

YV

SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

1/91

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

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Sävellys ja musiikinteoria 1/91

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitus: Anna Krohn ja Hannu Apajalahti

ISSN 0788-804X

**Valtion painatuskeskus
Kampin VALTIMO
Helsinki 1991**

SISÄLLYS

<i>Matti Saarinen</i> , Tulokas ja sen tarkoitus	1
<i>Lauri Suurpää</i> , Draaman ja rakenteen suhteesta Haydnin c-molli sonaatin Hob. XVI/20 ensiosassa	2
<i>Sanna Iitti</i> , Värin ja ajan illuusiot Katsahdus Kaija Saariahon, Gerard Griseyn ja Tristan Murailin musiikin maailmaan	15
<i>Tiina Koivisto</i> , Matka Amerikkaan Teorianopiskelu Ann Arborissa on musiikkia	24
<i>Matti Saarinen</i> , Amerikan malliin	33
<i>Matti Saarinen</i> , Teoreetikokoulutusta Bratislavassa	36
<i>Veijo Murtomäki</i> , Sinfoninen ykseys Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa	39
<i>Hannu Pohjannoro</i> , UNM-kritiikkiseminaari uusien teosten arvioinnin foorumina	41
<i>Hannu Pohjannoro</i> , "Tärkeintä ja vaikeinta on kirjoittaa omaa musiikkia" Erik Bergman luennoi Pohjoismaisilla musiikkipäivillä Helsingissä	44
<i>Lauri Suurpää</i> , Franco Donatoni UNM-päivillä	46
<i>Patrik Vidjeskog</i> , Några reflexioner kring 1990-års UNM (Ung Nordisk Musik) festival 30.9.-7.10. i Helsingfors	48
<i>Lauri Suurpää</i> , Aarne Kinnunen: Esteettisestä elämyksestä Konferensseja, kilpailuja, kursseja	50 52

Tulokas ja sen tarkoitus

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osastossa on viimeksi kuluneiden vuosien aikana vallinnut voimakkaan myönteinen kehitys. Osastolle opiskelemaan hyväksytyjen aiemmin liian pientä määrää on kyetty selvästi kasvattamaan ja tähän perustuen voidaan arvela, että lähitulevaisuudessa yhä useampaan jo pitkäänkin avoimena olleeseen alan virkaan sijoittuu asianmukaisesti koulutettu hakija.

Musiikinteoria elää murroskautta. Perinteistä, lähinnä pedagogisesti orientoitunutta koulutusta on noussut tervetulleella tavalla täydentämään musiikin tutkimus, johon olennaisella tavalla kuuluu analyyttinen kirjoittaminen. Juuri tutkimustyö onkin ollut kenties keskeisimpänä sysäyksenä tämän julkaisun syntyyn. On voitu havaita, että erityisesti musiikinteoriaa ja analyysejä varten tarkoitettu julkaisufoorumi on seminaariryönsä valmiiksi saaneelta opiskelijalta tai tutkimustyötä tekevältä opettajalta puuttunut. Tämän aukon täyttäminen kuuluukin tulokkaan keskeisiin tarkoituksiin.

Luonteeltaan *Sävellyks ja musiikinteoria* tulee olemaan epäkaupallinen, informoiva ammattilehti, jossa julkaistuista artikkeleista ei makseta kirjoituspalkkioita. Julkaisun sisältöä ja taloutta ohjaa nelijäseninen toimitusneuvosto, joka koostuu sävellyksen ja musiikinteorian osastoneuvoston jäsenistä. Kukin toimitusneuvosto hoitaa tehtävänsä osastoneuvoston yhtä kautta vastaavan ajan. Toimitussihteerinä toimii osaston amanuenssi.

Lehden tulevaisuutta koskeviin suunnitelmiin kuuluu noin kahden vuosittaisen numeron toimittaminen: ensimmäinen alku- ja toinen loppuvuodesta. Sisältöön tullaan analyyttisesti painottuneiden kirjoitusten lisäksi mahdollittamaan ainakin tietoja alan kurseista ja kilpailuista sekä arviointeja uusista julkaisuista. Tähän asti on kirjoittaminen musiikista ollut maassamme pikemminkin kansallista kuin kansainvälistä. Tilanteen muuttamiseksi tultaneen jokin lehden tulevaisuuden numeroista saattamaan englanninkielisenä teemanumerona kansainväliseen jakeluun.

Matti Saarinen

Draaman ja rakenteen suhteesta Haydnin c-molli sonaatin Hob. XVI/20 ensiosassa

Aluksi

Joseph Haydnin sonaatti c-molli (Hob. XVI/20) on yksi Artaria-kustantamon vuonna 1780 julkaisemasta kuudesta sonaatista (Hob. XVI/35–39, 20). Vaikka se on julkaistu 1780 on se varhempi teos. Siitä on säilynyt osittainen käsikirjoitus vuodelta 1771, ja tätä vuotta pidetään yleisesti c-molli-sonaatin sävellysvuotena. (Esim. Landon & Jones s. 167 ja Larsen s. 184).

Artarian julkaisun nimisivulla lukee: "Sei sonate per il Clavicembalo o Forte Piano". Huomion arvoista on, että fortepiano mainitaan erikseen. Varhemmat klaveerimusiikin julkaisut eivät spesifioineet soitinta. Niissä mainittiin vain cembalo, joka oli kosketinsoitinten yleistermi. Teokset saattoi soittaa cembalolla, fortepianolla tai klavikordilla. Myös c-molli-sonaatin vuoden 1771 käsikirjoituksessa lukee: "Sonata p. il Clavi Cembalo". Sonaatin käsikirjoituksen säilyneissä jaksoissa esiintyvät kuitenkin merkinnät forte, piano, sforzato sekä f-p. Sonaatin julkaisussa on lisäksi crescendo. (Haydn s. XVII) Nämä viittaavat siihen, että sonaatti on sävelletty vasiten fortepianolle. Näin se on "eräs Haydnin varhaisimpia pianolle eikä cembalolle tai klavikordille sävellettyjä teoksia". (Larsen s. 98)

C-molli-sonaatti on Haydnin Sturm und Drang -kaudelta, joka kesti 1760-luvun puolivälistä 1770-luvun alkupuolelle. Tänä aikana Haydnin teosten ekspressiivinen paino kasvoi, hän suosi mollia, odottamattomia harmonioita, metristä epäsymmetriaa, henkilökohtaisuutta ja paatosta. Koko Haydnin tuotanto tältä ajalta ei kuitenkaan ole Sturm und Drangia, hän jatkoi divertimento-luonteisen viihdemusiikin tekemistä aateliston tarpeisiin.

Haydnin Sturm und Drang eroaa sitä edeltäneen Empfindsamkeitin tunteilusta, jota puhtaimmillaan edusti C.P.E. Bach. Bachin ekspressio rakentuu voimakkaista peräkkäisistä, mutta orgaanisesti toisiinsa liittymättömistä tunteista, Haydnilla peräkkäiset tunteet rakentavat draamaa. Bachin ekspressio tuntuu yksilönsäiseltä, siinä kuvataan yhden kokijan vaihtuvia tunteita. Haydnilla dramaturgia on mennyt pidemmälle, tapahtumia ei ole sidottu yhteen yksilöön, draamaa luovat useat kokijat. Jännitteet tuntuvat eri tekijöiden välisiltä. Tällaisen dramaturgian, lähes näyttämöllisyyden, hakeminen Haydnin 1770-luvun teoksista ei ole epähistoriallista. 1760-luvun loppupuolelta 1780-luvun alkuun oli ooppera Haydnin tuotannossa tärkeässä asemassa.

Vaikka kasvanut ekspressio ei näkynyt Haydnin varhaisissa oopperoissa – 1760- ja 70-lukujen vaihteen oopperat ovat buffo-henkisiä – on musiikillisen draaman lisääntyminen Sturm und Drang -kaudella ilmeistä. Oopperamaiset jännitteet siirtyivät Haydnin soitinmusiikkiin. Tässä analyysissä koetan kartoittaa Haydnin c-molli-sonaatin ensiosan (Moderato) draaman ja rakenteiden suhteita, tutkia miten retoriset tapahtumat suhtautuvat pohjalla olevaan rakenteeseen. Tuloksekseni osan draamasta keskityn kahteen päätooppiin, Empfindsamkeitiin ja Sturm und Drangiin. (Tooppi-termin selitys, ks. Ratner s. 9–28) Kun viitataan osan graafin, kirjoitan (G).

Esittelyjakso

Moderato-osan pääteema on selkeästi erottuva kahdeksan tahdin periodi. Se jakautuu kahteen neljän tahdin jaksoon, joista ensimmäisen lopussa on puolilopuke ja jälkimmäisen kokolopuke. (Tällainen symmetria ei Haydnin Sturm und Drang -kaudella ollut itsestäänselvää. Pianosonaateista esim. Hob. XVI/36 ensiosassa on kuuden tahdin pääteema, joka jakautuu 1+5, sonaatissa e-molli Hob. XVI/34 on pääteema kyllä kahdeksan tahtia, mutta tahdit jakautuvat 3+2+3.) Pääteeman havaitsemista itsenäisenä ja suljettuna yksikkönä lisää pintatasolla oleva $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kulku (G) sekä pääteeman erottaminen jatkosta tauolla.

Ensimmäisessä kahdeksassa tahdissa esitellään suuri osa Moderato-osan rakenteellisesti merkittävistä tekijöistä. Ensimmäisessä tahdissa saa Kopftön es sivusävelen f. Tämä sivusävelliike esiintyy pitkin osaa rakenteen eri tasoilla. Ensimmäisen tahdin ylin ääni on Deckton, josta luovutaan tultaessa toiseen tehtiin. (G) Sekä Deckton että äänten ristiinmeno ovat tyypillisiä tälle osalle. Tahti 5 on ensimmäisen tahdin kertausta oktaavia alemmalla. Ylä-äänien siirtyminen oktaavia alemmaksi ennakoivat yksiviivaisen oktaavin merkitystä osassa, basson alin rekisteri taas kannattaa osan rakenteellisesti tärkeämpiä tapahtumia. Tahdin 8 des laajenee kehittelyjaksossa.

Pääteemassa esitellään myös osan päätoopit, ne ekspressiiviset ja retoriset sävyt, joita osassa käsitellään ja kehitellään. Toopeilla en tarkoita mitään tarkoin rajattuja tekstuurisia tai motiivisia tapahtumia, vaan tietyn jakson pääkaraktääriä. Tässä osassa toopit harvoin esiintyvät yksin, sekoittumattomina. Ne saavat vaikutteita toisistaan, niiden rajat ovat häilyviä, musiikki ui toopista toiseen. Pääteemassa tooppien vaihtelu on selkeämpää kuin itse toopit. Haydn paljastaa aihepiiriä muttei juonta, karaktäärien ja affektien vaihtelu on selvää, mutta rajakohdat usein eivät. Haydn ei osoittele, anna liian valmiita vastauksia.

Moderato-osan kahta päätooppia kutsun Sturm und Drangiksi (S) ja Empfindsamkeitiksi (E). S on suurieleistä, ulospäin suuntautunutta ja briljanttia, E:n eleet ovat pienempiä ja lyhyempiä, musiikki on sisäänpäin kääntynyttä. S on julkista ja julistavaa, E yksityistä ja huokailevaa. Päätoopit esiintyvät kuitenkin vain harvoin puhtaina, yleensä kummatkin ovat mukana toisiinsa sekoittuneina. Osan alkupuolella esiintyy

lisäksi päätooppeja värittävää laulavaa tyyliä (L), joka ei S:n ja E:n tavoin ole henkilökohtaista ja jonka melodinen linja on pidempää.

Pääteeman aloittaa L:n värittävä E, alun melodinen linja viittaa L:ään, toisen tahdin puolivälistä alkavat huokaukset ovat pelkemmin E:tä. Kolmannen tahdin lopussa taittuu E kohti S:ää, joka päättää pääteeman ensimmäisen puoliskon. Haydn tuntuu vain viittaavan tooppeihin, siirtymät ovat saumattomia ja yhtenäisyyttä lisää kummallakin tooppirajalla oleva välittäjä, dominanttiharmonian päällä oleva c-h huokaus. Pääteeman jälkipuolen tooppitapahtumat ovat samat kuin alussa, mutta suhteet ovat muuttuneet. L on mukana vain tahdin 5, E kestää tahdin 6 puoliväliin. Tahdin 6 lopussa oleva briljantti juokutus siirtää musiikin kohti tahdissa 7 alkavaa S:ää, joka vallitsee pääteeman lopun. Jos pääteeman alkupuolen vallitsevana tooppina on E, on sitä jälkipuolella S.

Kun pääteemassa esitellään osan sekä rakenteelliset että ekspressiiviset lähtökohdat, auttaa symmetrinen periodinen rakenne niiden havaitsemista. Kuulijan huomio ei kiinnity metrisiin tai harmonisiin erikoisuuksiin. Olisiko Haydn tästä syystä tehnyt tämän Sturm und Drang -sonaatin alkuun symmetrisen periodin, tahtooko hän kiinnittää kuulijan huomion pääteeman merkitykseen osan tapahtumien varastona?

Transitiossa (t. 9–14) ovat S ja E selkeämmin kuin missään muualla tässä osassa rinnakkain. (Transitio on kuitenkin kauttaaltaan duurissa, toopit poikkeavat siis joltakin pohjakarakteeriltaan pääteemassa esitellyistä.) Nyt luovutaan pääteeman metrisestä symmetriasta. Transitio muodostuu sekvenssistä, kahdesta kolmen tahdin jaksosta, joissa vastakkain ovat taukojen erottamina tahdin mittainen S (t. 9 ja 14) ja kahden tahdin mittainen E (t. 10–11 ja 13–14).

Tooppien rinnanasettelusta huolimatta ei transitio tunnu fragmentaarilta, yksinomaan peräkkäisiltä jaksoilta. Kummankin kolmen tahdin sisällä on S:n ja E:n harmoninen sisältö sama, ensin V-I As-duurissa, sitten V-I B-duurissa. (G) Transition aloittava es siirtää huomion tahdissa 5 esiteltyyn yksiviivaiseen oktaaviin. Transition ja sivuteemaryhmän alun pohjalla on ensimmäisessä tahdissa esitelty es-f-es sivusävelliike yksiviivaisessa oktaavissa kahdeksan tahdin mittaiseksi laajentuneena. Äänet ovat menneet ristiin, es¹ on väliäänessä. (G, Mtg.) Siirtyminen transitioista sivuteemaryhmään on saumaton, sivusävel f¹ odottaa vielä purkaustaan es¹:lle ja transition As-duuri ja B-duuri ovat sivuteeman Es-duurin IV ja V. Tahdin 16 harmoninen purkaus ei lisäksi ole tyydyttävä, basson b jää purkamatta. Vaikka transitio pintatasolla tuntuu peräkkäisiltä retorisilta eleiltä, on sen pohjalla vankka rakenne.

Sivuteemaryhmä muodostuu kolmesta jaksosta (t. 15–26^{1/2}, 26^{1/2}–31, 32–37). Niissä vakiinnutetaan asteittain As-duuri, jaksoiden bassoissa muretaan Es-duurisointu alaspäin. Sivuteema 1:n bassossa on Es-duurisoinnun kvinti (b), sivuteema 2:n bassona terssi (g) ja vasta sivuteema 3:ssa Es-duurisointu esiintyy kääntämättömänä. Tämän kääntämättömän Es-duurisoinnun basso on kuitenkin yksiviivaisessa oktaavissa, se ei riitä rakenteellisesti vahvistamaan Es-duuria. Vasta esittelyjakson

viimeisessä tahdissa 37, esittelyjakson musiikillisten tapahtumien varsinaisesti jo päätyttyä, tulee es bassoon rakenteellisesti tärkeässä rekisterissä, joka on esitelty tahdissa 5. Es-duuri ei missään vaiheessa vakiinnu täysin tyydyttävästi. Sen dominantilla ollaan useaan otteeseen painokkaasti, mutta purkaukset Es-duurille eivät riitä vahvojen dominanttien vastapainoksi. Tahtien 36–37 näennäisen täydellisen kadenssin jälkeen tuleva matala es-basso tuo pohjatasolla sen rekisterillisen vakiinnutuksen, jota Es-duuri on kaivannut, mutta samalla se pintatasolla tuntuu katsovan eteenpäin, antaa ymmärtää, että sonaatin draama on vasta alullaan, es-duurin auvoon ei tule tuodittautua.

Sivuteema 1:n alussa on osan selkein L:n esiintyminen. Melodinen ja harmoninen liike ovat hitaita, yhdessä tahdissa on vain yksi sointu ja kuullaan osan ensimmäiset puolinuotit. Tahdit 15–16 sekä tahdin 17 alku antaisivat odottaa symmetristä neljän tahdin jaksoa, jossa jälkimmäiset kaksi olisivat ensimmäisten kertausta oktaavia ylempää. Tahdissa 17 basson rytmisen tiheneminen ja tahdin lopun mollisävyt taittavat musiikin kuitenkin selvästi kohti E:tä, joka on jo tahdissa 18 vallitseva tooppi. Samoin kuin pääteemassa ei L tässäkään hahmotu itsenäiseksi toopiksi, vaan pikemminkin E:n värittäjäksi. (Kertausjaksossa tämä on jo ilmeistä. Kun sivuteema 1 tulee mollissa saavat sen appoggiaturat retorista painokkuutta, joka saa jakson tuntumaan selvältä E:ltä.) E hallitsee sivuteema 1:n loppua. Tahdista 17 alkanut rytmisen tiheneminen jatkuu, ja tahdissa 22 esitellään osan jatkoon kannalta tärkeät kuudestoistaosatriolit.

Sivuteema 2:n aloittaa tahdin mittainen S-ele, jota seuraa sivuteema 1:n trioista johdettu puolen tahdin mittainen E-ele. Nämä puolitoista tahtia toistetaan, S nyt vahvasti koristeltuna. Tahdista 29 alkaa lopun E-ele kasvaa ja muuntua, tahdissa 31 sen suurieleisyys ja määrätietoinen pyrkimys ylöspäin saavat sen taipumaan kohti S:ää. Sivuteema 2:n alussa oli S ja E asetettu rinnan, tahdissa 31 ne ovat sulautuneet toisiinsa.

Tooppien sulautuminen jatkuu sivuteema 3:ssa. Tahdista 32 alkava säestyskuvio on inversio tahdin 31 kuviosta, joka jo siellä edusti sekä S:ää että E:tä. Sivuteemaryhmän rytmisen tiheneminen, joka alkoi tahdissa 17, jatkuu, tahdissa 32 esitellään kolmaskymmeneskahdesosat. Tahdeissa 32 ja 33 ylä-äänien nopeat kuviot ovat kaukana toisistaan ja tuntuvat E-huokauksilta. Tahdissa 34 on musiikillinen tapahtuma tihentynyt, rytmisen vitaalius ja fortedynamiikka vievät musiikin kohti S:ää. Kehitys on sama kuin sivuteema 2:ssa, alun perin E:tä edustanut ele saadaan rytmisellä tihenemisellä taipumaan kohti S:ää. Tahdeissa 35–36 esitellään kaksi juoksutusta, briljantti ja diatoninen S:ää edustava ja kromaattinen E:tä edustava. Edellä ollut tooppien sulautuminen kuitenkin yhdistää näitä juoksutuksia, ne eivät tunnu selkeästi rinnanasetetuilta S:ltä ja E:ltä, vaan saman asian kahdelta eri puolelta. Tahdeissa 36–37 on esittelyjakson varsinaisesti lopettava kuvio, joka on sama josta tooppien sulautuminen alkoi tahdissa 29.

Sivuteemaryhmän kolmelle jaksolle yhteistä on kaikkien pohjalla oleva alusta johdettu sivusävelliike es-f-es. (G, Mtg.) Sivuteema 1 ja sivuteema 2 päättyvät kumpikin Es-duurin dominantille, vain sivuteema 3 päättyy Es-duurisoinnulle. Painokkaat dominantit ja heikot purkaukset pitävät jännitystä yllä.

Tahdissa 16 laskee transitiosta peräisin oleva sivusävel f¹ es¹:een. Tämä liike toistetaan välittömästi oktaavia korkeammalta, osan alun rekisterissä. Tahdissa 19 oleva es:n lasku d:lle ja d:n luonne osana Es-duurin dominanttia korostuvat, sillä sekä es:n yläpuolella olevassa Decktonissa että bassossa on selvä kohdistus kohti b:tä, Es:n dominanttia. Tahdin 20 puolivälistä on kromaattisesti korosteltu sivusävel f², jonka yläpuolella b² nousee c³:een Tahdissa 22 tulee c:stä Es-duurin dominanttisoinnun nooni ja tätä sointua prolongoidaan tahtiin 26. (G) Tässä esitelty dominanttisoinnu- tu tulee kehittelyjaksossa olemaan merkittävässä asemassa.

Sivuteema 2:n sivusävelliike on jaettu kahden oktaavin kesken, tahdissa 26 on es² ja tahdissa 27 f¹ ja es¹. Jakson lopussa (t. 31) nousee kuitenkin takaisin ylös f²:lle. (G)

Sivuteema 3 sulkee rakenteellisesti esittelyjakson. Tahtien 32-35 nopeiden kuvioiden pohjalla on osan alun tersseissä kulkeva sivusävelliike. (G) Ensimmäinen nopea kulku viittaa myös muualle pääteemassa. Tahdissa 2 on samalla tavoin kvintin lasku asteikon neljänneltä säveleltä johtosävelelle I-V harmonian päällä. Tahdeissa 3-4 on säveltasoilta tarkka toisto, lasku as:lta d:lle. Kuviolla, joka sivuteema 3:ssa on yhdistämässä E:tä ja S:ää, on siis viittauksia pääteeman sekä S että E sävyihin ja lisäksi koko esittelyä vallinneeseen sivusävelliikkeeseen. Sivuteema 3:n nopeissa kuvioissa yhdistyvät sekä osan tärkeät topologiset että rakenteelliset materiaalit. Tahdeissa 35-36 oleva alaspäinen diatoninen juoksutus ja sitä seuraava ilman säestystä oleva kromaattinen sivusävel f:ää prolongoiva ele viittaavat vastaaviin tapahtumiin tahdeissa 19-22. Sivuteema 3:n tahdeissa 36-37 on tarkka sitaatti sivuteema 2:sta. Sen lisäksi että sivuteema 3:ssa esittelyjakson päätoopit yhdistyvät, tai ainakin lähestyvät toisiaan, on siinä myös viittauksia transitiota lukuunottamatta kaikkiin esittelyn jaksoihin. Se että sivuteema 3:ssa ei ole viittauksia transitiioon on johdonmukaista. Jos sivuteema 3:n tarkoitus on tuoda tooppeja lähemmäs toisiaan, ei se voi muistella transitiota, jossa toopit oli asetettu selkeästi rinnan.

Kehittelyjakso

Kehittelyn ensimmäinen jakso on tahdistä 38 tahtiin 46. Se rakentuu kolmesta osasta, joista jokainen on tahdin edellistä pidempi (2+3+4). Tässä jaksossa käsitellään pääteeman ensimmäisen tahdin materiaalia, joka alunperin oli tooppisisällöltään L:n värittämää E:tä. Jakson jokaisessa osassa lisääntyy retorinen painokkuus, ja jo tahdin 39 noonisointu osoittaa, ettei L tule olemaan hallitseva tooppi. Osien vaihtuvista pituuksista johtuva metrinen epäsymmetria ei sovi L:n vaatimaan tasapainoon ja rauhaan. Musiikki siirtyy täysin E:hen, osan alussa mukana sinnitellyt L alkaa hävitä

kuvasta. Tahdeissa 43-46 on alun sivusävelmotiivista tullut E:n huokaisujen vahvistama nouseva asteikkokulku. (G) Tahtien 45-46 kromatiikka vahvistaa E:n asemaa.

Kehittelyjakson alussa rikkovat retorisesti painokkaat dominanttisoinnut sävellajin pysyvyyden tunnun. Ensimmäisen jakson pohjalla on jälleen sivusävelliike es-f-es. (G, Mtg.) Esittelyjaksossa sivusävelen jälkeinen es laski lähes aina alas d:lle.

Myös nyt on pyrkimys alas suuri, es:ää vasten on bassossa laskeva as-ges-f-liike, joka es:n kanssa muodostaa kontrapunktisen 5-6-7 -kulun. (G, Mtg.) Septimi es, joka esitellään kummassakin tärkeässä rekisterissä, purkautuu alaspäin. Se ei kuitenkaan laske d:lle, kuten esittelystä, vaan des:lle. Des on esitelty pääteeman lopussa napolilaisessa sekstisoinnussa ja sitä prolongoidaan tahtiin 52, ensin b-mollin terssinä (t. 47-49); sitten Des-duurin perussävelenä (t. 50-52).

Tahdissa 47 palataan sivuteema 3:n materiaaliin, nyt aluksi mollissa. Kehittelyn alun vahva E, tahtien 47-48 molli ja tahdeissa 33-34 esiintyneen rytmisen tihenemisen puuttuminen saavat aikaan sen, että tahdeissa 47-50 S ei ole esillä samalla tavoin kuin esittelyn lopussa. Tahdit 47-50 tuntuvat puhtaammin E:ltä. Tahdissa 51 on tahdistä 35 johdettu briljantti juoksutus. Nyt se esiintyy kaksi kertaa, jälkimmäisellä kerralla painokkaammin oktaaveissa. Näitä juoksutuksia seuraa tahdeissa 52-53 voimakas kaikkiin rekistereihin leviävä S-ale. Se siirtää musiikin es-molliin ja takaisin sivuteema 3:n materiaaliin, joka nyt vertautuessaan edeltävään vahvaan S-purkaukseen tuntuu olevan pelkkää E:tä, menettäneen kaikki viittaukset S:ään. Sivuteema 3:n tooppien yhdistäjä edustaa tässä yksin E:tä.

Tahdistä 56 alkaa sekvenssi, joka rakentuu tahdin mittaisista eleistä. Tahdissa 59 eleiden koko supistuu puoleen tahtiin. Eleiden supistuminen vahvistaa tahdissa 53 alkanutta E:tä. Tahdissa 61 eleet tuntuivat supistuneen entisestään neljäsosan pituisiksi. Tahdin 61 merkitys on kuitenkin siirtää musiikki g-molliin ja tahdeissa 62-65 palaavaan S:ään. Kehittelyä tahdistä 47 hallinneet triolit tulevat molempiin käsiin ja tahdistä 63 basson siirtyessä rakenteellisesti tärkeään matalampaan rekisteriin ne jäävät yksin oikeaan käteen. Vaikka kehittelyjakson tahdeista valtaosassa E on vallitseva, riittävät kaksi vahvaa ja lyhyttä S:ää säilyttämään tooppien välisen tasapainon. Kehittelyssä niiden välinen draama korostuu. Ne eivät ole rinnan kuten transitiiossa eikä niitä yritetä sulauttaa toisiinsa kuten sivuteemaryhmässä. Kehittelyssä toopit on asetettu dramaturgisesti toisiaan vastaan.

Kehittelyn retoriset käänteet ovat tiukasti sidoksissa rakenteellisiin tapahtumiin. Tahdeissa 46-47 tekstuurin muuttuessa laskee es Mittelgrund-tasolle des:ään. Tahdit 47-51 ovat des:n prolongointia. Tahdissa 52 palautetaan des ylä-äänessä d:ksi ja bassossa se laskee ces:n kautta b:lle. D ja b muodostavat es:n dominantin, ja kummatkin etenevät tahdissa 53 es:lle. (G) Tahtien 52-53 S-purkaus korostaa tätä tapahtumaa, dramatisoi sen. Tahdissa 62 painokkaan S:n myötä laskee es d:lle, josta tulee myöhemmin rakenteellinen 2. (G, Mtg.) Retorisesti painokkaat rajakohdat

sijoittuvat paikkoihin, joissa Uurlinien säveliä käsitellään. Kehittelyjakson tooppien draamaa kannattaa rakenteellinen es:n, d:n ja des:n draama.

Tahdista 65 alkaa retransitio. Se johtaa kehittelyn lopun vahvalta S:ltä kertauksen alun E:lle. Retransitiiossa on käytetty esittelyjakson transition (t. 9–14) materiaalia. (Kertausjaksossa tätä materiaalia ei enää esiinny.) Esittelyyn nähden on tapahtumien järjestys kuitenkin muuttunut, retransitio alkaa E:llä ja sitä seuraa S. Aloitus ei esittelyn tavoin ole määrätietoinen. Tahtien 61–64 vahvan S:n jälkeen tahdin 65 E tuntuu kainolta ja lähes anteeksipyytävältä, eikä tahdin 66 S:ssä ole samaa itsevarmuutta kuin tahdissa 9. Retransition metrinen rakenne on myös muuttunut. Esittelyssä S kesti tahdin ja E kaksi, nyt kummatkin ovat tahdin pituisia. Metrinen symmetrisyys, E:n ja S:n uusi järjestys ja retransition sijainti kehittelyjakson vahvan dramaturgian jälkeen poistavat suurelta osin sitä tooppien rinnakkainasettelun tuntua joka tahdeissa 9–14 oli. Metrinen symmetrian ansiosta retransitio hahmottuu tasaiseksi 2+2 rakenteeksi, jolloin kummassakin kahden tahdin ryhmässä ovat sekä S että E edustettuina. Ne eivät siis ole toisiaan vastassa. Pikemminkin retransitio tuntuu muistelevan tooppien vaiheita tähänastisessa osassa, niiden rinnakkainasettelua transitiossa, sulautusyrityksiä sivuteemaryhmässä ja draamallista käsittelyä kehittelyjaksossa.

Retransitiolla ei ole myöskään sitä rakenteellista painoa, joka tahdeilla 9–14 oli, kun niissä esiteltiin es-f-es -liike esittelyjakson valtatekijänä. Retransition rakenteellinen merkitys on johtaa kertaukseen, sekä harmonisesti (ii-V) että Kopfton es²:n valmistajana (kohdistus sekä yläpuolelta f²:sta että alapuolelta d²:sta). (G)

Kertausjakso

Kertausjakso alkaa pääteeman neljän ensimmäisen tahdin tarkalla kertauksella. Tahdista 73 kertausjakso poikkeaa esittelystä. Tahdeissa 73–77 on vahvasti retorinen ja kromaattinen jakso, joka johtaa suoraan ilman transitiota sivuteema 1:een. Sen pyrkimys on sama kuin kehittelyjakson alun, pääteeman myötä palanneen L:n itsenäisyyden ja painon vähentäminen. Myös alun L:ään viitannesta sivusävelmotiivista tulee retorinen asteikkokulku (vrt. t. 43–46). Kertausjakson alku on viimeinen muistuma L:stä, sivuteema 1 mollissa on jo puhdasta E:tä. Pääteeman symmetrian rikkominen kertauksessa on myös osan dramaturgian kannalta johdonmukaista. Pääteema esitteli osan alussa rakenteelliset ja retoriset lähtökohdat, joiden havaitsemista symmetrinen periodi helpotti, huomio ei kiinnittynyt metriin tai harmonisiin erikoisuuksiin. Kertausjaksossa ei lähtökohtia tarvitse enää esitellä, ne ovat jo tutut ja niitä on käsitelty, draama alkaa olla jo takana.

Tahtien 73–77 rakenteellinen perusta on vahva. Pohjalla on kontrapunkti 5–6 -liike (G, Mtg.), joka luo koherenssia kromatiikan ja retoristen taukojen täyttämään jaksoon. Se siirtää myös musiikin toonikalta dominantille.

Tahdista 78 eteenpäin kertaus on esittelyn lähes tarkkaa toistoa mollissa.

Merkittävin sekä rakenteellinen että retorinen poikkeama on sivuteema 2:n alku. Sen S-ele esiintyy kertauksessa vain kerran ja sen puoliskot ovat samassa rekisterissä (vrt. t. 25–29). Kertauksessa sivuteema 2:n alussa äänet eivät mene ristiin, Deckton pysyy ylimpänä (vrt. G t. 26 ja 89). Eikö Haydn tahdo antaa sivuteema 2:n S:lle, kertauksen vahvimmalle S:lle, enää tilaisuutta riidan haastamiseen? Esittelyjaksoon verrattuna sillä on vähemmän sekä retorista että rakenteellista painoa. Kun kertausjaksosta puuttuu transition tooppien rinnakkainasettelu ja sivuteema 2 ei ole vahva, eivät S ja E esiinny missään toisiaan vastassa. Kertausjakson molli lähentää lisäksi S:ää ja E:tä toisiinsa.

Tahdin 78 jälkeen eivät äänet mene enää ristiin, ylimmissä äänissä pysyy Deckton. 2 tulee vasta loppukadenssissa tahdissa 97, jossa ylimmät äänet yhdistyvät lisäten kadenssin painokkuutta G, Mtg.)

Tahdin 36 loppuelestä, joka esittelyssä vakiinnutti rakenteellisesti Es-duurin, mutta retorisesti jätti tilanteen auki, on johdettu tahtien 99–100 materiaali. Kertausjakson loppuele sulkee musiikin sekä retorisesti että rakenteellisesti. Siinä vakiinnutetaan c-molli kaikissa tärkeissä rekistereissä, ylhäällä murretaan c-mollisointu sekä kaksiviivaisessa että yksiviivaisessa oktaavissa, bassossa esiintyy c sekä pienessä että suuressa oktaavialassa. Retorisesti nämä 2^{1/2} tahtia tooppisällöltään neutraalia c-mollisointua antavat ymmärtää että rauha on saavutettu, osan draama ja konflikti ovat takanapäin.

Lopuksi

Haydnin c-molli-sonaatin ensiosassa on draama vahva. Kaikki on lähtöisin pääteemasta, siinä esitellään osan sekä rakenteelliset että retoriset lähtökohdat. Pääteema on erotettu muusta osasta selvästi. Se on osan ainoa symmetrinen periodi, suljettu yksikkö, sen lopettaa osan lopun kadenssia lukuunottamatta ainoa selkeä ja päättävä kadenssi. Pääteeman selvä erottuminen muusta osasta antaa ymmärtää, että se on vain puolueeton tarkkailija, se esittelee draaman ainekset, muttei ota kantaa niiden käsittelyyn.

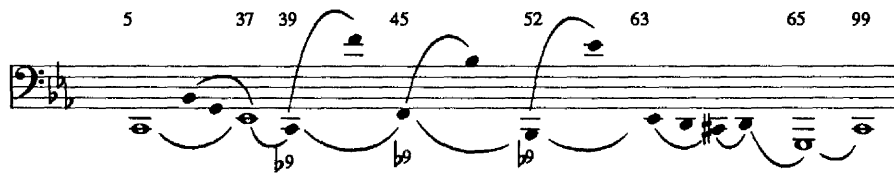
Pääteeman jälkeen koko esittelyjakso on duurissa. Transitiossa osan päätoopit S ja E asetetaan rinnakkain, sivuteemaryhmässä niitä yritetään yhdistää. Esittelyjakso päättyy näennäiseen rauhaan ja tasapainoon Es-duurissa. Osan draama ei kuitenkaan ole duurissa, alun ongelmanasettelusta on transitiossa ja sivuteemaryhmässä vedetty väärät johtopäätökset. Esittelyjakson lopun matala es asettaa saavutetun rauhan pysyvyyden kyseenalaiseksi, luo odotuksia jatkoon tapahtumille.

Kehittelyjakso on draaman varsinainen tapahtumapaikka, siinä tuhotaan duurin illuusiot. Nyt S ja E eivät ole vain rinnakkain, ne on asetettu toisiaan vastaan. Tätä vastakkainasettelua tukee retorisesti voimakkaimpien tapahtumien sijoittuminen kohtiin, joissa Uurlinien säveliä käsitellään Mittelgrund-tasolla. Kehittelyjakso johtaa esittelyn lopun rauhasta, osan lähtökohtien virhetulkinnasta, väärinkäsitysten korjaamiseen kertausjaksossa. Retransitio on mollissa, se osoittaa, että esittelyjakson

transition esittelemät toopit ja duurimusiikki eivät olleet totta, siellä käsiteltyjen S:n ja E:n yhdistäminen sivuteemaryhmässä ei johtanut lopullisiin ratkaisuihin.

Kertausjakson pääteemaa ei ole erotettu muusta musiikista. Sen jälkipuolen korvaa voimakas retorinen jakso, joka johtaa suoraan sivuteemaryhmään. Pääteema ei kertauksessa hahmotu itsenäiseksi ja muusta musiikista erillään, tässä vaiheessa osaa ja draamaa ei ole mahdollisuutta itsenäisyyteen ja ulkopuoliseen tarkkailuun. Transition siirtyminen pääteeman edelle on johdonmukaista. Kun pääteema ei kertauksessa ole esittelyn tavoin draamaan kuulumaton puolueeton tarkkailija vaan osa kertauksen dramaturgisia tapahtumia, tulee esittelyn transitiiossa olleet virhearviot korjata ennen pääteeman alkua. Kertausjaksoon tulee päästä puhtain paperein. Kertausjaksossa korjataan esittelyn väärinkäsitykset, asiat kerrotaan niin kuin ne ovat.

Basson matalin rekisteri tukee tätä draamaa.



Esittelyn C on pääteemassa, Es vastaa aivan esittelyjakson lopussa, duurin paikkansapitävyyttä kyselevässä loppueleessä. Kehittelyssä palataan oitis matalaan rekisteriin. Paluu on retorisesti painokas, C, F ja B₁ ovat nyt dominanttinoonisointujen bassoja. Pintatasolla nämä soinnut puretaan ylemmässä rekisterissä, mutta rakenteellisesti ne muodostavat kvinteittäin laskevan dominanttiketjun. Tämä dominanttinoonisointujen ketju kantaa jännitettä eteenpäin. Matalan basson liike tihenee tahdeissa 63–65, nämä ovat matalan rekisterin ainoat bassot, jotka seuraavat tauotta toisiaan. Ne painottavat tuloa G₁:lle, osan rakenteelliselle dominantille. Samaan paikkaan sijoittuu myös kehittelyjakson draaman huippu ja päätepiste, ylä-äänessä lasketaan 2:lle. G₁ puretaan vasta kertauksen loppueleessä, joka toisin kuin esittelyn loppu on lopettava ja sulkeva. Matala C ei esittelyn Es:n tavoin jätä kysymyksiä auki. Draama on ohi, loppueleen rauhallisuus ja hiljaisuus korostavat ratkaisun lopullisuutta.

Seminaariesitelmä tonaalisen musiikin analyysiseminaarissa 20.4.1990

Lauri Suurpää

LÄHTEET

Haydn Joseph 1973, Sämtliche Klaviersonaten Band 1b (ed. Landon/Jonas); Wiener Urtext Edition
Landon H.C. Robbins & Jones David Wyn 1988, Haydn His Life and Music; Thames and Hudson
Larsen Jens Peter (with Georg Feder) 1980, The New Grove Haydn; Macmillan Publishers Ltd
Ratner Leonard G 1980, Classic Music Expression, Form and Style; Schirmer Books
Schenker Heinrich 1979, Free Composition (1935, Der freie Satz) ed. Ernst Oster; Longman Inc.

Vcllo I

Handwritten notes: $\hat{3}$, $\hat{4}$, 2, 3, 4-3, 6-7-6, 6-7-6, 5:5, 5:5

Chord symbols: V , $\text{V}^{\flat} / \text{VI}$, V / VI , V / VII

Other symbols: $(\text{b.V} / \text{IV})$, V / IV , V / V

Mtza

Handwritten notes: $\hat{3}$

Chord symbols: V , V , VI , bVII

Other symbols: V , V , V

Vcllo II

Handwritten notes: $\hat{3}$, (2), 3, 4-3, 3-2, 4-3, 3, 3

Chord symbols: V / bVII , $\text{III}^{(4)}$, $\text{V} / \text{III}^{(3)}$, V / III , V / III

Other symbols: V / V , $\text{I}^{(4)}$, V , $\text{I}^{(3)}$, V , $\text{III}^{(3)}$, $\text{I}^{(3)}$, V , III , I

Mtza

Handwritten notes: $\hat{3}$, (2), 4-3, 6, 3, 3

Chord symbols: $\text{III}^{(4)}$, $\text{III}^{(6)}$, V / III , V / III

Other symbols: V , III , V , III

40

50

60

Handwritten musical notation for measures 40-50. The system includes a treble clef staff with a V_{d2} marking and a bass clef staff. The treble staff features a triplet of eighth notes at the beginning and various melodic lines with slurs and ties. The bass staff contains a bass line with slurs and ties. Chord symbols are written below the bass staff: ∇ / iv , ∇ / VI , $\nabla / bVII$, ∇ / bII , and ∇ / iii . Measure numbers 40, 50, and 60 are boxed above the staff.

Handwritten musical notation for measures 50-60. The system includes a treble clef staff with a M_{d2} marking and a bass clef staff. The treble staff features a triplet of eighth notes at the beginning and various melodic lines with slurs and ties. The bass staff contains a bass line with slurs and ties. Chord symbols are written below the bass staff: iv , ∇ / VI , $bVII$, bII , and iii . Measure numbers 50 and 60 are boxed above the staff.

Handwritten musical notation for measures 60-70. The system includes a treble clef staff with a V_{d2} marking and a bass clef staff. The treble staff features a triplet of eighth notes at the beginning and various melodic lines with slurs and ties. The bass staff contains a bass line with slurs and ties. Chord symbols are written below the bass staff: ∇ / v , ∇ / v , ∇ / ii , ∇ , and ∇ . Measure numbers 60 and 70 are boxed above the staff.

Handwritten musical notation for measures 70-80. The system includes a treble clef staff with a M_{d2} marking and a bass clef staff. The treble staff features a triplet of eighth notes at the beginning and various melodic lines with slurs and ties. The bass staff contains a bass line with slurs and ties. Chord symbols are written below the bass staff: ∇ , ∇ , and ∇ . Measure numbers 70 and 80 are boxed above the staff.

80 90 100

Vcllo

Violoncello

Viola

Violino

Handwritten musical score for Violino, Viola, and Violoncello. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Below the staves, there are handwritten annotations including Roman numerals (i, V, i(4), i(5), i(6), i(7)) and intervallic figures (4-3, 3-2, 4-3, 4-3, 4-3). The tempo markings 80, 90, and 100 are enclosed in boxes at the top. The piece concludes with a double bar line.

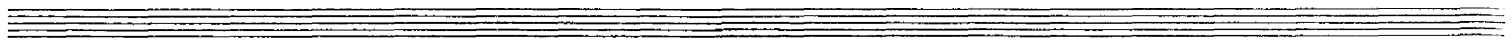
8 32 47 53 65 89 97

Violino II

Violino I

Handwritten musical score for Violino I and Violino II. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Below the staves, there are handwritten annotations including Roman numerals (i, III, V, i, i(6), i) and intervallic figures ((3q-), -3b), (11b-3q), b-7). The tempo markings 8, 32, 47, 53, 65, 89, and 97 are enclosed in boxes at the top. The piece concludes with a double bar line.

Esittely Kekittely Kentaus



Värin ja ajan illuusiot

Katsahdus Kaija Saariahon, Gérard Griseyn ja Tristan Murailin musiikin maailmaan

Pyrin tässä kirjoituksessa kuvaamaan Kaija Saariahon (s. 1952), Gérard Griseyn (s. 1946) ja Tristan Murailin (s. 1947) suhdetta säveltämiseen. Miten he lähestyvät käsitteitä rytmi, säveltaso, harmonia, sointiväri, tekstuuri, muoto? Miten he asennoituvat taidemusiikkiperinteeseen?

Minkälaiset ajatukset ja sävellystekniset periaatteet ovat heidän teostensa pohjana?

Musiikinhistoriallista taustaa

Saariahon, Griseyn ja Murailin sävellystoiminta on kietoutunut uuden teknologian avaamien mahdollisuuksien maailmaan; tietokoneen avulla ääni voidaan purkaa osatekijöihinsä ja tätä tietoa käyttäen myös synnyttää. Elektronimusiikin kehityksen myötä säveltämisen mahdollisuudet laajenivat ja muokkasivat maaperää uudelle tavalle ymmärtää ääntä. Olivier Messiaenin rytmisestä etydistä *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) ja sarjallisen koulun 1950-luvun kukoistuksesta lähtien säveltämistä on Euroopassa usein lähestytty musiikillisen ilmiön hajottamisesta ja kokoamisesta käsin. Äänitapahtuman muodostavat tekijät on pyritty eristämään. Näitä parametreiksi kutsuttuja tekijöitä ovat mm. sävelkorkeus, kesto, voimakkuus, sointiväri ja artikulaatiotapa. (Dibelius 1966: 337–338) Kaikki sarjallisuutta seuranneet sävellystyylit ovat joutuneet tavalla tai toisella muodostamaan tietoisin suhteen tällaiseen parametriajatteluun; ratkaisuina ja reaktioina voi nähdä mm. tilastollisen sävelkorkeuden määrittelyn, jossa yksittäisten sävelten itsenäinen merkitys katoaa (Xenakis, Ligeti) ja graafisen notaation, jossa sävelkorkeuden merkitseminen on epätarkkaa (Busotti). (Maegaard 1964: 80)

Tietokone on 1970- ja 1980 -luvuilla kehitetty paljastamaan yksityisen – niin perinteisesti säveleksi kuin hälyksikin luokitellun – äänen yläsävelsarjan yli sadan osaaäänoksen tarkkuudella. Pariisissa sijaitseva äänen tutkimuslaitos IRCAM on muodostunut yhdeksi tällaisen työn keskuksiksi, ja tulokset ovat avanneet säveltäjille uusia ulottuvuuksia. Juuri sävelkorkeuden parametrin perinpohjainen tutkiminen on suunnannut huomion siihen tosiasiaan, että jokainen soiva ääni on elävä osaaänkokokonaisuus, jonka sisäiset voimakkuussuhteet muuttuvat jatkuvasti. Sävelkorkeudet on nähtävä "taajuuksien avaruutena", jonka jakaminen oktaaveihin tai puoliaskeliin on

ollut käyttökelpoista musiikinhistoriassamme, muttei sinänsä luonnollista. Koska taajuusavaruus ei ole sidoksissa tällaisiin luokitteluihin, "harmonia, melodia, kontrapunkti, orkestraatio jne. muuttuvat vanhanaikaisiksi ja sisältyvät laajempiin käsitteisiin". (Murail 1984: 159)

Murail, Grisey ja Saariaho ovat kaikki työskennelleet IRCAMissa äänen analyysin ja synteesin parissa. Näiden säveltäjien musiikkiajattelun piirteitä ovat kiinnostus sointivärin ja harmonian yhdistämiseen (Murail 1984: 158, Saariaho 1987: 94) ja musiikilliseen muotoon, joka olisi olemassa ennen kaikkea *havaitsemisen tasolla*. (Saariaho 1987: 104–105, Grisey 1987 [1980/85]: 241–242) Kuulijan vastaanottokyvyn ja kokemisen ennakoiminen, kaiken säveltämisen suhteuttaminen tähän todellisuuteen, on sarjallisuudelle varsin vastakkainen esteettinen lähtökohta. Tällainen vahvasti aistimukseen ankkuroituva, värin ja ajan illuusioilla leikkivä säveltäminen on osoittautunut yhdeksi väyläksi modernismin 1980-luvun suistomaalla. Griseyn ja Murailin ympärille syntyi 1970-luvun puolivälissä Pariisissa L'itinéraire -ryhmä, johon kuuluivat myös säveltäjät Hugues Dufourt ja J. P. Ostendorf. IRCAMin säveltäjien pyrkimykset olivat samansuuntaisia. (Grisey 1978: 78–79) Saariahon kiinnostuksen kohteena IRCAMissa on 1980-luvulla ollut sointivärin ja harmonian sulauttaminen, sointivärien hierarkioiden luominen, sävellyksen kaikkien tasojen hallitseminen tietokoneen avulla ja akustisten instrumenttien yhdistäminen tietokoneen mahdollisuuksiin. (Saariaho 1987: 128–131)

Musiikillinen aika

Osaäänepatsaan ulottuvuuksien löytäminen on syvästi vaikuttanut Murailin ja Griseyn käsitykseen säveltämisen olemuksesta. Ääniä ei voi kohdella objekteina, joita yhdistelemällä tiettyihin rytmikuvioihin ja voimakkuuksiin syntyy musiikkia (Murail 1984: 158), vaan ne ovat ajassa suuntautuvia voimakenttiä. (Grisey 1987 [1980/85]: 268) Minkälaisista aineksista musiikki sitten muodostuu? Murail näkee säveltäjän todelliseksi työmaaksi äänen ja ajan suhteen rakentamisen. Äänimateriaali on moniulotteista raaka-ainetta: taajuusavaruus sisältää erilaisia jatkumia sointivärin, rytmin ja harmonian välillä. Esimerkiksi hyvin matala taajuus on jo niin hidas värähdys, että se koetaan rytmisenä impulssina. (Murail 1984: 158–59)

Griseyn ja Murailin teosten rytmikka syntyy matemaattisista funktioista, joiden avulla synnytetään nopeuden hahmoja. Tällaisia ovat esim. kiihtyvät tai hidastuvat tapahtumat. (mt.: 160) Gérard Grisey pohtii musiikillisen ajan ongelmia artikkelissa *Tempus ex Machina* (1980/85)1. Hän kuvaa musiikin rakentamiseen liittyviä tekijöitä "ajan rungon", "ajan lihan" ja "ajan ihon" -käsitteiden avulla.

Ajan rungon muodostavat ajalliset jaottelut, joita säveltäjä käyttää ääniä järjestääseen. Rytmejä ja kestoja voidaan lähestyä suhteuttamalla ne säännöllisiin väliajoin toistuvaan perussykkeeseen. Rytmit mielletään sitä lyhyemmiksi tai pidemmiksi,

iskulla tapahtuviksi tai iskuttomiksi. Tällaista on tietysti suurin osa perinteisestä musiikista.

Messiaen samoin kuin sarjallinen koulu luopui pulssin tuesta, jolloin ainoa tapa jäsentää sävelten kestoja on verrata niitä edeltäviin ja seuraaviin kestoihin. Useat matemaattisperäiset mallit kestojen luomiseksi – esim. jaottomien kokonaislukujen käyttö (Messiaen), kultainen leikkaus (Bartok) ja stokastiset menettelytavat (Xenakis) eivät hahmotu kuultuna todellisuutena. Rytmit ja tahtilajit ovat olemassa vain esittäjien karttana ja kompassina. Inhimillinen mieltämiskyky riittää ilmeisesti vain parhaillaan soivien ja joihinkin niitä läheisesti seuraavien kestojen hahmottamiseen. Grisey painottaa havaitsemisen kokonaisvaltaisuutta. Sävellyksessään *Tempus ex Machina 1* kuudelle lyömäsoittajalle (1979) hän kehitti 'huojuvan' rytmin, joka virtaa alituisen metrisen muuntelun mukaan, vailla pysyvän pulssin tukirankoa. (Grisey 1987 [1980/85]: 240)

Perinteisten kestoluokitusten (lyhyt-pitkä, kolmijakoinen-kaksijakoinen jne.) tilalle Grisey tarjoaa asteikon, joka kuvaa muutosta järjestyksestä epäjärjestykseen, yksinkertaisesta monimutkaiseen ja ennustettavasta ennustamattomaan. Sen etapit ovat *jaksollinen toistuvuus, jatkuva dynaamisuus, katkeava dynaamisuus, tilastollisuus ja rytminen tapahtumattomuus*. (mt.: 244)

Jaksollinen toistuvuus eli *periodisuus* voidaan rinnastaa yksinkertaisimpaan mahdolliseen ilmiöön. Se ei voi toimia hierarkioiden luomisen lähtökohtana, mutta on silti korvaamatonta helpottaessaan ymmärtämistä.

Periodisuus mahdollistaa suvantopaikan musiikin "kiertymisessä auki". Minimalistinen rytmin käsittelytapa on tälle periaatteelle vastakkainen, sillä se tuhoaa ajan täysin hakiessaan transsin kaltaista tilaa äärimilleen viedyn toiston avulla. Työskennellessään sävellyksensä *Periodes* (1973) parissa Grisey loi käsitteen "hämärretty jatkuvuus", joka merkitsee vakion ympärillä lievästi virtaavien tapahtumien säveltämistä. Poikkeamaa saattaa olla miltei mahdoton kuulla (kuten jazzin soitossa usein). Jos se on korostetumpi, sen havaitsee vähäisenä jatkuvuuden "epäröintinä". Malli näille poikkeamille on hengityksessä, sydämen lyönnissä ja askeltamisessa toteutuva toisteisuus. (mt.: 245–47)

Jatkuva dynaamisuus tarkoittaa tasaisesti jatkuvia logaritmisia kiihdytyksiä tai hidastuksia. Näiden havaitsemista kuvaa Weber/Fechnerin laki seuraavasti: $S = k \log E$. Tässä S on aistimus, psykologinen ulottuvuus, E kiihdytys eli fyysikaalinen ulottuvuus ja k vakio. Aistimus on siten kiihdytyksen logaritmi vakiolla kerrottuna. Tätä esittävät käyrät voi rinnastaa eriasteisesti harmonisten yläsävelsarjojen kuvaajiin. Tasainen accelerando pitkistä äänistä ja niiden pitkistä väleistä kohti mahdollisimman lyhyitä ääniä ja välejä on esimerkki tämäntyyppisestä rytmisestä tapahtumasta. Kuulija voi ennustaa prosessin suunnan melkoisella varmuudella.

Kiihdytykset ja hidastukset kuuluvat jokapäiväiseen kokemusmaailmaamme: Nukkuessa sydämen ja hengityselinten toiminta vuoroin kiihtyy, vuoroin rauhoittuu.

Katkeava dynaamisuus on tarpeen liian ennustettavuuden välttämiseksi, joka voi seurata logaritmisten kiihdytysten käytöstä. Kiihdytyskäyrä on nyt samanmuotoinen kuin epäharmoninen osaaänespatsas (esim. kellojen äänillä) tai suodatettu spektri, jonka tietyt yläsävelet on tukahdutettu. Rytmisen kiihdytys tai hidastus tapahtuu siirryttäessä tasaisen logaritmin *jonkin vaiheen yli*, jolloin ilmiö hahmottuu joko pelkkänä katkokseksi tai – parhaassa tapauksessa – tapahtuman *tiivistymänä*. Toinen vaihtoehto on määrätä tapahtumalle suunta ja hahmo vektorina ja ratkaista yksityiskohdat tilastollisesti. Jotta pystyisimme hahmottamaan tapahtuman jatkumona, se ei saa käsittää liian pitkää ajanjaksoa eikä liian hätkähdyttäviä yksityiskohtia; muuten yksittäisten hetkien yllätykset suuntaavat huomion pois kokonaisuuden kehittämisestä. Havaitseminen on epävarmaa; mitä dynaamisuudessa voitetaan, se ennustamattomuudessa menetetään ja päinvastoin. Katkeavan dynaamisuuden luominen merkitsee jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden, liikkeen ja staattisten tilojen säveltämistä. (mt.: 252–53)

Kestojen "valkoinen kohina" syntyy määrättäessä kestot puhtaan *tilastollisesti*, jolloin musiikillisen hahmon lopputulosta ei voi ennalta tietää. Epäjärjestys on suurimmillaan emmekä jaksa kauaa keskittyä tällaisen ilmiön havaitsemiseen. Sattumanvaraisuuden keskelle pitäisi luoda edes vähäisiä jatkuvuuden saarekkeitä. Samojen äärimmäisten pitkien äänten toisto tai täydellinen hiljaisuus luovat puolestaan saumattoman sileän *rytmisen tapahtumattomuuden*. Tällainen tilanne on jaksollisen toistuvuuden suurin vastakohta. (mt.: 256)

Säveltäjä toteaa edellä kuvatun asteikon olevan lähinnä käsitteellinen työkalu kestojen ongelmien jäsentämisessä. Muunlaiset luokittelut olisivat hyvin mahdollisia, ja säveltämisen musiikillinen todellisuus pakenee kaikkea luokittelua.

Ajan lihan käsitteen avulla Grisey pyrkii lähestymään ajan ja äänen suhteen laatua. Musiikillisen ajan luonnetta ei voi ymmärtää tarttumatta psykologisiin, havaitsemiseen liittyviin seikkoihin. Sama "ajan runko" voidaan täyttää erilaisin "musiikillisen lihan" painotuksin, jolloin se koetaan eri tavoin. Olennaista materiaalin järjestämisessä on "ennalta kuuleminen", sen arvioiminen, minkä laatuinen informaatioarvo tapahtumilla on vastaanottajalle. (mt.: 257–58)

Äänitapahtumien välillä on olemassa "läsnäolon tiheys", joka kutistuu tai laajenee. Jos kahdesta äänestä jälkimmäinen on täysin ennustettavissa, aika tuntuu kulkevan tietyllä nopeudella. Jos se eroaa ratkaisevasti odotuksista – onnistuu yllättämään kuulijan – aika tuntuu lyhenevän. Tasapainoon pääseminen vie tietyn ajan, jolloin kuultuihin ääniin kiinnitämme paljon vähemmän huomiota kuin edeltävään yllätykseen. Toisaalta, jos kykenemme hyvin ennustamaan tulevat tapahtumat, tarkkailemme yhä mikroskooppisemmin äänen *sisäistä* rakennetta: aika on "laajentunut". Kuulohavainnon tarkkuus on siis käänteisessä suhteessa aikahavainnon tarkkuuteen. (mt.: 258–59)

Ajan iho on musiikillisen ajan ja kuulijan ajan kohtaamispiinta, johon säveltäjä ei

enää voi puuttua. Monet mielenkiintoiset kysymykset liittyvät tähän: Miten kuulija jäsentää ja strukturoi ääntä? Miten hänen muistinsa valitsee vastaanotettavan aineksen? Minkälainen osa kulttuurilla ja musiikkikasvatuksella on tässä valinnassa? Sosiologia, psykologia ja psykoakustiikka voivat pyrkiä selvittämään näitä ongelmia – säveltäjä työskentelee oman vaistonsa ja kokemuksensa varassa. Griseyn vuonna 1974 aloittama ja 1985 päättämä teossarja *Les Espaces Acoustiques* (Akustiset tilat) havainnollistaa ainutlaatuisella tavalla säveltäjän ajan käsittelyä. Sarjaan kuuluvat teokset *Prologue* alttoviululle (1976), *Périodes* seitsemälle soittajalle (1974), *Partiels* 18. soittajalle (1975), *Modulations* 33. soittajalle (1976/77), *Transitoires* suurelle orkesterille (1980/81) sekä *Epilogue* suurelle orkesterille (1985).

Spektri

Säveltasojen järjestämisen keskeiseksi keinoksi on Griseyllä ja Muraililla muodostunut osaaänespatsas, spektri. Säveltasoja ei siis enää voi ajatella kahtenatoista rakennuspaikkana, vaan taajuusvaruutena, jossa matemaattisia funktioita käytetään osaaänespatsaiden luomiseen. Spektri muodostuu taajuudesta (frekvenssi), voimakkuudesta (amplitudi) ja "järjestämisestä", joka mahdollistaa osien laskemisen perusäänien funktiona ja spektrin kehittymisen ajassa. (Murail 1984: 160) Osaaänespatsaan voimakkuussuhteet vaihtelevat jatkuvasti; jotkut äänekset korostuvat toisia selvemmin ja jotkut tukahtuvat kokonaan. Yläsävelet voivat soida erityisen hyvin tietyissä spektrin kohdissa, joita kutsutaan formanttialueiksi.

Spektrirakenteisia sointeja on synnytetty analysoimalla ensin erilaisten äänten yläsävelsarjoja ja rakentamalla ne sitten toisten äänilähteiden avulla. IRCAMissa vuosina 1982 ja 1983 toteuttamassaan sävellyksessä *Désintégrations* orkesterille ja nauhalle Murail perustaa teoksen kaikki tekijät spektrianalyysiin. Niin sävelkorkeudet, pienmuodot kuin teoksen kokonaiskehityskin määräytyvät harmonisten ja epäharmonisten spektrien rakentumisprosesseista. Useimmat esimerkkispektrit ovat peräisin soitinten äänistä, eniten pianon matalista sävelistä sekä sellon ja vaskien soinneista. Näitä ei kuitenkaan pyritä matkimaan, vaan ne toimivat malleina sointivärien ja harmonian muokkaamiselle. Spektrejä on hajotettu, niistä on käytetty vain tiettyä aluetta, tai on suodatettu pois spektrin joitakin ääneksiä tai taajuusalueita. Harmonista spektriä voidaan hitaasti vääristää epäharmoniseksi taajuuksia muuttamalla. Sointien sisälle on luotu liikevaikutelmia esim. hajottamalla huilun ja klarinetin spektri siten, että äänekset kuullaan perätysten yksi kerrallaan – näin sointiväri synnyttää melodian. *Désintégrationissa* näitä tapoja on sovellettu niin nauha- kuin orkesteriosuudessakin. Teos muodostuu yhdestätoista yhteen sidotusta jaksosta, joista jokaisessa korostuu tietty spektrinkäsittelytapa. Pääperiaatteena on kehityskulku harmonisesta epäharmoniseen tai päinvastoin. Näin syntyy musiikkia, jossa valon ja varjon elämykset vuorottelevat kiihdytysten ja rytmisen järjestyksen tai epäjärjestyksen tahdissa. (mt.: 161–163)

Muita Murailin sävellyksiä ovat mm. *Ethers* huilulle ja viidelle soittimelle (1978) *mémoire/erosion* (1976) ja *Random Access Memory* (1984/87)

Saariaho on teoksessaan *Lichtbogen* (1985–1986) käyttänyt sellon ääntä, analysoinut siirtymätilanteita puhtaista yläsävelistä hajasointeihin ja perustanut sävellyksen harmonisen materiaalin tähän aineistoon. (Saariaho 1987: 129–130)

Spektreistä johdettu aineisto voi siis kattaa monia perinteisen musiikinteorian jaottelemia lähtökohtia: säveltasot, sointiväriin, harmonian, jopa rytmin ja muodon, sillä musiikillinen aika jäsentyy erilaisten äänimateriaalille tapahtuvien prosessien kestoiksi.

Muoto ja sisältö

On selvää, että spektreihin pohjaava säveltäminen synnyttää erityisiä muotoratkaisuja, joiden kuvaaminen ja analyysi edellyttää uusia muotokäsitteitä. Yksi avainsana lienee prosessi, asteittainen tapahtumasarja jostakin tilanteesta toiseen. Prosessiivisuus on monesti pelkkä keino organisoida sävellyksen materiaali, eikä hahmotu kuultuna todellisuutena. Näin on laita esimerkiksi Brian Ferneyhoughin musiikissa. (LeBaron & Bouliane 1981: 423–426)

Mielenkiintoista kyllä, Ferneyhough kuuluu Saariahonkin opettajiin. Erilaisten prosessien luominen on keskeistä Saariahon musiikissa, mutta niitä käytetään konkreettisemmin havaitsemiselle avautuvien ilmiöiden rakentamiseksi. Idea ja sen toteutus kutoutuvat muodoksi, joka on – Kandinskyä siteeraten – "sisäisen merkityksen ulkoinen manifesti". (Saariaho 1987: 93)

Jokainen teos hakee yksilöllisen tapansa olla olemassa; valmiit muotomallit eivät säveltäjää kiinnosta. Merkittävää on dynaamisuuden ja staattisuuden ero. Saariahon sävellystyön perusratkaisut liittyvät sointiväriin ja harmonian yhdistämiseen – näin musiikkiin on mahdollista luoda jännitteitä ja hierarkiaa. Tärkeä lähtökohta ovat erilaiset vastakkainasettelut äänen ja hälyn välillä. Äänen ja hälyn säveltäjä toteaa assosioivansa puhtaan ja meluisan käsitteisiin. Puhdas ääni liittyy esim. mielikuvaan kellon soinnista tai länsimaisen laulutradition koulimasta ihmisäänestä, häly puolestaan hengityksen kaltaiseen ilmaisuun, huilun ääneen matalassa rekisterissä tai sellon "sul ponticellon" kaltaisiin sointeihin. (mt.: 93–94)

Äänen ja hälyn akseli toimii useassa ulottuvuudessa: se on idea, musiikillinen lähtökohta, jonka voi yhtä hyvin toteuttaa yhdellä viulun jousenvedolla kuin käyttämällä orkesterin kaikkia soittimia. Äänen ja hälyn akseli on kuitenkin yksilolotteinen, sitä rikastamaan tarvitaan muitakin vastakohtapareja. Oppositiot ovat kaikissa taiteissa käytetty keino hahmojen luomiseen, sillä ne perustuvat tapaamme jäsentää maailmaa: Erotamme asioita sen perusteella, ovatko ne keskenään samanlaisia, erilaisia tai toistensa vastakohtia. Teoksessaan *Sah den Vögeln* (1981, yhtyeelle ja eloelektronikalle) säveltäjä loi moniolotteisen verkon harmoniasta, tekstuurista,

dynamiikasta ja elektroniikkaan liittyvistä äänenväreistä. Ne kaikki ovat vuorollaan staattisessa tilassa, etenevät siitä vastakkaiseen ääripäähän ja palaavat kulminaationsa jälkeen takaisin alkutilaan. (mt.: 97)

Goethen mukaan värit syntyvät valon ja varjon välisellä raja-alueella. Kuvataiteiden kautta syntyi Saariahon kiinnostus erilaisten siirtymäpintojen tutkimiseen – niissä piilevät jännitteet tuntuivat kiehtovalta lähtökohdalta musiikillisen muodon toteuttamiseksi. Esim. teoksessa *Im Traume* (1980) sellolle ja pianolle säveltäjä käyttää rajuja ja äkillisiä tekstuuri- ja sointiväri vaihteluja harmonian pysyessä vakaana parametrina. Ensimmäinen tietokoneella toteutettu teos *Vers le Blanc* (1982) kimposi ideasta hidastaa äärimmilleen puheessa oleva pienen pieni ero vokaalin ja konsonantin välillä. Koko teos on hyvin hidasta liukumista soinnusta toiseen, eikä sävelkorkeutta pysty erottamaan. Kuulija tulee vain hetkittäin tietoiseksi sen muutoksista. Näin tapahtuu, kun liukumat yhtyvät intervalleiltaan tunnistettaviksi taajuussuhteiksi tai soinnuiksi. Sointiväriinsä avulla teos pyrkii luomaan illuusion ajoittain vääristyvistä, "hengittämättömistä" ihmisäänestä. (mt.: 97–105)

Saariaho halusi yhdistää siirtymätilanteet ja moniolotteisen parametriverkon ymmärtääkseen, minkälaisen muotojen tekeminen niiden avulla on mahdollista tai täysin mahdotonta. Sävellyksen *Verblendungen* (1982–84, orkesterille ja nauhalle) perusidea oli "mahdotottoman" kokonaisuuden luominen; teoksen, jonka huippukohta olisi sen alussa.

Energia kiertyisi vähittäiseen laskusuuntaan ensimmäisestä purkauksesta. Tällaisen asetelman toteuttaminen edellytti kaikkien parametrien mahdollisimman elävää käsittelyä musiikin käynnissä pitämiseksi. Parametrien kehityskaaret on suhteutettu toisiinsa. Tämän vuorovaikutuksen ohjaamana syntyvät tapahtumisen kulminaatiopisteet. Nauhan ja orkesterin sointivärit kehittyvät vastakkaisiin suuntiin: Nauha alkaa hälymäisellä materiaalilla ja päättyy läpikuultaviin orkesterin sointia muistuttaviin ääniin. Orkesteriosuus taas etenee kohti yhä hälymäisempää tekstuuria. Harmonia kehittyi monipuolisemmin tämän ristikkäissuuntaisen prosessin vastapainoksi. Sen ytimenä on yksi kaikki intervallit käsittävä sointu, joka säteilee eri suuntiin siten, että se lopuksi muodostuu vain yhdestä intervallista. Saavuttuaan tähän pisteeseen muodostelma hajoaa hitaasti takaisin alkuperäiseen olotilaansa. (mt. 105–122)

Tietokone on hyvä renki...

Täydelliseen sointiväriin ja harmonian sulauttamiseen Saariaho pääsi tietokoneen avulla harjoitelmassaan *Jardin Secret I* (1984–85). Intervallirakenteiden perustana on oktaavin jakaminen erilaisiin symmetrisiin askeliin. Soinnuista muunnellaan lukuarvojen lisäyksien avulla uusia sointuja (kaikkien parametrien arvot on tietysti ilmaistava numeroina). Teoksen viimeisten kolmen minuutin materiaali on yksinomaan epäharmonista ääntä. Tässä päätösjaksoissa sointujen väliset siirtymät

voivat jopa kestää yhtä kauan kuin itse soinnutkin. Näiden taajuusmuodostelmien spektrejä muunnellaan ns. laajennusmatriisien avulla: Formanttialue-frekvenssejä supistetaan tai laajennetaan vaikuttamatta kuitenkaan niiden keskinäisiin suhteisiin.

Tällaista prosessia ei voisi toteuttaa ilman tietokonetta, joka mahdollistaa materiaalin kokonaisvaltaisen hallitsemisen. Saariahon käyttämiä välineitä ovat olleet FORMES-ohjelmointikieli ja CHANT, IRCAMissa kehitetty ohjelma äänen syntetisointia ja prosessointia varten. (mt.: 124–128) Kaiken kattava oli niin ikään Murailin *Désintegrations* -teosta varten kirjoittama "Syntad"-ohjelma: se synnytti suoraan tietyt pienoismuodot. Tietokonetta käytettiin partituurin kirjoittamisesta alkaen säveltasojen valintaan ja kestojen laskemiseen asti. (Murail 1984: 162–163)

...mutta kyvytön isäntä

Tietokoneen käyttäminen ei supista musiikillisten visioiden osuutta sävellystyössä, vaan kirvoittaa niitä esiin uusista asetelmista. Arvokas on myös sen avulla tarjoutuva tilaisuus akustisten soitinten ominaisuuksien uuteen tarkasteluun. Saariaho näkee rikkaiden mahdollisuuksien sisältyvän tietokoneen ja akustisten instrumenttien yhdistämiseen. Toinen häntä kiinnostava alue on sointivärien hierarkioiden luominen. Optimistisesti säveltäjä uskoo teknologian voivan vapauttaa luovuutta ja laajentaa mielikuvituksen rajoja. (Saariaho 1987: 130–132)

On selvää, ettei musiikin toimivuutta ja arvoa punnittaessa tärkeintä ole välineistö, jonka avulla se on syntynyt. Musiikki on aina samassa asemassa kuulijansa edessä.

Sanna Iitti

VIITE

1 Grisey kirjoitti tämän artikkelin ensin 1980 Darmstadtin kansainvälisiä lomakursseja varten ja uudisti sen vuonna 1985 *Contemporary Music Review* -lehden vuoden 1987 numeroa varten. Tämän julkaisun yhteydessä hän toteaa pitävänsä joitakin artikkelin sisältämiä näkemyksiään turhan jyrkinä.

LÄHTEET

- Dibelius Ulrich 1966, *Moderne Musik 1945–1965*, ©R.Piper & Co. Verlag, München, 392 s.
 Grisey Gérard 1978, Zur Entstehung des Klages, teoksessa *Darmstädter Beiträge der Neuen Musik XVII – Ferienkurse '78* (toim. Ernst Thomas), ©B. Scott's Söhne, Mainz, s. 73–79
 Grisey Gérard 1980/1985, Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time, *Contemporary Music Review*, 1987, Volume 2 Part 1, ©Harwood Academic Publishers GmbH, London, s. 239–275

- Lebaron Anne & Bouliane Denys, Darmstadt 1980, *Perspectives of New Music*, Volume 19, 1981 Nos.1 & 2, Fall-Winter1980/Spring-Summer 1981, ©Perspectives of New Music, Inc., USA, s. 420–441
 Maegaard Jan 1964, Musiikin modernismi 1945–1962, suom. Seppo Heikinheimo, WSOY, Juva 1984, 2. painos, 158 s. (alkuteos *Musikalsk Modernisme*, ©Stig Vendelkaes Forlag)
 Murail Tristan 1984, Spectra and pixies, *Contemporary Music Review*, 1984, Volume 1 Part 1, ©Harwood Academic Publishers GmbH and OPA Ltd., London, s. 157–170
 Saariaho Kaija 1987, Timbre and harmony: interpolations of timbral structures, *Contemporary Music Review*, 1987, Volume 2 Part 1, ©Harwood Academic Publishers GmbH, London, s. 93–133

Matka Amerikkaan: Teorianopiskelu Ann Arborissa on musiikkia

Ann Arbor on pikkukaupunki Suurten järvien välissä, viisikymmentä kilometriä Detroitista länteen. Asukasluvultaan kaupunki on Lahden luokkaa, mutta muistuttaa pienine taloineen pikemminkin Porvoota. Kaupungin sydän on eittämättä Michiganin yliopisto, noin puolet kaupungin asukkaista on yliopistossa opettajina, opiskelijoina tai henkilökuntana. Yliopiston campus ja kaupunki ovat sulautuneet yhteen ja useat kaupungin kadut pienine kauppoinen, katukahviloineen ja ravintoloineen risteilevät campusalueen läpi. Muutenkin Ann Arborista sanotaan usein, että se on melko epätyypillinen amerikkalaiseksi pikkukaupungiksi vireytensä, edistyksellisyytensä ja ennen kaikkea kulttuuritarjontansa takia. Erityisesti musiikin ja tanssin alueella kansainvälisen tason tarjonta on runsasta ja Music Societyn syys- ja kevätkauden konserttisarjat koostuvat maailman huippuorkestereiden ja -solistien vierailuista. Ann Arboriin on helppo poiketa, kansainvälinen Detroit Metropolitan lentokenttä on puolen tunnin ajomatkan päässä.

Yliopisto on jakautunut keskus- ja pohjois-campukseen. Yliopiston bussit kulkevat tiuhaan ja ne vievät kymmenessä minuutissa keskustasta pohjois-campukselle, missä Musiikkikoulu sijaitsee. Oma elämyksensä on opiskella kauniisti kumpuilevan luonnon keskellä huipputehokkaassa yliopistossa! Läheisistä Taide- ja Insinööri-kouluista Musiikkikoulu erottuu edukseen arkkitehtuurillaan; Eero Saarisen matala ja moniulokkeinen rakennus myötäilee ympäristöään ja sen idänpuoleisten luokkahuoneitten seinäkokoiset ikkunat avautuvat nurmikentän ja metsän reunustamalle lammelle. Lammen rannoilla tepastelevia pulleita sorsia ja nurmella vilisteleviä oravia katsellessaan huomaa todella olevansa Walt Disneyn kotimaassa.

Opiskelu amerikkalaisessa yliopistossa on tehokasta – ja hauskaa. Suunnitellessa opiskelua Yhdysvalloissa kannattaa kuitenkin ottaa tarkoin selvää etukäteen mihin haluaa pyrkiä; yliopistojen tasot ja opinto-ohjelmat vaihtelevat suuresti. Amerikkalaiset opiskelijat ovat tarkkoja yliopistonsa valinnassa; he käyvät yleensä tutustumassa etukäteen yliopistoihin ennen pyrkimistään, tutustuvat opetusohjelmiin ja yliopiston tarjontaan ja käyvät usein jopa haastattelemassa opiskelijoita ja professoreita – ja laittavat sen jälkeen hakemuksensa useaan paikkaan. Suomesta ASLA/Fulbright-toimikunnan kautta tapahtuvaa hakemista helpottavat New Yorkissa sijaisevan IIE:n (Institute of International Education) neuvot. Tämä toimisto auttaa budjettiin ja opiskelutavoitteisiin sopivan yliopiston valinnassa sekä hoitaa hakupapereitten välittämisen eri yliopistoihin. Mutta sitä ennen on itse oltava selvillä mihin ja mitä haluaa.

Yliopistot puolestaan ovat myös tarkkoja valinnoissaan. Suomesta opiskelemaan lähdetessä vuosi ennen opiskelun alkua sisältää aikamoisen pinon täytettäviä hakukaavakkeita ja erilaisia testejä. Näiden testien pienin mustattavin ovaalein täplitettyt kaavakkeet tulevat kyllä tutuiksi. Michiganin yliopiston teoriaosasto on valinnoissaan erityisen tarkka: se pyytää pyrkijöiltä myös kirjallisen musiikkianalyysin, nauhoitetun instrumenttiesityksen ja, jos mahdollista, sävellysnäytteitä. Tämän jälkeen on sitten iloinen yllätys, että kaksi ensimmäistä päivää ennen opintojen alkua kuluu rattaosasti testeissä. Tämä on yleinen käytäntö amerikkalaisissa musiikkikouluissa. Testeissä tarkistetaan että pohja on kunnossa ja toisaalta katsotaan minkätasoisia kursseja opiskelijoiden tulisi ottaa esimerkiksi musiikkianalyysissa, satsinkirjoituksessa, säveltapailussa tai pianon- ja partituurinsoitossa. Teoriaopiskelijoita odotti parin kuukauden kuluttua lisäksi oma satsinkirjoituskoe ja säveltapailudiktaatti; diktaatti voi olla pätkä vaikkapa Schubertin jousikvartetosta tai Beethovenin pianosonaatista. Säveltapailu ja satsinkirjoitus, samoin kuin partituurinsoittoaakaan, eivät enää kuulu musiikin teorian graduate-opiskelijoitteiden opetusohjelmaan, joten tässäkin suhteessa päällekkäisyyksiä suomalaisen opetusohjelman kanssa ei tule.

Alun testirumba on tietysti vain hyvin pieni sivuseikka koko opiskelussa ja yliopiston ystävällinen, opiskelijoita kannustava asenne sekä välitön ja kodikas ilmapiiri ovat ilman muuta päällimmäisiä piirteitä. Opiskelua amerikkalaisessa yliopistossa sanotaan meillä usein koulumaiseksi ja erilaiset yhden lukuvuoden pituiset kurssit muodostavatkin myös graduate-opintojen rungon. Instrumentti- ja sävellystunnit sekä erilaiset tutkimusprojektit ovat luonnollisesti yksityisopintoja. "Koulumaisuus" viittaa kenties siihen että oppitunneilla ollaan läsnä ja kotitehtäviä annetaan ja ne tehdään, poikkeuksetta. Tähän on hyvinkin käytännöllinen syy: kurssien etenemisvauhti on niin nopea, että jos tunnit ja tehtävät jäävät väliin, putoaa auttamatta kelkasta. Kursseihin kuuluu runsaasti luettavia artikkeleita ja kirjoja ja lisäksi aineesta riippuen erilaisia tehtäviä ja kuunneltavaa tai katseltavaa materiaalia. Kurssit sisältävät yleensä myös kaksi tai kolme kirjoitettavaa esseettä (papers), joskus loppu- ja välikokeet tai esitelmän pitämisen. Amerikassa opiskelleen tuttu neuvo "koeta nyt sitten välillä ehtiä pizzallekin," kuulosti etukäteen hieman omalaatuiselta, mutta sen syvin olemus aukeni kyllä ensimmäisen lukukauden aikana. Toisaalta kaikki ovat kiireisiä ja opiskelutahti on kova; se on elämäntapa, mutta kaikista kiireisimmissäkin tilanteissa amerikkalainen ystävällisyys, huumorintaju ja tilannekomiikka toimii. Sitäpaitsi yleinen intensiivinen opiskeluilmapiiri pystyy luomaan yllättävän paljon energiaa.

Musiikin teorian opetusohjelmat

Master's-ohjelma

Musiikin teorian graduate-opinnot jakautuvat M.A. (Master's of Arts) ja Ph.D. (Doctor of Philosophy) -tutkintoihin. Master's ohjelma on periaatteessa kaksivuotinen. Michiganin yliopistossa musiikin teorian Master's-ohjelmaan kuuluu noin 12 kurssia. Näistä noin neljä on analyysikursseja, kaksi historian periodikursseja, kahdesta neljään koostuu sivuaineista ja yksi tai kaksi on vapaavalintaista kurssia. Tämän lisäksi voi tietenkin valita mitä tahansa koulun tarjolla olevista aineista ja kursseista. Kurssien valinta ei juuri lentokoneesta tupsahtaneenakaan ollut vaikeaa, kaikki auttoivat ja kertoivat kurssien sisällöistä; heti opintojen alussa järjestettiin party, jotta kaikki varmasti tutustuisivat toisiinsa. Lisäksi jokaisella opiskelijalla on yksi professoreista henkilökohtaisena opintoneuvojana. Alkuvaikeutena olikin sitten vain miettiä että miltä nyt tuntuu ja kuinka voi, koulun käytäviltä kun kuului jatkuvasti hihkaisuja: "Hi Tina, how are you?"

Teorian opiskelussa tärkeällä sijalla ovat *analyysikurssit*. Yhtä lailla niitä voisi kutsua teoriakursseiksi tai -seminaareiksi, sillä näillä kursseilla opitaan myös menetelmät ja metodit. Mutta koska opetuksen painopiste on nimenomaan analyysi ja musiikki, ei metodi, on analyysikurssi osuvampi yhteinen nimittäjä. Näitä kurseja ovat muun muassa Schenker-analyysi; 1900-luvun musiikki, runkona joukkoteoria; tonaalisen musiikin analyysikurssi, jolla perehdytään muihin kuin schenkeriläisiin lähestymistapoihin; generatiivinen musiikinteoria sekä kromaattinen harmonia. Lisäksi on erilaisia erikoisseminaareja esimerkiksi uusimmista teoriajulkaisuista. Usein näille kursseille osallistuu myös muiden aineiden opiskelijoita: säveltäjiä, kapellimestareita ja instrumentalisteja. Kaikki kurssit eivät tietenkään ole tarjolla joka vuosi, useimmat noin joka toinen vuosi. Tämä kannattaa ottaa huomioon opintoja suunniteltaessa.

Mustiikin historian periodikurssien tarjonnassa ilahduttaa ennen muuta se, että keskiajan ja renessanssin musiikki on yhtä tärkeällä sijalla kuin mikä muu ajanjakso tahansa. Kaikille graduate-opiskelijoille pakollisella *Bibliography-kurssilla* opetetaan muun muassa kirjaston käyttöä, nuotinkirjoitusohjelman käyttö, tehdään editio säveltäjän käsikirjoituksen pohjalta sekä kerätään aineistoa oman väitöskirjan joltakin osa-alueelta ja kirjoitetaan, jälleen kerran, essee.

Opiskelija saa valita vapaasti sivuaineen oman mielenkiintonsa mukaan. *Sivuaineena* voi olla vaikkapa tietokoneet, sävellys, instrumenttiopinnot, filosofia (yllättävän suosittu musiikin teorian opiskelijoiden joukossa), venäjän kieli, etnomusikologia; suuressa yliopistossa on valinnan varaa. Sivuaineita voi olla useampiakin, mutta aikapula on jälleen rajoittamassa.

Opinto-ohjelmaan kuuluu myös mahdollisuus *yksityisopetukseen* pidemmälle

edenneissä *tutkimusprojekteissa*. Itse olin perehtynyt joukkoteorian menetelmiin Suomessa ja näin ollen oli luontevaa aloittaa heti yksityisopinnot professori Andrew Meadin kanssa. Työskentelytapa on varsin tehokas, mutta vaativa: tunnin tiivis tapaaminen kerran viikossa, jolloin perehdytään viikon aikana tehtyihin analyysihin ja luettuihin teksteihin.

Musiikin teorian Master's-ohjelman loppukuulusteluna on kahden laajemman analyysin tekeminen. Toinen on atonaalinen ja toinen tonaalinen; toinen esitetään kirjallisena ja toinen suullisesti. Tämä korvaa nykyään Michiganin musiikkikoulussa suuremman kirjallisen lopputyön, joka eräissä muissa musiikkikouluissa kuuluu Master's-ohjelmaan.

Kaikkea opiskelua leimaa vuorovaikutus sekä opiskelijoiden ja opettajien välillä että opiskelijoiden kesken. Opettajat kysyvät paljon ja odottavat vastauksia ja perusteluja, oli sitten kyse analyyseistä tai luetuista teksteistä. Eriäviä mielipiteitä esitetään ja asioita pohditaan yhdessä. Tämä kaikki edesauttaa aktiivisen tiedeyhteisön kehittymistä mikä onkin leimallista amerikkalaiselle akateemiselle maailmalle.

Ph.D.-ohjelma

Ph.D.-ohjelma jakautuu kahteen vaiheeseen, joista ensimmäisessä vaiheessa (pre-candidate) suoritetaan vaadittavat kurssit, loppukuulustelut (prelims), kielikokeet, opetusharjoittelu, osallistutaan tutkimusprojektiin väitöskirjaa ohjaavan professorin johdolla, sekä kirjoitetaan "dissertation proposal", suunnitelma väitöskirjaksi. Suunnitelmassa esitellään väitöskirjan aihe ja osittain tutkimustuloksia. Suomalaisille on yleensä yllätys vielä tässä vaiheessa vaadittavien pakollisten kurssien suuri määrä. Toisessa vaiheessa (candidate) istunnot ohjaavan professorin kanssa jatkuvat. Ohjaavan professorin lisäksi opiskelija valitsee itselleen neljästä tai viidestä professorista koostuvan väitöskirjakomitean, jonka jäsenten kanssa hän voi neuvotella väitöskirjan ongelmakentästä työn edetessä. Lopussa väitöskirja esitetään hyväksyttäväksi.

Ph.D.-ohjelmaan haetaan erikseen. Minulle syntyi vaikutelma, että melko yleisesti Ph.D.- ja Master's-ohjelmat suoritetaan eri yliopistoissa ja silloin tohtoriohjelmaan vaadittava kurssien määrä on melkoinen. Omassa talossa jatkettaessa monet kurssit ovat tulleet suoritetuiksi jo Master's ohjelmassa sillä osa kursseista on yhteisiä kummallekin ohjelmalle. Uusia pakollisia kurseja ovat muun muassa pedagogiikkakurssi sekä kaksi musiikin teorian historian kurssia. Suhtautumista pedagogiaan kuvaa toteamus "on paljon parempi tehdä kuin puhua tekemisestä" ja yliopistoissa Yhdysvalloissa onkin käytössä systeemi jossa opiskelijat toimivat T.A.:na (teaching assistant) tai R.A.:na (research assistant) usein kummankin ohjelman aikana. Opiskelijat opettavat undergraduate-opiskelijoita ja saavat työstään palkkaa. Käytännössä tämä tarkoittaa pääsääntöisesti lukukausimaksun saamista stipendinä ja

siihen liittyvää opetus- tai tutkimusassistenttivelvollisuutta. Tohtoriohjelmassa on myös sivuaine. Lisäksi vaaditaan saksan kielen luetun ymmärtämisen taito, joka tasoltaan vastaa tuoreessa muistissa olevia kolmen vuoden suomalaisen lukiosaksan tietoja.

Musiikin teorian osasto

Michiganin yliopistossa musiikin teorian graduate opiskelijoiden ylimmän tason teoriakoulutuksesta vastaa professorikolmikko Andrew Mead, William Rothstein ja Fred Lerdahl. Yhteistä heille on se – mikä on varsin yleistä U.S.A.:ssa – että he toimivat myös säveltäjinä tai esittävinä taiteilijoina. Andrew Mead ja Fred Lerdahl säveltävät, professori Lerdahl opettaa koulussa myös sävellystä ja on sävellysosaston johtaja, William Rothstein on ensiluokan pianisti. Heistä William Rothstein opettaa Schenker-analyysia, Andrew Mead 1900-luvun musiikin analyysia ja joukkoteoriaa, ja Fred Lerdahl generatiivisen musiikin teorian lisäksi myös muita analyysikursseja. Yhtenä musiikkikoulun teoriaosaston nimike onkin 'controversial': useat näkökannat kohtaavat. Mikäpä sen mielenkiintoisempaa opiskelijalle!

Musiikin teorian graduate-opiskelijoita on kerrallaan parisenkymmentä ja toiminta on aktiivista. Opiskelijoiden musiikin teorian yhdistys (MTS) kokoontuu noin joka toinen viikko. Yhdistys kutsuu luennoitsijoita ja sen jäsenet pitävät myös itse esitelmiä. Lisäksi se julkaisee ympäri maailmaa leviävää musiikin teorian lehteä "In Theory Only." Opiskelijakaarti on sangen kansainvälistä, meitä oli yhdysvaltalaisista lisäksi Brasiliasta, Taiwanista, Kanadasta ja Suomesta. Kansainvälisyys on leimallista koko yliopistolle; U.S.A.:ssa muutenkin maailmankartta aukeaa aivan toisesta kohden ja avaa täysin uusia perspektiivejä kuin Suomesta tai Euroopasta käsin ja varsinkin Aasian ja Etelä-Amerikan läheisyys tuntuu ja näkyy.

Musiikin teorian osastolla vallitsee yhteishenki ja sekä professoreiden että opiskelijoiden järjestämät partyt kuuluvat kuvioon. Yhtä lailla kuvioon kuului se vankkumaton usko, että cokis on viiniä terveellisempää. Yhteisvoimin lähdetään myös vuosittain järjestettävään teoriakonferenssiin, nelipäiväiseen SMT- (Society for Music Theory) tapaamiseen, joka jyvineen ja akanoineen on läpileikkaus musiikin teorian ja musikologian tutkimuksen ajankohtaisesta tilanteesta Yhdysvalloissa. Tässä konferenssissa osastossamme tapahtui hetkessä uskomaton muodonmuutos: koko farkkuihin ja verkkareihin sonnustautunut porukka ilmestyi paikalle jakkupuvuissa, juhlahameissa tai tumma puku päällä ja kravatti kaulassa. Luentoja riittää aamusta iltaan ja amerikkalaisen täsmällisesti ja tehokkaasti ne kestävät aina minuutilleen ilmoitetun ajan. Konferenssit pidetään eri vuosina eri puolella Yhdysvaltoja: kahtena viime vuonna ne ovat olleet Texasissa ja Baltimoressa, tämän vuoden lokakuussa tapaaminen on Oaklandissa, San Fransiscon kupeessa.

Mitä opetus sisältää

Mitä opetusohjelmiin kuuluvat kurssit sitten pitävät sisällään? Ennen kaikkea, valtavasti asiaa, mutta opiskelija voi olla huoleton sikäli että kurssien sisällöt, joita muokataan ja parannetaan jatkuvasti, ovat erittäin huolellisesti suunnitellut vastaamaan tarkoitustaan. Myös professorit panevat kaikkensa peliin opetuksessa ja amerikkalainen alttius vuorovaikutukseen ja keskusteluun pitää osaltaan huolen asioiden perillemenosta.

Analyysikursseilla läpikäytävä musiikkimateriaali on laaja ja kurseilla pyritään repertuaarin tuntemukseen ja analyttisten kykyjen terävöittämiseen. Monista eri metodisista lähtökohdista lähtevät kurssit sekä avarakatseinen opetus takaavat erilaisten analyttisten ja teoreettisten näkökulmien esilletulon. Opetusta leimaa se, että opiskelijoiden odotetaan luovan omaa näkemystä ja kehittävän omia teoreettisia malleja ja analyttisiä näkökulmia. Toisaalta jokaisen musiikin teorian opiskelijan perusvarastoon kuuluu amerikkalaisissa yliopistoissa osata ainakin Schenker-analyysi, joukkoteoria sekä tätä nykyä usein myös generatiivisen musiikin teorian menetelmät.

Muutama esimerkki kurssien sisällöistä voi ehkä auttaa hahmottamaan opiskelun kulkua. Esimerkiksi William Rothsteinin pitämä *Schenker-analyysin kurssi* käsitti kahden lukukauden opinnot, neljä tuntia viikossa. Näillä tunneilla saimme usein kuulla Rothsteinin hienovireisesti soittamia tulkintoja, oli pa kyse partituurin tai pianokappaleiden soittamisesta. Analyttinen lähestymistapa ja metodin käyttö oli senkaltaista ettei Arnold Schönbergkään varmasti olisi joutunut suremaan sitä, että juuri ne sävelet joista hän piti, karsiutuvat pois ja unohdetaan. Kurssi sisälsi paljon analyysia. Teoreettisten tekstien lisäksi oli joka tunniksi tehtävänä analyysia, joista viittisen lukukaudessa valmistettiin opettajalle annettaviksi graafeiksi. Nämä palautettiin tarkoin kommentein varustettuina; tämä oli muodollisin osa professoreiden ja opiskelijoiden välistä jatkuvaa dialogia, joka jatkui tuntien jälkeen ja vastaanottoajoilla. Kumpanakin lukukautena tehtiin myös laajempi loppuyö, keväällä se esiteltiin lisäksi esitelmänä koko analyysiluokalle. Opiskeluilmapiirille on ominaista että sekä professorit että opiskelijakollegat tulevat kiittämään hyvin tehdystä työstä, "good job!"

Teorian opetusta sävyttää tietoisuus analyyseissä käytettävien ja käytettyjen käsitteiden ja teoreettisten mallien alkuperästä. Tämä eittämättä pohjautuu *musiikin teorian historian* opetukseen. Michiganin yliopistossa tämä oppijakso on jaettu kahteen kurssiin, joista ensimmäinen käsittelee keskiajan ja renessanssin musiikin teorian historian ja toinen ajanjakson 1730–1830. Keskiajan musiikkiin erikoistuneen James Bordersin pitämällä ensimmäisen jakson käsittelevällä kurssilla tutustuimme keskiajan ja renessanssin ajan kollegoittemme teoreettisiin kirjoituksiin ja toisaalta uusimman tutkimuksen – sekä angloamerikkalaisen että saksalaisen kulttuuripiiriin –

näitä koskeviin tulkintoihin. Tällainen kurssi avaa paljon perspektiivejä: musiikin ja musiikin teorian asema tieteiden ja taiteiden kentässä on tänä aikavälinä vaihdellut suuresti ja toisaalta tämän ajanjakson lopulla alkoi länsimaisen tonaliteetin kiteytyminen niin kutsutuksi duuri - mollitonalityetiksi. Miten ja miksi tämä prosessi tapahtui? Tämä ei liene niitä vähiten mielenkiintoisia kysymyksiä ainakaan musiikin teoreetikolle ja valaisee varmasti omalla tavallaan myös 1900-luvulla tapahtunutta musiikin kielen murrosta.

Kurssien vaatimaa työmäärää kuvaa se, että tälläkin kurssilla luettiin kaiken kaikkiaan yli kolmekymmentä kirjaa tai julkaisua. Sen lisäksi tehtiin 24 muusta lyhyet kirjalliset referaatit ja keskusteltiin luetusta materiaalista välillä hillitsemistä vaativalla tavalla. Saamamme aihepiireihin jaetut kirjallisuusluettelot olivat tietty vielä paljon laajemmat. Lopputyönä oli parinkymmenen sivun pituinen essee jostakin tietystä erityiskysymyksestä. Tämä, niin kuin moni muukin kurssi, päättyi siihen, että opiskelijat tekevät kirjalliset arvioinnit kurssin sisällöstä ja opetuksen tasosta, jotka sitten kerätään ja viedään koulun johtajalle. Kuvaavaa on, että pohdimme vielä viimeisellä kokoontumiskerralla yhdessä miten kurssia voisi vielä entisestään kehittää ja parantaa. Professori Bordersin esittämään kysymykseen tulisiko kurssi poistaa teorian opinto-ohjelman pakollisten kurssien joukosta oli yksimielisenä vastauksena jyrkkä ei.

Oma lukunsa ovat *historian periodikurssit*, joilla kokoonnutaan kolme kertaa viikossa tunnin mittaisille oppitunneille. Kurseista vastaavat musikologia-musiikin historia -osaston (musicology-music history) professorit ja heidän kauttaan välittyvät kunkin periodin viimeisimmätkin tutkimustulokset. Historian pölyistä ja kuivuudesta ei ole häivääkään. Suomalaiselle opiskelijalle varmastikin mielenkiintoisimpia ovat juuri keskiajan ja renessanssimusiikin kurssit, jos kohta minkä tahansa ajanjakson historiantutkimuksen uusimmat tulokset ovat kiinnostavia. Periodikurssien vaatima työmäärä on suuri ja jo kuunneltavan musiikin osuus on melkoinen: esimerkiksi *renessanssimusiikin kurssiin* kuului lähes viiden sentin paksuinen kurssipaketti joka sisälsi pienen osan kuunneltavien sävellysten partituureista, joita myös tutkittiin tarkkaan. Kahden kuulustelun lisäksi kurssiin kuului projekti: kukin opiskelija yksin tai ryhmässä esitti sekä esitteli yhden renessanssin ajan sävellyksen sekä kirjoitti sävellyksestä analyysin.

Michiganin yliopiston *sävellysosaston* opettajakuntaan kuuluvat professorit Willam Albright, Leslie Bassett, William Bolcom, Fred Lerdahl ja George Wilson. Mikäli lähdetään oletuksesta, että sävellys taiteena heijastaa aikaansa, yhteiskuntaa ympärillään ja sen luomaa kulttuuria ja muokkaamaa ihmistä, niin on varsin luonnollista, että amerikkalainen sävellystraditio poikkeaa eurooppalaisesta; ovathan nämä kaksi kulttuuria ja yhteiskuntaa monin tavoin kovin erilaisia. Tosin Yhdysvaltojen eri osien välilläkin sävellystyylilien eroavuudet ovat suuret. Päällimmäisenä yhteisenä piirteenä on kuitenkin monien erilaisten tyylien kirjo ja

sävellysoiskelijoiden piirissä tätä pidetään itsestään selvytenä. Tonaalisuus, atonaalisuus, minimalismi, mustan musiikin traditionaaliset keinot, sarjallisuus, sointikokeilut, populaarimusiikki... Mikä meidän kulttuurissamme tuntuu päälleliimatulta ja keinotekoiselta saattaakin amerikkalaisessa kulttuurissa olla sen alkuperäinen ja elävä osa. Ja päinvastoin.

Yliopisto toimii

Yliopisto toimii hyvin, kaikki palvelut ovat keskitettyjä ja helposti saatavilla. Michiganin yliopistossa on yksi U.S.A.:n suurimpia tieteellisiä kirjastoja. Sen tuntee konkreettisesti sillä eksymisvaara tällaisella huonolla suuntavaistolla varustetulla ihmisellä sen eri ilmansuuntien mukaan nimettyjen siipien sokkeloissa on ilmeinen. Musiikkikoulun kirjasto on melko kattava; nidos- ja äänitemäärältään se vastaa noin kahta Sibelius-Akatemian kirjastoa. Koulussa tuntuu olevan myös riittävästi harjoittelutiloja mikä edesauttaa tehokasta ajankäyttöä ja on tuikeä tärkeää juuri ulkomaisille opiskelijoille, harjoitushuone parin kolmen tunnin päivittäistä harjoittelua varten löytyi vaivatta koulun flyygelein varustetuista harjoitteluhuoneista. Harjoittelutilannetta auttaa osaltaan myös se, että koulu on auki keskiyöhön ja lauantaisin läpi yön. Muutenkin aukioloajat ovat joustavia: keskus-campuksen kopiokeskukset ja tehdashallin kokoiset tietokonehuoneet ovat auki läpi vuorokauden – samoin myös kaupungin ulkolaidoille ripotellut valtavat super-marketit, kutakuinkin ainoat ruoanostopaikat koko kaupungissa. Niin keskus-campuksen kuin musiikkikoulunkin tietokonehuoneissa on aina neuvovaa henkilökuntaa paikalla; tosi pulassa voi sitten soittaa yliopiston tietokonekeskukseen. Työntekijöinä on useimmiten yliopiston opiskelijoita, jotka näin rahoittavat osan opintojaan.

Amerikkalaisen musiikin teorian kenttä on yllättävän värikäs

Yhdysvaltalaisen ja suomalaisen musiikinteorian opetusohjelmien yhdistelmä on varsinkin onnistunut eikä päällekkäisyyksiä juuri synny. Siinä missä Sibelius-Akatemian teoriaohjelma pohjautuu satsin kirjoittamiselle, amerikkalainen graduate-tason ohjelma tähdentää analyysia, teorianmuodostusta ja repertuaarin tuntemusta. Jottei aika Yhdysvaltoihin opiskelemaan lähtiessä kuluisi turhaan alkeiden opiskelussa, on kuitenkin syytä pitää huoli siitä, että on perehtynyt perusteellisesti yhteen tai useampaan siellä itsestäänselvytenä pidettävään metodiin, joista Schenker-analyysi ja joukkoteoria muodostavat traditionaalisen pohjan ja generatiivinen musiikinteoria, erilaiset kognitiivisen tieteen sovellukset ja semiotiikkaan perustuva lähestymistapa ovat mielenkiintoisena lisänä. Yhdysvaltalaisen musiikinteorian kenttä on tällä hetkellä värikäs eikä lainkaan yksiviivainen, se tarjoaa runsaasti mahdollisuuksia myös

uudensuomalaisille kysymyksenasetteluille. Toisaalta uusimman musiikin suhteen kannattaa muistaa amerikkalaisen ja eurooppalaisen sävellystradition toisistaan poikkeavat piirteet. Nämä heijastuvat myös teorian kehitykseen, vaikka useimmat ongelmat joiden parissa ponnistelemme ovatkin yhteisiä.

Tiina Koivisto

Amerikan malliin

Kolmella Sibelius-Akatemiassa työskentelevällä opettajalla, lehtori Matti Saarisella ja Risto Väisäsellä sekä vs. apulaisprofessori Veijo Murtomäellä oli tilaisuus lokamarraskuussa -90 vierailulla noin kahden viikon ajan Yhdysvalloissa tutustumassa sikkäläisiin musiikkikorkeakouluihin ja yliopistoihin.

Matka jakaantui kahteen osaan, joista ensimmäisen viikon aikana tutustuttiin neljään New Yorkissa sijaitsevaan oppilaitokseen. Nämä olivat New York City -yliopisto, Juilliard School of Music, Queens College sekä Mannes School of Music. New Yorkista matka jatkui noin tunnin lentomatkan päähän Rochesteriin, jossa tutustumiskohteena kahden päivän ajan oli Eastman School of Music.

Jälkimmäiseksi viikoksi siirryttiin Yhdysvaltain länsirannikolle San Fransiscon naapurissa sijaitsevaan Oaklandin kaupunkiin, jossa järjestettiin kolmen laajan kansallisen organisaation eli Yhdysvaltain teoreetikoseuran (Society for Music Theory), musikologiseuran (American Musicological Society) sekä etnomusikologien (Society for Ethnomusicology) yhteisesti toteuttama vuotuinen tapaaminen.

Matkan käytännön järjestelyjen onnistumiseen vaikuttivat ratkaisevasti Sibelius-Akatemiassa teoriakursseja pitämässä vierailleet professorit Carl Schachter, joka oli järjestänyt vierailun New Yorkin ohjelman sekä David Beach, joka isännöi Eastmanvierailua. Osa matkakustannuksista saatiin katetuksi Sibelius-Akatemian henkilöstökoulutusvaroin, osasta kustannuksia vastasi sävellyksen ja musiikinteorian osasto.

Erlainen systeemi

Suomessa annettavaa musiikinteorian ja -historian korkeakouluopetusta ajatellen matka tuskin olisi voinut sattua hedelmällisempään aikaan, käydäänhän akatemian piirissä tätä kirjoitettaessa voimakkainta keskustelua teoreettisten aineiden asemasta ja kurssisisältöjen laajuuksista sekä painotuksista sitten tutkinno uudistuksen päivien.

Merkittäviä peruseroja amerikkalaisen ja suomalaisen korkeakoulusysteemin välillä on lähinnä kaksi, joista toinen koskee opiskelijoita ja toinen opettajia. Amerikkalainen opiskelija maksaa opinnoistaan huomattavia kurssimaksuja lukukautta kohden, tästä seurauksena on Suomeen verrattuna toisenlainen opiskelutehokkuus ja -asenne. Tehokkuutta lisää tietoisuus siitä, että eräät opintojen loppuvaiheisiin kuuluvat tärkeimmät tentit eivät ole loputtomiin uusittavissa kuten meillä.

Lisäpainetta opintoihin tuntuu tuovan vielä se, että amerikkalaisen opiskelijan van-

hemmat usein kustantavat suuren osan lapsensa opinnoista ja seuraavat näin myös opintomenestystä aktiivisesti.

Sijoittuminen työelämään ei myöskään ole ainakaan teoreetikoksi valmistuneelle amerikkalaiselle yhtä itsestäänselvää kuin Suomessa. Kun suomalainen teorianopiskelija tuntuu jo viimeistään kolmantena opiskeluvuotenaan sijoittuvan suurehkolle tuntimäärällä jonkin musiikkioppilaitoksen palvelukseen, joutuu amerikkalainen vastavalmistunut teoreetikko lähettämään hakemuksensa jopa useisiin kymmeniin eri työpaikkoihin. Pahimmassa tapauksessa ensimmäisen työpaikan voi joutua ottamaan muulta kuin musiikkialalta.

Myös opettajan asema amerikkalaisessa yliopistossa poikkeaa tuntuvasti suomalaisesta. Pääseminen maineeltaan korkeatasoisen oppilaitoksen opettajaksi on työlästä. Jopa tohtoriksi väitellyt teoreetikko voi joutua aloittamaan opettajanuransa hyvinkin vaatimattoman tasoista aineista.

Pääosa amerikkalaisen yliopiston opettajista on professoreita, joiden virat jakautuvat kolmeen kategoriaan: aloitusvirkana on usein *assistant professor*, tätä seuraa *associate professor* ja ylimpänä on *full professor*. Lehtoraatteja ei juurikaan tavata. Kahden alemman professuurin saaminen ei sinänsä vielä takaa tulevaisuutta ainakaan varman eläkkeen muodossa, vaan vasta usean vuoden tuloksekkaan työskentelyn jälkeen on mahdollisuus päästä täydeksi professoriksi ja näin myös "eläkevirkkaan".

Yliopistot tuntuvat vaativan professoreiltaan paljon ennen kaikkea suhteessa julkaistuihin tutkimuksiin, oppikirjoihin ja ammattilehtiin kirjoitettuihin artikkeleihin. Tämän asian tuntuvat tiedostavan opettajien lisäksi myös jo teorianopiskelijat, jotka näyttävät perustavan osastoilleen lehtiä saadakseen artikkeleilleen julkaisufoorumin.

Jokaisen professuurityypin opetusvelvollisuus vaihtelee noin kuuden ja kymmenen tunnin välillä yliopistosta riippuen. Tässä onkin ratkaiseva ero suomalaisen käytäntöön verrattuna: ainakin Sibelius-Akatemiassa näyttää olevan aivan liikaa opetusvelvollisuudeltaan raskaita lehtoraatteja. Aikaa ja mahdollisuuksia tutkimuksen tekemiseen ja opetuksen syventämiseen ei meillä jää riittävästi.

USA:ssa samalla osastolla työskentelevien professoreiden kesken tuntuu vallitsevan yllättävän kollegiaalinen henki. Tästä keskeisimpänä osoituksena ovat joko kuukausittain tai viikoittain toistuvat osaston kokoukset, joissa käsitellään ammatillisia kysymyksiä siten, että kukin professori vuorollaan laatii jostakin itselleen läheisestä tutkimusaiheesta alustuksen. Tämän jälkeen paikalla olevat opettajat ja myös opiskelijat osallistuvat keskusteluun. Suomalaisilla vierailloilla oli mahdollisuus New York City -yliopistossa osallistua yhteen osaston kokoukseen, jossa alustajana toimi tulossa olevan laajan kirjansa näkökulmia testaava professori Joel Lester.

Tutkimusmahdollisuuksia Yhdysvalloissa helpottavat erittäin korkeatasoiset ja laajat kirjastot, joita myös hoidetaan ja kehitetään aktiivisesti. Eräs parhaista näkemistämme kirjastoista oli Eastman School of Musicin kirjasto. Mainittakoon kuriositeettina, että Eastman Schoolin kirjastosta löytyi myös entisen kollegan FT Olavi Kaukon väi-

töskirja *The Development of a Phenomenological Approach to Music*.

Juilliardin tapaan

Tätä kirjoitettaessa tuntuu olevan ajankohtaista tutkia eri musiikkikorkeakouluissa käytössä olevia teoreettisten aineiden opetuksen malleja suhteessa nimenomaan solistinen instrumentti pääaineenaan opiskelemaan muusikkoon.

Alemman korkeakoulututkinnon (bachelor of music) suorittaminen kestää Juilliardissa keskimäärin neljä vuotta, jatkaminen tästä ylempään tutkintoon (master of music) keskimäärin kaksi lisää. Teoreettisten aineiden opetuksessa noudatetaan systeemiä, jossa säveltapailu ja musiikin historia opetetaan omina ryhminään erikseen; musiikinteorian perusasiat, musiikkianalyysi sekä satsiaineet on integroitu nelivuotiseksi LMM-kurssiksi (literature and materials of music).

Seuraavassa on taulukonomaisesti esitetty bachelor-tutkintoon vaadittavat teoreettiset aineet sekä niihin käytetyt tuntimäärät:

I vuosi	MH 3t/vko	LMM 3t/vko	ST 2t/vko
II vuosi	MH 3/vko	LMM 3t/vko	ST 2t/vko
III vuosi		LMM 2t/vko	
IV vuosi		LMM 2t/vko	

(MH=musiikin historia, ST=säveltapailu, LMM=literature and materials of music).

Tämän lisäksi tutkintoon kuuluu esimerkiksi pianistilla kaksivuotinen pianokinjalisuuteen keskittyvä kurssi, kaksivuotinen vapaa säestys sekä yksivuotinen pedagogiikka. Tämän lisäksi on vielä opiskeltava kahtena vuotena valinnaisia jaksoja, joihin voi kuulua esimerkiksi jonkin kielen tai taidehistorian opintoja. Kamarimusiikin kurssi on kaksivuotinen. Master of music -tasolle edettäessä vaaditaan kaksi vuotta lisää kamarimusiikkia, niin ikään kaksi vuotta pianomusiikin analyysiä sekä kaksi vuotta valinnaisia aineita. Näennäisestä rationaalisuudestaan huolimatta Juilliardin integroitu LMM-malli sisältää myös eräitä puutteita, joista keskeiseksi nousee suhteellisen rajallinen paneutumismahdollisuus kulloinkin käsiteltävänä olevaan aiheeseen.

Oaklandin konferenssi

Jotakin konferenssin mittasuhteista kertoo se, että kongressiesitteessä ryhmiteltyjä istuntoja oli kaikkiaan pitkälti toista sataa. Jokainen istunto jakaantui lisäksi vielä kolmeen tai useampaankin luento- tai työpöytä-istuntoon, joten tehtäväksi muiden vastaavien kansainvälisten tilaisuuksien tapaan jäi valinta.

Luennoitsijoiden ja keskustelijoiden lista oli varsin näyttävä, joukossa nähtiin mm.

Ian Bent, Claude V. Palisca, Peter Westergaard, Robert Morris, Jonathan Dunsby sekä lisäksi monia muita alan kärkinimiä.

Amerikkalaisessa musiikinteoriassa on kuten tunnettua tällä hetkellä kaksi merkittävää suuntausta, schenkerismi ja joukkoteoria: edellinen lähinnä tonaalisen, jälkimmäinen lähinnä atonaalisen musiikin analyysiä varten. Erityisen korostuneesti nämä kaksi valtasuuntausta eivät Oaklandissa esillä olleet; schenkerismiin pohjautuvalle analyysille oli tosin varattu yksi istunto, joukkoteorialle taas ei.

Mitoitukseltaan näin laajan konferenssin keskeisenä tarkoituksena lienee yleiskuvan antaminen niistä tutkimusalueista, joihin voimavaroja edellisen vuoden aikana on kohdennettu. Tässä mielessä Oaklandin kongressi täytti tehtävänsä hyvin. Silti tämän kirjoittaja jäi kuitenkin hienokseltaan kaipaamaan todella uusia tutkimussuuntauksia ja raikkaita uusia näkemyksiä.

Kongressivieraille oli järjestetty runsas oheistarjonta, johon kuului konsertteja ja tutustumiskäyntejä. Eräs mielenkiintoisimmista konserteista oli Berkeleyyn yliopiston opiskelijaproduktiona toteutettu Monteverdin teos *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Tuossa Alan Curtisin valmentamassa ja johtamassa esityksessä käytettiin historiallisia instrumentteja ja pyrittiin osin myös muutoin tyylinmukaiseen esitystapaan. Kongressikokoukseen oli lisäksi tuotettu monipuolinen kirjanäyttely, jossa oli esillä useiden kymmenien musiikkiin erikoistuneiden amerikkalaisten kustantajien teoksia.

Teoreetikokoulutusta Bratislavassa

Suomessa annettava musiikinteoriaan liittyvä koulutus lienee saanut parina viime vuosikymmenenä voimakkaimmat vaikutteensa anglosaksiselta alueelta, erityisesti Yhdysvalloista. Aiemmin voimakkaimmat vaikutteet taas ovat tulleet saksalaisen tradition piiristä. Itä-Euroopassa annetusta teoreetikokoulutuksesta meillä on kokemuksia ehkä neuvostoliittolaista systeemiä lukuunottamatta hyvinkin rajoitetusti.

Tätä taustaa vasten tuntui varsin mielenkiintoiselta lähteä tutustumaan Tshekkoslovakian toiseksi suurimmassa kaupungissa Bratislavassa annettavaan teoreetikokoulutukseen. Bratislavan musiikkikorkeakoulu eroaa monelta osalta Sibelius-Akatemiasta: koulu on profiililtaan laaja-alainen taidekorkeakoulu, jossa musiikin lisäksi on oma osastonsa sekä teatterikoulutuksella että elokuvalla. Tämä kolmijako ei kuitenkaan kestäne enää kauan, musiikkikouluttajilla tuntuu olevan voimakas halu itsenäistää musiikki erilleen muusta koulutuksesta. Taidekorkeakouluksi Bratislavan opinahjo on myös kooltaan varsin inhimillinen, täyspäiväisiä opiskelijoita on vain vajaat neljä sataa.

Vierailun mahdollisti Suomen ja Tshekkoslovakian välinen kulttuurivaihtosopimus,

johon pohjautuen sikäläinen musiikinteorian professori ja dekaani tri Rudolf Brejka vieraili Suomessa jokin aika sitten. Tämän kirjoittajan vastavierailu tapahtui loppuvuodesta -90, jolloin voimakkaat yhteiskunnalliset muutokset väkisinkin heijastuivat lähes kaikkeen jokapäiväiseen toimintaan. Suomalaisin silmin katsoen hieman yllättävältä vaikutti ainakin Slovakian pääkaupungissa Bratislavassa selvästi korostunut tsekkien ja slovakien keskinäinen kilpailu, joka tuntui myös musiikin alalla. Bratislavassa sijaitseva musiikin tiedotuskeskus on nimeltään slovakialaisen eikä tshekkoslovakialaisen musiikin tiedotuskeskus. Niin ikään kaikki vierailun aikana nuotein, levyin ja nauhoin esitellyt säveltäjät olivat taatusti slovakkeja eivätkä tsekkejä. Sinänsä sikäläinen tiedotuskeskus oli yllättävän korkeatasoinen ja hyvin varustettu, eräänä osoituksena tästä on Slovak Music-aikakauslehti, joka toimitetaan englanniksi. Annettakoon tässä yhteydessä myös tunnustus suomalaisen musiikin tiedotuskeskukselle, joka oli varustanut slovakialaisen vastineensa suurella määrällä uunituoreita suomalaisia CD-levyjä.

Koulutuksesta

Teoreetikkoja otetaan korkeakouluun sisään vain joka toinen vuosi. Näille annettava koulutus poikkeaa myös melkoisesti meikäläisestä. Eroja analysoitaessa huomio kiintyy lähinnä kahteen tekijään. Yhtäältä koulutus on suomalaista koulutusta voimakkaammin orientoitunut muusikkopainotteisesti, toisaalta opetussuunnitelmissa on havaittavissa tiettyä orientoitumista yhteiskuntaan. Edellinen seikka korostuu mm. siten, että jokainen teoreetikko johtaa läpi koko viisivuotisen koulutusaikansa omaa harjoituskuoroaan, jollaiseksi on kyetty järjestämään jokin lukuisista Bratislavan kuoroista. Niin ikään kaikki opiskelevat pianonsoittoa läpi opiskeluaajan, pakollista sivuinstrumenttia ei kuitenkaan ole.

Yhteiskunnallinen orientoituminen taas on havaittavissa kaikille pakollisessa kaksivuotisessa musiikkidramaturgian kurssissa. Nimi johtaa ehkä suomalaista harhaan, kurssissa on kysymys lähinnä erityyppisten konserttien suunnittelusta ja organisoinnista. Myös musiikkisosiologiaa on opiskeltava vuoden verran.

Varsinaisiin ammattiaineisiin joutuvat slovakialaiset teoreetikot paneutumaan todella perusteellisesti. Yhdistettyä satsiopin ja soitinnuksen kurssia opiskellaan viisi vuotta henkilökohtaisena opetuksena kahden viikkotunnin ajan. Partituurinsoittoa askaroidaan jopa neljäkin vuotta, samoin musiikinhistoriaa. Niin ikään neljä vuotta paneudutaan musiikkianalyysiin, jonka lisäksi vielä on erillinen kaksivuotinen tyylihistorian kurssi. Estetiikan kurssi kestää kaksi vuotta, yksivuotiset pakolliset jaksot seurataan musiikkitieteen perusteita, musiikinteorian historiaa, pedagogiikkaa ja musiikkipsykologiaa. Diplomityöhön tähtäävä seminaari on kaksivuotinen.

Edellisten lisäksi järjestetään vuosittain eri pituisia erikoiskursseja, joiden sisällöt näyttivät käsittelevän esimerkiksi musiikin ja matematiikan välisiä suhteita ja

semiotikkaa. Jotkut läntisissä musiikkikorkeakouluissa tunnetut suuntaukset kuten joukkoteoria ja kognitiivinen musiikintutkimus tuntuivat olevan toistaiseksi koskemattomia alueita. Säveltapailu on pakollista vain teoreetikoille, kapellimestareille ja säveltäjille. Tämä selittyy kuitenkin sillä, että musiikkikorkeakouluun tuleva opiskelija on lähes poikkeuksetta opiskellut konservatoriossa, jossa säveltapailua on harjoitettu neljästä kuuteen vuoteen.

Bratislavan konserttielämä vaikuttaa aktiiviselta. Osaltaan tähän vaikuttaa Wienin läheisyys ja vahva keskieurooppalainen kulttuuritraditio. Kaupungissa toimii Slovakian filharmoninen orkesteri, jonka hyvätaoisessa konsertissa tämän kirjoittajalla oli mahdollisuus kuulla Martinun Gilgames-kantaatti ja Mozartin sinfonia 28 KV 200. Oopperatalossa esitetty Taikahuilu ei kuitenkaan vaikuttanut erityisen tasokkaalta, osatekijänä tähän isäntien mukaan on se, että parhaat oopperalaulajat rekrytoidaan länteen monikymmenkertaisille ansioille. Eräs Bratislavan tunnetuimmista orkestereista on professori Jan Albrechtin johtama vanhaan musiikkiin erikoistunut Musica Aeterna -yhtye, joka on konsertoinut laajasti eri puolilla maailmaa ja myös levyttänyt. Länteen suuntaavat myös lahjakkaimmat sävellyksenopiskelijat jatko-opiskelemaan, eräänä heistä Vladimir Godar. Tšhekkoslovakialaisista säveltäjistä esitetään maan konserttielämässä edelleen eniten Dvorakin, Martinun ja Janacekin musiikkia. Suomalaista musiikkia kuullaan Tšhekkoslovakian konserttielämässä koko lailla niukasti. Säveltäjistä on esillä lähinnä vain Sibelius, jonka tuotannosta kuullaan eniten kahta ensimmäistä sinfoniaa.

Matti Saarinen

Sinfoninen ykseys Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa.

Väitöskirja, Helsingin yliopisto. Sibelius-Akatemian Musiikintutkimuksen laitoksen julkaisusarja nro 4. Myynti: Ostinato, 91 mk.

Väitöskirjan tarkoituksena on osoittaa, kuinka Sibeliuksen sinfoniaissa tapahtunut muodollinen tiivistymiskehitys johti uudentyypiseen sinfoniseen organismiin ja nosti sinfonian uudelle klassiselle, yleisäsväliselle tasolle.

Tutkimuksen pääpaino on muotoanalyysissä, muodon ja tonaalisuuden välisessä suhteessa, joskin väitöskirja sisältää myös Sibeliuksen tyylikehitykseen liittyvää pohdintaa. Perinteisten musiikkianalyttisten menetelmien – motiivi-, sointu- ja muotoanalyysi – lisäksi tutkimuksessa hyödynnetään jopa kokonaisten sinfonian osien tarkastelun tasolle laajennettua paradigmaattista menetelmää sekä sovelletaan vapaasti Schenkerin kehittämää lineaaris-reduktiivista menetelmää.

Taustaksi tarkastellaan Beethovenin luomaa sinfoniaideaalia, joka muodostui pysyväksi haasteeksi kaikille myöhemmille sinfoniasäveltäjille. Sinfonian kehitykseen 1800-luvun mittaan luodaan lyhyt katsaus, jossa romanttiset sinfoniat on nähty kahden pääsuunnan – Berliozin ja Lisztin ohjelmasinfoniikan sekä Brahmsissa henkilöityvän "absoluuttisen" sinfonian – toteuttajiksi.

Ykseyden ja orgaanisuuden käsitteitä analysoidaan lähinnä niiden tavanomaisista musiikillisista käyttöyhteyksistä, sekä musiikkitieteellisestä että yleisestä musiikkikirjallisuudesta käsin. Tarkastelun kohteina ovat myös syklisen muotokehityksen vaiheet ja syklisen muodon eri tyypit ennen Sibeliusia. Gerald Abrahamin luoma fuusiomuodon käsite muodostaa erään tutkimukselle käyttökelpoisen lähtökohdan.

Sibeliuksen sinfoniat analysoidaan niiden syntyjärjestyksessä. Sinfonioita I–II tarkastellaan myöhäisromanttisen (Wagner, Bruckner) ja slaavilaiskansallisen (Borodin, Tšaikovski) perinnön jatkajina. III sinfonia merkitsee käännekohtaa: yhdistämällä Mozartin ja Beethovenin perinnön romantiikan innovaatioihin Sibelius kehitti jo siinä ja ennen kaikkea sinfoniaissa IV–V oman ytimekkään persoonatyylinsä yltääkseen VI–VII sinfoniaissa suomalaiskansalliselta ja eurooppalaisklassiselta pohjalta universaalin sinfoniamuotoon.

Kypsissä sinfoniaissaan (IV–VII) Sibelius osoittautuu tärkeimpiin kuuluvaksi Beethovenin aloittaman syklisen muodon ja sinfonisen ykseyden periaatteen jatkajaksi. Muodon integraation saavuttamiseksi Sibelius käyttää "sisäisen" yhtenäistämisen keinoja, joita ovat temaattisen materiaalin sukulaisuus, musiikin prosessiivisuus-

den vähittäinen kasvu, kullekin sinfonialle ominainen tonaalinen skeema. "Ulkoiset" yhtenäistämisen keinot johtavat neliosaisesta rakenteesta attacca-menettelyn kautta kahden (III ja V sinfonia) tai useamman osan fuusio- muotoon (VII sinfonia).

Sibeliuksen sinfoniat kuuluvat olennaisesti absoluuttisen musiikkiajattelun alueelle. Muotoajattelun kehitys sekä pohdiskelut uuden sinfonisen lajin, 'sinfonisen fantasian', parissa III sinfoniasta alkaen viittavaat kuitenkin vahvasti siihen suuntaan, että läpi tuotannon jatkunut sinfonisen runon viljely ja sen vapaampi muotoproblemaatiikka antoivat tärkeitä impulsseja myös sinfoniakäsityksen muovautumiselle ja jatkuvalla kehitykselle. Erityisesti VII sinfonian ainutlaatuisessa rakenteessa Sibelius yhdistää 1800-luvun molemmat sinfoniset traditiot.

Sibeliuksen sinfoninen tuotanto on – musiikillisen materiaalin pintatasoltaan konventionaalista luonteesta huolimatta – lopultakin musiikillisen muodon ja orkestraalisen ajattelun kannalta ytimeltään progressiivista. Adornon hyökkäykset osoittautuvat siten enemmän riittämättömään teostuntemukseen sekä ennaluuuloiseen asennoitumiseen kuin perinpohjaiseen teosanalyysiin perustuviksi. Sibelius onkin päinvastoin mahdollista nähdä saksalaisen sinfoniatradition erääksi merkittävimmäksi edelleenkehittäjäksi, vuosisatamme suurimpiin kuuluvaksi musiikilliseksi keksijäksi Debussin, Schönbergin ja Stravinskyn ohella.

Veijo Murtomäki

UNM-kritiikkiseminaari uusien teosten arvionnin foorumina

Ung Nordisk Musik -festivaaliin kuuluu perinteisesti joka-aamuinen kritiikkiseminaari, jossa nuorilla säveltäjillä on mahdollisuus keskustella edellisen illan konsertissa esitetyistä teoksista vanhemman, usein sävellystä opettavan säveltäjän johdolla. Kritiikkiseminaarin tarkoituksena on tarjota tilaisuus teosten kriittiselle arvioinnille ja keskustelulle myös säveltämiseen yleisemmin liittyvistä kysymyksistä. Helsingissä järjestetyn UNM 90 -festivaalin kritiikkiseminaaria johti säveltäjä Eero Hämeenniemi.

Seminaari alkoi maanantaina, jolloin Hämeenniemi puhui yleisesti musiikkikäsityksestään sekä estetiikastaan. Hän aloitti pohtimalla kysymystä musiikkiteoksen olemuksesta.

Fysikaalisesti ajatellen musiikki koostuu esittäjän aikaansaamista ääni-ilmiöistä, jotka kuulija vastaanottaa, mutta ääni-ilmiö sinänsä ei ole vielä musiikkia, se on vain objekti, joka kuulijan mielessä voi saada aikaan kokemuksen, joka puolestaan antaa aistittavalle ääni-ilmiölle merkityksen.

Hämeenniemen mukaan musiikki on olennaisesti mielen tai ajatuksen toimintaa; hänen musiikillisessa ontologiassaan *kokemuksen* käsitteellä on keskeinen sija. Teos saa alkunsa säveltäjän mielessä kokemuksena, musiikillisina ajatuksina, joista hän muokkaa teoksen, jonka hän realisoi useimmiten graafiseen muotoon partituuriksi. Kirjoittaessaan partituurin säveltäjä luo *potentiaalisen aistiobjektin*, jolla on mahdollisuus muuttua kokemukseksi vastaanottajan mielessä joko esityksen avulla, tai, mikäli vastaanottaja on partituurinlukutaitoinen, suoraan luettuna. Teoksen esitys muodostaa *aistiobjektin*, jonka kuulija vastaanottaessaan voi mieltää teokseksi.

Säveltäjän, esittäjän ja kuulijan kokemuksilla samasta teoksesta on usein yhteisiä piirteitä, mutta koska yksittäinen kokemus on riippuvainen henkilön kaikista aiemmista kokemuksista, kahden henkilön kokemukset eivät voi olla identtiset, eikä yhtä kokemusta voida pitää sen "oikeampana" kuin toistakaan.

Ajateltaessa ketjua säveltäjä–teos–esittäjä–esitys–kuulija kysymys on kommunikaatiosta, kokemuksen siirtämisestä säveltäjältä esittäjän kautta kuulijalle, joka puolestaan voi jatkaa ketjua esimerkiksi osoittamalla suosiotaan säveltäjälle tai ilmaisemalla kokemustaan sanallisessa muodossa. Tämänkaltaisen sulkeutuva ketju on Hämeenniemen mukaan elävän kulttuurin ideaalitapaus, valitettavan usein on kuitenkin niin, että ketju katkeaa jossakin kohdin. Esitettäessä jo kuolleiden säveltäjien musiikkia kommunikaatioketju luonnollisesti lyhenee, ja usein esittäjä ja esitys saavat

suuremman merkityksen. Nykymusiikin kohdalla ketju voi myös katketa, joko säveltäjän ja esittäjän väliltä, tai – useammin – esityksen ja kuulijan väliltä. Tilanne, jossa säveltäjät, esittäjät ja "ammattikuulijat", kuten kriitikot, muodostavat suljetun piirin, ei voi Hämeenniemen mukaan olla eduksi kulttuurille, jonka hän näkee ideoiden vuorovaikutuksena.

Avantin kapellimestari Olli Pohjolan mielenilmaus tanskalaissäveltäjän musiikkia kohtaan maanantain konsertissa antoi aiheen keskustelulle siitä, kuinka säveltäjän ja kapellimestarin välisen kommunikaation tulisi toimia harjoitusten aikana ja kuinka kommunikaatioyhteys oli puuttunut tämän konsertin tapauksessa. Esitettiin myös kritiikkiä sen johdosta, että saavutettuaan kiistattoman maineen Suomen musiikkielämässä Avanti! esittää toisinaan tuntemattomien säveltäjien musiikkia puutteellisesti valmisteltuna, kun taas Tunnettujen Nimien – mainittiin mm. Donatoni, Lindberg, Saarioho – teoksista kuullaan usein erinomaisia esityksiä.

Tämän lisäksi Hämeenniemi kiinnitti huomiota siihen, että osalla teoksista oli ohjelmallisuuksien tai yleisemmin vain teoksen ulkopuolelle viittaava nimi, kun taas toiset oli ristitty perinteisemmin lajiperinteeseen kuuluvien nimien. Edelliseen tapaukseen kuuluivat mm. Atli Ingolfssonin *Di volta*, Veli-Matti Puumalan *Scroscio*, Jaakko Warénin *Pieces In and Out of Time*, Jan Hansenin *Contro*, jälkimmäiseen Laursenin *Kammerkonsert*. Warénin teoksen nimeen sisältyi myös poliittisävyinen alaotsikko *Daylight Lullaby to the Victims of Beijing Riots on June 4, 1989*. Kysyttäessä säveltäjältä teoksen ohjelmallisuutta tai poliittisuutta hän kielsi suoranaisten ohjelmien olemassaolon, ja sain sen vaikutelman, että Pekingin tapahtumat olivat antaneet sysäyksen teoksen säveltämiseen ja vaikuttaneet teoksen karakterisisältöön, mutta teoksen tarkoitus ei ollut kuvata tapahtumia muutamista ilmeisen ohjelmallisista piirteistä huolimatta. Professori Ilkka Oramo kommentoi nimikeskustelua huomauttamalla, että nimetessään teoksensa esimerkiksi sinfoniaksi säveltäjä asettaa teoksen länsimaisen genretradition kehyksiin tahtoen tai tahtomattaan; jokaista sinfonia-nimistä teosta tullaan tarkastelemaan sinfoniatradition muodostamaa taustaa vasten ja teos nähdään joko perinteen jatkajana tai sille vastakkaisena.

Keskiviikkoisessa seminaarissa keskustelun aiheeksi nousivat musiikilliset lainaukset, koska Trond Lindheimin teoksessa *String Rags* ja Rikharður Fríðrikssonin pianosonaatissa lainaukset olivat erityisen keskeisellä sijalla. Lindheim risteili teoksessaan sitaatinomaisesti eri tyylien välillä, Fríðriksson oli puolestaan sonaatissaan käyttänyt perinpohjin muunneltuja, mutta silti selvästi tunnistettavia katkelmia Beethovenin ensimmäisestä pianosonaatista.

Sitaattiteknikkaan nykyisin lähes poikkeuksetta liitetään sana postmoderni. Lainausten ja viittausten käyttö nähtiin merkinä kulttuuristen identiteettien kriisistä, josta Hämeenniemi käytti ilmausta "taipumus puhua kolmannessa persoonassa". Lainattu perusmateriaali ei kuitenkaan enää nykyisin ole musiikissa samassa asemassa

kuin aiemmin esimerkiksi teema teoksen lähtökohtana.

Keskusteltiin myös soittimien aikaansaamista assosiaatioista, tässä tapauksessa oli kysymys Staffan Mossenmarkin sävellyksestä *Skogsuäsen* harmonikalle. Todettiin jossain kirjoitetun, että jo harmonikan ääni on itsessään tyylipiirre, ja väitettiin myös, että harmonikka tuo auttamatta mieleen Suomi-filmin juhannustunnelmat, mikä oli häirinnyt puhujan keskittymistä itse teokseen. Lisänsä assosiaatioiden leikkiin antoi vielä se, että konsertti oli pidetty Suurkirkossa. Kysymys konserttitilanteesta vaikuttavista assosiaatioista on mielenkiintoinen, ja se ansainnee perusteellisemmän tarkastelun jossakin toisessa yhteydessä.

Sinfoniakonsertin johdosta seminaarissa nousi esiin kysymys tonaalisuudesta, joka tavalla tai toisella oli ollut läsnä sinfoniakonsertissa kuulluissa teoksissa. Hämeenniemi mainitsi 70-lukua muistellen, että tällöin tonaalisuuden käytöllä uudessa musiikissa aina oli jokin erityinen merkitys esim. kannanottona traditionalismin puolesta tai poliittisena eleenä tai myös uusyksinkertaisuuden tyylipiirteinä.

Hämeenniemi näki useammanlaista suhtautumista tonaalisuuteen: virolaisen Margo Kõlarin teos *Kolm kala* edusti Hämeenniemen mukaan perinteistä "normaalia" tonaalisuutta, kun taas Kimmo Nevonmaan *Introduzione ed Allegro* oli puolestaan vapaatonaalinen. Bárá Grimsdóttirin teoksessa *Naktit Litir* (Alastomat värit) sekä Johan Jeveudin sävellyksessä *Good News for the Modern Man* oli myös tonaalisia piirteitä, joiden laatua ei kuitenkaan keskustelun kuluessa onnistuttu tarkemmin määrittämään.

Lauantaina pidettiin seminaarin viimeinen istunto, jolloin läsnä oli paitsi säveltäjiä, myös perjantain kuorokonsertin johtanut Matti Hyökki, joka luonnehti kuoroteoksia haastavasti, mutta kuoroinstrumentille luonteenomaisesti kirjoitetuiksi. Keskustelua käytiin myös mm. sävellyksen perusmateriaalin valinnasta, sillä materiaalin kiinnostavuus on usein suorassa suhteessa teoksen välittömään, konserttitilanteesta koettavaan kiinnostavuuteen.

Kaiken kaikkiaan seminaaria on pidettävä hyvin onnistuneena, mikä oli myös useiden pohjoismaisten osanottajien mielipide. Tästä kuuluu kiitos tehtävänsä perusteellisesti paneutuneelle Eero Hämeenniemelle. Sitä, että keskustelu liikkui ajoittain melko yleisellä tasolla keskittyen muutamaankin kysymykseen kerrallaan ei ole pidettävä puutteena, vaan positiivisena seikkana, sillä näissä puitteissa yritys perehtyä analyttisesti jokaiseen yli neljäkymmeneen teokseen olisi tuskin tuottanut kovinkaan syvällisiä tuloksia. Sen sijaan käsiteltiin asioita, jotka usein jäävät sivuun uusista teoksista – etenkin säveltäjien kesken – keskusteltaessa.

Säveltäjien halukkuudessa keskustella julkisesti teoksistaan ja sävellystyöstä yleensä on tunnetusti toivomisen varaa, mutta todettakoon kuitenkin, että jäyhän pohjoisen traditiomme vastaisesti keskusteluissa oli ajoittain vilkkaitakin vaiheita.

"Tärkeintä ja vaikeinta on kirjoittaa omaa musiikkia"

Erik Bergman luennoi Pohjoismaisilla musiikkipäivillä Helsingissä

Sankka kahdeksanhenkinen yleisö oli kokoontunut kuuntelemaan Erik Bergmania Sibelius-Akatemian auditorioon lauantai-iltapäivänä 20.10. 1990. Luennon sijasta oli pyritty saamaan aikaan keskustelutilaisuus, mistä johtuen tilaisuus sai hiukan muistellomaisen luonteen. Bergmanin haastattelijana ja keskustelun johtajana toimi Seppo Murto.

Luennon aiheena oli Bergmanin kuoromusiikki, erityisesti teos Lemminkäinen, joka esitettiin Pohjoismaisten musiikkipäivien samaniltaisessa konsertissa. Lemminkäinen on Yleisradion tilausteos Kalevalan juhluvuoden kunniaksi. Bergman kertoi ensin kieltäytyneensä kirjoittamasta minkäänlaista juhluvuoden musiikkia, mutta suostuneensa myöhemmin, koska Kalevalan aihepiiri kiinnosti häntä.

Etsijä ja kokeilija

Bergman on tunnettu uusien asioiden etsijänä, kokeilijana sekä vallitsevien musiikkikäsitusten vastustajana ja kyseenalaistajana. "Olen sellainen protestanttinen henki", hän totesi heti luentonsa alkajaisiksi. Bergman kertoi olevansa utelias kokeilija ja ottavansa "vaikutteita kaikesta", mikä ei kuitenkaan tarkoita postmodernia lainailutekniikkaa, vaan Bergmanin musiikillinen kieli perustuu vankasti melodis-harmoniseen satsitekniikkaan sekä dodekafoniaan, tosin viimeainittua hän ei omien sanojensa mukaan ole enää aikoihin käyttänyt oikeaoppisesti.

Merkittävinä vaikuttajina konservatorio-opintojensa jälkeen hän mainitsi dodekafonian opintonsa Sveitsissä Vladimir Vogelien oppilaana sekä opintomatkan Italiaan, jonka aikana hän tutustui perusteellisesti gregoriaaniseen lauluun. Kirkkolaulusta jäljet johtivat edelleen juutalaiseen synagogalauluun ja sen myötä Bergman tutustui Lähi-idän kulttuureihin laajemminkin. Tärkeä käytännöllinen seuraus tästä ekskursionista oli mikrointervallien käyttö, joka länsimaisessa musiikissa (ja varsinkin 1950-luvun Suomessa) oli "uutta", kun taas Lähi-idän musiikissa mikrointervallit ovat osa vuosisataista traditiota.

Bergman on matkustellut laajalti, ja etenkin Aasian kulttuureilla on ollut vaikutusta hänen musiikkiinsa.

"Perfekt und Pluskvamperfekt trinken Sekt..."

Sveitsin opintojensa aikana Bergmanilla oli tilaisuus tutustua puhekuoroon (tuohon aikaan Sveitsissä toimi ammattimainen puhekuoro) ja hän sävelsi kyseiselle kuorolle *Neljä hirsipuulaulua* Morgensternin teksteihin. Näissä puhekuorokappaleissa Bergman taitavasti käyttää puheen sävyjä ja intonaatioita hyväksi luoden teatterimaisia vaikutelmia erilaisista tyypeistä ja tilanteista.

Kaikissa Bergmanin kuoroteoksissa on selvästi tuntuvilla tekijänsä kuoron-tuntemus – sitäpaitsi hän sanoo osaavansa laulaa kaikki stemmat, mistä myös kuultiin pieniä demonstraatioita luennon aikana. Bergmanin mukaan kuorokappaleissa korostuu säveltämisen "pedagoginen aspekti": on tarkkaan tiedettävä, mitä voi kuorolta vaatia. Bergman epäilemättä onnistuu vaatimuksissaan: hänen teoksissaan on mm kuorolle epätavallisia elektronimusiikkia muistuttavia sointeja ja efektejä, mutta "ne ovat kaikki tavallisia ihmisiä".

Lemminkäinen

Kalevala-aiheisen Lemminkäis-teoksen taustalla ideatasolla ovat Bergmanin kokemukset pikkupoikana 1920-luvun karjalaiskylässä, jossa hän kuuli vanhakantaista kansanmusiikkia aidossa ympäristössä kulttuurin elävänä osana.

Bergmanin teos seurailee Kalevalan kertomusta Lemminkäisestä karakterisoiden voimakkain vedoin tarinan vaiheiden kerronnallisia ja tunnesisältöjä. Teoksen eri vaiheet saavat tekstiä heijastavat värinsä ja ilmaisunsa, ja Bergman on käyttänyt myös sävelsymboliikan keinoja: sanaan "Lieto" (Lemminkäinen) liittyy aina "loputon" glissando, jolloin muuttuva säveltaso ilmentää Lemminkäisen häilyvää luonnetta.

Kysymykseen, onko kerronnallisuus, joka oli voimakkaasti tuntuvilla luennolla kuunnelluissa teoksissa, yleisempikin piirre hänen musiikilliselle ajattelulleen, Bergman vastasi käyttävänsä mieluummin ilmaisua visio. Nämä visiot hänen musiikissaan ovat visioita jostakin korkeammasta ja absoluuttisesta, ideamaailmasta, jota emme voi tavoittaa, mutta jota kohti meidän on pyrkiminen.

Hannu Pohjannoro

Franco Donatoni UNM-päivillä

Säveltäjä Franco Donatonin (s. 1927) Ung Nordisk Musik -päivillä pitämät kaksi luentoa muodostuivat Donatonin sävellysten kuunteluksi pikemminkin kuin hänen sävellysestetiikkansa tai -tekniikkansa esittelyksi. Luennoista kumpikin kulki saman kaavan mukaan, musiikkia kuunneltiin paljon ja Donatoni kommentoi lyhyesti teoksia.

Luennoista ensimmäisellä kuultiin viimeisten runsaan kymmenen vuoden aikana syntyneitä kamariteoksia. Kysyttäessä Donatoni sanoi säveltävänsä nykyään paljon pienille yhtyeille jo siksi, että kamarimusiikin on helpompi saada kunnan esityksiä kuin suurta esityskoneistoa vaativien teosten. Kamarimusiikkiteostensa kohdalla Donatoni puhui paljon yhtyeen soitinten välisistä suhteista, siitä miten soitinten sukulaisuus ja eri yhdistelmät vaikuttavat musiikin kulkuun. Selkeästi tämä näkyi teoksessa *Arpège*, jonka yhtyeen muodostavat piano, vibrafoni, viulu, sello, huilu ja klarinetti. Soittimet muodostavat kolme ryhmää, joissa soittimet ovat lähellä toisiaan: piano ja vibrafoni, viulu ja sello sekä huilu ja klarinetti. Näiden ryhmien esiintyminen itsenäisinä yksikköinä ja niiden sekoittuminen toisiinsa ovat tärkeä osa musiikin etenemistä.

Selkeimmin sävellystekniikastaan Donatoni puhui kertoessaan käsityksestään rytmistä ja siitä, miten intervallit ja sävelten välinen tila ja avaruus vaikuttavat hänellä teoksen rytmisiin tapahtumiin. (Italiaa taitamattoman oli vaikea tarkasti tietää, mitä Donatoni tarkoitti sanoilla 'tila' ja 'avaruus', sillä luennon tulkki ei hallinnut musiikki-terminologiaa eikä Donatoni itse puhu paljon englantia.) Donatoni osoitti, miten hän sattumanvaraisesta jonosta säveliä voi säveltasojen perusteella johtaa musiikin rytmisen rakentumisen. Samasta säveljoukosta hän johti horisontaalisen rytmin lisäksi myös vertikaalisia harmonioita sekä nousevia ja laskevia linjoja.

Toisella luennolla kuunneltiin ensimmäisen luennon teoksia varhaisempia orkestrisävellyksiä, joista vanhin oli *Puppenspiel 1* vuodelta 1961. Selkeimmin esteettisistä lähtökohdistaan ja sävellystensä henkilökohtaisista taustoista Donatoni puhui koloraturisolistille ja orkesterille sävelletyn *Arien* kohdalla. Teoksen pohjalla on rakkauden käsite ja sen eri muodot. Rakkaus heijastuu sekä teoksen rakenteeseen että sen ohjelmaan, juoneen. Teoksessa rakkaus matkaa kohti metafysisistä, äärimmäisen kurin ja järjestyksen kautta lopulliseen rakkauteen, jossa kuria ei enää tarvita. (Tämä nousu kohti ideaalista rakkautta tuo väistämättä mieleen Sokrateen puheenvuoron Platonin Pidoissa.) Tämä matka näkyy myös sävellyksen rakenteessa, orkesterin tekstuuri heijastaa ohjelman tapahtumia, ja kurin ja rakkauden vastakkaisuus näkyy myös säveltasorakenteessa sekä rytminkäsittelyssä. Lisäksi teoksen rakenteen eri tasoilla

vaikuttaa luku 5, jonka Donatoni sanoi olevan rakkauden luku.

Vahvemmin kuin Donatonin puheet musiikista jäi kuitenkin luennoilta mieleen Donatonin henkilö. Hänessä yhdistyivät ankan systemaattinen säveltäjä, metafyyssiseen kurottava fantasti ja hulvaton huuliveikko. Toisen luennon päätteeksi hän sanoi, ettei säveltäjän - tai ylipäänsä kenenkään - tule ottaa itseään liian tosissaan. Aina täytyy pystyä nauramaan itselleen oman selkensä takana. Tämä ajatus tuntuisi näiden luentojen perusteella kertovan paljon Donatonin suhteesta elämään, itseensä ja musiikkiinsa.

Lauri Suurpää

Några reflexioner kring 1990-års UNM (Ung Nordisk Musik) festival 30.9.–7.10. i Helsingfors

UNM-veckans betydelse för unga kompositörer i Norden som ett forum för diskussioner kring temat ny musik, idéutbyte och personliga kontakter kan knappast överskattas. Däremot har nog de allt fler möjligheterna till framföranden (i varje fall uruppföranden) på annat håll med stor sannolikhet förändrat betydelsen av UNM ur de enskilda kompositörernas perspektiv. Talrika tillfällen till samarbete med enskilda musiker och ensembler, liksom talrika informella konserttillfällen, ger unga kompositörer i vår dagar möjligheten att efter en första finputsning i ovannämnda sammanhang presentera färdiga och genomarbetade musikverk vid en festival typ UNM. Kravet på kvalitet parat med kravet på ett bra framförande borde, rent teoretiskt, borga för en välfungerande kommunikation mellan kompositör och publik och att den senare förmår uppfatta det budskap kompositören genom sitt verk haft för avsikt att förmedla. Det kan ju i förbifarten nämnas att en hög nivå både på musiken som sådan och framförandet är ett kriterium för att nå en ännu större publik genom radion, i synnerhet utanför kompositörens hemland.

Tyvärr kan inte annat konstateras än att kvaliteten på många av kompositionerna och framförandena inte motsvarat de påtalande kraven. Då jag själv varit representerad på festivalen anser jag mig jävigt att närmare kommentera mina kollegers verk, och koncentrerar mig i stället på själva framförandena.

Veckans bottenapp gjordes redan den andra festivaldagen av kammarorkestern *Avanti!* med sin dirigent Olli Pohjola. Utan att överdriva kan man lungt påstå att Pohjola genom sitt naiva uppträdande gjorde fiasko. Det är bara att beklaga att hans agerande, både på och utanför estraden (som i övrigt inte förtjänar några utförligare kommentarer) kom att framställa *Avanti!* i en sämre dager för våra nordiska gäster än vad orkestern egentligen gjort sig förtjänt av; även om det kändes olustigt att större delen av orkesterbesättningen den dagen utgjordes av 'B-laget' som givetvis inte förmådde höja den konstnärliga prestationsnivån över 'B'-dito.

På en helt anna nivå rörde sig Atso Almilas framträdande med Sibelius-Akademins symfoniorkester den fjärde festivaldagen, onsdagen 3.10. Almilas grepp om orkestern och de i fråga varande orkesterkompositionerna kändes tekniskt säkert och angeläget om att göra kompositörerna och deras verk rättvisa – även om några av kompositörerna själva hävdade motsatsen. Man får väl anta att de mest autentiska framförandena skedde med de små kammarensemblerna som i många fall redan tidigare samarbetat med respektive kompositörer och som i god tid hunnit skapa sig en uppfattning om

de verk de åtagit sig att framföra.

Ett frågetecken utgjorde för mig festivalens gästföreläsare Franco Donatoni, den erkände italienske kompositören. Språkbarriären och hans allmänna flummighet förmådde inte Donatoni tillföra festivalen något matnyttigt och personligen hade jag föredragit en nordisk kompositör för att skapa en förbindande länk mellan UNM och de stundande Nordiska Musikdagarna. Det är däremot praxis inom UNM-ramarna att alltid inbjuda en utländsk gäst, och om man då beaktar att Donatoni gästade Helsingfors-biennalen 1985 kändes hans snara återkomst tämligen fantasilös. Alfred Sjönitke, Hans Werner Henze, Philip Glass eller Toru Takemitsu är namn jag i förbifarten reflekterat över, det finns många fler, och nu efteråt känns det en aning retfullt att Peter Maxwell Davies besök i Helsingfors inte kunde ha infallit en vecka tidigare.

Personligen kom jag att, förutom konserterna, ha störst behållning av Eero Hämeenniemis kritikseminarier, som trots namnet snarare fick egenskapen av ett allmänt diskussionsforum om musik med utgångspunkt från UNM-verken och kompositörernas syn på musikaliska och utommusikaliska element. Tyvärr tillåter inte utrymmet här någon närmare granskning av dessa kritikseminarier, men Eero Hämeenniemis förmåga att leda och inspirera en diskussion fordrar trots det ett alldeles särskilt omnämnande.

Till slut vill jag rikta ett personligt tack till UNM-kommitténs medlemmar bl.a. för de smidigt välfungerande arrangemangen och för att jag givits möjlighet att framträda med ett eget verk; vilket också skedde till min stora belåtenhet innefattande samtliga aspekter.

Patrik Vidjeskog

Esteettisestä elämäyksestä

Aarne Kinnunen: *Esteettisestä elämäyksestä*. Helsinki: Yliopistopaino, 1990, 114 s. (uusintapainos).

Aarne Kinnunen käsittelee alkuaan v. 1969 ilmestyneessä kirjassaan esteettisen elämäyksen käsitettä, miten siitä on puolustettu ja vastustettu. Lopuksi hän tarjoaa käsitteelle oman määritelmänsä.

Esteettisen elämäyksen määrittelyn ongelmana on käsitteen henkilökohtaisuus. Se on ainakin osaksi tunnetermi, sille ei voi asettaa rajoja, eikä sen kokeminen heijastu kokijan käyttöön. Yritykset määrittellä esteettinen elämys voidaan jakaa kahtia: ensimmäisen määritelmän mukaan esteettisen elämäyksen voi saada aikaan vain taideteos, toisen mukaan voi mikä tahansa objekti sen synnyttää. Jälkimmäiseen liittyy usein kantilaisen estetiikan perinne; pyyteettömyys, esteettinen asennoituminen, jota seuraa esteettinen elämys. Kinnunen sanoo lähtevänsä kirjassaan jälkimmäisestä määritelmästä.

On myös keskusteltu siitä, onko esteettistä elämystä ylipäänsä olemassa. Kinnusen mukaan kysymys on väärin asetettu. Sen tulisi kuulua: onko esteettinen elämys tarkoituksenmukainen tai käyttökelpoinen termi. Tärkeää on myös kysyä, mistä tietää kokeneensa esteettisen elämäyksen. Kinnusen mukaan esteettinen elämys ei ole käsitteenä turha, on olemassa tietty emootio, jota ei voi kuvata kuin sen avulla. Tämän emootion, elämäyksen, kuvaaminen vaatii sanoja. Sen kokeminen ei näy käyttäytymisenä, esimerkiksi uskonnollinen kokemus saattaa johtaa samanlaiseen käyttäytymiseen. Esteettisen elämäyksen 'tunnusmerkit' ovat ilmaistavissa vain sanallisesti.

Kinnunen erottaa toisistaan välittömän esteettisen elämäyksen ja esteettisen asenteen. Ne eivät pakosti ole sidoksissa toisiinsa, esteettistä asennoitumista ei välttämättä seuraa esteettinen elämys eikä esteettinen elämys välttämättä edellytä esteettistä asennoitumista.

Esteettinen elämys on siis vain sanallisesti ilmaistavissa. Sanalliset perustelut vaihtelevat kuitenkin suuresti, ne riippuvat paljon elämäyksen kohteesta. Samakin kohde voidaan havaita eri tasoilla; primaaritasollaan puhtaana muotona, sopimuksiin perustuvina konventionaaleina merkityksinä tai sisältönä. Kun konventionaali merkitys ja sisältö astuvat kuvaan, ei objektiin suhtauduta enää puhtaasti esteettisesti. Moraaliset ja tiedolliset tekijät tulevat mukaan.

Tässä päästään Kinnusen omaan esteettisen elämäyksen määritelmään. Esteettisen elämäyksen perusteluja tutkimalla voidaan määrittellä, mitä esteettinen elämys itse on.

Konventionaalien merkitysten ja sisällön takia esteettinen elämys riippuu havaitsijan maailmankuvasta. Hänen arvomaailmansa ja moraaliset painotuksensa vaikuttavat hänen arvioiteihinsa, siis myös esteettisen elämäyksen perusteluihin. Esteettinen elämys ei ole absoluuttinen ja muuttumaton, kaikille yksilöille samoissa tilanteissa syntyvä. "Esteettinen elämys on yhteydessä uskomuksiin, tietoihin, vakaumuksiin. Sen käytön lopullisena ehtona on yhtenäinen maailmankuva ja tendenssi yhtenäiseen maailmantulkintaan. Termiä käytetään ilmaistaessa ideologian keskeisten arvojen järjestystä."

Lauri Suurpää

KONFERENSSEJA, KILPAILUJA, KURSSEJA

Konferensseja

City University Music Analysis Conference 20.9.-22.9.1991

Tiedustelut: James Antony Ellis, Director CityUMAC '91, Department of Music, City University, Northampton Square, London EC1V 0HB

Second European Conference of Music Analysis 24.10.-27.10.1991

Tiedustelut: Accademia Filarmonica Trentina, via Oriola 12, 38100 Trento (Italia)

Sävellyskilpailuja

Concours international de composition musicale - opera & ballet

Ilmoittautuminen 30.9.1991 mennessä os. Concours international de musique 1991, Maison de la radio, P.O.B. 233, 66 boulevard Carl-Vogt, CH-1211 Geneva 8, Switzerland

XXX Bagnaux international competition säveltäjille

Ilmoittautuminen 1.10.1991 mennessä os. F:M:A Hotel de ville, 57 avenue Henri-Ravera, 92220 Bagnaux, France

The Benjamin Britten International Competition säveltäjille (alle 35-vuotiaille)

Ilmoittautuminen viimeistään 1.3.1991 os. The Administrator, The Britten-Pears Foundation, Golf Lane, Aldeburgh, Suffolk IP15 5PZ, Great Britain

Wiener International Kompositionswettbewerb '91 (1951 jälkeen syntyneille)

Ilmoittautuminen 15.5.1991 mennessä os. Wiener Internationaler Kompositionswettbewerb '91, Claudio Abbado, Opernring 2, A-1010 Wien, Österreich

The International Competition of Music Performance and Composition "George Enescu" 16.-29.9.1991 (1.1.1958 jälkeen syntyneille)

Ilmoittautuminen 31.5.1991 mennessä os. Ministerul Culturii, Directia Generala a Spectacolelor, Piata Presei Libere nr. 1, Bucuresti, Romania

IV Kansainvälinen hengellisen musiikin sävellyskilpailu

Ilmoittautuminen 1.8.1991 mennessä os. Festival Geistlicher Musik, Internationaler Kompositionswettbewerb, Postfach 292, CH-1701 Freiburg, Schweiz

MUITA TAPAHTUMIA

Musiikinteoria- ja säveltäjäpedagogien yhdistyksen (MUTES) vuosikokous pidetään lauantaina 16.3.1991 klo 13 Riihimäen musiikkiopistossa (Valtakatu 10, 11130 Riihimäki). Vuosikokouksen jälkeen paneelikeskustelu "90-luku - teorianopetuksen viimeinen vuosikymmen?"

Lisätietoja saa Tuomo Teirilältä, p. 4054 500.