

Kaksi näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: Käsiteanalyysistä intertekstuaalisuuden lajeihin

EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteellisen suuntautumisvaihtoehdon mukainen lisensiaatintutkielma

Helsinki 2020

ISBN 978-952-329-156-0 (PDF)

Tiivistelmä

Lisensiaatintyöni ”Kaksi näkökulmaa ranskalaiseen modernismiin 1920-luvulla:

käsiteanalyysistä intertekstuaalisuuden lajeihin” koostuu kolmesta konsertista ja kahdesta vertaisarvioidusta tutkimusartikkelista. Kokonaisuus jakaantuu kahdeksi toisiinsa liittyväksi aihealueeksi, joista ensimmäisen ”Uusi (epä)järjestys: ranskalainen modernismi esteettisenä vedenjakajana” tavoitteena oli luoda kehys koko projektille tarkastelemalla muutostekijöitä ranskalaismodernistisen estetiikan taustalla, rinnastamalla eurooppalaisen modernismin pääkoulukuntien (Pariisin ja Wienin) musiikillista estetiikkaa toisiinsa ja analysoimalla ranskalaisen modernismin kannalta keskeisimpiä käsitteitä. Toisen aihealueen ”*Les Six*, ranskalainen neoklassismi ja intertekstuaalisuuden lajit” tavoitteena oli perehtyä syvällisemmin ranskalaisen neoklassismin erityiskysymyksiin, kuten intertekstuaalisuuden lajeihin ja pianistin tapaan havainnoida intertekstuaalisuutta.

Tutkimusaineistoni koostui nuottilähteiden lisäksi käsitehistorian, kulttuurihistorian, musiikintutkimuksen, fenomenologisen filosofian ja (teoreettisen) kirjallisuustieteen lähteistä. Olen myös itse tuottanut uuden tyyppistä tutkimusaineistoa yhdistämällä toisiinsa tutkimustekstiä ja videomateriaalia omista esityksistäni. Tutkimusmenetelmistä tärkein on ollut pianistin analyysi, soittamisen kautta havainnoiminen; tämän lisäksi olen molemmissa artikkeleissani harjoittanut käsiteanalyysia ja toisessa artikkelissa fenomenologista päättelyä, joka perustui Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian peruskäsitteistön soveltamiseen pianonsoitossa tapahtuviin havaintokokemuksiin.

Tärkeimmät tutkimustulokset musiikin esittäjän kannalta painottuvat kolmeen pääkohtaan:

1) ranskalaisen modernismin tärkein ilmenemismuoto on ranskalainen neoklassismi, jota edustavat *Les Six* -ryhmä, Erik Satie ja Igor Stravinsky; 2) neoklassismin tärkein ilmenemismuoto on intertekstuaalisuus, ja ranskalaisessa neoklassismissa viitataan enimmäkseen kaanoniin ulkopuolisiin musiikillisiin tyyliin, kuten populaarimusiikkiin ja ei-eurooppalaisiin etnisiin tyyliin; 3) pianisti kokee musiikissa olevat intertekstuaaliset suhteet kehollisina kokemusverkostona, ei lähtökohtaisesti nuottitekstistä perinteisin musiikkianalyysin menetelmin nousevana informaationa.

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	4
1.1 TAITEELLISEN SUUNTAUTUMISVAIHTOEHDON MUKAISEN LISENSIAATINTUTKIELMAN TAVOITTEET JA TOTEUTUS	4
1.2 KUVAUS LISENSIAATINTYÖHÖN SISÄLLYTETTÄVISTÄ TAITEELLIS- TUTKIMUKSELLISISTA KOKONAISUUKSISTA	6
1.2.1 UUSI (EPÄ)JÄRJESTYS: RANSKALAINEN MODERNISMI EUROOPPALAISEN MODERNISMIN ESTEETTISENÄ VEDENJAKAJANA	6
1.2.2 LES SIX, RANSKALAINEN NEOKLASSISMI JA INTERTEKSTUAALISUUDEN LAJIT	9
2 KONSERTTIOHJELMAT	13
3 SUUNNITELMA TYÖN LAAJENTAMISESTA TOHTORITUTKINNOKSI	17
LÄHTEET	19
4 ARTIKKELI 1	20
5 ARTIKKELI 2	55

1 Johdanto

1.1 Taiteellisen suuntautumisvaihtoehdon mukaisen lisensiaatintutkielman tavoitteet ja toteutus

Lisensiaattityöni opinnäytteet koostuvat kolmesta jatkotutkintokonsertista sekä kahdesta julkaistusta tutkimusartikkelista. Jatkotutkintoni aihe on ”Näkökulmia ranskalaiseen modernismiin 1920-luvulla”. Jatkotutkintoni sisältävät opinnäytteet nivoutuvat yhteen tiiviiksi kokonaisuudeksi, jossa on tunnistettavissa ainakin kaksi taiteellis-tutkimuksellista aihealuetta: 1) eurooppalaisen modernismin koulukunnat ja muutostekijät ranskalaisen modernismin estetiikassa ja 2) *Les Six* -ryhmän neoklassismi ja intertekstuaalisuuden lajit. Temaattisesti etenen jatkotutkinnossani yleisestä yksittäiseen eli eurooppalaisen modernismin koulukuntien yleisten piirteiden kuvaamisesta kohti ranskalaisen modernismin, erityisesti ranskalaisen neoklassismin¹ erityispiirteiden tarkastelua. Etenen sen jälkeen näihin tyyleihin kietoutuvien esittäjälähtöisten ja esteettis-filosofisten kysymysten tarkasteluun, uuden tyyppiseen käsitteenmuodostukseen ja olemassa olevien käsitteiden uudelleenanalysointiin.

Konserttien kantava taiteellinen teema on esittää 1920-luvun Pariisin vaikutuspiirissä toimineiden uudistusmielisten ranskalaisten (*Les Six* -ryhmä, Satie, Ravel, Messiaen), venäläisten (Stravinsky), itävaltalaisien (Schönberg, Berg), amerikkalaisten (Joplin, Gershwin) ja suomalaisten (Klami, Melartin, Pohjola) modernistisäveltäjien musiikkia ja tarkastella kussakin konsertissa tiettyä ranskalaiseen modernismiin liittyvää erityiskysymystä.

Jokainen tohtorikonserteistani kytkeytyy tutkintoni taiteellisiin ja tutkimuksellisiin tavoitteisiin. Taiteellisia ja tutkimuksellisia tavoitteitani ovat esimerkiksi seuraavat: Avaan ranskalaismodernismin kannalta keskeisiä käsitteitä ja rakennan tältä pohjalta oman

¹ Tarkoitan ranskalaisella neoklassismilla ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia viittaamistapoja, eksperimentaalista musiikkiestetiikkaa ja ilmaisun muotoja, kuten suoruutta, huumoria, ironiaa ja vieraannuttamista, sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan. Tutkimuksessani ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six* -ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre), sekä Erik Satie ja Igor Stravinsky. Käytän ”uusklassismi”-nimitystä uudesta wieniläisestä koulukunnasta.

neoklassisen tulkintani. Hyödynnän 1920-luvun taidemusiikin pääkoulukuntien Pariisin ja Wienin välisiä jänniteitä ja esteettisiä eroavaisuuksia konserttien taiteellisessa toteutuksessa. Tarkastelen tutkimusaiheeni intertekstuaalisuutta eli tutkin ja luon aika- ja tyylikausien välisiä yhteyksiä ja kyseenalaistan eittämisen konventioita.

Itselleni intertekstuaalisten yhteyksien analysoiminen oli (ja on edelleen) ennen kaikkea työskentelymetodi ja läheisessä yhteydessä taiteelliseen lopputulokseen. Metodi on ensinnäkin kehollinen ja perustuu fyysiseen kokemukseen pianotekstuurien välisistä yhtymäkohdista. Toiseksi tarkastelen metodin avulla musiikinhistoriallisia kausaliteetteja: intertekstuaalisuus metodina saattaa auttaa purkamaan sellaisia aikojen kuluessa syntyneitä, yleisimmin joko kansallista estetiikkaa tai sävellystekniikkaa leimaavia stereotyyppioita, jotka mahdollisesti heikentävät taiteellista lopputulosta rajoittamalla esittäjän taiteellista innovaatiota, erityisesti esittämiseen liittyvien konventioiden ylittämistä. Esimerkkeiksi neoklassismin yksipuolisesta arvottamisesta voidaan lukea ”Bachia väärillä soinnuilla”-sutkaukset, ranskalaisen neoklassismin nimeäminen yksinomaan pintapuoliseksi ja ironiseksi tai uuden wieniläisen koulukunnan uusklassismin liittäminen yksinomaan jähmeään teoretisointiin. Olen sivunnut näitä musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa esiintyviä epäkohtia molemmissa tutkintooni sisältyvissä tutkimusartikkeleissa (Sumelius-Lindblom 2016; 2019).

Tutkintoni temaattiset taiteellis-tutkimukselliset kokonaisuudet ovat seuraavat:

- 1) Uusi (epä)järjestys: ranskalainen modernismi esteettisenä vedenjakajana. Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti ”*Stravinskyn konsertto pianolle ja puhaltimille*”, toinen jatkotutkintokonsertti ”*Uusi (epä)järjestys: modernismin vastapari Pariisi ja Wien 1920-luvulla*” sekä ensimmäinen artikkeli ”Uusi (epä)järjestys?: ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua” (lisää jaksossa 1.2.1)
- 2) *Les Six* -ryhmän neoklassismi ja intertekstuaalisuuden lajit. Kolmas jatkotutkintokonsertti ”*Les Six – ranskalaisen modernismin nuoret radikaalit*” ja toinen tutkimusartikkeli ”The pianist’s perception as a reserch method: encountering

intertextual and phenomenological approaches in piano playing”. Tämä artikkeli sisältää myös videonäytteitä teoksista ja niiden esityksistä.

1.2. Kuvaus lisensiaatintyöhön sisällytettävistä taiteellis-tutkimuksellisista kokonaisuuksista

1.2.1 Uusi (epä)järjestys: ranskalainen modernismi eurooppalaisen modernismin esteettisenä vedenjakajana

Kaksi ensimmäistä jatkotutkintokonserttia yhdessä ensimmäisen tutkimusartikkelini kanssa muodostavat laajan kokonaisuuden, joka taustoittaa koko jatkotutkintoprojektiani tarkastelemalla muutostekijöitä ranskalaismodernistisen estetiikan taustalla. Kokonaisuus muodostaa laajan tarkastelupinnan eurooppalaiseen neoklassismiin, Pariisiin² ja Wienin koulukuntiin. Halusin tarkastella niitä sekä vastakkain että rinnakkain, esteettisten eroavaisuuksien ja yhtymäkohtien näkökulmista.

Stravinskyn *konsertto pianolle ja puhaltimille* (1924–25) edustaa yhtä tärkeimmistä Stravinskyn neoklassisen kauden (n. 1920–39) teoksista. Sen esittäminen ensimmäisessä jatkotutkintokonserttissani oli perusteltua, kun otetaan huomioon Stravinskyn laajamittaiset kytkökset ranskalaiseen modernismiin. Stravinskylla oli Pariisin vuosinaan musiikillisen esikuvan asema, ja hän jakoi kiinnostuksensa *Les Six* -ryhmän kanssa sekä esteettistä yksinkertaistamista että populaareja vaikutteita kohtaan (mm. Perloff 1991).

Stravinskyn neoklassinen kausi sisältää erityyppisiä viittaamisen kohteita ja intertekstuaalisia käytänteitä. 1920-luvun piano-ohjelmistossa näihin sisältyvät esimerkiksi barokkivaikutteet (*konsertto pianolle ja puhaltimille*), klassisromanttiset vaikutteet (*sonaatti* pianolle 1924, *konsertto pianolle ja puhaltimille*, Czerny-idiomien osalta) ja populaarit vaikutteet (*Piano-Rag-music* 1919 ja *tango* 1925).

Konsertto pianolle ja puhaltimille on Stravinskyn itsensä mukaan ”sävelletty 1600-luvun tyyliin tämän päivän näkökulmasta” ja on ”eräänlainen passacaglia tai toccata” (Messing,

² Stravinskyn neoklassinen kausi lukeutuu myös ranskalaiseen neoklassismiin.

1988, 140–141). Toteamus vahvistaa myös omaa huomiotani siitä, että konsertto ei lukuun ottamatta klassista, kolmiosaista muotoaan (allegro–adagio–allegro) juurikaan seuraile klassis-romanttista konserttotraditiota. Tästä osoituksena pianistilla on soolokadenssijaksojen ulkopuolella verrattain vähän rytmistä tai ilmaisullista vapautta. Solisti on melodisesta itsenäisyydestään huolimatta ennemminkin osa orkesteria, kuten barokin *concerto grosso* -perinteessä. Musiikki on samanaikaisesti rytmisesti suggestiivista ja ilmaisullisesti väkevää, mutta ei perinteisellä tavalla emotionaalista. Tämä emotionaalinen etääntyminen tai vieraantuminen voidaan myös lukea Stravinskyn neoklassismin erääksi olennaiseksi tunnusmerkiksi. Ilmiötä on käsitellyt esimerkiksi Theodor W. Adorno teoksessaan *The philosophy of new music* (1948/2016).

Jatkotutkintoni toinen konsertti ”*Uusi (epä)järjestys: modernismin vastapari Pariisi ja Wien 1920-luvulla*”, rakentui modernismin koulukuntien avoimille vastakohtille. Vaikka musiikin tutkimus on perinteisesti korostanut Pariisin ja Wienin koulukuntien eroja – ja eroja toki monessa suhteessa onkin – halusin nostaa konsertissa esiin paitsi vastakohtia myös tekijöitä, jotka kenties yhdistivät modernismin pooleja toisiinsa. Eräs tällainen silta on intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys, joka on yksi neoklassismin merkittävimmistä ilmenemismuodoista. Sekä Pariisissa että Wienissä oltiin yhtä kiinnostuneita uuden ja vanhan rajapinnoista, musiikillisista esikuvista ja näiden vaikutteiden sulauttamisesta uudistuvaan sävelkieleen. Se, miten intertekstuaalisuus lopulta toteutui, riippui paitsi säveltäjän omista musiikillisista lähtökohdista, myös kyseessä olevasta koulukunnasta ja sen kansallisesta estetiikasta. Jopa koulukuntien sisällä intertekstuaaliset lähestymistavat saivat toisistaan poikkeavia muotoja. Kaksi ensimmäistä jatkotutkintokonserttiani edustivat vähintään kolmea erilaista näkökulmaa näihin intertekstuaalisuuden ilmenemismuotoihin, joista esille tulevat Stravinskyn neoklassismi, ranskalainen neoklassismi (Poulencin neoromantiikka, Honeggerin neobarokki ja Ravelin jazz-vaikutteinen neoklassismi), uuden wieniläisen koulukunnan uusklassismi (Schönbergin Bach-viittaukset *sarjassa* op.25) sekä atonaalinen ekspressiivisyys (Schönberg, Berg).

Konsertin ”*Uusi (epä)järjestys: modernismin vastapari Pariisi ja Wien 1920-luvulla*” ohjelmisto toteutui draamallisena kokonaisuutena ja rakentui sekä silloille että jyrkällekin vastakkainasettelulle. Molemmilla puoliskoilla esiintyi vuorotellen neoklassisen ranskalaisen ja uuden wieniläisen koulukunnan musiikkia; ensimmäinen puolisko oli omistettu sooloteoksille ja jälkipuolisko kamarimusiikille. Pariisi–Wien-tematiikan lisäksi konsertissa kuultavat teokset kytkeytyivät toisiinsa neoklassismin tai uusklassismin kautta, vaikka yhteys menneisiin esikuviin ei kaikissa tapauksissa olisikaan ollut ilmeinen tai helposti kuultavissa. Konserttiohjelman teosten välisistä intertekstuaalisista yhteyksistä mainittakoon, että kaksi ensimmäistä sävellystä, Arthur Honeggerin *prélude, arioso et fughetta sur le nom de BACH* ja Arnold Schönbergin *sarja* op.25 liittyivät toisiinsa Bach-viittausten, eräänlaisen sisäänkirjoitetun ”teoreettisuuden” ja toisaalta kromaattisen ekspressiivisyyden kautta. Ensimmäisen puoliskon päättävä Poulencin *Napoli*-sarja ja konsertin sulkeva Ravelin *viulusonaatti* taas hyödynsivät ajanjaksolle tyypillisiä populaareja tyyliainoja ja muutenkin vapaampia musiikillisiä assosiaatioita. Konsertin uuden wieniläisen koulun teokset, Schönbergin *sarja* op. 25 ja Alban Bergin *Adagio Kamarikonsertosta* puolestaan kytkeytyivät toisiinsa paitsi atonaalisen ekspressiivisyyden myös uusklassismin viittaavien 1700-luvun muototyyppien *sarjan* ja *kamarikonserton* kautta.

Artikkeli ”UUSI (EPÄ)JÄRJESTYS?: 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua” (*Trio* 2/2016) kytkeytyi kahden ensimmäisen jatkotutkintokonsertin tematiikkaan. Siinä etsin vastausta kysymykseen, miksi estetiikka ja musiikillinen ilmaisu muuttuivat ensimmäisen maailmansodan jälkeen, ja kuvasin esteettisen vallankumouksen taustaa ranskalaisessa musiikkielämässä ennen ja jälkeen ensimmäisen maailmansodan. Vastaaminen tutkimuskysymykseen tapahtui analysoimalla ranskalaisen modernismin kannalta kaikkein keskeisimpiä käsitteitä ja niiden taustoja. Metodologisesti artikkeli seurasi käsite- ja intellektuaalihistorian perinnettä, jossa tutkimuksen lopputulos edustaa niin kutsuttua ideaalityyppiä. Ideaalityyppinä käytin Max Weberin kehittämää metodologista mallia, jota sovelsin omassa työssäni keräämällä, uudelleenjärjestämällä ja uudelleenarvioimalla ranskalaisen modernismin käsitteitä ja ilmiöitä. Tässä yhteydessä keskeisimpiä käsitteitä olivat *l'esprit nouveau*, *surrealismi*, *neoklassismi* sekä *eklektismi*. Valaisemalla musiikillisten ilmiöiden taustalla olevia historiallisia, sosiaalisia ja poliittisia

perusteita artikkeli käsitteli myös jännitteitä ja käsitteellisiä yhteyksiä eurooppalaisen modernismin vastakkaisten poolien välillä. Tutkimuksen tärkeimpänä johtopäätöksenä voidaan todeta, että ei ole tarpeellista erottaa ranskalaista modernismia käsitteellisestä kehiksestään koherenttina, yhtenäisenä ”tyylinä”. Ennemminkin ranskalaista modernismia pitäisi tulkita monivivahteiseksi, eklektiseksi seuraukseksi vallitsevista sosiaalisista ja kulttuurisista tarpeista, ja tässä tulkinnassa pitää ottaa huomioon yhteydet ranskalaisiin nationalistisiin liikkeisiin ja saksalaisperäisten kulttuurillisten traditioiden vastustamiseen.

1.2.2 *Les Six*, ranskalainen neoklassismi ja intertekstuaalisuuden lajit

Kolmas jatkotutkintokonsertti ”*Les Six – ranskalaisen modernismin nuoret radikaalit*” (24.5. 2018) yhdessä toisen tutkimusartikkelin ”The pianist’s perception as a research method: encountering intertextual and phenomenological approaches in piano playing” (*Art/Research International: A Transdisciplinary Journal* 2019/4) kanssa muodostavat jatkotutkintoprojektini toisen taiteellis-tutkimuksellisen osuuden, jossa taiteelliset ja tutkimukselliset elementit sulautuvat toisiinsa entistä syvemmin paitsi tiedollisesti myös metodisella tasolla. Tässä vaiheessa projektiani olin havainnut, että vähintään yhtä tärkeäksi kuin 1920-luvun ranskalaisen modernismin toisiinsa nivoutuvat taiteelliset ja tutkimukselliset kysymykset, on osoittautunut tutkimusmatka kohti oman taiteellisen tutkimuksen metodologista kehitystyötä. Tämä on ollut jopa välttämätöntä, sillä jo ensimmäistä tutkimusartikkeliani varten läpikäymäni kotimainen ja kansainvälinen musikologinen tutkimuskirjallisuus on osoittanut heikkoutensa ranskalaisen neoklassismin käsittelyssä eikä myöskään tutkimusaiheeseen liittyviä taiteellisia kannanottoja esiinny riittävästi.

Kolmas jatkotutkintokonsertti sijoittui ranskalaisen modernismin polttopisteeseen. Vuoronsa saivat *Les Six* -ryhmän säveltäjät Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre sekä heidän taiteellinen esikuvansa ja mentorinsa Erik Satie. *Les Six* -ryhmän musiikkiin voidaan katsoa kiteytyvän juuri niiden musiikillis-esteetisten kysymysten, jotka ensimmäisen maailmansodan ajanjakso toi Pariisiin

musiikkielämään³. Konsertti haastoi harvinaisilla ohjelmistovalinnoillaan vallitsevaa käytäntöä, jossa ranskalaisen piano-ohjelmiston esittäminen on erittäin kanonisoitua ja kohdistuu usein vain kapealle alueelle, tiettyjen ranskalaissäveltäjien tiettyihin teoksiin.

Les Six -ryhmä koostui Pariisin konservatorion sävellyksen opiskelijoista, jotka viettivät aikaansa yhdessä ja esiintyivät sävellyskonsertein jo ennen ensimmäistä maailmansotaa – tosin Francis Poulencilla ja Louis Dureylla ei ollut virallista konservatoriotusta. Nimitys *Les Six* (Kuusi) esiintyi nykymuodossaan ensimmäisen kerran itse asiassa vasta tammikuussa 1920, jolloin journalisti Henri Collet julkaisi *Les Six* -ryhmää käsittelevän artikkelin *Comoedia*-lehdessä ja julisti uuden ranskalaisen musiikin ruumiillistuvan näiden kuuden nuoren ranskalaisen työhön. Sitä ennen säveltäjistä käytettiin Erik Satien antamaa nimitystä *Les Nouveaux Jeunes* (Uudet Nuoret). Satie oli ryhmän taiteellinen esikuva. Tämä johtui paitsi Satien skandaalinkäryisen balettikollaboraation *Paraden* (1917) saamasta huomiosta, myös monista muista syistä, jotka liittyivät kirjailija-runoilija Jean Cocteaun Satielle antamaan media-arvoon taiteen intellektuellipiireissä. Erään tulkinnan mukaan *Les Six* -ryhmä ja ranskalainen avantgarde saivat varsinaisen alkunsa 6.7.1917 Pariisin *Salle Huyghenessa* pidetyssä konsertissa, jonka olivat järjestäneet Georges Auric, Louis Durey ja Arthur Honegger. Siinä Satie esitti nuoren pianistitähden, Julie Meerovichin kanssa nelikätisversion *Parade*-baletista, ja ohjelmassa kuultiin myös Jean Cocteaun ja Guillaume Apollinainen lukemaa runoutta (mm. Perloff 1991, 2–3; Shapiro 2011, 3–56).

Vallitsevat asenteet ja muutoshakuisuus yhdistettynä ääriationalistisiin ”Ranskalaista musiikkia ranskalaisille” -iskulauseisiin tekivät *Les Six* -ryhmälle helpoksi saavuttaa tarvittava hyväksyntä uusiin eksperimentteihin tottuneelta, vaativalta pariisilaisyleisöltä. Ryhmälle asetettiin ulkopuolelta paljon odotuksia, joista tärkeimmät esiintyvät Jean Cocteaun pamflettitekstissä *Le Coq et l’Arlequin*⁴ (Kukko ja harlekiini) vuodelta 1918. Se koostuu

³ *Les Six*-ryhmän säveltäjistä erityisesti Milhaud, Poulenc ja Auric (mentoreidensa Erik Satien ja Jean Cocteaun tuella) käänsivät katseensa ”impressionismin huuruista ja ”romantiikan ylevyydestä” kohti uusia esteettisiä periaatteita (parodia, diversiteetti, nostalgia, toistaminen) ja populaareja vaikutteita (kabaree, sirkus, markkinat, music-hall) kohtaan (Perloff 1991, 2).

⁴ *Le Coq et l’Arlequin: notes autour de la musique – avec un portrait de l’auteur et deux monogrammes par P. Picasso.*

aforismeista, väittämistä, ajankohtaisista musiikillisista kommentaareista ja monipuolisesta taidekriitikistä. Kokonaisuudessaan *Le Coq et l'Arlequin* on yhdistelmä sota-ajan patrioottista propagandaa sekä Erik Satien taiteen ylistämistä. Cocteau nostaa manifestissaan Satien musiikin esimerkilliseen asemaan esittämällä hänen musiikillisiksi hyveikseen yksinkertaisuuden, rytmin yksinkertaistamisen, puhdistamisen ja riisumisen, sekä sävellystyön suunnitelmallisuuden ja säntillisyyden (Sumelius-Lindblom 2016, 24). Tämän lisäksi teksti ilmaisee saksalaisen kaanonin taantumuksellisuutta, johon Cocteau lukee myös Wagnerin, Debussyn ja impressionismin kokonaisuudessaan. Cocteau syyttää kaanonia monimutkaisista muodoista, epämääräisyydestä ja liioitellusta emotionaalisesta ilmaisusta.

Manifestin kautta Cocteau loi *Les Six* -ryhmälle muodolliset esteettiset ja nationalistiset raamit ja pyrki manipuloimaan nuorten säveltäjien ja suuren yleisön ajatuksia, jotta he säilyttäisivät etäisyyden saksalaisperäiseen romantiikkaan, venäläiseen traditioon ja "vanhan koulun" impressionismin lonkeroihin. Pamfletin *Le Coq et l'Arlequin* tärkein anti koskee kuitenkin *l'esprit nouveaut*a, uutta henkeä, joka viittasi Pariisin yleistaiteelliseen ja taiteiden väliseen esteettiseen ilmapiiriin. Cocteau rinnasti *l'esprit nouveaun* ihanteet Satien musiikkiin; ihanteita olivat esimerkiksi yksinkertaisuus, rytmin yksinkertaistaminen, puhdistaminen ja riisuminen, sävellyksen suunnitelmallisuus ja säntillisuus sekä improvisoinnin ja romanttisen vapauden kyseenalaistaminen (Sumelius-Lindblom 2016, 24).

Kolmannen jatkotutkintokonsertin keskeinen kysymys oli, mitä tämä "uusi henki" tarkoittaa musiikin esittäjän näkökulmasta ja onko se sävellyksestä toiseen hallitseva elementti modernistista ranskalaista musiikkia esitettäessä. Kysymys oli vaikea, sillä läpikäymäni tutkimusmateriaalin valossa vastasin tähän "kyllä", mutta taiteellisista lähtökohdista sekä "kyllä" että "ei". Esittäjänä koin tärkeäksi antaa *Les Six* -ryhmän musiikista ja koko musiikillisesta ajanjaksosta mahdollisimman realistisen, moniesteettisen ja moniarvoisen kuvan. Pyrin välittämään niin taiteellisen suunnittelun kuin musiikillisen ilmaisun osalta, että kysymys ei ollut ryhmän sisäisestä yhtenäisen estetiikan vaatimuksesta, puhumattakaan sävellysohjelmasta, vaan ennemminkin ulkoisesta, nationalistisesti virittyneestä ja Satien sävelkieleen sidotusta "uutisoinnista", jolla *Les Six* -ryhmä haluttiin liittää puritaaniin

esteettisiin hyveisiin. Taiteilijana minulla oli mahdollisuus jopa luopua *Les Six* -ryhmää ja yleensäkin ranskalaista neoklassismia koskevista esteettisistä yleistyksistä ja tuoda esille ryhmän musiikillinen moninaisuus, kuten esimerkiksi Poulencin neoromanttisuus, Honeggerin saksalaisperäinen ekspressionismi, Dureyn impressionismi ja Tailleferin herkkä nostalgisuus.

Teema, joka itseäni *Les Six* -ryhmän neoklassisuudessa eli muihin musiikillisiin tyylihin tai sisältöihin viittaamisessa kiinnosti, olivat ne mitä moninaisimmat tavat, joilla ryhmän säveltäjät näitä tekstuurien välisiä, intertekstuaalisia yhteyksiä toteuttivat. Ranskalainen neoklassisuus näyttäytyy esittäjälle karakteristisesti rikkaana tyylinä ja jopa musiikillisena risteyksenä. Se on yhdistelmä vanhasta ja uudesta, klassisesta ja populaarista, sovinnaisesta ja epäsovinnaisesta, ja se toteutuu musiikillisen tekstuurin tasolla niin suorina tyyllilainoina kuin epäsuorina allusioina. Ranskalainen neoklassismi haastaa kokeneen esittäjän uudenlaiseen kekseliäisyyteen, luovuuteen ja tyyleillä leikkittelyyn; se antaa mahdollisuuden koetella musiikillisia ääriä ja tarkastella traditioon ja ajallisuuteen liittyviä musiikillis-filosofisia kysymyksiä.

Toisen tutkimusartikkelini ”The pianist’s perception as a research method: encountering intertextual and phenomenological approaches in piano playing” (*Art and Research International: A Transdisciplinary Journal* 2019/4) tutkimuksellisessa keskiössä oli intertekstuaalisten viittaussuhteiden havainnointiprosessin analysoiminen pianistin työssä. Tuon havainnointityön lopputuloksena oli erilaisten intertekstuaalisten tyyppien tunnistaminen. Ajatuskokeitani (*thought experiments*) tukivat videoesimerkit, joissa soitan itse, ja musiikillisen tarkastelun kohteena olivat ranskalaisen neoklassismin keskeisimpien säveltäjien (Satie, Milhaud, Stravinsky ja Honegger) musiikki. Sovelsin artikkelissani pianonsoiton näkökulmasta Maurice Merleau-Pontyn teorioita *havaitsemisesta* ja *havaintokokemuksesta* (Merleau-Ponty 1945/2014) ja Julia Kristevan intertekstuaalisuuden teoriaa (Kristeva 1967).

2 Konserttiohjelmat

Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti ”**Sinfonisen puhallinmusiikin alku**” Tempeliahkion kirkossa 30.9.2016.

Ohjelma:

Igor Stravinsky: *Konsertto pianolle ja puhaltimille* (1924–25).

Yhteistyökumppaneina Laivaston soittokunta ja kapellimestari Sami Ruusuvoori.

Toinen jatkotutkintokonsertti ”**Uusi (epä)järjestys: Modernismin vastapari Pariisi ja Wien 1920-luvulla**” Musiikkitalon Camerata-salissa 31.5.2017.

Yhteistyökumppaneina Anne Piirainen, klarinetti ja Minna Pensola, viulu.

Ohjelma:

Arthur Honegger: Prélude, arioso et fughetta sur le nom de BACH (1932)

1. Prélude (Allegro)
2. Arioso (Grave)
3. Fughette (Allegro)

Arnold Schönberg: Sarja pianolle op. 25 (1925)

1. Präludium
2. Gavotte: Etwas langsam, nicht hastig
3. Musette: Rascher – Gavotte (da capo)
4. Intermezzo
5. Menuett – Trio - Menuett (da capo)
6. Gigue

Francis Poulenc: Napoli (1925)

1. Barcarolle (Assez animé)
2. Nocturne (Lent)
3. Caprice italien (Presto)

Alban Berg: Adagio (1935)

Toinen osa Kamarikonsertosta pianolle, viululle ja 13 puhaltimelle (1923–25)
säveltäjän sovituksena viululle, klarinetille ja pianolle

Maurice Ravel: Viulusonaatti G-duuri nro 2 (1923–27)

1. Allegretto
2. Blues: Moderato
3. Perpetuum Mobile: Allegretto

Kolmas jatkokutkintokonsertti ”**Les Six – ranskalaisen modernismin nuoret radikaalit**”
Musiikkitalon Camerata-salissa 24.5.2018.

Yhteistyökumppaneina Maija Parko, piano, Anne Piirainen, klarinetti ja Olga Heikkilä,
sopraano. Näyttämöllisissä tehtävissä lapsiavustajia ja konsertissa esiintyvät muusikot.

Ohjelma:

Francis Poulenc: *Sonata* (1918)

1. *Modéré*
2. *Rustique*
3. *Très vite*

Eveliina Sumelius-Lindblom ja Maija Parko, piano

Arthur Honegger: *Sept pièces brèves (1920) (Seitsemän lyhyttä kappaletta)*

1. *Souplement (Sulavasti)*
2. *Vif (Nopeasti)*
3. *Très Lent (Hyvin hitaasti)*
4. *Légerement (Leikkisästi)*
5. *Lent (Hitaasti)*
6. *Rythmique (Rytmiikkäästi)*
7. *Violent (Väkivaltaisesti)*

Erik Satie: *Ludions (1926)*

1. *Air du rat (Rotan laulu)*
2. *Spleen (Melankolia)*
3. *La grenouille Americaine (Amerikkalainen sammakko)*
4. *Air du poete (Runoilijan laulu)*
5. *Chanson du chat (Kissan laulu)*

Olga Heikkilä, sopraano ja Eveliina Sumelius-Lindblom, piano

Germaine Tailleferre (1892–1983): *Hommage à Debussy suivi Très Vite (1920)*

Louis Durey (1888–1979): *Deux Études op. 26 nr. 1*

1. *Eaux courantes (Juoksevat vedet)*
2. *Eaux dormantes (Nukkuvat vedet)*

Darius Milhaud (1892–1974): *Sonatine (1927)*

1. *Très rude (Erittäin rajusti)*
2. *Lent (Hitaasti)*
3. *Très rude*

Anne Piirainen, klarinetti ja Eveliina Sumelius-Lindblom, piano

Georges Auric (1899–1983): 5 Bagatelles (1925)

1. *Ouverture (Alkusoitto)*
2. *Petite Marche (Pieni marssi)*
3. *Valse*
4. *Rêverie (Unelmointi)*
5. *Retraite (Vetäytyminen)*

Eveliina Sumelius-Lindblom ja Maija Parko, piano

Georges Auric: Sonatine (1922)

1. *Allegro*
2. *Andante*
3. *Finale*

Darius Milhaud: Saudades do Brasil – Suite de danses op. 67 (1920–21)

(Brasilian kaipaus – tanssisarja)

1. *Sorocaba – Modéré (Kohtuullisesti)*
2. *Botafogo – Doucement (Pehmeästi)*
3. *Leme – A l'aise (Mukavasti)*
4. *Copacabana – Calme (Rauhallisesti)*
5. *Ipanema – Nerveux (Hermostuneesti)*
6. *Gávea – Vivement (Eloisasti)*
7. *Corcovado – Tranquillo (Rauhallisesti)*
8. *Tijuca – Triste (Surullisesti)*
9. *Sumaré – Léger (Kepeästi)*
10. *Paineiras – Souple (Sulavasti)*
11. *Laranjeiras – Alerté (Virkeästi)*
12. *Paysandu – Expressiv (Ilmaisuvoimaisesti)*

3 Suunnitelma työn laajentamisesta tohtoritutkinnoksi

Tohtoritutkintoni tulee koostumaan viidestä jatkotutkintokonsertista ja tutkielmaosuus kolmesta tieteellisestä vertaisarvioidusta artikkelista. Jatkotutkintoni aihe on ”Näkökulmia ranskalaiseen modernismiin 1920-luvulla”. Siihen sisältyvät opinnäytteet nivoutuvat yhteen tiiviiksi kokonaisuudeksi, jossa on tunnistettavissa ainakin neljä taiteellis-tutkimuksellista aihealuetta: 1) eurooppalaisen modernismin koulukunnat ja muutostekijät ranskalaisen modernismin estetiikassa, 2) *Les Six* -ryhmän neoklassismi ja intertekstuaalisuuden lajit, 3) ragtime ja hybridi intertekstuaalisuus sekä 4) ranskalaisen modernismin abstrakti, ei-neoklassinen suuntaus.

Tohtoriprojektia kokonaisuutena tarkasteltaessa voidaan todeta, että siinä, missä ensimmäisen tutkimusartikkeli kehystää koko tohtoriprojektia, toinen ja kolmas artikkeli liittyvät metodologisesti lähimmin toisiinsa ja käsittelevät ranskalaisen neoklassismin kysymysten lisäksi seikkaperäisemmin pianistin tutkimuksellista polkua ja siihen kiinnittyviä ajatteluprosesseja. Jo toisen artikkelin aikana tärkeimmiksi käsitteiksi 1920-luvun ranskalaisen modernismin tutkimuksessa nousivat *neoklassismi*, neoklassismin tärkein ilmenemismuoto *intertekstuaalisuus* ja tunnistamani neljä intertekstuaalista tyyppiä eli *suoraviivainen intertekstuaalisuus (straightforward intertextuality)*, *hybridi intertekstuaalisuus (hybrid intertextuality)*, *viitteellinen intertekstuaalisuus (allusive intertextuality)* ja *koulukuntien välinen tai rajat ylittävä intertekstuaalisuus (interschool or crossbordering intertextuality)*.

Taiteellisen ja tutkimuksellisen tarkastelun myötä intertekstuaalisuuden lajeista keskeisimmäksi osoittautuu *hybridi intertekstuaalisuus*, joka samalla edustaa seurausta tai tulosta pianistin käyttämistä poikkeavista musiikintutkimuksen metodeista. Muita edelleen tärkeitä metodologisesti käsitteitä ovat Merleau-Pontyn (2014) fenomenologiasta nousevat havaintokekemus (*perceptual experience*), kehollinen tieto (*embodied knowledge*) ja intersubjektivisuus (*intersubjectivity*).

Tohtoritutkintoon liitettävät taiteellis-tutkimukselliset aihealueet ovat seuraavat:

- 1) "Ragtime ja hybridi intertekstuaalisuus ranskalaisen neoklassismin tunnuspiirteinä". Neljäs jatkotutkintokonsertti "Ragtime!" ja kolmas tutkimusartikkeli "Hybridi intertekstuaalisuus käsitteellisenä tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta: neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1919)". Tämä artikkeli sisältää myös videonäytteen *Piano-Rag-Musicin* esityksestä.
- 2) "Ranskalaisen modernismin abstraktit ulottuvuudet". Viides jatkotutkintokonsertti "Värit ja moodit 1920-luvun ranskalaisessa modernismissa" edustaa tässä yhteydessä itsenäistä taiteellista kokonaisuutta, jonka merkitys on yhtäaikaisesti sekä sulkea jatkotutkintokonserttien ja tutkimusartikkeleiden sarja että kääntää katse ranskalaisesta neoklassismista kohti tulevaa, ranskalaisen modernismin abstraktia aluetta. Omassa tutkimuksessani tämän tapaista abstraktia aluetta edustavat esimerkiksi Olivier Messiaenin varhainen pianokokoelma *Préludes* (1928–29) ja 1920-luvun suomalaisen pianomusiikin osalta Erkki Melartinin *Fantasia Apocaliptica*, op.111 (1921).

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of new music*. [Philosophie der neuen music]. Käänt. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cocteau, Jean. 1921 [1918]. *Cock and harlequin. Notes concerning music*. Käänt. Rollo H. Myers. London, UK: Egoist Press. Tarkistettu 9.6.2019.
<https://ia600908.us.archive.org/33/items/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29.pdf>
- Kristeva, Julia. 1967. Bakhtine, le mot le dialogue et le roman. *Critique* 23 (239), 438–465.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2014 [1945]. *Phenomenology of Perception*. [Phénoménologie de la Perception.] Käänt. Donald A. Landes. Abingdon Oxon, UK: Routledge.
- Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: UMI Research Press.
- Perloff, Nancy. 1991. *Art and the everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.
- Shapiro, Robert. 2011. Les Six: Survey of an avant-garde movement. Teoksessa Robert Shapiro (toim.) *Les Six: the French composers and their mentors Jean Cocteau and Eric Satie*, 35–92. Chicago: Peter Owen.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2016. Uusi(EPÄ)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua. *Trio* 5(2), 18–53. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/trio_2_2016_issuu
- Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. The pianist's perception as a research method: encountering intertextual and phenomenological approaches in piano playing. *Art/ Research International: A Transdisciplinary Journal* 4(1), 1–23.
<https://journals.library.ualberta.ca/ari/index.php/ari/article/view/29397/21559>

EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

UUSI (EPÄ)JÄRJESTYS? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua

JOHDANTO

Suomalaisessa musiikkielämässä ensimmäisen maailmansodan jälkeinen ranskalaismodernismi edustaa katvealuetta, johon suhtaudutaan kohteliaalla varauksella. Tiedetään, että ajanjakso Debussin kuoleman ja Boulezin ensiteosten välillä sisältää koko joukon kiinnostavia musiikillisia eksperimenttejä: ilottelua ja ironiaa, järjestäytymätöntä kokeellisuutta, oppositioasennetta ja aiemmasta traditiosta piittaamattomuutta. Kuitenkin vähemmän tietoisia ollaan ranskalaisen modernismin vakavista musiikillisista pyrkimyksistä, menneisyyden ja nykyisyyden syvällisestä tuntemuksesta, esteettisen yhtenäisyyden idean tavoitteista ja musiikillisen sisällön monimuotoisuudesta. Pidän mahdollisena, että musiikkielämässämme paljon ranskalaismodernistista musiikkia on päätynyt varjoon ja ei-esitettävien teosten joukkoon, koska suuntaus ei vaivatta avaudu nykykäsityksemme mukaisesti ”modernina” tyylinä eikä ole saksalais-itävaltalaisen vastineensa mukaisesti liiemmin tunnistettavissa säveljärjestelmän tai sävellysoopin kautta. Tämä on väistämättä aiheuttanut musiikkielämässämme katkoksen ranskalaisen suuntauksen ymmärtämisessä ja johtanut edelleen siihen, että ilmiö on osittain ehtinyt mystifioitua unohtuneeksi tai kadotetuksi musiikinhistorian vaiheeksi.¹

Tutkimuksessani ranskalainen modernismi edustaa taiteen suuntausta, joka syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkipuolella tarkoituksena haastaa aiempi traditio ja purkaa itsestään selvänä pidetty jatkumo taiteen aikakausien välillä. Modernismi toteutui musiikissa kansallisen tradition puhdistajana, identiteetin kirkastajana ja musiikillisten suurvaltojen, Saksan ja Venäjän esteettisenä kyseenalaistamisena. Tästä näkökulmasta käsin luen tärkeimmiksi ranskalaismodernisteiksi *Les Six*-ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre) ja Eric Satien sekä Pariisin kaudellaan (n. 1920–1939) Igor Stravinskyn².

¹ Ranskalaiseen modernismiin liittyviä kysymyksiä ovat Suomessa aikaisemmin tutkineet esimerkiksi Mikko Heiniö (1985), Matti Huttunen (1993; 2015) Tomi Mäkelä (1990;1997), Erkki Salmenhaara (1968), Eero Tarasti (1994;1996) ja Helena Tyrväinen (2013).

² Stravinsky kytkeytyy ranskalaiseen modernismiin neoklassismin käsitteen kautta. Palaan kysymykseen viimeisessä luvussa.

Ranskalaismodernistinen musiikki on kohdannut aikojen kuluessa paljon ennakkoluuloja ja väärinkäsityksiä. Tämä pitkälti institutionaaliseen reseptioon, musiikkilaitoksiin ja päättäviin tahoihin, perustuva ongelma ei välttämättä ole johtunut pelkästään ranskalaisesta modernismin traditiosta poikkeavasta estetiikasta ja vastaanottajan ennakoasenteista. Kysymys on myös ilmiön ja ajanjakson haastavasta käsiteltävyydestä suhteessa vallitsevaan musiikinhistoriakäsitykseen. Koska ranskalaista modernismia on ollut vaikea sijoittaa usein lineaariseksi käsitettyyn musiikin historian jatkumoon ja saada se sovitettua luontevasti niin sanottuun tyylihistorialliseen ajatteluun, on vaihtoehdoksi jäänyt ajanjakson tulkitseminen jonkinlaiseksi sivujuonteeksi tai oikuksi. Tällöin on joko etsitty vaikeaselkoisuuteen ”helpotusta” ja musiikillisia ratkaisuja edeltävästä ranskalaisesta traditiosta tai jätetty syventävä tutkimus ja esittämiskäytäntöihin liittyvä problematisointi kokonaan. Matti Huttunen (1993, 25) mainitsee tyylihistoriallisen tutkimustavan joustamattomuutta lisääväksi tarkastelutavaksi Guido Adlerin organismimallin, jonka mukaan tyyli kehittyvät eliöiden lailla syntymästä häviämiseen ja jota tarvitaan tyylikausien erottamiseksi vaivattomasti toisistaan.

Carl Dahlhaus (1999 [1977]) on rakennehistoriaa käsittelevässä kirjoituksessaan kritisoinut nimenomaan lineaarista historiankäsitystä ja ”historioitsijoiden hahmottelemia suoranaisten omituisia, itsestään selvinä pitämiä väittämiä, ikään kuin itsestään selviä totuuksia” kärjistämällä ne kolmeen ongelmakohtaan:

1. että merkittävät säveltäjät itse ”tekisivät” musiikin historiaa (1700- ja 1800-lukujen musiikinhistoriat itse asiassa kääntyivät sankarityyleiksi),
2. että musiikilliset genret kehittyisivät samalla tavalla kuin luonnon organismit (ikään kuin musiikin historia olisi osa luonnonhistoriaa),
3. että tämä evoluutio kansakunnan musiikkikulttuurissa ilmaisisi ja ilmentäisi sen ”kansallista henkeä”, ikään kuin pohjoinen ja eteläinen Saksa jakaisivat yhden ”kansallisen” musiikin historian. (Dahlhaus 1999, 131.)

Samaan problematiikkaan on tarttunut Matti Huttunen, joka toteaa: ”Kun on päätetty, mikä aikakauden henki on, niin karrikoiden ilmaistuna tyylihistoriallisella tutkimuksella ei jatkossa ole muuta tehtävää kuin todistella musiikin noudattaneen ennalta sovitettua ajanhenkeä” (1993, 25). Dahlhausin tiivistyksestä erityisesti kolmannen kohdan problematiikka liittyy kiinteästi ranskalaiseen modernismiin, ja palaan siihen myöhemmin luvussa ”Nationalismi ja identiteetti”.

Oma kiinnostukseni ranskalaisen modernismin käsityksiin ja pyrkimyksiin nousee pohjimmiltaan taiteellisesta tinkimättömyydestä: tarpeesta tehdä perinpohjaisista tutkimustyöistä traditiosta poikkeavien taustojen selvittämiseksi ja musiikillisten kompromissien välttämiseksi. Koska ajanjaksoa on Suomessa analysoitu verrattain vähän, tutkimuksessani korostuu aikalaisnäkökulma ja käsitys musiikillisen reseption ranskalaista modernismia kohtaan tuntemasta ”vieraudesta” ja ”ei-kuulumisesta”. Pyrin vastaamaan erityisesti kysymykseen, *miksi 1920-luvun ranskalaisen musiikin*

estetiikka ja ilmaisu muuttuivat, analysoimalla aikakauden keskeisimpiä käsitteitä ja niiden taustoja. Artikkelini on kuvaus niistä yhteiskunnallisista ja kulttuurisista taustatekijöistä, jotka vaikuttivat ranskalaisen musiikin estetiikan muutoksiin 1920-luvun Pariisissa. Historiallisen tutkimusaineiston johdattamana käsittelen myös ranskalaisen ja saksalaisen kielialueen välistä jännitettä ja toisaalta pohdin niiden mahdollisia käsitteellisiä yhtymäkohtia.

Valitsemassani tutkimuskirjallisuudessa erityinen painoarvo on (alun perin) ranskankielisillä taidefilosofisilla aikalaieteksteillä, ja menetelmäkirjallisuuteni koostuu käsitehistorian, aatehistorian ja historiantutkimuksen lähteistä. Tutkimusotettani voi pitää jossain määrin epäkonventionaalisenä. Tällä tarkoitan sitä, että en esimerkiksi lähesty musiikillisia kysymyksiä musiikin kautta, vaan käsittelen musiikkia heijastuspintana ja seurauksena historiallisille, kulttuurisille ja yhteiskunnallisille tapahtumille, osana taiteen laajaa kenttää ja ilmenemismuotoja.

Artikkelin perusidea on, että käsittelen jokaisessa luvussa ranskalaisen modernismin kannalta keskeisiä käsittekokonaisuuksia. Etenen avantgarde-liikkeiden kautta nationalismiin ja identiteetin kysymyksiin, tästä musiikinteoreettisiin kysymyksiin polytonaalisuudesta ja atonaalisuudesta, modernismin käsitteeseen ja aivan lopuksi neoklassismin kysymyksiin. Tutkimuksessani modernismi edustaa yläkäsitettä muille väliotsikkoina esiintyville, aikakautta edustaville käsitteille ja ilmiöille.

Tutkimusmetodi

Metodisesti tutkimuksellinen lähestymistapani kuuluu käsitehistorian piiriin, jota Markku Hyrkkänen on luonnehtinut poliittisesti ja sosiaalisesti merkittävien käsitteiden käyttämiseksi. Kyse on siitä, miten käsitteiden käyttäjät ovat tulleet määritelleeksi näitä käsitteitä ja lopulta käsitelleet asioita (Hyrkkänen 2002, 117).³ Samalla käsitehistorian metodilla on mahdollisuus päästä mahdollisimman lähelle aika-alaisten asioille antamia merkityksiä ja toisaalta vertailla näitä käsityksiä nykyisten määritelmien kanssa. Käsitehistoria liittyy kiinteästi aatehistoriaan, ja Hyrkkäsen (mt. 112) mukaan käsitehistorian aatehistoriallinen anti on siinä, että se voidaan ymmärtää käsittämisen historiaksi. Näin sen yhteys inhimilliseen ajatteluun ja toimintaan säilyy paremmin kuin silloin, jos käsitehistoria ymmärrettäisiin käsitteiden omalakisena historiana (vrt. aatteiden historia).

³ Tuukka Perhoniemi (2014) esittää 1900-luvun alun ranskalaisen tieteenhistorian välisen diskurssin (mm. Pierre Duhem ja Alexandre Koyré) ja 1900-luvun lopun tieteenhistorian (mm. Thomas Kuhn) vaikuttaneen käsitehistorian kehittymiseen. Tämä tarkoitti kiinnostumista periaatteiden ja ideaalien ohella myös tieteen aineellisista ja yhteiskunnallisista tekijöistä: tekniikoista, raaka-aineista, yhteiskunnallisista olosuhteista, poliittisista kamppailuista, uskonnollisten näkemysten ja instituutioiden merkityksestä sekä ympäristön asettamista rajoituksista ja mahdollisuuksista. Perhoniemen mukaan käsitehistorialla viitataan usein sellaiseen historialliseen lähestymistapaan, jossa ollaan kiinnostuneita käsitteiden syntytaapahtumista ja niiden merkitysten vaihteluista ja jolle keskeisenä lähtökohtana on 1900-luvun filosofialle tyypillinen kielellisyyden korostuminen. Tällä Perhoniemi tarkoittaa, että kieli ja käsitteet muokkaavat todellisuutta, joka nähdään ennen kaikkea historiallisena ilmiönä. (Perhoniemi 2014, 220–221.)

Käsitehistorian (*Begriffsgeschichte*) uranuurtajana pidetään Reinhardt Koselleckia (1923–2006). Hänen mukaansa toiminta, aatteet ja rakenteet kohtaavat käsitteen yksikössä ja samalla sosiaaliset ja taloudelliset rakenteet rajaavat sitä, minkälaisia käsitteitä meillä on käytettävissämme. Koselleck korostaa käsitteisiin sisältyviä erilaisia aikakerrostumia, jotka liittävät käsitteet erilaisiin konteksteihin ja joiden erot ovat yksi lähde käsitteiden tulkintakiistoissa.⁴

Vastaamalla kysymykseen, *mitä 1920-luvun modernismi oli*, olen metodologisesti noudattanut Matti Huttusen esittämää määrittelytapaa, ”abstrahoiden aiheita koskevasta tiedosta ja kirjallisuudesta eräänlaisen käsitteellisen *ideaalityypin*, joka pyrkii koontamaan 1920-luvun modernismia koskevaa tietämystä ja jonka avulla [...] 1920-lukua koskeva tarkempi tutkimus voi suunnistaa” (Huttunen 2015, 24). Huttunen (2015) tarkastelee kirjoituksessaan 1920-luvun modernismia suomalaisen musiikkielämän näkökulmasta. Ideaalityypin käsite on peräisin sosiologi Max Weberiltä (1864–1920), jonka metodologiassa on Sven Eliaesonin (2002) mukaan ensisijaisesti kysymys käsitteellistämisestä ja intersubjektiivisesti merkityksellisten päätelmien tekemisestä laajasta ja loputtomasta todellisuudesta. Työkalu, jolla Weber käsittelee tätä ongelmaa ja heijastelee sen vaikeuksia, on nimeltään ideaalityyppi. Weberin omin sanoin ideaalityyppiä käsitteellisessä puhtaudessaan ei voi löytää empiirisesti mistään todellisuudesta, vaan se on mentaalinen rakennelma, eli utopia.⁵ Ideaalityypin rooli on välineellinen, ja se ei ole itsessään hypoteesi, mutta tarjoaa avaimet hypoteesien muodostamiseen. (Eliaeson 2002, 46–47.) Tutkimukseni edellyttää ideaalityypin käyttöä metodisena välineenä. Ideaalityyppi toimii tällöin kokoavana elementtinä; se sitoo valitsemani ja analysoimani aikakautta kuvaavat käsitteet yhteen ja osoittaa miten ne liittyvät olennaisesti toisiinsa.

Sosiologian ja sosiaalisen toiminnan määritelmässään Weber (1964 [1947], 96–97) selittää ideaalityypin *puhtaana tyyppinä*, yhtenä inhimillisistä virheistä ja emootioista vapaana ymmärtämisen tulkinnallisena välineenä ja metodina. Ideaalityyppi on tieteellisesti muotoiltu häiriötön käsitys ja tulkinta jostain yleisestä ilmiöstä; esimerkiksi käsitteet ja lainalaisuudet voivat olla tällaisia. Weber kuitenkin toteaa, että vaikka jokainen tulkinta pyrkii saavuttamaan kirkkauden ja varmuuden, ei edes ideaalityypin kaltainen tulkintatapa ole merkityksen näkökulmasta kausaalisesti validi tulkintatapa. Tällä tasolla ideaalityypin on Weberin mukaan pysyttävä ainoastaan

⁴ (Lähde: Tieteen termipankki/ filosofia/ käsitehistoria. [Luettu 2.12.2016.]) Koselleckin (1985 [1979], 93) mukaan historia jakaa epistemologisen merkityksensä yhteiskunnallisten ja humanististen tieteiden kesken. Historia tieteellisenä diskurssina määrittyy vain metodiensa ja merkitysten luomien sääntöjen perusteella, jotka johtavat todistettaviin tuloksiin. Piilevien ajallisten rakenteiden huomioiminen tekee mahdolliseksi esittää erityisiä historiallisia kysymyksiä, jotka johtavat itsessään historiallisiin ilmiöihin. Näitä ilmiöitä käsitellään muissa tieteenhaaroissa ainoastaan muiden systeemisten ilmiöiden termeillä.

⁵ Ideaalityypin käsite liittyy Weberillä läheisesti ymmärtävän tutkimuksen luonteeseen, ja Weber korostaa, ettei ideaalityyppi ole todellisuuden esitys, vaan antaa todellisuuden esitykselle yksikäsitteisen ilmaisukeinon. Ideaalityypeihin turvaututaan lähinnä tutkittaessa yhteiskunnallisia ilmiöitä, joiden selvä käsitteellinen formulointi ei ole mahdollista. Ideaalityypit ovat ajatuskuvia, jotka näyttävät suuntaa hypoteesien asettelulle, ja niillä on Weberin mukaan puhtaasti ideaalisen rajakäsitteen merkitys. (Timo Kyntäjä esipuheessaan Max Weberin teoksessa 1980.)

lähinnä ”omituisen uskottavana hypoteesina”. Carl Dahlhaus (1999, 35) suhtautuu rakennehistoriaan liittyvissä pohdinnoissaan Weberin ideaalityypin käsitteeseen lähtökohtaisen kriittisesti. Dahlhausin luonnehdinta ideaalityypistä on melko kryptinen, mutta esimerkiksi ideaalityypin funktio olemassa olevan todellisuuden käsittelemisen työkaluna nousee hyvin esille.⁶

Omassa tutkimuksessani eräänlainen ideaalityyppi koostuu analysoimistani käsitteistä (esimerkiksi *l'esprit nouveau*, purismi, kubismi, nationalismi, identiteetti, eklektisyys, atonaalisuus, polytonaalisuus, koulukunnat, neoklassismi) ja niiden yhteensulautumasta, joita sitoo pyrkimys kohti modernia. Koska ranskalaista modernismia ei voi lopullisesti määritellä ja koska ideaalityyppi soveltuu välineenä hypoteesien luomiseen, ei varsinaiseksi hypoteesiksi (Eliaeson 2002, 47), sen käyttäminen tarjoa liikumavaraa luoda koherentti ja ehjä kokonaiskuva monitahoisesta ilmiöstä. Ideaalityypin metodiseksi eduksi voi katsoa, että se jättää mahdollisuuksia yksityiskohtien myöhemmälle tarkentumiselle ja vapauttaa lukitsemasta käsiteltävää ilmiötä, tässä tapauksessa ranskalaista modernismia, ehdottamaan ”tietynlaisuuteen”. Käytän pohdintani työkaluna kysymyksiä *mitä – missä – milloin – miten*, rinnastan ranskalaisen modernismin ilmenemismuotoja suomalaiseen 1920-luvun modernismiin ja kokoan yhteen ranskalaisen modernismin määrittelyn kannalta keskeisimpiä pyrkimyksiä ja käsityksiä eri suunnista.

L'ESPRIT NOUVEAU, PURISMI, KUBISMI JA SURREALISMI

Käsittelen tässä luvussa ranskalaisten avantgarde-suuntausten vaikutusta 1920-luvun musiikilliseen modernismiin Pariisin vaikutuspiirissä.

Nimitys *avantgarde* viittaa etujoukkoon. Näille liikkeille, joista surrealismin ohella tunnetuimpia ovat futurismi ja dadaismi, oli ominaista pyrkimys taiteen ilmaisuvälineiden jatkuvaan ja tietoiseen uudistamiseen. Liikkeet ilmaisivat itseään taideteosten lisäksi myös manifesteissa eli ohjelmanjulistuksissa, joissa ne pyrkivät määrittelemään esteettiset ja aatteelliset periaatteensa. Avantgardeliikkeitä yhdistävänä – ja niitä muista modernismin taidesuunnista erottavana – piirteenä voidaan pitää pyrkimystä purkaa moderniin kulttuuriin liittyvää taiteen ja esteettisen autonomiaa, taiteen eriytymistä muista elämänaloista [...]. (Kaitaro 2001, 11.)

⁶ Dahlhaus (1999, 135) huomauttaa, että ”niin kauan kuin katsomme rakenteiden kuvaamista vastineena ideaalityyppien suunnittelemiselle ja näitä ideaalityyppejä ennemminkin työkaluina kuin historiallisen tutkimuksen tuloksina, on progressiivisesti vähemmän vaarallista päästää kuvittelemamme rakenteet merkitykselliseen asemaan kuin jättää huomiotta se tosiasia, että historia on itse asiassa prosessi”. Dahlhaus (mts.) selvittää: ”Jos ideaalityyppi ensisijaisesti palvelee heuristista funktiota ja auttaa meitä siivilöimään oivalluksia, jotka nousevat systeemin avulla niistä asioista, jotka on ymmärrettävä yksitellen, on olemassa suuri liikumavara käsitellä sattumia, jotka sattuvat poikkeamaan tai putoamaan systeemistä tai jopa painostamaan sen [systeemin] muuttumista ja pohjimmiltaan sen tuhoa.”

Olen valinnut lukuisista suuntauksista ja ”ismeistä” tarkemmin käsiteltäväkseni sellaisia, joiden katson olevan läheisessä yhteydessä musiikillisesti uuden esteettisen ihanteen syntymisessä. Tarkastelutapani on suhteuttaa vallitsevia taidesuuntauksia musiikin kannalta kaikkein keskeisimpään, eli *l'esprit nouveau* (uusi henki) käsitteeseen. Selvitän, mistä tekijöistä *l'esprit nouveau* koostui, missä yhteyksissä sitä käytettiin ja mikä oli sen suhde erityisesti purismiin ja surrealismiin. Kubismia käsittelen lähinnä siitä näkökulmasta kuin se aikalaistaiteilijoiden mukaan toimi purismin edeltäjänä ja päätyi melko pian sen esteettiseksi vastakohtaksi. Surrealismiin kohdalla luon katsauksen tämän pääasiassa kirjallisuudessa vaikuttaneen avantgarde-suuntauksen peruslähtökohtiin ja pohdin sen mahdollisia esteettisiä yhtymäkohtia musiikin kanssa.

Pyrin osoittamaan, että sotien välinen ranskalainen musiikki kytkeytyi vallitsevan muun taide-elämän eksperimentteihin ja että se noudatteli omassa manifestoinnissaan samoja periaatteita, jotka olivat tulleet tavaksi jo muissa avantgarde-liikkeissä. Samalla tulen valaisseeksi sitä poikkeuksellista ajattelutapaa, joka Pariisiin taiteellisissa intellektuellipiireissä ensimmäisen maailmansodan aikoihin vallitsi. Väitän, että ymmärtämättä *l'esprit nouveau* käsitettä on äärimmäisen vaikeaa tulkita onnistuneesti ranskalaismodernistisen musiikin esteettisiä sisältöjä.

L'esprit nouveau

Uuden vuosikymmenen kynnyksellä, ensimmäisen maailmansodan päättymisen jälkimainingeissa eurooppalainen modernismi näyttäytyi kaikilla kulttuurielämän alueilla pakkomielteisen uudistamisen, tyyllillisten kokeilujen, ilmiöiden ja ismien markkinatorina. ”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuokset; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MUSIIKKIA”, julisti ranskalaisen kulttuurielämän monitoimimies ja sanansaattaja Jean Cocteau manifestissaan *Le Coq et l'Arlequin* kesällä 1918.⁷ Muodikkaat antiromanttiset tyyliuunnat kukoistivat, ja Cocteaun kirjanen myytiin Pariisissa heti loppuun. Ranskalaisyhteisö oli sodan järkytyksien jälkeen vastaanottavainen manifestin sivaltavalle taidekriittisyydelle, kansallismielisyydelle ja tiettyjen ulkomaalaisten vaikutteiden (Saksa, Venäjä) vastaisuudelle: ”Antakaa minulle Ranskan ranskalaista musiikkia!” Cocteau (1921) peräänkuulutti.

Manifestissaan vaatimalla ranskalaisuudella Cocteau ei tarkoittanut mitä tahansa ranskalaista musiikkia vaan nimenomaan manifestissa kuulutettujen esteettisten ihanteiden mukaista ranskalaista musiikkia. Taiteelliseen keskiöön nousivat sellaiset perinteiset ranskalaiset fundamentit kuin yksinkertaisuus, melodisuus, kepeys, lakonisuus ja sarkastisuus. Näitä ihanteita kutsuttiin yleisesti nimityksellä *l'esprit nouveau*, joka musiikin piirissä tarkoitti myös kaavamaisista sävellysopeista, suurista

⁷ *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique – avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso*. Omassa tutkimuksessani käytän tekstistä Rollo H. Myersin vuoden 1921 englanninkielistä käännöstä, ja suomennokset siitä ovat omiani (samoin kuin muutkin suomennokset tässä artikkelissa, jollei toisin mainita).

muotorakenteista ja perinteisestä näyttämöllisyydestä vapaata uutta taiteellista ideologiaa. Musiikissa *l'esprit nouveau* toteutui nähdäkseni muita taidemuotoja vapaa-mielisempänä ja otti vaikutteita melko huolettomasti jopa keskinäisessä ristiriidassa olevista modernistiliikkeistä, kuten surrealismista ja purismista. Nuorista säveltäjistä koostuva ryhmittymä *Les Six* otti *l'esprit nouveau*n taiteellisen työnsä lähtökohdaksi, Erik Satien musiikin yksinkertaisuuden ja arkipäiväisyyden estetiikka esikuvanaan. Cocteaun (1921) ylistämä Erik Satien sävellystyö piti sisällään *l'esprit nouveau*lle ja samalla uudelle ranskalaiselle musiikille asetetut ominaisuudet:

1. Yksinkertaisuus korkein päämäärä:

Satie opettaa sitä, mikä meidän ajallamme on suurinta rohkeutta, yksinkertaisuutta. (Cocteau, 1921, 20.)

2. Rytmin yksinkertaistaminen, puhdistaminen, riisuminen:

Eikö hän olekin todistanut osaavansa jalostaa paremmin kuin kukaan? Mutta hän puhdistaa, yksinkertaistaa ja riisuu rytmin alastomaksi. (Mts.)

3. Sävellystyön suunnitelmallisuus ja säntillisyyys: improvisoinnin ja romanttisen vapauden kyseenalaistaminen:

Satie on improvisoijan vastakohta. Vaikuttaa siltä kuin hänen teoksensa olisivat ennalta valmistettuja ja että hän pikkutarkasti purkaisi ne, nuotti nuotilta. (Mts.)

*L'esprit nouveau*n katsottiin saaneen täyttymyksensä baletissa *Parade* (1917).⁸ Kantaesitystä edeltävässä lehtikirjoituksessaan sanomalehti *Excelsiorissa* (11.5.1917) runoilija Guillaume Apollinaire kuvasi *Parade*a ensimmäiseksi *l'esprit nouveau*n manifestoinnissa onnistuneeksi teokseksi (Perloff 1991, 114). Apollinaire uskoi, että toisin kuin baletit aikaisemmin, *Parade* onnistui luomaan uuden ja radikaalin liiton kuvataiteen ja tanssin välillä. Myöhemmin vuonna 1917 Apollinaire piti yleisöluennon ”*L'esprit nouveau et poètes*”. Tämä julkaistiin joulukuussa 1918 (*Mercure de France*), heti hänen kuolemansa jälkeen. Apollinaire viittaa *l'esprit nouveau*lla klassisiin arvotekijöihin ja kirjoittaa:

Epäjärjestys vaivaa Ranskaa. Ihmiset toivovat periaatteita ja ovat kauhuissaan kaaoksesta... Uusi henki viittaa ennen kaikkea suuriin klassisiin arvotekijöihin, järjestykseen ja velvollisuuteen, joissa ranskalainen henki on ylpäesti manifestoitu. Uusi henki on juuri tätä aikaa, jota nyt elämme. (Apollinaire 1918, siteerattu teoksessa Eliel 2002, 23.)

Pari vuotta myöhemmin, lokakuussa 1920, taidemaalari-arkkitehtipari Amédée

⁸ Cocteau omisti *Paraden* Sergei Djagilevin venäläiselle baletille, kirjoitti siihen itse libreton ja tilasi musiikin Erik Satielta. Lavastuksesta ja muusta visuaalisesta suunnittelusta vastasi Picasso, koreografiasta Léonide Massine ja musiikin johtamisesta Ernest Ansermet. Teos kantaesitettiin Pariisissa *Châtelet*-teatterissa 18.5.1917.

Ozenfant ja Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) julkaisivat runoilija Paul Derméen kanssa ensimmäisen numeron aikakauslehdessä *L'Esprit Nouveau*, jonka he nimesivät ”maailman ensimmäiseksi aikamme estetiikalle omistetuksi julkaisuksi kaikissa sen manifestoinneissa”. Lehden nimi pohjautui Derméen *Esprit Nouveau*-nimiseen julkaisuyhtiöön, joka taas viittasi nimellään Apollinainen edellä esiteltäviin *Paradea* ja *l'esprit nouveauta* koskeviin kirjoituksiin. (Eliel 2002, 23.) Aikakauslehti *L'Esprit Nouveau* toimi taiteilijakaksikon edustaman puristisen liikkeen äänitorvena ja vastareaktion sodanaikaisen dadan ja surrealismien valtavirralla. Lehden sisältö vaihteli puristien laaja-alaisten kiinnostuksenkohteiden mukaan. Näihin lukeutuivat esimerkiksi nykytaide ja arkkitehtuuri, 1600-luvun ranskalaiset maalaukset ja antiikin Kreikan arkkitehtuuri, auto- ja lentokonesuunnittelu, kaupunkikaa-voittaminen, viljasiilot ja kylpyhuonekalusteet. (Eliel 2002, 12.)

Purismi ja kubismi

L'esprit nouveausta muodostui nopeasti puristisen tyylin rinnakkaiskäsite ja sen manifestoitu muoto. Purismi kehittyi suorana vastineena sodan sekä taiteellisiin että historiallisiin olosuhteisiin ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Pariisissa, ja se toteutui ennen kaikkea arkkitehtuurissa ja maalaustaiteessa. Purismi puolusti perinteistä klassismia keskittymällä puhtaisiin geometrisiin muotoihin ja omaksui samalla uusimman teknologian, uudet materiaalit ja *futurismin* kone-estetiikan. (Eliel 2002, 12.) Purismia edeltävä taidesuuntaus oli kubismi, jota puristisen liikkeen kuulajahmo Ozenfant kuvasi artikkelissaan ”Kommentteja kubismista” propagandalehdessään *L'Élan* (1.12.1916). Ozenfant perusteli ajatustaan ”KUBISMI ON PURISMIN LIIKE” esittämällä, että:

Kubismi on varmistanut itselleen merkittävän aseman kuvataiteen historiassa, koska se on jo osittain toteuttanut sen puristista pyrkimystä puhdistaa kuvataiteen kieli asiaankuulumattomista termeistä, juuri niin kuin Mallarmé yrittää tehdä verbaaliselle kielelle. (Ozenfant 1916, siteerattu teoksessa Eliel 2002, 12.)

Runoilija Stéphane Mallarmén yhdistäminen verbaalisen kielen puhdistamiseen on verrattavissa siihen rooliin, jonka Cocteau antoi Satielle musiikillisen kielen puhdistajana. Toisaalta on hämmäntävää, että Ozenfantin kubismia puolustava luonnehdinta kääntyi itseään vastaan jo kahta vuotta myöhemmin, kun hän lokakuussa 1918 julkaisi Jeanneret'n (Le Corbusier) kanssa purismin manifestin nimellä *Après le cubisme*.⁹ Se siis julkaistiin vain puoli vuotta myöhemmin kuin Cocteaun *Le Coq et l'Arlequin*. Manifestien esteettiset teesit muistuttavat sisällöllisesti niin paljon toisiaan, että olen päätenyt niiden rinnastamiseen. Suurimmat eroavaisuudet ovat, että Cocteau viittaa musiikkiin ja Ozenfant & Corbusier kuvataiteisiin; Cocteau on kirjoitustyyliään metaforinen ja Ozenfant & Corbusier enemmän suorasanaisia tai proosallisia.

⁹ Vielä *L'Élanissa* (1916) Ozenfant puolusti kubismia pohjimmiltaan rationaaliseksi, konstruktiviseksi, syntetiseksi ja todellisen ranskalaisen hengen edustajaksi.

Pyrin osoittamaan seuraavilla manifestitekstien katkelmilla *l'esprit nouveaun* ja purismin välisiä sisällöllisiä, aatteellisia ja esteettisiä yhtäläisyyksiä. Valitsemani väittämät käsittelevät esimerkiksi koristeellisuuden, yksityiskohtaisuuden, ulkoisten vaikutteiden, spontaaniuden, improvisoimisen ja taiteen tietoisesta representoivuudesta hylkäämistä. Toisaalta ne kuvastavat yhtä lailla muuttumattoman, alkuperäisen ja organisoidun, älyllisen ja suunnitelmallisen palauttamista.

Seuraavassa esittelen poimintoja Ozenfantin ja Jeanneret'n teoksesta *Après le cubisme* (1918), joka sisältää teesejä purismista. Merkitsen purismia koskevia sitaatteja kirjaimella P (lähde: Ozenfant & Jeanneret 2002 [1918], 165–166) ja Cocteau-sitaatteja kirjaimella C.

P: PURISMI EI PYRI OLEMAAN TIETEELLISTÄ TAIDETTA, JOLLA EI OLISI MERKITYSTÄ

P: Maalauksen arvo on riippuvainen kuvataiteen elementtien erottamattomista ominaisuuksista, ei niiden esittävästä tai kerronnallisista ulottuvuuksista. (*Après le cubisme*)

C: Impressionistit pelkäsivät paljautta, tyhjyyttä, hiljaisuutta. Hiljaisuus ei välttämättä ole aukko; on käytettävä hiljaisuutta eikä epämääräisten hälyäänien pysähtymismerkkejä. (Cocteau 1921, 21.)

P: PURISMI ei ilmaise muunnelmia, vaan sitä mikä on muuttumaton. Teos ei saisi olla sattumanvarainen, poikkeuksellinen, impressionistinen, kilpailumielinen, epäorgaaninen, pittoreski, vaan ennemminkin yleinen, staattinen ja pysyvän suhteen ilmaisullinen. (*Après le cubisme*)

C: Pittoreskius ja erityisesti eksotismi ovat vamma muusikoille ja johtavat heidän väärinymmärrykseensä. (Cocteau 1921, 12.)

P: PURISMI tähtää käsittämään selkeästi, toteuttamaan uskollisesti, tarkasti, ilman ylimääräistä; se kääntyy monimutkaisista käsityksistä, nopeista, kuohuvista toteutuksista. Vakavan taiteen täytyy karkottaa kaikkeen todelliseen käsittämiseen verrattuna petolliset tekniikat. (*Après le cubisme*)

C: Runoilijalla on liian monia sanoja sanastossaan, taiteilijalla liian monia värejä paletissaan ja muusikolla liian monia nuotteja koskettimistollaan (Cocteau 1921, 11).

P: Taiteessa on ennen kaikkea kysymys käsittämisestä. (*Après le cubisme*)

C: Taiteessa jokainen arvo jonka voi todistaa on vulgaari. (Cocteau 1921, 9.)

P: PURISMI pelkää eriskummallista ja ”alkuperäistä”. Se etsii puhtaita elementtejä, joista muodostaa organisoituja maalauksia, jotka näyttävät luonnon itsensä tekemil-

tä. (*Après le cubisme*)

C: Satie on improvisoijan vastakohta. Vaikuttaa siltä kuin hänen teoksensa olisivat ennalta valmistettuja ja että hän pikkutarkasti purkaisi ne, nuotti nuotilta. (Cocteau 1921, 20.)

P: PURISMI ei usko, että paluu luontoon tarkoittaisi paluuta kopioimaan luontoa. (*Après le cubisme*)

C: Aito taiteilija ei osaa kopioida. Joten hänen täytyy kopioida ollakseen aito. (Cocteau 1921, 34.)

Surrealismi

Kirjailija André Breton määrittelee *Surrealismen manifestissa* (1924) surrealismia seuraavasti, tietokirjamaiseen tyyliin:¹⁰

SURREALISMI. Puhdas psyykinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellista toimintaa. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kananottoa.

TIETOSANAKIRJA. *Filosofia*. Surrealismen perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylimpään todellisuuteen, unen kaikkivoipaisuuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden sijalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia. (Siteerattu teoksessa Kaitaro 2001, 50.)

Bretonin määritelmässä huomioni kiinnittyy kirjoittajan pyrkimykseen vapauttaa taiteen tekeminen sekä institutionaalisista säännöistä että mielen asettamista rajoituksista. Surrealistit nostivat ihmisestä pidäkkeettömästi virtaavan ilmaisun uuteen arvoonsa, mutta silti kysymys ei ole improvisaatiosta. Kaitaron (2001) mukaan realismi surrealismien yhteydessä ei tarkoittanut illuusion luomista, vaikka se usein liitetäänkin Salvador Dalín tai Paul Delvaux'n taiteeseen. Pikemminkin surrealismi pyrki irrottautumaan perinteisestä tavasta luoda todellisuuden illuusio jäljittelyn tai fiktion avulla. Koska tuttu ja jokapäiväinen haluttiin nähdä outona, hämmästyttävänä ja ihmeellisenä, Breton etsi surreaalista arkitodellisuudesta eikä sen kopiosta. Samalla surrealismi, *ylirealismi* suhtautui kielteisesti perinteiseen realismiin. Se ilmensi itseään lähinnä kirjallisuuden ja kuvataiteen parissa, mutta myös seuraleikkien, kaupungilla harhailun, hämmästyttävien sattumien ja yllättävien kohtaamisten

¹⁰ Tanja Tiekson (2013, 50) mukaan "avantgardemanifestit olivat keskeinen osa historiallisten avantgardeliikkeiden kuten futurismin, dadaismin ja surrealismien toimintastrategiaa. [...] Avantgardemanifesti on taidemanifestin erityistyyppi, jonka määrittelemisen lähtökohtana tulee pitää sitä, että tekstillä on tiedostettu ja tarkoituksellinen (taide)poliittinen ja ideologinen ulottuvuus [...] Historiallisille avantgardeliikkeille manifestit toimivat provokaation välineenä [...]" Tiekso ei käsittele teoksessaan Jean Cocteaun (1918) manifestia, vaikka sen merkitys ranskalaiselle modernismille on keskeinen ja se voidaan lukea musiikillisiin avantgardemanifesteihin kuuluvaksi.

provosoinnin, kaupungin irrationaalisen kaunistamisen sekä poliittisen toiminnan muodossa. (Kaitaro 2001, 10.)

Käsitettä *surréal* (*surréaliste*) käytti ensimmäisen kerran modernistirunoilija Apollinaire näytelmästään *Les mamelles de Tirésias* (1917). Hän tarkoitti sillä ”jotain, joka tulee muualta, jonka suhteen meillä ei ole kysymyksiä ja jota emme lainkaan osanneet odottaa” (Tarasti 1996, 53). Siitä edelleen surrealismi kehittyi Pariisin kirjallisuuspiireissä ensimmäisen maailmansodan jälkeen, ja sen johtavana teoreetikona toimi André Breton (1896–1966). Vaikka Breton, Louis Aragon ja Philippe Soupault julkaisivat Bretonin toimittamassa *Littérature*-lehdessä rinnakkain sekä surrealistisia että dadaistisia tekstejä, surrealismiin katsotaan kehittyneen eräänlaisena rakentavana reaktionä sitä edeltäneeseen, tuhoavaksi ja nihilistiseksi miellettyyn dadaliikkeeseen, eli dadaismiin. Yhteisiäkin piirteitä surrealismilla ja dadalla oli, ja ne liittyivät liikkeille yhteisten henkilöiden lisäksi inhoon ensimmäistä maailmansotaa ja sitä puolustavaa nationalistista propagandaa kohtaan. (Kaitaro 2001, 13–14.)

Mikä sitten on surrealismiin yhteys musiikkiin? Joistakin sävelteoksista on tapana puhua ”surrealistisina”, jos niiden sisällöt ja tarkoitusperät ovat ”omituisia” ja vaikeasti tavoitettavissa. Tämä on surrealismiin teorian kannalta sikäli virheellistä, että sävelteosten etukäteen punnitut sisällöt ja ratkaisut eivät lähtökohtaisesti soveltuneet surrealismiin sattumanvaraisuutta ja alitajuisuutta korostaviin periaatteisiin, eikä surrealismi tietoisesti pyrkinyt ”omituisuuteen”. Toisaalta musiikin ranskalaismodernismille kaikenlainen haltioituminen ja taiteenulkoiset ilmaisulliset pyrkimykset olivat vieraita, ja musiikin piirissä vaalittiin avoimesti nationalistisia päämääriä, joita taas surrealistit vastustivat. Näkemykseni surrealismiin ja ranskalaismodernistisen musiikin välisestä vuorovaikutuksesta ja yhteneväisyydestä on, että molemmat jakoivat viehtymyksen arkipäiväisyyteen. Musiikin piirissä arkipäiväisyys viehätti sellaisena kuin se oli, surrealistit taas pyrkivät transformoimaan arkipäivää tuomalla siihen arkipäivään kuulumattomia elementtejä (vrt. ”kaupungin irrationaalinen kaunistaminen”, Kaitaro 2001, 10). Myös Cocteau (1921) viittaa epäsuorasti ”tavallisuuteen” ja arkipäiväisyyteen ajatuksessaan:

Riittävästi riippumattoja, kukkaköynnöksiä ja gondoleita: Haluan että joku rakentaa minulle musiikkia jossa voin asua, niin kuin talossa. (Cocteau 1921, 21.)

Musiikin ranskalaismodernisteille ”tavallisuudesta” tuli uusi esteettinen ihanne ja taiteen ”alkulähde” edeltävien romantiikan ja impressionismin aikakausien värikylläisyyden, ekstaattisuuden, monimerkityksisyyden ja ylevöitymisen tilalle. Instituutionaalisen ja kulttuurielitistisen taidemusiikin murrosta vahvistivat musiikin genererajojen hämärtyminen ja sekoittuminen (klassinen vs. populaari) sekä nationalistisiin pyrkimyksiin liittyvä ranskalaisen oman musiikkikulttuurin vahvistuminen. Sotien välisen ranskalaismodernistisen musiikin ja sen edustaman uuden estetiikan kannalta kaikkein merkittävin aatteellinen vaikuttaja oli yhteensulautuma *l'esprit nouveausta* ja

purismista. Tästä osoituksena ovat esittelemäni Cocteaun ja Ozenfant & Jeanneret'n manifestitekstit sekä muut aikalaistaiteilijoiden esteettiset luonnehdinnat (erityisesti Apollinaire ja *Parade* 1917). Tärkeimmiksi esteettisiksi periaatteiksi nousivat antiromanttisuus ja impressionismin hylkääminen äärimmilleen viedyn yksinkertaisuuden ja klassisuuden ihanteiden kautta. Ranskalaisille avantgarde-liikkeille tunnusomaista tuntui olevan jopa kryptinen äyllisyys, pyrkimys perusteelliseen itsereflektioon, manifestointiin ja toisaalta äkillisiin käännteisiin ja aatteellisiin suunnanmuutoksiin.

NATIONALISMI JA IDENTITEETTI

Kun puhun ”venäläisestä ansasta” tai ”venäläisestä vaikutteesta”, en tarkoita, että halveksisin venäläistä musiikkia. Venäläinen musiikki on ihailtavaa, koska se on venäläistä musiikkia. Venäläis-ranskalainen musiikki tai saksalais-ranskalainen musiikki on välttämätöntä moskaa, vaikka se olisi Musorgskin, Stravinskyn, Wagnerin tai Schönbergin aikaansaamaa. Haluan Ranskan ranskalaista musiikkia. (Cocteau 1921, 19.)

Ranskalainen nationalismi ja kansallisidentiteetti ovat erottamattomasti sidoksissa sodanjälkeisen modernismiestetiikan periaatteisiin. Keskeisiä tekijöitä kansallisen estetiikan syntymisessä olivat

- historialliset syyt (Saksaa vastaan koetut sotatappiot ja aluemenetykset),
- esteettiset syyt (nationalismin ja klassisuuden ihanteiden kytkeytyminen toisiinsa kansanmusiikin välityksellä; esim. *Volkgeist*-hypoteesi [Dahlhaus 1989]),
- poliittis-taiteelliset syyt (Charles Maurrasin ja Maurice Barrès'n poliittis-taiteellinen ideologia sekä ranskalaista musiikkia ja kulttuuria suojelevat ryhmittymät, esimerkiksi *Ligue d'Action française* ja *Ligue nationale pour la défense de la musique française*) ja
- ranskalaisen älymystön sodanaikainen toiminta (esim. Jean Cocteaun nationalistista propagandaa ja esteettisiä määritelmiä yhdistelevä *Le Coq et l'Arlequin* [1918]).

Nationalismin taustaa

Carl Dahlhaus (1989) [1974] käsittelee kirjoituksessaan nationalismin historiaa. Hän esittää, että sanaa ”nationalismi” ei ole poliittisessa historiassa käsitelty lähtökohtaisesti pejoratiivisesti vaan deskriptiivisesti. Se määrittelee uskomuksen, josta tuli 1800-luvun aikana – Ranskan ns. helmikuun vallankumouksesta (1848) ensimmäisen maailmansodan puhkeamiseen – määrittävä idea: uskomus, jossa kansalainen on ensisijaisesti lojaali valtiolleen, ei sukudynastialleen tai sosiaaliselle luokalle. Dahlhaus kirjoittaa, että nationalismi kävi läpi perusteellisen murroksen 1800-lu-

vun aikana. Vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla ”nationalisti” oli myös, ehkä paradoksaalisesti ”kosmopoliitti”, ”maailman kansalainen”. Dahlhaus pitää vuotta 1849 vedenjakajana (Unkarin vallankumous 1848–1849, Ranskassa helmikuun vallankumous 1848), jolloin nationalismin merkitys muuttui voimakkaasti ja se omaksui ylimielisen yksinoikeutuksen, jopa aggressiivisen asenteen. Tätä määritelmää hie- man terävöittää Barbara L. Kelly (2008, 9), joka kiinnittää huomion nationalismiin ja patriotismin välisiin eroihin. Hän viittaa Carlo Caballeroon (1999), jonka mukaan nationalismi edustaa ideologista kysymystä rodusta ja verenperinnöstä, kun taas patriotismi ennemminkin toiminnallisuuden kautta ilmentyvää rakkautta maata, kieltä ja kulttuuria kohtaan.

”Nationalismi lienee yksi ristiriitaisimmin tulkituista ja vaikeimmista käsitteistä, joita modernit yhteiskuntatieteet ja historiankirjoitus ovat olemassaolonsa aikana käsitelleet”, kirjoittaa Jouko Nurmiainen (2007, 9) esipuheessaan Benedict Andersonin kirjassa *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Anderson (2007 [1983], 37) lähtee perinteisiä nationalismin määritelmiä ravistelevassa tulkinnassaan siitä, että ”kansallisuus, tai kuten termin monisanaisten sisältöjen valossa voisi sanoa, kansakunnallisuus, samoin kuin nationalismikin, ovat laadultaan erityisiä kulttuurisia artefakteja”. Andersonin mukaan ”näiden artefaktien syntymä 1700-luvun lopulla oli spontaani tiivistymä siitä, kun erilaiset voimat ’ristesivät’ monimutkaisesti; mutta että niistä tuli, kerran synnyttyään, ’malleja’, joita voitaisiin istuttaa uudelleen – vaihtelevissa määrin tietoisesti – kovin moninaisiin sosiaalisiin kasvuympäristöihin, joissa ne sulautuivat tai ne sulautettiin yhtä moninaisiin poliittisiin ja ideologisiin asetelmiin.”

Andersonin (2007) mukaan on ongelmallista, että ”meillä on taipumus tiedostamattamme mieltää nationalismi yhdeksi, erisnimen saavaksi kokonaisuudeksi [...] ja luokitella ’se’ yhdeksi ideologioista”. Anderson ehdottaa, että antropologisessa hengessä kansakuntia määriteltäisiin siten, että ne ovat kuviteltuja poliittisia yhteisöjä – ja ne on kuviteltu sekä sisäisesti rajallisiksi että täysivaltaisiksi. ”Ne [kansakunnat] ovat *kuviteltuja*, koska pienempienkään kansakuntien jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata useimpia kanssakansalaisiaan, tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien miellissä elää kuva heidän jakamastaan yhteydestä.” (Mts. 38–39.)

Andersonin nationalismikriittisen lähestymistavan lisäksi merkittävää nationalismitutkimusta on uudella vuosituhannella tehnyt Anthony D. Smith. Smith (2003, 24) näkee nationalismin määrittelemisen ongelmallisena siitä syystä, että sillä viitataan usein samanaikaisesti sekä tunteisiin että ideologioihin ja liikkeisiin. Smith sanoo rajoittavansa oman määritelmänsä jälkimmäisiin ilmiöihin. Hän määrittelee nationalismin ideologisena liikkeenä autonomian, yhtenäisyyden ja identiteetin saavuttamiseksi ja ylläpitämiseksi sellaisen väestön puolesta, jonka jäsenet näkevät sen koostuvan varsinaisesta tai mahdollisesta ”kansakunnasta”.

Nationalismi musiikissa

Tomi Mäkelä (1997) on kuvannut, että mikä tahansa tyyllinen ilmentymä voi olla nationalistinen, jos säveltäjä käyttää sitä tietoisesti ja nationalistisista syistä. Mäkelä jatkaa, että nationalismia on tarkasteltava reseption ja intention lähtökohdista enemmän kuin musiikillisena tekniikkana. Näin ollen nationalismi on ensisijaisesti ideologia, jolla voi olla taiteellisia seurauksia, ja se on tunnistettavissa taiteilijan ideologian ”ohjaajana” (1997, 10).¹¹ On hyvä, että Mäkelä tuo väittämässään esille myös reseption merkityksen, sillä säveltäjän oma tahtotila ja intentio kansallisten symbolien välittämisessä edustaa vasta toista puolta kolkosta. En kärjistäisi kysymystä täysin dahlhauslaisittainkaan ikään kuin ”nationalismi olisi kuulijan korvassa”, mutta en toisaalta jättäisi vähälle merkitykselle sitäköön, että kuulija tulkitsee musiikin nationalistiseksi tai jättää sen tekemättä riippuen monista kyseessä olevaa musiikkia ympäröivistä ulkomusiikillisista osatekijöistä ja henkilöstä itsestään.

Myös Dahlhaus (1989, 79–101) puhuu musiikillisen reseption merkityksestä nationalismin toteutumisessa. Nationalististen piirteiden kuuleminen on Dahlhausin mukaan pitkälti tulkinnanvaraista, ja on erotettava musiikin ”tosiasiat” teoksesta itsestään. Tästä hän antaa esimerkiksi folklorismin, johon vasta nationalismin ajalla suhtauduttiin kansallisena, enemmän kuin alueellisena tai sosiaalisena ilmiönä. Usko nationalismiin aktiivisena luovana voimana on Dahlhausin mukaan sinänsä yksinkertaista samaistaa kansalliseen tyyliin, mutta sitä ei voi menestyksekkäästi yhdistää konkreettisiin musiikillisiin tunnusmerkkeihin. Hän mainitsee, että tunnistettavia kansallisia tyylejä ja alueellisia eroja on voitu erottaa polyfonisessa musiikissa jo 1200-luvulta alkaen, mutta vasta 1800-luvun aikana, Ranskan (helmikuun) vallankumouksen jälkeen nationalismi tuli dominoimaan Eurooppaa ajattelutapana ja tunteen rakenteena. Dahlhaus kuitenkin kiistää, että nationalistista tyyliä voisi määritellä säveltäjiä etnisesti yhdistävien attribuuttien kautta.

Nationalismi taiteellisena ideologiana liittyy myös Dahlhausin (1989) mainitsemaan *Volksgeist*-hypoteesiin¹², jossa nationalismi ja klassismin ihanteet kytkeytyvät toisiinsa. Hänen nähdäkseen 1800-luvulle tyypillinen palaaminen kansanmelodiin tuotti kansallista henkeä kuten kansanmusiikki ja muodosti lopulta klassisuutta, kansallista klassisuutta. Musiikin klassismi nähtiin myöhäisellä 1700-luvulla saksalaisena – ei universaalina tyylinä, jota taas ranskalaiset ja italialaiset säveltäjät edustivat. Innostus kansanmusiikkia kohtaan ja kaipaus klassisuuteen eivät olleet siis toistensa vastakohtia, vaan klassismi nähtiin lopullisena, täydellisenä ilmaisuna jollekin, joka sai ensiksi muotonsa kansanmusiikissa; klassisen tyylin *jalo yksinkertaisuus* edusti kansanmusiikin yksinkertaisuutta, uudistuneena ja muunneltuna.

¹¹ Sotienvälisistä ranskalaismodernisteista Mäkelä luonnehtii Francis Poulencin tyyliä kansalliseksi (paikalliset kahvila/jazz-vaikutteet) ja tuo esille Darius Milhaud'n määritelmät ”henkisestä keveydestä” ja ”ilmaisun kirkkaudesta” todellisen ”ranskalaisuuden” ilmentyminä.

¹² Alun perin Johann Gottfried von Herderin idea ”ihmisten hengestä”.

Ranskalainen nationalismi

Ranskalainen nationalismi ennen ensimmäistä maailmansotaa (1914–1918) oli leimallisesti sidoksissa kansallisen historian ja klassisuuden periaatteisiin, samoihin esikuviin joita Dahlhaus tuo aiemmin esittämässään *Volksgeist*-hypoteesissaan esille. Poliitiikan ja taiteen yhteensovittamisen taustalla ranskalaisessa nationalismissa oli ennen kaikkea kirjailija Charles Maurras (1868–1952), kansallisen *Ligue de l'Action française* -ryhmittymän perustaja ja pääajattelija. Maurrasille paluu monarkiaan edusti samoja järjestyksen peruseriaatteita, joiden hän uskoi luonnostaan kuuluvan kaikkeen suureen taiteeseen. Hän päätteli, että kauneus olisi riippuvaista järjestyksestä ja järjestys arvojen hierarkiasta. Tämän vuoksi järjestyksen ja auktoriteetin niin politiikassa kuin taiteessa (ja kirjallisuudessa) tuli Maurrasin mukaan nousta traditiosta. Taiteessa Maurras kannatti arvottamisen ”absoluuttista” tapaa, jonka esteettinen malli olisi ennen kaikkea 1600-luvun Ranska. Tästä syystä hän rinnasti klassismin ja traditionalismin toisiinsa ja pyrki säilyttämään Ranskan monarkkisenä valtiona osoituksena siitä, että se oli historiansa aikana tuottanut niin suurta taidetta. Maurrasille, samoin kuin hänen kollegalleen, nationalisti-kirjailija Maurice Barrès’lle, politiikan ja taiteen piti olla innoittuneita samasta ”kansallisesta hengestä”.¹³ ”Ranskalaisuus” ei käsittänyt pelkästään kieltä vaan ajattelun ja tuntemisen tavan, yleiset arvot ja piirteet, jotka sitoivat yhteisön poliittiseksi ja esteettiseksi kokonaisuudeksi. (Fulcher 2005, 21).

Arvostus Barrès’ta ja Maurrasia kohtaan saavutti huippunsa ensimmäisen maailmansodan aikana, ja Maurrasin valistuksen aikaiselta kalskahtava idea ”kansallisesta nerosta” toisaalta allekirjoitettiin, ja toisaalta sitä arvosteltiin (Fulcher 2005, 21).¹⁴ Rollo H. Myers (1971) on selvittänyt nationalismin ja ”kansallisen nerouden” käsitteen ilmenemistä ranskalaisessa taidemusiikissa. Hänen mukaansa kansallisuus-aatteelle rakentuva identiteetti ei noussut alun perin niinkään kansanmusiikista, spontaanista musisoinnista tai muista populaareista vaikutteista niin kuin Dahlhaus (1989) esittää. Myers korostaa ranskalaisen taidemusiikin vahvoja juuria hovien musiikkielämässä, ja tämä näyttäytyi hänen mukaansa Rameausta aina Raveliin saakka älyllisyytenä ja mielikuvituksellisuutena, ei niinkään emotionaalisuutena tai omaksi

¹³ Tuija Pulkkinen (1993, 230) käsittää kysymykset esimerkiksi kansallisuudesta, kulttuurisuudesta ja rodusta poliittista kenttää määrittävinä identiteettikategorioina. Hän viittaa Hegeliin (1770–1831), jonka ajattelu laajensi vallankumouksellisen ajatuksen kansakunnasta poliittisena yhteisönä ajatukseksi poliittisesta yhteisöstä, joka perustuu yhteiseen kulttuuriseen identiteettiin. Identiteetti on Hegelin mukaan olemassa oleva tosiasia, joka on mahdollista kohottaa tietoiseksi sosiaalisen subjektin autonomiaksi. Kansakuntana olemisen on enemmän kuin poliittisten toimijoiden kokoelma, se on poliittinen toimija, jonka perusta on yhteisessä kulttuurisessa identiteetissä. (Mt. 235–236.)

¹⁴ Teoksessaan *Arvostelukyvyyn kritiikki* [*Kritik der Urteilstkraft*] vuodelta 1790 Kant määrittää neroutta lahjana (luontaisena ominaisuutena, *ingenium*), joka antaa säännöt taiteelle (Korsmeyer 1998, 300–301). Taava Koskisen (2006) mukaan tähän kuitenkin liittyy autonomia ja valta muokata materiaa oman tahdon mukaan, ja teoksessa *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) Kant liittää nerouden käsitteen myös rotuun ja kansallisuuteen luokittelemalla ja arvioimalla ihmisten esteettistä kykyä ja luonnetta näiden ominaisuuksien perusteella (Koskinen 2006, 23–24). Tämä huomio auttaa nähdäkseni avaamaan ”kansallisen neron” käsitettä myös ranskalaisessa kontekstissa.

iloksi musisointina. (Myers 1971, 5–7.)

1900-luvun vaihteessa siis yleisesti uskottiin, että oli olemassa klassiseen selkeyteen ja tarkkuuteen perustuva ranskalainen ”tyyli”, mutta myös ilmaisu, joka noudatteli samoja periaatteita. Tällaisen päättelyn seurauksena kulttuurin korkeimpia muotoja ei enää pidetty yleisinä vaan ennemminkin kansallisina. On myös huomattavaa, että ranskalaisella klassisuudella oli aivan erityiset konnotaationsa ja merkityksensä tässä yhteydessä: se ei ollut kytköksissä antiikin Kreikan filosofisiin perusteisiin vaan ”latinalaisuuteen”, vastakohtana ”pohjoiselle” romantiikalle ja ”hunnien irrationaalisuudelle”. Samalla klassisuus puolusti alkuperäisiä latinalaisia puhtauden, tasapainon ja järjestyksen hyveitä. Vastakohtana tasavaltalaiselle klassismille latinalainen klassisuus oli konservatiivista ja kääntyi kohti järjestäytyntä, hierarkkista katolisuutta. (Fulcher 2005, 22.)¹⁵

Ranskalaisten vihamielisyys saksalaista kielialuetta kohtaan nousi lähimenneisyydestä Preussille raskaasti hävitystä sodasta aluemenetyksineen (Alsace ja Lorraine 1871), ja tunne vahvistui kaikkia saksalaisia elämänalueita kohtaan Ranskalle edelleen tappiollisen ensimmäisen maailmansodan aikana (Kelly 2008, 1). Alan Forrestin (2009) mukaan sotavuosien 1914–1918 aikana muodostui tavaksi, että sotaa käytiin myös kynän välityksellä, ja ranskalainen älymystö – kirjailijat, runoilijat ja filosofit – ottivat tehtäväkseen manifestoida itsenäisyyden, kansallisuuden ja kansallisen sivistyksen puolesta. Tärkeimpiä teemoja olivat valtio ja sen arvot sekä sivistyksen puolustaminen vihollisilta eli hunneilta ja idästä tulevilta barbaareilta (Venäjä?). Sodan edetessä yhä useampi pariisilaisälymystön edustaja noudatti patriotismin kutsua toisaalta demonisoimalla Saksaa ja toisaalta suurentelemalla tasavaltalaisuuden hyvettä. Toisin sanoen ranskalaiset intellektuellit hyökkäsivät jopa niille alueille saksalaista kulttuuria, joita kohtaan he tunsivat piilevää kunnioitusta – saksalaista runoutta, musiikkia, tiedettä ja lääketiedettä kohtaan. He toteuttivat saksalaisten vähättelyä asettamalla kansalliset ominaisuudet, saksalaisen funktionaalisuuden ja ranskalaisen spontaaniuden toisiaan vastaan. Tämän näkökulman mukaan saksalaisilla oli *kulttuuri*, ranskalaisilla *sivistys*. (Forrest 2009, 206–207).

Jean Cocteau ranskalaisen nationalismin puolestapuhujana

Ryhtyessään *Le Coq et l'Arlequinissa* ”uuden musiikin” puhemieheksi Cocteau saavutti tavoitteensa myös nationalistisen klassisuuden puolestapuhujana (Fulcher 2005, 165). Pelkästään manifestin nimi, jota Cocteau käsittelee *Les Six* -ryhmän säveltäjä Georges Auricille omistetussa esipuheessaan, viittaa syviin patrioottisiin

¹⁵ On huomattavaa, että silloinen Katolisen instituutin professori, teologi Jacques Maritain siteeraa Cocteaun *Le Coq et l'Arlequinin* väittämiä kirjassaan *Art et scholastique* (1920). Tämä liittyy pitkälti Maritainin ja Cocteaun samankaltaisiin ajatuksiin siitä, että moderni taide on kyvytön ilmaisemaan ”hyvää” tai välittämään hengellisiä viestejä (Fulcher 2005, 165).

asenteisiin. Useimmissa *Le Coq et l'Arlequinista* tehdyissä tulkinnoissa *le Coq* (kukko) viittaa Gallian kukkoon, Ranskan kansallissymboliin ja *l'Arlequin* (harlekiini) epäisänmaallisuuteen ja petturuuteen:

Ihailen Cézannen ja Picasson Harlekiineja, mutta en pidä Harlekiinista. Hän pukeutuu mustaan naamioon ja monivärisen pukuun. Kieltäytyttyään kukon kiekumisesta hän lähtee pois mennäkseen piiloon. Hän on yön kukko. (Cocteau 1921, 1.)

Cocteaun nationalistinen taktiikka *Le Coq et l'Arlequinissa* oli omaksua sodan aikaiset kansallisuusarvot, vedota nationalistisiin teemoihin ja kliseisiin ja samanaikaisesti vaatia niille pätevämpää, ajanmukaista tulkintaa. Hän kuulutti provokatiivisesti tarvetta löytää ranskalainen nationalismi uudelleen, samalla vastustaen sekä konservatiivista traditionaalisuutta että nihilististä dadaa (Fulcher 2005, 163). Esipuheen loppu tiivistää Cocteaun pyrkimyksen luoda uusi suuntaus yhdistämällä kansalliset tavoitteet esteettisiin päämääriin:

Tarjoan nämä [muistiinpanot, nuotit] sinulle, koska sinun ikäisesi muusikko julistaa sukupolvensa rikkautta ja ylvyttä, joka ei enää virnistele tai verhoudu naamioon tai piiloudu tai välttele, eikä pelkää ihailla tai seisoa sen takana mitä ihailee. Se vihaa paradoksia ja eklektismia. Se halveksuu heidän hymyään ja häivytettyä eleganssiaan. Se myös karttaa mahtavuutta. Siitä syystä kutsun sitä Saksasta pakenemiseksi. Eläköön Kukko! Alas Harlekiini! (Cocteau 1921, 1.)

Huomio tässä yhteydessä kiinnittyy merkityksiin, joita Cocteau antaa *eklektisyydelle*.¹⁶ Helena Tyrväisen (2013, 48) mukaan noihin aikoihin eklektismillä ei ollut Ranskassa samaa huonoa kaikua kuin mitä Cocteau antaa ymmärtää, vaan sillä viitattiin musiikkielämän kansainväliseen kanssakäymiseen tavallisesti myönteisessä merkityksessä. ”Virallisena eklektisminä” pidettiin Victor Cousinin kehrittelemää filosofista teoriaa, mutta se ei itsessään koskenut kansallisuusaatetta. Tämän konservatiivisen teorian mukaan menneisyys tuli nähdä totuuden ja uudistumisen lähteinä, ja perustavia käsitteitä olivat ”tosi” ja ”todellinen” (Tyrväinen 2013, 42–43).

Mikä on sitten eklektismin ja eklektisyyden välinen ero? Jann Paslerin (2009, 369–370) mukaan eklektismi edusti kreikkalais-roomalaisesta filosofiasta kumpuavaa (Cousinin) ranskalaisfilosofista ”totuuden” ja ”uudistumisen” teoriaa, mutta eklektisyys puolestaan eklektismin käytäntöä, eli ranskalaisten vaihtuvia makumielityksiä ja viehtymystä uusia vaikutteita kohtaan. ”Intohimo eklektisyyteen” teki ranskalaisista vielä 1800-luvun lopulla (ennen esteettistä täyskäännöstä) vastaanottavaisia esimerkiksi saksalaisille ja italialaisille suosikkiteoksille sekä mahdollisti

¹⁶ Eklektismi/eklektisyys juontuu kreikankielisestä sanasta *eklektikos*, eli selektiivinen, ja sitä käyttivät alun perin kreikkalaiset ja roomalaiset filosofit kuten Cicero, joka valikoi useista filosofisista uskomuksista ne, jotka vaikuttivat sopivimmilta heille. Ranskalainen filosofi Victor Cousin (1792–1867) kannatti tätä lähestymistapaa luennoissaan Totuudesta, Kauniista ja Hyvästä ja lisäsi että filosofiset systeemit ovat yleensä oikeassa siinä, mitä ne vahvistavat, mutta väärässä siinä, minkä ne kieltävät.

koulujen ja tyylien sulauttamisen ilman ranskalaisesta originaalisuudesta luopumista. Jules Simon, Cousinin oppilas, tulkitsi sittemmin Cousinin ajatuksia uudelleen republikaanisesta perspektiivistä. Opportunisteille eklektisyys niin ikään merkitsi avoimuutta yhtä lailla menneisyyden kuin nykyisyyden vaikutteille. Silti se myös vastusti systemaattisuutta: yhden elementin (esimerkiksi yhden kirkon tai yhden filosofian) dominoivuutta ja poissulkemisen periaatteita. Ranskalaisessa musiikissa eklektisyys merkitsi kattavuutta, erityisesti uusien vaikutteiden suhteen.

Cocteaun nationalismi *le coq et l'arlequinissa*

Cocteaun käyttämä nationalistinen malli on melko monimutkainen, sillä hän kytkee sekä henkilökohtaiset että yleiset nationalistiset pyrkimykset suoraviivaisesti musiikkiin. Useimmiten Cocteau lähtee kannanotoissaan liikkeelle siitä, mitä uuden ranskalaisen estetiikan *ei* tulisi olla ja puhuu siitä vertauskuvallisesti. Olen seuraavassa jaotellut Cocteaun nationalistisia teemoja erilaisiin ryhmiin. Mielenkiintoista on, että Cocteaun ääri-isänmaallisuus ja kaikenlainen torjunta kohdistuvat ennen kaikkea lähinaapureihin, mutta esimerkiksi afroamerikkalaista alkuperää olevat vaikutteet hän hyväksyy populaarin viihdyttävyyden ja nautinnon kategorioissa, kuitenkin ei virallisiksi taiteenlajeiksi kuuluvina:

Music-hall, sirkus ja amerikkalaiset neekeriorkesterit, kaikki nämä asiat lannoittavat taiteilijaa kuten elämäkin. [...] Nämä viihdykkeet eivät ole taidetta. Ne stimuloivat samalla tavalla kuin koneet, eläimet, luonnonmaisemat tai vaara. (Cocteau 1921, 23.)

Cocteaun nationalistisessa mallissa esiintyviä teemoja ovat

1. Saksan ja saksalaisuuden vastaisuus:

Meidän täytyy olla selkeitä väärinymmärretyssä fraasissa ”saksalainen vaikutte”. Ranskalla oli taskut täynnä siemeniä ja se huolettomasti läikäytti niitä kaikkialle. Saksa poimi siemenet, kanto ne pois Saksasta ja kylvi ne kemiallisesti käsiteltyyn maaperään, josta kasvoi hirviömäisiä kukkia ilman tuoksua. Ei ole yllättävää, että tämä äidillinen vaisto sai meidät tunnistamaan pilatun kukkaparan ja johdatteli meitä säilyttämään sen todellisen muodon ja tuoksun. (Cocteau 1921, 16.)

2. Wagner-vastaisuus:

Wagnerin puolustaminen vain siitä syystä, että Saint-Saëns hyökkäsi häntä vastaan, on liian yksinkertaista. Meidän täytyy itkeä ”Alas Wagner!” yhdessä Saint-Saënsin kanssa. Tämä vaatii todellista rohkeutta. (Cocteau 1921, 14.)

3. Slaavilaisen ja saksalaisen estetiikan rinnastaminen toisiinsa:

Keskellä ranskalaisen maun ja eksotismin hämmennystä kahvilakonsertit säilyvät koskemattomina huolimatta angloamerikkalaisista vaikutteista. Ne suojelevat tiettyä perinnettä, joka huolimatta ylensyöneisyydestään ei ole sen vähemmän rodullista. Tässä epäilemättä nuori muusikko saattaa napata kadonneen langan saksalais-slaavilaisesta labyrintista. (Cocteau 1921, 22.)

4. Debussyn estetiikan rinnastaminen germaanis-slaavilaiseen estetiikkaan:

Debussy kadotti tiensä pudottuaan saksalaiselta paistinpannulta venäläiselle tulelle. Jälleen kerran pedaali hämärtää rytmin ja luo tietynlaisen nestemäisen, lyhytnäköisille korville soveltuvan atmosfääriin. Satie säilyy koskemattomana. Kuule Gymnopédiet niin kirkkaina muodossaan ja melankolisessa tunnelmassaan. Debussy orkestroi ne, sekoittaa ne ja kietoo pilven sisään niiden ainutlaatuisen arkkitehtuurin. Debussy liikkuu kauemmas ja kauemmas Satien aloituspisteestä ja saa kaikki seuraamaan hänen omia jalanjälkiään. Paksu valon läpäisemä Bayreuthin sumu muuttuu impressionistisella päivänpaisteella täplittyneeksi ohueksi lumiseksi usvaksi. (Cocteau 1921, 19.)

5. Satien musiikillisen estetiikan asettaminen Debussyn ja germaanis-slaavilaisen estetiikan yläpuolelle, esikuvan asemaan:

Musiikissa linja on melodia. Paluu ääriivivoihin tarkoittaa väistämättä paluuta melodiaan. Satien syvälinen ainutlaatuisuus tarjoaa nuorille muusikoille opetuksen, joka ei tarkoita oman ainutlaatuisuuden menettämistä. Wagner, Stravinsky ja jopa Debussy ovat ensimmäisen luokan mustekaloja. Kuka hyvänsä menee lähelle, pakenee vain vaivoin niiden lonke-roista. Satie jättää avoimeksi selvän tien, johon jokainen on vapaa jättämään oman jälkensä (Cocteau 1921, 20.)

POLYTONAALISUUS JA ATONAALISUUS

Osuvan aikalaisnäkökulman ranskalaisen modernismin ilmenemismuotoihin tuo säveltäjä Darius Milhaud. Englanninkielisessä esseessään ”The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna” (1923) hän arvioi ja vertailee 1920-luvun modernismin pääkoulukuntien (Pariisi–Wien) välisiä musiikillisia, ”luontaiseen evoluutioon” perustuvia eroavaisuuksia. ”Musiikillisen evoluution” käsitteen osalta Milhaud siteeraa Jean Cocteauta, joka *Le Coq et l’Arlequinissa* (1921) toteaa: ”Emme voi estää jokea virtaamasta.” Milhaud pohtii, kuinka musiikki kehittyy, jatkuu ja muuttuu sellaisella vauhdilla, että jotkut kuulijat ja kriitikot kykenevät vain ”voivottelemaan vallankumouksen tulemistä” ja ”seisahtuvat keskelle tietä”.

Milhaud (1923) arvioi kirjoituksessaan kunnioittavasti mutta järkähtämättömästi erkaantumisen taustalla vaikuttavia ”rodullisia”, kulttuurihistoriallisia ja sodan aikaansaamia syitä. Samoin hän tuo esille ranskalaisen modernismin esteettisiä ta-

voitteita suhteessa ”nuorten wieniläisten” musiikillisiin ihanteisiin. Musiikinteoreettisten kysymysten (atonaalisuus–polytonaalisuus) pohdinta on Milhaud’n esseessä keskeisessä roolissa, ja hänen tapansa käsitellä ranskalaisen ja saksalaisperäisen sävelkielen välisiä peruseroavaisuuksia on valaisevaa ja seikkaperäistä. Hän käsittelee kysymystä seuraavalla tavalla:

Diatonisuus ja kromaattisuus ovat kaksi musiikillisen ilmaisun vastapuolta. Voidaan sanoa, että latinalaiset ovat diatonisia ja germaanit kromaattisia. Polytonaalisuudella tarkoitetaan useiden samanaikaisten melodialinjojen kirjoittamista eri tonaliteetteihin. Atonaalisuudella tarkoitetaan melodialinjoja, jotka eivät kuulu mihinkään tunnistettavaan tonaliteettiin ja jotka tietenkin käyttävät kromaattista asteikkoa. Luontaisesti latinalainen usko yksinkertaisiin kolmisointuihin raivasi tietä uudelle tekniikalle, jossa useita kolmisointuja käytettiin samanaikaisesti, mikä merkitsi useiden diatonisten melodioiden päällekkäin asettamista. Vastaavasti usko kromaattiseen asteikkoon, taipumus käyttää jokaista harmoniaa siltana edellisestä seuraavaan, on lähtökohtaisesti germaanista. Vasta-asetelmien luomisesta huolimatta polytonaalisuus (diatonisuuden looginen seuraus) ja atonaalisuus (kromaattisuuden looginen seuraus) eivät ole uusia systeemejä, joiden tarkoitus olisi vastustaa musiikin fundamentaalisia periaatteita, niin kuin niistä liian usein on sanottu. Päinvastoin, ne ovat ennemminkin niiden [musiikillisten fundamenttien] loogisia ja väistämättömiä seurauksia. (Milhaud 1923, 14-15; lyhennetty suomennos.)

Milhaud (1923) kuvailee, kuinka luontaiset eroavaisuudet ja näkökulmat koulukuntien välillä ovat niin suuria, että vaikka molemminpuolista ymmärrystä kuinka lisättäisiin, se ei pystyisi muuttamaan tätä peruuttamatonta vastakkainasettelua. Kirjoituksesta nousee Milhaud’n henkilökohtaisten mielipiteiden kautta yksityiskohtaista tietoa *Les Six* -ryhmän jäsenten (mukaan luettuna Satie) ja uuden wieniläisen koulukunnan edustajien tyylipiirteistä, samoin kuin modernismin aikaa edeltävistä ranskalaissäveltäjistä ja Wagnerista. Tapa, jolla Milhaud ruotii aiempia musiikillisiä esikuvia, on asenteellista ja noudattaa paikoitellen Cocteaun (1921) kirjoitustapaa ja näkökulmia, jopa sanavalintojen osalta. Silmiinpistävimpinä esimerkkeinä tästä ovat ”venäläisestä ansasta” puhuminen ja impressionistisen tyylin mustamaalaaminen.¹⁷

Milhaud’n mukaan Ranskan ja Itävallan muusikot eristäytyivät toisistaan ensimmäisen maailmansodan aikana ja olivat kuusi vuotta vailla minkäänlaista kontaktia. Tänä aikana musiikin uudet, vastakohtaiset suuntaukset ehtivät juurtua molemmin puolin. Huolimatta sodan eristävästä vaikutuksesta vastakohtaisuudet ovat luontaisia ja niillä on pitkät historialliset perinteet. Eroavaisuuksien taustat perustuvat Milhaud’n kirjoituksessa lähtökohtaisesti evoluutioon ja luontaisiin temperamenttieroisiin latinalaisten ja germaanien välillä, samoin toisistaan poikkeavaan koulutukseen. *Les Six* -ryhmä ja Erik Satie ovat Milhaud’n mukaan ponnistelleet säilyttääkseen Ranskan

¹⁷ Milhaud kuitenkin ilmaisee arvostuksensa Debussyn täydellistä taidetta, muodon kauneutta, huolellisuutta ja tasapainottamisen herkkyyttä kohtaan, mutta arvostelee ”Debussy-koulun” intoutumista Rimski-Korsakovin vaikutteista erityisesti orkestraalisen tekniikan osalta. Tämä sekoittuminen johti ranskalaisen musiikin Milhaud’n mukaan umpikujaan ja tarpeettomaan monimutkaisuuteen. (Milhaud 1923, 11.)

kansallisen ja alkuperäisen tradition samanaikaisesti, kun uusi wieniläinen koulukunta on kääntänyt katseensa takaisin Mozartiin ja Schubertiin. Milhaud mainitsee ranskalaisen musiikin tyylipiirteiden nousevan tietynlaisesta sujuvuudesta, selkeydestä, kirkkaudesta ja jossain määrin romantiikasta; näiden lisäksi teoksen rakenteen vahvasta tasapainottamisesta ja suunnitelmallisuudesta, halusta ilmaista itseä selkeyden, yksinkertaisuuden ja tietoisuuden kautta. Ranskalaisten tehtäväksi Milhaud nostaa ulkomaisten vaikutteiden paheksumisen ”niin kauan kuin todellakin on toivoa ja uskoa uudella polulla, jota on päätetty seurata kohti tulevaisuutta” (1923, 10).¹⁸

MODERNISMIN MÄÄRITTELYÄ

Modernismilla tarkoitetaan pääsääntöisesti kahta asiaa: eurooppalaista taiteen ajanjaksoa ensimmäisen maailmansodan molemmiin puolin ja toisaalta kokoavaa tekijää, eli yläkäsitettä edellä mainituille 1900-luvun taiteen ja yhteiskunnallisen elämän ilmiöille ja ismeille.¹⁹ Yhteistä näille oli, että ne pyrkivät irrottautumaan rajusti aiempien vuosisatojen näkemyksistä ja toimintatavoista asettumalla niitä vastaan. Musiikin alueella Eero Tarasti (1994, 238) on kuvannut modernismia perinteisen tonaliteetin hajoamisena ja itse sävelkielen perusteiden muuttumisena sekä uusien ratkaisujen etsimistä atonaalisesta, polytonaalista tai muista muunnetun tonaliteetin muodoista. Hänen näkemyksessään sävellystekniset uudistukset saivat esteettisen oikeutuksensa erilaisista ismeistä, jotka valloittivat Euroopan ja kumosivat toisiinsa tuskin ehdittyään julkaista manifestinsa ja vakiinnuttaa asemansa.

Traditioon liittyvän vastustamisen lisäksi 1920-luvun modernismille leimallista on myös pääkoulukuntien (Ranska, Saksa/Itävalta) keskinäinen vastakkainasettelu ja ympäröivien sivistysvaltioiden esteettinen leiriytyminen jommallekummalle puolelle. Modernismin ajallisista määritelmistä musiikin historian kannalta mahdollisena alkamisajankohdaksi voi pitää Daniel Albrightin (2000, 31) määrittelemiä vuosia 1907–1909, jolloin esimerkiksi Schönberg teki ”atonaalisen” läpimurtonsa, Stravinsky ja Cocteau olivat aloittelemassa kansainvälistä uraansa ja Picasso maalasi teoksen *Les Femmes d'Alger*. Jann Pasler (2009, 497) kytkee modernismin juuret *modernisti*-sanon varhaiseen esiintymiseen vuosina 1884–1886 julkaistun *La Revue moderniste* -lehden nimessä ja asenteellisesti antiporvarillisessa vastarintaliikkeessä. Tällä Pasler tarkoittaa palaamista ”taiteeseen taiteen vuoksi”, siirtymistä 1800-luvun lopulla kohti yksilöllisempää musiikin kokemista, pois valtiollisesta, poliittisesta ja yleisestä.

Modernin käsite liittyy kiinteästi juuri edellä kuvaamaani modernismin ajanjak-

¹⁸ Tässä Milhaud viittaa selvästikin Cocteaun *Le Coq et l'Arlequinissa* luotsaamaan nationalistiseen ”Ranskan ranskalaiseen musiikkiin”.

¹⁹ Albright (2000) polemisoi modernismin alkamisajankohtaa hyvinkin monien taideteosten, kirjallisuuden, musiikkiteosten ja sävellystekniikoiden ympärillä vuosien 1885–1969 välillä. Hänen mukaansa modernismi ei syntynyt sattumanvaraisesti vaan modernistien tietoisesta intention seurauksena.

son irrottautumisen ja vastaan asettumisen pyrkimyksiin. Matti Huttusen mukaan yleisluontoisempia tapoja käyttää termiä ”moderni” on erottaa se traditionaalisesta ja konservatiivisesta musiikista tai – historian kulun toisessa päässä – postmodernista kulttuurista. Molemmissa tapauksissa termiin ”moderni” liittyy ajatus ”uudenaikaisuudesta”, ”edistyksellisyydestä”, jopa ”vallankumouksellisuudesta” – ja toisaalta kaikkien näiden seikkojen tietoisesta tavoittelemisesta. (Huttunen 2015, 24.) Tämä ajatus on täysin sovellettavissa ranskalaiseen modernismiin, joka sekä manifestoinnin että käytännön taiteellisen toteutuksen tasoilla suurieleisesti käänsi selkensä koko valtaa pitävälle germaaniselle klassis-romanttiselle traditiolle – ja jopa omalle kansalliselle traditiolleen, niiltä osin kuin se oli kallistunut ulkoisia vaikutteita kohtaan ei-modernististen periaatteiden mukaisesti.

Ranskalainen ja suomalainen modernismidiskurssi lähentyvät toisiaan ainakin kolmessa Huttusen mainitsemassa kysymyksessä: tiettyjen säveltäjien ”modernisteiksi” nimeämisessä, kansallisten tyylipiirteiden määrittelemisessä johtavien eurooppalaissäveltäjien ”modernististen” tyylipiirteiden ja koulukuntien välisten eroavaisuuksien kautta²⁰ sekä kansanhengen ja nationalistisen ajattelun sekoittumisessa modernismin määrittelyyn. Siinä missä suomalaisen 1920-luvun modernismin johdohahmoiksi nousivat Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Uno Klami, ranskalaisen modernismin historiankirjoituksessa korostuvat vahvasti Jean Cocteaun, *Les Six*-ryhmän ja Erik Satien roolit.²¹ Kansalliset tyylipiirteet suhteessa vastakoulukuntiin (Saksa, Venäjä), samoin nationalistinen ajattelu ja sen sekoittuminen musiikillisiin arvoihin esiintyvät selväpiirteisesti esimerkiksi Jean Cocteaun ja Darius Milhaud’n kirjoituksissa. Sama koskee myös koko sodanaikaista ja sitä edeltävää nationalismidiskurssia ja nationalistista propagandaa.

Yhdyn Huttusen näkemykseen modernismista vahvasti ristiriitaisena ilmiönä erityisesti siinä mielessä, että edelleen 1920-luvulla esiintyvä niin sanottu *kansanhengi* on sekin käsitteenä romantiikan aikakauden perillinen ja monin tavoin tulkinnanvarainen. Tähän liittyy myös Dahlhausin (1989, 79-101) edellä esittelemäni tulkinta, jossa musiikin faktat olisi erotettava teoksesta itsestään ja jossa hän näkee kansanhengen yleisön reseptioon perustuvaksi. Esimerkkejä sisäänpäin lämpiävästä nationalismin ja musiikillisten tavoitteiden sekoittumisesta henkilönpalvontaan löytyy niin ranskalaisesta kuin omasta sotien välisestä musiikkikulttuuristamme. 1920-luvun modernismissa Cocteau (1921) kiinnittää ranskalaisen ideaalistetiikan perusteet Erik Satien musiikkiin.²² Tämä pitkälle viety kansallisen tyylin ”ruumiillistaminen” muistuttaa naiiviudessaan Sibelius-kulttia. Huttusen (2015, 28) luonnehdinta Sibeliuksesta, ”inspiraation vallassa työskentelevästä suomalaisen mielenmaiseman tulkista, joka kantaa mukanaan romantiikasta kumpuavaa originaalisuuden ideaa”, kuvastaa terävästi niitä kansallisia arvola-

²⁰ Huttunen mainitsee esimerkiksi termien ”impressionismi”, ”ekspressionismi” ja ”atonalismi” käytön suomalaisessa musiikkikirjoittelussa 1920- ja 1930-luvuilla.

²¹ Ks. esim. Collaer 1961, luku ”Erik Satie and The Six”.

²² ”SATIE VERSUS SATIE. Satie-kultti on hankala, koska yksi Satien viehättyksestä on, että hän antaa niin vähän aihetta itsensä jumaloimiseen.” (Cocteau, 1921, 18.)

tauksia, joita säveltäjien taiteelliseen panokseen on perinteisesti kohdistettu.

Kansallisen haltioitumisen yhdistymisen 1920-luvun modernismin monisäikeiseen vyyhtiin voi katsoa syntyneen intellektuellipiirien vastineena ankeille ja riisutuille sotaolosuhteille niin musiikin, kirjallisuuden kuin kuvataiteen osalta, ja sillä voi todeta olleen vahva illusorinen ja piiloromanttinen kytkös yksilöllisyyteen ja omaa kansakuntaa palvelemaan nerouteen. Cocteaun (1921) mukaan:

Eliittiä vastustava massa stimuloi yksilöllistä neroutta. Näin on tilanne Ranskassa. Moderni Saksa kuolee hyväksymiseen, huolellisuuteen, menetelmiin ja aristokraattisen kulttuurin skolastiseen vulgarisointiin. (Cocteau 1921, 16.)

Ajatusta tukee myös belgialainen musiikintutkija, pianisti ja kapellimestari Paul Collaer (1891–1989), jonka mukaan ensimmäinen maailmansota edisti musiikillisten ideoiden evoluutiota:

Huoleton hyvinvointi korvautui huolella perustarpeista. Loistokkuuden nautinto muuttui perustarpeiksi. Sosiaalisia ongelmia heijastelevat taiteet omaksuivat ekonomisen ilmene-
mismuodon [...]. Satien hetki oli tullut. (Collaer 1961, 212.)

Edelleen Collaer määrittelee ranskalaisen modernismin estetiikkaa yhteydessä romahtaneeseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Määritelmässä ilmentyvät kaikki uuden hengen (*l'esprit nouveau*) kannalta keskeisimmät käsitteet: yksinkertaisuus, arkipäiväisyys, suunnitelmallisuus, tunteen vieraannuttaminen ja objektiivisuus. Collaerin mukaan ranskalaiset taiteilijat olivat niin intoutuneita *l'esprit nouveausta*, että se houkutteli heidät tiettyihin johtoajatuksiin: ”ilmaisemaan asioiden pysyvää luontoa niin täydellisesti kuin mahdollista; hylkäämään tarpeettoman koristeellisuuden ja muodottoman kehittelyn; pakenemaan ennalta-aavistettavasta ylevästä ja valitsemaan tutun, arkipäiväisen maailman; [...] välttämään epämääräisyyttä ja ottamaan selkeät muodot uudelleen käyttöön; lopettamaan taideteoksen käyttämisen henkilökohtaisena taistelulenttänä, mutta huomioimaan sen objektiivisesti [taiteen] oman olemassaolon kautta ja irrottamaan sen siitä yksilöstä, joka on antanut sille elämän.” Collaer mainitsee uuden hengen edustajiksi Pablo Picasson ja Georges Braquen kubismin, kirjallisuudessa Apollinainen ja Cocteaun runouden ja säveltaiteessa Satien. (Collaer 1961, 213.)

Collaerin määritelmä ranskalaiselle modernismille perustuu samantyyppisiin tavoitepareihin kuin mitä Daniel Albright myöhemmässä vaiheessa esittää. Albright (2000, 29–30) määrittelee modernismin *esteettisen rakennelman rajojen koettelemiseksi*. Hänen mukaansa modernistit pyrkivät etsimään ja koettelemaan tiettyjen taiteellisten ilmenemismuotojen uloimpia rajoja, ja näistä ”tutkimuksista” muodostui uusia tyyli-suuntauksia. Albright on järjestänyt modernismille tulkitsemansa ilmenemismuodot ja niistä muodostuvat käsitteet pareiksi, joissa vasen puoli edustaa 1900-luvun modernismille tyyppillistä ilmenevyyttä taiteessa ja oikea puoli ismiä, joka tästä seurasi:

Tunteen epävakaus, ailahtelevuus → ekspressionismi
Pysähtyneisyys ja ilmaisemattomuus → uusi objektiivisuus
Tulkinnan täsmällisyys → hyperrealismi
Tulkinnan poissaolevuus → abstraktionismi
Muodon puhtaus → neoklassismi
Muodoton energia → uusbarbarismi
Valistuneisuus teknologian läsnäolosta → futurismi
Valistuneisuus esihistoriallisesta menneisyydestä → myyttinen metodi

Ekskurssi: Ranskalaismodernismi suomalaisesta perspektiivistä

Suomeen modernien ranskalaisvaikutteiden tarkastelu saapui viiveellä. Kuitenkin ke-säkuussa 1946, toisen maailmansodan loputtua, Sulho Ranta pystyi jo luonnehtimaan tarkkanäköisesti ranskalaismodernismin esteettisiä elementtejä. Hän aloittaa kirjoituksensa pohtimalla sodan musiikillisesti eristävää vaikutusta ja antaa arvokasta tietoa Suomeen päätyneistä ranskalaisista tai ranskalaistuneista muusikoista (Paul Le Flem ja Manuel Rosenthal). Ranta kertoo suomalaisten säveltäjien olleen kuuntelemassa Le Flemin esitelmää ja käyneen vilkasta keskustelua ja ajatustenvaihtoa hänen kanssaan (otaksutusti ranskalaisesta musiikista). Varsinaisen innoituksensa kirjoituksen ranskalaisosioon Ranta kuvasi saaneensa Rosenthalin Suomessa johtaman konsertin jälkeen.

Kirjoituksensa musiikillisen kuvailun Ranta aloittaa viittaamalla Debussyn kautta osuvasti *Les Six* -ryhmän ja *l'esprit nouveau* anti-impressionistisiin pyrkimyksiin:

Suuri impressionisti Claude Debussy on jossakin sanonut, että musiikin on aina säilytettävä ainakin osa siihen ja sen luomistyöhön kätkeytyvästä salaperäisyydestä. Tuo salaperäisyys on musiikin ainoa ase niin barbaarien nyrkkejä kuin rikkiviisaiden oppineiden likinäköisiä silmälaseja vastaan. Ja hyvän maun on oltava tämän salaperäisyyden suojelija. [...]

Miltei intohimoksi kasvaneessa suunnistautumisessaan ”irti Debussystä ja impressionis-mista!” eräät tätä mestaria nuoremmat ranskalaiset säveltäjät ovat ilmeisesti uhranneet asiallisuuden alttarille myös musiikkinsa salaperäisyyden. Ainakin he ovat jättäneet sävel-lyksen sanakirjoistaan pois sellaiset käsitteet kuin valohämy ja tuo käännettäväksi melkein mahdoton *nuance*, ranskalaisen värimusiikin perusominaisuudet. (Ranta 1946, 121.)

Rinnastamalla Debussyn esteettisiä periaatteita sotien väliseen avantgardistiseen ranskalaismusiikkiin Ranta onnistuu luomaan jännitteen impressionismin ja (uus)asiallisuuden välille. Hän käyttää vastakkainasettelun luomiseksi sanapareja salaperäisyys (valohämy, värimusiikki, *nuance* [sävy], hyvä maku) ja asiallisuus (oppineisuus, barbaarisuus). Tämä on kirjoitusvuoteensa nähden oivaltavaa, rohkeaa ja jopa radikaalia. Ranta osoittaa kirjoituksessaan oppineisuutensa, eikä hän kriittisyydestään huolimatta sorru kuitenkaan teilaamaan ranskalaisten ”uusia” esteettisiä pyrkimyksiä.

Debussyn ja *Les Six* -teeman jälkeen Ranta siirtyy kuvaamaan Berliinissä kuulemaansa *Les Six* -ryhmän säveltäjän Darius Milhaud'n orkesterimusiikkia. Jälleen kerran Rannan luonnehdinta on terävää, ja hän puhuu luontevasti Milhaud'n polytonaalisuudesta, bruitismista ja *Provençalaisen sarjan* kohdalla määritelmästä *la musique dure* (kova musiikki). Ranta kirjoittaa:

Hän piirtää pienoiskuvansa hiilellä ja huitaisee vielä kuin päähänpistosta sinne tänne jonkin atonaalisuuden poikkiviivan. Nämä kuvat ovat kovin selviä, mutta niiden jyrkkäreunaisuudesta uupuu valöörejä. Niissä on jotakin syövytettyä, ilmatonta. (Ranta 1946, 121.)

Milhaud'n jälkeen Ranta käsittelee Jacques Rivier'n musiikkia ja käyttää siitä luonnehdintoja ”koloristisuuden kammo”, ”polyfonian kineettinen energia”, ”melodian kieltäminen”. Ranta vertaa Rivier'tä ja *Les Six* -ryhmää toisiinsa ja sanoo:

Rivier antaa aihetta tuumailuihin, mutta jos hän todella on tyyppillinen nuoren isänmaan edustaja, ei nykyinen Ranska ole paljoakaan eteenpäin siitä, mihin 1920-luku *Les Six* -ryhmineen pyrki ja pääsikin. Asiallisuus on saanut vieläkin vankemman aseman, kun se, mitä 20 vuotta sitten saattoi katsoa uudeksi klassillisuudeksi, on jo vanhaa. (Ranta 1946, 122.)

Ranta tunnistaa luonnehdinnassaan siirtymisen neoklassismista muihin tyylilajeihin, mutta mieltää ”asiallisuuden” jääneen pysyväksi elementiksi 1900-luvun musiikissa. Omat makumieltymyksensä Ranta avaa kirjoituksen lopussa ja ilmaisee haltioitumisensa Debussyn ja Ravelin musiikillisesta ilmaisusta. Samalla hän palaa ranskalaisiin ”hyvän maun” ja salaperäisyyden käsitteisiin toistamiseen ja kuvailee:

Debussyn *Noctune*'it ja Ravelin *La Valse* olivat konsertin todelliset musiikilliset voimallähteet. Niistä puhui ennen muuta fantasia ja – vapaus, suuren taiteen vapaus. Mutta myös tyyli ja se ”hyvä maku”, joka suojelee sävellyksen salaperäisyyttä. (Ranta 1946, 123.)

NEOKLASSISMI

Käsittelen tässä luvussa 1900-luvun alkupuoliskon musiikin ja erityisesti ranskalaisen modernismin kannalta keskeistä ilmiötä, joka rakentuu tyyliainojen ja musiikillisen palaamisen idealle. Tutkimukseni ranskalaisesta painotuksesta ja termeihin liittyvistä vaihtelevista konnotaatioista johtuen olen tehnyt päätöksen käyttää tutkimuksessani termiä *neoklassinen* termin *uusklassinen* tilalla.

Luku jakaantuu useampaan osa-alueeseen: neoklassismin yleisimpien määritelmien analysoimiseen, neoklassismin käyttöyhteyksien ja käsitteen syntyhistorian selvittämiseen sen ranskalaisessa kontekstissa, suomalaisen neoklassismidiskurssin avaamiseen ja lopuksi ranskalaisen neoklassismin esteettisten kysymyksien pohti-

miseen.²³ Koska ranskalainen neoklassismi on ollut kautta aikojen vähemmän esillä suomalaisessa musiikkikeskustelussa, koen tärkeäksi tuoda esille, minkälaisista tekijöistä sen monin tavoin omalakinen ja vieraaksikin koettu estetiikka koostuu. Eri-tyisenä mielenkiintoni kohteena on tarkastella kriittisesti sitä, miten ranskalaisen neoklassismin sisällöt ja tavoitteet poikkeavat standardimääritelmistään musiikillisen käytännön tasolla.

Suomalaisessa diskurssissa käytetään yleensä termiä *uusklassinen*, ja tällä viitataan yleensä saksalaisen kielialueen musiikkiin. Varsinaiseen uusklassisuuteen viittaavat lähinnä Ferruccio Busonin ajatukset kirjoituksessa ”Junge Klassizität” vuodelta 1920, jossa Busoni Heiniön (1985, 2) mukaan haaveili ”uudesta klassisuudesta” (*neue Klassizität*, nuorklassismi). Heiniö kirjoittaa: ”Busonin mielessä ’väikkyi kaikkien aiempien kokeilujen mestarointi, seulominen ja hyödyntäminen, niiden sisällyttäminen lujiin ja kauniisiin muotoihin’. Tämä musiikki olisi absoluuttista ja ilmaisultaan objektiivista, se olisi ’samanaikaisesti vanhaa ja uutta’, mutta kuitenkin tyyliltään yhtenäistä.” (Heiniö 1985, 2.) Busonin estetiikan lisäksi saksalaisella kielialueella vallitsi Mäkelän (1990, 17) mukaan kolme esteettistä päälinjaa: ekspressionistinen suuntaus, uusasiallisuus (*neue Sachlichkeit*) ja vasemmistolainen materiaaliestetiikka. Näistä kaksi jälkimmäistä olivat ekspressiivisen ilmaisun vastaisia.

Neoklassismin määrittelyn haasteista

Whittallin (2016) mukaan etuliite ”neo” kantaa usein mukanaan mielikuvaa *to-dellisten* klassisten eleiden parodioinnista ja vääristelystä. Kyseenalaistan ajatuksen käytännön taiteellisesta tarkastelusta etäännyneeksi sutkautteluksi ja neoklassismin intertekstuaalisen ulottuvuuden vähättelyksi, vaikka ymmärränkin, että Whittall lähestyy käsitettä musiikinteoreettisista lähtökohdista, muuntuneen tonaliteetin näkökulmasta. Väitän, että tyylilainoissa on useimmiten kysymys menneisyyden uudelleen käsittelemisestä ja tutkimisesta, ei vääristelemisestä. Silloinkin, kun käsittely on ironista ja näennäisen kepeää (esim. Satien *Sonatine bureaucratique*), on ainakin esittäjän näkökulmasta tyyleillä leikittelyyn suhtauduttava ”vakavasti”, pureuduttava musiikin sisäisiin merkityksiin ja toteutettava se hyvin. On vaarana, että mikäli taiteilija tulkitsee neoklassista musiikkia ja parodiaa vääristelyn näkökulmasta, hän kadottaa samanaikaisesti otteensa sekä musiikin klassisiin esikuviiin että tähän kytkeytyvän kokeellisuuden havainnointiin ja uusiin toteutusmahdollisuuksiin.

Linda Hutcheon (2000 [1985], 3–6) tarjoaa parodiaan laaja-alaisen ja ilmaisuvoimaisen näkökulman. Hänen mukaansa parodia on yksi tärkeimmistä modernin ajan itseilmaisun ja taiteidenvälisen diskurssin muodoista. Hutcheon ottaa kantaa

²³ Neoklassismia käytetään jonkin verran toisistaan ajallisesti poikkeavissa käyttöyhteyksissä, taiteenlajista riippuen. Siinä missä 1920-luku on keskieurooppalaisessa musiikkielämässä musiikillisen neoklassismin kulta-aikaa, niin esimerkiksi maalaustaiteen ja kuvanveiston kohdalla neoklassiset kaudet osuvatkin musiikin wieniläisklassiselle kaudelle. (Whittall 2016; Messing 1988.)

parodian tietokirjamaisiin määritelmiin (vrt. Whittall 2016) ja vastustaa parodian yhdistämistä ”naurettavaan jäljittelyyn”. Parodia sisältää Hutcheonin mukaan kiistatta jäljittelyn ulottuvuuden, mutta ei niinkään parodioidun kohteen kustannuksella. Tällä hän tarkoittaa sitä, että parodian ensisijaisena tarkoituksena ei ole saattaa parodian kohdetta (tässä tapauksessa taiteen tuotosta) naurunalaiseksi tai muulla tavoin huonoon valoon. Hutcheonille parodia näyttäytyy jäljittelynä, jolle on luonteenomaista *ironinen käänteisyys*, eli mahdollisuus toisintaa parodian kohdetta kriittisen etäisyyden päästä. Hutcheon analysoi ironisen käänteisyyden esimerkkeinä taiteen klassikoista (esim. Michelangelon *Pietà* ja Danten *La divina commedia*) tehtyjä oman aikamme uudelleentulkintoja, ja hän osoittaa parodian tärkeäksi taiteen keinovaraksi jo antiikin ajalla. Tällaisissa taiteen tuotoksissa, joilla on ilmeinen suhde jo olemassa olevaan taiteeseen tai taideteokseen, korostuu nähdäkseni parodian merkitys taiteen uudelleentulkittamisen ja lopulta uuden taiteen synnyttämisen välineenä.

Neoklassisen musiikin ilmenemismuotoihin (vrt. parodia) liittyvien virhetulkintojen lisäksi neoklassismin määritelmät niin kansallisissa kuin kansainvälisissä tutkimusyhteisöissä tuntuvat olevan korostetun yleisluontoisia ja tällä tavalla välttävän kansallisten tai säveltäjäkohtaisten erityispiirteiden esiintuomista. Käsitteitä neo- ja uusklassismi on käytetty väljästi toistensa synonyymeinä ja näkökulmasta riippuen yhdistetty hyvin moniin 1900-luvun alkuvuosikymmenten säveltäjistä. Pahimmillaan neoklassismin estetiikkaa on arvotettu kyseenalaisesti ja käytetty yksipuolisesti musiikillisen ironian tai ilmaisullisen köyhyyden synonyyminä. Näissä tapauksissa myös määrittelijän omat asenteet neoklassisen musiikin sisältöjä kohtaan ovat sekoittuneet itse määritelmiin, ja ilmiön käsittely on pahimmillaan muuttunut neoklassismin ”demonisoinniksi”:

Neoklassisuusko ongelma? Kyllä, sanan monessa mielessä. Sen alkuperä on epämääräinen, sen määritelmä hämärä, sen tarkoitukset epäselviä ja sen seuraukset monista syistä: tuhoisia. (Richard Taruskin 2009, 364.)

Taruskinin kommentti lienee Theodor W. Adornon Stravinsky-kritiikin²⁴ ohella ääriesimerkki kielteisyydestä neoklassismia kohtaan, eivätkä historialliset anti-neoklassiset iskulauseet – ”takaisin Bachiin” tai ”Bachia väärillä soinnuilla” (esim. Heiniö 1985, 4) – tee nekään oikeutta ilmiön monimuotoisuudelle. Niin helpottavaa kuin määrittelijän itsensä kannalta olisi, eivät 1920-luku, perinteinen muoto tai tietty maantieteellinen sijainti takaa yhdistelmänä neoklassismin toteutumista. Toisaalta myöskään neoklassismin toteutuminen musiikissa ei suoraviivaisesti tee siitä

²⁴ Adorno esittää kärkeviä ajatuksia Stravinskyn neoklassismista kirjassaan *Philosophie der neuen Musik* (1949) ja toteaa toistamiseen, että Stravinskyn neoklassismi ei eroa mitenkään *infantilismista*, psykoottisesta lapsellisuudesta. Adornon mielestä on sietämätöntä, että Stravinsky aloitti vallankumouksellisen säveltäjänä ja päätyi neoklassismissaan taantumukselliseksi. Adorno syyttää Stravinskya pinnallisuudesta tämän kirjoittaessa *musiikkia musiikista* (Rudolf Kolischin mukaan). Adorno kutsuu Stravinskyn tapaa välttää taiteessaan musiikin traditionaaliseen kieleen sisällytettyjä odotuksia – erityisesti esiklassisten sekvenssikulkujen kohdalla – *kohteliaaksi terroriksi*. (Adorno 2006 [1949], 150–151.)

tietynlaista, esimerkiksi ironista, vaikeasti lähestyttävää, formalistista tai graafista.

Neoklassismi ranskalaisessa kontekstissa viittaa ranskalaisten omiin klassisiin ihanteisiin ja periaatteisiin; harvemmin musiikin tyyliin, kuten barokkiin ja klassismiin. Vastaavasti *uusklassismi* on käsitteenä rajallisempi ja kohdistaa mielikuvat ensisijaisesti barokkis-klassisiin esikuviiin ja saksalaiseen kielialueeseen. Uusklassismin etuliite *uusi* ei viittaa niinkään ennen kokemattomaan uuteen, vaan pikemminkin vanhan palauttamiseen tai restaurointiin, *uudelleen klassiseen* (Heiniö, 1985, 4).²⁵

Neoklassismin tutkimuksessa usein siteerattu Scott Messing (1988) jaottelee 1920-luvun neoklassismin ranskalaiseen neoklassismiin, saksalaiseen neoklassismiin ja Stravinskyn neoklassismiin. Nämä neoklassismin juonteet ovat Messingin tutkimuksessa joko tiiviisti tai löyhästi yhteydessä toisiinsa: joko keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja ymmärryksessä (esim. *Les Six* ja Stravinsky) tai vastapoleeina (Stravinsky ja Schönberg). Selkeästi luokittelustaan ja erityisesti kiinnostavasta Stravinsky-osiostaan huolimatta Messingin (1988, *xiv*) määritelmä neoklassismista on jonkin verran yleistävä ja sisällöllisesti ristiriitainen. Vaikuttaisi siltä, että hän puhuu samanaikaisesti ranskalaisesta neoklassismista ja saksalaisperäisestä uusklassismista sitä erikseen artikuloimatta. Messingin mukaan neoklassismilla kuvataan yleisimmin joko sävellyksen tietynlaista luonnetta tai ilmaisutapaa ja sävellyksen tyyllisiä esikuvia.²⁶ Luonnehtiessaan sävellyksen ominaisuuksia Messing viittaa selvästikin ranskalaiseen neoklassismiin, ja käsitellessään sävellyksen tyyllisiä esikuvia hän viittanee saksalaiseen uusklassismiin sekä mahdollisesti Stravinskyn neoklassismiin. Jälkimmäisessä tapauksessa määritelmät eivät kuitenkaan sellaisinaan sovellu ranskalaisen neoklassismin luonnehdintaan, jossa esteettisten ihanteiden pitäisi nousta oman kulttuurin yksinkertaisuutta ja selkeyttä korostavista perinteikkäistä arvoista ja toisaalta kyseessä olevan nykypäivän ja populaarien ilmiöiden soveltamisesta.

Messingin määritelmässä esiintyvä yleisluontoisuus ilmenee myös Arnold Whittallin (2016) ja Paul Griffithsin (2016) määritelmässä. Whittallin mukaan neoklassismi edusti tyyliuuntaa tietyillä 1900-luvun säveltäjillä, jotka erityisesti sotienvälisenä ajanjaksona pyrkivät elvyttämään aikaisempien tyylien tasapainotettuja muotoja ja selvästi havaittavia temaattisia prosesseja. Griffiths yhtyy neoklassismin määritelmässään joiltain osin Whittallin huomioon neoklassisten säveltäjien tietoisesta aikaisempien tyylikausien tekniikoiden, eleiden, tyylien, muotojen ja välineiden käyttämisestä. Whittallin mukaan neoklassiset säveltäjät pyrkivät tällä elvyttämisellä korvaamaan myöhäisromantiikan ajan suuresti liioiteltuja musiikillisia eleitä ja muotoja.

²⁵ Tomi Mäkelän (1990, 24) mukaan restauroijat (esim. Stravinsky) eroavat traditionalisteista (esim. Schönberg) siten, että he eivät pyri jatkamaan olemassa olevaa perinnettä johonkin (kenties uuteen) suuntaan, vaan ottavat vaikutteensa aiemmasta kehityksen vaiheesta – samaan tapaan kuin romantiikan ajan arkkitehtuurin historistit (antiikin ja gotiikan jäljittelijät).

²⁶ ”Tarkemmassa tyyllisessä mielessä teoksen sanotaan olevan neoklassinen, jos se käyttää musiikillisia keinoja, jotka lainaavat, kopioivat tai viittaavat teokseen tai säveltäjään aikaisemmalta aikakaudelta, usein 1700-luvulta, mutta tasapuolisesti mistä tahansa sävellyksestä huolimatta aikakaudesta, joka on jollakin tavalla löytänyt tiensä ’suuren taiteen’ kaanoniin” (Messing 1998, *xiv*).

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa 1920-luvun neoklassismia on käsitelty kiinnostavasti erityisesti Erkki Salmenhaara (1968), vaikka hän käyttääkin termejä *neoklassinen* ja *uusklassinen* rinnakkain, tekemättä sisällöllistä merkityseroa käsitteiden välille. Myös Heiniö (1985) käsittelee uusklassismin sisältöjä ja on koonnut Salmenhaaran ajatuksia neoklassismista. Salmenhaara ehdottaa neoklassismin nimeä *antiromantiikaksi* ja vaikuttaa lähtökohtaisesti epäluuloiselta neoklassismin musiikillisia sisältöjä kohtaan. Salmenhaara asettaa neoklassisen estetiikan suoraviivaisesti vastakkain esimerkiksi romantiikan, ekspressionismin ja impressionismin ilmaisupyrimysten kanssa, eikä hän kaihda neoklassismin objektiivisuuden, viileyden ja asiallisuuden korostamista. Kuitenkin kirjoituksensa loppupuolella Salmenhaara ikään kuin asettuu neoklassismin (uusklassismin) puolelle ja sanoo:

Näiden yleispiirteiden valossa näyttää siltä, että uusklassismi merkitsi musiikillisen ilmaisun köyhtymistä. Näin olikin jossain mielessä, mutta olisi väärin pitää sitä uusklassismin virheenä, koska sen keskeisenä päämääränä oli juuri myöhäisromantiikan ”ilmaisullisuuden” vastustaminen. (Salmenhaara 1968, 120.)

Tämän jälkeen Salmenhaara siteeraa Stravinskya tämän kuuluisassa lausunnossa musiikin ”ilmaisemattomuudesta”, mutta puolustaa samalla Stravinskyn musiikillisen ilmaisun väkevyyttä ja persoonallisuutta. Salmenhaara mainitsee neoklassismille tunnusomaisiksi piirteiksi diatonisuuden ja ”selväpiirteisen muodollisen jäsentelyn” sekä soinnin virtuoosis-koloristisuuden. Salmenhaaran mukaan neoklassisten muotojen esikuvat (sinfonia, sonaatti, sarja, concerto grosso, divertimento, passacaglia, fuuga ja vanhat tanssimuodot) eivät nouse pelkästään wieniläisklassismista – kuten sana neoklassismi antaa hänen mukaansa harhaanjohtavasti ymmärtää – vaan miltä tahansa myöhäisromantiikkaa edeltäneeltä kaudelta (jopa barokkia edeltävästä musiikista). Hän mainitsee neoklassisen musiikin tärkeimmäksi kantavaksi voimaksi ”motorisesti kiitävät tempot” ja ”korostetun pulsaation”, eli rytmielementin hallitsevuuden.

Ranskalainen neoklassismi ja arkipäiväisyyden taide

Olen havainnut, että ranskalaisessa neoklassismissa näkyy kaksi itsenäistä, mutta keskinäisessä vuorovaikutuksessa olevaa päälinjaa, joita aiemmin käsittelemäni *l'esprit nouveau* yhdistää: Cocteaun julkituoma arkipäiväisyyden estetiikka ja Stravinskyn neoklassismi. Ero Tarastin (1994, 243–244) mukaan ranskalainen neoklassismi erosi muista neoklassismin muodoista nostamalla taiteelliset esikuvat oman ajan folkloristisista (populaareista) piirteistä kuten kabareesta, kahvilamusiikista ja jazz-vaikutteista. Samoja kysymyksiä käsittelee mm. Perloff (1991). Whittallin (2016) mukaan neoklassismi oli seurausta anti-romantiikasta ja anti-ekspressionismista eikä tarkoituksena ollut tuhota musiikin ilmaisuvoimaisuutta vaan *jalostaa* ja *kontrolloida* sitä. Ranskalaisessa neoklassismissa paluu ”todellisten” klassisten *ranskalaisten* arvojen äärelle ja lähihistorian (kuten anti-wagnerismin ja

impressionismin vastaisuuden) kriittiseen artikulointiin oli tärkeämpää kuin paluu vuosisatojen takaisiin, neoklassisille liikkeille tyypillisiin ”takaisin Bachiin” -iskulauseisiin.

Helena Tyrväinen (2013, 542) esittelee ajankohtia ja taustoja, jolloin termit ”neoklassinen”, ”klassinen” ja ”uusi klassismi” (*néoclassique, classique, nouveau classicisme*) vakiintuivat ranskalaisessa keskustelussa. Ne esiintyivät hänen mukaansa 1800-luvun lopulta alkaen myös musiikin yhteydessä, mutta muuttuvissa merkityksissä. ”Neoklassisella” viitattiin Tyrväisen (mts.) mukaan ensin pejoratiivisessa merkityksessä saksalaisen sinfoniamusiikin kaavamaisina pidettyihin lajiperiaatteisiin. Vasta kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin termi oli hänen mukaansa ranskalaisessa taidekeskustelussa vakiintunut viittaamaan Stravinskyn neoklassiseksi kutsuttuun tyyliin.

Käsitteen *neoklassismi* käyttö oli vielä 1920-luvun alussa melko satunnaista, ja käsitteitä *klassismi–uusklassismi* käytettiin yleensäkin aikansa ranskalaisessa musiikkikeskustelussa monimuotoisina ja muuttuvina. Neoklassismi vakiintui Ranskassa kattamaan nykyisen merkityksensä vasta

1920-luvun lopulla, jolloin sitä sovellettiin ranskalaisessa lehdistössä ensi kerran Stravinskyn ja erityisesti silloin kun hänen musiikkinsa kuvattiin Schönbergin musiikin vastakohtana (Tyrväinen 2013, 259). Tästä klassinen esimerkki on Boris de Schloezerin essee vuodelta 1923, jossa Schloezer käsittelee ajankohtaista ”Schönberg vastaan Stravinsky” -kysymystä (Messing 1988, 129–130; Tyrväinen 2013, 259). Tyrväinen luonnehtii tätä Schloezer-tulkinnassaan seuraavasti:

Hänen [Stravinskyn] huomioittensa ytimessä eivät olleet aiemmasta musiikista valitut tyyllilainat, vaan toinen, ontologinen problematiikka, psykologian poissaolo säveltäjän taiteelliselta liikkuma-alueelta. Schloezer luonnehti Stravinskyn estetiikkaa ekspressionistisen estetiikan vastakohtaksi ja säveltäjää itseään kaikista säveltäjistä antiwagneriaaniseksi. (Tyrväinen 2013, 259.)

Ilmaisulliset ja muotokieleen liittyvät seikat huomioiden kysynkin: Edustiko Stravinskyn 1920-luvun musiikki siis *ranskalaista* neoklassismia? Vastaus kuuluu: kyllä ja ei. Stravinsky asui Ranskassa koko 1920-luvun ja jakoi tiettyjen *Les Six* -ryhmän säveltäjien (Milhaud, Poulenc, Auric) kanssa mieltymyksen arkipäivän estetiikkaa kohtaan, eli kiinnostuksen nykyaikaisiin populaarisävelmiin, kansanmusiikkiin ja musiikilliseen parodiointiin. Stravinsky oli kuitenkin erityisesti oman tiensä kuljija; hän ei halunnut liittyä säveltäjäryhmään, seurata *Les Six* -ryhmän ja Satien viehtymystä vahvasti kansalliseen ideologiaan, yhdistää ”taidetta” nykyaikaiseen elämään, parodioida ”akateemisuutta” tai omaksua Satien ja hänen seuraajiensa edustamaa ”taidevastaista” asennetta (Perloff 1991, 6–7). Vaikka Stravinsky joutui sittemmin neoklassismissaan raskaan kritiikin kohteeksi, hän toimi esikuvana *Les Six* -ryhmän lisäksi monille muillekin Pariisissa vaikuttaneille säveltäjille sotienvälisenä aikana.

On erityisesti huomattava, että ranskalainen neoklassismi ei syntynyt itsestään aiemman ranskalaisen musiikin jatkumona vaan se luotiin tietoisesti vastakohtana kaikelle sille, mistä haluttiin päästä eroon. Uuden ranskalaisen estetiikan aatteellinen keulakuva ja teoreetikko oli Jean Cocteau (mm. Messing 1988; Meister 2006; Perloff 1991), joka pamflettinsa *Le Coq et l'Arlequin* aforismeissa pyrki vaihtamaan yleisen kritiikin hyväksynnän Debussysta ja Ravelista kohti Satie'ta ja *Les Six* -ryhmää. Messingin tulkinnassa Cocteaun (1921) ajatuksista ("Satie yksin seurasi pientä klassista polkuaan"; Satie "puhdisti, yksinkertaisti ja riisui rytmin alastomaksi") korostuu, että Cocteau asetti Satien kauaksi sekä sotaa edeltävistä trendeistä että kaukaisista kansallisista traditioista. Selkeyden "klassinen polku" oli yksinäinen eikä tavoitellut menynyttä. "Uusi yksinkertaisuus" oli sekä klassista että modernia: "ranskalaista musiikkia", joka ei muistuttanut mitään muuta ranskalaista musiikkia. (Messing 1988, 77–79.)

Perloffin (1991, 10) mukaan voidaan tulkita, että Cocteau kirjoitti musiikinhistoriaa uudestaan; tässä tarinassa Erik Satie oli 1900-luvun ensimmäinen todellinen ranskalaisäveltäjä eikä Debussyn musiikkiin ruumiillistuva impressionistinen liike edustanut oikeastaan ranskalaista musiikkia ollenkaan. Perloff (mts.) esittää, että Cocteaun impressionismin vastainen ja jokapäiväistä yksinkertaisuutta edistävä liike ei noussut inspiroitumisesta pelkästään Satien ja "uusien nuorten" (*les Nouveaux Jeunes*) musiikista vaan yleensäkin 1910-luvun alun eurooppalaisesta kirjallisuudesta ja taiteellisista suuntauksista. Näiden lisäksi ranskalaiseen neoklassismiin vaikuttivat voimakkaasti afroamerikkalaiset jazz-vaikutteet, jotka olivat rantautuneet Pariisiin vähitellen 1900-luvun vaihteesta alkaen. Barbara Meister (2006, 96–97) kirjoittaa, että ranskalaiset säveltäjät (Milhaud ja muu *Les Six* -ryhmä, Ravel) halusivat sotien jälkeen ravistella saksalaisen romantiikan vaikutteita ja että he olivat päättäväisempiä kuin koskaan hylätäkseen kaiken, minkä näkivät suurellisena ja yliorkestroituna, kuten Wagnerin, Brucknerin ja Mahlerin musiikin. He halusivat kevyemmän ja merkityksellisemmän tyylin, joka sallisi yhteen liitettyjä harmonioita, kulmikkaita rytmejä ja vaatimattomia muotoja. Jazzissa nuoria ranskalaisäveltäjiä kiehtoi Meisterin (mts.) mukaan sen "piittaamattomuus", "alkukantaisuus" ja "sivistymättömyys".

Ranskalaisen neoklassismin sisältöä tarkastellessa herääkin kysymys, edustivatko ranskalainen neoklassismi ja *l'esprit nouveau* toisiinsa sekoittunutta käsitteistöä vai oliko niiden välillä kenties eroavaisuuksia. Nähdäkseni neoklassismi edusti ranskalaisessa kontekstissaan ajatonta esikuvaa samanaikaisen irtautumisen, uudistamisen ja menneisyyden kriittistä tarkastelua kohtaan ja toimi erityisesti musiikin kohdalla näitä erisuuntaisia pyrkimyksiä yhdistävänä nimittäjänä. *L'esprit nouveau* taas kääntyi klassisista ihanteistaan huolimatta juuri senhetkisen ranskalaismodernismin kuvaamiseen ja toimi sodanjälkeisten taiteidenvälisen muutospyrkimysten yhdistäjänä. Neoklassismin rinnalla, samankaltaisista merkityksistään huolimatta, *l'esprit nouveau* oli käsitteenä taiteilijoiden itsensä suosiossa, ja sen käyttöyhteydet olivat huomattavan vapaita.

RANSKALAINEN MODERNISMI IDEAALITYYPINÄ

Olen edellä luonut ideaalityypini 1920-luvun ranskalaisesta modernismista, ja käyn seuraavassa läpi tutkimukseni päähuomiot. Myös tutkimukseni esittämä uusi tieto kiteytyy alla oleviin johtopäätöksiin ja väittäisin, että ainakin suomalaisen musiikkielämän kontekstissa 1920-luvun ranskalaisesta modernismista välittämäni tieto on kaiken kaikkiaan informatiivista ja ”uutta”. Katson, että 1920-luvun modernismi edusti musiikin ja taiteen ajanjaksoa, josta ei voida rakentaa kokonaiskuvaa perinteisen tyylihistorian näkökulmasta yksittäisten nerojen aikaansaannoksien tai yksipuolisen ajan hengen käsitteen varassa. Ranskalaismodernistinen musiikki edusti heijastuspintaa ja seurausta, johon erisuuntaiset ideologiset, poliittiset ja esteettiset jännitteet kohdistuivat: tästä syystä ranskalaismodernistista musiikkia ei ole järkeenkäypää tarkastella käsitteellisestä kehyksestään irrallisena ”tyylinä”.

Siirtyminen tyylihistoriallisesta ajattelusta käsitehistorialliseen ajatteluun ja ideaalityypin metodiseen hyödyntämiseen on muodostunut purkamalla ja analysoimalla niitä käsitteitä, joiden katson tutkimukseni perusteella leimallisimmin kiinnittyvän kyseiseen taiteen ajanjaksoon. Käsitteiden analysoimisessa on korostunut aiemmin mainitsemani Eliaesonin (2002) kuvaus ideaalityypistä ”intersubjektiiivisesti merkityksellisten päätelmien tekemisenä laajasta ja loputtomasta todellisuudesta”. Toisin sanoen olen hyödyntänyt analyysseissäni ja näkökulmissani musiikin ammattilaisena syntynyttä kokemuksellisuutta ja painottanut tutkimuksessani sellaisia käsitteitä, jotka koen taiteellisen tulkinnan muodostamiselle keskeisiksi. Käsiteanalyysissä ja sen tuloksissa on kenties ollut pohjimmiltaan kysymys (henkilökohtaisesta) tarpeesta luoda esittämisen käytännön ideaaleja musiikilliselle ajanjaksolle, jolla on tähän saakka ollut ”vierauden” ja ”ei-kuulumisen” leima.

Käsitteiden analysoiminen on johtanut tutkimuksessani lopulta käsitteiden luokitteluun. Tässä yhteydessä modernismin nimeäminen yläkäsitteeksi lukuisille taiteen ja yhteiskunnallisen elämän ilmiöille ja ismeille on ollut selkiyttävää sekä tutkimustyön että reseption kannalta. Käsitteiden mieltäminen hierarkkiseksi rakennelmaksi mahdollistaa tutkimuksen myöhemmän täydentymisen ja on jo tutkimushetkellä tarjonnut joustavuutta monikerroksisen kulttuurisen ajanjakson tarkasteluun.

Vastattaessa tutkimuskysymykseen, miksi 1920-luvun ranskalaisen musiikin esteetiikka ja ilmaisu muuttuivat, on huomattava, että ranskalainen modernismi oli tietoisesti synnytetty *anti-liike*. Se syntyi vuosisadan vaihteessa Pariisin intellektuellipiireissä vallitsevien yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja historiallisten tarpeiden seurauksena, mutta myös tietoisena vastareaktiona. Näistä tärkeimmät liittyivät ensimmäisen maailmansodan ympäristössä kärjistyneeseen nationalististen piirteiden korostumiseen ja saksalaisen kulttuuritradition vastustamiseen. Esteettisten syiden taustalla kiehui aktiivinen muutoshaluinen toiminta, joka tiivistyy kansallisessa musiikkipoliittisessa toiminnassa ja ranskalaisen älymystön sodanaikaisessa kirjoittelussa.

Musiikin esittäjän näkökulmasta ranskalainen modernismi näyttäytyy myös monimutkaisena musiikkifilosofisena vyyhtinä: romantiikan aikakauden hautajaisina, esittäjän subjektiivisen kokemuksellisuuden kyseenalaistamisena ja musiikin älyllisen ongelmanratkaisun voittokulkuna. Väitän, että nimeämilleni ranskalaismodernisteille musiikki ei sisältänyt metatasoja, mystiikkaa eikä muitakaan musiikin ulkoisia merkityksiä, mutta sitäkin enemmän musiikkien, aikakausien ja tyylien välisiä (intertekstuaalisia) yhteyksiä.

Koska ranskalainen modernismi ilmaisi yhtäaikaisesti useita yhteiskunnallisia ja kulttuurisia olosuhteita ja jännitteitä, sillä oli taiteen ajanjakson lisäksi edellä kuvaamani ilmiöitä kokoavan yläkäsitteen rooli. Musiikin ranskalaismodernismissa keskeisimpiä käsitteitä ja tavoitteita olivat *l'esprit nouveau* ja neoklassismi. Näistä *l'esprit nouveau* yhdisti ranskalaismodernismin keskeistä esteettistä käsitteistöä ja sodanjälkeisiä taiteidenvälisiä muutospäämääriä. Sen tunnusmerkkejä olivat yksinkertaisuuden, arkipäiväisyyden ja tavallisuuden ihannointi, samoin musiikillisen ilmaisun ei-itsetarkoituksellisuus ja luonnollisuus, sekä teknisen toteutuksen ”helppous” ja virheettömyys. Neoklassismi, eli ranskalaisessa kontekstissa palaaminen *kansallisiin* klassisiin esikuviiin muodon ja/tai musiikillisen tekstuurin tasoilla, tyylilainojen käyttäminen ja useissa tapauksissa musiikillisen ilmaisun liioiteltu selkeys, omaksui ranskalaisessa kontekstissa vaikutteita myös kyseessä olevan aikakauden uusimmista, populaareista ilmiöistä.

Näkökulmani musiikillisen reseption ranskalaista modernismia kohtaan tunteesta ”vieraudesta” ja ”ei-kuulumisesta” voi katsoa kytkeytyvän edellä kuvaamaani ranskalaismodernistiseen estetiikkaan. Tämä liittyy nähdäkseni kahteen pääkysymykseen: ranskalaismodernistien käyttämiin tyylilainoihin ja taipumukseen painottaa melodiaa rikkaan harmonisen kudoksen sijaan. Nämä seikat herättävät kiperiä, esteettisesti arvottavia jatkokysymyksiä siitä, miksi esimerkiksi Debussyn musiikkiin suhtaudutaan institutionaalaisella tasolla ”merkittävämpänä” kuin vaikkapa Poulencin musiikkiin. Miksi näitä keskenään eri esteettisistä lähtökohdista nousevia musiikkeja toteutetaan usein samoista lähtökohdista, samalla esteettisellä kaavalla? Onko rikas harmoninen kudokse arvokkaampaa kuin melodinen selväpiirteisyys ja yksinkertaisuus?

Tutkimukseni valossa, kansalliset esteettiset pyrkimykset ja eroavaisuudet huomioon ottaen ehdotankin, että ranskalaisesta neoklassismista ei puhuttaisi uusklassismina, vaan kohdennettaisiin jälkimmäinen termi yksinomaan saksalaisen kielialueen musiikkiin. Nimeämisen tarkentaminen ei ole itseisarvoista, vaan luo ranskalaisen modernismin estetiikalle käytännöllistä painoarvoa, joka on nähdäkseni suhteessa myös esittäjien asennoitumiseen, esitysten laatutekijöihin ja kestävien esittämisen käytäntöjen kehittämiseen ranskalaismodernistisessä musiikissa. ■

LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of New Music*. [*Philosophie der neuen Musik*] Käänt. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Albright, Daniel 2000. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Anderson, Benedict 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. [*Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*] Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino
- Cocteau, Jean 1921. *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music, by Jean Cocteau, with a Portrait of the Author and Two Monograms by Pablo Picasso*. Käänt. Rollo H. Myers. London: The Egoist Press.
- Collaer, Paul 1961. *A History of Modern Music*. [*La Musique moderne*] Käänt. Sally Abeles. New York: Grosset & Dunlap.
- Copleston, Frederick S. J. 1975. *A History of Philosophy*. Volume IX. London: Search Press.
- Dahlhaus, Carl 1989 [1974]. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. [*Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*] Käänt. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press.
- Dahlhaus Carl 1999 [1977]. *Foundations of Music History*. [*Grundlagen der Musikgeschichte*] Käänt. J. B. Robinson. Cambridge, UK & New York: Cambridge University Press.
- Eliaeson Sven 2002. *Max Weber's Methodologies*. Cambridge, UK: Polity Press & Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Eliel, Carol S. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925. With essays by Françoise Ducros, Tag Roenberg*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Forrest, Alan 2009. *The Legacy of the French Revolutionary Wars: The Nation-in-Arms in French Republican Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fulcher, Jane F. 2005. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940*. New York: Oxford University Press.
- Griffiths, Paul 2016. Neo-classicism. Teoksessa *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Luettu 30.8.2016.]
- Heiniö, Mikko 1985. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin 1. *Musiikki* 1–2/1985: 1–74.
- Hutcheon, Linda 2000 [1985]. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 2015. 1920-luvun modernismi tutkimuskohteena. Teoksessa ”Ijäisen nuoruuden” musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista. Toim. M. Huttunen & A. Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 11–32.
- Hyrkkänen, Markku 2002. *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino Oy.
- Kaitaro, Timo 2001. *Runo, raivo ja rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.

- Kant, Immanuel 1998 [1790]. From the Critique of Judgement. Teoksessa *Aesthetics: Big Questions*. Toim. C. Korsmeyer. Malden, MA: Blackwell. 300–304.
- Kelly, Barbara L. 2008. *French Music, Culture and National Identity, 1870–1939*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Koselleck, Reinhardt 1985 [1979]. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. [*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*] Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Koskinen, Taava 2006. Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. T. Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 9–56.
- Meister, Barbara 2006. *Music Musique: French & American Piano Composition in the Jazz Age*. Bloomington: Indiana University Press.
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: UMI Research Press.
- Milhaud, Darius 1923. The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna. [Chabrier, Moussorgski and Debussy as sources for Satie and Les Six; Schoenberg, Berg Webern; concepts of melody in polytonality and atonality.] *Pro Musica Quarterly* 1/1923: 8–16.
- Myers, Rollo 1971. *Modern French Music: Its Evolution and Cultural Background from 1900 to the Present Day*. Oxford: Basil Blackwell.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyyllilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Mäkelä, Tomi 1997. Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and "Co-Nationalism" in 20th-century Music. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Toim. T. Mäkelä. Hamburg: von Bockel Verlag. 9–16.
- Nurmiainen, Petri 2007. Johdanto. Teoksessa Anderson 2007: 9–23.
- Oramo, Ilkka 1979. Igor Stravinsky ja absoluuttisen musiikin idea. *Musiikki* 4/1979: 217–232.
- Ozenfant, Amédée & Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 2002 [1918]. *Après le cubisme* [After Cubism]. Käänt. John Goodman. Teoksessa Eliel 2002: 129–167.
- Pasler Jann 2009. *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley & London: University of California Press.
- Perhoniemi, Tuukka 2014. *Mitan muunnelmat. Miten määritämme maailmaa, ihmistä ja tietoa*. Tampere: Vastapaino.
- Perloff, Nancy 1991. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.
- Pulkkinen, Tuija 1993. Naiset, kansalaiset ja kansakunnat: Ancien régimestä moderniin aikaan ja sen ohi. Teoksessa *Historian alku – historianfilosofia, aatehistoria, maailmanhistoria*. Toim. T. Seppä, T. Hietaniemi, H. Mikkeli & J. Sihvola. Helsinki: Tutkijaliitto. 230–252.
- Ranta, Sulho 1946. Pieni rapsodia Ranskan, Amerikan, Englannin ja Venäjän musiikista ja muusikoista. Teoksessa *Sävelten valoja ja varjoja. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo & Helsinki: WSOY. 120–131.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Smith, Antony D. 2003. *Chosen Peoples*. Oxford & New York: Oxford University Press.

- Tarasti, Eero 1994. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero 1996. *Esimerkkejä: semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Taruskin, Richard 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Tiekso, Tanja 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kobti Kalevala-sarjaa – identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Acta Musicologica Fennica 30. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 172. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Weber, Max 1980 [1904]. *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. [*Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*] Suom. Timo Kyntäjä. Helsinki: WSOY.
- Weber, Max 1964 [1947]. *Social and Economic Organization*. [*Grundriss der Sozialökonomik*] Käänt. A. M. Henderson & Talcott Parsons. New York: Oxford University Press.
- Whittall, Arnold 2016. Neo-classicism. Teoksessa *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Luettu 30.8. 2016.]



THE PIANIST'S PERCEPTION AS A WORKING AND RESEARCH METHOD: ENCOUNTERING INTERTEXTUAL AND PHENOMENOLOGICAL APPROACHES IN PIANO PLAYING

Eveliina Sumelius-Lindblom
Sibelius-Academy of the University of the Arts
eveliina.sumelius-lindblom@uniarts.fi

Eveliina Sumelius-Lindblom, pianist and DMus-candidate, is an inquisitive, intellectually-oriented performing musician as well as an experienced piano pedagogue. She specializes in artistic and musical aesthetics in early 20th century neoclassical music, and her ongoing series of doctoral concerts includes an extensive cross-section of the French post-WWI repertoire.

Abstract: The approach to my research topic “French Modernism in the 1920s” is to observe and analyze the methods I use as a pianist in dealing with multilayered artistic questions related to the French neoclassical repertoire, in particular, questions of intertextuality. Divergent performer-based approaches are needed because the musical aesthetics of this repertoire crucially deviates from German and earlier French traditions, and in musicological contexts, their intellectually challenging aesthetic purposes are somewhat misunderstood. My research aims are condensed into a single question: “What are the main characteristics of the pianist’s way of perceiving music in the context of French neoclassical piano music and its intertextuality.” This question formulates a thought experiment in which the aim is to observe the inherently analytical properties of piano playing, which I have named “the pianist’s perception,” based on Maurice Merleau-Ponty’s theories in *Phenomenology of Perception* (1945/2014).

Keywords: pianist; perception; intertextuality; phenomenology; method

The Classically Trained Pianist's Craft as a Part of Artistic Research and Intertextual Exploring

While working on my artistic-based doctoral project on French neoclassicism¹ in the 1920s, I have begun to reconsider and expand some of the attitudes towards the pianist's craft and the dichotomy between "doing" and "thinking." In my experience, working as a pianist is most often dedicated to improving the physical side of craft, but unfortunately that often leads to intellectual silence and accepting restricted conceptual presumptions. In this article, I present reasons to resist the idea that craft in the pianist's context correlates with simply executing ready-made ideas within musicological contexts to the exclusion of analytical thinking on the part of a music performer.

In addition to its most obvious physical qualities, my inquiry aims to present craft as a multi-layered entity, which is not solely confined to "making music" but includes – as an inherent part of the craft – conducting research as well. As we shall see in the following section, some repertoires, such as those of Erik Satie, *Les Six* (i.e., Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germain Tailleferre), and of Igor Stravinsky, lend themselves more easily to noticing and working with the intellectual side of the pianist's craft. In this context, the purpose of the video examples (of me playing the piano), included with this paper, is not solely to demonstrate the pianist's craft or the music itself, but rather the pianist's way and capacity of thinking, especially as linked to my arguments considering intertextuality in French neoclassical piano music.

Since my previous research, (Sumelius-Lindblom, 2016), I have become convinced that compared to earlier French traditions, the less established performance practices of French neoclassicism's experimental music aesthetics (e.g. directedness, irony, alienation) require divergent artistic and research-based approaches. French neoclassicism's performance culture remains largely undeveloped because of prejudice towards experimental music aesthetics, with some musicological authorities even refusing to include French neoclassicism in the hegemony of "seriously considered music." This includes composers such as Claude Debussy and Maurice Ravel. At the same time, traditional musicological approaches do not always lead to the best possible artistic results and neoclassicism in general has suffered from the application of some of the approaches found in musicological and philosophical literature, which are often at odds with the reality of artistic output, especially in terms of the physical reality of performing. I have already touched on these problematics (Sumelius-Lindblom, 2016, pp. 43-45) and criticized some of the main interpretations of neoclassicism for deceptiveness.

The most well-known critique of neoclassicism comes from Theodor W. Adorno in *Philosophie der Neuen Musik*, 1949 (as cited in Adorno & Hullo-Kentor, 2006), who argued that “there’s no difference between infantilism and neoclassical works . . . The new style of Stravinsky converges with the old procedure of writing *music about music* . . . [and] Stravinsky is using the strategy of courteous terror when avoiding certain continuations in the traditional language of music, especially certain pre-classical sequencing” (pp. 150-151). According to Adorno, Stravinsky’s music represents false alienation: its starting point lies somewhat outside even *his own* ideas and his musical antics disturb the supposed musical gestures.

In addition, Arnold Whittall (2001), and Richard Taruskin (2009), are somewhat imprudent with their definitions of neoclassicism. Whittall (2001, para. 1) insists, for instance, that “the prefix ‘neo’ often carries the implication of parody, or distortion, of truly Classical traits,” and Taruskin goes still further: “Neoclassicism a problem? But yes, in many senses of the words. Its origins are obscure, its definition elusive, its purposes unclear, its implications – to many, and for many reasons, monstrous” (p. 364).

At the same time, Scott Messing (1988) gives definitions which on the surface sound plausible enough but are still generalized and inwardly disorganized. Even if he implicitly alludes to French neoclassicism in describing the properties of a composition and using aesthetic definitions such as clarity, simplicity and purity, he ends up conflating French with Austrian-German neoclassicism without separately articulating their fundamental aesthetic differences:

A work is said to be neoclassical if it employs musical means that borrow from, are modeled on, or allude to a work or from an earlier era, often from composition regardless of period that has somehow entered in the canon of *the great art*. (p. xiv)

There is another reason Messing’s (1988) quotation ends up being partly misleading. For French neoclassical composers, more important than turning towards the canonized past and “*great art*” was using their own contemporary popular styles and “everyday music” as stylistic paragons. I return to these specific aesthetic questions of French neoclassicism later in the article.

As the quotations above show, we may notice that extrapolating the definition of neoclassicism from purely musicological premises produces definitions which often deviate from artistic approaches. While musicological definitions tend to simplify and generalize the subtle characteristics of French neoclassicism, artistic approaches seek multiple interpretations and variations within the musical style. Despite the multifaced nature of

artistic approaches, connecting intellectual perspectives with the pianist's craft is rarely done, and when it is, it is often inadequately understood. This creates a challenging premise for my artistic-based research, with the approach of treating craft above all as an analytical tool for observation. In this context, craft manifests as a bodily form of consciousness, an intrinsic value which, more than serving the music itself, is meant to serve the intrinsic intellectuality of piano playing. That is why, rather than representing a practical methodological approach based on handiwork or technical solutions (Sudnow, 2001), my inquiry aims to intentionally trace, analyze, and verbalize the processes behind the pianist's craft and to describe the pianist's characteristic way of thinking. In other words, even if I am completely dependent on the physical experience of hand positions, muscular tension, and bodily movements, as well as informative sources (especially the notated text), their value in this context is mostly instrumental. My primary interests are what, and especially *how*, I think when I play, as well as what arises – other than music itself, from the processes of playing an instrument.

In this context, craft manifests as a bodily form of consciousness, an intrinsic value...

Accepting the divergent interdisciplinary and artistic-based approaches above as an intrinsic part of the creative exploration, the following research question arises: "What are the main characteristics of the pianist's way of perceiving music in the context of French neoclassical piano music and its intertextuality?" In order to answer the question, I also consider the following secondary-level questions: Are the character of intellectual and bodily perception in the pianist's work inseparable? Are there certain methodological advantages in the pianist's way of perceiving music?

I start my inquiry (A thought experiment 1) by analyzing the characteristics of the pianist's perception and the similarities between piano playing and conducting research by using Maurice Merleau-Ponty's *Phénoménologie de la Perception* (1945/2014) as a theoretical framework. The first part traces the main concepts of phenomenology and results in a method of simultaneously dealing with both aspects of piano playing: music and perception. Since phenomenology is concerned with how things are mind-body experienced and how these experiences are intentionally targeted, my inquiry focuses on understanding craft as a pathway to expanding perception and analytical thinking.

In the second part (A thought experiment 2), I explain the theoretical backgrounds of intertextuality, its interfaces with phenomenology and the ways it has been applied across several fields of art. This approach helps to demonstrate that intertextuality is a phenomenon that we can apply from several divergent artistic perspectives. From that point-of-view, my

own contribution to intertextuality undoubtedly has a place in demonstrating the pianist's way of perceiving music from mainly embodied premises. I do this by analyzing and classifying intertextual affiliations in the 1920s neoclassical solo piano repertoire and by using video examples as a tool to verify its core ideas.

Part 1

A Thought Experiment 1: The Pianist's Perception Meets Merleau-Ponty's Phenomenology

Phenomenology as a method. In this first part I describe the principles of the methodology the pianist uses when exploring music. In the phenomenological approach, the pianist's active role is emphasized, and all of the multileveled, intellectual explorations are based on mind-body related actions. Because of its focus on perception and the meanings it holds for the subject, phenomenology as a study is well-suited to the first-person approach (Gallagher & Zahavi, 2012, p. 7). Although tracing the intellectual structures behind the pianist's craft involves profound self-reflection, these very processes tend to cross the boundaries of personal experience and ultimately emerge as mutual, rather than singular, in nature. That is due to *intersubjectivity*, a key concept in phenomenology which resonates with shared experiences and social interaction between "I" and others. According to Gallagher and Zahavi (2012), these experiences are both mental states (i.e. intentions, beliefs, desires) and bodily states that are often manifested in bodily postures, movements, gestures, expressions, and actions (p. 167). This implies that our mental life is not simply personal and inaccessible, but always includes the shared and social aspect present through our embodiment of those mental states.

*Intersubjectivity*² also provides the answer to the next question: How can the methodology of considering the pianist's way of perception develop without observing other pianists? This question is connected to the "public side of bodily behavior" and the "other mind" problem, condensed into the question: "How do I gain access to the other person's mind?" According to Gallagher and Zahavi (2012), the question itself is mistaken and "suggests that I am enclosed in my own interiority and that I then have to employ methods to reach the other who is hidden away in her own interiority" (p. 167). Applying this argument to the methodological questions between piano playing and perception demonstrates that, to the extent that we use our bodies when playing the instrument, we are able to simultaneously communicate with others (those who play the piano) and understand our own as well as the other pianists' mind-body-related actions. In a phenomenological investigation, the traditional, empirical procedure of collecting research data based on

others' experiences (e.g. authors, colleagues, audiences) is replaced with one's own embodied experiences as a primary research source. Thus, instead of collecting research data through interviewing other pianists or having verbal interaction with audiences, in line with the phenomenological method, I have exercised independent philosophical (i.e. phenomenological and conceptual) thinking and relied on their intersubjective and other applicable dimensions.

The key concepts in Merleau-Ponty's phenomenology. As described above, observing intertextual relations as a pianist is not just observing the score and trying to adopt complete theories, but rather learning to interpret the physical experiences of playing and combining that with historical information as a valuable intellectual path for understanding music. Merleau-Ponty's (1945/2014) ideas on the mind-body connection help to illustrate this process, since for him the mind and the whole body are intertwined; the mind, in its immaterial sense, is not just connected to the brain.

According to Merleau-Ponty (1945/2014), "the entire system of experience – world, one's own body, and empirical self – is subordinated to a universal thinker, charged with sustaining the relations among these three terms" (p. 215). Merleau-Ponty considers that the body is the medium of expression and that bodies are also capable of actively evoking, interpreting, and transforming meanings. Merleau-Ponty named this subjectively experienced figure of the lived body as a *body schema* (as cited in Morris, 2008, p. 116). Juxtaposing my ideas about the comprehensiveness of pianistic perception with Merleau-Ponty's theories on perception, it seems that the common denominator is the inseparability of body and mind, evoked in the term *embodied cognition*. For Merleau-Ponty, "one is one's body . . . [and] there is no ontological separation between the experiencing 'I' and the body alone lives it" (as cited in Morris, 2008, p. 111).

Both *experience* and *perception* are phenomenological states. A common denominator for experiences is that they have a certain immediate *feeling* in them while perception "involves interpretation" (Gallagher & Zahavi, 2012, p. 8). For example, both the adult and small child, can *experience* (see and/or hear) the color of the traffic light changing but only the adult is able to simultaneously *perceive* (interpret) the symbolic meanings of the different colors. The little child just *experiences* the color changing from green to red. This everyday life example helps to illustrate that not all experiences are perceptions, but all perceptions are experiences. That is why I use the term *perceptual experience* in the context of piano playing: *perceptual experience* always involves interpretation and perception itself belongs to the realm of experiences.

The question that inevitably arises here is whether there is a difference between a pianist's perception and experience. I consider that in this context the perception analytically focuses our attention, while experience is by nature more immediate and more communicable. Experience is also inextricably linked to emotion and to the free mental associations that occur somewhat on the margins of intentional self-consciousness or self-control. That is to say that both sides of *perceptual experience* (phenomenology and interpretation) are present when playing the piano and we cannot "switch off" the one part, while using the other. In this context, it is worth noting that in addition to the complicated mental processes involved in piano playing, we are completely dependent on our (sensual) perception based on such different sensory elements as sight, hearing, and muscular memory. This is what Merleau-Ponty (1968/2000) terms *coiling over*, in which experience and perception are intertwined. Merleau-Ponty describes this occurrence in this way:

If we can show that the flesh is an ultimate notion, that it is not the union or compound of two substances, but thinkable itself, if there is a relation of the visible with itself that traverses me and constitutes me as a seer, this circle which I do not form, which forms me, this coiling over of the visible upon the visible, can traverse, animate other bodies as my own. (p. 140)

Even if we cannot recognize it very clearly, mental states and actions are usually considered to be intentional: they contain a certain direction in them. According to Gallagher and Zahavi (2012), "Intentionality has to do with directedness or of-ness or aboutness of consciousness i.e., with the fact that when one perceives or judges or feels or thinks, one's mental state is about or of something (p. 126). Merleau-Ponty (1945/2014) connects the concept of intentionality with consciousness in saying that "all consciousness is consciousness of something" (lxxx).

To conclude, the notions of pianistic perception and experience are intertwined and typically intentional. Now let us turn to questions of the intrinsic abilities inherent in piano playing and how these phenomena figure in piano playing as a medium for research.

I find that there are two main (intrinsic) endeavours or abilities in piano playing: to *explore* (objects in demand) and to *verify* (findings based on long-term artistic experiments). At a minimum, these characteristics are connected with the pianist's ability to recognize, label, and reflect similarities between the music's textual gestures and one's own previous musical experiences. Setting current and previous experiences against each other and building musical interpretations based on these prospective interconnections is also inseparably connected with phenomenology since we cannot actually describe where embodied exploration ends, and intellectual exploration begins.

According to Merleau-Ponty (1945/2014), “whatever I think or decide, it is always against the background of what I have previously believed or done” (p. 416), which expands the idea of piano playing to include the dual temporal dimensions of the present and the past, both of which are particularly emphasized in the neoclassical repertoire and its intertextual relations. This idea is also represented in Merleau-Ponty’s (2007) short aphorism, “The Evidence Found in Music (1958),” in which the multilayered temporality and its evidential properties in music are clearly perceptible. He says:

While listening to a piece of beautiful music: impressions that this movement which is beginning is already at its end, that is going to have been, or sinking into the future that we hold as well as the past – though we cannot say exactly what it will be. Anticipated Retrospection – retrograde Movement *in futuro*: it is descending toward me already made. (p. 419)

My experience of the pianist’s perception is that it is an inter-subjectively oriented, analytical process based on a combination of highly advanced pianistic craftsmanship and the capability to creatively utilize and apply one’s previous musical experiences. As implied earlier, the act of perceiving in piano playing is closely related to self-awareness. Without a close connection with oneself as the one who perceives, perceiving anything external is clearly impossible. Nevertheless, we might think that the starting point for pianistic perception is obvious: the pianist is the subject who perceives, and the notated music itself is the self-evident object. What makes this oversimplified and naïve notion misleading is that it gives a one-sided picture, as if music were exclusively embodied in its physical, notated form, and as if it had a certain place or location outside the one who perceives it. This problematic is discussed in Nelson Goodman’s (1976) authenticity-related concepts of autographic and allographic art as well as the concepts of one-stage and two-stage art, a dichotomy which was subsequently criticized by Jerrold Levinson (1990). In Goodman’s interpretation, a painting, for instance, represents autographic – or one-stage art since it can be forged or duplicated, and “even the most exact copies of the Rembrandt painting are simply imitations or forgeries, not new instances, of the work” (p.113). When the painting is finished, the artwork is completed as well.

Music in contrast represents non-autographic or allographic, typically two-stage art. That is because, according to Goodman (1976), “performances may vary in correctness and quality and even ‘authenticity’ of a more esoteric kind; but all correct performances are equally genuine instances of the work” (p. 113). He considers that “one notable difference between painting and music is that the composer’s work is done when he has written the score, even though the performances are the end-products, while the painter has to finish

the picture” (pp. 133-114). Goodman’s viewpoint clearly implies that the musician’s bodily appearance is a key contributor to the musical end-result.

After experimenting with pianistic perception, I have reached the conclusion that rather than perceiving music as a detached object, the pianist perceives the music through perceiving *herself*: not principally from self-purposeful, accidental, or emotional motives, but rather by perceiving herself as an “outsider” who perceives. Even if Merleau-Ponty (1945/2014) insists that “the act of perception occupies me sufficiently such that I cannot, while I am actually perceiving the table, perceive myself perceiving it” (p. 247), for me as a pianist, the subject “I” is simultaneously an equal object of perception simply because no musical information can be perceived or delivered without being aware of “I.” In order, to find out how the music in question affects the artistic choices and physical solutions as well as how it compares with earlier similar experiences, I have to simultaneously observe my own perception. These characteristics are emphasized in the context of exploring intertextual relations in music. The “I” is not able to perceive the allusions without being “well-educated” and conscious of the music that the neoclassical music in question is alluding to.

Since my experience of the pianist’s perception is that it is an inter-subjectively oriented, analytical process, I find the essential part of the occurrence to be condensed into the questions the pianist asks herself while practicing. Rather than asking “what?” (e.g., “What finger goes here?” or “What tempo should I choose?”), the pianist more often asks “why?": “Why did I choose this fingering here?” or “Why did I choose this tempo?” I find these intrinsic questions often stem from strong pre-conceived notions. Making decisions in piano playing is comparable to Merleau-Ponty’s (1945/2014) concept of the “intentionality of the body.” In this context, he uses an artistically applicable metaphor: “Consciousness is originally not an ‘I think,’ but rather an ‘I can’” (p. 139). This strengthens the pianist’s experience of positioning the mental self, for example, when practicing a new piece of music for the first time. There is usually no “space” here for self-reflection: rather, one must be outwardly focused on finding something, even if one is not quite sure what one is looking for or how to approach it.

In addition to the ability of advanced self-reflection, the pianist’s perception is intrinsically based on her current and previous experiences which have a subjective “feel” to them, a certain (phenomenal) quality of “‘what it is like’ or what it ‘feels’ to have them” (Gallagher & Zahavi, 2012, p. 56). Applying Merleau-Ponty’s idea of the intentionality of the body to the pianist’s experience of playing seems to imply an intrinsic effort, direction, or understanding, a liminal state on the threshold of discovery based on previous, if-subconscious experience. This occurrence is common when you (as a pianist) start working with a new piece of music. Even if, for instance, the music is a piece of extremely complex

contemporary music and the notated text is something you can hardly understand, the pianist still rather quickly adapts to the situation and starts seeking something familiar to grab onto. It may be just a distant sonority which reminds the pianist of something they once heard or worked with, or it may be a short passage which reminds them of an earlier embodied experience of musical text that they cannot accurately remember or define, but may recognize by playing it.

Even if it is clearly connected to experience-based actions as self-reflection and self-evaluation – artistic or technical, pianistic perception goes still further, encompassing an analytical quality, even a sort of objectiveness. In addition to being valuable in itself and to the one who perceives, the pianist's perception produces information from both directions: musical content and mechanisms of perception. In that regard, the pianist's perception fills the same preconditions as phenomenological perception being objective and intersubjective at the same time:

Phenomenology is interested in the very possibility and structure of phenomenality: it seeks to explore its essential structures and conditions of possibility. Phenomenology aims to disclose structures that are inter-subjectively accessible, and its analyses are consequently open for corrections and control by any (phenomenologically attuned) subject. (Gallagher & Zahavi, 2012, p. 18)

As I have discussed, phenomenological and interpretational dimensions are intertwined in piano playing. Since my interest in piano playing is to treat its versatile roles *outside* its traditional appearances, due to the psychophysical aspect of playing the piano, I would even go so far as to suggest that I do not find that the experience of playing ultimately depends on the physical presence of an instrument. A practical example of this occurrence is mental practicing. Professional musicians very often mentally exercise the music with utmost precision and are able to “imagine the craft” quite independent from mistakes and technical limitations. These types of playing-without-an-instrument experiences also make sense from Merleau-Ponty's (1945/2014) perspective, in which actions take place inside the “I” in deep communion between body and mind. Since by their nature the pianist's practicing methods are usually psychologically oriented, and also embrace several pedagogical dimensions, they are useful in developing the phenomenological dimensions of piano playing.

Part 2

A Thought Experiment 2: Intertextuality

Theories of intertextuality. Intertextuality may be considered as one of the main manifestations of neoclassicism. According to Manfred Pfister (1991) “the various intertextual practices of alluding and quoting, of paraphrasing and translating, of continuation and adaptation, of parody and travesty, flourished in periods long before postmodernism, for instance in late classical Alexandria, in the Renaissance, in Neoclassicism and of course, in ‘classical’ Modernism” (p. 210). Although the French Modernists were already imitating, implicating, referring, and borrowing from others in their compositions by the 1920s, the concept of intertextuality, in its modern form, did not evolve until the late 1960s in the study of literature by Julia Kristeva (1967, p. 444). She invented, defined, and launched the notion of *intertextualité* in semiotic theory and literary studies with her essays in the journals *Tel Quel* and *Critique*, and in the monograph *Séméiotiké* (Juvan, 2008, p. 12). According to Kristeva (as cited in Juvan, 2008), “a text is constructed as a mosaic of quotations: any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*” (pp. 11-12).

Intertextuality also has applications in several disciplines besides the study of literature, but despite several applications of the concept, there is a lack of analysis of the connections between intertextuality and the pianist’s embodied experiences: in other words, connecting the semiotic and phenomenological approaches. This is somewhat surprising since Merleau-Ponty does in fact flexibly intertwine certain temporal and inter-style references with linguistics and other art forms such as music in *Phenomenology of Perception* (1945/2014, pp.195-196). For Merleau-Ponty, different art forms may appear on an intersubjective continuum in which every artist brings her own footprint without, however, skipping the previous stages of artistic evolution. The following quotation by Merleau-Ponty on the comparison of music and literature skillfully captures the connection between intertextuality and phenomenology:

For music too can be written, and, even though there can be something of a traditional initiation in music – even though it is perhaps impossible to gain access to atonal music without passing through classical music – each artist takes up the task from the beginning, he has a new world to deliver, while in the order of speech, each writer is aware of intending the same world with which other writers were already concerned. Balzac’s world and Stendhal’s world are not like planets without communication... (p. 196)

Before presenting the results of my intertextual and phenomenological investigation, I demonstrate the versatile ways that intertextuality has previously been applied to artistic contexts through the following examples.

In *Music and Network: A Becoming Insect of Music*, Marcel Cobussen (2011) discusses musical interconnections as a musical network. Cobussen borrows the concept of intermusicality, from Serbian philosopher Miško Š uvakovic (1997, as cited in Cobussen, 2011, pp. 1–2), who delineates three distinct types of relationships: a) between two (or more) musical texts: their exchanges, referentialities, (dis)placements, inscriptions, and mutual coverings; (b) between a musical text and music as a cultural, historical, and political institution; and (c) between musical and so-called “extra-musical” texts.

In the context of 20th and 21st century French piano music and musicians’ analyses, Heidi Korhonen-Björkman (2016) combines traditional musicological approaches with performer related approaches to analyze the intertextual layers of Betsy Jolas’ piano composition *Signets*. According to Korhonen-Björkman, the first level of intertexts includes explicit texts written on the score; the second level comprises applicable or indirect allusions, and the third level “playing sensations’ topoi” (spelkänslans troper). For Korhonen-Björkman, the combination of the musician’s own intertextually-orientated practice (craft) and certain canonized performance-related elements or practices in music together produce a general “feeling” or experience of how the music in question should be performed (pp. 106-115).

Intertextualism in the context of the pianist’s perception: as a starting point, working method, and a “sounding” end-result. Intertextual connections encompass the main ideas behind the notated text. Aiming to explain the origins of musical ideas demonstrates the pianist’s way of thinking at its purest level and works as a clue to solve artistic-based questions. Traditional theoretical music approaches to analyzing intertextual connections are heavily based on structure and harmony; the pianist’s perspective, however, includes the mind-body experience of musical similarities in order to bring out the key points of musical content. After presenting Š uvakovic’s (1997) and Korhonen-Björkman’s (2016) partly divergent approaches to intertextuality, I introduce my own contribution to the topic. I combine intertextuality with the pianist’s craft, which utilizes the pianist’s ability to recognize and execute embodied experiences of similarities between musical texts, not only as a practical tool but an analytical one as well. Because the pianist’s way of exploring music is embodied and mostly based on action (the exact procedure for exploring is complicated to “trace” in depth), it is necessary to go beyond the notated sources. In my process of discovery, I have come upon the idea of giving titles to various intertextual types which I have classified, such as complex allusions vs. direct quotations.³ The value of the

classification is that it brings out the subtle aesthetic differences that would be difficult to achieve by using traditional theoretical music methods.

In the context of building musical interpretations, categorizing from an intertextual works perspective is synonymous with mentally and physically “situating” the music coherently when building musical interpretations. As a practical example of “situating,” in Satie’s (1917/2014) *Sonatine Bureaucratique*, one must use the 18th century style as the primary model for articulation, phrasing, and musical expression. “Situating” music also works not only from the intertextual perspective, but it can also help “situate” outside intertextuality as a guide for the consideration of power relations between musical works (e.g., when planning the musical order within a concert program) or the organization and prioritization of complex texts within a musical work (e.g., the hierarchy between contrapuntal⁴ and/or harmonic layers). The further the classification proceeds, the more complex the artistic premises become, and the more the pianist has to balance internal and external requirements: her own creativity, historical facts, technical questions, and performance aesthetics. In addition to the artistic premises, categorization brings out the basis of French neoclassical aesthetics, the self-evident model of which is not 17th and 18th century music, but rather contemporary 1920s music.

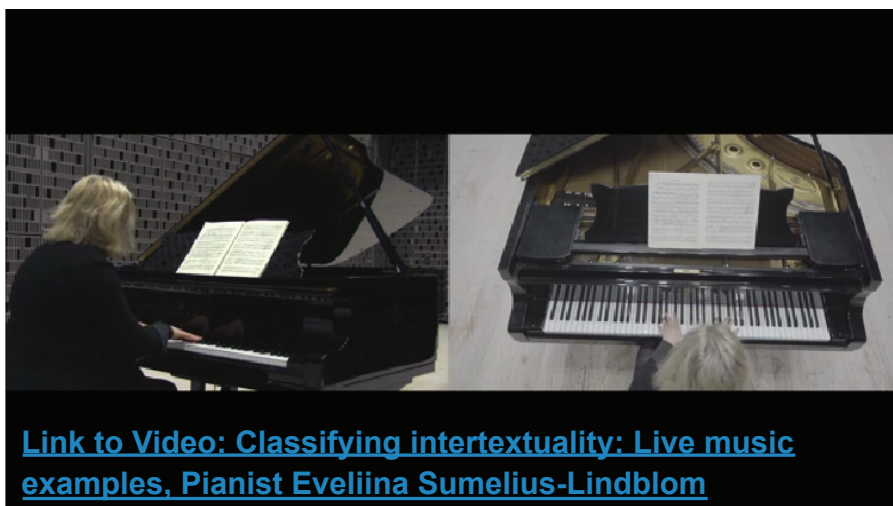
Rather than describing technical solutions or pianistic performance practices, the starting point for the following analyses is demonstration of the ways the pianist thinks about and experiences music. The main emphasis is not to produce music analytical end-results concerning notated texture from the viewpoints of form or harmonic tendencies. Rather, the pianist’s approach to intertextuality comes from the viewpoint of main ideas and conceptual divisions. Analyzing intertextuality through playing experience has much to do with bringing out typically nonverbalized ideas and mental images that the pianist uses in building musical interpretations. The pianist’s way of observing music challenges theoretical music analysis methods, not in terms of specificity and mathematical complexity, but rather in its wholistic and networked approach, which can lead the pianist to ever deeper and more numerous connections and comparisons.

Classifying intertextuality in a French neoclassical context. Here I classify intertextual appearances of French neoclassical solo piano music. By combining analytical and craft-based approaches in video examples as part of my research, I am able to demonstrate the pianist’s way of perceiving and analyzing music, as well as the aesthetic versatility and pluralism of French neoclassicism. I have chosen music that interests me, partly because it deviates from the established 20th century solo piano repertoire and partly because it consists of recognizable intertextual characters. Next, I will introduce the new concepts of intertextuality, in which I express the various types of references in a French

neoclassical context. Video examples are provided to elucidate the key ideas and ways of artistic exploring for the reader.

Artistic ideas behind the audiovisual output. In order to connect research-based ideas, piano playing, and its embodied dimensions into one exposition, I use video examples with changing camera angles and set-ups, which are connected to the playing action, to create an extended and multidimensional perspective of artistic expression. The purpose is to capture the uniqueness of neoclassical music, its different aesthetic levels of intertextuality as well as the performer's level of bodily intensity. The earlier described *embodied cognition* of piano playing is evoked and demonstrated by using a more objective expression, rather than a traditional, person-centered materialism. That is to say, even if the pianist's bodily image is the focal point of the audiovisual material, the aim is not to observe the pianistic "I" through personal traits such as the gender or other personally-focused physical characteristics. The question rather concerns the more objective "I," who, besides demonstrating the pianist's competence in her craft as a main object, demonstrates the pianist's way of thinking *through* the craft and other physical qualities.

The aesthetic idea within all of the video excerpts follows the idea of the growing complexity of intertextuality. The more literal the connection between the music and its aesthetic paragons, the more traditional the visual set-up and the less attention given to embodied diversities. Conversely, the more complex and layered the intertextual endeavors, the more complex and simultaneous the visual solutions become, emphasizing the versatility of the pianist's bodily perspectives.



Straightforward intertextuality represents the “archetype” of intertextuality, based on recognizable quotations and other closely-related similarities between two musically different texts from two different eras. As an example of *straightforward intertextuality*, I use Erik Satie’s *Sonatine Bureaucratique* (1917/2014), whose original model is constructed on Muzio Clementi’s *Sonatine* in C op. 36. Although Satie’s melodies do closely resemble Clementi’s more than the melodic material, it is the rhythmic patterns of Clementi’s *Sonatine* that Satie’s quotations typically follow. However, here and there, in the middle of “unrelated” musical material, there are some very short melodic quotations in which Satie places himself extremely close to, or even mixes his music with, Clementi’s bourgeois-like “student-music,” which results from 18th century music as transposed into Modern French musical language. As Ulrich Krämer (2012) describes it, “Satie blurs the limits between original and borrowed material so strongly that they become hardly noticeable anymore” (p. iv). What is significant here is that Satie also creates an additional level of intertextuality when illustrating canonized musical gestures by creating an imaginary story around an ordinary day of an office worker that he verbally moves along in the notated texture.

Hybrid-intertextuality goes beyond simply crossing over musical genres by alluding to or even borrowing musical material from particular works. This category creates a whole new genre of music by integrating opposing musical ideas, (especially popular music and/or exotic influences) into classical music. At the same time, it questions the solemn endeavors or institutional characteristics of a musical work.

Among composers of French Modernism, using hybrid-type intertextuality was popular and created a genre called “everyday music”⁵ which is a concept developed by Jean Cocteau, and appears in several forms in *Le Coq et l’Arlequin* (1918/1921). In a musical context, this pamphlet is the most important manifesto of French Modernism because it gives essential information on the new aesthetic endeavours – “the new order” of French Modernism. Cocteau (1918/1921) writes, “Enough of clouds, waves, aquariums, water-sprites and nocturnal scents. What we need is a music of the earth, every day music” (p. 21). Everyday music symbolizes Cocteau’s nationalistic ideas of “French music for the French” without the still very popular late-Romantic Slavic-Prussian heaviness, festivity, or vague meta-layers, and is against the canonized ideal of classical music’s superiority to other musical genres.

As an example of hybrid-intertextuality, I have chosen the movement *Ipanema* from Darius Milhaud’s *Saudades do Brasil – Suite de danses op. 67* (1922/2006). Here Milhaud integrates Latin American *bossa nova* rhythms, polytonality, and the illusion of Brazilian instrumentation with French musical “language” in a nonchalant atmosphere. The end-result

is a demonstration of “imaginary” Brazilian music, in which the ruling habanera rhythm in the left hand alludes to Spanish music as well.

Allusive or metaphoric intertextuality is a form of intertextuality that Igor Stravinsky typically uses in his neoclassicism during the 1920s. In *Sonata* (1978/1924) for piano, although Stravinsky may not be alluding to any specific works, I find him using musical paragons in a metaphoric way, from Mozart, Chopin, Baroque, and jazz -music.

In the first movement, we find different types of intertextual material in both hands. The right hand distantly formulates a Baroque-type aria, while the left-hand contrasts that with some very delicate Mozart-type staccato triplets. The physical experience is divided between the hands and produces a type of embodied dissimilarity between the playing practices and musical eras. The first half of the second movement recalls the first movement with a different type of musical material written for both hands. Again, the right hand has the “singer” role, this time in a Chopin-like *nocturne* with endless phrases and virtuosic ornamentation in rubato. This is combined with Mozart-like slow sixteenth-note portamento ostinato accompaniment in the left hand. The third movement, however, represents a bizarre combination of Bach and jazz influences and is condensed in the first page, which is a fughetta for two voices (between hands). The thematic linearity between Bach-like portato articulation in the sixteenth-notes and echoes from a verbal, “dupa-dupa” type of scat singing⁶ creates a contrast which is simultaneously contradictory and aesthetically coherent.

Interschool or cross-bordering intertextuality is a form of intertextuality that Arthur Honegger uses in *Prélude*, from *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de Bach* (1933). Here Honegger refers both to J. S. Bach’s (1722/1778) iconic Präludium BWV 846 from *Das Wohltemperierte Klavier I* and to the New Viennese School. Just as Satie’s quoting of Clementi was straightforwardly recognizable, so too is Honegger’s quoting of Bach, in this case by absorbing the Präludium’s rhythmic structure, whereas his reference to the New Viennese School through chromaticism and atonalism in the melodic material is more distant and allusive.

In *Prélude*, Honegger (1933) uses a semitone scale as a basis for the changing harmonic centers. This was a unique characteristic of his compositional style, officially recognized in 1923, when Darius Milhaud (1923), Honegger’s colleague from *Les Six*, placed Honegger at the center of the European Modernism in his article “The evolution of Modern Music in Paris and Vienna.” Milhaud writes: “Honegger, who was my comrade at the Conservatoire for ten years, remains, in spite of his purely French education, purely attached to Wagner, Strauss and Schoenberg” (p. 550). By combining French fluency with German expression and chromatic tensions, Honegger’s brand of intertextuality, crosses national and

aesthetic borders. Milhaud continues, “diatonism and chromaticism are the two poles of musical expression. One can say that the Latins are diatonic and Teutons chromatic. Here are to be found two different points: they are entirely opposed, and their consequences are verified by history” (p. 551). In this light, it seems clear that by using interschool or cross-bordering intertextuality as a compositional tool, Honegger creates an aesthetic bridge not just between the schools of Modernism but between different style periods as well.

Summary. As I have demonstrated above, there are at least four types of intertextuality in French neoclassical music, each of which emphasizes different aesthetic aspects, from direct quotation to ever more vague and allusive references. In addition to shedding light on the pluralist aesthetic idols of French Modernists, classifying intertextual connections raises music historical questions and leads to a multilayered aesthetic. Such findings would be impossible without craft-based artistic exploration, a journey which then leads to an even deeper level of questioning that can help to reveal the methodological foundations of intertextual exploration, ultimately bringing to light the ways the pianist thinks in the act of perceiving music. I seek to deepen Korhonen-Björkman’s (2016) idea of “playing sensation’s topoi,” using mind-body related questions as a starting point in the pianist’s way of exploring music.

Conclusions and Further Considerations

On the topic of the inherent intellectualism of the pianist’s craft, I have here presented some of my key discoveries considering intertextuality and the pianist’s perception. I have juxtaposed the pianist’s methods and habits of analysis against existing theories of intertextuality and mind-body problematics. Researching intertextuality by using pianistic perception as a method is intertwined with piano playing on an intrinsic level, and whether piano playing is institutionally regarded as research or not, I find that at its core, piano playing includes the very same elements, processes, and acts as phenomenological research itself. That these elements are so inherent in the pianist’s work suggests that the whole field of piano playing is intrinsically intertextual. Other characteristics connect playing an instrument (or composing, for that matter) to conducting research. These include exploring and verifying, as well as problematizing, comparing, adding, rejecting, solving, etc.

Once we accept the inherent mind-body based intellectualism of piano playing, other avenues of exploration open up, such as the possibility of developing the methodological dimensions of the pianist’s perception for pedagogical and other communicative as well as interdisciplinary purposes. Such endeavours could help to promote the pianist’s approach as being valuable in itself, and therefore a parallel and equally legitimate method of exploring music to more traditional avenues. This development, however, would require changes to

the power relations in the classical music scene, which even now remains strikingly divided into “those who do” and “those who think.” All of the musical life and musical end-results of the various agents – instrumentalists, composers, theorists, and musicologists, would benefit from a rapprochement among the diverse musical endeavours: to bring an end to the segregation of intellectual and embodied premises.

Acknowledgements

I would like to express my deepest gratitude to professor Matti Huttunen, Dr. Valtteri Arstila and Lynne Sunderman for their expertise and support during the writing process, and to MA Salla Sorri for designing and filming the audio-visual material.

REFERENCES

- Adorno, T. W. & Hullo-Kentor, R. (2006). *Philosophy of new music*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Bach, J. S. (Composer). 1978. *Präludium in das Wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869* [Sheet music]. München, DE: G. Henle Verlag. (Original work published in 1722)
- Cobussen, M. (2011). Music and network. A becoming insect of music. Retrieved from https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/becoming_insect_of_music.pdf
- Cocteau, J. (1921). *Cock and harlequin. Notes concerning music*. (R. H. Myers, Trans.). London, UK: Egoist Press. (Original work published in 1918). Retrieved from https://ia801005.us.archive.org/21/items/CockAndHarlequin/Cock_and_Harlequin_%28Jean_Cocteau%29.pdf
- Crane, T. & Patterson, S. (2000). *History of the mind-body problem*. London, UK: Routledge.
- Diprose, R. & Reynolds, J. (2008). *Merleau-Ponty: Key concepts*. Stocksfield, UK: Acumen.
- Gallagher, S. & Zahavi, D. (2012). *The phenomenological mind* (2nd ed.). London, UK: Routledge.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company Inc.
- Honegger, A. (Composer). (1933). *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de Bach* [Sheet music]. Paris: Salabert.
- Juvan, M. (2008). *History and poetics of intertextuality*. West Lafayette, IN: Purdue University.
- Korhonen-Björkman, H. (2016). *Musikerröster i Betsy Jolas Musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. Acta Musicologica Fennica 33: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland. Helsinki, FI: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot le dialogue et le roman. *Critique* 23(239), 438-465.

- Krämer, U. (2012). Foreword. In E. Satie, *Sonatine Burocratique* (pp. iv-v). München, DE: Henle Verlag.
- Levinson, J. (1990). *Music, art, & metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. New York: Cornell University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *The visible and the invisible: Followed by working notes*. Evanston, IL: Northwestern University Press. (Original work published in 1968)
- Merleau-Ponty, M (2007). In T. Toadvine & L. Lawlor, *The Merleau-Ponty reader* (p. 419). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. & Landes, D. A. (2014). *Phenomenology of perception*. Abingdon Oxon, UK: Routledge. (Original work published in 1945)
- Messing, S. (1988). *Neoclassicism in music: From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Milhaud, D. (1923). The evolution of modern music in Paris and in Vienna. *The North American Review*, 217(809), 544-554. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25112995>
- Milhaud, D. (Composer). (2006). *Saudades do Brasil: suite de danses op.67* [Sheet music]. Paris: Eschig. (Original work published in 1922)
- Morris, D. (2008). *Body*. In R. Diprose & Jack Reynolds (Eds.), *Merleau-Ponty key concepts* (pp. 111-120). Stocksfield, UK: Acumen.
- Orr, M. (2003). *Intertextuality: Debates and contexts*. Cambridge, UK: Polity.
- Perloff, N. (1991). *Art and the everyday. Popular entertainment and the circle of Eric Satie*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Pfister, M. (1991). *How postmodern is intertextuality?* In H. F. Plett (Ed.), *Intertextuality. (Research in text theory)*, (pp. 207-224). Berlin, DE: Walter de Gruyter.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextuality (Research in text theory)*. Berlin, DE: Walter de Gruyter.

- Satie, E. (Composer). (2014). *Sonatine burocratique* [Sheet music]. (Original work published in 1917)
- Stravinsky, I. (Composer). (1978). *Sonata* [Sheet music]. New York: Boosey & Hawkes (Original work published in 1924)
- Sudnow, D. (2001). *Ways of the hand. The organization of improvised conduct*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sumelius-Lindblom, E. (2016). Uusi(EPÄ)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua. *Trio*, 5(2)18-53. Retrieved from https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/trio_2_2016_issuu
- Šuvakovic, M. (1997). Exclusivity and coexistence. In M. Šuvakovic (Ed.) *Proceedings of the International Symposium Folklore, Music, Work of Art* (p. 36). Belgrade, RS: Faculty of Music.
- Taruskin, R. (2009). *Danger of music and other anti-utopian essays*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Toadvine, T. & Lawlor, L. (2007). *The Merleau-Ponty reader*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Whittall, A (2001). Neo-classicism. *Oxford music online: Grove music online*. Oxford, University Press. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Neo-classicism&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

ENDNOTES

¹ Classical music style during and after the 1st World War exercised intertextual referencing, experimental music aesthetics and mediums of expression (e.g., directedness, humor, irony, alienating), absorbed popular influences into classical music and created alternative approaches towards music and performance aesthetics as well as music theory.

² “Phenomenology’s most important accomplishment is, it would seem, to have joined an extreme subjectivism with an extreme objectivism through its concept of the world of rationality. Rationality fits precisely to the experiences in which it is revealed” (Merleau-Ponty, 2014, p. *lxxxiv*).

³ According to Orr (2008), “quotation marks placed around any utterance highlight, separate and distinguish it from surrounding phrases. Quotation, therefore, is both extraneous ornament and reference of the most overt and saturated kind” (pp. 130-131).

⁴ Contrapuntal refers to the connection between two or several simultaneous (melodic) voices.

⁵ E.g., Sumelius-Lindblom (2016); Perloff (1991).

⁶ Scat is vocal singing with wordless vocalizations, nonsense syllables or without words.