3/2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 56
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkimus käsittelee elektroakustisen musiikin tyylipiirteitä Reijo Jyrkiäisen teoksissa <i>Idiopostic</i>, <i>Sounds I</i> ja <i>Sounds II</i>. Näistä vuonna 1963 valmistuneista sävellyksistä <i>Idiopostic</i> edustaa elektronista musiikkia (elektronische Musik) ja <i>Sounds</i>-kaksikko konkreettista musiikkia (musique concrète). Edellistä käsittelen teoreettisesti Kölnin radion elektronimusiikkistudion opillisen suunnan kautta. Jälkimmäisten teosten suhteen nojautun äänimateriaalia luokittelevaan taksonomiseen kuuntelukäyttäytymiseen ja etenkin spektritypologiaan.</p> <p>Keskeinen tavoite on selvittää, kuinka pitkälle Jyrkiäinen on edennyt kummassakin elektroakustisen musiikin vastakkaisina pidetyssä suuntauksessa. Tutkin, ovatko teokset niin erilaisia kuin mitä säveltäjän itse ilmoittama kahtiajako vihjaa. Käyn tähän kysymykseen ja Jyrkiäisen uran kartoitukseen käsiksi myös tutkimushaastattelujen avulla.</p> <p>Jyrkiäisen elektroakustisista nauhamusiikkiteoksista tai muusta tuotannosta ei ole aiemmin ilmestynyt analyysejä, mutta tämä muista musiikkielämän rooleistaan paremmin tunnettu hahmo on kuitenkin tutkimuskirjallisuudessa sisällytetty osaksi suomalaisen elektroakustisen musiikin varhishistoriaa.</p> <p>Tutkimuksessani teen kuulonvaraista analyysiä sekä käytän tietokoneavusteisesti sonogrammikuvaajia, jotka osoittavat teosten taajuussisältöä suhteessa aikaan. Kuvaajat havainnollistavat musiikkianalyyseissä niin äänimateriaalin systemaattista luokittelua, äänen funktiota kuin teoksen kokonaisuutena. Tietokoneavusteisuutta ainoastaan tukikeinonaan pitävä tulkintamalli jättää näin tilaa myös ei-elektroakustisesta musiikista lähtevälle assosiaatiolle sellaisissa kohdissa, joissa se on säveltäjän muun taustan huomioiden tarkoituksenmukaista.</p> <p>Matemaattisuuden nojaavat piirteet täyttyvät <i>Idioposticissa</i> vain osittain, vaikka lähtökohdat ovat hyvin kölniläiset. Kolmiosaisen analyysin tulokset osoittavat, että Jyrkiäinen on noudattanut huomattavan lyhyen ajan sisällä kahta erilaista kädenjälkeä itse äänenmuokkauksessa, <i>Idioposticin</i> ja <i>Sounds</i>-teosten jo tiedetyistä äänen alkuperäeroista puhumattakaan. Teokset ovat kuitenkin samanlaisia siinä, miten paljon Jyrkiäinen on mieltynyt rakenteosien kertaamiseen, niiden vähäiseen päällekkäisyyteen ja muutosten epämorfoloogisuuteen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Elektroakustinen musiikki, konkreettinen musiikki, elektroninen musiikki, musiikkianalyysi, Suomi, 1960-luku			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TAUSTA	4
2.1 Elektroakustinen musiikki	4
2.2 Elektroakustisen musiikin analyysi	7
2.3 Suomalainen elektroakustinen musiikki 1955–1963	9
3. REIJO JYRKIÄISEN TOIMINTA MUSIIKKIALALLA	12
3.1 Tutkijana	13
3.2 Äänitarkkailijana	15
3.3 Kansainvälisyys	18
3.4 ”Jyrkiäisen studio” vuonna 1963	20
3.5 Työprofiilin muuttuminen	22
3.6 Sävellystuotanto ja vastaanotto	23
4. ANALYYSI	27
3.1 <i>Idiopostic</i>	27
3.2 <i>Sounds I</i>	35
3.3 <i>Sounds II</i>	43
5. JOHTOPÄÄTÖKSET	48
Lähteet	53
Liitteet	57
I Reijo Jyrkiäisen partituuri teoksesta <i>Idiopostic</i>	57
II Kuuntelupartituuri teoksesta <i>Sounds I</i>	58
III Kuuntelupartituuri teoksesta <i>Sounds II</i>	59

1. Johdanto

Tutkimus käsittelee Reijo Jyrkiäisen (s. 1934) säveltämää elektroakustista musiikkia ja sijoittuu tieteenalansa keskusteluissa useampaan eri kohteeseen. Yhtäältä ja eniten se on elektroakustisen musiikin analyysiä, toisaalta suomalaisen taidemusiikin historian tutkimusta sekä toistaiseksi vain vähän kanonisoidun säveltäjän tyylin erittelyä. Vuonna 1963 Jyrkiäiseltä valmistuivat teokset *Sounds I* ja *Sounds II* konkreettisen musiikin edustajina sekä puhtaasti elektroninen *Idiopostic*. Ensimmäisenä mainittu ”on kirjattu Suomen ensimmäiseksi konkreettiseksi sävellykseksi” (Heiniö 1995: 182). *Idioposticia* varten Jyrkiäinen sen sijaan valmisti ”ensimmäisen maassamme toteutetun elektroni-musiikin partituurin” (Kuljuntausta 2002: 644).

Tulkinnan kannalta keskeistä ovat Jyrkiäisen mahdollisuudet toimia omalla alallaan teosten syntyäikojen Suomessa sekä osana kansainvälistä, tosin suurena kokonaisuutena epäorganisoitunutta elektroakustisen musiikin säveltäjäyhteisöä. Tutkimuksessa selvitän, kuinka sävellykset toteuttavat läntisestä Keski-Euroopasta levinneitä ihanteita joko puhtaasti sähköisin keinoin tai konkreettista musiikkia lähestyvänä nauhamontteerauksena. Tarkastelussa on teosten äänimateriaalin, rakenteen ja soinnin ilmentämä kuva tyyllilajeista sekä äänitapahtumien muodostamat vastakkainasettelut teoksittain. Kysyn keskeisinä kysymyksinä: Ovatko sävellykset keskenään suhteutettuina kahta eri lajia? Onko niiden säveltäjä vienyt joitakin sävellyso pillisiä periaatteita tiedostetun pitkälle?

Tutkimuksen elämäkertaisuutta rikastuttavat tutkimushaastattelut on toteutettu puolistrukturoituna mallina, jossa teema-alueet ovat olleet tiedossa ja jossa haastateltavan muistamattomuus asettuu osittain tiedonkulun riskiksi (Hirsjärvi & Hurme 1988: 35–36). Haastattelut avaavat, millaisia kytköksiä Jyrkiäisellä on ollut eurooppalaisiin vaikutuskeskuksiin tämän tutkimuksen valmistumisesta katsottuna yli 50 vuotta sitten. Elektronimusiikkistudioiden sijaintien perusteella näitä paikkoja ovat etupäässä Pariisi ja Köln. Kaupunkien tekijäryhmittymät on tyypillisesti asetettu niiden sävellyks-esteettisten lähtökohtien takia leimallisen vastakkaisiksi (esim. Manning 2004:

19). Tälle vastakkainasettelulle on kuitenkin osittain opittu laittamaan tutkimuskirjallisuudessa rajat, ja pelkän kärjistyksen tasolla kommentoimisen sijaan tuoreempi tutkimus onkin lisännyt keskusteluun tervetulleella tavalla sävyjä.

Jyrkiäisen sävellysestetiikan selvittämisessä asetan hypoteesiksi nimenomaan ei-puritanistisen linjan, vaikka hänet onkin mahdollista asettaa kotimaisella mittapuulla ja erityisesti *Idiopostic*-teoksen takia lähelle kölniläistä ääripäätä. *Idioposticin* analyysissä keskeistä on Jyrkiäisen muotoratkaisu sekä valitun äänimateriaalin ja sen käsittelyn puhdasoppisuus kölniläisestä näkökulmasta. Tulkinnassa otan huomioon myös partituurin, josta on mahdollista todentaa säveltäjän itse käyttämää käsitteistöä ilman runsaan ajallisen etäisyyden tuomia ongelmia.

Kronologisesti ennen *Idioposticia* valmistuneiden *Sounds*-teosten kohdalla puolestaan selvitän puheen, laulun ja muiden äänten välisiä suhteita sekä toisaalta alkuperältään konkreettisen äänimateriaalin vihjaileman dramaturgian rakentumista. Äänimateriaalin osiin jakamisessa ja sen luokittelussa nojaudun *taksonomiseen* kuuntelukäyttäytymiseen (Delalande 1998), joka pitäytyy vahvasti rakenteiden tunnistamisessa ja näiden yksinkertaistavassa nimeämisessä. Hyödynnän valikoidusti myös Denis Smalleyn (1986) spektromorfologiasuuntauksen alaisen äänitypologian käsitteistöä. Metodologia kattaa analyttisen kuuntelun, sen prosessia tukevan äänitapahtumanotaation, joidenkin katkelmien perinteisen notatoinnin sekä sonogrammikuvaajien laatimisen. Näistä erityisesti jälkimmäisellä työkalulla on keskeinen sija myös *Idioposticin* läpikäynnissä.

Reijo Jyrkiäisen elektroakustisista nauhamusiikkiteoksista tai muusta tuotannosta ei ole aiemmin ilmestynyt julkaistussa muodossa tarkkaa analyysiä. Häntä on sen sijaan käsitelty suomalaisen elektroakustisen musiikin historian varhaisena hahmona (Kuljuntausta 2002; Lång 1990) sekä yhtenä säveltäjänä 1960-luvun alussa taidemusiikkipiireihin ponnistaneessa ja radikaalin leiman saaneessa sukupolvessa (Heiniö 1995). Lisäksi suppeita mainintoja ilmenee lähempänä Jyrkiäisen aktiivista sävellyskautta kirjoitetuissa lähteissä. Taustalla olevaa kysymystä ”Kuka on suomalaisen elektroakustisen musiikin pioneeri?” on käsitelty suomalaisessa musiikintutkimuksessa

esimerkiksi Mikko Ojanen (2007 & 2015), jonka kirjoituksissa Jukka Ruohomäki ja Erkki Kurenniemi on nostettu vastaavanlaisina alan tekijöinä kohti suurempaa tunnettuutta.

Säveltäessään nyt käsiteltävää musiikkia Jyrkiäinen toimi Yleisradiossa vähintäänkin lieväasteisesti kehitteillä olleen elektronimusiikkistudion keskushenkilönä. Ainakin ulospäin tämä toiminta näytti niin tarkoitushakuiselta, että aikalaiset puhuivat studion rakentamisesta Jyrkiäisen johdolla (Chydenius 1963; Donner 1963). Näin ollen tarinan käsitteleminen ja tulkitseminen ohjaavat selventämään myös Yleisradion historiallista roolia suomalaisen kulttuurin yhtenä merkittävänä hautomona, mitä ei voi keskustelunaiheena tuomita 2010-luvulla lainkaan vanhentuneeksi. Samalla tutkimus tähdentää osaltaan suomalaisen kokeellisen taidemusiikin diversiteettiä ja pitkää historiaa, vaikkakin elektroakustisen genren paikka- ja periferiasidonnaisuus asettuvat yhdessä säveltäjän *persoonatyylin* lopullisen omaperäisyyden kanssa kriittisen tarkastelun alle.

Elektroakustisen musiikin säveltämis- ja tutkimusperinteen hahmottelu käynnistää tutkimuksen toisen luvun, johon lukeutuu myös lyhyehkö katsaus suomalaisen elektroakustisen musiikin varhaisvaiheisiin. Kolmas luku on Reijo Jyrkiäisen elämäkerrallinen osuus. Tähän sisältyy arkistotutkimusta, joka avaa Jyrkiäisen säveltämyyttä musiikkialan monien roolien kautta. Suurin osa analyysiteosten reseptiosta käsitellään jo kolmannessa luvussa. Neljäs luku on analyysi kolmesta teoksesta. Tutkimuksen kannalta keskeiset johtopäätökset sisältyvät viidenteen lukuun.

2. Tausta

2.1 Elektroakustinen musiikki

Akustisen musiikin perinteestä käsitteenä erottuvan elektroakustisen musiikin voidaan katsoa jakautuvat nauhamusiikkiin ja eloelektroniseen musiikkiin. Näistä ensimmäinen puolisko sisältää omina alakategorioinaan elektronisen musiikin sekä konkreettisen musiikin (*musique concrète*). Musiikin konkreettisuus tarkoittaa akustisen äänen tallentamista, sen muuttamista jollakin tasolla ja lopulta hyödyntämistä tämän koko prosessin tuloksena syntyvässä sävellyksessä. (Schrader 1982: 1–3.)

Tässä työssä ‘elektroninen musiikki’ viittaa saksankieliseen *elektronische Musik* -vastineeseen. Tutkimus kiinnittyy niin vahvasti saksalaisperäisen elektronisen musiikin viitekehykseen, että kenties toisissa yhteyksissä sekaannuksia aiheuttava konnotaatio populaariin, elektroniseen (tanssi-)musiikkiin on poissuljettu. ‘Elektroakustista musiikkia’ käytetään silloin, kun puhutaan sekä elektronisesta että konkreettisesta musiikista. Saman sisällön on suomalaisessa kielenkäytössä saanut Heiniön (1995: 177) mukaan myös termi elektronimusiikki, jonka käyttö kuitenkin rajautuu nyt ainoastaan sanaan elektronimusiikkistudio.

Elektronisen musiikin pohja on kokonaan elektronisessa äänisynteesissä, magneettinauhalle tallentamisessa ja painoarvoltaan vaihtelevasti myös sarjallisessa sävellysmetodissa. Sarjallisuus on musiikin eri parametrien alistamista sarjallisen järjestelmän alaiseksi (Maegaard 1964: 28). Se pohjautuu Arnold Schönbergin (1874–1951) kehittämään ja Anton Webernin (1883–1945) omissa teoksissaan laajentamaan *rivitekniikkaan* (Castren 1991: 52).

Sarjallisen instrumentaalimusiikin kehitys oli johtanut soittaja–tulkitsijan konemaiseen rooliin musiikin toteutuksessa. Oli luonnollista siirtää keskittyminen elektroniseen ääneen, jossa koneet tottelevat säveltäjäsubjektin määräämää teknistä dataa tarkoituk-

senmukaisella tarkkuudella (emt. 65–66). *Darmstadtalaisuuteen* ja vielä enemmän sekä täsmällisemmin ilmoitettuna *kölniläisyyteen* viitataan alan keskustelussa silloin, kun puhutaan nauhasäveltämisestä, sarjallisesta tekniikasta, elektronisesta äänisynteesisistä ja koko sävellysprosessin ”systeemikeskeisyydestä” (Castrén 1991: 52). Vaikka Darmstadt nykymusiikkijuhlineen oli eurooppalaisen nykymusiikin pääfoorumi, se oli kuitenkin vain kehyksellinen tapahtumapaikka, jonka vuotuisilla kursseilla ja luennoilla käsiteltiin nykymusiikkia ylipäänsä. Tyylinmukaisuus hahmottui lopulta Kölnistä käsin, vaikka studion vastuullisilla henkilöillä oli aktiiviset kautensa myös Darmstadtin tukipisteessä.

Puhtaassa muodossaan sarjallisuus perustuu jatkuvuuden, ennustettavuuden ja säännöllisten rytmien hylkäämiseen (Castrén 1991: 61). Sarjallisuus ja rivitekniikka pohjautuvat sarjaan ja riviin. Sävelkorkeuksista, kestoista, voimakkuuksista, äänenväristä ja esitystavasta voidaan tehdä lineaarinen asteikko, jossa liikutaan jatkuvasti ei-asteikkomaisesti eikä yksi arvo saa esiintyä uudelleen ennen kunkin muun arvon esiintymiä. Sarja on ”minkä tahansa tasavälisen asteikon askelten uudelleenjärjestämisen tulos” (Maegaard 1964: 51–52). Rivi on dodekafoniasta eli 12-sävelmusiikista tutussa merkityksessään joukko, jossa tasavälisen asteikon arvosta jokainen esiintyy yhden kerran (Castrén 1991: 55). Ennaltamääräytyvyys eli predeterminaatio korostuu koko teoreettisessa ajattelussa, jossa matemaattisuus ja rakennelma ovat lopulta kuulijan kokemaa soivaa kuulokuvaa keskeisempiä lähtökohtia.

Elektroninen musiikki sai muun sarjallisuuden osana periaatteelliset linjauksensa Darmstadtissa aktivoituneesta säveltäjäkunnassa, johon kuuluivat muun muassa Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez, Henri Pousseur ja Karel Goeyvaerts. Varsinainen keskus oli Kölnin radion eli NWDR:n studio, josta elektronisen musiikin historia alkaa Stockhausenin (1961: 59) mukaan vuonna 1953¹. Muiden kuin Stockhausenin teoksia valmistui jo kuitenkin ennen tätä merkkipaalua, joka merkitsi tulevia teoksia ajatellen oleellisimman laitteiston valmiiksi saamista (Manning 2004: 41).

¹ Kyseessä on Nordwestdeutscher Rundfunk, jonka organisaation kahtiajaossa vuonna 1956 studio jäi uuden WDR-yksikön (Westdeutscher Rundfunk) alaisuuteen (Holmes 2008: 56).

Studion toimintaa johti radioyhtiön valtuuttama musiikintutkija ja säveltäjä Herbert Eimert. Fyysikko ja foneetikko Werner Meyer-Eppler loi tutkimuksillaan Bonnin ja myöhemmin Kölnin yliopistoissa tämän musiikinlajin teoreettista pohjaa. He molemmat sekä kaikki edellä luetellut säveltäjät kirjoittivat *Die Reihe* -lehteen, joka oli toimintavuosinaan 1955–1962 elektronisen musiikin johtava kirjallinen julkaisu.

Vuodesta 1946 asti järjestetyn Darmstadtin tapahtuman omat luentosarjat eli niin kutsutut uuden musiikin kesäkurssit olivat alkuvaiheessa keskeisiä tämän koulukunnan teoretisoinnissa. Meyer-Eppler esitti pääajatuksensa äänen sähköisestä generoinnista ensin vuoden 1949 teoksessaan *Elektrische Klangerzeugung* ja Darmstadtissa vuodesta 1950 lähtien, jolloin Kölnin tuleva ydinkolmikko oli täydentynyt Eimertin ja Meyer-Epplerin lisäksi äänitarkkailija Robert Beyerilla (Holmes 2008: 56).

Kölnin studion tunnetuimmat sävellykset sittemmin luonut Stockhausen liittyi vuoden 1951 Darmstadtin luennoilta lähtien ydinkolmikon vaikutuspiiriin (Maconie 1990: 17). Hän opiskeli kuitenkin Pariisissa Olivier Messiaenin johdolla keväästä 1952 seuraavaan kevääseen (emt.: 46, 50). Pariisissa myös Stockhausenin vierailuluonteisessa ja säännöstellyssä käytössä oli Pierre Schaefferin luotsaama kollektiivi ja studio nimeltä GRM (Groupe de Recherches Musicales), jossa saksalainen pääsi tutustumaan konkreettisen musiikin perusteisiin.

Tämän alagenren merkittävät saavutukset alkoivat Schaefferin *Études de bruits* -teoskonaisuudesta vuonna 1948. Ennalta äänitettyyn materiaaliin ja suorakaiverruslevysoittimiin perustansa luonut konkreettinen musiikki asetti jo tässä vaiheessa koko elektroakustisen genren tulevaisuutta varten tärkeän periaatteen, jossa materiaali ajaa rakennelman edelle. Toinen oleellinen fundamentti oli se, kuinka sävellyksen skeema ja lopullinen realisointi olivat yhtä tallennusvälineen (*medium*) kanssa, ilman esittäjän tai esittäjien suoritusta. (Holmes 2008: 49–51.)

2.2 Elektroakustisen musiikin analyysi

Delalande (1998: 14) kiteyttää konkreettisen musiikin tutkimuksen metodologisista lähtökohdista, että ”tällainen musiikki asettaa analyysoijalle kaikkinaiset ongelmat samanaikaisesti: ei partituuria, ei järjestelmää eikä valmiiksi jaettuja, tunnistettavia yksiköitä, kuten nuotteja.” On silti vaivatonta lisätä, että äänikokoelman omainen teos (*Sounds I ja II*) sisältää valtavan määrän tietystä kulttuurissa yhteisinä jaettuja assosiaation lähteitä. Elektroakustisen musiikin tutkimuksessa on tavattu ottaa esiin *akusmaattisuuden* käsite. Se perustuu Pythagoraan tapaan syrjäyttää peiteverhon avulla visuaalisuus pois puheen kuuntelemisesta². Akusmaattisella kuuntelulla on myöhemmin tarkoitettu ulkoisten seikkojen, instrumentaalisen äänilähteen ja ihmisperäisten eleiden unohtamista, jolloin keskittyminen on kääntynyt äänen morfologiaan eli muutoksiin ajassa. (Ikäheimo 2000: 17–18.) Analysointimetodien perustan loi Schaefferin ajatus siitä, että toteuttamalla *redusoivaa kuuntelua* voi siirtyä ääniobjektin tarkastelun tasolle. Monipuolisella tavalla ääneen kohdistunut hahmottamisteoria erityisenä sulkeistettuna ilmiönä sai Schaefferin vuoden 1966 kirjassa *Traité des objets musicaux* nimen *Le solfège de l’objet sonore*. (Collins et al. 2013: 47–48.)

Tässä työssä *Sounds*-analyysien tukena on deskriptiivinen ja kaksiulotteinen kuuntelu-partituuri, jonka vaaka-akselilla etenee aika ja pystyakselilla on informaatiota sekä taajuudesta että intensiteetistä. Olennaisinta on äänitapahtumien sijainti vaaka-akselilla kulkevaan aikaan nähden. Paljon tärkeämmän roolin analyyseissa saavat silti sonogrammit, joissa niin ikään aika kulkee vasemmalta oikealle, ja pystyakseli edustaa äänen taajuutta. Harmaan eri sävyjen tummuuden aste kuvaa kunkin taajuuden voimakkuutta, ja spektrisisällön tiheyttä voi hahmottaa pystysuuntaisina muotoina. Tällaisia esitystapoja voidaan tuottaa mittavalla määrällä eri tietokoneohjelmia. Esimerkiksi Thomas Licata (2002) on käyttänyt sonogrammikuvaajia Luigi Nonon *Omaggio a Emilio Vedova* -sävellystä analysoidessaan. Tutkimusperinnettä yhdistää se,

² Musiikinlajin Pythagoras-kytköksen on tuoreemmassa tutkimuksessa kyseenalaistanut Kane (2014: 41, 71–72).

ettei sonogrammeja tulkita suoraan kuulokuvan todisteina, vaan ne ymmärretään rajata yleishyödyllisiksi työkaluiksi.

Tällainen sonogrammikuvaaja voi Robert Coganin (1984: 103) mukaan olla ”tiedon ja todistusaineiston” avulla analyttinen pohja sekä kuvastaa musiikin ”pyrkimyksiä, liikkeitä, kestoja ja spektrisisältöä”. Denis Smalley (1997: 108) puolestaan puhuu tietokoneavusteisen sonogrammin vaaroista: ”– – jossain mielessä se on liian objektiivinen. Tällöin sen hahmot tuleekin tulkita ja saattaa havainnon perusteiden tasolle.” Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa sonogrammit saavat tukea myös niiden yhteyteen sijoitetuista amplitudikuvaajista ja kaksiulotteisista spektreistä, joista jälkimmäiset esittävät taajuussisältöjä kulloinkin erotellulta (pieneltä) aikaväliltä.

Yhden tunnetuimmista äänimateriaalin kuvaustavoista on luonut Smalley (1986, 65–67), jonka analyysivälinettä spektritypologia (spectral typology) käytän *Sounds-*teoksiin. Laajempaan kokonaisuuteen Smalley on kehittänyt Schaefferin työn pohjalta spektromorfologisen teorian. Spektritypologiassaan Smalley tarjoaa kolme spektrilajia suhteessa äänenkorkeuden kuulonvaraiseen paljastuvuuteen: sävel (*note*), kimppu (*node*) ja kohina (*noise*). Selvempää äänenkorkeutta kantava sävel kattaa perustaajuuden ja lisäksi harmonisen tai epäharmonisen spektrin. Kimpulle pystytään määrittelemään taajuuskaista mutta ei selvää äänenkorkeutta. Tässä kolmijaossa ääripäässä olevasta kohinasta on peräti mahdotonta havaita taajuutta.

Analyysiperinteessä omitaan usein käsitys teoskohtaisuudesta. Risset'n (2002: xvii) mielestä jokainen teos vaatii aivan oman tutkimisnäkökulmansa, joka voi tuottaa yllättäviäkin löydöksiä. Emerson ja Landy (2016) tunnustavat samassa hengessä genrejen määrän tuoman, jopa ongelmallisen analyysidiversiteetin ja reagoivat haasteeseen rakentamalla analyysille kiinteitä alkukysymyksiä ja perusmallin, jotka eivät kuitenkaan tarkoita teoskohtaisuuden kumoamista. Sen lisäksi, että tämä malli auttaa yli 50 vuoden aikana kirjallisissa tuotoksissa syntyneiden sanastojen jäsentelyssä, se huomioi, että analyysin yleisönä voivat olla silloin tällöin ja erikseen niin osoitettaessa myös ei-spesialistit. Ennallaan säilyy ydinkysymyksen ”Miten teos toimii

omassa sisäisessä maailmassaan?” määrittely ilman minkään lopullisen työväliseen ratkaisevaa apua. (Emmerson & Landy 2016: 19, 26.)

2.3 Suomalainen elektroakustinen musiikki 1955–1963

Heiniön (1995: 117) mukaan käsitteet elektroninen musiikki ja konkreettinen musiikki ilmestyivät suomalaisiin lehtiin vuonna 1955. Musiikkikriitikko Martti Vuorenjuuri vieraili Kölnin studiossa samana vuonna ja suunnitteli studiotoinnin aloittamista Helsingissä. Myöhemmin hän toteutti Yleisradiossa kuunnelmateoksen *Uljas, uusi maailma* (1958), jota pidetään ensimmäisenä suomalaisena elektroakustisena teoksena. Vuorenjuuri myös vieraili vuonna 1955 ensimmäisenä suomalaisena Darmstadtin nykymusiikkijuhlilla. (Kuljuntausta 2002: 93–95, 337.) Tämän tapahtuman ja etenkin saksalaissäveltäjä Karlheinz Stockhausenin luentojen innoittamana musiikkitoimittaja Seppo Heikinheimo ryhtyi 1950-luvun jälkipuoliskolla elektronisen musiikin sanansaattajaksi. Tämä johti osaltaan Stockhausenin vierailuihin Suomessa 1958, 1961 ja 1962. Saksalaissäveltäjän toisen ja kolmannen Suomen-matkan kohde eli Jyväskylän Kulttuuripäivät (myöh. Jyväskylän Kesä) oli keskeinen kotimainen tapahtuma alalla. Yksi suuri foorumi tässä musiikkikeskustelussa oli *Kirkko ja Musiikki* -lehti.

Helsingissä, Turussa ja Jyväskylässä järjestettyjen konserttien sekä toisaalta median mielenkiinto kohdistui lyhyen ajanjakson sisällä huomattavaan määrään erilaisia – myös keskenään ristiriitaisia – suuntauksia. Saksassa operoineille elektronisen musiikin varhaisäveltäjille tärkeä Webern oli jäänyt Suomessa pitkään tuntemattomaksi. Edgard Varèsen myötä voimaa saanut hälyn hyväksyminen äänimateriaaliksi ei sekään ollut Suomessa tunnettu ilmiö ennen 1950-lukua. Alun perin 12-säveltekniikan omaksumisen myöhäisyys vaikutti siihen, että ”elektroakustinen musiikki saapui meille nimenomaan sarjallisuuden kylkiäisenä”. (Heiniö 1995: 180–181.) Tästä johtuen genre näyttäytyi entistä germaanisempana. Se sai jalansijaa samaan aikaan, kun nuorimman säveltäjäsukupolven tyyli-ihanteet tulivat jo samanaikaisesti muun muassa Puolan

avantgardisteilta, unkarilaiselta György Ligetiltä ja yhdysvaltalaiselta John Cagelta (emt.: 191). Vaikka näin tarkasteltuna kotimaisen taidemusiikin saamien vaikutteiden kirjo olikin moninainen, elektroakustinen musiikki jäi vähintäänkin teoretisoinnin ja täsmällisen ajan harjalla pysymisen kannalta melko lapsenkenkäiseen tilaan.

Radio-ohjelmista ja nauhamusiikkikonserteista saatu alan tietämys johti vilkastuneeseen lehtikirjoitteluun ja kotimaisiin sävellyskokeiluihin. Uusien teosten tilaamista ja teknologiakeskeisen säveltämisen omaksumista edesauttoi kaksi tuon ajan uutuutta: vuonna 1957 aloitti toimintansa sekä yhdistys nimeltä Suomen Musiikkinuoriso että Yleisradion äänitarkkailijakurssi, jossa säveltäjä ja ääniteknikko Bengt Johansson (1914–1989) toimi yhtenä opettajana (emt.: 151; Ilmonen 1996: 84–89). Kurssi oli osa Erikoistuotannon eli Tehoston perustamista. Johansson sävelsi sarjallista metodologia hyödyntäen *Kolme elektronista etydiä* (1960) ja oli ilmaisussaan kiinnostunut etenkin siniäänten mahdollisuuksista (Jyrkiäinen 2015a).

Noin 20 minuuttia konkreettista musiikkia sisältävä Usko Meriläisen näyttämö-musiikkiteos *Eros ja Psykhe* (1961) jatkoi tätä kotimaisten teosten ensimmäistä aaltoa (Kuljuntausta 2002: 375). Vuodesta 1963 tuli tällä saralla vilkas, myös käsillä olevan tutkimuksen aineistona olevien teosten ulkopuolella. Henrik Otto Donner sävelsi Reijo Jyrkiäisen avustamana Suomen ensimmäisen ulkomailla valmistetun elektroakustisen teoksen *Esther* (emt.: 411). Saman vuoden otos täydentyi vielä useammallakin 1930- ja 40-luvuilla syntyneen sukupolven merkittävillä teoksilla: Erkki Salmenhaaran *White Label*, Erkki Kurenniemen *On-Off* ja Ilkka Kuusiston *Ritmo acustico 2*. Lisäksi Donner ja Salmenhaara tekivät ennen kokemattomia aluevaltauksia eloelektroniikkaan. Näiden mainittujen henkilöiden piireistä verrattain ulkopuoliseksi jäänyt Seppo Mustonen teki sävellyksellään *Teema ja muunnelma* (1962) aloitteen siinä, miten tietokone voitiin sisällyttää säveltämiseen ja esittämiseen. (Heiniö 1995: 181–183.)

Heiniö (emt.) on tulkinnut, että elektroakustisten teosten ohella myös avantgardististen ”lastenkamarikonserttien” värittämän vuoden 1963 jälkeen kotimaisessa säveltaiteessa suunnattiin kohti niin sanottua restauraation aikaa, jolloin merkittävien elektroakustisten

teostenkin ilmestyminen oli aiempaa vähäisempää. Vuosikymmenen puolivälin ja aivan loppuvaiheen uuden nousun väliin jäi Ojasen (2014: 151) mukaan hienoinen taantuma, jossa kuitenkin ”alan kehittäminen oli vireää ja esimerkiksi yhteydenpito ruotsalaisiin kollegoihin aktiivista”.

3. Reijo Jyrkiäisen toiminta musiikkialalla

Reijo Einari Jyrkiäinen syntyi 6.4.1934 Suistamossa, Laatokan Karjalassa. Sota-ajan jälkeen perhe asettui Imatralle. Asemapäällikkönä kodin viereisellä Vuoksenniskan asemalla työskennellyt isä oli innokas kuorolaulun harrastaja, ja äidin pianoharrastuksen takia kotona oli pystypiano. Viisilapsisessa perheessä kolme siskoa soitti pianoa ja yksi veli viulua. Imatran musiikkiopistossa Jyrkiäinen aloitti piano-opintonsa ja kirjoitti ylioppilaaksi vuonna 1954 Vuoksenniskan yhteiskoulusta. Vuoden mittaisen asevelvollisuuden suorittamisen jälkeen piti kerätä rahaa pianon hankkimista varten, joten Jyrkiäinen toimi lukuvuoden 1955–56 kansakoulunopettajan sijaisena viereisen Ruokolahden kunnan puolella. Harjaantuminen musiikissa tapahtui vapaa-ajan harrastamisen takia, eikä kouluopetuksella ollut tähän kunnollista osuutta. Radion kuuntelu johti hiljalleen innostumiseen ajan uudesta taidemusiikista, ja Vuoksenniskan omasta musiikkiliikkeestä pystyi ostamaan nuotteja. Koulutovereiden kanssa syntyi lisäksi pienyhtye, joka soitti tanssimusiikkia ja jatkoi katkonaisesti toimintaa myöhemmin myös pääkaupunkiseudulla. Esiintymiset auttoivat merkittävästi opintojen rahoittamista. (Jyrkiäinen 2015a.)

Syksyllä 1956 Jyrkiäinen suuntasi Helsinkiin ja aloitti opinnot Sibelius-Akatemiassa. Hän opiskeli pianonsoittoa Margaretha Tandefeltin, orkestraatiota Nils-Eric Fougstedtin ja sävellystä Joonas Kokkosen johdolla (Richards 1968: 55). Kokkonen ei ollut siinä määrin kiinnostunut musiikin aivan uusimmista virtauksista, että Jyrkiäinen olisi voinut käydä hänen kanssaan asioita kunnolla läpi (Jyrkiäinen 2015a). Chydenius (1961: 22–23) sivuaa aihetta poleemisesti ja viitanee erityisesti Kokkosen luokan Jyrkiäistä nuorempiin säveltäjiin, Donneriin ja Salmenhaaraan: ”Todella pätevän opettajan puuttuminen on ehkä tärkein syy nuorten suomalaisten säveltäjien poikkeukselliseen varhaiskypsyyteen.” Jyrkiäinen kuvailee opiskeluiden alun yhdeksi ongelmaksi sitä, kuinka Imatran-vuosien aikaiselta soitonopettajalta oli tarttunut tapa soittaa pianoa ranteilla koko käsivarsien käytön sijaan. Tämä osaltaan johti sävellys- ja teoriaopintojen nousemiseen pianonsoittoa tärkeämmäksi. (Jyrkiäinen 2015a.)

Jyrkiäisen lapsuus rautatievirkamiehen poikana vaikutti vastuullisen ja valtakunnallisesti vaikuttavan työn tarkkuusvaatimusten ymmärtämiseen radioammattia silmällä pitäen. Hän oli esimerkiksi niin aktiivinen, että oppi sähköttämisen taidon tässä yhteydessä. Myöhemmistä vaiheista puolestaan reserviupseeriksi kouluttautumista Jyrkiäinen arvioi tärkeäksi vaikuttajaksi siinä, minkälaisesta järjestelmällisyydestä hän hyötyi orkesteritoiminnan ylläpidossa. (Jyrkiäinen 2015b.)

3.1 Tutkijana

Musiikkitieteen, estetiikan ja teoreettisen filosofian opinnot Helsingin yliopistossa alkoivat vuonna 1958. Jyrkiäinen suoritti estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden laudaturopinnot tutkielmallaan ranskalaisrunoilija Stéphane Mallarmén tuotannosta (Jyrkiäinen 1998). Ensin hän valmistui filosofian kandidaatiksi vuonna 1963, pro gradu -tutkielmansa aiheena Arnold Schönbergin *Orkesterimuunnelmat op. 31*, ja sen jälkeen lisensiaatiksi vuonna 1967 Béla Bartókin jousikvartettojen I–III analyysillä. Syksyllä 1968 hän jatkoi kahden kuukauden pituisen tutkimusvapaan ajan aiheen parissa Budapestin Bartók-arkistossa. Lopulta vuonna 2012 Jyrkiäinen väitteli tohtoriksi Bartókin jousikvartettojen kokonaisanalyysillä. (Jyrkiäinen 2006.) On huomionarvoista, että Heiniö (1986: 124) kuvailee Bartókia myös Jyrkiäisen sävellyksenopettaja ”Kokkosen ihailemaksi mestariksi”.

Väitöskirjaa edeltänyt, vasta eläkkeelle siirtymisen jälkeinen aika oli ”varsinaiseen kirjoitustyöhön pääsemistä”.

”[S]iitä vanhasta lisensiaattityöstä niin en pystynyt mitään käyttämään hyväkseni, että lähdin kirjoittamaan ihan nollapisteestä sitten uudestaan – se oli sitä paitsi niin vanhakin, että monet asiat oli muuttuneet ja kehitys mennyt eteenpäin – ei siitä ollut mitään hyötyä.” (Jyrkiäinen 2015a.)

Uudelleenliittyminen musiikkitieteen tutkijaseminaariin tapahtui kuitenkin jo kuusi vuotta ennen viimeisen työtehtävän lopettamista Helsingin kaupungin palveluksessa. Tutkimusmetodologiseen ”kehityksen eteenpäin menemiseen” Jyrkiäinen reagoi opiskelemalla musiikintutkija Tom Pankhurstin intensiivikurssien avulla Schenker-analyysiä, joka oli vuosikymmenten aikana ehtinyt saavuttaa maailmalla suosiota. (Jyrkiäinen 2006.) 1960-luvulla Jyrkiäinen oli analysoinut detaljitasolla jo kaikki kuusi jousikvartettoa, mutta Hugo Riemannin sekä Ilmari Krohnin kehittämät menetelmät rytmi- ja muoto-opissa olivat jääneet vanhanaikaisiksi, puhumattakaan Bartók-tutkimuksen korpuksen laajentumisesta vastaavana ajanjaksona (Jyrkiäinen 1991).

Tämän tutkimuksen kannalta hedelmällisimmät kytkökset taiteen ja tutkimuksen välillä liittyvät 1960-luvun alkuun. Heiniö (1984: 45) luokittelee Jyrkiäisen yhdeksi schönbergiläisen tonaalisuuskäsityksen opilliseksi jatkajaksi. Tässä traditiossa ”tonaalisuus oli lähinnä vain tietyn aikakauden ilmaisukeino ja atonaalisuus siitä juontuneen johdonmukaisen, asteittaisen ja legitiimin kehityksen tulos – –.” Yliopistollisena oppinnäytteenä tehty Schönberg-tutkielma osoittaa, mistä lähtökohdista Jyrkiäinen on hahmottanut sarjallisuuden suhteutettuna schönbergiläiseen rivisävellysmenetelmään:

Sarjallinen tekniikka on myöhemmin, lähinnä 1950-luvulla dodekafoniasta edelleen kehittynyt sävellyseriaate, jota on pidettävä tarkoin erillään rivitekniikasta. Sarjallisessa musiikissa on kaikki muutkin elementit (sävelkesto, rytmikka, dynamiikka, sointiväri jne.) muodostettu riviä muistuttaviksi sarjoiksi. (Jyrkiäinen 1965: 4.)

Tutkielma tarjoaa varsinkin lähdeluettelon, käsitteenmäärittelyn ja metodologian tasolla yleiskatsauksen tekijänsä silloiseen ajatteluun. Jyrkiäinen on tutustunut tuoreeltaan saksalaisen kielialueen niin kutsutun *uuden musiikin* peruskirjallisuuteen, jossa ilmenee sekä esteettinen että musiikinteoreettinen tarkastelutapa (emt.: 113). Schönberg-analyysin toteutus korostetun graafisena havainnollistamisena kertoo, millä tavalla Jyrkiäinen on tuolloin nähnyt perinteisen notaation riittämättömyyden dodekafonisen musiikin kuvauksessa. Schönbergin musiikin sisäistä logiikkaa – riviesiintymiä suhteessa aikaan – hän on tulkinnut millimetripapereihinsa erilaisilla symboleilla, kuten rakenteita markkeeraavilla suorakulmioilla, sekä toisaalta läpikotaisin systemaattisilla

nimeämiskäytännöillä. Tällainen sittemmin vakiintunut teoksen kokonaishahmon kuvaustapa on ollut suomalaisessa kontekstissa vielä verrattain uusi.

Jyrkiäisen (1961a) historiakäsitys on Heiniön (1984: 40) tulkitsemana saanut ”darmstadtalaisia impulsseja” siten, että Alban Bergin myöhäisromantiikasta olisi tässä katsannossa merkittävä välimatka kuljettavaksi kohti Anton Webernin edustamaa sarjallisuuden esiastetta. Yleisestä musiikin historian tajusta (Jyrkiäinen 1961b) näkyy johdonmukaisuus ja suurten linjojen hahmottaminen sekä ennen kaikkea tarkentuu syy, miksi juuri kyseinen henkilö on esiintynyt tässä yhteydessä musiikkilehdessä aihepiirin tuntijana. Musiikkitieteen harjoitusaineessaan Jyrkiäinen (1960a) muotoilee historian ajatuskartaksi ja eri lähteistä kootuksi esitykseksi Schönbergin saamista tyylillisistä vaikutteista. 1900-luvun musiikki on tämän kuvauksen mukaan ehtinyt edetä kolmijakoon ”Bartók – Schönberg – [Igor] Stravinsky”, jossa Schönbergin välittömässä tyylillisessä läheisyydessä on Bergin ja Webernin lisäksi Paul Hindemith. Nimi on asemoitu kompromissina yhtä lähelle vuosisadan suuren kolmijaon kumpaakin reunaa. Tällaista linjakasta kokonaisuusien hahmotuskykyä – ja aikansa tuoreinta saatavilla olevaa lähdekirjallisuutta – onkin tarvittu myös opillisen objektiivisuuden tavoitteluun Jyrkiäisen myöhemmissä asiantuntijatehtävissä.

3.2 Äänitarkkailijana

Yleisradiossa äänitarkkailijan työn katsottiin 1950-luvulle tultaessa muuttuneen entistä taiteellispainotteisemmaksi. Syynä oli toimintaolosuhteiden ja erityisesti äänentallennusteknologian kehittyminen: yhtiön toimitiloihin Fabianinkadulle oli aiemmin 1950-luvun aikana saatu käyttöön uudet kuunnelmastudiotilat. Magnetonivarustus vaihdettiin entistä parempaan, ja laitteille ominaista nauhannostotekniikkaa käytettiin ohjelmien koostamisessa. Läntisessä Euroopassa oltiin tähän suhteutettuna kuitenkin edellä ääninauhan leikkaamisineen. Talon yleisen toimintatavan kannalta oli oleellista, että ohjelma-aikataulun mukainen suora operointi ja uusien ohjelmien esivalmistelu eriytyivät selkeämmin omiksi prosesseikseen. (Ilmonen 1996: 54–55, 84–89.)

Jyrkiäinen oli yksi tammikuussa 1957 käynnistyneen Yleisradion ensimmäinen äänitarkkailijakurssin 15 suorittajasta. Tämän kouluttautumisen pohjalta hän toimi Yleisradion musiikkitarkkailijana vuosina 1957–1966. Alkuvuosiaan toiminnan parissa Jyrkiäinen kuvaa työpaikan ”luovaksi ajaksi” ja ”kuunnelman vahvaksi nousuksi”. Taiteilijoilla ja teknisen jaoston ihmisillä oli yhtenevää halua rakentaa äänen perusteella hahmottuvia tarinoita vain ”hyvin vähän tekstiä käyttäen”. (Jyrkiäinen 2015a.)

Jyrkiäinen ja osa muusta juuri koulutuksen saaneesta äänitarkkailijaryhmästä ryhtyi tekemään erityisen tarkkaa luettelointityötä tehostearekiston kartuttamisen ohella, mikä onkin osaltaan johtanut näiden laatustandardien mukaisten tehosteiden pitkäaikaiseen käyttökelpoisuuteen ohjelmatoiminnassa. (Emt.) Radioteatterin silloinen tehosteteknikko oli ehdottanut, että juuri päättyneeltä kurssilta ohjattaisiin työvoimaa tehosteäännten keräämiseen. Jo pelkästään ensimmäisen vuoden aikana, josta alkupuoli kului kouluttamiseen, uusia tehosteääniä valmistui 1763 kappaletta (Gronow 2010: 186.)

Kurssi sisälsi viiden kuukauden aikana yhteensä yli 800 tuntia luentoja ja harjoituksia. Osallistujat saivat käyttö- ja laiteopin sekä studiotekniikan opetusta yhteensä 280 tuntia. Musiikin perusteet (75 tuntia) ja musiikin montteeraus (45 tuntia) -nimiset kokonaisuudet olivat Bengt Johanssonin vastuulla. Myös tehosteet (45 tuntia) olivat erillinen kokonaisuus. (Ilmonen 1996: 89.) Käytettävissä oleva tehostemateriaali oli jo lokakuussa 1963 kasvanut 15 000 efektiin, jossa oli sekä itse tuotettua että ulkomaista materiaalia. Hankinta, suunnittelu ja muokkaus oli saatettu tässä vaiheessa viiden hengen työntekijäjoukon vastuulle. (Tervo 1963.) Jyrkiäinen hahmottelee aikansa elektroakustisen säveltämisen pulman oman työnantajaradionsa haastattelussa:

Säveltäjän vaikeudet ovat kahdenlaisia. Heillä ei ole tilaisuutta ensinnäkään päästä tutustumaan materiaaliin, jota on kerätty, koska ne ovat yleensä yleisradioyhtiöiden omistuksessa. Yksityisillä harvemmin on mahdollisuutta tehdä tällaista keräilytyötä. Ja toisaalta, esimerkiksi kuunnelmamusiikkia tekevillä ei ole riittävää materiaalin ja teknisen laitteiston tuntemusta, joten he eivät saa täyttä tehoa ideoidensa toteuttamiseen. (emt.)

Jyrkiäinen valmisti keväällä 1957 yhdessä kolmen muun kurssilaisen kanssa 13-minuuttisen tehostekertomuksen ja keräsi toisenkin kokoelman omien kotiolojensa äänistä (Kuljuntausta 2002: 181). Vaikka nauhat ovat säästyneet, Jyrkiäinen on rajannut ne teosmaisuuuden ulkopuolelle itse laatimissaan ansioluetteloissa ja teoslistauksissa. Myös kuuden vuoden ajallinen ero tekee niistä problemaattisia asettaa vuoden 1963 virallistetun tuotannon rinnalle tai kehityskaaressa jonkinlaiseksi esiasteeksi.

Äänitarkkailijakurssin opettajana toimineen Johanssonin omassa teosluettelossa elektroakustinen musiikki tekee selvän poikkeuksen (Jyrkiäinen 2015a). Hän esittää sarjallisesta sävellysmenetelmän ja elektronisuuden yhtistämisestä sangen kriittisiä lausuntoja: ”– – ei se vaadi sekään sarjallista tekniikkaa, elektronimusiikkia voi kyllä säveltää intuitiivisesti kuten muutakin musiikkia” (Johansson 1960: 67). Aihetta luotaavissa lehtiartikkeleissaan Johansson (1959a: 8) paljastaa laajan perehtymisensä konkreettiseen musiikkiin, mutta myös nuivahkon realismin omassa asenteessaan tämän lajityypin mahdollisuuksia kohtaan:

Konkreettisen musiikin työkenttä on radio. Se on erinomainen tunnelmanluoja ja sopii verrattomasti kuunnelmien äänitehosteiksi. Voimme suhtautua siihen mielemme mukaan, hyväksyvästi tai hylkäävästi, musiikin kehitykseen sen vaikutus ei ulotu, paitsi että se on avannut korvamme vastaanottamaan uusia väriyhdistelmiä.

Ajatusta jatkaakseen Johansson nostaa esiin äänen alukkeiden puuttumisesta johtuvan illusatorisen vaikutuksen kuulohavainnossa ja mainitsee nimeltä Pierre Schaefferin ansiot tällä aihealueella (emt.: 7–8). Vastaavaa selontekoa Johansson (1959b) tekee myös elektronisesta musiikista käydessään läpi ”äänilaboratorisia menettelytapoja” ja puhtaasti sähköisen äänen asettamia vaatimuksia niin tekijää kuin kuulijaakin kohtaan. Aiheen näkökulmasta Johanssonin profiili tiivistyy lopulta tässä tunnustuksessa: ”Henkilökohtaisesti olen kiinnostunut elektronisesta musiikista ääniteknikkona, en säveltäjänä. Sitäpaitsi (sic!) käytän nimitystä ’elektroninen kokeilu’”. (Lintuniemi 1959: 11.)

Vaikka 1960-luvun alun nuoren sukupolven säveltäjistä moni kokeili elektronisuutta, Jyrkiäisestä tuli tässä kontekstissa harvinainen tapaus: hänellä on selkeä äänitarkkailijan ja radiomiehen tausta. Sen sijaan enää myöhemmin, Yleisradion vuonna 1973 perustaman Kokeilustudion myötä, tämä työnkuvan yhdistelmä ei ole ollut niinkään tavaton: ennen kaikkea äänitarkkailijat Pekka Sirén ja Juhani Liimatainen ovat yhdistäneet taiteellis-teknisen viranhaltijuuden henkilökohtaiseen luovaan toimintaan (Heiniö 1995: 488–489). Heidän toimialansa Yleisradiossa oli kuitenkin tietoisesti elektroakustisen musiikin alueella, toisin kuin Jyrkiäisellä ja tätä ennen Johanssonilla³.

Elektronisen musiikin kannalta on lisäksi huomionarvoista, että Yleisradio sitoutui kopioimaan koulutustoimintansa mallin, ei pelkästään ”parhaana systeeminä pidetystä” Länsi-Saksasta, vaan niinkin tarkasti kuin yhdestä tietystä yliopistollisesta *Tonmeister*-koulutusohjelmasta (Jyrkiäinen 2015b; Ilmonen 1996: 88–89). Tämä Detmoldin musiikkikorkeakoulu sijaitsee samassa Nordrhein-Westfalenin osavaltiossa yhdessä Kölnin kanssa, ja tällä paikkakunnalla Werner Meyer-Eppler luennoi jo vuonna 1949 elektronisesta äänisynteisistä (Manning 2004: 40).

3.3 Kansainvälisyys

Ääniteknisesti mahdollisimman hyvälaatuisten musiikkitaltiointien tekemisestä tuli Jyrkiäiselle erityinen asia. Hän kävi vuonna 1960 tutustumassa neljään länsisaksalaiseen radiotaloon työnantajansa lähettämänä. Matkaraportissaan Jyrkiäisen oli ”viihde- ja tanssimusiikin suhteen pakko todeta, että olemme noin 15 vuotta yleiseurooppalaisesta teknillisestä tasosta jäljessä”, vaikka hän toisaalta toteakin kalusto- ja osaamistilanteen paremmaksi taidemusiikin alueella. Matkakohteet saavat kehuja ajanmukaisuudesta, ja ainakin ”kuri ja intensiivisyys” on ollut syytä erikseen mainita Hampurissa sijainneen filmistudion laadun määreiksi. (Jyrkiäinen 1960: 1–3.)

³ Lisäksi Jyrkiäisen sukupolveen kuulunut Juhani Raiskinen tuli varhaisvuosien äänitarkkailukurssien jälkeen yhtiöön töihin konserttimusiikin äänittäjäksi (Donner 1994). Hänkään ei jäänyt tunnetuksi säveltäjänä, vaan musiikkialan johtotehtävistä.

Sävellysopetuksen seuraamiseen liittyneet ulkomaanmatkat suuntautuivat kesinä 1962–64 Darmstadtin, kesällä 1963 Bilthoveniin ja vielä 1964 Müncheniin. Alankomaissa, Utrechtin maakunnassa sijaitsevassa Bilthovenissa sävellysteknologisiin seikkoihin oppia antoi Gottfried Michael Koenig, joka sävelsi säännöllisesti myös Kölnissä, kävi Bilthovenissa periodiluonteisesti ja ehti opettaa pidempikestoisesti Henrik Otto Donneria. Jyrkiäinen teki Bilthovenin-matkansa lomailuperusteisesti ja sai mahdollisuuden yöpyä Walter Maasin säveltäjäresidenssissä Bilthovenin kylässä. CEM-studiota pidettiin Kölniin verrattuna avoimempana paikkana tulla työskentelemään sisäpiirin ulkopuolisena⁴. Ajatustenvaihtoa tapahtui paitsi Koenigin, myös studion äänitarkkailija ja säveltäjä Jaap Vinkin kanssa, joka oli paikan päällä jatkuvasti käytettävissä ja luennoi päivittäin. (Donner 1994.)

Münchenissä käynti välittömästi vuoden 1964 Darmstadtin nykymusiikkijuhlien jälkeen johti paikallisen Siemens-yhtiön studion johtajan, säveltäjä Henri Pousseurin kanssa yleistason keskusteluun äänimateriaalin käytöstä ja yhdistelystä (Jyrkiäinen 2015a). Suomen maaperällä Jyrkiäinen pystyi solmimaan ulkomaisia kontakteja Jyväskylän Kulttuuripäivillä. Matkat nuorten pohjoismaisille musiikkipäiville (Ung Nordisk Musik) hän teki vuonna 1962 Tukholmaan ja vuonna 1964 Kööpenhaminaan (Jyrkiäinen 1968).

Vuosien 1963–66 osallistumisia UNESCO:n hallinnoimiin säveltäjäkokoontumisiin Jyrkiäinen ei pidä tärkeinä elektroakustiseen musiikkiin tutustumisen kannalta. Pariisissa pidetyissä tapahtumissa näkökulma kohdistui musiikkiohjelmien teosnauhoitusten toteutukseen teknisessä mielessä. Vaikka edustustehtävä sopi paljon materiaalia vuosien aikana läpi kuunnelleelle ja kykynsä näyttäneelle äänitarkkailijalle, yksi musiikkipäällikkö Kai Maasalon syistä Jyrkiäisen lähettämiseen oli tämän ranskan kielen osaaminen. (Jyrkiäinen 2015a.)

⁴ Tämä *Contactorgaan Elektronische Muziek* siirtyi myöhemmin ja tuli yhdessä Utrechtin STEM-studion (*Studio voor Elektronische Muziek*) kanssa osaksi akustiikan laitosta (Institute of Sonology) Utrechtissa (Kulk 2017).

3.4 ”Jyrkiäisen studio” vuonna 1963

Klassisen musiikin äänitarkkailijan eli musiikkitarkkailijan työnkuva Yleisradiossa mahdollisti elektroakustisen musiikin sävellyskokeilut Johanssonin jo aiemmin hyödyntämässä säilytyshuoneessa. ”Jyrkiäinen käytti tätä työsuhdetta siihen [elektro-niseen musiikkiin]”, Donner (1994) kuvailee. Tämä Fabianinkadun tilojen neljännessä kerroksessa sijainnut paikka oli ”ylimääräinen, vähän niin kuin tarpeeton tila, joka oli säästynyt kuitenkin – – välineet pysyivät siellä hyvässä tallessa” (Jyrkiäinen 2015a). Huomattava osa laitteista oli päätarkoitukseltaan tehty mittauskäyttöön, minkä takia vain joitakin apuvälineitä pystyttiin käyttämään yhtä laajasti kuin Euroopan varsinaisissa elektronimusiikkistudioissa (Jyrkiäinen 1994). Toisaalta yhdistettynä äänitarkkailijan ja muusikon kaksoispätevyyteen nämä asetetut haasteet johtivat myös persoonalliseen innovatiivisuuteen. Olosuhteiden pakosta johtuva musiikillisen materiaalin rajoittuneisuus voi pikemminkin kiihtyä entisestään eli muuttua säveltäjän vapaaehtoiseksi rajoittautumiseksi ja johtaa tätä kautta taiteellisesti verrattain eheään lopputulokseen (ks. esim. Heikinheimo 1963).

Kotimaiset studio-olosuhteet olivat vielä vuonna 1963 niukat. Fyysikko ja elektroniikkaharrastaja Erkki Kurenniemi aloitti vapaaehtoisperusteisesti studion rakentamisen Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselle lukuvuoden 1961–1962 aikana. Musiikkitieteen professori Erik Tawaststjernalla oli hänen henkilökohtaisesti tuntemansa Stockhausenin kautta suopeutta uusimman musiikkivirtauksen kytkemiselle yliopistoon. (Ojanen 2015: 99, 109, 199.) Yleisradio järjesti vuonna 1963 kaikille asiasta kiinnostuneille osanottajille luovan studiotyön esitelmäsarjan, jossa Jyrkiäinen toimi käytännön harjoitusten avustajana ja äänitehosteosuuden luennoitsijana (Kuljuntausta 2002: 470). Hänen ansiokseen lehdistössä noteerattu studiohanke, jälkikäteen tulkittuna peräti ”Jyrkiäisen Ylen studio”, jäi *Idiopostic*- ja *Sounds*-teosten varaan (emt.: 429; Chydenius 1963: 5–6).

Vaikka yliopiston ja Yleisradion tilat sijaitsivat lähellä toisiaan, niiden kesken ei saatu koottua taustaorganisaatiota, joka olisi yhdistänyt hankkeet yhdeksi kokonaisuudeksi. Vaikka Kurenniemi erkaantui ajalleen tyypillisestä studiomallista jo varsin pian, hänen tilansa muistutti laitekokoonpanoineen vielä vuoden 1963 lopussa tavanomaista nauhamontteerausstudiota (Ojanen 2012: 101; Salmenhaara 2013: 15). Donner (Kuljuntaustan 2002: 188 mukaan) oli ”lievästi sanoen sekavasta tilanteesta” huolissaan ja nosti julkisessa keskustelussa vastakkain skenaariot senhetkisistä ”kahdesta keskin-kertaisesta” tai omana toiveenaan ”yhdestä hyvin varustellusta ja kilpailukykyisestä studiosta”.

On syytä huomioida myös Yleisradion näkökulma Johanssonin ja Jyrkiäisen toimintaan:

”– – Yle aika huonosti halusi – – olla yhteistyössä minkään muun ulkopuolisen kanssa – – Ylellä ei ollut sitten niin kuin tuon tapaiseen toimintaan riittävästi kiinnostusta, koska se ei varsinaisesti tuota radio-ohjelmatuotantoa millään tavalla edistänyt tai palvellut” (Jyrkiäinen 2015a).

Kuitenkin yhtiö näytti yrittäneen syksystä 1963 lähtien tukea myös henkilökuntansa ulkopuolista ja edeltävään haastattelukommenttiin peilaten ikään kuin tuottamatonta säveltäjätyöskentelyä. Yhtiövetoinen aktiivisuus tällaisen luovan työn edistämiseksi jäi hyvin lyhyeksi, mutta myöhemmän kansainvälisen yhteistyön hedelmänä myös Terry Riley, Ken Dewey ja John Cage toteuttivat Jyrkiäisen avustamina elektroakustisia teoksia Yleisradion laitteistolla. (Kuljuntausta 2002: 425.) Kaikki Yleisradion laitteistolla toteutetut luovan aktiivisuuden ilmentymät 1960-luvun alkupuolella jäivät yksilövetoisiksi ja vain kuukausien periodeiksi. ”[M]eillä sattui olemaan aikanaan säveltäjiä äänitystarkkailijoina”, Yleisradion myöhempi musiikkipäällikkö Antero Karttunen kiteyttää tämän taiteellisesti yllättävänkin kauaskantoisen, suhteiltaan kansainvälisen ja samalla yhtiön puolelta epäorganisoidun oloisen vaiheen (Ruohomäki 1993).

Vaikka Saksassa kiertänyt Jyrkiäinen vaati seikkaperäisesti selostaen jo vuonna 1960 Yleisradiolta laitteiston parannuksia, hän ilmaisee myöhemmin, että elektronisten

sävellyskokeilujen kannalta ainoastaan suodinlaitteiden vähäisyys jätti selvästi toivomisen varaa. Toisaalta hän selosti vain vuosia säveltämisyksensä jälkeen, kuinka ”[v]arsinkin siniäänigeneraattorien suhteellinen vähälukuisuus ja tällaisiin tarkoituksiin riittämätön tarkkuus ovat asettaneet omat rajoituksensa [*Idioposticin* kaltaisen teoksen] materiaalin valintaan”. (Jyrkiäinen 1960b; 2015a; 1968b.)

Henkilökohtaiset kiireet työn ja opiskelun parissa torppasivat pyrkimyksiä parantaa studio-olosuhteita laajemmin tai ylipäänsä viedä asiaa yhtiön johtotasolle asti. Sekä Jyrkiäinen että Kurenniemi olivat kukin omilla tahoillaan ja samalla keskenään täysin poikkeavasti tutkijaorientoituneita. Näin ollen tarvittavaa organisointikykyä ei ollut ainakaan omasta takaa. Jyrkiäisen kohdalla puuttui myös tarvittavaa luottamusta hänen oman perehtyneisyytensä laajuuteen. (Jyrkiäinen 2015a.)

3.5 Työprofiilin muuttuminen

Helsingin kaupunginorkesteri palkkasi Jyrkiäisen yhdeksi vuodeksi nuotistonhoitajaksi vuonna 1966. Seuraavana vuonna ura jatkui Yleisradiossa kiinnityksellä sen historian ensimmäiseksi television musiikkipäälliköksi. Jo tämän työtehtäväkauden alkupuolella oma sävellystoiminta supistui käytännössä olemattomaksi. Marraskuussa 1968 Jyrkiäinen haki kuitenkin Suomen Säveltäjien Sibelius-rahaston hallitukselta apurahaa keskeneräisen orkesteriteoksen loppuunsaattamista varten. Vastaavan edun hän oli saanut vielä vuonna 1966, mutta jäi tällä kertaa ilman. (Jyrkiäinen 1968a.) Tv-työssään Jyrkiäinen sai vakiinnutettua esimerkiksi uuden, ajankohtaissisältöjä sekä genrejen rinnakkaiseloja tuoneen ohjelmapaikan nimeltä *Musiikkiykkönen*. Lisäksi hänen koordinoimansa toimituksen valmistamista ohjelmista tuli aiempaa suuremmissa määrin kilpailukykyisiä Euroopan yleisradioyhtiöiden järjestämissä Prix Italia -katselmuksissa. (Holopainen 1970: 4.)

Helsingin kaupunginorkesterin intendenttinä Jyrkiäinen toimi vuosina 1971–1990, ja juuri tästä työstä hänet tunnetaan Suomen musiikkielämässä parhaiten. Äänitarkkailijan

työssä kartutettu taiteilijatuttavuuksien joukko oli ensiarvoisen tärkeä apu tehtävää hoitaessa. Intendentin viran jälkeen ja ennen eläkeikänsä hän toimi vielä Helsingin kaupungin ylläpitämien kulttuuriasiankeskuksen ja Kanneltalon johtotason tehtävissä. (Jyrkiäinen 2015a.) Radiossa Jyrkiäinen esitelmöi henkilökunta-aikansa jälkeisinäkin vuosikymmeninä erilaisista 1900-luvun taidemusiikin aiheista ja oli esimerkiksi paneelikeskustelun puheenjohtaja Suomen ensimmäisessä tietokonemusiikille omistetussa kongressissa vuonna 1967 (Kuljuntausta 2002: 227). Vasta tässä yhteydessä hän pääsi keskustelemaan Karlheinz Stockhausenin kanssa henkilökohtaisesti. Tämä tapahtui radiohaastattelutilanteessa, kun Jyrkiäinen teki ohjelmaa *Elektroniikka ja musiikki* (ems.; Jyrkiäinen 2015a). Muuta uuden musiikin asiantuntijuutta korostavat sekä opetustoimi Sibelius-Akatemian uuden musiikin historian tuntiopettajana lukukaudella 1966–1967 että tuottajan rooli Musica Nova -radio-ohjelmasarjassa vuosina 1963 ja 1965 (Jyrkiäinen 1967; Helistö 1966: 521). Mukaan voidaan laskea myös uuden musiikin ohjelmatoimikunnan jäsenyys välillä 1962–1966 (Jyrkiäinen 2006).

3.6 Sävellystuotanto ja vastaanotto

Jyrkiäisen aktiivinen kausi säveltämisessä sijoittuu vuosille 1960–1967, ja hän suoritti sävellysdiplominsa vuonna 1963. Suppea tuotanto sisältää elektroakustisten sävellysten lisäksi kamarimusiikkia ja kaksi pianoteosta. Vaihtelevaa on se, mitkä teokset ovat kulloinkin mukana säveltäjän itse laatimissa listauksissa, mutta kaikkein laajimmalla laskentatavalla määriteltynä yhteisluku on 16. Kokonaan listojen ulkopuolelle jäävät puhtaaksikirjoitusvaiheessa tammikuussa 1963 ollut orkesteriteos *Lamento* sekä jousikvartetto (Vuorenjuuri 1963). Kiinteää opusluetteloä ei sen sijaan ole miltään aikakaudelta.

Sounds I ja *II* ovat saaneet aikalaistermein luokittelun ”nauhamontaašeiksi” ja *Idiopostic* puolestaan elektroniseksi, minkä lisäksi *Idiopostic* on ollut ”huomattava lisä niukkaan elektroniikkaamme – taitaapa muodostaa siitä peräti kolmannen osan – ”

(Helistö 1964: 75; 1966: 521)⁵. Tällainen puhe ”elektroniikan kolmasosasta” vihjaisi, kuinka *Sounds I* ja *II* edustavat jotakin selkeästi muuta kategoriaa. Johtopäätös on pätevä varsinkin, jos Helistö olettaa riviensä välissä esimerkiksi Johanssonia (*Kolme elektronista etydiä*) ja Kurenniemeä (*On-Off*) vastaavasti kahden muun kolmasosan säveltäjiksi.

Vuonna 1966 Jyrkiäinen valmisti vielä *Sounds*-teosten kolmannen osan näyttely-musiikiksi Göteborgiin. *Sounds II* valmistui kuvataiteilija Laila Pullisen näyttelyyn helsinkiläiseen Galleria Agoraan, mutta se sai konserttiluonteisen esityksensä myös yhteisessä sävellyskonsertissa Ilkka Kuusiston kanssa. Ensimmäinen osa kantaesitettiin Suomen Musiikkinuorison konsertissa ja kuultiin uudelleen Jyväskylän Kulttuuripäivien elektronisen musiikin matineassa (emt. 434–439; Helasvuo 1963: 129). Alkujaan Yleisradion tilaaman *Idioposticin* esittämisiä toteutui muun muassa vielä vuonna 1969 Tampereella sekä radiovälitteisesti vuonna 1966 Stockhausenin Länsi-Saksan radiolle tekemässä ohjelmasarjassa, jossa käytiin läpi Euroopan eri alueiden elektronista musiikkia (Seppälä 1969; Kuljuntausta 2002: 438).

Resepktion valossa Jyrkiäinen on säveltäjäsukupolvensa edustajista kaikkein leimallisimmin jonkinlainen filosofinen äänitarkkailija. Elektronisen musiikin tapauksessa tekninen koulutus on olennainen osa säveltäjän työtä, ja ”on selvää, että konkreettinen ja elektroninen musiikki ovat juuri musiikkitarkkailijan, Tonmeisterin, ominta musiikkia.” Samassa yhteydessä mainitaan, kuinka Jyrkiäisen luonteelle ominainen harkinta eli ”arkkitehtonisen rungon” takana oleva syy vie joskus tilaa ”musiikilliselta elävyydeltä”. Kun kirjoittaja luokittelee leikkimielisesti nuoren säveltäjäsukupolven edustajia yhden sanan kuvauksilla, Jyrkiäinen saa määritteen ”teoreetikko” – tosin ei aivan ainoana otantajoukon henkilönä. (Helistö 1966: 526, 523.)

Elektroakustisen tuotannon kanssa samana vuonna valmistunut kamarimusiikiteos *For Four* saa moitteet vähäisestä vivahteikkuudesta, joka kuitenkin kääntyi eduksi

⁵ Tässä tutkimuksessa käytössä on nimi *Idiopostic* ilman järjestysnumeroa, vaikka Jyrkiäinen valmisti vuonna 1966 teoksestaan kaksikanavaisen version nimeltä *Idiopostic II* (Kuljuntausta 2002: 438–439).

”sävelkielen johdonmukaisuudessa ja yhtenäisyydessä”. Näistä jälkimmäistä laatusanaa tämä kirjoittaja ei anna kuitenkaan *Idioposticille*. (Helistö 1964: 75.) ”[V]apaaehtoinen rajoittuneisuus keinovarojen ja materiaalien valinnassa on tuottanut yhtenäisyydessään ja lujudessaan erittäin kauniin lopputuloksen”, kertoo saman kantaesityksen kuullut toinen kriitikko. Tässäkin yhteydessä puhuja heittelee konsertin nuorelle säveltäjäkunnalle yhden sanan karakterisrisia leimoja: Jyrkiäisen kohdalla se on ”konstruktivismi”. (Heikinheimo 1963.)

Teoksen koherenssiin liittyviä mielipiteiden eroavaisuuksia on syntynyt ymmärrettävästi, sillä äänimateriaalin ilmeisimmällä tasolla oleva synteettisyys ja vierauden tuntu ovat saattaneet hämätä. Merkillepantava eroavaisuus on myös siinä, että Jyrkiäisen elektroakustisen tuotannon sisäiseen vertailuun ryhtyvälle Heikinheimolle (emt.) *Sounds*-teospari vaikuttaa olevan luonteeltaan assosiatiivinen, mutta Rautavaara (1963) puhuu sävellyskonsertin arviossaan itsekin lainausmerkkejä käyttäen ”äänellä sinänsä” rakentelusta. Sen lisäksi hän sanoo teoksen perustuvan ”assosiatiiviseen ainekseen”. Vaikkei kirjoittajan julki lausumattomia vertailukohtia voi kunnolla tietää, hän on voinut ainakin huomioda Jyrkiäisen tavan hyödyntää akustisia soittimia *Sounds II:ssa*: yhtäällä on pianoa sangen konventionaalisesti ja toisaalla viulusta tulevaa ääntä lähteestään etäännytettyinä.

Jyrkiäisen sävellyskauden herättämän julkisuushuomion lakipisteessä eli vuoden 1963 lokakuussa jatkuu aivan ilmiöksi yleistettävissä olevaan esimerkkimäärään asti puhe teosten konstruktioista. Puhallinkvartetto *Mesto* (1963) osoitti fiksoitumista sarjallisuuteen tai ylipäänsä tekniikkakeskeisyyteen, ja siinä oli ”kaavamaisesti yksipuolisia rakenteita” (*Nya Pressen* 1963). Vaikka Nummi (1963) pitää samaa teosta esityskelvottomana tekeleenä, hän kiittelee silti ”säveltäjän vankkaa tekotaidollista puolta”. *Mesto* ei myöskään ”pääse konstruktioistaan lentoon” (Rauta-vaara 1963).

Idiopostic on toisessa näkemyksessä periytynyt ”matemaattisesta konstruktioista”, ja Jyrkiäisen akustisessa tuotannossa ”on ollut luonteenominaista tosikkous ja älyllisyys” (Raitio 1963). Teoksena hyvin toisenlainen *Seitsemän dodekafonista harjoitelmaa*

pianolle (1960) sai konsertissa aikaan oikeaoppisuuden tunnelman, ja teosesittelyssään Jyrkiäinen kertoo etydien olevan sävellyksellisen metodin tunnetuksi tekemisen palvelijoita (Aaltoila 1960; Jyrkiäinen [tuntem. vuosi]). Tämä vahvistaa entisestään kuvaa Jyrkiäisestä darmstadtilaisten ja kölnilaisten oppien perillisenä, vaikkakin tämä tapaus linkittyy Schönberg-tutkimuksen ja dodekafonian parissa vietettyyn aikaan.

Juuri ennen omaa – tosin puoliksi Ilkka Kuusiston kanssa jaettua – sävellyskonserttiaan Jyrkiäinen korostaa antamassaan lehtihaastattelussa Suomen nykymusiikki-ilmapiirin epäkypsyttä. Puheenvuoro jatkuu selkeällä maantieteellisellä vertailuasetelmalla, jossa ”[e]sim. Stockhausenin teokset ovat vaikuttavia sen vuoksi, että ne ovat läpikotaisin ajateltuja”. (Uusi Suomi 1963.) Toisessa yhteydessä hän peräänkuuluttaa uutterraa valistustyötä uuden musiikin puolesta ja näkee, että ”asioiden erittäin tarkka seuraaminen [on] aivan välttämätöntä syrjäisessä maassamme” (Sermilä 1965). 1960-luvun alkupuolta, jota monessa aikalaislähteessä ja jälkikäteenkin on kuvailtu aktiivisen säveltäjäsukupolven nousuksi, hän kehuu uudistuvan kansainväliseksi ja ”kotimaariitaisuudestaan” eroon pyristeleväksi (Jyrkiäinen 2015a). Mietiskeleväksi leimautumiseen Jyrkiäinen vastaa itse: ”Pitää paikkansa. En todellakaan ole mikään improvisoiva tyyppi – paitsi silloin kun soitan jazzia.” (Sarmanto 1967.)

4. Analyysi

4.1 *Idiopostic*

Elektronisen musiikin teoreettiseksi perustaksi on valittu Kölnistä käsin omaa alaansa määritelleen Herbert Eimertin äänilevyluento *Grundbegriffe der Elektronischen Musik* (1963). Se on oletettavasti Emmersonin ja Landyn (2016: 19) tarkoittamassa mielessä jälleen yksi pirstaloituneen sanastokentän palanen, mutta analyysi on lähtökohdiltaan nimenomaan sanastossa kiinni: kuuolonvaraisen ja kuvaajia käyttävän analyysin ohella hyödynnän Jyrkiäisen itse tekemää partituuria (ks. liite I). Siinä lukee hänen omat terminsä äänimateriaalille. Lisäksi vertailevana materiaalina käytän Stockhausenin säveltämän ja tyyllillistä sukulaisuutta edustavan varhaisteoksen *Elektronische Studie I* (1953) analyysiä (Heikinheimo 1972: 25–42).

Idiopostic ensiesitettiin Radion Nykymusiikkpäivillä 16.10.1963 Helsingin Ritarihuoneella. Ohjelmatekstissä säveltäjä kertoo:

Teos on toteutettu pelkästään sähköisin keinoin. Kestosuhteet, perusmateriaalin valinta, aineiston ryhmittely jne. perustuu summautuville lukusarjoille (esim. 1, 2, 3, 5, 8...), joiden jäsenien järjestystä on aleatorisesti muutettu. Sarjallisuudelle usein ominainen etenemissuunnan puuttuminen on pyritty välttämään valitsemalla tietoisesti lähtökohdaksi maksimaalinen periodisuus, jota pelkkä sinimuotoinen ääniaines selvimmin edustaa. (Jyrkiäinen Kuljuntaustan 2002: 436 mukaan.)

Näin ollen teoksessa on myös sarjallisuudesta poikkeavia lähtökohtia ja pyrkimyksiä irtautua tästä sävellysmetodista. Ohjelmatekstin mukaan kehittäminen etenee periodisuuden jälkeen hiljalleen kohti aperiodisuutta, jota ilmentää valkoinen kohina.

Jyrkiäisen laatima partituuri on niin sanottu seurantapartituuri, joka ei sisällä minkäänlaista tulkinnallista puolta (Lindeman 1980: 183). Partituuri on kuvaus äänimateriaalin eli siniäänien ja kohinan esiintymistä, niiden kestoista ja koko prosessin teknisistä

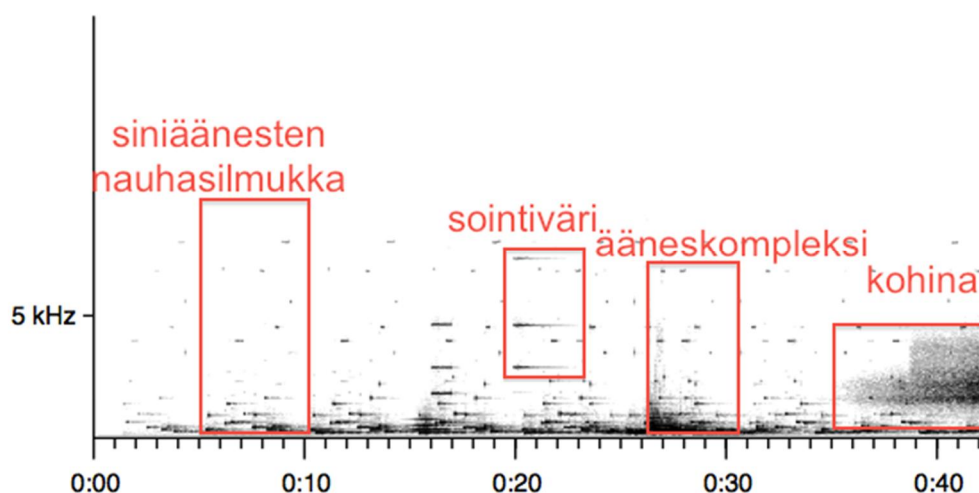
keinovaroista. Lisäksi se antaa kuulonvaraista tarkastelua vahvistavat tiedot nauhasilmukoiden takaperinkäytöstä ja toistonopeuksien muunteluista.

Eimertin luokittelussa elektronisen musiikin äänimateriaalin muodostavat:

- a) äänes (*der Ton*); harmonisen värähtelyn perusyksikkö.
- b) sointiväri (*der Klang*); nippu harmonisia osääneksiä tai siniäänä.
- c) ääneskompleksi (*das Tongemisch*); keskenään epäharmonisten osäänen yhdistelmä. Tämä on elektronisen musiikin tuoma uusi ulottuvuus, joka vie soivan lopputuloksen riittävän kauas perinteisestä soitinmusiikista.
- d) kohina (*der Geräusch*); erityisen tiheä epäharmonisten osäänen yhdistelmä.
- e) yhteissointiväri (*das Klanggemisch, der Zusammenklang*); kahden siniäänien yhdistelmä.

Tongemisch ilmentää suurempaa taustaa elektronisen musiikin ominaisuudessa: säveltäjän tehtävä on säveltää laajassa merkityksessä itse ääni. Akustisten soittimien soittotavoista ja instrumentteihin sidotuista äänenväreistä ei koidu enää tälle ajattelutavalle rasitetta. Päämäärän tavoittaminen vaatii kuitenkin erityistä systemaattisuutta. Saksalaisessa taustassa sarjallisuus kytkeytyy myös ulkomusiikillisesta painolastista eli etenkin natsihallinnon ja toisen maailmansodan taakasta irti pääsemiseen (Castrén 1991: 59). Aiempien aikakausien sävelteknisistä käytännöistä luopuminen ylipäänsä – jopa dramaattisuuteen ja kiihkoon asti – on sarjallisuuden keskeinen piirre (emt.: 58).

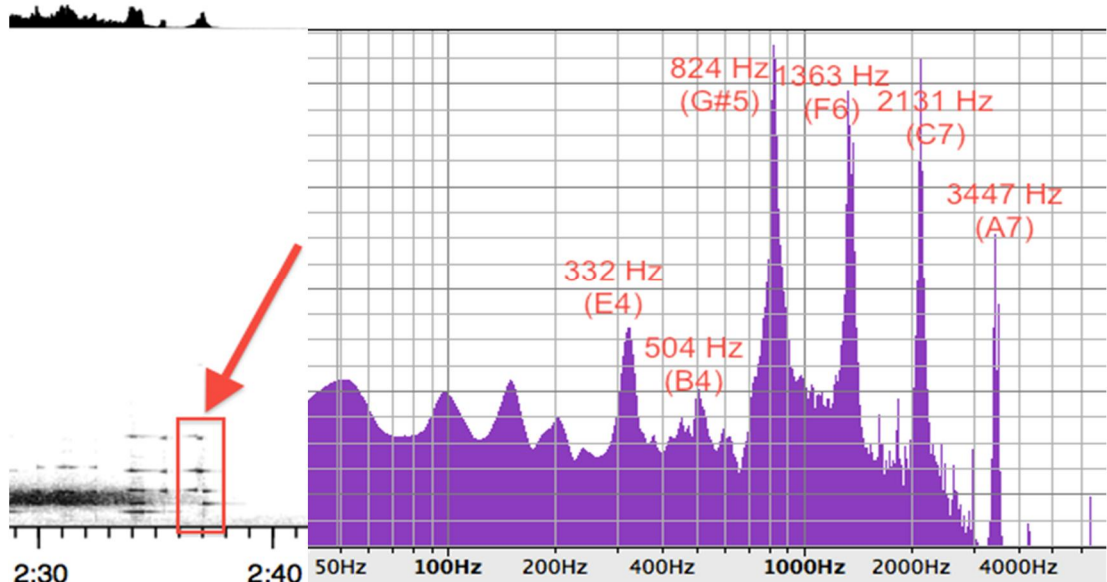
Kuva 1.1 osoittaa teoksen alusta Eimertin perusluokitukseen kuuluvia elementtejä:



Kuva 1.1. Sonogrammikuvaaja teoksen alussa ilmenevistä äänimateriaalin lajeista.

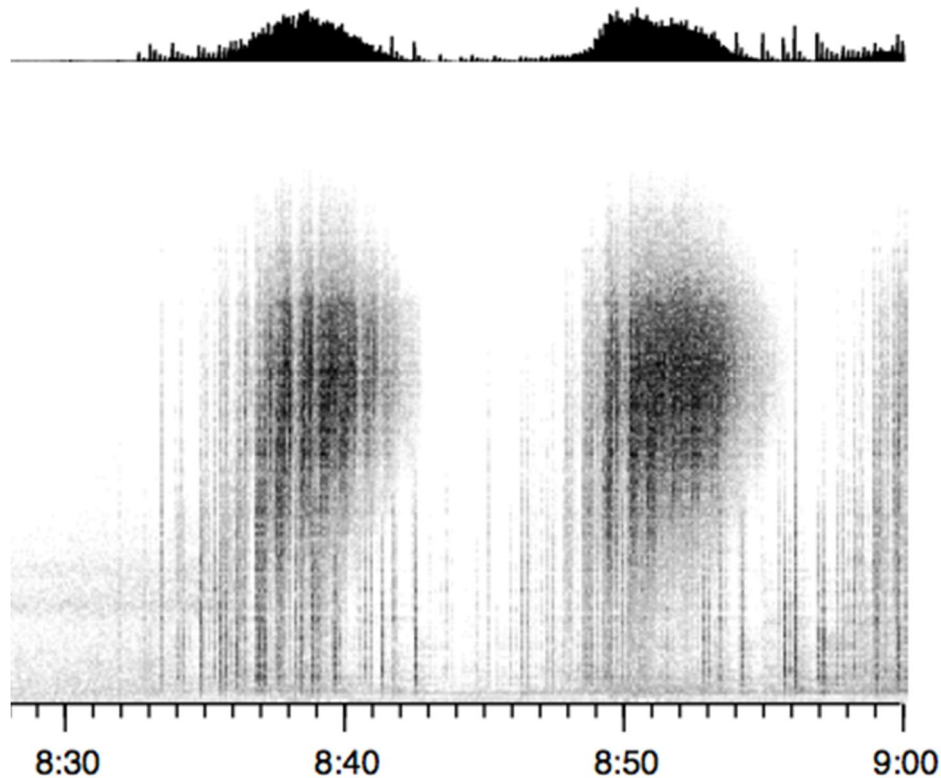
Siniäänesten nauhasilmukoiden ja kohinan esiintymät ovat ajallisesti jatkuvimpia elementtejä, ja nauhasilmukoiden käyttö on korostuneen toisteista. Silmukoiden muuntelukin on johtanut siihen, että teoksessa on etenemissuunnan tuntu. Partituurikin vahvistaa, että esimerkiksi samaa edellä mainittua siniäänesten nauhasilmukkaa on käytetty lukuisia kertoja teoksen aikana. Erilaiset rakenne-elementit esiintyvät sekä erillisinä että samanaikaisina. Tasaisena kuuluvan kohinan ylläpitämät tai rytmiset äänijaksot kestävät pisimmillään noin minuutin.

Sointiväriytyypin ilmentymät ovat tyypillisesti kellomaisia ääniä, joita on käsitelty rengasmodulaattorilla. Niissä on useissa kohdassa melodinen ulottuvuus, joka saa helposti tonaalisen assosiaation toonikan ja alajohtosävelen tai mollin niin sanotun fryygisen kadenssin (kromaattinen kulku sävelasteilla 6 ja 5 sekä sointuliike asteilla 4 ja 5) muodossa. Ajassa 2:34–2:38 ilmenee ensin pidennettynä ja heti perään nopeutettuna tämä liike. Jälkimmäistä taajuussisältöä sekunnin sisällä (2:36–2:37) osoittaa kuvassa 1.2 oikealla oleva kaksiulotteinen magnitudispektri, jossa on käytetty logaritmista taajuusakselia. Rakenteesta voidaan havaita e- ja f-säveliä vastaavien taajuuksien ääneksiä. Partituurin mukaan ääni on kaksinkertaiseksi nopeutettua mutta ei tässä vaiheessa vielä rengasmodulaattorin läpi efektoitua.



Kuva 1.2. Yhden melodialiikkeisen sointivärin sonogrammihaamo ja sen merkittyä osaa vastaava kaksiulotteinen ja logaritmisen magnitudispektri (2:36–2:37).

Kohina ilmenee sekä valkoisessa että värillisessä (suodatetussa) muodossa. Sitä esiintyy myös pitkinä rytmisinä jaksoina, joissa sitä on efektoitu nauhaviveellä. Tällaisella tekniikalla voidaan toteuttaa viive, joka alkaa kertautuessaan ja säröytyessään kuulua voimakkaampana kuin lähdesignaali, jolloin tuloksena on valkoista kohinaa (Holmes 2002: 128). Näissä Jyrkiäisen partituurissaan ilmoittamissa ”iteraatioissa” äänen-voimakkuus nousee teoksen korkeimmalle tasolle. Kohinahahmoissa asettuvat vastakkain perkussiivinen, nopea ja katkonainen viive sekä hitaasti etenevä intensiteetin kasvu pilvimäisen kohinan muodossa. Kuvan 1.3 sonogrammikuvaajan osoittamassa jaksossa on lisäksi erityisen korkeille taajuuksille sijoittuva äänenvoimakkuuspiikki. Yläreunassa näkyy äänenvoimakkuuseroja visuaalisesti suhteuttava kuvaaja.

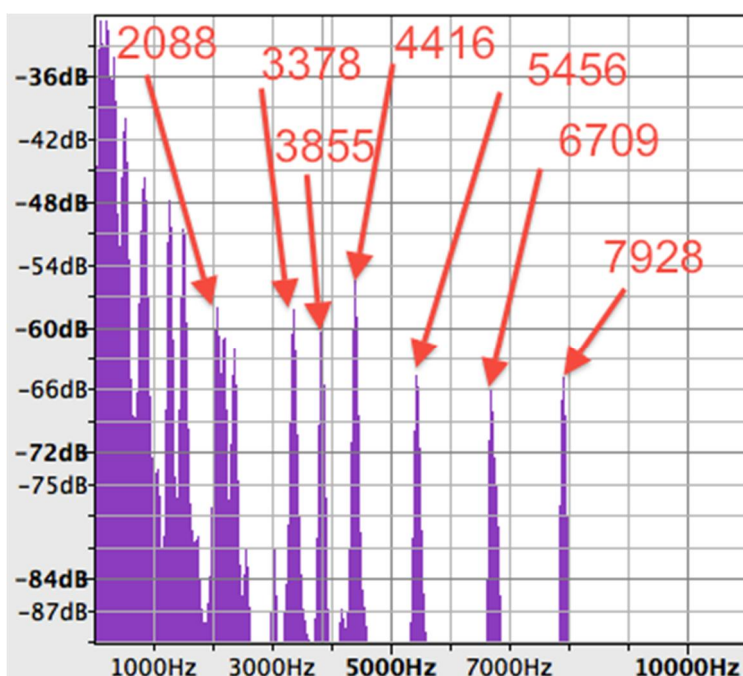


Kuva 1.3. Rytmitetty ja säröytetty kohina.

Predeterminaatio tulee ilmi jo Jyrkiäisen mainintana summautuvista lukusarjoista. Termiä ”perusmateriaalin valinta” ei voida varmuudella pitää siniäänesten taajuuslukemien synonyyminä. Heikinheimon (1972: 25–27) Stockhausen-analyysissä

sävelkorkeusparametrin kuvaus alkaa taajuuslukemista. Säveltäjä on itse, todennäköisesti hyvin tarkasti, ilmoittanut analyysin tekijälle rakenneperiaatteensa. Systemaattisuudessaan äärimmäisessä musiikissa tällainen perimätiedon välittäminen onkin olennaista, koska tutkijan on osoitettava sävellystekninen peruseriaate teoksista, jotka voivat olla tässä suhteessa ainoita oman tyyppinsä edustajia. Matemaattisuus on ylipäänsä vaikeasti jäljennettävä rakenteen osatekijä niissä sävelteoksissa, joissa lopullinen kuulokuva on alisteista suhteessa rakenteelliseen prosessiin.

Kuvassa 1.4 on analysoitu ajassa 0:05–0:10 siniäänesten nauhasilmukassa ilmenevien seitsemän ylimmän komponentin taajuudet.



Kuva 1.4: Otos siniäänenten nauhasilmukan taajuussisällöstä aikavälillä 0:05–0:10 ja piikkejä vastaavat lukemat hertseinä (Hz).

Havainnollistamistapa on pätevä ainoastaan, jos äänimateriaali näyttää sonogrammissa pistemäiselät tummentumalta, kuten kuvassa 1.1. Vastaavasti koko tarkastelu romuttuisi, jos havaittavissa olisi vertikaalisia ja mittaväleiltään säännöllisiä tummentumia eli harmonisia ylä-ääneksiä. Kaksiulotteinen spektrogrammi on muodostettu aikavälillä, jolloin nauhasilmukka toistuu vain kerran, eikä muuta

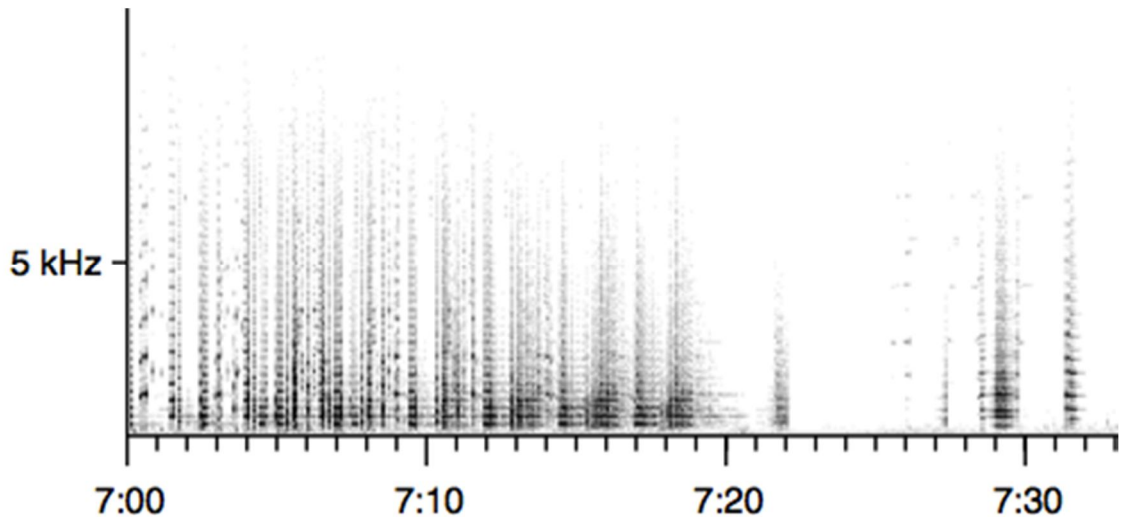
taajuussisältöä esiinny vahvaa pohjakohinaa lukuun ottamatta. Taajuuksien keskinäisiä suhteita laskemalla kyseessä ei ole summautuva lukusarja, koska:

$$5456 + 6709 \neq 7928.$$

Katkelma on valittu kohdasta, jossa siniääniä ei ole toistaiseksi säröytetty. Lisäksi herää kysymys, onko materiaalivalintaa ohjannut luonnon yläsävelsarja suhdelukujen tasolla. Stockhausenin *Studie I* -teoksen pohjalla oleva rivimatriisi on muodostettu seuraavasti: perustaajuus on ensin valittu noin ihmisäänen ambituksen puolivälistä ja käytetty viittä yläsävelsarjan lukusuhdetta (puhdasta intervallia) vaiheittaisessa kertolaskussa. Aina edellisestä laskutoimituksesta saatua taajuutta ja seuraavana vuorossa olevaa suhdelukua käyttäen on johdettu ensimmäinen rivi. (Heikinheimo 1972: 25–27.)

Vaihtoehtoinen tapa poimia äänenkorkeuksia olisi ollut tehdä se intervalleja kuvaavien, puolisävelaskelin aina yhdellä numerolla nousevien lukujen mukaan ja toteuttaa aleatorinen ”jäsenten järjestyksen muuttaminen” oktaavialojen sekoittamisella. Tällaiseen sattumanvaraisuuteen perustuvaan logiikkaan ei ole tämän työn puitteissa mahdollista ottaa kantaa. Todennäköisemmin Jyrkiäinen on järjestellyt siniääneksistä nauhasilmukan niiden keskinäisen järjestyksen ja keston satunnaisuutta noudattaen. Olennaisinta on saman nauhasilmukan käyttäminen yhä uudelleen useissa teoksen kohdissa. Luonteeltaan näennäinen äänikuvan muuntelu tarkoittaa käytännössä, että esimerkiksi siniäänesten nauhasilmukasta on johdettu kaksinkertaistetulla toistonopeudella ja rengasmoduloinnilla uusi muoto.

Kuvassa 1.5 sonogrammikuvaajan tummentumien vertikaalisesta ryhmittymisestä näkyy, kuinka särö aiheuttaa harmonisen yläsävelrakenteen:



Kuva 1.5. Siniäänesten nauhasilmukan säröytynyt muoto ajassa 07:00–07:30.

Lähinnä äänikuvan pintatasolla tapahtuva muuntelu ei sovi siihen sarjallisuuden periaatteeseen, jonka mukaan parametrin tietylle arvolle ei saa asettaa etukäteen hallitsevaa asemaa (Kohl 2002: 92). *Studie I:n* kuulokuva eroaa *Idioposticista* juuri tässä suhteessa. Vielä enemmän periaatteista irtisanoudutaan koko teoksen muodostaman kaaren tasolla. Jyrkiäisen muotorakenteellista ratkaisua hallitsee tiettyihin suuriin rakenne-elementteihin palaaminen kerta toisensa jälkeen.

Partituurin mukaan sävellys pohjautuu kuuteen rakenne-elementtiin:

- A siniääniä (siniäänesten nauhasilmukka)
- B sinisointuja (sointiväri, äänekompleksi)
- C suodatettua kohinaa
- D valkoista kohinaa (perkussiivinen)
- E valkoista kohinaa (varsinainen)
- F valkoista kohinaa kaksinkertaisella toistonopeudella (perkussiivinen)

Jyrkiäinen on päättänyt häilyttää jo aiemmin mainitun etenemissuunnan puuttumisen kertaamalla rakenne-elementtejä. Etenkin siniäänten esiintyminen luo vaikutelman muodon kerronnallisesta päämäärästä, lähestulkoon teesin ja antiteesin kautta

eräänlaista synteesiä kohti etenemisestä. Keskeisissä taiterajoissa rakenne-elementti A sitoo itseensä tavalla tai toisella tärkeimmät äänitapahtumat. Yleissoinnin muutoksiin pohjautuvassa tapahtumalistassa siniääniä kuvaava kirjain A on merkitty joko jollakin kolmesta vahvuusasteesta (A, A+, A++) tai vastaavasti jätetty poissaolonsa takia kokonaan merkitsemättä.

AIKAVÄLI	VAHVUUS	MERKITYS
0:00–0:53	A+	avaava rakenne-elementti koko teokselle
0:54–2:16		perkussoiden ensiesiintyminen
2:17–3:13		äänikompleksin ja äänenväri-ilmentymien hallinta
3:14–3:48	A+	kertaamisen tuntu suhteessa alkuun
3:49–4:43	A	välittömästi vaihtuva, iteroitu ja rengasmoduloitu esiintymä
4:44–6:05		runsaasti päällekkäisiä, soinnillisesti toisistaan eroavia elementtejä
6:06–6:52	A+	edellisessä osassa ilman A:ta kasvaneen jännitteen purkaminen
6:53–7:23	A++	rengasmoduloitu A päällekkäin alkuesiintymän kanssa
7:24–9:16		päällekkäisyys melko vähäistä, pieni keskinäinen jännite

Sarjallinen sävellysmetodi ei ole tyypillisimmillään suosinut symmetrisyyksiä ”kaikinpuolisen tasapainotilan tavoitteluna” (Castrén 1991: 61). *Idioposticissa* on kuitenkin makrorakenteen symmetrinen peiliakseli, joka on merkitty partituuriin. Vähintään kerran esiintyneitä rakenne-elementtejä A, B, C, ja D hyödynnetään nauhasilmukoita kääntäen ja käänteisessä ilmestymisjärjestyksessä. Tapahtumalistan merkintä A++ on ikään kuin kerronnallisessa huippukohdassa, jossa siniäänesten nauhasilmukka saavuttaa selvästi suurimman äänenvoimakkuutensa ja esiintyy vielä yhtäaikaisesti kahdessa muodossaan. Lisäksi ääni säröytyy kokonaan tässä kohdassa, hiipuaakseen viimeisen kerran. Tämä kaikki antaa vahvan kuvan etenemissuunnasta ja jonkinasteisen kliimaksin saavuttamisesta.

Äänimateriaalin valinnaltaan *Idiopostic* perustuu systemaattiseen ajatukseen, joka vallitsi Kölnin elektronimusiikkistudiossa: siniääniä käyttämällä on saavutettu perinteistä sävelkäsitystä laajempi sointi. Valkoisen kohinan ja sen soudatettujen muotojen käyttö on perkussiivista ilmenemistapaa lukuun ottamatta ihanteiden mukaista (Holmes

2008: 60). Jyrkiäisellä on kuitenkin toistuvia, käytännössä jopa temaattista sävyä vihjaavia variaatioita sellaisista äänikomplekseista, joissa esiintyy puolisävelaskeleen laskeva kulku. Tämä on omiaan luomaan jatkuvuuden ja erityisen jännitteen tuntua.

Suurimmaksi kolmiläisen tyylinmukaisuuden rikkojaksi Jyrkiäinen on valinnut predeterminaatioajatuksensa löyhyyden. Vaikka matematiikka on mukana summautuvien lukusarjojen muodossa, hän ei ole pakottanut musiikin parametrejä rivikontrollin alle. Ratkaisemattomaksi asiaksi jää, onko esimerkiksi ääneskompleksien verhokäyrät tehty jotakin summautuvien lukusarjojen kautta saatua järjestelmällisyyttä noudattaen. Sama koskee kokonaisten osien ja pienempien tapahtumien kestoja eli säveltäjän näkökulmasta ajatellen nauhanpituuksia. Musiikin kuulokuva tai graafinen esitys eivät tue sitä olettamusta, että *Idiopostic* olisi valmistettu äärimmäisyyteen asti rakennelma ja kylmä älyllisyys edellä.

4.2 *Sounds I*

Teoksen soiva ilmiasu ei laajemmin viittaa äänen spektrihahmojen hienovaraiseen morfologiaan suhteessa aikaan. Musiikkia kuvailevana työkaluna käytän Smalleyn (1986) spektritypologian lisäksi Thomas Licatan (2002: 82–83, 86) yleisluontoisia luokituksia erilaisten piirteiden ja osien ominaisuuksista. Vaihtelevuutta voi olla amplitudin (matala tai korkea), spektrilaajuuden (hajotettu tai kiinteä) ja ennen kaikkea kestollisen äänityypin (pidätetty tai pistemäinen) tasolla. Kuuntelumallin taksonomisuuden kuvastaja on tarkka tapahtumakuvaus eli kuuntelupartituuri (ks. liitteet II ja III). Vaikka suurin osa analyysistä pohjautuu taksonomiseen kuuntelukäyttäytymiseen, esittelen myös äänen funktioita kokonaisuuden kannalta.

Teoksen äänimateriaali on peräisin ihmisäänestä, pianosta sekä jousisoittimista, ja tämän syyn takia se ”on kirjattu Suomen ensimmäiseksi varsinaiseksi konkreettiseksi sävellykseksi” (Heiniö 1991: 228). Heiniön maininnasta ainoastaan jousisoittimen ääni

on arviona kyseenalainen, mutta kuulokuvassa sen narahtelevana esiintyvä ääni on kuin viulun kielen raapimista tai tätä vastaavaa toimintaa. Lopullisen alkuperän suhteen ei ole syytä olla liian tarkka. Narahteleva ääni johdattaa tarkastelun tason helpoimmin pois puhtaan kausaalista suhteesta äänen ja sen lähteen välille. Kahdesti alussa esiintyvä vihellysfraasi sen sijaan on viulun kaikusignaalin tallennetta. Ennen tätä kuultavissa on piano-osuuden aluksi korkearekisterinen, sointumainen ele ja sen jälkeen ikään kuin räjähdystä lähentelevä mutta silti pianoksi tunnistettavissa oleva klusterisointi.

Jyrkiäisen lausunnot vain vuosi sävellysvaiheen jälkeen todentavat materiaalin läpikotaisen konkreettisuuden ja lisäksi äänenmuokkauskeinot esimerkiksi suotimien avulla (Jyrkiäinen 1964). Säveltäjä kuvailee räjähdysä:

Siellähän on sitten muutama semmonen jysäys esimerkiksi ja ne on ihan tehty tekniikalla eli siellä oli kaikulevy – – tiettyjä suodatuksia tehtiin, aika pitkä jälkikaiunta-aika ja sitten ei tarvinnu mitään muuta kuin – – tollaisella koskettimella painaa se kaiku päälle niin siitä tuli sellanen mieletön jysäys. (Jyrkiäinen 1994.)

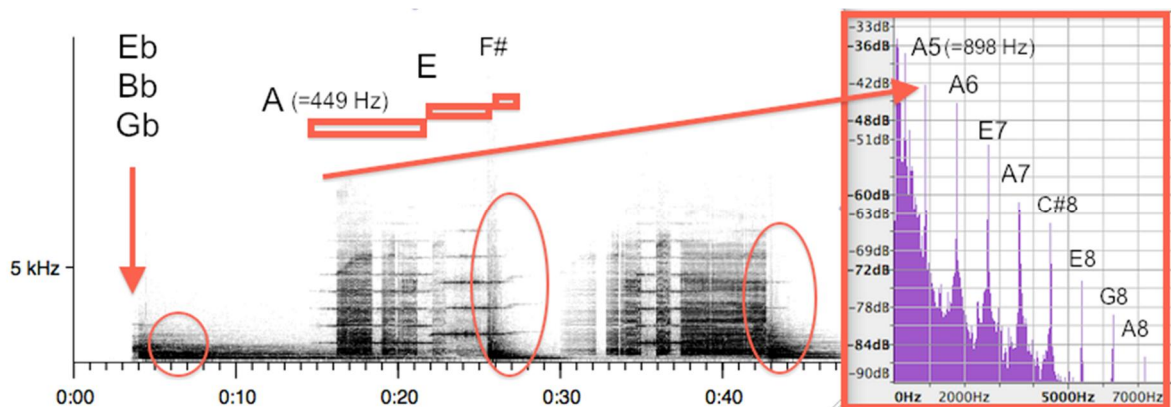
Äänelliset elementit esiintyvät teoksessa harvoin enempää kuin kaksi yhtäaikaaisesti. Ihmisäänet ovat hallitsevia ja monipuolisia. Niille on sosiaaliseen käyttäytymiseen linkittyviä selkeitä nimityksiä, kuten nauru, kuiskaus tai valittava itku. Laulliset esiintymiset puolestaan ovat joikua.

Teoksen päätaitteet hahmottuvat ihmisäänen käyttötyypin mukaan kehysmuotoiseksi kolmijaoksi. Sonogrammissa laulumainen tekstuuri on hyvin palkkimaista, mikä kertoo runsaasta yläsävelsarjasta. Vaikka kohinaa on kaikissa taitteissa, toinen taite erottuu sonogrammista yhtäaikaisten, kohinan tavoin kuuluvien puhekatkelmien ansiosta.

Teoksen ensimmäinen taite voidaan jakaa kolmeen episodiin (0'30'', 0'16'', 0'32''), joista kaksi ensimmäistä sisältää samankaltaisia, maltillisesti vaihtuvia äänitapahtumia. Alun hiljaisuuden rikkoo pianolla soitettu kolmisointu (ges-b-es). Sitä seuraa välittömästi kestoaltaan pidätetty klusteri, joka on soinniltaan nuottimainen, mutta typologisesti ilmaistuna siinä on epäharmoninen spektri (ks. Smalley 1986: 66–67).

Matalalla alueella resonoi tunnistettava perustaajuus, mutta muuten sointi on epäselvä. Myös selvää huojuntaa ilmenee kuulokuvassa.

Vihellysfraasi alkaa huojuvan jälkisoinnin häipyessä, ja narahteleva tekstuuri ilmestyy samanaikaisesti. Taajuuskaista levenee dramaattisesti, mutta sisällöllisesti vihellys on harmonista (ks. kuvan 2.1 oikea puoli) ja narahtelu epäharmonista. Kuvasta 2.1 voi kuitenkin huomata, kuinka merkittävää kaistamaisuutta narahtelun pitkässä kulussa on. Aivan kuin äänilähteen fyysisesti hinkattu materiaali voisi toisenlaisen heräte-energian kanssa soida harmonisesti. Kestoltaan vihellys ja narahtelu kontrastoivat toisiaan stabiiliudella ja katkonaisuudella. Vihellyksen toinen ääni, puhdas kvinttisävel e, on ensimmäistä voimakkaampi. Ensimmäinen episodi päättyy fraasin hiipuvaan lopetukseen (fis) ja jo toisen sävelen aikana pistemäiseen räjähdykseen. Tätä kaikuvaa ääntä vastaa sonogrammissa taajuuskaistaltaan erilainen hahmo verrattuna kummankin episodin räjähtävään pianosointiin. Kuvassa 2.1 nämä tapahtumat on merkattu ovaaleilla korostuksilla.

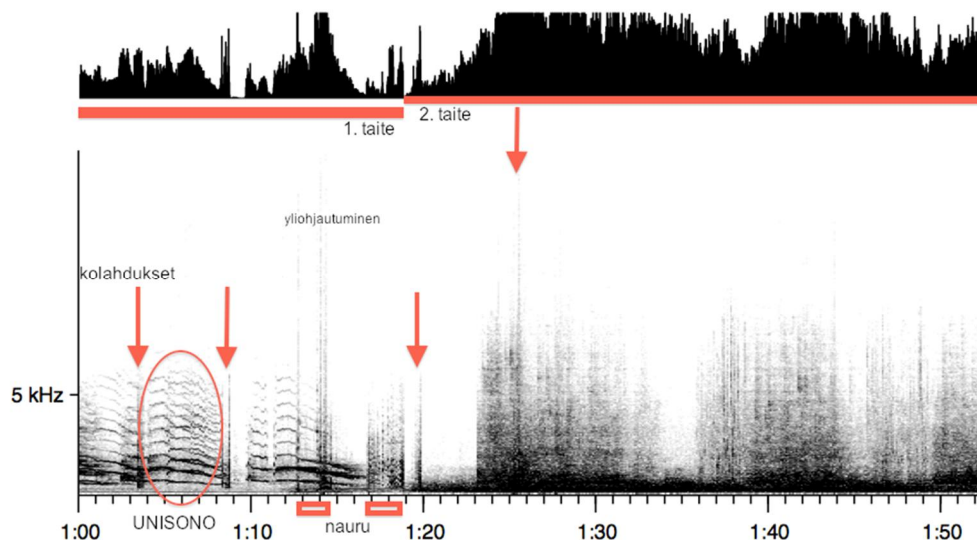


Kuva 2.1. Ensimmäisen taitteen kaksi ensimmäistä episodina ja kaksiulotteinen, lineaarinen spektri kohdasta 0:15–0:16.

Toinen episodi päättyy – alleviivaten kertaavaa luonnettaan – jälleen pitkään jälkikaiuntaan. Tapahtumat ajoittuvat yleisesti 18 sekuntia myöhemmin suhteessa ensimmäiseen episodiin. Lähes täsmälleen ensimmäisen mittainen kolmas episodi alkaa narinan uudella muodolla: vaikka jatkumo hahmottuu vasta monen kuuntelukerran

jälkeen, kyse on etäisestä morfologiasta spektrin suhteen. Lyhyt ele pikemminkin kolahtaa kohdassa 0:47 ja edustaa spektriltään kimpumpumaista, äänilähteestään etäännytettyä melodisuutta. Episodi alkaa jälleen pienen eelen ja räjähdysen (sama kuin kohdassa 0:25) yhdistelmällä, mutta nyt tauotettuina ja siten alkua erillisempinä.

Kolahdukset jäävät taustalle jatkumoksi, kun välittömästi räjähdysen kohdalta alkaa lähes kolmannen episodin keston (0:32) mittainen itkujakso. Kuvaan 2.2 on merkattu ovaalilla itkujen voimistumisen huipentuma, eräänlainen unisono. Taajuus on laskeva ja kahden esiintymän kesken hieman epätahdistettu. Säemäisesti ulvova materiaali voidaan jakaa neljään osaan, jos seurataan vain ensimmäisenä alkavaa linjaa. Ajallisesti katkonaisissa nauruissa vokaalit eivät ehdi soida, joten sonogrammin edelleen vahvistuva poikittaislinja on peräisin viimeisestä itkusäkeestä. Naisen nauru soi ensin normaalilla toist nopeudella, ja toinen esiintymä on saatu aikaan nauhanopeuden puolittamisella. Kohdassa 1:13 tämä signaali yliohtautuu ja resonoi harmonisesti noin yhden kilohertsin perustaajuudella.



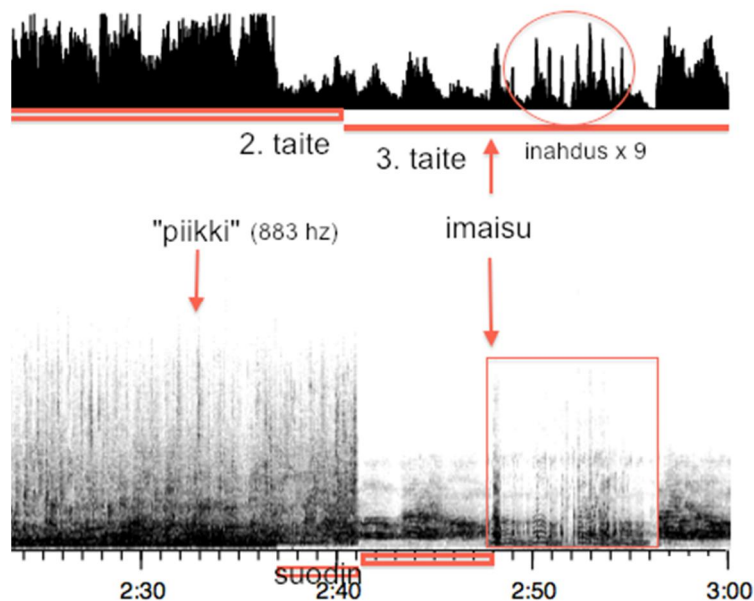
Kuva 2.2. Ensimmäinen taiteraja. Sonogrammin yläpuolella amplitudikuvaaja.

Kolahdus esiintyy toiseksi viimeisen kerran, kun taitteiden rajalla alkaa uudenlainen kohina, ja viimeisen kerran spektrillisesti laajentuneen kohinan keskellä. Toista taitetta luonnehtii laajennetun ja suodatetun spektrin vuorottelu, joka näkyy kuvan 2.2 vaaleissa

suvannoissa ylätaajuusalueella (1:35 ja 1:45). Ajassa 1:23 tapahtuu alipäästösuotimen leikkaustaajuuden äkillinen nosto, mikä ilmenee graafisesti veitsenterävällä tekstuurin muutoksella.

Toinen taite on ilman erillisiä episodeja hahmottuva kokonaisuus, joka on niukasti pidempi kuin ensimmäinen taite (1'18'' ja 1'22''). Spektrin muutokset ovat alun jälkeen hitaita ja harvoja, vaikka matalan huminan päälle asettuvat ääntelyt ovat jatkuvassa muutostilassa. Loppupuolella ei enää ole ylätaajuuksien suvantokohtia. Transkriptiossa ”piikkinä” kuvattu resonanssi (2:33) näkyy vain vaivoin kuvan 2.3 sonogrammissa.

Yleisesti ottaen toinen taite sisältää laajennettua spektriä, ja äänityyppi on kohinaa. Osan kuiskauksista voisi kuitenkin sijoittaa jollekin tietylle taajuuskaistalle. Merkillepantavaa on matalien taajuuksien suuri voimakkuus. Sonogrammin (kuva 2.3) yläpuolella oleva amplitudikuvaaja osoittaa taitteiden erilaisuutta yleisessä äänenpaine-tasossa.



Kuva 2.3. Toinen taiteraja. Sonogrammin yläpuolella amplitudikuvaaja.

Kuvassa 2.3 näkyy vastaava amplituditason muutos taiterajan kohdalla. Tätä kuitenkin ennakoidaan neljän sekunnin mittaisella uloshäivytyksellä. Kuultavaan ilmiöön vaikut-

taa matalien taajuuksien leikkaaminen ylipäästösuotimella, jota tästä lähtien käytetään viimeisen taitteen tärkeimpänä efektinä. Vaihdos spektrin laajuudessa (2:40), tällä kertaa supistuen, on jälleen äkkinäinen, ja esiin nousee uusi, nuottispektrillinen elementti.

Kolmannen taitteen aloittava ja tahtilajissa 4/4 kulkeva joikufraasi on sisäänhäivytetyllä ilmestymishetkellään kesken. Morfologisessa mielessä kyse on ristiinleikkauksesta (*cross-fading*, Smalley 1986: 71), mutta montaaiteoksen kohdalla on tarkoituksenmukaista käsitellä ilmiötä lähinnä yleisen nauhanmuokkauksen näkökulmasta. Kuvaan 2.3 on merkitty suorakulmiolla kokonaisen fraasin hahmo, jota vastaa kuvan 2.4 nuotinos. Tässä kohdassa joiun pidätetty äänityyppi ja inahdusten katkonaisuus ovat keskenään vahvassa kontrastissa. Kun suodattamaton joikufraasi alkaa, imaisevan hengityksen kaltainen ääni kuuluu välittömästi sen perään. Imaisu on kohinaa, mutta sitä seuraavat inahdukset ovat epäharmonisia nuottityyppejä. Värähtelyn tuottaja voi mahdollisesti olla myös elottomien materiaalien yhteen hiominen. Nuotinnettuna joiku kulkee seuraavasti:



Kuva 2.4. Ensimmäisen joiun suodattamaton ilmenemismuoto yhtä aikaa inahdusten kanssa.

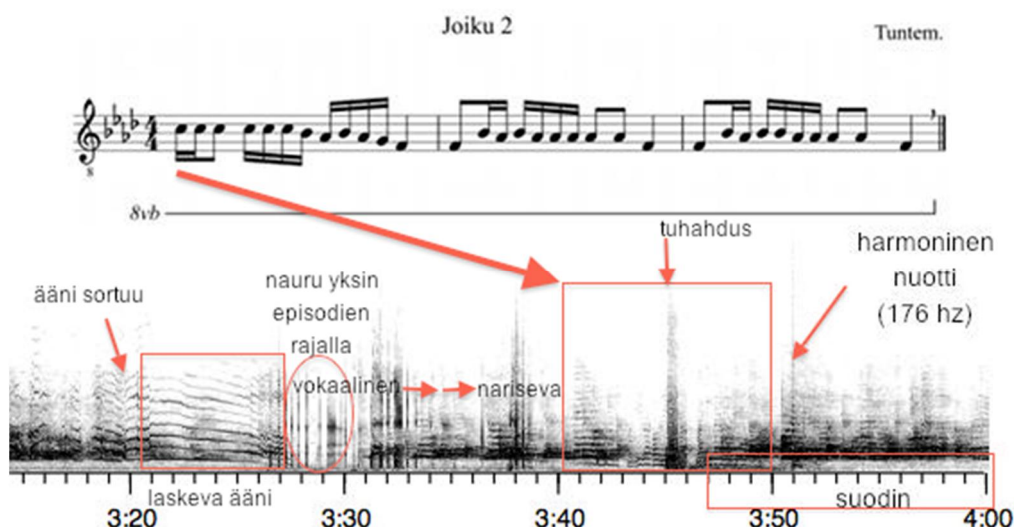
Tämän joiun ajan jatkuva ensimmäinen episodi kestää viisikymmentä sekuntia, jonka jälkeen alkaa 46 sekunnin mittainen toinen episodi. Samanmittaisuutta vähentää entisestään se, että jälkimmäisestä kestosta viisi sekuntia on teoksen aivan lopun hiljaisuutta. Äänenvoimakkuudessa molemmilla episodeilla on vaimeampi alku ja kovempi loppu. Verrattuna toiseen episodiin amplitudi on yleisemmin alemmalla tasolla, mutta toisaalta tapahtumat ovat pistemäisiä ja eri tavalla intensiivisiä.

Ensimmäisen episodin jakaa puoliksi itkun ilmestyminen, joka tuo takaisin keskeisen elementin ensimmäisestä taitteesta. Itkussa on vain vähän taukoja, eivätkä fraasit ole

selkeitä. Ajassa 3:19 itkijän ääni sortuu niin, että sävel ensin nousee noin kvintin ja laskee kvartin hyvin nopeasti. Tätä seuraa kuuden sekunnin ajan ja pienen noonin laskeva nuottityypin sävel, joka menee naurun alun kanssa lyhyesti päällekkäin.

Nauru on tällä kertaa normaalinopeudella toistettua miehen ääntä, joka on katkonaisuudessaan vastakohta pitkälle ja korkeataajuuksiselle itkuvokaalille. Naurussa on ensin vokaalisempi ja myöhemmin pelkkä nariseva sävy. Taitteen puolittumiskohdassa nauru on hetken aikaa (3:27–3:30) ainoa soiva elementti.

Kun episodi vaihtuu joiun mukana, nauruääni on spektrinä laajakaistainen tuhdus (3:44) ja viimeisenä eleenä harmonisspektrin (3:50) nuotti. Sen vahva resonanssi 176 hertsin taajuudella vastaa huippusävelestään c alkamaisillaan olevan joikufraasin toonikasäveltä f. Kuvassa 2.5 näkyy kolmannen osan molempien episodien keskeisiä äänitapahtumia sekä jälkimmäisen joiun nuotinnos kohdasta 3:40–3:50, jossa katkelmaa nousee äänikuvan pinnalle:



Kuva 2.5. Kolmannen episodin pääkohdat sonogrammina ja 10 s. joikunuotinnos.

Jälkimmäinen joiku varioi enemmän kuin ensimmäinen, jossa on kiinteämpi kahden tahdin kaava. Kuvan 2.5 transkriptio ei kuitenkaan täysin tavoita katkelmassa kuultavaa rytmistä vivahteikkuutta. Vaikka melodia kulkee viisisävelikkönä, kyseessä on aiolisen

moodin osittainen esiintymä eikä joiulle tyypillinen pentatoninen asteikko (Lüderwaldt & Köhn 2013)⁶. Kahta joikua yhdistää johtosävelen puuttuminen, vaikka ne ovat enemmän tonaalisia (tai toinen pikemminkin aioliseksi tulkittu) kuin pentatonisia.

Chydeniuksen (1963: 6) mukaan *Sounds I:n* ”äänet eivät ole pelkästään ääniä, vaan niillä on tietty assosiaatioteho, jota on käytetty sävellystyössä materiaalina.” Tästä kommentista johdettuna teoksen voi katsoa viittaavan ihmiselämän äänien tarinalisuuteen ja draaman kulkuun, mutta ilman sidottuja merkityksiä. Olkoonkin, että esimerkiksi valittavan itkun kanssa esiintyy aivan kuin kahden narratiivihahmon välisenä dialogina röhinäaurua, joka on helposti tulkittavissa vahingoniloiseksi. ”Yksilöllisistä eroista johtuva erilainen mieltäminen antaa mahdollisuuden useammanlaisiin tulkintoihin”, Jyrkiäinen (1964: 11) itse luonnehtii ja saa tulkinnan problematiikan kuulostamaan vaivattomalta.

Joiku erottuu musiikillisena toiminnan ja ilmaisevuuden muotona radikaalisti muusta äänestä, sillä edes äänisilmukoissa kuultava piano ei ole soittotavaltaan elemäinen. Tulkinnassa on oltava äänilähdettä kohtaan erityisen kriittinen, koska Jyrkiäinen on noudattanut omaa taiteellista näkemystään eikä kohtele joikua erityisen etnografisena materiaalina. Montaasiteoksen yhdeksi nauhasilmukaksi nyt päätyneet tehosteääni voi siis olla näkökulmasta riippuen joko dramaturgian rakentamisen monitulkintainen välikappale, ääntä puhtaana objektina tai tiedostetun etnografiseksi mielletyn äänenkeruumateriaalin neutraalia eteenpäin välittämistä.

Taitteita erottaa ihmisäänten käytön erilaisuus: toinen taite ei rakennu pistemäisistä tapahtumista, jotka ruokkisivat havainnon tasolla odotuksen, palkinnon ja yllätyksen mekaniikkaa. Sen sijaan äänellä on staattinen, ympäröivä tila, jossa suodinefektit on luontevaa esitellä uutena elementtinä. Puheen semanttinen sisältö on piilotettu, jotta se kutsuisi kuuntelemaan entistä tarkemmin. Kolmannessa taitteessa ihmisääni on jälleen

⁶ Toisaalta ensimmäinen joiku on hyvin lähellä täyttä pentatonisuutta, sillä skenaarion rikkoo vain kertaluonteinen toisen sävelasteen (g-sävel) käyttö, joka osuu iskuttomalle tahdinosalle.

sanaton mutta ääripään tunneilmaisuun kytketty. Samalla se valjastetaan joiussa melodialle ja järjestetyille rytmikalle. Laulaminen elää taajuuskaistojen muunnosten takia äänikuvassa ja tuo vastakkaisuutta piste-elementeille. Äänikuva voi siis olla monofonisenakin vivahteikas, ja vastaavasti ilman emotionaalsiakin eleitä joiku voi herättää erilaisia miellelyhtymiä hahmodialogista. Assosiaatio on luonnollisesti hyvin riippuvainen viestin kulttuurisesta tai yksilöllisestä uloskoodauksesta.

Muodon koherenssia luovat ennen kaikkea räjähdykset ja taiterajoilla aiemmasta tutut elementit. Kahden ensimmäisen episodin aikana kuuluva vihellysfraasi on hyvin signaalimainen, mikä varsinkin kertautuessaan kasvattaa hitaasti odotuksia. Muotoratkaisu vihjaa tällaisten piirteiden takia länsimaisen taidemusiikin yleiseen käytäntöön esitellä, kehittää ja kerrata makrotason rakenteita. Kuulija ehtii tottua siihen, että räjähdys tarkoittaa jännitteen laukeamista. Kohdassa 0:49 räjähdys on toisaalta kohdakkain ihmisen tuskaa osoittavan eleen kanssa. Kausaalisuutta on vaikeaa olla miettimättä.

Sounds I noudattaa sisäistä logiikkaa äänen vastakohtaisessa asettelussa. Teoksen funktiollista tasoa ryydittää rakenneosien eroa karakterisoiva nauhanmuokkaus ja vielä enemmän viittaukset inhimillisyyteen. Pisteelliset tai pidätetyt tapahtumat, vaiennetut tai alleviivatut tunne-eleet ja vastaavasti kohinamaiset tai nuottimaiset äänet ovat vastakohtaisuudessaan säveltäjän tapa luoda jännitteisyyttä.

4.3 *Sounds II*

Sounds II jatkaa äänen alkuperältään osittain ensiosan linjaa, mutta pianon ja viulun tukena on ihmisäänen sijaan eloton objekti mekaanisen käsittelyään muodossa. Tämä rautajousen hankaukselta kuulostava ääni saa vastaavan jaksonsa kuin mitä *Sounds I:stä* erottuva puhekatkelmien staattinen tila. Tämän myötä myös jatko-osa hahmottuu kolmitaitteisena.

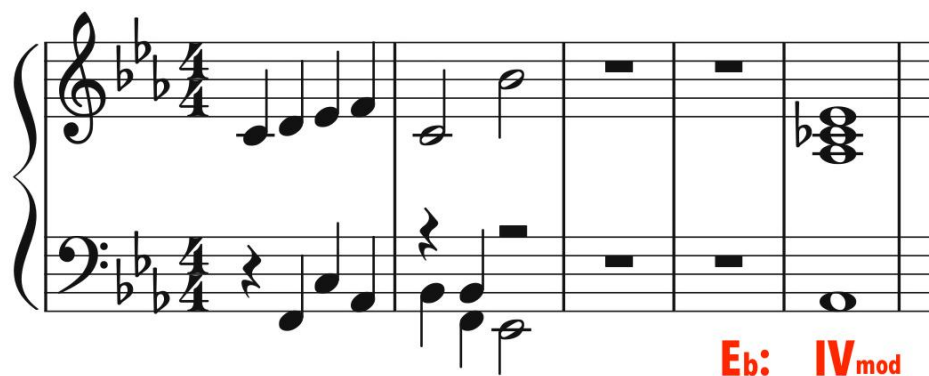
Ensimmäisen taitteen yksi tunnusmerkki on neljän räjähdysten sarja, joita voisi verrata *Sounds I:n* koko keston ylle levittyviin kolmeen räjähdykseen. Tässä pianonsoiton läheisyyteen yhdistetyssä äänessä on kuitenkin pidätetympi ja prosessimaisempi luonne kuin näennäisellä tavalla ainoastaan kaikunsa takia pitkillä räjähdyksillä. Kaikuisat pommiäänet ovat nimenomaan inhimillisen elämänpiirin räjähteille tyypillisempiä; *Sounds II* taas esittelee murtumisen ja pitkittyvän paloiksi leviämisen prosessin kuin se olisi yhteydessä pianoon ja sen tuhoutumiseen esineenä. Tämä ei johdu pelkästään näiden äänitapahtumien häntinä kuuluvista klustereista, joilla on perkussiivinen ja alkuosaan reagoiva sävy.

Tonaliteettiin sidottu piano hallitsee ensimmäistä taitetta, jossa on kaksi piano-katkelmien mukaan erottuvaa episodista. Sisäänhäivytetty rubato-soitto on alussa selkeimmillään ja seesteisimmillään. Se koostuu koko ajan murtosoinnuista, joissa velloo kuin ironisuudella karakterisoitu impressionistisuus: tonaalisuus on sivuseikka, musiikki ei suuremmin liiku mihinkään. Es-duurin eli *Sounds I:n* aloituskolmisoinnulle muunnossuhteisen sävellajin diatonisten sävelten ulkopuolinen ces alkaa kuulua hyvin aikaisin, mutta vasta myöhemmin juuri tällä kriittisellä, alennetulla sävelasteella on tärkeä rooli jännitteisyyden kasvussa.

Piano-osuus on kahden räjähdysten (0:15 ja 0:25) jälkeen staattinen, kunnes *Sounds I:stä* tuttu narahtelu täydentää ensimmäisen taitteen ensimmäisen episodin aikana kuultavat äänityypit. Narahtelu on epäharmonista ja katkonaisuudessaankin pidätettyä, mutta siinä on vertailukohdastaan poiketen nyt vähemmän potentiaalia ikään kuin harmoniseen sointiin siirtymiselle. Vasta tässä narahtelun jaksossa (alkaen kohdasta 0:59) piano soi täydellä voimakkuudellaan.

Kohdasta 1:31 alkava toinen episodi kertaa edelleen sangen tuokiokuvamaista pianoa, mutta pienenä vihjeenä esiintyvä narahteluääni muuttaa koko taitteen lopun kulkua. Tähän ajoitettu selkeä toinen piano-osuus ilmestyy rikkomaan aiempaa vahvemmin tonaliteettia, ja intensiteetti kasvaa kuvassa 3.1 näkyvän linjan myötä. On toisaalta

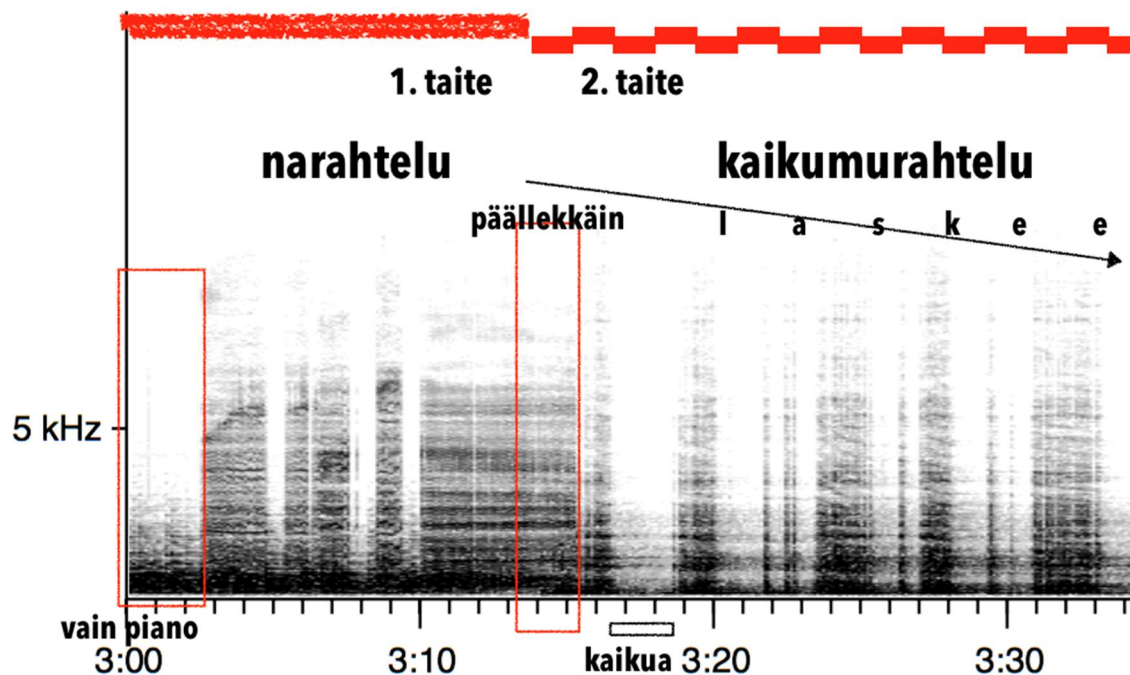
kyseenalaista, onko bassot soitettu samalle raidalle vai tuleeko niistä pelkästään hetken aikaa kohdakkaisia diskanttiäänten kanssa. Sävelasteittainen kulku c, d, es ja f alkaa dominoida, vaikkakin tästä kerroksellisesta massasta on sekä vaikeaa että suurimmaksi osaksi merkityksetöntä irrottaa linjoja.



Kuva 3.1. Useasti, käytännössä ilman tahtiviivoja kertautuva linja. Oikealla mollisointu, joka hallitsee ennen tämän diskanttilinjan tuloa eli välillä 1:49–2:21.

Erotuksena aiempaan on lisäksi se, ettei Es-duurin neljännen asteen modaalista mollimuunnosta (kuva 3.1) korosteta enää hakkaavalla soittoeleellä. Yleinen intensiteetti on pitkän narahtelun alkaessa ja neljännen räjähdysten kohdalla saavuttanut toinen koko teoksen huipuista. Toisen taitteen perusmateriaali uitetaan sisään jo narahtelun pitkäkestoisuudella ja laskevalla taajuudella.

Siinä missä *Sounds I* käsittää korkean itkun ja matalan naurun vastakohtaisuutta, *Sounds II:ssa* narahtelu ja kaikumurahtelu ovat vastaavanlainen pari. Molemmat näistä ovat kimppuja, mutta kaikumurahtelun myöhemmissä hetkissä tämä elementti lähentelee ylätaajuksiensa suhteen nuottimaisuutta. Kummallakin äänityypillä on pidätetty ja spektriltään levitetty luonne. Kuvan 3.2 sonogrammi osoittaa ensimmäisen taiterajan kohtaa, jossa narahtelun ja kaikumurahtelun kaksisekuntinen päällekkäisyys merkitsee kerronnallista siirtymää.



Kuva 3.2. Teoksen ensimmäinen taiteraja ja sen läheisyydessä olevat eri äänityypit.

Vailla erillisiä episodeja oleva toinen taite sisältää korostetun määrän kaikukohtia sellaisenaan eli kahden pääelementin taukoja. Vastinparin esiintymät ovat selkeäpiirteisiä vuorotteluja. Kohdassa 3:58 narahtelu tulee sisäänhäivytyksen kautta osaksi suurta päällekkäisyyttä ja saa aivan äärimmilleen viedyn sekä toiseen elementtiin kohdennettun hankauseleen jälkeen hiipumisensa, jossa soi hiljainen viulun pizzicato. Vaihtelevuus on monitasoista: teoksessa on esimerkiksi viisi sekuntia (välillä 4:17–4:22) kestävä kohta, jossa ei keskivoimakkaassa ympäristössäkään ole minkäänlaisia ala-alueen taajuuksia. Jyrkiäinen ei ole yleisestikään käyttänyt *Sounds 1:stä* poiketen suodinefektejä ainakaan selkeästi markkeeraten. Mainitussa kohdassa on siis vain luontaisesti ala-alueeton taajuussisältö.

Kohdan 4:32 huojuva taustaresonanssi aloittaa kehityksen kohti koko teoksen kliimaksia, jonka hetki on toisen taitteen viimeiset kymmenen sekuntia. Kaikumurahtelu muuntuu lyhyeksi repimiseleeksi, joka muistuttaa sireenin ulvomista. Kaikkinaisen toinen taite kestää noin puolet vähemmän kuin ensimmäinen ja on hivenen lyhyempi kuin kolmas (3'14, 1'42'' ja 2'06'').

Kolmannella taitteella on samanlainen siirtymisen merkki kuin mikä *Sounds I:ssä* on puheensorinaiseen, äänelliseen erillistilaan siirryttäessä. Tämä kolahdus kuuluu, ei viidesti, vaan lopulta vähintään yhdeksän kertaa, mutta täsmälleen teossarjan ensiosaa muistuttavasti sillä on nytkin kimppuspektri. Säveltäjä on rajannut, että yhteisiä nauhakatkelmia tulee kahteen sävellykseen vain viululla muodostetusta, lähteestään tehokkaasti etäännytetystä materiaalista.

Pianon paluu tekee kokonaismuodosta symmetrisen ja jälleen kehysmäisen. Tonaliteetti rakentuu nyt löyhästi as-molliin, mutta kaikki vähennetyn septimisoinnun sävelet as, ces, eses ja geses tulevat kuuluville. Koko kolmannelle taitteelle luonteenomainen epäjärjestyksen tila kuvastuu siten myös tonaliteetin haparoivuudessa. Amplituditaso pysyy verrattain korkeana päätöstaitteen ajan lukuun ottamatta uloshäityvystä. Eniten pianotekstuurista nousee pintaan matalien väliäänten motiivimaisuuksia, jotka alleviivaavat (Es-duurin diatonisuudesta käsin nimeten) d-es-johtosävelkulkua. Ensin kaikki aiemmat äänielementit yhtyvät mukaan kakofonisuuteen, ja lopulta repismiseleen kertaaminen lyö hitaasti uloshäivytetyssä muodossaan kaikelle pisteen.

4. Johtopäätökset

Tutkimuksessa eteneminen kysymyksistä ”Mitä piirteitä teoksessa on?” ja ”Mihin osiin se jakautuu?” on tapahtunut osittain tyyli-vaikutteiden kartoittamisen kautta. Tässä olisikin selkein syventyvän jatkotutkimuksen kohde, yhdessä Reijo Jyrkiäisen akustisille soittimille osoitetun tuotannon analyysin kanssa. Ottamatta mitään pois teoskohtaisuuden periaatteen pätevydestä, sävellysoopin noudattaminen tai noudattamatta jättäminen on konkreettinen tarttumapinta analyysille. Ilman vahvaa ylitulkintaa *Sounds I* ja *II* eivät ainakaan kutsu *Idioposticin* kohdalla noudatettuun analyysimalliin.

Jyrkiäinen on vaihdellut vuoden 1963 aikana selvästi elektroakustisten teostensa sointilähtökohtia. Aikalaisarvioijat ovat osin polarisaation tarpeen vuoksi hahmotelleet häntä tiukahkoon rationalistin muottiin. Ensiksikin hän on tiedostanut tekevänsä äänimateriaalin perusteella kahden eri lajin musiikkia. Lähes läpi linjan noudatettu tarkkuus nauhatyöskentelyssä osoittaa sitoutumista konserttimusiikin tallentamisen hyveisiin, ja tällaiseen musiikkiin yhdistyy Jyrkiäisen osoittama mieltymys kertauksiin ja symmetrisyyksiin.

Hän on toteuttanut vuoden syyspuolella ja siten huomattavan lyhyen ajan sisällä kahta erilaista kädenjälkeä äänenmuokkauksessa. Kahden muun analysoidun teoksen valossa on yllättävää, että *Sounds II:sta* puuttuu suodinefektoinnin käyttö ja että sävellyksen yleinen sointikuva on kaikuisa. Se on ennen kaikkea erilaista kaikuisuutta kuin esimerkiksi *Sounds I:n* jälkimmäisessä joikukatkelmassa, joka hivuttautuu esiin ensin kammiokaiutetussa asussa ja tulee vasta sitten sointikuvan pintaan. Tällaisesta hienovaraisuudesta säveltäjä on poikennut kahden muun teoksensa välisenä aikana. Lisäksi etenkin tapa jättää jousisoittimen hetkittäinen pizzicato-resonointi kuuluviin antaa rosoisuuden vaikutelman. Jää arvailujen varaan, mihin tarkkoihin asioihin Jyrkiäinen olisi toivonut parempia suotimia, joilla tiettyjä taajuuksalueita olisi voinut rajata.

Sounds-teosten välillä on yhtäläisyys siinä, että joko ihmisäänityypit tai objektien hankaaminen viedään ideana pitkälle. Jyrkiäiselle tärkeää on myös taustan ja läheisyyden vahva kontrasti kaikissa kolmessa sävellyksessä, olkoonkin, että hienovaraisuudessa on vaihtelua. Sekä etäisyys että läheisyys kiinnittyvät *Sounds II:ssa* tunnistamattomuuteen: improvisoivan pianistin representointi edustaa tarkoitushakuisesti mahdollisimman geneeristä länsimaisen kontekstin musiikkia, ja toisaalta intensiivisen tunteisen lähiäänittämisen tuloksena syntyneet kolahduskatkelmat eivät helposti yhdisty mihinkään lähteeseen (Jyrkiäinen 2015a).

Jyrkiäisen omassa teosesittelyssään muistuttama äänen ”erilainen mieltäminen” kaven- tuu olennaisesti *Soundsin* jatko-osassa, koska niin vahva on pianonsoiton merkitys miltei koko sävellyksen ajan. Tämän piirteen taustalla voi nähdä mielenkiintoisia näkökohtia: teoksen työstämistä edelsi tutustuminen Gottfried Michael Koenigiin, joka taas oli tehnyt hyvin samankaltaista musiikkia kuin se mitä lokakuussa 1963 niin ikään valmistunut *Idiopostic* edustaa. Lopputulosten ero on jopa ällistyttävä, mutta on muistettava, että Jyrkiäinen on saanut kutsun valmistaa näyttelymusiikkia visuaalisen taiteen täydennykseksi. Koska moni asia säilyy äänikuvassa ennallaan jatko-osan myötä, on ollut joko kuvataiteilijaa asiasta kuunnellen tai vastaavasti omin päin loogista lisätä sellainen elementti, joka juurruttaa kuulijassa ajatuksen jostakin uudesta ja samalla vanhaa jatkavasta. Galleriakäytössä kahta nauhaa on soitettu toistensa perään ja pitkällisesti kerraten.

Konventionaalisen säveltasomusiikin esiintymät jakautuvat sävellyksissä eri kasteihin: yhtäältä on edellä mainittua musiikkieleiden representaatiota, myös joiun käyttöä. Toisessa ääripäässä on mieltymys painokkaasti kuuluviin puolisävelaskelin liikkumisiin. Tuttujen mutta muunneltujen elementtien blokkimainen uudelleentarjoilu ja vain vähäinen äänitapahtumien päällekkäisyys ovat muita teoksille yhteisiä piirteitä, jotka kertovat traditionaalisista pyrkimyksistä. Ääniobjektin perinteestä tulevia hitaita ja monimutkaisia kehittäjiä puolestaan on vain vähän, mutta tätä edustavat *Sounds I:n* keskittäitteen puheäänimaisema sekä *Idioposticin* rytmitetty ja särötetyt kohinat.

Jyrkiäisen haastattelumateriaalin kohdalla ongelmallisuutta aiheuttavat 1960-luvun kaukaisuus ja sen yhdistyminen elektroakustisen genren lähtökohtaiseen epämääräisyyteen eli toisaalta väitteeseen, johon toki itseensäkin sisältyy kaukainen tulkinta. Silti kahden keskuksen välinen dikotomia tiedostettiin, olkoonkin jako sitten jälki-käteiskuvailuissa suurpiirteisesti ilmaistu ”saksalaisiksi” ja ”ranskalaisiksi” (Jyrkiäinen 2015a). Mäkelän (2003: 134) mukaan länsimaisessa kulttuurissa ja sen laajassa merkityksessään miellettyssä modernismissa on jatkuvasti läsnä paitsi ”keskuksen ja periferian” dynamiikka, myös alueiden painoarvon suhteellinen vaihtelu. Tätä tulee tulkita Jyrkiäisen kohdalla myös siten, että hän on pitkiä historiallinjoja näkevänä musiikintutkijana ollut altis avaamaan Schönbergin ja Bartókin tyyllillisiä kehyksiä maantieteen ja oppien leviämisen kautta.

On muistettava, että etupäässä Darmstadtin nykymusiikkijuhlien aikana Jyrkiäinen on saanut reilun mahdollisuuden kuulla myös ranskalaisten tai italialaisten esitelmöitsijöiden puhetta, vaikka hän itse kuvailee tätä annettua moniäänisyyden potentiaalia pieneksi (Jyrkiäinen 2015b). Jyrkiäinen sanoo syksyn 1963 lehtihaastatteluissa olevansa vaikuttunut puolalaisen taidemusiikin tuoreimmista virtauksista, joissa hänen mukaansa tulee ilmi yksi keskeinen saavutus: ”Olisi päästävä siihen, että jokin ongelmakenttä tutkittaisiin perusteellisesti ja luotaisiin sen pohjalta tyyli, joka olisi itsenäinen ja merkitsevä” (*Uusi Suomi* 14.10.1963).

Selvästikin siis samaan hengenvetoon kotimaan tilannetta moittiva säveltäjä on voinut Suomestakin käsin nähdä, että uusimmassa musiikissa risteilee useiden keskusten kehityslinjoja ja ettei tyylinmukaisuuden niputtaminen kansallisuuteen ole mikään tabu. Tämä keskustelu peilautuu kiinnostavasti myös siihen, miten Helistö (1964) peräänkuuluttaa ”luovasta musiikistamme puuttuvaa rengasta viisaan seestyneeseen rauhaan päätyneen iäkkään polven ja kaoottisen uuden aallon väliltä”. Jyrkiäisen sanoista voi jopa päätellä, että hän näki kotimaan elektronisessa musiikissa eräänlaista kollektiivisen tyylin potentiaalia.

Edelleen vaikuttaa ratkaisemattomalta, miksi Jyrkiäinen oli vaikutteidensa suhteen ikään kuin vuosikausia jäljessä. Häntä voidaan pitää ja onkin pidetty henkilönä, jolla oli radion työtehtävien takia aikaa ja suorastaan velvollisuus seurata yleisradioyhtiöiden välisen nauhanvaihdon tuloksena taidemusiikin silloisia tuoreimpia virtauksia. Näin ollen Jyrkiäisen ratkaisut tulisi nähdä musiikkitarkkailijaroolin määrittelemänä, vaikka hän edellä kuvatun kantaaottavuudenkin valottamana pyrki ottamaan eurooppalaisia uutuuksia vastaan olosuhteisiin nähden syvällisesti.

Kansainvälisessä keskustelussa yhtä tiettyä referenssiteosta on nostettu toistuvasti, jopa oireellisestikin esiin, kun puhutaan elektroakustisen musiikin edistysaskelista. Karlheinz Stockhausen toteutti vuosina 1955–1956 sävellyksellään *Gesang der Jünglinge* merkittävää keinovarojen sulauttamista äärimmäisen vastakkaiseksi koetulla esteettisellä akselilla Köln–Pariisi, mikä näytti genrelle tulevaisuuden suuntaa (Holmes 2008: 66). Teos ehdittiin kuulla Suomessa ensimmäisen kerran jo vuonna 1958, ja tästä tapauksesta Heiniö (1991: 227) katsoo alkaneen suomalaissäveltäjien taipumuksen säveltää elektroakustista musiikkia sekatekniikalla. Jyrkiäisen rajaus kahden tyylin välillä on iso; samalla myös teosnimet kertovat vähäeleisestä, jopa tekijän subjektiutta tahallaan hämärtävästä äänten keräämisestä (*Sounds*) tai toisessa tyyppissä ikään kuin äänimateriaalin synnyttämien assosiaatioiden kieltämisestä (*Idiopostic*, ’itseosoittava’). Ääripäiden hahmottamisen ja käytännön toteuttamisen takana lienee varsin nimettävissä olevia ihanteita.

Jo ääninauhan kanssa työskentely sinänsä herättää sekin oman kysymyksensä liittyen väistämättömään intuitiivisuuteen teoksen kokoamisvaiheessa. Kuuntelupohjaista metodia ja vallitsevassa hetkessä tehtävää materiaalivalintaa ei pidetty ihanteena Jyrkiäisen ajoittaisissa opiskelukohteissa. Mahdollisen jatkotutkimuksen kautta olisi mahdollista huomioida kontekstia vielä laajemmin ja selvittää tarkemmin, mikä kaikki soivassa lopputuloksessa voidaan kätkeä äänitarkkailija–säveltäjäroolin taustan taakse ja mikä vastaavasti ei.

Toisenlaisella tulkinnalla *Soundsia* edeltäneet vuoden 1957 nauhakertomukset olisivat tulleet analyysin osaksi, ja niiden antia olisi osaltaan peilattu Jyrkiäisen sävyltään vähättelevään suhtautumiseen, jonka hän liittää *Sounds*-äänimateriaalin valintaan ja muokkaukseen (Jyrkiäinen 2015a). Yleisradiolta saatu *Idiopostic*-teostilaus, laaditun partituurin systemaattisuus ja selvästi ulos ilmaistu matemaattis-rationaalisuus puhuvat joka tapauksessa sen puolesta, että syksyllä 1963 Jyrkiäinen tiesi hetken aikaa, mihin oli elektroakustisen musiikin säveltäjänä menossa – olkoonkin tämä suunta jo jossakin muualla sukupuuttoon kuolleeksi tuomittu tyyli. On perusteltua sanoa, että Jyrkiäinen oli samanaikaisesti estetiikassaan joustava ja Köln-suunnassaan itsevarma.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Musiikkiäänitteet

Jyrkiäinen, Reijo 1963. *Idiopostic, Sounds 1 ja Sounds 2*. Nauhamusiikkia. Kansalliskirjaston arkistoluettelo 752, Coll. 604.1. Digitointi Petri Kuljuntausta, säveltäjän ja Kansalliskirjaston luvalla.

Haastattelut

- Jyrkiäinen, Reijo 2015a. Haastattelu 13.2.2015. Tekijä Tatu Tamminen. Äänite tekijällä.
Jyrkiäinen, Reijo 2015b. Haastattelu 25.5.2015. Tekijä Tatu Tamminen. Äänite tekijällä.
Donner, Otto 1994. Haastattelu 7.9.1994. Tekijä Jukka Ruohomäki. Siteeraus tekijän litteroinnin mukaan. Äänite tekijällä.
Jyrkiäinen, Reijo 1994. Haastattelut 18.11.1993 ja 15.9.1994. Tekijä Jukka Ruohomäki. Siteeraus tekijän litteroinnin mukaan. Äänite tekijällä.

Arkistomateriaali

- Jyrkiäinen, Reijo [tuntem. vuosi]. *Seitsemän dodekafonisen harjoitelman* saksankielinen esittely.
Jyrkiäinen, Reijo 1960a. Dodekafonian prioriteettikysymys. Harjoitusaine, musiikkitiede, Helsingin yliopisto.
Jyrkiäinen, Reijo 1960b. Matkakertomus 28.7.–23.8. neljään länsi-saksalaiseen radio taloon tehdystä opintomatkasta. Huomioita studiotekniikan alalta.
Jyrkiäinen, Reijo 1961b. Tonaalisuudesta luopuminen yleiseurooppalaisena ilmiönä. Harjoitusaine, musiikkitiede, Helsingin yliopisto. Liitteenä käsin piirretty historiakaavio.
Jyrkiäinen, Reijo 1967. Uuden musiikin historia. Rekisteri opiskelijoiden arvosanoista.
Jyrkiäinen, Reijo 1968a. Alun perin Teostolle osoitettu ansioluettelo todennäköisesti yhdessä Suomen Säveltäjien Sibelius-rahaston hallitukselle osoitetun apurahahakemuksen kanssa.
Jyrkiäinen, Reijo 1991. Kirje Lajos Szomfaiille.
Jyrkiäinen, Reijo 1998. Arkistoluettelo 752, Coll. 604, Kansalliskirjasto.
Jyrkiäinen, Reijo 2006. Ansioluettelo.

Yleisradion radio-ohjelmat

Ruohomäki, Jukka 1993. *Ihmiä koneita ja musiikkia* -sarja, Ylen arkistotunnus DIG-390965-0, esitysaika tuntematon.

Tervo [etunimi tuntematon] 1963. Tehosteet ja taustamusiikki yleisradiotoiminnassa. Haastattelussa Reijo Jyrkiäinen ja Reino Korpio. Ylen arkistotunnus DIG-495395-0, esitetty 19.10.1963.

Tutkimusaineistoon ajoittuvat aikakausi- ja sanomalehtiartikkelit

- Aaltoila, Heikki 1960. Sibelius-Akatemian oppilaskonsertti X. Tuntem. julkaisu ja aika.
- Chydenius, Kai 1963. Suomalainen musiikki elää uutta nousukautta. *Kirkko ja musiikki* 11(8): 5–6 & 13.
- Donner, Otto 1963. Musik något som alltid omger oss. *Hufvudstadsbladet* 17.8.1963.
- Heikinheimo, Seppo 1963. Uusi musiikki voimistuu. Antoisa konsertti Ritarihuoneella. *Helsingin Sanomat* 19.10.1963.
- Holopainen, Eeva-Kaarina 1970. Tv laajentaa musiikin kuvaa. Talvela-filmi Prix Italia -kilpailuun. *Ilta-Sanomat* 3.9.1970. S. 4.
- Johansson, Bengt 1959a. Nykyhetken vaiko tulevaisuuden taidetta? II Konkreettinen musiikki. *Kirkko ja musiikki* 7(10–11): 6–8.
- Johansson, Bengt 1959a. Nykyhetken vaiko tulevaisuuden taidetta? III Elektroninen musiikki. *Kirkko ja musiikki* 7(12): 6–9, 17.
- Jyrkiäinen, Reijo 1961a. Tonaalisuudesta luopuminen yleiseurooppalaisena ilmiönä. *Kirkko ja Musiikki* 9(1–2): 53–66.
- Jyrkiäinen, Reijo 1964. Sounds. Suomen musiikkinuoriso esittelee IX. *Kirkko ja musiikki* 12(4–5): 10–11. Lohja: Suomen kirkkomuusikkojen kustannus oy.
- Lintuniemi, Raimo 1959. Suomalaisia säveltäjiä ja säveltaiteilijoita. Bengt Johansson. *Kirkko ja musiikki* 7(9): 10–11.
- Nummi, Seppo 1963. Konventti Konservatoriossa. *Uusi Suomi* 15.10.1963.
- Nya Pressen* 1963. [Kirjoittaja ja aika tuntematon.] Nro 239.
- Raitio, Janne 1963. Kamarikonsertti I. *Ilta-Sanomat* 17.10.1963.
- Rautavaara, Einojuhani 1963. [Konserttiarvostelu.] *Ilta-Sanomat* 14.10.1963.
- Sarmanto, Kirsti 1965. Uusi mies kulissien takana. *Antenni* nro 22/1965, s. 6–7.
- Seppälä, Heikki 1969. Nykymusiikkia. *Aamulehti* 11.5.1969.
- Sermilä, Jarmo 1965. Reijo Jyrkiäinen – nykysäveltäjä. *Hämeen Kansa* 28.11.1965. *Uusi Suomi* 14.10.1963. [Kirjoittaja tuntematon.] Illan säveltäjät: ”Mitä kuusi kuiskaa ja laine laulaa...”.
- Vuorenjuuri, Martti 1963. Nuori säveltäjäpolvi esittäytyy. Ennätysmäärä kantaesityksiä keväällä. *Helsingin Sanomat* 27.1.1963.

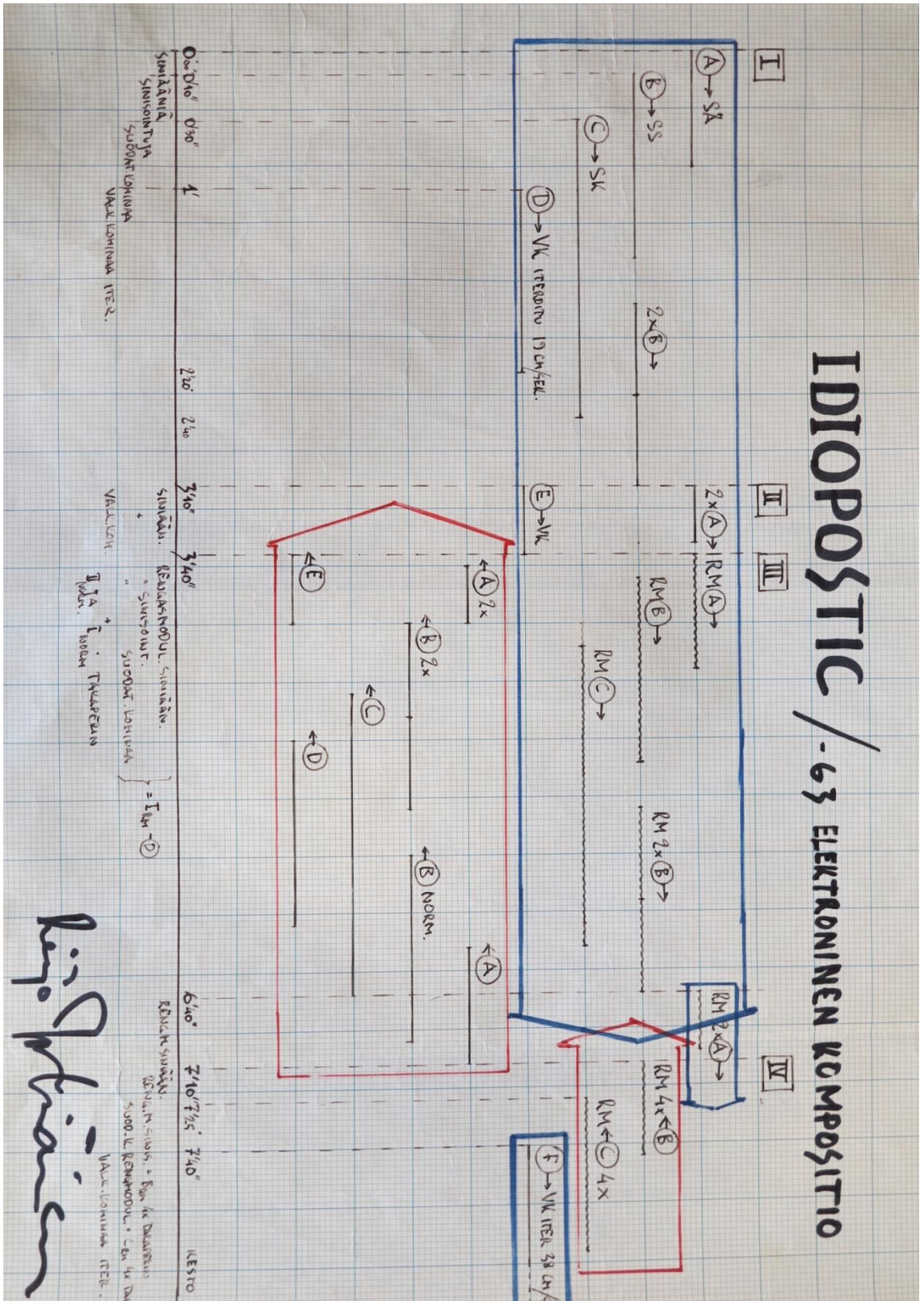
Kirjallisuus

- Castrén, Marcus 1991. *Sarjallisuus*. Teoksessa *Klang – uusin musiikki*, toim. Lauri Otonkoski, s. 52–72. Helsinki: Gaudeamus.
- Cogan, Robert 1984. *New Images of Musical Sound*. Harvard University Press.
- Collins, Nick et al. 2013. *Electronic Music*. Cambridge University Press.
- Delalande, François 1998. Music Analysis and Reception Behaviours: Sommeil by Pierre Henry. *Journal of New Music Research* (27)1–2: 13–66.

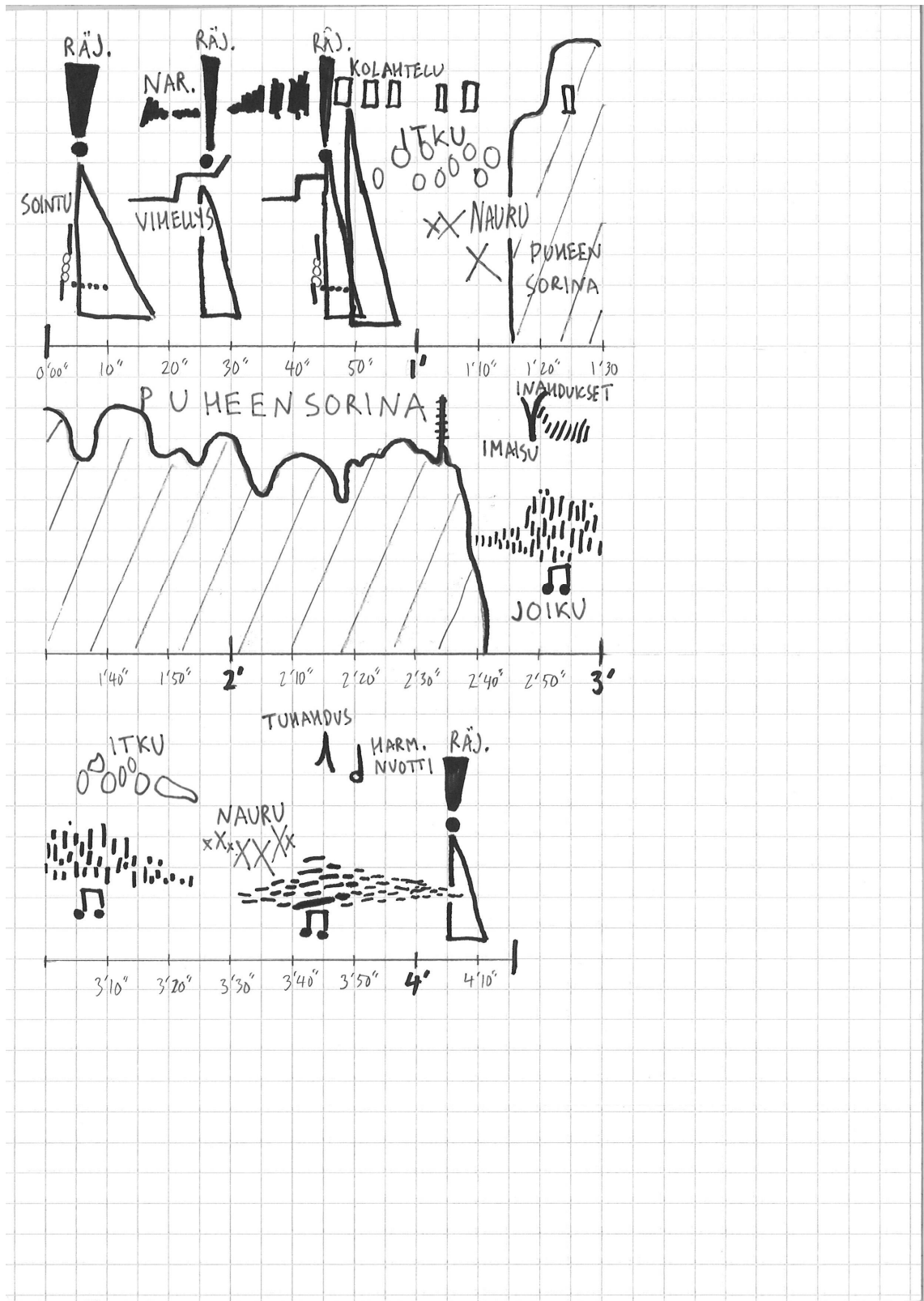
- Eimert, Herbert 1963. *Musiktheoretische Grundbegriffe der Elektronischen Musik*. Äänite Einführung in die Elektronische Musik, verkko-osoitteessa http://www.elektropolis.de/ssb_story_eimert.htm. Tarkistettu 5.2.2017.
- Emmerson, Simon ja Leigh Landy 2016. The analysis of electroacoustic music: the differing needs of its genres and categories. Teoksessa *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, toim. Simon Emmerson ja Leigh Landy, s. 8–27. Cambridge University Press.
- Gronow, Pekka 2010. *Kahdeksas taide. Suomalaisen radioilmaisun historia 1923–1970*. Helsinki: Avain.
- Heikinheimo, Seppo 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen. Studies on the Esthetical and Formal Problems of its First Phase*. Acta Musicologica Fennica 6. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki. Suomen musiikin historia 4*. Helsinki: WSOY.
- Helasvuo, Veikko 1963. Jyväskylän musiikkipäivät. Teoksessa *Suomen musiikin vuosikirja 1962–63* S. 128–130. Helsinki: Otava.
- Helistö, Paavo 1964. Viimeiset sävelet. Kotimaisia sävellysuutuuksia 1963–64. Teoksessa *Suomen musiikin vuosikirja 1963–64*, s. 74–76. Helsinki: Otava.
- Helistö, Paavo 1966. *Nuorin säveltäjäpolvemme. Suomen säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, s. 520–539. Porvoo: WSOY.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Helena Hurme 1988. *Teemahaastattelu*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ikäheimo, Janne 2000. *Elektroakustisen musiikin erityispiirteet musiikkianalyysissä*. Pro gradu -tutkielma, musiikkitiede, Helsingin yliopisto.
- Ilmonen, Kari 1996. Yleisradion historia 1926–1996. 3. osa *Tekniikka, kaiken perusta*. Helsinki: Yleisradio oy.
- Johansson, Bengt 1960. Mihin uskon vuosisatamme musiikissa? *Suomen musiikin vuosikirja 1959–60*, s. 65–68. Helsinki: Otava.
- Jyrkiäinen, Reijo 1965. *Dodekafonia Arnold Schönbergin Orkesterimuunnelmassa op. 31*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Jyrkiäinen, Reijo 1968b. *Idiopostic-teoksen esittelyteksti. Rikskonserters beställningsverk 1963–1975*, toim. tuntematon, s. 253.
- Jyrkiäinen, Reijo 2012. *Form, monothematicism, variation and symmetry in Béla Bartók's string quartets*. Studia musicologica universitatis Helsingiensis vol. 22. Helsinki: University of Helsinki.
- Kane, Brian 2014. *The Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practise*. New York: Oxford University Press.
- Kohl, Jerome 2002. Serial composition, Serial Form, and Process in Karlheinz Stockhausen's Telemusik. Teoksessa *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, ed. Thomas Licata, s. 91–118. Westport: Greenwood Press.
- Kuljuntausta, Petri 2002. *On/off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kulk, Hans 2017. *Telesoniek atelier relay no. 03. Jaap Vink*. Verkko-osoitteessa http://www.telesoniek-atelier.nl/ta_relay_03.html. Tarkistettu 5.2.2017.
- Licata, Thomas 2002. Luigi Nono's Omaggio a Emilio Vedova. Teoksessa *Electroacoustic Music. Analytical Perspectives*, ed. Thomas Licata, s. 73–89. Westport: Greenwood Press.
- Lindeman, Osmo 1980. *Elektroninen musiikki*. Keuruu: Otava.

- Lång, Peter 1990. *Den tidigaste elektronmusiken i Finland*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede, Åbo akademi.
- Maconie, Robin 1990. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Clarendon Press.
- Maegaard, Jan 1984 [1964]. *Musiikin modernismi 1945–62*. Suom. Seppo Heikinheimo. Porvoo: WSOY.
- Manning, Peter 2004. *Electronic and Computer Music*. NY: Oxford University Press.
- Mäkelä, Tomi 2003. Länsimaisen taidemusiikin tutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Eerola, Tuomas et al., s. 131–147. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Ojanen, Mikko 2007. *Jukka Ruohomäen sävellystuotanto ja tyylipiirteet 1970-luvulla – esimerkkianalyysi teoksesta Pisces*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede, Helsingin yliopisto.
- Ojanen, Mikko 2012. Helsingin yliopiston elektronimusiikkistudion vaiheet. Teoksessa *Suomen musiikkitiede 100 vuotta: juhlasymposiumin satoa*, toim. Anna-Elena Pääkkölä, s. 99–106. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Ojanen, Mikko 2014. Jukka Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden elektroakustinen musiikki. *Musiikin Suunta* 1–2/2014, s. 146–183.
- Ojanen, Mikko 2015. Erkki Kurenniemi's electronic music studio. Teoksessa *Erkki Kurenniemi. A Man From The Future*. S. 99–128. Helsinki: Finnish National gallery. <http://www.lahteilla.fi/kurenniemi/julkaisu/Ojanen.pdf>. Tarkistettu 5.2.2017.
- Richards, Denby 1968. *The Music of Finland*. Lontoo: Hugh Evelyn Limited.
- Schrader, Barry 1982. *Introduction to Electro-Acoustic Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Halls.
- Salmenhaara, Erkki 2013. Erkki Kurenniemi och hans studio. *Musiikin suunta* 3/2013, s. 15–16. Artikkelin on julkaistu aiemmin *Nutida musik* -lehdessä 5/1963–64, s. 55–56.
- Smalley, Denis 1986. Spectromorphology and Structuring Processes. *The Language of Electroacoustic Music*, toim. Simon Emmerson, s. 61–93. Basingstoke: Macmillan

Liite I Reijo Jyrkiäisen partituuri teoksesta *Idiopostic*



Liite II Kuuntelupartituuri teoksesta *Sounds I*



Liite III Kuuntelupartituuri teoksesta *Sounds II*

