

# SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

---

2/96

*Veijo Murtomäki*

Liszt ohjelmamusiikin teoreetikkona ja perustajana

*Franz Liszt*

Berlioz ja hänen "Harold-sinfoniansa"

*Markus Fagerudd*

"Why Was I Born Surrounded By Mirrors?"

Piirteitä tekstin ja musiikillisen materiaalin välisistä assosiaatioista George Crumbin teossarjassa Madrigals I-IV

*Lotta Wennäkoski*

Ici Katy Ndiaye, Senegal

*Ari Poutiainen*

Sibeliaaninen musiikkikulttuuri vastarannalta tuumattuna

---

S I B E L I U S - A K A T E M I A

---

Sävellyksen  
ja musiikinteorian  
osasto

## Sävellys ja musiikinteoria 2/96

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu  
6. vuosikerta  
Päätoimittaja: Hannu Apajalahti  
Toimitussihteeri: Susann Isohanni  
Taitto: Hannu Apajalahti

Toimituksen osoite:  
Sibelius-Akatemia  
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto  
PL 86, 00251 Helsinki  
puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

## SISÄLLYS

<i>Veijo Murtomäki</i>	Liszt ohjelmamusiikin teoreettikona ja perustajana	3
<i>Franz Liszt</i>	Berlioz ja hänen "Harold-sinfoniansa" (luvut I–II lyhennettyinä)	5
<i>Markus Fagerudd</i>	"Why Was I Born Surrounded By Mirrors?" Piirteitä tekstin ja musiikillisen materiaalin välisistä assosiaatioista George Crumbin teossarjassa <i>Madrigals</i> I-IV	22
KATSAUKSIA JA RAPORTTEJA		
<i>Lotta Wennäkoski</i>	Ici Katy Ndiaye, Senegal	40
<i>Ari Poutiainen</i>	Sibeliaaninen musiikkikulttuuri vastarannalta tuumattuna	43

## Liszt ohjelmamusiikin teoreettikona ja perustajana

VEIJO MURTOMÄKI

1800-luvulta tuskin löytyy toista yhtä kärkevää vastakkainasettelua kuin millaiseksi muodostui ohjelmamusiikin kannattajien ja sen vastustajien välinen taistelu. Sekä Lisztin muotoilema ohjelmamusiikin estetiikka (*Berlioz und seine 'Harold-Symphonie'*; 1855) että Eduard Hanslickin synnyttämä puhtaan, absoluuttisen soitinmusiikin estetiikka (*Vom Musikalisch-Schönen*; 1854) saattoivat vedota historiaan, Beethovenin musiikkiin sekä Hoffmannin ja Hegelin kirjoituksiin. Mikään toinen kiista romantiikassa ei ollut yhtä sotkuinen sekä tiukkoihin ennakkoluuloihin ja mieltymyksiin perustuva. Enimmäkseen puhuttiin toistensa ohi ja pysyteltiin omissa leireissä. Kysymys oli lopultakin musiikin luonteen erilaisista käsittämistavoista. Ja jos 1900-luvulla on näyttänyt siltä, että Hanslick oli 'oikeassa' ja Berlioz, Liszt, Wagner seuraajineen olivat 'väärässä', tämän ei tarvitse merkitä muuta kuin maun ja estetiikan muutoksia, jotka veivät vaa'an kallistumiseen absoluuttisen – tai sinä pidetyn – musiikin puolelle. Mutta tuntuu siltä, että Lisztin humanistinen ajattelu, jossa musiikki käsitetään enemmän koko kulttuurin yhdeksi osa-alueeksi kuin omaksi eristyneeksi reviirikseen, on saamassa uudestaan ajankohtaisuutta.

Hanslick odottaa vielä suomentamistaan; toivottavasti se saadaan aikaan vielä tämän vuosituhannen puolella, sen verran tärkeästä dokumentista on kysymys. Ennen sitä on hyvä tutustua Lisztin ajatuksiin, jotta Hanslickin pamfletin kitkerä sävy tulisi ymmärrettäväksi. Lisztiin tutustuminen on sikäläkin välttämätöntä, kun mitään muuta romanttisen musiikin ideaa ei ole ymmärretty yhtä väärin kuin hänen esteettistä julistustaan. Ohjelmamusiikkia on etenkin vuosisadallamme syytetty musiikin turmelamisesta. Mutta mitä tulisi sisällyttää ohjelmamusiikin piiriin? Ahtaasti toki vain musiikki, johon liittyy laajahko teksti, kirjallinen ohjelma. Mutta Liszt näkee myös mottorunojen ja otsakkeiden tuovan musiikin ohjelmamusiikin alueelle: yhtä hyvin Mendelssohn, Schumann ja Brahms kuuluisivat tällöin 'hairahtuneiden' joukkoon. Sitä paitsi Schumann jakoi Lisztin kanssa keskeisen käsitteen: musiikki oli molemmille "sieluntilojen" (Seelenzustände) ilmausta.

Lisztin lukeminen selkiyttää tilannetta huomattavasti. Ongelmaksi vain muodostuu, kun hänen kirjallinen tuotantonsa, kuusi osaa *Koottuja kirjoituksia* (*Gesammelte Schriften*) ilmestyi alun perin ranskaksi eikä suinkaan Lisztin itsensä kirjoittamana: asialla olivat varhaisvaiheessa kreivitär Marie d'Agoult ja myöhemmin ruhtinatar Caroline von Wittgenstein, Lisztin tunnetuimmat rakastajattaret. Liszt antoi pääideat ja tarkasti lopputuloksen, mutta yksityiskohtainen kirjallinen muotoilu ei ole hänen. Jotta

asia ei olisi näin yksinkertainen, kirjoitusten saksankielinen asu on Lina Ramannin käsialaa; hänen 'käännöksensä' ovat huomattavan vapaita ja huolettomia. Niinpä ei ole ihme, jos Lisztin esseet sisältävät monenmoisia runollisia paisutteluita ja nykyään osin ontolta tuntuvaa kielellistä koruilua, ennen kaikkea 'eksymisiä' muille tiedon alueille. Aina ne eivät ole tarpeettomia, etenkin kun Liszt luontoon vedotessaan kokee löytää oikeutuksen taiteen ja musiikin monimuotoiselle, alati uusiutuvalle kehitykselle. Vetoaminen luontoon musiikin aineksen ja periaatteiden ylimpänä ja ainoana lähtökohdana on tietenkin otettava tuon ajan yleisenä ajattelutottumuksena, jolle oma vuosiatamme on pistänyt suitset.

Esseestä *Berlioz ja hänen 'Harold-sinfoniansa'* käy joka tapauksessa ilmi, ettei Liszt – tai Liszt ja ruhtinatar parivaljakkona – ollut tyhmä. Hän tietää etukäteen kaikki ohjelmamusiikin vastustajien argumentit ja käy niiden kimppuun nokkelasti ja vakuuttavasti. Ja toisen pääluvun lopussa hän riisuu 'absolutistit' aseista todetessaan, että on olemassa erikseen "spesifi sinfonikko" ja "runoileva sinfonisti" eli: on mahdollista tehdä musiikkia ilman määriytyneitä ajatuksia tai tunteita. Lopultakaan Liszt ei torpedoi muita alas, hän vain pyytää elämisen oikeutta omalle musiikilleen ja ohjelmamusiikin suuntaukselle yleensä. Sanottakoon vielä etukäteen, että Liszt ei pyri ohjelmamusiikilla maalailemaan kohteita ja kuvittamaan tarinoita musiikilla – näinhän yleensä luullaan –, vaan hänen tavoitteenaan on poeettis-filosofinen refleksio, polttavien inhimillisten kysymysten musiikillinen pohdinta.

Koska Lisztin kirjoitus on laeva, monipolvinen ja usein sivupolkuja samoileva, oheinen käännös ei ole täydellinen; olen seurannut lyhentämisessä Wolfgang Marggrafen toimittamaa valikoimaa *Franz Liszt. Schriften zur Tonkunst* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.; 1981). Kohdat, joissa on hyppyjä 'alkutekstiin' verrattuna, olen merkinnyt tähdellä (\*). Vertailuaineistona lyhennysten suhteen on toiminut L. Ramannin toimittama *Gesammelte Schriften. Vierter Band. Aus den Annalen des Fortschritts* (Leipzig: Breitkopf & Härtel; 1882). Koska esseiden kieli on kovasti koukeroista, väliin lähes luoksepääsemätöntä piikkilankaa, olen turvautunut niiltä osin kuin mahdollista voimakkaasti lyhennetyt englanninkielisen käännöksen apuun Oliver Strunkin toimittamassa teoksessa *Source Readings in Music History 5. The Romantic Era* (London & Boston: Faber and Faber; 1981 [1950]). Ja lopuksi: lyhennettynäkin ao. käännös käsittää vasta noin puolet esseestä; toivon mukaan – jahka olen toipunut tähänastisen käännöstyön rasituksista – jatkoa tulee lehtemme jossain seuraavassa numerossa.

## Berlioz ja hänen "Harold-sinfoniansa"

(luvut I–II lyhennettyinä)

FRANZ LISZT

Ideoiden valtakunnassa on sisäisiä sotia, jotka muistuttavat ateenalaisten käymiä. Niiden kuluessa julistettiin jokainen, joka ei avoimesti tunnustanut puoluettaan ja jäi taisteluissa samoin kuin niiden tuottamissa seuraamuksissa vain ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, julkisesti isänmaan kavaltajaksi. Vakuuttuneina tällaisen menettelyn, jonka ankara läpivienti voi palvella vain eripuraisuuden nopeampaa päättämistä ja ratkaista voiton tulevaan herruuteen valittujen puolelle, oikeudenmukaisuudesta emme ole koskaan salanneet eloisaa ja ihailevaa myötätuntoamme neroa kohtaan, jonka tarkastelulle tänään antaudumme, mestarille, jonka taiteelle aikamme on niin ehdottomassa kiitollisuuden velassa.

Kaikki kannanotot puolesta ja vastaan meluisassa taistelussa, joka nousi jo Hector Berliozin ensimmäisten teosten ilmaantumisen myötä, ovat palautettavissa yhteen pääkohtaan, johon viittaus riittää yksinään osoittamaan, että hänen esimerkistään ilmenevät seuraamukset ylittävät tuntuvasti niiden mahtikäskyt, jotka kuvittelevat pukeutuvansa näissä asioissa erehtymättömän tuomarin asuun. Jyrkkien vastenmielisyyksien, musiikillisten ylioikeuksien syytöksien, ikuisiksi ajoiksi maanpakolaisuuteen julistamisien, jotka ovat vainonneet Berliozia hänen uransa alusta lähtien, alkusyy – miksi antaa pettää tässä itseään – on pyhässä kauhussa, hurskaassa peljästyksessä, jonka valtaan taiteelliset vallanpitäjät joutuivat tämän mestarin kaikkien teosten sisältämän periaatteen edessä, jota voi lyhykäisyydessään luonnehtia seuraavasti:

"Taiteilija voi seurata kauneutta koulusääntöjen ulkopuolelle tarvitsematta pelätä ajautuvansa siten harhaan."

Berliozin vastustajat voivat yhä väittää, että hän hylkää vanhojen mestareiden ajoraiteen, mikä on väite, joka on helposti tehtävissä – sillä kuka voisi todistaa päinvastaista? Vaikka hänen asianajajansa antautuisivat suureen vaivaan osoittaakseen, ettei hän kulje aina eikä myöskään lainkaan toista tietä, jota oli aiemmin totuttu kulkemaan – mitä sitä kautta voitetaan? Molempien osapuoltenhan pitää antaa sijaa vakaumukselle, että Berlioz ei pitäydy sen vuoksi yhtään vähemmän lujasti jopa meidän tunnustamassamme credossa, osoittipa yksi tai sata tosiasiallista vahvistusta tämän puolesta tai ei. Ja tämä on arvovaltaisille tahoille, jotka vaativat itselleen musiikillisen oikeaoppisuuden etuoikeutta, enemmän kuin riittävä todistus hänen harhaoppisuudestaan!

Koska kuitenkin taiteessa mikään, tosiaankaan ei mikään lahkokunta voi ilmestyksen perusteella vaatia ja pitää voimassa opinkappaletta kun taas traditio vain ja yksinomaan on määräävä, koska erityisesti musiikilla, vastakohtana maalaustaiteelle ja kuvanveistotaiteelle, ei ole ehdotonta esikuvaa eikä se tunnusta tai pitäydy sellaiseen, niin oikeaoppisten ja kerettiläisten riita-asioissa ratkaisu ei riipu vain nykyisen ja entisen taiteentietämyksen tuomioistuimesta vaan nousevan sukupolven taideaistista ja oikeudentunnosta. Ratkaiseva päätös on mahdollinen vasta kun jonkin aikaa on kulunut. Sillä minkä nykyajan oikeuden päätöksen alaisiksi pitäisi taipua yhtäältä vanhempien, jotka ovat kantaneet nuoruudestaan saakka mukavien tottumusten iestä, toisaalta nuorempien, jotka ryhmittyvät taisteluhaluksaan lipun ympärille ja rakastavat taistelua sen itsensä vuoksi? Sen vuoksi tämänlaatuisten ongelmien ratkaisu täytyy jättää toisen yhtä lailla kuin toisenkin osapuolen onneksi tai haitaksi enemmän tai vähemmän kaukaisen tulevaisuuden huomaan. Vain sille on varattu oikeudet omaksua täydelleen tai vain osaksi "tiettyjen taidesääntöjen ja korvan tottumusten ylitykset", joista Berliozia on syytetty. Erästä asiaa ei tosin tarvitse nyt enää epäillä: että vastaisuudessa tapahtuvan kehityksen kannattajat tulevat olemaan näiden valtavan ajatusvoimaisten teosten herättämän kunnioituksen niin täyttämiä, että he alistuvat niiden perusteelliselle tutkimiselle, jolle tahtomattaan tai tahtoen jo muutamat aikalaiset vähitellen antautuvat kuitenkin niin, että toimeton hämmästyksensä pidättää heitä liian usein ilmaisemasta ihailuaan. Jos nämä teokset, kuten niistä usein sanotaan nykyään, loukkaavat sääntöjä, niin kaikesta huolimatta käy myöhemmin mahdottomaksi olla välittämättä niistä, kuten vielä nykyään tehdään, jotta voitaisiin päästä eroon kunnioituksen osoituksen pakkoverosta joltain aikalaisesta kohtaan.\*

Molemmista mainituista pääsyytöksistä, joita Berliozia kohtaan on tehty, lienee painavin se, että hän loukkaa korvaa ja etsii efektejä, jotka ylittävät käsityskykymme, että hän käy melodisesti käsittämättömäksi, rikkoo rytmin tunnistamattomaksi, rasittaa liiallisesti muistiamme ja ajaa uuvuksiin mielenkiintomme sen herättämisen sijaan, ja lopultakin, että hän kuormaa käsityskykymme konsonanssien ja dissonanssien sulamattomalla massalla, mikä saa hänen musiikkinsa kuulostamaan lähinnä tuulikanteleen sekavilta soinnuilta, meren kohinalta ja metsän huminalta, ja käyttääksemme viimeiseksi ammatillisen siansaksan ilmausta, että hän harrastaa "polyfonian väärinkäyttöä".

Näitä moitteita vastaan tunkee mieleen joitakin haitallisia kysymyksiä.

Me kysymme, onko musiikki ollut aina sitä, mitä se on nykyään?

Onko se totellut aina samoja lakeja? Herättikö se aina ihastusta samojen ärsykkeiden kautta? Onko se säilyttänyt aina samanlaisen luonteen?

Eikö se pikemminkin elänyt kaikkina aikoina uskossa, että se oli nyt täydellistä ja oli tästä lähtien, kun se oli saavuttanut täyden kukoistuksensa, alistettu muuttumattomien lakien ja sääntöjen alaiseksi?

Ja kun sen piti tästä uskosta huolimatta sietää yhä uudestaan avartumista ja päästä eteenpäin: eivätkö herrat maisterit tulleet sitten aina jälkeensä nilkuttaen perässä ja selittäneet avartumisen ja edistymisen kerta kaikkiaan erinomaiseksi, täydelliseksi?

"Tämä ei ole enää musiikkia!" huudettiin, kun Berlioz tarjosi ensimmäisistä teoksistaan alkaen kuultaviksi mutkikkaita efektejä. Lapsellista kylläkin näin puhuttaessa toisteltiin Rossinin sanoja samalla kun otettiin todesta eräs niistä tuhansista komparunoista, joissa tämä niin ivallinen henki halusi laskea leikkiä yhtä lailla kysymyksen kohteena olevasta asiasta kuin kysyjästä itsestään.

"On suuri onni", sanoi hän eräänä päivänä kuultuaan Berliozin erään sinfonian, "että tämä nuori mies ei kirjoita musiikkia: sillä siinä tapauksessa epäonnistuisi hän kiroton huonosti!"

Juuri niin! Berlioz on "tehnyt" musiikkia yhtä vähän kuin Beethoven Rossinin tarkoittamassa merkityksessä, ja jos molemmat olisivat sitä yrittäneet, on erittäin todennäköistä, että he eivät olisi saavuttaneet Pesaron joutsenta. Mutta kun Rossinin nerous on liikkunut niin täysin toisenlaisilla alueilla, tästä ei seuraa vielä millään muotoa sitä, että hän olisi niin vastaanottamaton, kuten hän näki hyväksi uskotella muille, taideteoksille, jotka eivät ole millään lailla sukua hänen omilleen. Rossini näyttäytyy yhtä loistavana ja itsenäisenä Diogenes-viisaudessaan kuin muusansa tuotoksissa, ja olisi erittäin uskaliaasta yrittää löytää rajat, missä hänen ilmaisutavassaan alkaa uskottelu ja missä se lakkaa. Mutta jos hän on sattumoisin mielenvireessä, jossa hän antaa nähdä ajatustensa pohjaan saakka, silloin hän sinkoa jokaiseen kohteeseen niin salamoivia valokeiloja, ettei voi ilmetä mitään epäilystä hänen ymmärryksensä erityisestä kantaavuudesta, siitä huolimatta että hän pitää tavallisesti parempana olla huiputtamatta lyhytnäköisiä suodakseen itselleen hiljaisuudessa huvituksen remauttaa mukava Mefistofeles-nauru näiden kustannuksella. Mutta jos kuka tietää, että hän havaitsi oikealla katseella täyden korkeuden, jolla Beethovenin sinfoniat seisovat, aikana, jolloin Pariisin konservatorio uskalsi tehdä vain varovaisen yrityksen niiden esittämiseksi, kun ei kuulunut vielä muodin naurettavuuksiin haltioitua niiden edessä, hän uskonee ilman erityisvakuuttelua, että Rossini ilmaisi tiettyinä hetkinä Berliozista mielipiteitä, jotka saattaisivat harmittomat mielet, joiden kadepettävä lapsellisuus otti juhlallisena arvostelmana jokaisen äärimmäisen petollisen lausuman – kuten olemme kuulleet sitä siteeraavan sellaisten henkilöiden, joilla on paljon vähemmän taipumusta suurten taideteosten arvioimiseen – , suuren hämmennyksen valtaan.

Mitä musiikki on lopultakin? Me tunnustamme osaltamme, samalla kun vetoamme sen historiaan ja moniin erilaisiin muotoihin, joita se on omaksunut ajan kuluessa, että

emme kykenee vastatessamme tähän kysymykseen näkemään sitä erillään kolmesta olennaisesta ainesosasta, rytmistä, melodiasta, harmoniasta. Kaikkiialla, missä näemme jonkin näistä elementeistä yltäneen merkittävään kehitykseen, missä se tulee vastaamme uutena, alkuperäisenä, luonteenomaisena, uskomme havaitsevamme musiikkia, ilmenee se sitten, kuten kreikkalaisilla, rytmin ollessa määrävänä tai, kuten vanhassa kirkkomusiikissa, harmonian vallitessa tai, kuten italialaisessa oopperassa, melodian ylivaltaana, yhdistyneenä siinä kaksi aiemmin mainittua, samalla tasolla olevaa elementtiä tai liittynevät siinä kaikki kolme elementtiä mahtavaksi keskinäisyhteydeksi. Mikä määrä tuntemusta ja eri suuntiin ulottuvaa lahjakkuutta siihen tarvitaankaan, että voisi luoda meidän aikamme suurta musiikkia, yhtä paljon vaaditaan myös harmonian tietämystä kytkeytyneenä melodiseen kekseliäisyyteen sekä orkesterin käsittelyyn yhdistettyjen sointivaikutelmien oivaltamisen kera: musiikki yksin pysyy, kuten moninkertaisesti tunnusmerkillinen jumaluus, olemukseltaan yksinkertaisena – kolmiykeytenä, jonka yksittäiset ainesosat olemme jo nimenneet, mutta joka säilyy ainoana, jakamattomana.

Jokainen teos, jossa on havaittavissa yhden näistä kolmesta luovasta mahdista elävä henki, on alallaan oikeutettu luomus ja ottaa kiistämättömän etusijan suhteessa kokonaiseen parveen tavanomaisia tuotteita, joiden sävelten hengetön yhteensommittelu ei voi taata korvalle rytmistä, ei tunteelle melodista eikä hengelle harmonista nautintoa, tuotteita, jotka kotiutuvat taidemaailmaan ilman perustetta ja ilman hyötyä kansalaisoikeudesta, joka otetaan kuitenkin lopulta pois näiltä tunkeilijoilta.

Vain puute saattoi pakottaa musiikin hiljaiseloon. Aina kun sen rikkaudet lisääntyivät, taipui se muunnoksiin ja uudelleenmuotoiluun. Koskaan ei kuitenkaan löyty laimin ennen sen uuden vaiheen päiväkoittoa antamasta julistusta sitä uhkaavasta rappiosta ja täydellisestä tuhosta. Muusikot ovat kaikkina aikoina omistautuneet erittäin ymmärrettävässä hienotunteisuudessa itse tuottamilleen, laajentamilleen, kaunistamilleen muodoille aina pettymyksen aiheuttavassa ja kuitenkin aina taasen uudistuvassa uskossa, ettei heidän tai sen tai tuon mestarin työn jälkeen voi enää saavuttaa uudelleen samaa korkeutta ihanteen suhteen, joka oli heille valjennut, jota he kehittivät ja kirkastivat. Läpi koko elämän, joka oli usein työn- ja tuskantäyteinen elämä, olivat he tämän ihanteen täyttämiä, niin että he menettivät lopultakin tarpeellisen joustavuuden, joka on välttämätöntä yhtä lailla uuden havaitsemiseksi kuin sen käsittämiseksi.\*

Vieraus tulee olemaan aina jokaisen musiikkineron ylevä, kadehtittava epäonni – ei sinällään ja sellaisenaan, vaan erottamattomana todellisesta keksinnästä. Nerous ja keksintö ovat yhtä, mutta keksintö ja uudistus ylittävät tunnetun, niin että se näyttyy monien silmissä vieraalta. Tätä vierasta kohtaan kasvaa monia vaikeuksia, sillä on tapauksia, joissa on erotettavissa, onko se vain henkisen köyhyyden pakenemista, naamiota, jonka taakse piiloutuvat tyhjät kasvot, vai onko kyse uuden tuntemistavan väistämättömästä seurauksesta ja tämän välttämättömyyden synnyttämästä uudesta

muodosta. Vain hienostuneen älymystön edustajat kykenevät havaitsemaan sen, ja vain tulevaisuuden huomaan on uskottu tämän heidän havaitsemansa vahvistuminen.

Tällaiselle vieraalle annetut nimitykset vaihtelevat enimmäkseen aikojen saatossa. Jos tulevaisuudessa siinä havaitaan nerouden väistämättömyys, niin silloin annetaan nimi "originaalisuus", jonka päälle valutetaan yhtäkkiä samassa määrin ylistystä ja mainetta kuin aiemmin moitetta. Tämän uuden nimeämistavan myötä havaitaan yleensä itsessään harvinainen, kallisarvoinen eikä koskaan opittavissa oleva valmius, jonka kautta tiettyjen taiteilijoiden jokaisesta kynänjäljestä tulee eräänlainen korkeastiylitetyn nimikirjoituksen "maneeri", joka tunnustetaan heti nimikirjaimista. Sillä mistäpä muustakaan kuin esimerkiksi aina omintakeisesta ja jäljittelemättömästä siveltimen kuljetuksesta havaitaan siellä tai täällä uudelleen löydettyvät tämän tai tuon mestarin aarteet? Mitä olisikaan tullut tästä niin erilaisesti muodostuneesta ja hedelmällisestä taiteesta, jos jokaiselle tämän oppipojalle olisi sanottu: "Sinä et maalaakaan erilailta kuin mestarisi!", tai jos jokainen kaupunki, jokainen koulukunta olisi vaatinut ylivaltaa suhteessa toisiin? Rafaelia olisi pitänyt moittia kovasti siitä, että hän ylitti Peruginon, Buonarrota (=Michelangelo), että hän läksi toiselle tielle kuin Rafael, Rubensia, että hän etsi värityksen lämpöä toisesta paletista kuin siitä, jolla Tizian loi läpinäkyvästi sekoittuvan (värityksen). Entä Rembrandt! Häntä, jota voi monessa suhteessa verrata Berlioziin, voisi moittia hyvällä syyllä, että hän oli maalannut ensimmäiset taulunsa häipyvän himmertävällä, kohdittain kummitusmaisen puolihämärällä ja ihmeellisellä valolla: "Seis! Hei! Maalaustaide joutuu perikatoon! Maalaustaide on hukassa! Sen täytyy virkistää silmää, tarjota sille somia, nauravia kuvia, kohtauksia, jotka vangitsevat hengen ja aistit mukavasti ja nautinnollisesti. Sen tehtävänä ei ole tuottaa taiteilijan haluamasta katsojan ymmärrystä rasittavaa ongelmaa." Miten otollisen aiheen olisi pitänyt ollakin esittää havainnollisesti todistellen, ettei silmä lepää koskaan niin epäviehättävissä väriyhdistelmissä, niin kovassa heittovalossa, että on sietämätöntä katsella näin harmahtavaa hohdetta, näin sinipunaisia heijastuksia, ettei mielikuvitusvoima saavuta koskaan joustavuutta, jotta voisi arvata hämärällä verhottujen ryhmien ääriiviivat, ettei kukaan koskaan tule uhraamaan aikaa näiden synkeiden tunnelmien läpi vaeltamiseen selvittääkseen ja ratkaistakseen kaikki epäilyttävät muodot, kaikki nämä sekavat linjat, jotka pakenevat katseelta ja kohtaavat sen jälleen valon ja varjon välimaille sijoittuvissa odottamattomissa käänneissä. Miten helppoa olisikin ollut asettaa hänen rosoista ja väkevää maalaustapaansa vasten esikuvaksi Carlo Dolcin tenho ja pehmeä herkkyys?!

Jos ajatellaan tätä kaikkea, henkisiä vaikutteita ja sisäisiä tapahtumia, jotka vaikuttavat taiteilijaan niin määrävästi, että hän ilmaisee yksilöllisyytensä juuri tässä tai tuossa, mutta ei missään muussa muodossa, että hän, jolleivat jo kehitetyt muodot vastaa hänen tarpeitaan, luo tarpeitaan tyydyttävän, siis uuden (muodon), silloin käy

yhä selvemäksi, että mitä enemmän lahjakkuus lähestyy neroutta sitä rajoitetummaksi täytyy tulla hänen vapautensa tahdonvaraisessa maneerin valinnassa. – *Sint, ut sunt, aut non sint!* (Olkoot sellaiset kuin ovat tai olkoot olematta!), kuuluu tässä tapauksessa tunnettu motto. Samoin kuin sielulla on määräävä vaikutus ruumilliseen verhoonsa, samoin muotoilee jokainen ajatus näkyvän muotonsa, jossa se ilmenee. Käyköön hyvin niille, jotka vaeltavat välttämättömyyden kutsua totellen herkän ihanteellisen kauneuden polkua ja pyrkivät loihtimaan sen huolellisesti vaalituiksi puhtaiksi muodoiksi! Näille onnistuu varmasti ja nopeasti tulla jo eläessään palkituiksi suosiolla, joka pystyy varmasti korvaamaan korkeamman maineen epävarman määränpään, mikä on toisinaan varattu taiteilijalle, joka kantaa sisällään myrskyisien intohimojen ja kiihkeän pakon aikaansaamaa tarvetta voittoa valtaisille hahmotelmilleen laajempia ulottuvuuksia ja laiminlyö siten helposti miellyttävyyden ja sulokkuuden, niin, tuntee jopa tiettyä kauhua niiden edessä yhtä lailla kuin tarpeettoman ja ylimääräisen edessä!

Jotta voisi tehdä yhtä lailla oikeutta niin eri tavoin lahjakkaille hengille, täytyy hyväksyä ja tunnustaa ennakoita nerouden luonnosta erottamattomat ehdot. Eikö lahjakkuuden samoin kuin ihmisluonteenkin kohdalla tietyt ominaisuudet pyri olemaan erityisen leimaa-antavia? Tässä kohdin voimme kylläkin vakuuttua, että niin pian kuin yksi niistä ylittää määränsä ja tulee hallitsevaksi, jokin toinen kärsii siitä ja ilmenee korkeintaan välillisenä, melkeinpä kätkettyinä. Ja kuinka eri tavoin voikaan jokainen ominaisuus sinällään näyttäytyä! Sotilas ei ilmoita myötätuntoaan koskaan niin viehkeästi kuin naisen mieli. Vahva henkilö antaa eri tavoin anteeksi kuin uhratuva. Mutta onko tämän vuoksi sen, jonka myötätunto ja anteeksianto on tylmpi kuin lempeän ja pehmeän sydämen, myötätunto ja anteeksianto vähemmän merkitsevää, vähemmän kaunista, vähäarvoisempaa? Eikö vaikenemaan tottuneen rakkauden sana ja suun neuvo ole helposti rakkauteen syttyvää, tai Poloniuksen koko puheenvirtaa tuhat kertaa arvokkaampi?

Lahjakkuuden ominaisuudet ovat vieläkin suhteellisemmat kuin luonteen. Ja jos otetaan vielä puntariin muunnokset ja vaihtelut, joiden leimallisuudesta ja ylivallassa monien täytyy kärsiä, niin voinee sanoa, että ihmisessä samoin kuin taiteilijassa tulevat virheet sitä havaittavammiksi, mitä ehdottomammin he ovat jonkin hyveen tai jonkin etualalle tunkevan suuren vietin vallassa. Sillä se mikä ilmenee meille tiettyjen kauneussääntöjen sivuuttamisen tuottamana puutteena, lakkaa olemasta sellainen, mikäli nuo ansiot eivät loista poissaolollaan vaan ovat jakaantuneet vain erityisellä tavalla – jonka oikeasta käsittämisestä tässä on kysymys. Jotta voisi antaa oikeutta sellaisille yksilöille, heitä täytyy mitata heidän omiin mittasuhteisiinsa päteville laeilla!

Esitysmuodoltaan korkealle sijoittuva taideteos ei esiinny koskaan ilman jotakin niistä ominaisuuksista, jotka ovat erottamattomissa kauneudesta. Se on kuitenkin usein niin omintakeista lajia, että voidaakseen tunnistaa sen sen omasta muodosta käsin on

pakko antautua teoksen sisäisen olemuksen sisimmän, sen tyylin ainutkertaisuuden, voimme jopa sanoa tekijän yksilöllisen luonteenlaadun lävistämäksi.

Kääpiöt, jotka törmäävät hurjalla raivolla jättiläistä vastaan saadakseen sen kaatumaan, eivät sitä kylläkään tiedä tai halua tietää sitä. Te vaivaiset pöhköt! Ettekö sitten aavista, että vaikka teidän ponnistelunne onnistuisivatkin aikaansaamaan sellaista, hänelle jää kuitenkin aina voimaa nousta jälleen jaloilleen?! että kaikki teidän vaivanne ja valituksenne eivät tee teitä kuitenkaan peukalon leveyttä suuremmiksi?! (\*)

## II

Ohjelmaa – siis johonkin puhtaaseen soitinmusiikkiin ymmärrettävällä kielellä liitetty esipuhe, jolla säveltäjä pyrkii varjelemaan teostaan kuulijan mielivaltaiselta runolliselta selitykseltä ja ohjaamaan etukäteen tarkkaavaisuuden kokonaisuuden runolliseen ajatukseen, sen erityiseen kohtaan – ei suinkaan keksinyt Berlioz; sillä törmäämme siihen jo ennen Haydnin aikakautta. (\*)

Huolellinen katsahdus puhtaan soitinmusiikin kehitykseen – eritoten Haydnin jälkeen – , muutama tomun läpi luikertava tutkimus näyttää meille nopeasti yhä enemmän ja enemmän taltatun polun, katkeamattoman ketjun ohjelmayrityksiä, jotka tarjoavat todistusaineistoa taiteilijoiden yhä kasvavista pyrkimyksistä tavoitella ratkaisua arvoitukseen, joka sukeltaa heitä vastaan soitinnuksen aalloista. Jättäkäämme kuitenkin muille, joilla on suurempi tarve ja enemmän kuin meillä käytettävissä rikassisältöisiä lähteitä, toteennäytettäväksi tämä näiden yritysten toisiinsa liittyvien sarjan eräällä tapaa tilastollinen kulkue sekä osoitettavaksi, kuinka lyhyellä aikavälillä nämä enemmän tai vähemmän merkittävät luomukset seurasivat toisiaan ja osuivat yksiin tavalla tai toisella puheena olevan taidehistoriallisen pyrkimyksen kanssa. Nykyistä päämääräämme vastaa täydellisesti se, kun olemme viitanneet siihen, että henkiset suuruudet ovat tunteneet itsensä yhtä vahvasti sen liikuttamiksi, niin erilaisia kuin heidän lahjakkuutensa muodot muutoin ovat saattaneetkaan olla.

Mitä hyödyttääkään erottautua tosiasiasta ja halu sulkeutua niihin sisältyvän merkityksen ulkopuolelle. Jokaisen ajattelevan taiteilijan silmissä on täydellisen yhdentekevää, osoitetaanko tämä sitaattien suuremmalla vaiko vähäpätöisemmällä määrällä. Sillä on kiistämätön tosiasia, että ohjelma on saanut vankan jalansijan soolo-soitin- ja orkesterisäveltämisen alueella jo hyvän aikaa sitten. Siitä lähtien, kun musiikki on nauttinut kaikissa maissa yleistä leviämistä, siitä lähtien, kun se on aikaansaanut suurten juhliensa kautta tuhansien yhteen kokoontumisen ja siitä on tullut erottamaton osa jokaista julkista juhlaa sekä jokaista yksityiselämän iloa aina yksilön perimmäiseen eristäytyneisyyteen ulottuen, ei ole vain yleisö tuntenut tarvetta tulla johdetuksi Ariadnen langan avulla labyrintin läpi, vaan myös taiteilijat ovat oppineet oivaltamaan, että heidän täytyy taata se. Jälkimmäiset eivät ole voineet ummistaa silmiään siltä

suurelta voitolta, joka päästi heidät siitä pälkähästä, että heidän olisi pitänyt luovuttaa sävelrunonsa niiden kuulijoiden puolelta satunnaisen arvauksen varaan, ja taas toiselta puolen olla pidättämättä kuulijalta niiden salaista merkitystä. Ja niin ei ole ollut enää pitkään aikaan harvinaista tavata soitinteos, joka on varustettu tekstillä, nimellä tai luonnehdinnalla, jotka sisältävät kuvan tai viittauksen tunteisiin, joita sävelteos pitää sisällään ja on määrätty kutsumaan esiin.

Berlioz ei näin ollen kuunnellut jotain satunnaista päähänpistoa, jotain pelkkää yksilöllistä viettiä, oikkua ilman pyrkimystä ja päämäärää, kun hän määritteli sinfoniset säveluomuksensa johtavan ajatuksen kautta, jonka hän lausui julki, ja kun hän tahtoi kuulijoiden selkeästi käsittävän ja ymmärtävän tämän ajatuksen. Jos hän sitten herätti siten menettelynsä väkivaltaisuuksella jonkinmoista kauhistumista, niin ei se olisi ainut esimerkki siitä, että intohimon purkaukset tasoittuvat jälleen laillisten siteiden kautta. Soitinmusiikki tulee astelemaan yhä varmemmin ja voitokkaampana eteenpäin ohjelmallisuuden tietä niiden hyväksynnän kera tai ilman sitä, jotka pitävät itseään taiteen asiassa korkeimpina tuomareina. Ohjelman vastustajat, joiden silmissä tämä on taiteen häpäisyä, eivät voi väittää tyhjäksi sitä, että ennakoivat yritykset ovat tapahtuneet jo kauan ennen meidän aikaamme ja että sen nopea leviäminen osoittaa loisteliaimmin mitä etevimpien asianajajien kautta, että siinä sykkii elinkykyinen ja elämän oikeuttava periaate. Mutta ne säveltäjät, jotka tunnustautuvat teoksillaan sen kannattajiksi – harkitkoot he sitä huutavaa väärinkäyttöä, johon voi sen kanssa joutua, muistakoot he aina sen, että ohjelma tai otsake on oikeutettu vain silloin, kun se on runollinen välttämättömyys, kokonaisuuden erottamaton osa ja sen ymmärtämiseksi välttämätön! Tästä ei ole suinkaan kyse, jos ne toimivat vain koristeena, ulkoisena somistuksena, julkaisijan houkutuspillinä, jos ne ovat vain vernissaa kuvalle, joka ei kunnostaudu kaikessa muussa, sisällössään ja suunnitelmassaan, ei runollisen olemuksensa eikä taiteellisen ryhmittelynsä, ei linjojensa kauneuden tai väriyksensä totuuden kautta.

"Mutta jos teos sisältää kaikki tai vain osaksi nämä suuret ja harvinaiset ominaisuudet, mihin sitten tarvitaan selittävää ohjelmaa? Eivätkä ne muistutakin puhenuhoja, joita ensimmäiset kristityt taiteilijat käyttivät kuvaamaan heidän maalaamiensa pyhien suista pulppuavaa puhetta? Eikö kyse ole pikemminkin tuosta yksinkertaisesta apukeinosta, jolla taiteen lapsuus tarttuu avuttomuuteensa, kuin kypsytyksen merkistä? Jos ohjelma on kasvannainen, jos se ei muodosta kokonaisuuden yhtenäistä orgaanista osaa, eikö silloin sen olemassaolo ole samantekevää? Eikö siitä koidu sävelteokselle enemmän haittaa kuin hyötyä?"

Näin kuuluvat niiden, jotka haluavat kieltää ohjelman oikeutuksen, pääarvostelut. Kuitenkin nämä samaiset ovat harvoin esittäneet avoimesti ja selkeästi moitteitaan; he ovat mieluummin vältäneet asian seikkaperäistä arvostelua. Myöskään itse ohjelman kannattajat eivät ole tuoneet tätä päättäväisesti esille ja käsitelleet sitä nykyajan taiteen

tärkeimpänä kysymyksenä. Molemmilla tahoilla on tyydytty käyttämään tai halveksimaan sitä tutkimatta sen enempää, voiko tai täytyykö sen muodostaa teosta yhtenäistä osan. Tämän vuoksi oli väistämätöntä, että sitä käytettiin ja arvioitiin yhtä usein väärin kuin oikealla tavalla.

Varjelkoon taivas, ettei kukaan luennoidessaan innolla ohjelman hyödyistä, oikeutuksesta ja edusta luopuisi vanhasta uskosta väitteellä, etteikö taivaallinen taide olisi olemassa itsensä vuoksi, ettei se saisi mitään iloa itsestään, ei syttyisi omana jumalankipinänään ja että sillä olisi arvoa vain ajatuksen edustajana, sanan vahvistajana! Jos pitäisi valita taiteen tällaisen rikkomuksen ja ohjelmasta täydelleen luopumisen välillä, silloin olisi ehdottomasti pidettävä parempana antaa pikemminkin sen erään vuolaimman puron ehtyä kuin sen olemassaolon kieltämisen kautta, oman voiman kautta katkaista sen elinhermo.

Tunne ruumiillistuu puhtaassa musiikissa ilman, kuten sen muissa ilmenemis-muodoissa, useimmissa taiteissa ja erityisesti sanojen kyseessä ollen, että sen säteet turvautuvat ajatuksiin, ilman että sen täytyy välttämättä yhdistyä niiden kanssa. Jos musiikilla on etuasema suhteessa muihin keinovaroihin ja ihminen voi ilmaista sen kautta sielullisia vaikutteitaan, tulee sen kiittää tuota etuaan siitä korkeimmasta ominaisuudesta, jolla se kykenee välittämään jokaisen sisäisen mielenliikahduksen ilman järjen niin monimuotoisia mutta kuitenkin niin rajoittuneita muotoja, jotka lopultakin kykenevät vain vahvistamaan ja kuvailemaan affektejamme. Jälkimmäisten täyttä voimakkuutta eivät ne voi ilmaista joko lainkaan välittömästi tai tekevät sen ainoastaan likimääräisesti, koska ne ovat pakotettuja tekemään sen vain kuvien tai vertausten kautta. Musiikki esittää samanaikaisesti tunteen voiman ja ilmaisun, se on hengen ruumiillistunut ja käsitettävä olemus. Aisteillemme havaittavana lävistää se tämän kuin nuoli, kaste tai henki – se täyttää sielumme. Jos musiikki nimittää itseään korkeimmaksi taiteeksi, jos kristillinen henkisyys on korottanut sen ainoana taivaan arvoisena ylimaalliseen maailmaan, niin tämä korkeimmuus on tunteen puhtaissa lieskoissa, jotka lyövät sydämelä sydämelä ne toisiinsa liittäen ilman ajattelun apua. Se on henkäys suulta suulle, virtaava veri elämän suonissa! Tunne itse elää ja valaisee musiikissa ilman kuvallista verhoamista, ilman välittävää tekoa, ilman välittävää ajatusta. Tässä se lakkaa olemasta alkusyy, lähde, vaikutin, liikuttava ja herättävä periaate ilmaistakseen itsensä mutkatta ja ilman edustavia symboleita koko kuvaamattomassa kokonaisuudessaan, niin kuin kristittyjen Jumala, sen jälkeen kun hän oli antanut valittujensa tunnistaa itsensä merkkien ja ihmeiden kautta, näyttäytyy heille vain näkyjen kautta tunnettavissa olevan nykyisyytensä autuaallistavassa hohteessa. Yksinomaan musiikissa murtaa elävästi läsnäoleva, säteilevä tunne kahleen, joka raskauttaa maallisen voimattomuuden kärsimyksillä henkeämme. Vain tässä pelastaa se



meidät vapaiden ja lämmittävien voimiensa suihkuavilla virroilla Ajatuksen demonilta ja riipii silmänräpäyksessä sen ikeen meidän uurteiselta otsaltamme. (\*)

Muuan slaavilainen runoilija lausui: "Sana valehtelee ajatuksille, teko valehtelee sanalle." Musiikki ei valehtelee tunteelle – se ei petkuta sitä, ja Jean Paul rohkeni huudahtaa: "Oi säveltaide, joka tuo menneen ja tulevan lentävin liekein niin lähelle haavojamme! ... Oi musiikki! Sopusuhtaisen maailman jälkikaiku! Enkelin huokaus meissä! Jos sana lausumattomana ja silmä itkevä ja jos mykät sydämemme ovat yksin rintakehämme takana – oi sinä olet se, jonka kautta ne kutsuvat toisiaan vankiloissaan ja jonka kautta ne yhdistävät loitontuneet huokauksensa erämaissaan" ... Ja Hoffmann saattoi ilmoittaa musiikin "tuoksi vapaaksi valtakunnaksi, joka ympäröi meidät niin usein merkillisin aavistuksin ja josta meidän päällemme kaikuu ihmeellisiä ääniä herättääkseen kaikki ne ihmiset, jotka nukkuivat ahdistetuina rinnoin ja jotka nyt heränneinä kuin iloisina säteinä sinkoavat ylös hilpeinä ja riemullisina, niin että tulemme osallisiksi tuon paratiisin autuudesta ... Eikö musiikki olekin salaperäistä kieltä kaukaisen henkien valtakunnan, jonka ihmeelliset äänenpainot kaikuvat sisällämme ja herättävät korkeamman, voimallisemman elämän? Kaikki intohimot taistelevat hohtaen ja loistokkaasti varustettuina keskenään ja raukenevat sanomattomaksi kaipaukseksi, joka täyttää rintamme."

Kuka voisi uskaltaa riistää ylevältä taiteeltamme itseriittoisuuden korkeimman voiman? Onko kysymys sitten luontaisen ja historiallisesti kehittyneen olemuksen kieltämisestä, jos saavuttaa suurella vaivalla uuden muodon? Sanoutuuko irti äidinkielestä, jos kaunopuheisuudelle valloittaa uuden oksan? Menettääkö sen vuoksi, että on olemassa teoksia, jotka kantavat mukanaan samanaikaisesti tuntemisen ja ajattelun toimintaa ja velvoittavat sen mukaisesti kuulijoiltaan, puhtaan soitinmusiikin tyyli lumouksensa niiden mielessä, jotka tahtovat upottaa koko tunne-elämänsä siihen haluamatta joutua jonkin tietyn kohteen estämiseksi tai rajoittamiseksi tunteensa vapaudessa? Eikö merkitsisi tämän tyylin elinkelpoisuuden epäilemistä, jos sen vuoksi täytyisi pelätä sen rappiota, kun sen rinnalle syntyy uusi laji, joka draamasta, oratoriosta ja kantaatista erottuvana omaisi kuitenkin niiden kanssa yhteisen runollisen perustan?

Tämän uuden taidehemisfäärin vastustajat löytäisivät ehkä tyrmäävän perustelun sitä vastaan väitteestä, jonka mukaan ohjelmamusiikki, kun sen yhdistää näennäisesti eri haaroja, juuri tämän vuoksi luopuu omasta, yksilöllisestä luonteestaan eikä voi vaatia sen vuoksi mitään itsenäistä asemaa taiteessa. He voivat edelleen huomauttaa, että soitinmusiikki antaa puhtaimman ilmauksen taiteellemme, että se saavuttaa tässä muodossa korkeimman täyttymyksensä ja mahtinsa, kehittää majesteettisuutensa loistavimmilleen ja saattaa välittömyytensä riipaisevimmin voimaan, että musiikki siitä huolimatta vanhastaan on ottanut sanan käyttöönsä antaakseen sille laulun kautta ilmaisevan viehätöisyyden ja tuntuvamman voiman ja että niin muodoin säveltaide on

kehittynyt vanhastaan molempina muotoina soitin- ja laulumusiikkina, että siten nämä molemmat muodot sisältävät saman elinvoiman, ovat yhtä normaaleja ja että, mikäli keksivästi luova (säveltäjä) tahtoo hyödyntää musiikkia annettuihin olosuhteisiin ja toimiviin persooniin, hän löytää lyyrisistä ja dramaattisista laulumuodoista riittävästi aiheita luomiseensa ja siten ei olisi välttämätöntä eikä siitä koituisi hänelle hyötyä, jos hän tahtoi yhdistää tuon riippumattoman ja omaa elämää hengittävän, yhdellä ja samalla tiellä kulkevan musiikin toisen (musiikin) kehityskulun kanssa, joka samaistuu näytelmän runolliseen suunnitelmaan ja puhuttuun sanaan.—

Nämä huomautukset täytyisi tunnustaa oikeiksi, jos taiteessa kaksi toistensa suhteen erilaista muotoa olisivat vain saatettavissa yhteen eivätkä myös yhdistettävissä yhdeksi ("nur verbinden, nicht auch vereinen lassen"). Niiden yhdistelmä voi olla epäsovinen, mikä on aivan selvää. Juuri tällaisessa tapauksessa on teos epäonnistunut, ja taitamaton sekoitus loukkaa syystä hyvää makua. Moinen olisi kuitenkin toteutuksen puutteellisuutta, minkä ei tarvitse merkitä samalla periaatteen erheellisyyttä. Sillä: eikö taide olekin yleensä ja jokainen (osa-alue) erikseen yhtä rikas monimuotoisista sekä eri tavoin muodostuneista ja erilaisista ilmiöistä kuin luonto suurissa kokonaisuudessaan sekä pää- että loputtoman monien sivualueiden vaihtelussaan? Eikö se olekin tuottava, luonnon tapaan, aste asteelta, jäsen jäseneltä, jotka asettuvat peräkkäin, sitovat ja yhdistävät mitä etäämmällä olevan runsauden ja mitä vastakohtaisimmat suuruudet välittävien lajien kautta – jotka ovat välttämättömiä ja luonnollisia, siispä elämään oikeutettuja?

Samoin kuin luonnossa ei ole aukkoja, tai kuten ihmissielussa eivät liiku pelkät vastakohtaisuudet, yhtä vähän on jyrkkiä rotkoja taiteen huippujen välillä, sillä taisteluista ei ole koskaan puutetta sen suuren kokonaisuuden ihmeellisessä ketjussa. Luonnossa, ihmissielussa, taiteessa – kaikkialla ovat etäisyydet, vastakohtat ja huippukohtat olemassaolon erilaisten lajien, jotka muunnosten kautta sekä saavat aikaan erilaisuuksia että myös ylläpitävät samanlaisuuksia, aukottoman peräkkäisyyden kautta toisiinsa yhdistyneinä. Ihmissielu, tämä luonnon ja taiteen välipiste, löytää luonnosta näkökohtia, värisävyjä ja ilmiöitä, jotka vastaavat tunteen kaikkia tiloja ja muunteluita, joiden läpi sen täytyy kulkea, ennen kuin se lepää ristiriitaisten intohimojen jyrkillä, eristyneillä huipuilla, jotka se valloittaa vain harvoin ajanjaksoina. Tämän luonnon kanssa yhteisen se siirtää taiteeseen.

Taide yhdistää sen mukaan, kuten luonto, sekä toisilleen sukua olevia että vastakkaisia muotoja, jotka vastaavat ihmissielun mielialoja ja vaikutelmia ja jotka syntyvät usein moninaisten viettymysten vastavirtausten kautta ja, samalla kun ne vuoroin yhdistyvät, vuoroin asettuvat toisiaan vasten, niistä on seurauksena sekava sieluntila, jota ei voi kuvata puhtaaksi tuskaksi eikä puhtaaksi iloksi, ei ehdottomasti rakkaudeksi eikä ehdottomasti itsekkyydeksi, ei heikkoudeksi eikä tarmoksi, ei täydeksi

tyytyväisyydeksi eikä liioin täydeksi masennukseksi, ja näiden erilaisten tonaliteettien sekoituksesta muodostuu harmonia, yksilöllisyys tai taidelaji, joka ei kokonaan perustu itseensä ja sittenkin näyttyy kaikista muista erottuvana. Tarkasteltuna yleisluonteuudessaan sekä asemassaan, jonka taide ottaa ihmiskunnan historiassa, se ei olisi vain voimaton, vaan jäisi myös epätäydelliseksi, jos se kykenisi köyhemmin ja epäitsenäisemmin kuin luonto liittämään ihmisen sielunelämän jokaiseen hetkeen sille sukua olevan sävelen, samoin sävytetyn värin, välttämättömän muodon.

Taide ja luonto ovat aikaansaannoksissaan niin rikkaita ja vaihtelevia, että ne eivät anna määrätä eikä arvata rajojaan. Molemmat käsittävät joukon sekä sekalaisia että sisarellisia peruselementtejä; molemmat muodostuvat raaka-aineesta, aineksesta ("aus Stoff, Substanz") sekä loputtomiin moninaisista muodoista, jotka rajoittavat ja ehdollistavat toisiaan vastavuoroisesti ulottuvuuden ja voiman suhteen; molemmat lopultakin tuottavat aistiemme välityksellä yhtä todellisia kuin häilyviä vaikutuksia sielullemme.

Jokainen elementti saavuttaa, kosketuksessa toiseen, uusia ominaisuuksia. Alkuperäinen menettää jotain, ja uusi vaikutus muuntuneessa ympäristössä omaksuu uuden muodon, uuden nimen. Vaihtelu sekoitussuhteissa riittää tekemään yhdistelyn kautta tuotetusta ilmiöstä jotain uutta. Alkuperänsä perusteella erilaisten muotojen toisiinsa sulautuminen taiteessa – aivan samoin kuin luonnossa – tuottaa joko uudella tavalla kauniita tai kauhistuttavia ilmiöitä, aina sen mukaan herättääkö sopusointuinen liitto vaiko ristiriitainen yhdistelmä elämään yhtenäisen kokonaisuuden vai piinallisia tolkkuttomuuksia.

Mitä enemmän olemme vakuuttuneita kaikessa hallitsevasta monimuotoisesta ykseydestä, jonka keskellä ihminen elää, mitä paremmin olemme havainneet omassa elämässämme, omassa historiassamme vallitsevan ykseyden, sitä helpommin voi katseemme tunkeutua taiteen kohtalossa ilmenevään moninaiseen, s.o. monimuotoiseen ykseyteen, ja sitä pikemmin voimme voittaa tuon pahan taipumuksen haluta repostella ja kaltata siihen tyylin kuin puutarhuri, joka, kasvattaakseen suoralinjaisia pensasaitoja, estää kasvustoa ja surkastaa terveen, luonnollisen puun teennäisten muotojen hyväksi. Mistään luonnon elävistä ilmiöistä emme löydä geometrisia tai matemaattisia kuvioita: miksi sitten pakottaa taide niihin? Miksi pitäisi saattaa taide suoraviivaisen järjestelmän alaiseksi? Miksi emme ihailisi sen runsasta, pakotonta kehitystä kuten tammissa, joiden rikas, moniaalle ulottuva latvus puhuttelee mielikuvitustamme elävämmin kuin pyramidin tai kiinalaisen hatun muotoiseksi vääristelty marjakuusi? Mistä kaikki tämä vaiva luonnon ja taiteen viehtymysten surkastuttamiseksi ja mestaroimiseksi? Turha vaiva! Ensimmäisestä päivästä alkaen, jolloin pienet puutarhataiteilijat laskevat saksensa kädestään, ne kasvavat kuten haluavat ja niiden täytyy.

Ihminen on vastakkaisessa suhteessa taiteeseen ja luontoon. Jälkimmäisen, jonka pääteipiste, korkein kukinto ja jaloin hedelmä hän on, hän hallitsee; mutta taiteen hän luo toisena luontona, jolla on häneen sama suhde kuin hänellä itsellään luontoon. Siitä huolimatta hän voi luoda taidetta vain niiden lakien mukaan, jotka luonto sanelee; sillä siitä hän noutaa työhönsä materiaalit antaakseen niille korkeamman elämän kuin mitä niille on luonnon suunnitelmassa ajateltu. Nämä lait, nyttemmin taidelait, kantavat mukanaan poispyyhkimättömästi alkuperänsä leimaa samanlaisuudessa, joka sillä on yhteistä luonnonlakien kanssa ja jonka kautta taiteen olemassaolo määriytyy, vaikkakaan jälkimmäinen ihmisen luomuksena, hänen tahtonsa hedelmänä, hänen tunteensa ilmauksena, hänen harkintansa tuloksena ei ole kuitenkaan täydellisesti riippuvainen hänen tahdostaan. Sen kehitysvaiheet, kuten sen elämänkulku, ovat riippuvaisia hänen ratkaisustaan sekä ennaltamääräyksestä. Seurauksena perusehdoista, joiden sisäinen syntyjä jää meille yhtä tuntemattomaksi kuin se voima, joka pitää maailmaa saranoillaan, se pysyy ja kukoistaa aivan eri tavalla ja pyrkii, kuten toinenkin, ei koskaan loppuviin ja ei minkään ulkoisen mahdin alaisuuteen joutuviin uudelleenmuotoiluihin sen lopullisen päämäärän mukaisesti, jota emme voi ennakoita nähdä tai tulla näkemään. Vaikka oppinut tutkija voi seurata sen jälkiä menneisyyteen, ei hän voi millään muotoa nähdä ennakoita yhtään sen enempeä eikä edes aavistaa, mihinkä lopputulokseen tulevat mullistukset sen johtavat. (\*)

Musiikin, joka jatkuvasti on kehityksen alainen ja on alkanut valloittaa meidän aikanamme nopealla kehityskululla huipun toisensa jälkeen, kannalta neron ainutlaatuisuus on siinä, että hän rikastaa taidettaan sekä vielä käyttämättömillä aineksilla että uusilla käsittelytavoilla suhteessa jo löydettyihin. Voi sanoa, että sen sisältä voi löytää tavallisimmin esimerkkejä taiteilijoista, jotka ovat loikanneet muodollisesti yhtä aikaa molemmin jaloin nykyaikaan. Mutta miten muutoin voi käsittää tuon tyylin, jota he ennakoivat, josta he havaitsivat, että siitä täytyy tulla vallitseva, kuin aikalaiset valtavana, perinteisten muotojen mukavasta tottumuksesta irtirepäisevänä riuhtaisuuna? Tokihan massat kääntävät selän näille uskalikoille, ammattikateelliset kilpailijat mustamaalaavat heidät, ystävät pilkkaavat heitä, oppilaat lähtevät heiltä pois, he tulevat viettämään takaa-ajetun elämää tyhmien vähättelemistä ja tietämättömien tuomitsemista: he jättävät kuollessaan jälkensä teoksensa, hedelmöittävän siunauksen jälkimaailmalle.

Nämä profeetalliset teokset istuttavat myöhemmin tuleviin oman tyyliinsä, kauneutensa. Usein on niin, että esiintymisensä perusteella vähiten taipumusta osoittavat kyvyt hyödyntävät ensimmäisinä näiden (teosten) joitain runollisia pyrkimyksiä tai teknisiä menetelmiä, joiden arvon he osaavat parhaiten tajuta. Jäljittely, joka näitä pian seuraa, pakottaa heitä menemään eteenpäin ja lähestymään vielä enemmän aluksi aliarvioitua, kunnes lopulta näiden jäljittelyjen ja lähestymisten leviämisen kautta

kyetään ymmärtämään ja ihannoimaan neroa, joka turhaan elinaikanaan kamppaili saadakseen tunnustusta. Tosiasia on: vasta kun yleisö on tottunut teosten ihailuun, jotka ovat muotoilultaan samanlaisia neron teosten kanssa vaikkakin arvoltaan vähäisempiä, ottaa se vastaan neron kallisarvoisen testamentin täydellä kunnioituksella ja suosionosoitusten riemulla. Uudempien vuoksi varjoon joutuneet vanhentuneet muodot astuvat sitten taka-alalle jäädäkseen vähitellen unohduksen haltuun uusien varttuneiden sukupolvien toimesta, jotka kokevat uusien (muotojen) vastaavan paremmin runollisia ihanteitaan, mitä kautta vähitellen täytyy kuilu, joka oli erottanut siivillä varustetun lahjakkaan neron ja etanamaisen hitaasti tätä seuraavan yleisön toisistaan.

Ohjelman sisältämä soitinmusiikin runollinen ratkaisu näyttäytyy meidän silmissämme enemmän yhtenä tämän taiteen monista vielä edessä olevista, aikamme kehityksen tuloksesta riippuvista edistysaskeleista kuin sen tyhjään ammentumisen ja rappion oireena. On mahdotonta olettaa, että sen olisi jo nyt pakko alistua nokkeliin taitotempuihin ja hienostuneisiin saivarteluihin, jotta, tyhjennettyään kaikki apulähteensä, käytettyään loppuun kaikki keinovaransa, se peittäisi vanhuuden päivien heikkouden. Kun siihen asti syntyy tuntemattomia muotoja ja lumouksen, jonka nuo pitävät sisällään ja jota ne harjoittavat, kautta ne löytävät sisäänpääsyn ajattelevan taiteilijan ja yleisön luo, niin että edelliset niitä käyttävät ja jälkimmäiset ottavat ne vastaan, on vaikeaa osoittaa ennakoiden ja tyhjentävästi niiden etuja ja vikoja, jotta molemmista voisi vetää lopputulosta ja jotta voisi määritellä näkymiä niiden kestosta tai vaikutuksen lajista. Ei olisi yhtään sen vähemmän pikkumaista tai ahdassydämistä, jos tahtoisi pidättäytyä perehtymästä sen alkuperään, merkitykseen, kantokykyyn sekä päämääriin, kuin jos kohtaisi neron teokset vähättelyllä, jota ehkä myöhemmin täytyisi hävetä, tai kuin jos ei vain tahtoisi evätä taiteenalueen laajentumiselta asianmukaista tunnustamista, vaan päinvastoin tahtoisi määritellä sen ilman muuta rappioajan kasvannaiseksi.

Emme halua missään tapauksessa luopua eräästä Hegelin ohjelman puolesta puhuvasta lausumasta, olkootkin, että meille todistettaisiin, kuinka suuret ajattelijat – nimittäin sellaiset, joiden herkulesmaisen henkisen työn, lukuun ottamatta myötätuntoa heidän oppijärjestelmänsä kohtaan, edessä jokainen otsa kumartuu – leimaavat juuri sellaiset muodot tavoittelemisen arvoisiksi, jotka ovat sairaita ja myötävaikuttavat taiteen rappioon. Hegel näyttää aavistaneen sen herätteen, jonka ohjelma, silloin kun se lisää ymmärtäjien ja nauttijoiden lukumäärää, voi antaa soitinmusiikille, kun hän "Estetiikkansa", jonka vaistomaista pääpiirteiden oikeellisuutta eivät voi hämärtää muutamit tuohon aikaan iskostuneet erheelliset käsitykset, musiikille omistetun luvun lopussa sanoo seuraavaa:

"Asiantuntija, jolla on ymmärrystä sävelten ja soittimien sisäisistä musiikillisista suhteista, rakastaa soitinmusiikkia sen taideluonteen mukaisessa soinnunkäytössä, melodisessa yhteenpunoutumisessa ja vaihtelevissa muodoissa; hän tulee musiikin

itsensä läpikotaisin täyttämäksi ja häntä kiinnostaa lähemmin verrata kuultua sääntöihin ja lakeihin, joihin hän on perehtynyt, voidakseen täydelleen arvioida saavutettua ja nauttiakseen, vaikkakin tässä taiteilijan uusi, keksivä nerokkuus voi usein saattaa hämminkiin myös tuntijan, joka ei ole tottunut juuri niihin tai näihin etenemisiin, ylimenoihin jne. Sellainen läpikotainen täytyminen tulee maallikon kohdalla vain harvoin kyseeseen, ja hänet valtaa heti halu täyttää tämä näennäisen olemukseton säveltahtuminen sekä löytää etenemiselle henkisiä kiintopisteitä, löytää ylipäättään sille, joka soi hänen sielussaan, täsmällisempiä mielikuvia ja lähempi sisältö. Tässä suhteessa musiikista tulee hänelle symbolista, mutta kuitenkin on hän yrityksessään tavoittaa merkitys liian nopeasti ohikiitävien, arvoituksellisten tehtävien edessä, joihin ei ole joka kerta liitettävissä tulkintaa ja jotka ovat alttiita ylipäättään mitä erilaisimmille selityksille."

Jos emme voi myöntyä Hegelin käsitykseen, että "taiteilija" tyytyy muotoihin, jotka ovat "maallikoille" liian kuivia, näin on vain esittääksemme sen muokaten, vielä ehdottomammin. Väitämme päinvastoin kuin Hegel, että taiteilijan täytyy pikemminkin vaatia enemmän kuin maallikon astialta – muodoilta – tunnesisältöä. Vain silloin kun astia on tunnesisällön läpitunkema, voi muodolla olla maallikolle merkitystä. Väitämme, että taiteilija ja asiantuntija, jotka luomisessa ja tarkastelussa etsivät vain hyvin suunniteltuja rakenteita, kudoksen taidokkuutta ja mutkikasta kirjoitustapaa, matemaattisen laskelmoinnin ja yhteenpunottujen linjojen kaleidoskooppista moninaisuutta, saattavat musiikin kuolleiksi kirjaimiksi ja ovat verrattavissa niihin, jotka arvostavat kukinnoltaan ja tuoksuiltaan niin rikasta intialaista ja persialaista runoutta vain kielen ja kieliopin vuoksi ja ihailevat vain sanojen sointia sekä säerakenteen symmetriaa ottamatta huomioon niiden runollista yhteyttä, niiden laulamista kohteista tai niiden historiallisesta sisällöstä puhumattakaan.

Olkoon meistä kaukana se, että haluaisimme kieltää näillä sanoilla filologisten ja geologisten tutkimusten, kemiallisten analyysien, fysikaalisten kokeiden, kieliopillisten selvitysten hyödyllisyyden – mutta ne ovat tieteen asioita, eivät taiteen. Jokainen taide on säteilevä kukka, jota jonkin tieteen tanakka runko kantaa lehtien verhoamalla latvuksellaan, kun taas sen juuret kätkeytyvät verhoavan peitteen alle. Välttämättömyys ja hyödyllisyys hajoittaa osiin raaka-aine ja aines, joissa taiteet ruumiillistuvat, niiden ominaisuuksien tuntemiseksi ja käytön opettelemiseksi, ei oikeuta tieteen ja taiteen sekoittamista, yhden opiskelua yhdessä toisen luomisen kanssa. Ihmisen täytyy tutkia taidetta ja luontoa, mikä ei ole kuitenkaan hänen tavoitteensa suhteensa molempiin. Vaikkakin niiden tärkeä osatekijä, tutkimus on kuitenkin vain olennaisesti lajiltaan valmistavaa. Molemmat on annettu ihmiselle ennen kaikkea nautinnoksi. Ottaen vastaan luonnon jumalaiset harmoniat hänen pitää puhalttaa sydämensä melodiat, sielunsa huokaukset taiteeseen.

Teos, joka tarjoaa vain aineksensa teknisesti taitavaa käsittelyä, herättää aina lähinnä asianosaisten, taiteilijoiden, opettajien ja tuntijoiden mielenkiinnon, mutta se voi oleilla siitä huolimatta vain taiteen kuningaskunnan kynnyksellä. Jos se ei kannata sisässään jumalaista kipinää tai ole elävä runo, yhteiskunta tuskin pitää sitä olemassa-olevana ja kansat eivät ota sitä koskaan vastaan kauneuskulttinsa käsikirjan lehtenä. Sen kesto ei ole pidempi kuin minkä taide pysyttelee jossain tietyssä tilassa. Niin pian kuin taide laajentaa horisonttiaan ja kokemus karttuu uusilla menetelmillä, se (=teos) menettää historiallista lukuun ottamatta kaikki muut merkitykset ja asetetaan menneisyyden arkeologisten dokumenttien joukkoon. Taiderunoelmat elävät sitä vastoin kaikkina aikoina ja vastustavat ihmissielusta lihaksi tulleiden katoamattomien elonperiaatteiden voimin kaikkia muodollisia vallankumouksia.

Jos soitinmusiikki nimittää itseään taiteemme huipuksi, vapaimmaksi ja ehdottomimmaksi ilmentymäksi, on se mahdollista vain, koska sillä on lahja antaa ilmaisu tietyille tunteille ja intohimoille, jotka kuulija, jonka sielu on ilmaisun vangitsema, myötätuntee samalla kun hänen ymmärryksensä seuraa johdonmukaista kehitystä, joka vastaa hänen omaa sisäistä kokemustaan, tai kun hän siirtää sen koko olemuksemme väliin valtaisiin, väliin lempeästi valloittavien vaikutelmien kuvaamattoman nautinnon kautta tilaan, joka on tosin käsittämätön vastaanottamattomille mielille, mutta jota on noiden muiden taholta luonnehdittu usein "vaipumiseksi ihanteeseen" ja jota Hegel on niin osuvasti nimittänyt "sielun vapautumiseksi". Sillä tosiasiaa luulee tämä vapautuneensa kaikista materiaalisista kahleista ja antautuneensa vapaana ja esteettömänä tunteen äärettömälle merelle. Jokainen musiikillinen muodostelma paljastaa – joskaan ei aina täysin selvästi, niin kuitenkin likimain – vaikutelman, jonka soitinrunon tulee välittää tekijältä kuulijalle; samoin se tarjoaa siitä kehittyneet intohimot ja tunteet sekä niiden muunnokset tietoisuudelle. Pukee sitten vaikka jokin yksittäinen (henkilö), aina mielikuvituksestaan riippuen, nämä intohimot ja tunteet toisiksi kuviksi, niin hän (kuulija) ei voi kuitenkaan harhautua sielullisten emootioiden lajista, jonka säveltäjä on teoksiinsa sisällyttänyt. Muusikon luonnetta voi tuskin paremmin arvioida kuin määrittämällä ne tunnelmat, jotka hän on jättänyt kuulijaan.

Kuitenkin on suuri ero sävelrunoilijan ja pelkän muusikon välillä. Kun ensimmäinen välittääkseen vaikutelmia ja sielunkokemuksia toisintaa niitä, toinen käsittelee, ryhmittelee ja ketjuttaa säveliä tiettyjen perinteisten sääntöjen mukaan ja pääsee siinä korkeintaan vaikeuksien leikkisällä ylittämällä uusiin ja rohkeisiin, epätavallisiin ja mutkikkaisiin yhdistelmiin. Koska hän ei kuitenkaan puhu ihmisille tuskistaan tai iloistaan eikä luopumisestaan tai kaipauksestaan, massat suhtautuvat häneen välinpitämättömästi ja hän kiinnostaa vain aikalaisia, jotka kykenevät arvioimaan hänen kyvykkyytään. Muut langettavat hänen päälleen arvonimellä "kuiva" mitä tappavimman kiroustuomion; sillä tällä tahtovat he sanoa, ettei hänen teoksissaan virtaa elämänmehu

eikä jalo veri, sen läpi ei hehku mikään intohimon liekki, että kysymyksessä on vain epäorganisten osien kasauma, tiivistymä, joka on verrattavissa rykelmiin, joihin biologiassa oppineet viittaavat ja jotka he ovat sulkeneet elävän alueen ulkopuolelle. Vain runoilijalle säveltäjien joukossa on annettu (kyky) murtaa ajattelunsa vapaata lennokkutta estävät kahleet sekä laajentaa taiteensa rajoja. Vain:

"Mestari voi murtaa muodon  
viisaalla kädellään, oikeaan aikaan."

Erityisesti musiikillinen säveltäjä, minkä arvon ja painotuksen hän sitten paneekaankin raaka-aineensa muodolliselle hahmottamiselle, ei omista kykyä löytää sille uusia muotoja tai valaa siihen uutta voimaa. Sillä häntä ei pakoita mikään henkinen välttämättömyys löytämään uusia apukeinoja, häntä ei viehdä tai aja eteenpäin mikään hehkuva intohimo, joka pyrkii valoon! Sen vuoksi on kutsuttava rikastamaan, laajentamaan ja tekemään joustavaksi muotoa erityisesti niitä, jotka käyttävät sitä vain ilmaisun välineenä, kielenä, jota he muotoavat ilmaistavien ideoiden tarpeiden mukaan. Formalistit sitä vastoin eivät pysty parempaan ja viisaampaan kuin käyttämään, laajentamaan, tekemään oikeutta ja mahdollisesti myös muokkaamaan sitä, mitä nuo toiset ovat keksineet.

Ohjelma ei pyri mihinkään muuhun kuin viittaamaan niihin henkisiin tekijöihin, jotka panivat säveltäjän luomaan teoksensa, ajatuksiin, joita hän yritti sen avulla ruumiillistaa. Vaikkakin on lapsellisen joutavaa, enimmäkseen jopa turhaa, luonnostella jälkeensä ohjelmia ja yrittää selittää soitinrunoelman tunnesisältö, koska tässä tapauksessa sanojen täytyy turmella lumous, häpäistä tunteet, rikkoa sielun hienoimmat punokset, jotka ottivat vain tämän muodon, koska ne eivät olleet saatettavissa sanoiksi, kuviksi tai ideoiksi, niin on kuitenkin mestari toisaalta teoksensa valtias ja on voinut luoda sen tiettyjen vaikutelmien alaisena, jotka hän tahtoo sen jälkeen saattaa vielä kuulijan koko täyteen tietoisuuteen.

Kokonaisuutena ottaen erityinen sinfonikko kantaa kuulijansa mukanaan ihanteellisille alueille, joiden käsittämisen ja kaunistamisen hän jättää jokaisen yksittäisen (henkilön) mielikuvituksen tehtäväksi. Näissä tapauksissa on hyvin vaarallista tyrkyttää naapurille samoja kuvia ja ajatusketjuja, joiden valtaan mielikuvituksemme tuntuu antautuneen. Iloitkoon jokainen silloin vaieten ilmestyksistä ja visioista, joille ei ole olemassa nimiä eikä määreitä. Mutta runoileva sinfonisti, joka on ottanut tehtäväkseen saattaa julki yhtä kirkkaasti jonkin sielussaan selkeästi ilmenevän kuvan, jonkin sieluntilojen sarjan, jotka näyttävät hänen tietoisuudessaan yksiselitteisinä ja määriytyneinä – miksi hän ei pyrkisi ohjelman avulla täyden ymmärtämyksen saavuttamiseen?

## "Why Was I Born Surrounded By Mirrors?"

Piirteitä tekstin ja musiikillisen materiaalin välisistä assosiaatioista

George Crumbin teossarjassa *Madrigals* I-IV

MARKUS FAGERUDD

### JOHDANTO

Tämän kirjoituksen tarkoituksena on esittää sanallinen rekonstruktio Federico Garcia Lorcan teksteihin sävelletyn George Crumbin *Madrigals*-sarjan parametrien välisistä assosiaatioista.

Tulkinta perustuu kirjoittajan vapaisiin assosiaatioihin, jotka eivät 'todistu' samalla tavalla kuin vaikkapa jokin säveltaso-organisaation elementti. Tarkoitus on hahmottaa eri parametrien välisten assosiaatioiden kokonaisverkko, jonka koen kuuloelämyksessä keskeisen tärkeäksi.

Analyysin kohteena ovat myös tekstuurisymmetriat ja niiden suhde musiikilliseen muotoon sekä tekstiassoiaatioiden suhde musiikilliseen muotoon. Tavoitteisiin ei siten kuulu säveltaso-organisaation eikä perinteisen prosessiivisen muodon tarkastelu. Tekstuurisymmetriat eivät tässä kontekstissa sodi assosiaatioverkostoteemaa vastaan. Päinvastoin, ne ovat osa sitä. Esimerkkinä voidaan mainita viimeisen kirjan ensimmäinen osa, jonka tekstissä kysytään "Why was I born surrounded by mirrors"? Sana 'mirror' (= peili) saa musiikillisen vastineensa kappaleen kokonaisuudessa, joka on palindromi ja jonka pienimmätkin osatekijät ovat peilimäisessä suhteessa toisiinsa.

Tutustuessani ensi kertaa tähän sarjaan jäi mieleeni erityisesti tekstin välitön vaikutus musiikillisiin ratkaisuihin, motiivitasosta kokonaisuuteen. Hätkähdyttävintä oli havaita, kuinka säveltäjä suoraan kuvittaa tekstiä perinteisellä sävelmaalailu-periaatteella. Arkaaissävyinen musiikki pitää sisällään moniulotteisen verkoston, jonka eri elementtejä käsitellään mitä mielikuvituksekkaimmalla tavalla. Verkoston eri elementit säilyttävät tästä huolimatta kiinteän kontaktin toisiinsa läpi teoksen.

Sävelmaalailukeskeistä lähtökohtaa tukee epäsuorasti myös säveltäjä itse. Hän on asettanut nuottitekstiin viitteitä, jotka osoittavat, että hän mieltää selvän assosiaation tekstin ja musiikin väliin. Tyypillinen esimerkki löytyy Kirjan I osasta III. Lauseen "the dead wear mossy wings" lentämässosiaatiota kuvittavan musiikin esitysohjeena on *gently wafting*, kevyesti lihotellen. Toinen esimerkki on Kirjan II osasta III, jonka tekstissä puhutaan hevosesta. Esitysohjeena on *like neighing of horse*, hirtuen. Tekstin assosiaatioverkosto hahmottuu kuitenkin vasta kokonaisuutena, yksittäisen detaljin

kohdalla assosiaation relevanssi voitaisiin usein kiistää. Kokonaisuudessa detaljit vahvistavat toinen toisiaan. Lähtökohtani on siten 'globaalinen'.

*Madrigals*-teoskokonaisuuden tekstit ovat fragmentteja espanjalaisen runoilijan Federico Garcia Lorcan runoista. Tekstit edustavat arkkityypisiä elämän ja kuoleman metaforia. Tyypillisiä runokuvia ovat mm. *sade, uni* ("they do not think of the rain, and they've fallen asleep"), *hevonen* ("little black horse, where are you taking your dead rider?"), *torni* ("death is watching me from the towers of Cordoba"), *vesi* ("drink the tranquil water of the antique song"), *maa* ("to see you naked is to remember the earth"), *lentäminen* ("the dead wear mossy wings"), *peili* ("why was I born surrounded by mirrors").

Crumbin sävellyksessä nämä asiat saavat usein onomatopoeettisen ulottuvuuden. Hän käyttää selkeästi espanjalaiseen kansanmusiikkiin assosioituvia aiheita. Tyypillinen esimerkki on Kirjan IV laulussa III. Lauletaessa sanaa *la muerte*, kuolema, sijoitetaan viimeiselle tavulle espanjalaismusiikille luonteenomainen laskeva trioli-kuvio. Edelleen, *torniin* viitataan staattisena sointupilarina, *hevonen* ilmentyy lyömäsoitinosuuden tasarytmisenä kuviona marimbaa ja crotaleita käyttäen, *lentäminen* siipien liikettä imitoivana pienempien ja suurempien intervallien välisinä glissandoina.

Kiintoisana epäsuorana viitteenä siitä, että aihe maailma on tietoinen, voidaan pitää Crumbin omaa lausuntoa: "The most difficult [thing] for me [in composing] has always been the form of a piece. This costs me the most hours of work" (de Dobay 1984:90). Olisi vaikeaa uskoa, että huolellisesti kokonaisuutena punnitseva säveltäjä tulisi sisällyttäneeksi teokseensa monisyisen assosiaatioverkoston alitajuisesti.

Käsittelen aluksi *Madrigals*-kokonaisuutta teosjärjestyksessä ja osa osalta. Sen jälkeen tarkastelen osien välistä 'suurassosiaatiokenttää'.

### ANALYYSIT

*Madrigals*-sarja on sävelletty kahdessa vaiheessa. Ensimmäisen ja toisen kirjan sävellysvuosi on 1965. Ne ovat Serge Koussevitzky Music Foundationin tilausteoksia, ja omistettu Natalie ja Serge Koussevitzkyn muistolle. Esityskokoonpanot ovat lauluääni (sopraano), vibrafoni, kontrabasso (kirja I) sekä lauluääni, alttohuitu (anche c- ja piccolohuitu), lyömäsoittimet (kirja II).

Ensimmäisen ja toisen kirjan tekstifragmentit ovat peräisin seuraavista Federico Garcia Lorcan runoista: *Casida de la Mujer Tendida* (Casida of the Reclining Woman, engl. käännös W. S. Merwin. Kirja I/I); *Casida de los Ramos* (Casida of the branches, engl. käännös Stephen Spender ja J. L. Gili. Kirja I/II); *Gacela del Nino Muerto* (Gacela of the dead Child, engl. käännös Edwin Honig. Kirja I/III); *Balada de la Placeta* (Ballad of the Little Square, engl. käännös Stephen Spender ja J. L. Gili. Kirja II/I); *Malaguena*

(Malaguena, engl. käännös J. L. Gili. Kirja II/II), *Cancion de Jinete [1860]* (Song of the rider [1860], engl. käännös J. L. Gili. Kirja II/III).

*Madrigals*-sarjan kirjat III ja IV ovat puolestaan peräisin vuodelta 1969. Ne on omistettu laulaja Elizabeth Suderburgille, joka myös kantaesitti sarjan. Esityskokoonpanot ovat lauluääni (sopraano), harppu ja lyömäsoittimet (kirja III), sekä lauluääni, huilu (anche piccolo- ja alttohuilu), harppu, kontrabasso ja lyömäsoittimet (kirja IV). Kolmannen ja neljännen kirjan Lorca-fragmentit ovat peräisin runoista *Serenata* (Serenata, engl. käännös J. L. Gili. Kirja III/I), *Gacela de la muerte Oscura* (Gacela of the Dark Death, engl. käännös J. L. Gili. Kirja III/II), *Nana* (Lullaby, engl. käännös J. L. Gili. Kirja III/III), *Cancion del Naranjo Seco* (Song of the Withered Orange-tree, engl. käännös J. L. Gili. Kirja IV/I), *Gacela del Nino Muerto* (Gacela of the dead Child, engl. käännös Edwin Honig. Kirja IV/II), *Cancion de Jinete* (Song of the Rider, engl. käännös J. L. Gili. Kirja IV/III).

*Madrigals*-sarjan ohella George Crumb on säveltänyt muitakin teoksia Federico Garcia Lorcan teksteihin. Lorca-teokset on sävelletty 1963–1970, ja *Madrigalsin* ohella niihin kuuluvat *Night music I* sopraanolle, pianolle, celestalle ja lyömäsoittimille (1963), *Four Nocturnes* (Night music II) viululle ja pianolle (1964), *Songs, Drones and Refrains of Death* baritonille, kitaralle, kontrabassolle ja vahvistetulle pianolle (1969), *Night of the Four Moons* altolle, huilulle (anche alto- ja piccolohuilu), banjolle, vahvistetulle sellolle ja lyömäsoittimille (1969) sekä *Ancient Voices of Children* sopraanolle, poikasopraanolle, oboelle, harpulle, mandoliinille, vahvistetulle pianolle (anche leikkipiano) ja lyömäsoittimille (1970).

#### MADRIGALS I, OSA I

Verte desnuda es recordar la tierra

(To see you naked is to remember the earth)

Tekstin sana *naked*, alaston, (merkityksessä paljas, koruton, riisuttu) heijastuu osan ensimmäisistä tahteista lähtien tekstuuriin pelkistetyssä hahmossa. (esim. 1) Sekä laulu-että soitinosuoksissa toistuvat samat, etuheleestä ja yksittäisistä äänistä koostuvat motiivit, jotka siirtyvät esittäjältä toiselle. Paljaus korostuu myös lauluosuudessa. Sen foneettisissa jaksoissa on semanttinen aines riisuttu kokonaan pois, sopraanon laulaessa pelkkiä tavuja (esim. tai-o, ti:k). Säveltäjä liikkuu siis ikäänkuin kielen 'tuolla puolen', luoden ääniteille rituaalinomaisen merkityksen.

Osa on muodoltaan randomainen: A (6 tahtia), B (senza misura), A1 (4 tahtia), B1 (senza misura), A2 (4 tahtia), Esuberante (coda). Taitteissa A, A1 ja A2 sopraanon lauluosuus koostuu foneettisista tavuista varsinaisen tekstin (kohdat B ja B1) molemmin

puolin. Tekstiä jaksotetaan myös foneettisilla iskuilla (*Tai!*) yhdessä kontrabasson pizzicatoflageolettien kanssa.

*Esuberante* (coda) saa rituaalinomaisen tanssin piirteitä fonetiikan yhdistyessä soittimien repetitiivisiin motiiveihin tempon noustessa 1/16 = 252.

#### Esimerkki 1

Vivace, molto ritmico [♩ = 168]

Soprano  
Vibraphone  
Contrabass  
[tune E string down to E!]

#### MADRIGALS I, OSA II

No piensan en la lluvia, y se han dormido

(They do not think of the rain, and they've fallen asleep)

Toisen osan alun kolme ensimmäistä sointua, sointiluonnehdiltaan *Cristallino*, edustavat mikrotasolla koko osan tematiikkaa, sateen konkreettista ja metaforista olemusta. Konkreettisenä se heijastuu osan musiikilliseen tekstuuriin, pistemäisen lineaarisesti etenevän satsin muodossa.

Osan alussa teksti ('sanallinen sade') ja pointilliset elementit ('sävelmaalailullinen sade') ovat vuorottaisia. Sopraanon päätettyä fraasin "he eivät ajattele sadetta" tilanne siirtyy imitoituna vibrafoniin, joka muodostaa viidestä yksittäisestä äänestä pedalin avulla staattisen soinnun. Sointu 'herätetään uloon' käynnistämällä vibrafonin moottori. Tämä etäännyttää tilanteen vaiheeseen, jossa kontrabasso soittaa flageoletiglassandon *sul ponticello*, vibrafonistin soittaessa samaan aikaan yksittäisiä ääniä kynsillään. Tekstuuri kokonaisuudessaan luo tehokkaasti tiikusateen tunnun, joka seuraavalla hetkellä muuttuu Rain-death music I:ksi (esim. 2). Vastaava prosessi toteutuu päinvastaisena Rain-death music I:n loppupuolella, sopraanon yhtyessä soitinjakssoon ensin perkussivisin konsonantein (*t-k-t-k-t* putoavana glissandona ilman selkeää äänenkäyttöä), ja siirtyen sitten foneettisiin tavuihin (*tai-mm*). Laulaja 'hymisee' tarkoin määritellyillä

sävelkorkeuksilla (esitysohje *hum*), alkaen vähitellen muodostaa tuulta imitoivaa ääntä (esitysohje *wind sound rising, falling*).

### Esimerkki 2

Molto delicato [ $\text{♩} = 64$ ]

*pp teneramente*

No piensan en la lluvia,

*pp* (senza vibr.) (h=)

*ppp* (hold Ped. down)

*pizz.* *forchiss.* *fx*

*pp*

*ppp* *with fingernails*

*mp* *with mallets (modo ord.)*

*pppp* *with fingernails*

*pppp* *with mallets*

*mp* *Con vibr. (subito)*

*pppp* *arco sol pont.*

*pppp* *delicatis.*

*pppp* *gliss. over harmonics (from sempre)*

## Rain-death music I.

Tempo assolutamente metronomico; con delicatezza

Soprano

Vibraphone

Contrabasso

*ppp* (dampen E#)

(lasc. vibr.)

very light triangle beaker (r.h.)

(dampen with finger)

two very soft mallets (l.h.)

[ $\text{♩} = 100$ ] (sul G)

arco sempre (p) (sul E#) (sempre sin.)

*pppp* *pizz. sempre*

\*) Vibraphone harmonics are produced by placing l.l. plate and striking plate with a rather hard mallet, 7 than the fundamental.

Kun sopraano on laulanut toiseen kertaan "he eivät ajattele sadetta", soitinosuudet imitoivat ensimmäisen ilmentymän tavoin sopraanon viimeisen sanan hahmoa, sekä rytmisesti että merkitystä maalailen. Tällä kertaa tekstuuri on kuitenkin liikkuvampaa, jolloin koko seuraava lyhyt jakso antaa yltyvän sateen tunnun. Tätä seuraa alun toisinto kun musiikki palaa *Cristallinon* soituihin, tällä kertaa kuin alun kaikuna (esitysohje *molto piu questa volta quasi eco*). Samaa 'kaikumaailmaan' – uneen! – kuuluu myös välittömästi seuraava Rain-death music II, jonka lopussa sopraano laulaa tekstin loppuun. Sanat "ja he ovat nukahtaneet" ilmeitetään suuren septimin kattavalla alaspäisellä glissandolla, joka tuottaa nukahtamisen miellelyhtymän.

### MADRIGALS I, OSA III

Los muertos llevan alas de musgo  
(The dead wear mossy wings)

Sanalle *mossy* (sammaleinen) haetaan soivaa vastinetta kontrabasson pizzicatoäänistä: matalan rekisterin arpeggiot luovat 'samean' timbren. Kontrabasson esitysohjeena on kappaleen alussa *quasi una chitarra bassa*, joka antaa viitteitä espanjalaisen kansanmusiikkiassosiaation läsnäolosta. Arpeggioeleen jatkeeksi liittyy glissando, joka on ensimmäinen ilmaisu lentämistä symbolisoivan 'siipiliikkeen' (*wings*) olemassaolosta. Tämä glissandoliike siirtyy vibrafoniin (erikoissoittotapa: glissando yhdellä kielellä), jossa toiston avulla luodaan mekaanisen liikkeen vaikutelma. Kontrabasson ja vibrafonin soinnin yhteisvaikutuksena välitty raskaan, tehottoman liikkeen olemus ("the dead wear mossy wings"), ikäänkuin vihjaten liikkeen 'nostokyvyyttömyyttä'.

Sopraano antaa lisänsä soinnin sameudelle aloittamalla osuutensa kuiskaamalla. Kuiskaus muuttuu lauluääneksi, toistaen samaa glissandoa kuin soitinosuoksissa (esitysohje *oscillando*). Kappaleen loppupuolella glissandojen intervallit laajenevat sekä sopraano- että soitinosuoksissa, esitysohjeen ollessa *gently wafting* (kevyesti lihoitellen). (Kts. esim. 3). Tämä luo illuusion siipien kantavuudesta, mahdollisuudesta lähteä lentoon. Epiloginomaisessa codassa raskas konstruktio saa 'ilmaa alleen', äänikuvan luodessa miellelyhtymän loittonevasta objektista.

## Esimerkki 3

The musical score for 'Esimerkki 3' consists of three staves. The top staff is for the piano, starting with the instruction '(\*) gently wafting' and 'mp'. It features a melodic line with a 'gliss.' (glissando) and 'gliss. sempre' (glissando throughout) marking. The middle staff is for the voice, with lyrics 'las de mus go (o)'. It includes performance instructions like '(wire brushes)', '(r.h.)', '(l.v.)', and 'rit.'. The bottom staff is for the piano, starting with '(pizz.)' and '(slow gliss.)', and includes instructions like '(take up bow)', 'arco sul pont. con sordino!', and 'pppp quasi niente'. The score is marked with various dynamics and articulation marks throughout.

## MADRIGALS II, OSA I

Bebe el agua tranquila de la cancion aneja  
(Drink the tranquil water of the antique song)

Toisen kirjan ensimmäisessä osassa teksti heijastuu paitsi kappaleen kokonaisuutuon, myös soitinkokoonpanoon ja materiaaliin. Tekstissä puhutaan 'antiikkisen laulun tyynen veden juomisesta'. Kokonaisuutu on kaksivaiheinen. Ennen varsinaisen tekstin alkamista esitetään arkaaisävyinen – 'antiikkinen' – laulu, sopraanon osuuden koostuessa pelkästään *ah*-tavulla lauletuista melismoista. Toisinaan tekstin identifioima laulu 'lauletaan' ennen itse tekstiä. Soitinosuus koostuu antiikkisymbaalien (*crotales*) ja *glockenspielin* vahvoista aksenteista sekä alttohuilun laajenevista melodisista kaarista. Säveltäjä on siten vaikuttanut osan 'muinaiseen' sointiin myös soitinvalinnoillaan. Alttohuilun ja metallisten lyömäsoittimien arkaaiset olemukset tukevat tekstin luomaa maailmaa.

Alttohuilun kaaret luovat mielikuvaa veteen piirtyvistä renkaista, jotka laajenevat ajan myötä. Ensimmäinen taite on dynamiikaltaan välillä *f-ff*, mikä erottaa sen selvästi toisen taitteen hillitystä *pianosta*. Muistumia ensimmäisestä taitteesta ilmenee myös toisen taitteen avausfraasin jälkeen. Sopraanon laulettua "drink the tranquil water of the

antique song" palataan hetkeksi osan alkutunnelmiin, teräviin aksentteihin ja laulun *ah*-melismaan. Myös toisen taitteen lopussa kuullaan vastaavanlainen jakso, *coda*, mutta tällä kertaa ilman sopraanoa.

Tahtien 13–14 pistemäinen tekstuuri viittaa myös saman elementin, veden, ilmenemismuotoihin *Madrigals*-sarjan muissa osissa. Vrt esim. "they do not think of the rain, and they've fallen asleep" (Kirja I, osa II). Lauluosuuden elimellisen suhteen tekstin merkityssisältöön säveltäjä toteennäyttää sanallisesti tahdissa 23: toivotun fraseerauksen aikaansaamiseksi esitysohjeeksi annetaan *liquido* ('nestemäisesti').

## MADRIGALS II, OSA II

La muerte entra y sale de la taberna. La muerte entra y sale, y sale y entra la muerte de la taberna.  
(Death goes in and out of the tavern. Death goes in and out, and out and in goes the death of the tavern)

Kappaleen yleisilmettä leimaa liikkeen läsnäolo. Tekstin toistuva "goes in and out" hahmottuu musiikillisen materiaalin jaksottaisissa toistoissa. Jaksot erotetaan toisistaan taukojen avulla jotka ovat pituuksiltaan 2–5 sekuntia. Myös yksittäisissä osuuksissa ilmenee samankaltaisia liikkuvuuden näkökulmia.

Osa alkaa lyhyellä timpani-introlla, jossa muodostuu mielikuva kaukaa kuuluvista askeleista. Esitysohjeeksi on merkitty *quasi lontano* (ikäänkuin kaukaa). Huilun osa puolestaan perustuu kauttaaltaan yläsävelsarjan käyttöön, kolmannen ja neljännen osaaänen väliseen oskilloivaan efektiin. Koko osaa kattava esitysohje onkin *lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral*. Askeliin assosioituvaa timpaniosuus yhdessä huilun, *glockenspielin* ja lyömäsoittajan vihellyksen kanssa luovat kuolemalle kaksi toinen toistaan täydentävää kuvaa, lähestyvän ja läsnäolevan (esim. 4). Lauluosuuden avaa sana *la muerte* (kuolema), joka nousevine ja laskevine melodiakaaroksineen assosioi lähinnä espanjalaisen kansanmusiikin piiriin, mutta viittaa gestiikaltaan myös *Madrigals*-sarjan muihin paikkoihin, jossa kuolema-sana esiintyy (vrt. kirja II, osa III sekä kirja IV, osa III). Tekstin sisältö ilmenee myös melodiikassa edestakaisena liikkeenä, erittäinkin kappaleen loppupuolella (*piu animato*, 1/16 = 76). Tekstissä sanotaan "death goes in and out, and out and in goes the death", lauluosuuden rytmiikan perustuessa mekaanisesti toistuviin kvintoleihin. Vaikutelma korostuu intervallien siksak-liikkeen ansiosta, ja sanojen permutointi ("death goes in and out" / "and in and out goes the death") heijastuu säveltasokulkujen permutointina.



### Esimerkki 4

Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral [ $\text{♩} = 52$ ]

The score consists of five staves: Soprano, Flute in C, Percussion (Timp. I and Timp. II), Whistle, and a vocal line. The tempo is marked 'Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral' with a metronome marking of  $\text{♩} = 52$ . The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including grace notes and tremolos. Dynamics range from *pppp* to *ppppp*. Performance instructions include '(quasi lontano)', '(rit. - - -)', '(sim. oscillando)', '(sempre sim.)', '(dolciss. sempre legato ed eguale)', '(quasi niente)', '(non vibr.)', '(sempre sim.)', and '(muted voice)'. Numerical groupings (5, 3, 4, 15, 3) are placed above certain notes. The vocal line includes the text 'La muer-te'.

\*\*) The grace notes should not be taken too rapidly; a gentle oscillating effect is intended. The approximate tempo should be *pppp* = 80. All grace notes are equal in value; the numerals within the brackets simply indicate the number of notes in each group.

\*\*) The whistling must sound two octaves higher than written.

MADRIGALS II, OSA III

Caballito negro. ¿Donde llevas tu jinete muerto? Caballito frio. ¡Que perfume de flor de cuchillo!  
 (Little black horse. Where are you taking your dead rider? Little cold horse. What a scent of knife-blossom!

Kun edellistä osaa leimasi maltillisen liikkuvuuden ilmapiiri, on toisen kirjan viimeinen osa puolestaan nopeatempoisen, hengästyneen liikkeen läpitunkema. Lyömäsoitinosuuden mekaaninen liike viittaa hevosen kavioiden kapseeseen ("little black horse"). Liike heijastuu myös musiikin kokonaisuuden dynamiikkaan: tekstissä kysytään minne hevonen vie kuolleen ratsastajansa. Kysymys jää ilmaan, mutta loittonevaa liikettä kuvataan dynamiikan muuttumisena yhä hiljaisemmaksi kunnes jäljelle jää ainoastaan paikalleenpysähtynyt kysymys liikkeen (hevosen) kadottua näkö(kuulo)piiristä.

Lauluosuuden alkaessa sanoilla "Caballito negro" (Little black horse) on melodiikassa havaittavissa jopa hevosen hirnunnan imitoimista. Tämä melodinen hahmo koostuu voimakkaasti aksentuoidusta alusta, sitä seuraavasta pienen noonin hypystä ylöspäin ja hyppyä seuraavasta laskevasta kaarroksesta. Hirnuntaa imitoivaa ääntä säveltäjä toivoo myös aivan konkreettisesti tahdissa 3/6: esitysohjeena on *like neighing of horse*. Piccolo-huilun osuus liittyy assosiatiivisella tasolla sopraanon osuuteen, reagoi-dessaan *frullatolla* sopraanon sanoihin "Caballito negro". Tämä ele luo mielikuvan halusta ottaa osaa mysteerioon, kommunikoida kuoleman kanssa sen omalla tai olete-tulla kielellä. Asetelmassa ei tietenkään päädytä minkäänlaisiin 'päätelmiin', vaan mysteeri on läsnä tunnistettavana mutta tulkitsemattomana.

Tekstin edetessä sanoihin "Caballito frio" (Little cold horse) säveltäjä tehostaa 'lämpötilan' alenemista alleviivaamalla frio-sanan glockenspielillä. Tämä muuttaa myös piccolo-huilun tutuksi tulleen *frullaton* olemusta, sen muuttuessa tässä kontekstissa 'kylmänväreilyksi'.

MADRIGALS III, OSA I

La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo  
 (Night sings naked above the bridges of March)

Tekstin sana *bridge*, silta, on keskeinen elementti kappaleen muotorakennelmaa. Siltaa rakennetaan koko osan ajan kahdesta isorytmisestä pääblokkista, jotka molemmat sisältävät erinlaisia pienempiä motiivikokonaisuuksia. Yksittäisen isorytmin sisältö hahmot-tuukin jatkumona itsenäisinä olioina eikä niinkään pitkänä yhtenäisenä kaarena. Tämä vaikutelma syntyy motiiveja ympäröivien taukojen johdosta. Kokonaisvaikutelma sillasta sen sijaan syntyy kun kahta eripituista isorytmiä (lyömäsoittimien 7 tahtia ja

harpun 10 tahtia) asetellaan 'erivaiheisesti' päällekkäin – ts. isorytmien alkupisteiden välinen ajallinen etäisyys muuttuu. Syntyy konstruktio, jossa eri elementtien yhdistelmät ovat kosketuksissa toisiinsa vain yhden kerran samanlaisina. Isorytmiesiintymien 'saumojen' peittyessä muodostuu vaikutelma pitkästä, kantavasta rakennelmasta.

Lauluosuudessa löytyy vastaava 'siltarakennelma-ajatus', mutta tällä kertaa ei isorytmisenä toteutuksena, vaan vapaampana: *naked*! Osuus perustuu kolmeen sekvenssiin, kestoiltaan 7, 6 ja 8 tahtia. Sekvenssit koostuvat pienistä toistuvista elementeistä, joten melodia ikäänkuin rakennetaan 'palikoita kääntämällä'. Lauluosuuden 'palikat' muodostavat fraasikokonaisuuksia, joissa pitkä linja hahmottuu aivan kuten tekstissä sanotaan: *above the bridges*. Tämä toimii tehokkaana vastapainona isorytmien tiukalle struktuurille. Laulusekvenssien loput ovat identtisiä toisiinsa nähden, sillä erotuksella että kukin niistä transponoidaan suuren sekunnin verran alaspäin, kohti tummenevaa klangia (*night*).

#### MADRIGALS III, OSA II

Quiero dormir el sueno de las manzanas para aprender un llanto que me limpie de tierra  
(I want to sleep the sleep of apples, to learn a lament that will cleanse me of earth)

Osan otsikko, varsinkin sanat "the sleep of apples", heijastuu suoraan musiikin muotoon ja osan ilmapiiriin eri parametrien jäsentyessä saman perusajatuksen ympärille. Kokonaisuus on kaksiosainen, toisen taitteen ollessa ensimmäisen inversio. Myös lauluosuudessa korostuu kaksijakoisuus, nousevan ja laskevan fraasin 'ympyrä'. Unenomaisuutta korostetaan läpikäyvällä *legatissimolla*, tempon rauhallisuudella (*adagio, with great calm*) ja melodiikan pienistä intervaleista ketjumaisesti koostuvien kaarien avulla. Dynamiikka toteuttaa samaa unen, hiljaisuuden ajatusta. Voimakkain dynamiikka on *piano*, hiljaisin *ppppp*. Vibrafonin ja harpun osuudet kiedotaan samaan unimaisemaan vibrafonin pedaalin avulla, joka pidetään alaspainettuna kappaleen koko keston ajan.

Sanat "to learn a lament" saa mielenkiintoisen ulottuvuuden soitinosuoksissa. "Lament"-sanon musiikillinen perushahmo on laskeva pieni terssi (ja tässä melodiakokonaisuudessa kaksi vierekkäistä laskevaa pientä terssiä pienen sekunnin etäisyydellä toisistaan). Ennen lament-sanaa tekstissä lukee "to learn", oppia. Tämä ajatus, valituksen oppiminen, toteutuu prosessiivisena. Soitinosuudet hakeutuvat askel askeleelta kappaleen alusta lähtien kohti pienten terssien lamentoa, 'oppivat' valituksen.

#### MADRIGALS III, OSA III

Nana, nino, nana del caballo grande que non quiso el aqua. Duermete, rosal, que el caballo se pone a llorar. Las patas heridas, las crines heladas, dentro de los ojos un punal de plata.  
(Lullaby, child, lullaby of the proud horse who would not drink water. Go to sleep, rose-bush, the horse begins to cry. Wounded legs, frozen manes, and within the eyes a silver dagger.)

Osan ilme muodustuu kehtolaulun tunnuspiirteistä: rauhallinen, säännöllinen pulsatiivisuus, hillitty melodiikka, toistuvat fraasit. Kehtolaulun rytmikka ja pulsatiivisuus johdetaan sanoista *Nana, Nino, Nana* (1/8+1/16 nuotti). Tämä kuvio liikkuu soittimien ja laulun välillä henkilöltä henkilölle, muodostaen väreilevän verkon. Kehtolaulun-omaisuutta lisää myös sopraanon *con bocca chiusa*. Laulumelodiikassa ilmenee espanjalaisen kansanmusiikin piirteitä varsinkin tekstin kohdassa *the proud horse*. Tekstin ja musiikin suhde on tässä erityisen läheinen.

Kappaleen muoto on A B A. Ensimmäisen A-osan lopussa toistetaan sana "duermete" (go to sleep) useaan otteeseen, äänenkäytön muuttuessa puolilaulun-omaisesta (*half-sung*) kuiskaukseen. Tällä eleellä säveltäjä ikäänkuin siirtää musiikin toiseen 'maisemaan', B-osan unimaailmaan. Harpun solistinen osuus B-osan alussa kuvaa monimielisesti osan ilmettä: samalla kun harpun korkeassa rekisterissä soiva tekstuuri on soittorasiamaainen ja korrelloi kappaleen päälle, kehtolaulun, kanssa, se myös viittaa B-osan tekstiin ("wounded legs, frozen manes, and within the eyes a silver dagger"). Tätä kautta edetään unen vähemmän miellyttävään maailmaan.

Soittorasiamaainen tekstuuri saa kylmän, jääpuikkomaisen ulottuvuuden (*frozen manes*). Sopraanon kuiskaukset muuttuvat B-osan alussa dynaamisesti ailahteleviksi nopeiksi ryöpsähdyksiksi, saaden staccatomaisen, pelästyneen luonteen ennen siirtymistä lauluääneen. Lauluäänessä tämä kauhunut ilme säilyy, melodiikan pysyessä kolmen äänen motiiveissaan (intervallit; pieni nooni+ puhdas kvintti) samanlaisina.

Uni-osuus pysyy luonteestaan huolimatta kiinteästi yhteydessä A-osan kehtolaulumaisuuteen tempokäsittelynsä avulla. Kun A-osan peruspulssin iskuala perustuu pisteelliseen kahdeksasosaan tempon ollessa 1/8+1/16 = 44, on B-osan iskuala kuudestoistaosa ja tempoksi merkitty 1/16 = 132. Jakamalla A-osan iskualan kolmeen säveltäjä säilyttää kontaktin osien välillä ja B-osassa voidaan aistia A-osan läsnäolo muistumatasolla.

#### MADRIGALS IV, OSA I

? Por que naci entre espejos? El dia me da vueltas. Y la noche me copia en todas sus estrellas.  
(Why was I born surrounded by mirrors? The day turns around me. And the night reproduces me in each of her stars).

Viimeisen kirjan ensimmäinen kappale on musiikilliselta muodoltaan tekstin sisällön mukaisesti peili, palindromi. Peiliajattelu heijastuu niin kokonaismuotoon kuin pieniin melodisiin ja rytmisiin motiiveihin. Kappaleen taitekohdassa, tahdissa 16, lauluosuuden ilme muuttuu laulettuista puolilauluiksi (esitysohje: *half-sung*). Tekstissä todetaan "the day turns around me. And the night reproduces me in each of her stars". Puolilaulu sitoo taitteen saumakohdat näkymättömiksi, kun samaan aikaan retrogradi alkaa soitinosuoksissa. Osat vaihtavat paikkaa taitteen jälkeen: sopraano käyttää osittain kontrabassolle, osittain huilulle kuulunutta materiaalia.

Osien vaihduttua soittimien tekstuuri muuttuu kirikkaammaksi. Tämä näkyy myöskin instrumentaatioissa, esim. glockenspielin korostuneessa osuudessa symmetriakeskuksen jälkeen. Palindromisen kokonaismuodon sisällä esiintyy myös pienempiä, paikallisia palindromiasetelmiä: sointuyhdistelmiä, pieniä melodiakaaroksia, jne..

#### MADRIGALS IV, OSA II

Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era un arcangel de frio  
(Through my hands' violet shadow, your body was an archangel, cold)

Putkikellon avaus muodostaa pedaalin ja pehmeitten mallettien avulla yksittäisistä äänistä koostuvan vanan, 'varjon'. Tämä muodostaa assosiaation sanoihin "through my hands' violet shadow", yksittäisen äänen substanssin sulautuessa harmonian osaksi. Piccolohuilun soolo on sävelletty matalaan rekisteriin, sisältäen repetitiivistä ainesta. Näin luodaan tuulinen, yksinäinen atmosfääri (esitysohje; *frail, lonely*). Harpun yksittäiset äänet leikkaavat jääpuikkojen lailla huilun tekstuuria, muodostaen sille 'kylmän kontrapunktin' ja sysäten samalla huilua uuteen nopeaan vastareaktioon. Putkikellot ja kontrabasso muodostavat edellämainittujen alle urkupisteen, 'akustisen varjon' (esim.5).

Ennen kuin sopraano tulee sisään kappaleen lopulla, kontrabasson *sul ponticello*-glissando muodostaa portaattoman ylimenon soittimesta ihmisääneen. Tämä ele pysäyttää soitinosuudet lukuunottamatta harppua, joka vielä hetken jatkaa *colla voce*. Kontrabasson glissando fyysistää soitinosuudet, luo illusion metamorfoosista. Lauluosuus etenee määriteltyjen sävelkorkeuksien välisistä glissandoista kohti kuiskauksia vailla tarkkaa sävelkorkeutta. Säveltäjä toivoo sanojen "an archangel, cold" saavan erityisen hyisen nyanssin antamalla esitysohjeeksi *a dark, ominous whisper*. Tekstin viimeisen sanan, *frión* (kylmä), merkitystä alleviivataan heläyttelemällä samanaikaisesti glass chimesin 'jäisiä sointeja' (esim. 6).

### Esimerkki 5

Very free; hesitantly, with a sense of mystery

Musical score for Esimerkki 5, featuring four staves: Piccolo, Harp, Contrabass, and Percussion. The tempo is marked as  $(\text{♩} = 52)$ . The Piccolo part includes dynamics like *pp* and *ppp*, and performance instructions such as "frail, lovely fingernail s. tax." and "sim.  $\downarrow$ ". The Harp part has dynamics *poco fz*, *fz*, and *fz*, along with a *(sul III)* marking. The Contrabass part features *pppp* and *(sul III)*. The Percussion part includes *pochiss. fz*, *pp*, *ppppp*, *mp ppppp sempre*, and *ppppp (echo)*. Performance directions include *accel.*, *rit.*, *lasc. vib. sempre*, and *rit.*. There are also some bracketed markings like  $(\text{---})$  and  $(\text{---})$ .

### Esimerkki 6

a dark, ominous whisper  
*mp* *pw* *f*  
 e - ra un ar - can - gel de frí - o.

Musical notation for the vocal line of Esimerkki 6, showing the lyrics "e - ra un ar - can - gel de frí - o." with dynamic markings *mp*, *pw*, and *f*. The notation includes a fermata over the final note.

Glass chimes (  $\text{---}$  ) until sound dies

Diagram of glass chimes with performance instructions. It shows a horizontal line representing the chimes, with a wavy line indicating vibration. An arrow points to the wavy line with the instruction "set in motion (one 'strike') and let vibrate". Another arrow points to the line with the instruction "fz".

Esimerkki 7

The musical score is for 'Esimerkki 7' and consists of five staves. The Soprano staff features a vocal line with lyrics: 'i La muer - te (he) - me - a - sta mi - ra - n - do (ho - ho - ho)'. The Alto Flute staff includes a melodic line with a 7-measure rest (7 = p), followed by a 5-measure rest and a 3-measure rest. The Harp staff has a 7-measure rest (7 = p) and a section marked 'ff Anarco'. The Cb. (Contrabass) staff has a section marked '(mp sempre)'. The Percussion staff has a 7-measure rest (7 = p) and includes markings for 'pizz.' and 'Lh.'. Dynamics include *ff*, *ff pesante*, *fff*, *fff sempre*, and *close n<sup>o</sup> p*. A performance instruction at the bottom reads: '⊗ Sounds a 4th lower than written.'

MADRIGALS IV, OSA III

!La muerte me esta mirando desde las torres de Cordoba!

(Death is watching me from the towers of Cordoba!)

Sarjan viimeistä kappaletta hallitsevat urkupisteet ja torneja (*towers*) symbolisoivat sointupilarit. Ne aikaansaavat jähmettyneen tunnelman, toimien ikäänkuin kuoleman läsnäolon symbolina, jota vastaan sopraanon alati kiihtyvä ja kauhistuva osuus peilautuu. Osuuden lopussa ahdistuneisuus purkautuu huutoon "from the towers of Cordoba", mutta korostaakseen kuoleman vääjäämättömyyttä soitinosuudet jatkavat sopraanon huudosta välittämättä omaa linjaansa loppuun saakka. Melodiassa on tässäkin osassa löydettävissä aineksia espanjalaisesta kansanmusiikista, mm. sen ekspressiivissä triolikuvioida (suuri sekunti ylös – suuri sekunti alas – suuri terssi alas).

Eriyisen pakahduttavan tunnelman melodia tuottaa paikoissa joissa fermaatille pysähdytään suljetun 'n'-kirjaimen päälle. (Sanassa *mirando* = katselee. Esitysohje: *close 'n'*. Kts. esim.7). Tämä ele korostaa pakenemisen mahdottomuutta ja antaa purkautuessaan energisen lisäsysäyksen fermaattia seuraaviin melismoihin. Osassa on kaksi laulettua fraasia, ympärillään soitinosuudet, jotka sisältävät sitä voimakkaasti kommentoivia jaksoja. Marimban lujat aksentit leikkaavat alttohuilun *flatterzungeista* koostuvaa melodiatekstuuria, antaen näin illuusion aution kaupungin katuja pitkin kiirivistä kaiuista. Sama kontrabasson painostavan urkupisteen tuottama ilmapiiri säilyy edelleen, vaikka muu materiaali muuttuu dramaattisesti. Kuoleman läsnäolo on totaalinen.

Lauluosuuden toisen fraasin jälkeen alttohuilua käytetään "puhe-huiluna" (*speak-flute*), jossa teksti kuuluu kaikuna soittajan puhuessa suukappaleeseen ja sormittamalla samanaikaisesti sävelkorkeuksia.

SUURASSOSIAATIOT:

ERI OSIEN SYMBOLIKUVASTOISTA SYKLISESTI RAKENTUVA KOKONAISSUUS

*Madrigals*-kokonaisuudessa yksittäisten osien symbolikuvastoista kasvaa yhtenäinen 'tarina', syklisesti rakentuva kokonaisuus jonka tematiikka liittyy elämän ja kuoleman väliseen vuoropuheluun. Elämä ja kuolema ovat läsnä toinen toisissaan. Tätä johdonmukaista suurassosiaatiokenttää on pidettävä tietoisesti hahmoteltuna elementtinä, joka edelleen vahvistaa käsitystä yksittäisten osien sisäisen sävelmaalailun relevanssista.

Lorcan tekstifragmentit edustavat Crumbin käsittelyssä yhtäältä laajoja, suoranaisesti vertauskuvainnoillisia kokonaisuuksia, toisaalta vihjauksenomaisia, assosioivia kielikuvia. Suurassosiaatiokentän teemoja ovat elossa oleminen, perspektiivi kuolemasta elämään ja elämästä kuolemaan, sekä kuolema aktiivisena, passiivisena ja 'kutsavana', puoleensavetävänä olotilana. Syklissä on selvä suunta, elämänkaari,

aistittavissa. Syklin kussakin kohdassa säveltäjä lisäksi rikastaa tematiikkaansa tarkastelemalla sitä useista eri näkökulmista. Esimerkiksi kuolema saa erilaisia ilmenemismuotoja: uneen vaipuminen ("they do not think if the rain, and they've fallen asleep"), maa-symboliikka ("a lament that will cleanse me of earth"), hevonen ("little black horse, where are you taking your dead rider?") ja seisahtunut vesi ("tranquil water of the antique song").

Syklisyyden vaikutusta on vahvennettu sillä, että tematiikka ei etene alussa tapahtuvasta syntymästä lopun kuolemiseen, vaan ääriosat edustavat päinvastoin samaa symbolisäältä, kuoleman näyttäytymistä elossa olevalle. Syklin alku- tai päätekohtaa ei voi osoittaa, vaan yksi vaihe johtaa aina seuraavaan. Teoksen virittämässä symboliavaruudessa yksikään elementti ei ole toista tärkeämpi, vaan kokonaisuus on ajaton, kaikkien osiensa ollessa toisiinsa yhteenkietoutuneina.

Kaavion muodossa esitetynä suurassosioaatiokenttä rakentuu seuraavasti:

Kirja I:

- (1) Kuoleman Näyttäytyminen Elossa Olevalle (Maa Kuoleman Symbolina, Kuten Ilmaisussa "Maasta Olet Sinä Tullut...")
- (2) Kuoleminen Uneen Vaipumisena ("He ovat nukahtaneet...")
- (3) Kuolema Passiivisena Olotilana 1 ("Kuolleiden Siivet Ovat Sammaloituneet")

Kirja II:

- (1) Kuolema Passiivisena Olotilana 2 ("Muinaisen Laulun Seisova Vesi" Tapahtumattomuuden Symbolina)
- (2) Kuolema Aktiivisena Olotilana 1 ("Kuolema Käy Sisään ja Ulos Kapakassa")
- (3) Kuolema Aktiivisena Olotilana 2 (Kohti Tuntematonta Määränpäätä Vaeltava "Musta Kylmä Hevonen" Kuoleman Symbolina)

Kirja III:

- (1) Kuolema Aktiivisena Olotilana 3 ("Kuolema Laulaa...")
- (2) Elämän ja Kuoleman Välitila 1 (Yhtäältä Halu Elämästä Kuolemaan "Haluan Nukkua" – Toisaalta Halu Kuolemasta Elämään – Puhdistautuminen Kuolemaa Symbolisoivasta Maasta)
- (3) Elämän ja Kuoleman Välitila 2 (Kehtolaulu Vastasyntyneelle: Kehoitus Kuolemaan Uneen Vaipumisen Symbolin Avulla)

Kirja IV:

- (1) Elämän ja Kuoleman Välitila 3 (Peili Elementtinä joka Heijastelee Elämää Kuolemassa ja Kuolemaa Elämässä)

- (2) Elämän ja Kuoleman Välitila 4 (Kuoleman Mietiskely Elossa Ollen: Katselu "Varjon Läpi", Kohden Kuolemaa Symbolisoivaa "Kylmää Ruumista")
- (3) Kuoleman Näyttäytyminen Elossa Olevalle ("Kuolema Katsoo Minua..." Sykli Sulkeutuu Takaisin Kirjan I Alkuun)

#### KIRJALLISUUSLUETTELO

Annie Labussiere: Ancient Voices of Children, 24 *Analyse Musicale*, Juin 1991

Thomas R. de Dobay: The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb, *Journal of Music Theory* 28 (1984)

Richard Bass: Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's Makrokosmos I and II, *Music Theory Spectrum* Volume 13, Number 1, Spring 1991



## Katsauksia ja raportteja

### ICI KATY NDIAYE, SENEGAL

Aistimuksista kaikkein ensimmäisin on aina voimakkain. Meille se ensimmäinen on yö, musta ja kuuma ja kosteutta tiheä kuin koira hengittämässä vasten kasvoja. Maja-paikkana ja tukikohtana toimiva ruusunpunainen siirtomaahuvila on metrin päässä merestä; meri on siinä ja pauhaa hitaasti: aalto, sirtystä, aalto, sirtystä, aalto.

Yö niin musta ja pimeä; ajomatalla lentokentältäkään ei ole näkynyt paljon mitään. Ei ole sillä tavoin valoja, vain siellä täällä lyhtyjä tai nuotioita tien vierellä. Seuraavana aamuna herään hytysverkon alla tuulettimen hurinaan. Avoimissa ikkunoissa lipuu kalastajien utuisia veneitä, ja talon toiselle puolelle on avautunut tori. Tori on Afrikka. Se on ääniä ja hajuja ja kaikki värit: kalat, lihat, vihannekset ja karpäsiä kuhisevat mangoviipaleet kadun tomussa, maapähkinät ja jauhovadit ja kankaat etenkin; ylväät hyväntuuliset wolof-ihmiset tungeksimassa toinen toistaan värikkäissä asuissa, naiset ämpärit päässä.

Olen sen kaiken tietysti kuvissa nähnyt, mutta ilman ääniä ja hajuja en ole kuitenkaan tiennyt siitä mitään.

### DEEKO YENGAR MUSAF

Värit, äänet ja hajut ovat oleellinen osa sitä näyttämöä, jolla tämä pieni matkakertomus tapahtuu. Henkilöinä on kuopiolaisia kirkkomuusikoita, muutama musiikkikasvattaja, yksi kansanmusikko sekä omalta sävellysosastoltamme itseni lisäksi Olli Kortekangas sekä Johanna Matikainen. Vietämme kolme marraskuista viikkoa Rufisqueissa Senegalissa länsiafrikkalaiseen musiikkiin tutustumassa. Matkan tarkoituksena on myös selvittää yhteistyömahdollisuuksia pääkaupunki Dakarin konservatorion kanssa sekä miettiä majapaikka Centre Arcin sopivuutta jonkinlaiseksi kulttuurivaihdon keskuksiksi musiikkialan kannalta. Ennen meitä talossa on vierailut esimerkiksi arkkitehti- ja kuvataiteilijaryhmiä.

Senegal on Ranskan entinen siirtomaa, ja ranskalainen kulttuuri näyttää kietoutuneen afrikkalaiseen elämänmenoon sopuisasti ja hyväntuulisesti – niinpä kaikissa likaisimmista likaisimmissa pikku kojuissakin, joiden luukuista väikkyä arviolta kolme patonkia, lukee ujustelematta "boulangerie". Avoimuus ja ennakkoluulottomuus tuntuvat leimaavan myös musiikkielämää – tai oikeastaan elämää, sillä musiikkia ei mitenkään voi erottaa arkipäivän toiminnoista tai koko olemassaolosta. Painiotteluissa ja vaalivilaisuuksissa rummuttavat diemben, sabarín tai taman soittajat, ja diskoillassa länsimainen pop vaihtuu sujuvasti kymmenen veljeksien perinteiseen rytmiryhmään,

jonka eteen naiset ryntäilevät tanssimaan senegalilaista alapäät vilkkuen – totuus soiton ja tanssin vuorovaikutuksesta on nimittäin tarua ihmeellisempi.

Musiikin perusta Senegalissa on rytmi. Ikivanhat ja samaan tyyliin vastikään sävelletyt rytmit elävät sovussa rinnakkain, ja jokaisella rytmillä on nimi tai kohde – kuten esimerkiksi kalastajien rytmi, rytmi keskinäisestä huolenpidosta tai vaikkapa rytmi nimeltä "varo aidsia". Rytmit ovat hoettavissa ääneen semanttisesti merkityksettömien tavujen avulla, mutta niihin saattaa elimellisesti liittyä myös mielekäs lause. Tällaiseen puhuttujen lauseiden ja rytmien yhteyteen perustuu se tosiseikka, että rummutusta on tehokkaasti käytetty tiedottamiseen ja viestimiseen kylien välillä. Puheenomaisen ilmaisun mahdollistaa erityisesti tiimalasin muotoinen kainalossa pideltävä tama-rumpu, jonka soittaja muuntelee sävelkorkeutta käsivartta nostamalla ja laskemalla.

Perusrytmit ja etenkin niihin kuuluvat tanssiasteet tuntee Senegalissa jokainen, vaikka muusikot ryhmänä ovatkin erikoistuneita ammattilaisia. Ainakin perinteisessä yhteiskunnassa he ovat kuuluneet griot-kastiin tai -heimoon; muusikkous on siirtynyt isältä pojalle ja äidiltä tyttärelle. Nykyään muusikoksi on mahdollista ryhtyä myös ilman griot-taustaa.

### "VRAIMENT JE T'AIME"

Meistä akatemialaisista vain muutama on ennen matkaa ja siihen liittyvää koulutusta tutustunut länsiafrikkalaiseen musiikkiin – niinpä koetamme kolmen viikon kuluessa saada sen rikkaudesta edes jonkinlaisen kuvan. Ryhmä grioteja saapuu antamaan meille opetusta rummunsoitossa, tanssissa ja laulussa. Opettelemamme rytmit lienevät helpotettuja versioita, mutta istuvat silti toisinaan äärimmäisen hankalasti länsimaiseen hahmottamistapaan ja metrikäsitykseen. Koordinaatiokin on vaikeaa, ja viimeistään tanssitunnilla on syytä nöyryä lopullisesti. Tytön sulavat, raukeanrennot tai rajusti hyppivät liikkeet tuntuvat huonoryhtisestä kalpeanaamasta mahdottomilta jäljitellä.

Soittotunneilla kiteytyvät kulttuurien erot puolin ja toisin. Opettajissamme lähinnä naisiin ja tavaroihin kohdistuva afrikkalainen yritteliäisyys yhdistyy olemattomiin pedagogisiin taitoihin – ainakin länsimaisessa mielessä. Suullisen ja kuulonvaraisen tradition piirissä musiikkiin kasvetaan sisään, kasvetaan kiinni. Soittamaan opitaan soittamalla ja jäljittelemällä, eikä notaatiota ole.

Toisaalta tunneilla ei voi olla miettimättä sitä, miltä suomalainen uneliaisuus ja poissaolevuus mahtaa senegalilaisesta muusikosta tuntua. Suomessa on ikään kuin aina sallittua jotenkin unohtua, olla ihmisten keskelläkin vähän omassa maailmassaan. Senegalissa mitään sellaista ei ole olemassa: kaikki jaetaan, kaikki tapahtuu toisten kanssa, seurassa. Musiikissakin soi intensiivisen yhdessäolon vaatimus. Siinä ei ole

mitään suorittamista, ei yhtään tehtävän makua, mutta kokonaisvaltaista läsnäoloa se edellyttää.

#### AFRIKKA PUREE

Musiikin rikkaus hämmästyttää, vaikka monessa kohdin puuttuukin käsitteistö sen vastaanottamiseen: ei tiedä kuinka lähestyä, miten muistaa, mitä ajatella. Rytmit kuitenkin kaikuvat, aallot lyövät kivikkoon ja kattoterassille helottaa marraskuun polttava aurinko. Paratiisiolosuhteiden lisäksi tutustumme matkalla kolmannen maailman ongelmiin esimerkiksi vedenpuutteen ja sairauksien muodossa. Etenkin tautivuoteelta kuunneltuna rummutus saa vähintäänkin piinaavan luonteen – pihapiirin kivisessä akustiikassa sabarin ääni kalskahtaa horteen lävitse kuin teräs. Afrika puree, sanoo Olli.

Niin totisesti pureekin. Kosteassa helteessä uskomattomuuksina päiväkirjaan tallentuneet tapahtumat näyttävät Suomen talvitaivaan alla luettuina vieläkin uskomattomammilta: konservatorio-opiskelijat yhtymässä rumpuineen suomalaiseen kansanlauluun, bussimatkat ovet auki huristelevissa sillipurkeissa, retki rantahuvilalle jossa alkaa yhtäkkiä sataa luteita kuin Raamatun vitsauksissa heinäsiirkkoja.

Kotiin ajetaan pilkkopimeää savannia pitkin, taivas on valkoisenaan tähdistä. Lauletaan äänissä, sitten joku alkaa soittaa kannelta. Se helisee hiljaa.

*Lotta Wennäkoski*

#### SIBELIAANINEN MUSIIKKIKULTTUURI VASTARANNALTA TUUMATTUNA

Suomalaisessa musiikkikulttuurissa jonkin aikaa oleiltuaan on terveellistä haluta jossain vaiheessa tutustua myös muiden maiden musiikkikulttuureihin. Tämä ammatillinen uteliaisuus on musiikissa toimivalle välttämätön. Sen myötä hän saa syvyyttä suomalaiseen musiikkikulttuuriin solmimaansa suhteeseen, sekä virkistyy toimimaan edelleen sen tutun oloiseksi käyneessä ilmapiirissä. Nykyiselle opiskelijalle tällaisen vaellusvietin toteuttamiseksi tarjotaan toimivia opiskelijavaihtojärjestelmiä. Kävin niiden turviin keväällä 1995, täyttäen hakemuskavakkeeni Pohjoismaiden väliseen Nordplus-vaihto-ohjelmaan. Valitsin kohteekseni Euroopan kynnyksellä, Etelä-Ruotsissa sijaitsevan Malmön musiikkikorkeakoulun, joka parhaiten vastasi emokoulussani Sibelius-Akatemiassa opiskelemiani sävellyksen ja musiikinteorian ja jazzmusiikin koulutusohjelmia, sekä niiden vaateita.

Tuohon historialliseen, värikkäaseen ja puistoiseen kaupunkiin lähdin tammi-kuussa 1996 kevätlukukaudeksi lähinnä saadakseni oppia pääinstrumentissani jazzviulussa tanskalaisilta taitajilta. Kyseisten henkilöiden etsiminen, tavoittaminen ja tapaaminen vaati kontaktien luomista ruotsalaisiin ja tanskalaisiin rytmimusiikin ammattilaisiin. Pääaineeni musiikinteoria puolestaan johdatti minua klassisen musiikin opiskelijoiden, opettajien ja ammattilaisten tykö Malmössä. Näillä molemmilla aloilla sain opetusta säännöllisesti viikoittain ja lisäksi käytin vapaa-aikanikin vaikutteiden ja vaikutelmien etsiskelyyn. Puolisen vuotta kestäneen vaihto-opiskeluni aikana pyörin ruotsalaisessa musiikkimaailmassa niin ahkerasti että koen kykeneväni vertailemaan sitä kotimaisesta saamaani kuvaan. Meren vastakkaiselta rannalta Suomen musiikkikulttuuri näyttää kovin sibeliaaniselta, naapureiden kesken löytyi ihmeteltävän paljon suuria pieniä eroavaisuuksia.

#### TYYLINEN TASA-ARVO

Kaikkein mieltäkiinnittävin ero sijaitsee monipuolisuuden tasa-arvon toteutumisessa. Suomalaisessa ja ruotsalaisessa musiikkikulttuurissa näen olevan yhtäläisiä lainturvaamia mahdollisuuksia toteuttaa itseään tunnetuimmissa länsimaisissa musiikkilajeissa. Kaikki uusi on yhtä tervetullutta täällä kuin sielläkin. Ahdasmielisyyttä ja ennakkoluuloisuutta ei näennäisesti kohtaa kummallakaan puolella, kummassakaan maassa musiikillista vapautta ei rajoiteta. Kulttuuriahan ei kuitenkaan suoranaisesti hallita säännöillä, eli kangistaviin konservatiivisiin asenteisiin tehokkaimmin puree vain aika.

Rytmimusiikin saralla Ruotsi on monasti päihittänyt ja päihittää Suomen lupaavimmatkin yritykset. Kun syitä huonoon menestykseen on ruodittu, on mielestäni turhaan syytelyä markkinointia, taitoja, lahjakkuutta tai artistia. Koen että syy

Ruotsin menestykseen piilee rytmimusiikin historiallisessa ja henkisessä asemassa valtakunnassa. Kun bebop - rytmimusiikin mullistava tyyli - syntyi ja kasvoi 1940-luvulla Yhdysvalloissa se tuotiin sieltä lähes välittömästi Eurooppaan ja Skandinaviaankin saakka. Suomessa ja Ruotsissa oltiin siitä yhtäläillä kiinnostuneita. Alan ammattilaisiin suhtauduttiin meillä silti mm. lehdistössä ja hallinnossa kovin paljon varauksellisemmin. Ruotsissa taas heidät kutsuttiin asumaan. Alusta pitäen afro-amerikkalaiset rytmit levisivät ruotsalaisten keskuuteen nopeammin, eikä sikäläistä innostusta katkaissut sota, kuten meillä. Innokkaasti matkien naapurimme alkoi synnyttää pian omia ammattilaisiaan, joiden myötä uutta musiikkia kulki laajemmille kuulijakunnille. Jazz, ja myöhemmin populaarimusiikki alalajeineen, imettiin Ruotsissa kirkkain silmin kyselemättä onko se niin hyväksi vaiko pahaksi.

#### MONIPUOLISUUS VÄRITTÄÄ

Tämä innostuneen touhuava, utelias asenne muotiin elää Ruotsissa yhä ja sen tuloksena ruotsalainen musiikkikulttuuri tuo paljon Suomea tehokkaammin maailmalle persoonallisuksia ja omaa väriään. Harkitsematta kovinkaan tarkkaan taiteellisia, henkisiä tai perinteitä koskevia näkökulmia ruotsalainen musiikkikoulutus tahtoo tarjota oppilailleen uutta. Asenteista muokkautuu näin vapaampia, ennakkoluulot karsiutuvat, oppilaat viihtyvät ja kokeilijoille löytyy kenttää pölistettäväksi. Musiikkikorkeakoulussakin tähdätään siihen, että opiskelija mahdollisimman paljon kokeilee ja tutkii hänelle mieleisiä asioita, laaja-alaisuuteen kannustetaan, esteitä musiikkilajit rikkovalle opiskelulle ei aseteta.

Suomessa vastaavaan ollaan nähdäkseni hakeutumassa. Kuitenkin sillä erolla että meillä usein silti toivotaan Harkinnan ja Järjen ohjailevan valintoja. Täällä pyritään luomaan edellyksiä ammattitaitoiselle luomiselle panostamalla musiikin peruskoulutuksen tasoon. Tuloksena saadaan arvostettuja perusammattilaisia, joilta uupuu persoonallisuuteen tähtäävä henki. Historian arvostamiseen kulutetaan aikaa niin että sen kunnioittamisesta syntyy este uuden, toisenlaisen sävelen esittämiselle. Historiasta kuitenkin pitäisi pystyä luomaan vain paikka oppimiselle, virkistymiselle, eikä nostaa sitä turhaan nykyisyyttä hallitsemaan. Suomalainen ammattilainen hämmästyttää ulkomailla lujalla rutiinillaan, mutta varsinaisesti kukaan ei kiinnostu puisevasta asiantuntemuksesta. Sen harmaus ei erotu kauas.

Mielenkiintoinen opiskelijaelämään ulottuva esimerkki kuvailemastani erosta on nimeltään SMASK -kilpailu. Se järjestetään vuosittain ruotsalaisten musiikkikorkeakoulujen välillä ja siinä haetaan parasta 'euroviisu'-tyylistä kappaletta ja sen esittäjää. Ollessani Malmössä sain todistaa kouluni karsintatilaisuutta tähän kilpailuun: Ohjelma-numeroita oli viitisentoista kappaletta ja jokainen niistä sisälsi sinfoniaorkesterisovitukseen, sanoituksen ja yhden sävellajinvaihdon, jotka olivat vaatimuksista

tärkeimmät. Koulun opiskelijoista koottu kelvollinen iso orkesteri oli harjoitellut määräraikaan toimitetut sovitukset ja laulajatähdet olivat hioneet suoritustaan. Jokaisessa lauluesityksessä oli näytävä lavashow, joka saattoi sisältää tanssityttöjä, pakkopaitoja, golfaamista, lällyä kuhertelua, murhan, kaikkea pikkuisista hioutuista yksityiskohdista enkelikuoron haasteelliseen koreografiaan saakka. Laulajat olivat pääsääntöisesti laulunopiskelijoita, mikä takasi värisyttäviä korkeita säveliä huippukohdissa. Juontoa ja raatia myöten kaikki oli kuin oikeissa Euroviisuissa, tunnelma vain hauskempi ja nuorekkaampi. Suomalaiselle moinen juhlinnan, musiikin ja riemun laatu synnytti hämmästyksen ja kateuden tunteita. Esimerkillinen leikisti vakava suhtautuminen rytmimusiikkiin tuo varmasti esille sellaisia kykyjä, joilla on potentiaalia kohota pilailusta ammattilaisten vaativampaan joukkoon.

#### SYVÄLLISYYS

Kuvailemani mannermainen rentous, letkeys, viihtyvyyden ensisijaisuuteen perustuva asenne ei kuitenkaan ole kaikessa hyväksi. Ruotsalainen opiskelija sinfoniaorkesterimusiikkona soittaa mielestäni heikommin kuin suomalainen. Tämän mielipiteen jakoivat kanssani myös muut suomalaiset vaihto-opiskelijat. Edellä harmaaksi värittämani puiseva asiantuntija, joka on jaksanut keskittyä perusteiden kunnolliseen haltuunottoon, sai aikaan laadukkaamman ja syvämmän tulkinnan orkesterimusiikista ruotsalaiseen verrattuna. Ruotsalaisen musiikkikulttuurin tasa-arvoisempi monipuolisuus näyttää johtavan pinnallisempaan tuntemukseen historiallisten tyylien kohdalla. Kantavan soittotaidon lisäksi ryhdyttyä ja kunnianhimoinen vakaumus, jotka meillä ovat jotenkin itsestään selviä, olivat monelle sikäläiselle soittajalle sisäistämättömiksi jääneitä arvoja.

Ruotsalaisilta puuttuu myös Sibeliuksen kaltainen maailmaa kiehtova säveltäjäsuuruus, jonka myötä heidän orkesterinsa voisivat ladata itseään tarvittaessa nationalistisella ylpeydellä. Satuain kuulemaan heidän joitakin ehdotelmiaan moiseen asemaan, mutta nämä jäivät kuitenkin kovin haljuiksi herättelyiksi. Tämä on heille vaikea haaste. Ruotsalainen orkesterimusiikko viihtyy kuitenkin roolissaan ja se nostaa hieman tasoa. Joskushan sibeliaaninen vakavuus, ollessaan suomalaiselle kannuste, kääntyy myös rajoittamaan soittamisesta ammennettavaa nautintoa.

#### JAZZASENNE

Vastaavanlaisia havaintoja musiikkikulttuurien eroista tein myös jazzmusiikin saralla. Ilokseni totesin jo ensi päivinä kuinka lämpimän ja kotoisan olon koulun jazzosasto loi itselleen. Ulkomaalaisellekin opiskelijalle osoitettiin heti ystävällisiä lauseita ja fraasi jazzista maailmanlaajuisena kielenä ja elämäntapana yhdistämässä ihmisiä kaukaakin toteutui täydelleen. Sibelius-Akatemiassa on tottakai sama henki hereillä, edellyttäähän jo opiskelijoiden maailmalla tunnustettu korkea tasokin sitä, mutta ikävä kyllä pitkälti

vain osaston seinien sisäpuolella. Pienenä osastona suuressa Akatemiassa jazz sulkeutuu hieman viileähköksi vihittyjen piiriksi, johon ulkopuolisen on melkein itse toivotettava itsensä tervetulleeksi. Malmön jazzopiskelijat eivät vahingossakaan korottaneet itseään, päinvastoin he pikemminkin yrittivät avoimesti sotkeutua esimerkiksi 'klassisen' musiikin tasolle, joilla jazzmuusikkoja harvemmin näkyy. Julkisivu pyrittiin pitämään läpinäkyvänä ettei minkäänlaisia kommunikointia esteleviä muureja pääsisi syntymään. Tietoisesti opiskelijat kokeilivat kykyjensä rajoja ja hymyilivät joka suuntaan, etteivät jämähtäisi johonkin tyylilliseen lokeroon. Tällainen asenne teki myös jazzkonserteista, -esityksistä, -keikoista paljon mielekkäämpiä seurata.

Josko jazzin taso ei ollutkaan aina niin korkea, totesin silti pääsääntöisesti monen esityksen paremmaksi ja mielenkiintoisemmaksi suomalaisiin verrattuna. Suomessa tuntuu olevan vallalla asenne ja käsitys, jossa beboppohjainen jazzmusiikki on niin pyhää ja kaikkivoipaa, että hyvä soittaminen riittää sitä esityksessä ilmaisemaan. Tämä on tottakai taiteellinen tavoite, johon itsekkin uskon, mutta silti on tarpeen etsiä keinoja saada "vaikea jazz" kuulijan kuin kuulijan ulottuville. Todistamissani ruotsalaisissa jazzesityksissä tätä ongelmaa onnistuttiin kadehdittavasti kiertämään heittäytymällä rohkeasti showmaailman puolelle: Vaikka musiikki oli kuinka vakavaa tahansa, silti yleisöön otettiin aina kontaktia mukavilla, huumorilla höystetyillä puheenvuoroilla kappaleiden välissä. Lisäksi itse lavaolemuksesta oli karsittu pois tarpeeton jäykkyys ja liikkumattomuus. Kuulijalle annettiin katsottavaa tarpeen mukaan, niin turhalta ja kosiskelevalta kuin se vaikuttaakin. Suomalainen vakava jazzammattilainen monesti pyrkii oman musiikillisen panoksensa ohella olemaan vain "cool". Harvoin olen päässyt meillä todistamaan maailmanluokan jazzammattilaisten toteuttavan tyylikästä lavakoreografiaa, juoksemaan yleisön sekaan soittamaan tai vaihtamaan yllättäen, ennakoimatta, instrumenttinsa lauluun ja jopa kohoavan siinäkin taiteellisesti korkealle tasolle.

#### JAZZKOULUTUS

Kevään aikana minulla oli tilaisuus kuulla ja tavata useita ruotsalaisen jazzmaailman huippunimiä kuten basisti Anders Jormin, saxofonistit Joakim Milder ja Helge Albin, sekä kitaristi Bo Sylven -muutamia mainitakseni-, jotka esiintyivät Malmössä ja opettivat koululla. Jazzmusiikin opetuksessa toteutettiin myös helpompaan kanssakäymiseen tähtäävää metodologiaa. Opettajan johtamat bänditreeneit olivat enemmänkin todella bänditreenejä opetustuokion sijasta. Jäin hieman kaipaamaan johdonmukaisempaa opetustapaa, johon olen tottunut Suomessa. Toki myönnän viihtyneeni paremmin rennon rupattelun sävyttämässä luokissa, mutta jouduin kuitenkin ennen pitkää toteamaan suomalaisen ohjaavamman opetusmetodin huomattavasti tehokkaammaksi. Groove ja swing löytyvät kyllä jos vain sinnikkäästi tahkoo, mutta teoreettinen erittely ja

pohjustus kykenevät nähdäkseni kuitenkin tuomaan ne nopeammin soittajan ulottuville luovuutta tappamatta. Myös jazzmusiikin historia oli ruotsalaisessa opetuksessa vähempiarvoisessa asemassa kuin Akatemiassa. Kun kyseessä on musiikinlaji, jota ei voida nuotintaa, kuvata tai ylipäättään selittää tarkasti vaan se on opittava lähinnä elämällä sen parissa, on historialla erittäin tärkeä merkitys. Ruotsalaisen jazzopiskelijan perinnetietous jäi minua arveluttamaan kovasti. Moni sikäläinen soittaja ei osannut ulkoa perusjazzstandardeja, eikä voinut siis myöskään osallistua jamsessioihin.

#### VIELÄ MANNERMAISEMPI KÖÖPENHAMINA

Opiskelin pääinstrumenttiani jazzviulua erityisesti Köpenhaminassa, jonne päädyin hakiessani beboppohjaisen jazzviulismien harvoja skandinaavisia taitajia. Minulla oli kunnia tutustua nuoreen Kristian Jørgenseniin, jonka kanssa saatoinkin jakaa ja pohtia beboppohjaisen viulismien iloja ja murheita. Kööpenhamina, yhtenä Euroopan jazz-pääkaupungeista, korosti mannermaisuuksellaan edellä kuvailemieni eroja räikeämmiksi; värikkyys ja persoonan merkitys luettiin eduiksi. Instrumenttini, viisikielinen alttoviulu, sekä beboppohja jäivät monelle muusikolle mieleen. Noin yleisesti tanskalaiseen luonteeseen kunnianhimoinen opiskelu sopinee vaikeahkosti, mutta sitä korvaa Kööpenhaminan virkeä jazzmaailma, joka riittää antamaan vaikutteet korkealaatuisille jazztaiteilijoille. Sielläkin siis vakavamielisyys väistyi oman yrittämisen ja kokeilemisen tieltä.

#### VAAITUS VIRKISTÄÄ

Viettämäni puolivuotinen sai minut ihastumaan ruotsalaisen musiikkikulttuuriin avoimuuteen ja lämpimyyteen. Kaiholla valmistauduin palaamaan sieltä hallittumpaan, kankeampaan, perinneylempään sibeliaaniseen musiikkikulttuuriin. Ruotsin ja Suomen vaaitaminen oli luovuutta vapauttavaa, virkistävää. Nyt ymmärrän musiikkikulttuurimme vakavan henkevyuden jopa ylpeyden aiheheksi ja olen oppinut joitain keinoja käsitellä kankeuttamme. Aistin että ruotsalainen hymy ja kaunis sana olisivat sittenkin vain ulkokultaisuutta ja että toimiminen siellä saralla kuin saralla vaatisi vähintään saman verran ponnisteluja kuin täällä. Jaksan uskoa laadun olevan tärkein tekijä tuloksia arvioitaessa ja tunnen ja toivon musiikkikulttuurimme kehittyvän mannermaisemmaksi koko ajan. Totean kuitenkin matkan maailmalle olevan edelleen Suomesta pidemmän myös musiikkikulttuuristamme johtuen.

*Ari Poutiainen*