

FEDERICO MOMPOUN SIELUN LAULU JA HILJAISUUDEN MUSIIKKI

Ristin Johanneksen runo Mompoun sävelin

Milla Nissinen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä

Kirjallinen työ (S-KM25)

2023

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
FEDERICO MOMPOUN SIELUN LAULUN JA HILJAISUUDEN MUSIIKKI Ristin Johanneksen runo Mompoun sävelin	34+1
Tekijän nimi	Lukukausi
Milla Nissinen	Kevät 2023
Aineryhmän nimi	
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Tämä tutkimus käsittelee espanjalaisen säveltäjä Federico Mompoun yksinlaulua <i>Cantar del alma</i>, joka on sävelletty niin ikään espanjalaisen mystikon Ristin Johanneksen runoon.</p> <p>Kartoitan laulun taustoja kirjallisuuskatsauksen avulla, jossa esittelen Federico Mompoun ja Ristin Johanneksen elämänvaiheita ja tuotantoa. Lisäksi tarkastelen Ristin Johanneksen vaikutusta Mompoun musiikkiin.</p> <p>Tutkimuskohde on yksinlaulu <i>Cantar del alma</i>. Tarkastelen laulun tekstiä, josta esitän suomenkielisen käännöksen espanjankielisen alkuperäisen runon rinnalla. Tutkin laulun sävelmää harmonia-analyysin keinoin sekä peilaamalla sitä gregoriaanisen laulun erityispiirteisiin.</p> <p>Federico Mompousta ei ole aiempaa suomenkielistä tutkimusta. <i>Cantar del alma</i> on tutkittu väitöstutkimuksien yhteydessä Yhdysvalloissa, mutta ei samalla tarkkuudella kuin tässä tutkimuksessa.</p> <p>Työni tarjoaa laajahkon selonteon laulun taustoista ja tutustuttaa suomalaisen lukijan tähän meillä vielä huonosti tunnettuun säveltäjään.</p>	
Hakusanat	
Federico Mompou, Ristin Johannes, gregoriaaninen laulu, musiikkianalyysi, yksinlaulu	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
23.4.2023 Hilikka-Liisa Vuori	

Sisälllys

Sisälllys	3
1 JOHDANTO	4
1.1 Tutkimuksen tausta	4
1.2 Tutkimuskohde, -tehtävät ja -kysymykset	4
1.3 Tutkimusmenetelmät.....	5
1.4 Aikaisemmat tutkimukset	6
2 FEDERICO MOMPOU – SIELUN SÄVELTÄJÄ	8
2.1 Federico Mompoun elämänvaiheet.....	8
2.2 Hiljaisuuden musiikki – Mompoun sävellystuotanto ja sen juuret	11
2.3 Mompoun laulut.....	14
3 RISTIN JOHANNES - MYSTIKKO JA RUNOILIJÄ	15
3.1 Ristin Johanneksen elämänvaiheet.....	15
3.2 Ristin Johanneksen mystinen teologia	17
3.3 Música Callada ja Federico Mompou	19
4 CANTAR DEL ALMA.....	21
4.1 Yleisesittely ja rakenne	21
4.2 Cantar del alman teksti ja käänös.....	22
4.3 Sävelmän analyysi	24
4.3.1 Pianon osuus	24
4.3.2 Laulun osuus	26
4.3.3 Laulun esittämisestä.....	29
5 POHDINTA	31
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	33
LIITE 1	36

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta

Tutustuin espanjalaisen säveltäjän Federico Mompoun (1893–1987) mystiseen ja epätavalliseen yksinlauluun *Cantar del alma* (suom. *Sielun laulu*) syksyllä 2017, jolloin tarvitsin ohjelmistoa espanjalaisen laulumusiikin periodille. Kappaleesta oli aluksi vaikea saada mitään otetta, mutta minua viehätti sen epätyypillinen rakenne ja vertauskuvallinen teksti. Pianosäestyksetön lauluosuus oli erikoinen ja tuntui vieraalta, vaikka olin kirkkomusiikin opinnoissani jo törmännyt psalmilauluun, kantillointiin ja resitatiiveihin. Klassisen yksinlaulun puitteissa ja vieläpä 1900-luvulla sävelletyn laulun kohdalla oli kuitenkin hämmentynyt olo: miten tätä nyt pitäisi käsitellä ja mistä tässä koko laulussa oikeastaan on kyse. Laulun syvällisyys ja musiikillinen yksinkertaisuus tekivät minuun vaikutuksen ja halusin tietää siitä lisää.

Laulun epätavanomainen muoto ja tyyli herättivät kiinnostukseni sen säveltäjää Federico Mompouta kohtaan. En ollut kuullut hänestä koskaan aiemmin, eikä minulla ollut minkäänlaista käsitystä siitä, millaiseen kontekstiin voisın laulun sijoittaa ja siten ymmärtää sitä paremmin. Tutkiessani Mompoun elämää, tuotantoa ja ajatuksia ymmärsin, että kyseessä on merkittävä säveltäjä, joka tunnetaan Suomessa varsin huonosti. Ylipäättään espanjalainen musiikki ja kulttuuri jää klassisen musiikin opinnoissa yleensä kapeaan marginaaliin, jossa esiin nostetaan lähinnä Enrique Granados ja Manuel de Falla. Tämän vuoksi esittelen Mompouta käsittelevässä työssäni sekä hänen henkilöhistoriaansa että sävellystuotantoaan.

Laulun syvälinen ja monitulkintainen teksti puolestaan herätti uteliaisuuteni sen kirjoittajaa kohtaan. Tekstiin syventyessäni huomasin käsissäni olevan yhden katolisen kirkon merkittävimmäksi mainitun mystikon, 1500-luvulla eläneen Ristin Johanneksen (1542–1591) runon. Ristin Johannes tunnetaan erityisesti runoudestaan. Tarkastelen tässä työssä myös hänen elämänsä ja tuotantoaan.

1.2 Tutkimuskohde, -tehtävät ja -kysymykset

Tutkimuskohteeni on Federico Mompoun Ristin Johanneksen tekstiin säveltämä yksinlaulu *Cantar del alma*. Laulussa kiehtovaa on sekä Mompoun musiikki, että Ristin Johanneksen mystinen teksti. Näiden olennaisten elementtien ymmärtämiseksi päätin

työssäni syventyä tähän lauluun lähestymällä sitä useasta eri tulokulmasta. Pyrkimyksenäni on liittää yksittäinen laulu laajempaan kontekstiin ja näin syventää sen ymmärtämistä.

Tutkimustehtäväni on yhtäältä avata laulun taustoja perehtymällä Federico Mompoun ja Ristin Johanneksen elämään, tuotantoon ja ajatuksiin, ja toisaalta paneutua *Cantar del alman* monitasoisempaan ymmärtämiseen musiikkianalyysin keinoin sekä tutkimalla runon sisältöä. Tutkin myös, onko laulussa käytetty yksiääninen melodia Mompoun oma sävellys vai perustuuko se johonkin gregoriaaniseen sävelmään.

Tutkimuskysymyksenäni on, kuka oli Federico Mompou ja millaista hänen musiikkinsa on? Tutkin hänen säveltämäänsä laulua *Cantar del alma*, jonka teksti on Ristin Johanneksen kirjoittama. Aiheen syventämiseksi tutkin myös Ristin Johannesta. Tarkastelen myös, millä tavalla Ristin Johanneksen tuotanto on vaikuttanut Federico Mompouhun.

Kyseessä on tapaustutkimus, jossa tarkastelen tutkimuksen kohteena olevan laulun erityispiirteitä. Tutkin laulun rakennetta ja sävelkieltä analysoimalla sitä harmonia-analyysin keinoin sekä peilaamalla sitä gregoriaanisen laulun ominaispiirteisiin. Tarjoan myös käännöksen laulun espanjankielisestä tekstistä.

1.3 Tutkimusmenetelmät

Tutkimusmenetelmäni ovat kirjallisuuteen perustuva kirjallisuustutkimus sekä sävelmätutkimus. Sävelmätutkimuksessa tarkastelen laulua sekä kokonaisuutena että pianon ja laulun osuuksia erikseen. Piano-osuutta tarkastelen suppean harmonia-analyysin kautta ja laulun osuutta gregoriaanisen laulun määritelmien kautta. Harmonia-analyysissä käytän opintojeni aikana oppimiani tonaalisen musiikin analyysimenetelmiä, jotka pohjautuvat Aldwell & Schachterin *Harmonia ja äänenkuljetus* -oppikirjaan (2019). Lisäksi hyödynnän Hilikka-Liisa Vuoren väitöskirjaa *Neitsyt Marian yrttitarhassa – Birgittalaissisarten matutinumien suuret responsoriot* (2011) sekä David Hiley'n kirjaa *Gregorian Chant* (2009) gregoriaanisen laulun ominaispiirteiden määrittelyssä. Esittelen keskeiset käsitteet niissä yhteyksissä, missä ne tulevat ilmi tekstin ja lukukokemukset selkeyden vuoksi.

Käsittelen luvuissa kaksi ja kolme Federico Mompouta ja Ristin Johannesta. Tutkin heidän elämäänsä sekä tuotantoaan. Luvussa neljä syvennyn *Cantar del alman*

sävellyksen analyysiin sekä esittelen tekstin suomennoksen ja käsittelen sen sisältöä. Lopuksi pohdin tutkimukseni antia sekä mahdollisuuksia jatkotutkimukseen sen pohjalta.

1.4 Aikaisemmat tutkimukset

Kokoan tässä työssä käyttämäni taustatiedot Federico Mompousta ja Ristin Johanneksesta useista eri lähteistä. Näistä tärkeimpiä ovat Yhdysvalloissa tehdyt väitöstutkimukset. Erityisesti Mompoun pianomusiikkia on tutkittu useissa väitöksissä, yksinlaulututuotantoa huomattavasti vähemmän. Arvokasta ja kiinnostavaa tietoa säveltäjästä löytyy myös ripoteltuna äänilevyjen kansilehtiin sekä yksittäisiin artikkeleihin. Esittelen tässä lyhyesti käyttämäni tutkimukset julkaisujärjestyksessä uusimmasta vanhimpaan. Suomenkielistä tutkimusta ei etsintöjeni perusteella ole mutta englanninkielisiä tutkimuksia on jonkin verran saatavilla sähköisissä tietokannoissa. Lisäksi Mompouta koskevaa muuta englannin kielellä julkaistua kirjallisuutta on olemassa jonkin verran, mutta kyseiset kirjat ovat huonosti saatavilla. Federico Mompousta on kirjoitettu kaksi elämäkertaa espanjaksi, mutta niitä ei ole käännetty englanniksi, saati suomeksi.

Qiaoni Liun tutkimus *Cancion y Danza, Fetes Lointaines, Paisajes by Federico Mompou: A Stylistic Analysis* (2021) tarkastelee otsikossa mainittua kolmea Mompoun pianosarjaa. Lynell Joy Kruckebergin tutkimus *Federico Mompou: A Style Analysis of Thirty-five Songs* (2012) taas käsittelee Mompoun lauluja tyylianalyysin kautta sekä tarjoaa pienen oppaan laulujen opettamiseen ja esittämiseen.

Moisés Ruiz da Gaunan tutkimus *Federico Mompou and the Piano: A Performer's Guide* (2009) käsittelee Mompouta tämän omien sanojen kautta. Hän lähestyy Mompoun pianomusiikkia erityisesti esittäjän näkökulmasta. Ann Zalkind puolestaan tarkastelee väitöstutkimuksessaan *A Study of Mompou's Música Callada: Influences and style* (2000) Mompoun tyyliin vaikuttaneita tekijöitä.

Eric McDonald Daub analysoi väitöksessään *The Música Callada of Federico Mompou* (1997) yhtä Mompoun keskeisimmistä pianoteoksista: *Música Callada* - teoskokonaisuutta, joka koostuu neljästä pianovihkosta, jotka sisältävät yhteensä 28 miniatyyrikappaletta. Frieda Elaine Hollandin väitöstutkimus *Federico Mompou: A performer's guide to the songs for voice and piano* (1987) käsittelee Mompoun laulumusiikkia. Hän tutkii 37:ää laulua vuosilta 1915–1971. Tutkimuksessaan hän

esittelee laulujen tekstin, ääntämisohjeet, käännökset ja julkaisutiedot. Lisäksi jokaisesta laulusta on tehty tiivis analyysi.

Tutkimukseni kohteena olevaa laulua *Cantar del alma* on siis aiemmin tutkittu kahden yllä mainitun (Holland ja Kruckeberg) Mompoun laulumusiikkia analysoivan tutkimuksen yhteydessä. Syvällisempää analyysiä erityisesti laulun sisällön tulkinnasta nämä tutkimukset eivät kuitenkaan sisällä.

Ristin Johannesta koskevat tiedot olen kerännyt teologi Seppo A. Teinosen Ristin Johanneksen teosten *Pimeä yö* (2004) ja *Elävä rakkauden liekki* (1984a) suomennosten johdannoista sekä kirjasta *Rakkauden tuska. Espanjan suuret mystikot* (1984b). Myös Maiju Lehmijoki-Gardnerin kirja *Kristillinen mystiikka. Läntinen perinne antiikista uudelle ajalle* (2007) oli hyödyllinen tutkimukseni kannalta. Merkittäväksi lähteeksi osoittautui myös Heidi Tuorila-Kahanpään suomennos Pyhän Ristin Johanneksen *Hengellisestä laulusta* (2020).

2 FEDERICO MOMPOU – SIELUN SÄVELTÄJÄ

2.1 Federico Mompoun elämänvaiheet

Espanjalainen säveltäjä ja pianisti Federico Mompou (koko nimi Federico Mompou i Dencausse) tunnetaan yksinkertaisesta ja sielukkaasta musiikistaan. Hän syntyi Barcelonassa, Kataloniassa 16.4.1893 katalonialaisranskalaiseen perheeseen. Hänen äitinsä isä Jean Dencausse oli veljensä kanssa tullut 1800-luvun puolivälissä Ranskan Tarbesista Barcelonaan perustamaan kellotehtaan sivukonttorin laajentaakseen perheen liiketoimintaa. Jean meni naimisiin Ignacio Modestan kanssa ja perheeseen syntyi kolme lasta, joista Mompoun äiti Josefina oli vanhin. (Holland 1987, 1; Kruckeberg 2012, 12.)

Mompoun isä Federico Mompou-Montmany puolestaan oli kotoisin Tarragonasta Etelä-Kataloniasta. Hän oli tullut Barcelonaan pyrkimään sotilasuralle perheensä vastustuksesta huolimatta. Hänen perheensä vaati tätä ryhtymään lääkäriksi, ja tätä vaatimusta uhmaten hän jätti perheensä nuorena aikuisena. (Kruckeberg 2012, 12.) Hän meni naimisiin Josefinan kanssa tämän ollessa 17-vuotias, ja he asettuivat asumaan Dencaussen perheen naapuriin. Heille syntyi kaksi poikaa, Joseph ja Federico. Perheyhteisö oli läheinen, ranskan kieli, musiikki ja tanssi olivat osa jokapäiväistä elämää. (Holland 1987, 2.) Mompou itse koki myöhemmin olevansa onnekas, että hänen perheessään vaalittiin musiikkia, tanssia, kirjallisuutta ja runoutta (Kruckeberg 2012, 12).

Kulttuurin kyllästämaan onnelliseen lapsuuteen kuului olennaisena osana myös suvun kellotehdas. Klassisten säveltäjien sävelkielen lisäksi kellojen sointimaailma viehätti Mompouta, ja hän vietti paljon aikaa kuunnellen niiden metallista, yläsävelistä sointia. Hollandin mukaan Mompou oli hiljainen lapsi, joka tarkkaili mielellään ympäristöään. Hänen koulumenestyksensä ei ollut erityinen mutta musiikissa hänen lahjansa tulivat esille jo varhain. (Holland 1987, 3.) Federico Mompoun isä ei ollut saanut kotoaan tukea omalle uravalinnalleen, minkä vuoksi hän halusi poikiensa välttävän saman kohtalon ja kannusti heitä tavoittelemaan unelmiaan, edellyttäen kuitenkin erinomaisuutta valitulla alalla. (Kruckeberg 2012, 13–14.) Mompou rakensi uransa ja elämänsä musiikin ympärille. Myös hänen veljensä Joseph Mompou suuntautui taidealalle, hänestä tuli taidemaalari (Holland 1987, 3).

Vuonna 1907 Federico Mompou aloitti piano-opinnot Liceun konservatoriossa Barcelonassa Pedro Serran johdolla. Ensimmäinen julkinen esiintyminen oli jo vuonna 1908 Mompoun ollessa 15-vuotias (Holland 1987, 4). Ohjelmassa oli tuolloin Mozartia,

Schubertia, Griegiä ja Mendelssohnia (de Gauna 2009, 15). Opinnot Serran kanssa jatkuivat vuoteen 1911 (Kruckeberg 2012, 14). Vuonna 1910 Mompou kuuli Gabriel Fauréta ja Marguerite Longia konsertissa, joka oli käännteentekevä hänen musiikkiuralleen. Tosin hän myöhästyi konsertista sen verran, että joutui kuuntelemaan sen salin oven takaa. Tästä huolimatta Faurén musiikki herätti Mompoussa halun säveltää ja kuulemastaan inspiroituneena Mompou päätti pyrkiä opiskelemaan Pariisin konservatorioon oppimaan ranskalaisen mestarin harmonista erityislaatuista (Kruckeberg 2012, 14–15).

Päästäkseen Pariisiin Mompou pyysi suosituskirjettä tunnetulta katalonialaiselta säveltäjältä Enrique Granadokselta. Fauré oli tuolloin Pariisin konservatorion johtaja ja kirje oli osoitettu hänelle. Mompou meni Pariisiin mutta ei kuitenkaan synnyntäisensä ujoutensa ja varautuneisuutensa vuoksi toimittanut kirjettä Faurélle. Hän ei myöskään tavannut tätä koskaan. (Holland 1987, 4.)

Pariisin ajan opinnoista käyttämäni lähteet antavat keskenään ristiriitaista tietoa: Kruckebergin mukaan Mompou opiskeli Pariisin konservatoriossa vuosina 1911–1913 (Kruckeberg 2012, 15). De Gauna puolestaan antaa ymmärtää, että Mompou olisi opiskellut yksityisesti (de Gauna 2009, 16). Pariisissa ollessaan Mompou joka tapauksessa opiskeli pianonsoittoa Louis Diemerin johdolla sekä harmoniaa ja sävellystä Emile Pessardin sekä Samuel Rousseun kanssa. Pessard tunnisti oppilaansa lahjakkuuden mutta häntä ärsytti tämän arkuus. Kellojen sointia, puhtaita oktaaveja, kvinttejä ja kvartteja rakastavaa Mompouta puolestaan turhautti säveltämisen tiukat säännöt ja traditio. Mompou opiskeli pianonsoittoa myös Ferdinand Motte-Lacroix'n kanssa. Lacroix'sta tuli merkittävä mentori, opettaja, tukija ja ystävä Mompoulle. Motte-Lacroix ymmärsi Mompoun musiikin erityisyyden ja hän esittikin paljon tämän soolopianotuotantoa (Kruckeberg 2012, 15–16).

Vuonna 1913 Mompou palasi Barcelonaan pakolliseen asepalvelukseen vuodeksi mutta joutui pysymään siellä vuodet 1914–1920 I maailmansodan vuoksi (Kruckeberg 2012, 16). Tämä aika oli tuotannollisesti ja oman äänen ja tyylin löytymisen kannalta erittäin merkittävää (Holland 1987, 6–7). Kruckebergin mukaan Mompou päätti tuolloin luottaa sävellystyössään mieluummin omaan intuitioonsa ja älykkyyteensä kuin nojata opettajiensa mielipiteisiin (Kruckeberg 2012, 16).

Barcelona oli tuolloin nopeasti kasvava metropoli, jossa ihannoitiin musiikin moderneja suuntia. Mompou kuitenkin kaipasi musiikin alkujuurille ja katseli pikemminkin

taaksepäin löytääkseen inspiraatiota. Hän ajatteli, että musiikin tulisi puhutella sielua ennemmin kuin älyä. Hän kuvasi sävellystyyliaan sanalla *recomençament* (kat. aloittaa uudelleen) (Kruckeberg 2012, 17).

Tuona aikana Barcelonassa Mompou sävelsi useita pianokappaleita sekä ensimmäisen laulunsa ”*L’hora grisa*”. Hän kiinnostui keskiaikaisesta katalonialaisesta taiteesta, joka oli bysantin ja itämaisten vaikutteiden värittämää. Tämän myötä hän kiinnostui myös keskiaikaisen musiikin tutkimisesta, mikä vaikutti hänen tyyliinsä. Myös aikalaiset Erik Satie ja Les Six -ryhmä puhuivat yksinkertaisuuden ja selkeyden puolesta, mikä vaikutti Mompoun ajatuksiin. Näiden vuosien aikana ilmestyi myös hänen ensimmäisen julkaisunsa, *Cants magics* pianolle, joka oli omistettu hänen opettajalleen ja ystävälleen Motte-Lacroix’lle (Holland 1987, 6–7)

Vuonna 1920 Mompou palasi Pariisiin ja tutustui siellä musiikkimaailman seurapiireihin Motte-Lacroix’n esittelemänä, joka esitti Mompoun teoksia aktiivisesti. Tunnettu musiikkikriitikko Emile Vuillermoz vaikutti Mompoun sävellyksistä ja kirjoitti hänestä *Le Temps* -lehteen ja vertasi hänen tuotantoaan jopa Debussyyn (Holland 1987, 7). Pariisin alkuvuodet olivat tuotteliasta aikaa sävellystyön näkökulmasta. Hän sävelsi sekä pianokappaleita että lauluja. Tuona aikana oli myös ajatustenvaihtoa aikalaisien, mm. Ravelin, Poulencin ja Prokofjevin, kanssa. Seurapiirilämä ei kuitenkaan pidemmän päälle sopinut introvertille Mompoulle eikä hän julkaissut mitään vuosina 1931–1937 (Holland 1987, 8). Liun mukaan tähän vaikutti myös hänen isänsä kuolema Espanjan sisällissodassa sekä hänen veljensä vakava sairastuminen (Liu 2021, 15).

1941 Mompou palasi Barcelonaan toisen maailmansodan vuoksi. Pian paluunsa jälkeen hän toimi erään pianokilpailun tuomaristossa. Yksi kilpailijoista oli nuori pianisti Carmen Bravo (1919–2007), josta myöhemmin tulisi Mompoun vaimo. Musiikkitieteilijä Georg Predota on kirjoittanut heidän rakkaustarinastaan viehättävän artikkelin (2018). Predotan mukaan ulospäinsuuntautunut ja menevä Carmen Bravo oli ujon ja introvertin Mompoun vastakohta. Heidän tutustuessaan Bravo oli 22-vuotias Mompoun ollessa jo 48-vuotias. Bravon pianistinen esiintyminen oli tehnyt Mompouhun suuren vaikutuksen. Bravo puolestaan oli aina ihailnut Mompouta taiteilijana. Ikäerosta huolimatta heidän välilleen syttyi rakkaus, joka sai myös Mompoun sävellystyön jälleen virtaamaan. Pari meni naimisiin vuonna 1957 ja tämän jälkeen Carmen Bravo omistautui puolisonsa taiteen vaalimiselle ja edistämiseksi (Predota 2018).

Palattuaan Barcelonaan Mompou ei juuri poistunut sieltä muutamaa konserttimatkaa lukuun ottamatta. Hän muun muassa teki Euroopan kiertueen Carmen Bravon kanssa vuonna 1955 (Kruckeberg 2012, 19). Vuonna 1974 hän levytti koko pianotuotantonsa¹ *Ensayo* -levymerkille (Liu 2021, 16). Vuonna 1978 hän esiintyi New Yorkissa Alice Tully -salissa yhdessä pianisti Alicia de Larrochan ja José Carreraksen kanssa. Konsertissa esitettiin hänen soolopianotuotantoaan ja laulujaan (Kruckeberg 2012, 19; Holland 1987, 9). Pian tämän matkan jälkeen hän sai vakavan kohtauksen, mikä rajoitti hänen aktiviteettejaan. Hän jatkoi vielä opettamista mutta esiintyi enää harvoin. Hän kuoli kotonaan Barcelonassa 94-vuotiaana 30.6.1987 (Kruckeberg 2012, 20). Leymarien mukaan säveltäjämestari kirjoitti oman muistikirjoituksensa:

”Kuolema siunaa sielun yhtymisen hiljaisuudella. Nuku ja lepää, sydämeni, ikuisuus laulaa sinulle serenadin ja sinua tuudittaa rakkauksista suurin” (Leymarie 1996, 47).

Mompou sai elämänsä aikana paljon tunnustusta ja arvostusta. Hänet palkittiin mm. Espanjan kansallisella musiikkipalkinnolla vuonna 1946, ranskalaisilla ”Officer d’Academie” ja ”Chevalier des Arts des Lettres” -arvonimillä vuonna 1952 ja Premio Nacional de Musica -palkinnolla vuonna 1979 työnsä universaalien merkittävyyden vuoksi (Kruckeberg 2012, 20).

2.2 Hiljaisuuden musiikki – Mompoun sävellystuotanto ja sen juuret

Mompoun sävellystuotannon ja espanjalaisen pianomusiikin yhtenä merkittävimmistä teoksista pidetään *Música Callada* -pianoteosta (suom. *Hiljaisuuden musiikki*). Teos kattaa yhteensä 28 pianokappaletta, jotka on jaettu neljään kirjaan, *cahieriin*, ja se on sävelletty vuosina 1959–1967 (Zalkind 2002, 101). De Gauna siteeraa Clara Janésin espanjankielistä Mompousta kertovaa elämäkertaa, jossa Mompou kommentoi teosta sisääntulopuheessaan Barcelonan *Royal Academy of Fine Arts of Sant Jordi* -oppilaitokseen vuonna 1952 seuraavasti:

”Se on heikko sydämenlyönti. Ei voi vaatia, että se ulottuisi muutamaa millimetriä pidemmälle tilassa, vaan sen sijaan tunkeutuisi sielumme syvyyksiin ja henkemme salaisimmille alueille. Tämä musiikki on hiljaista, koska sen kuuleminen on sisäistä. -- Sen tunnetila on salattu ja muotoutuu vain sen resonansseissa kylmän yksinäisyytemme suuren holvin alla...” (de Gauna 2009, 23).

¹ Brilliant Classics on julkaissut kokonaislevytyksen uudelleen vuonna 2009 [Mompou (2009)]

1900-luvulle tultaessa Barcelonan musiikkielämää viehätti modernit suuntauokset ja musiikillinen taituruus sekä loistokkuus (Kruckeberg 2012, 1). Johtuen ehkä Mompoun sisäänpäin kääntyvästä luonteesta, häntä puhutteli kuitenkin toisenlaiset arvot musiikin estetiikassa. De Gaunan mukaan hän esitti jo 1919 eräässä kirjoituksessaan, että niin musiikin kuin itse elämän tulisi olla yksinkertaista. Musiikissa tähän päästäisiin palaamalla primitiivisiin, alkuperäisempiin muotoihin. Vuonna 1970 Mompou ilmaisi tämän saman ajatuksen näin:

”Koen musiikin yhtä yksinkertaisena kuin vuoristopolku... Vahvan tunteen yksinkertaisuus... Moderni taiteemme on palaamassa primitiiviseen... Ei, se ei tarkoita paluuta vanhaan, se tarkoittaa ”uudelleen aloittamista”. Taiteessa, yksinkertaisuus ja kompleksisuus ovat tässä ajassa inspiroineet uuden alun”. (De Gauna 2009, 18.)

De Gaunan mukaan Mompoun musiikin esittäjän tulee ymmärtää, että koko hänen estetiikkansa perustuu yksinkertaisuuteen ja hänen uskoonsa ”uudelleen aloittamisesta” (kat. ”recomençar”). Sävellysten kannalta tämä johtaa siihen, että Mompou ei käytä kehittelyä tehokeinona vaan päinvastoin hän muokkaa ja työstää musiikkiaan saadakseen esiin olennaisen (de Gauna 2009, 93). Masón mukaan Mompoun tavoitteena oli ilmaista mahdollisimman paljon mahdollisimman yksinkertaisesti ja mitä enemmän paperille jäi valkoista, sitä parempi (Masó 2015, 2). Sävellyksissä tämä kaipuu yksinkertaiseen ilmeni mm. tahtiosoitusten ja tempomerkintöjen puuttumisena, esimerkiksi *Cants Magics* -pianoteoksessa (de Gauna 2009, 18).

Sisäsyntyisen yksinkertaisuuden kaipuun lisäksi voidaan osoittaa muutamia selkeitä vaikuttimia Mompoun musiikkiin. Hollandin mukaan näitä ovat ”kansanmusiikki, gregoriaaninen laulu, kellojen äänet, ranskalainen taidemusiikki, impressionismi ja kansantanssit. Näistä vaikutteista Mompou on tislannut karun tyylin, joka ilmaisee hänen käsitystään ”musiikin essenssistä” uniikilla tavalla”. (Holland 1987, 31–32).

Liun mukaan hänen musiikkinsa heijastelee mitä ”introverteintä luonnetta”, mutta toisaalta siihen on aivan ilmeisesti vaikuttanut myös monenlaiset sosiaaliset yhteydet, kuten karnevaalit, uskonnolliset kulkueet ja kansannäytelmät kristillisine ylösnousemusmyytteineen ja pakanallisine hedelmällisyysriitteineen (Liu 2021, 2–3). Katalonialainen perinne tuottaa hänen musiikkiinsa myös modaalisuutta, mikä näkyy käytännössä johtosävelten puuttumisena sekä molliin vivahtavien moodien käyttönä (Holland 1987, 21).

1900-luvun alun teollistuvan ja vilkkaan Barcelonan ja katalonialaisen kulttuuriperinteen lisäksi yksi erittäin merkittävä vaikuttaja Mompoun sävelkielessä on kellojen sointi, joiden yläsävelsarjoja hän opetteli kuulemaan tarkasti viettäessään lapsena aikaa perheen kellotehtaassa. Kruckebergin mukaan tämä näkyy runsaassa kvarttien ja kvinttien käytössä esimerkiksi erilaisissa säestyskuvioissa ja melodiakulkuina sekä kvartti- ja kvinttiharmonioina. Myös duuri-molli-harmonioiden rinnakkaisuus juontuu Kruckebergin mukaan tästä. Mompoun harmoninen kieli onkin syvästi juurtunut kellojen sointimaailmaan. (Kruckeberg 2012, 2)

Alkusysäyksen halulleen säveltää Mompou sai kuultuaan Faurén musiikkia. Muutkin ranskalaiset mestarit, erityisesti Erik Satie, Maurice Ravel ja Claude Debussy inspiroivat häntä. Häneen jopa viitattiin ”Espanjan Debussynä” (Liu 2021, 21). Merkittävänä vaikuttimena nousee esiin myös henkisyys tai hengellisyys, erityisesti Ristin Johanneksen runot. Käsittelen tätä erikseen luvussa 3.3.

Merkillepantavaa Mompoun musiikissa on se, että hänen tuotannostaan ei juurikaan pysty erottelemaan erilaisia kausia. Holland kertoo Mompoun tyylin pysyneen samanlaisena ensimmäisestä maailmansodasta alkaen, eikä siinä tapahtunut juuri kehitystä, vaikka kappaleet olivatkin erilaisia. Pikemminkin hän oli löytänyt tyyliinsä jo nuorena. (Holland 1987, 10.)

Säveltäjänä Federico Mompou tunnetaan erityisesti pianomusiikistaan ja nykyään enenevässä määrin yksinlauluistaan. Hänen tuotantonsa kattaa yli 80 soolopiano-kappaletta ja 51 yksinlaulua. Mompou on säveltänyt myös yhden urkusoolokappaleen ja kuusi kitarakappaletta. Lisäksi tuotantoon kuuluu myös muutamia laajempia teoksia: kaksi balettia, yksi kantaatti, kuusi kuoroteosta ja viisi kappaletta laululle ja orkesterille, kolme sävellystä orkesterille sekä yksi oratorio baritonille, kuorolle ja orkesterille. (Holland 1987, 11–12). Liu toteaaakin Mompoun sävellystuotannon olevan poikkeuksellisen laajan ja myös ulottuvan pitkälle aikavälille. Hänen pianoteoksiaan julkaistiin vuosina 1911–1979. (Liu 2021, 5.)

Liu nostaa esiin tutkimuksessaan sitaatin haastattelusta, jossa Mompou kertoo sävellysmetodistaan:

”Ah, inspiraatio. Se on salaisuus. En tiedä, mistä se tulee, mutta se on yksi taiteen salaisuuksista. Se on eräänlainen henkisen maailman välittäjä. Saan viestejä, mutten tiedä mistä ne tulevat... ne tulevat odottamattomina hetkinä. Pitää oppia odottamaan. Se vaatii suurta kärsivällisyyttä. Ei voi vain istua pöydän ääreen ja alkaa säveltää. Se täytyy

kuulla. En koskaan aloita sävellystä sen nimestä, päinvastoin. Alan kuvitella teosta ja siitä käsin sävellän. Ensin musiikki, lopuksi nimi.” (Liu 2021, 14–15.)

2.3 Mompoun laulut

Federico Mompoun yksinlaulutuoanto on verrattain suppea. Sitä luonnehtii eleganttius, pidättyväisyys, yksinkertaisuus ja nostalgisuus (Kruckeberg 2012, 128). Runojen aiheet vaihtelevat yksinkertaisista lapsenomaisista iloista hyvin syväluotaaviin, introspektiivisiin ja kontemplatiivisiin ajatuksiin (Kruckeberg 2012, 2–3). Tekstin merkitys on aivan olennainen osa mitä tahansa laulumusiikkia, mutta Mompoun tapauksessa tekstivalinnat heijastavat erityisellä tavalla jokaisen runon merkitystä, tunnetta ja tunnelmaa. (Kruckeberg 2012, 10).

Laulut on sävelletty vuosina 1915–1973 eri runoilijoiden teksteihin. Mukana on myös Mompoun omia tekstejä (*Quatre mélodies*, 1925, *Et sento que véns (Tunnen sinun tulevan)* 1944, *Ets l’infini (Olet ääretön)*, 1944)² Laulukielinä ovat katalaani, espanja, ranska ja latina.

Mompoun lauluja kuulee harvoin ainakin Suomessa mutta niistä on onneksi saatavilla useampia äänitteitä helposti erilaisista suoratoistopalveluista. Itselleni arvokkaaksi osoittautui Naxos -verkkopalvelu, jossa kuuntelun lisäksi pääsi tarkastelemaan myös levyjen kansilehtiä. Kattavin esitys Mompoun lauluista on melko hiljattain julkaistu kaksiosainen äänite *Mompou. Songs (Complete) Vol. 1* (2014) ja *Vol. 2* (2015), jolla esiintyvät sopraano Marta Matheu ja pianisti Jordi Masó. Äänitteet sisältävät yhteensä 51 kappaletta, sekä laulusarjoja että yksittäisiä lauluja. Määrä on suurempi kuin mitä käyttämäni aiemmat tutkimukset antoivat ymmärtää. Nämä sekä muut äänitteet ovat erinomainen väylä tutustua Mompoun laulumusiikkiin. Nuotteja on hieman hankala löytää, parhaiten saatavilla on *Melodies et chansons* -kokoelma, jonka on kustantanut Editions Salabert (Mompou 1989a). Lisäksi käyttämäni tutkimuksista Hollandin (1987) ja Kruckebergin (2012) väitökset tarjoavat kaikille laulajille paljon kiinnostavaa ja hyödyllistä tietoa Mompoun lauluista.

² ks. Mompou (2014 ja 2015): *Songs (Complete) Vol. 1 ja 2*. Levymerkki Naxos.

3 RISTIN JOHANNES - MYSTIKKO JA RUNOILIJA

3.1 Ristin Johanneksen elämänvaiheet

1500-luvulla elänyt espanjalainen karmeliittamystikko Pyhä Ristin Johannes (1542–1591, esp. San Juan de la Cruz) kuuluu Teresa Avilalaisen (Jeesuksen Teresa, 1515–1582) ohella merkittävimpiin karmeliittamystikoihin ja sääntökuntansa uudistajiin.

Ristin Johannes, ristimänimeltään Juan de Yepes y Alvarez, syntyi köyhään perheeseen Fontiverosin pikkukaupunkiin Vanhaan Kastiliaan. Hän menetti isänsä ja nuoremman isoveljensä hyvin varhain. (Tuorila-Kahanpää 2020, 295.) Vuonna 1551 perhe joutui muuttamaan taloudellisten vaikeuksien vuoksi Medina del Campoon, joka oli tuolloin suurehko kauppakaupunki. Siellä Juan pääsi köyhien lasten kouluun saamaan alkeisopetusta muutamaksi vuodeksi. (Teinonen 1984a, 9.) Noiden opintojen loppu-aikoina hän sai opastusta myös käsityöammatteihin, mm. kirvesmiehen, räätälin, puusepän ja maalarin työhön. Hengellisyys oli perheen elämässä läsnä mm. Johanneksen äidin, hänen vanhemman veljensä ja tämän vaimon omistautumisessa laupeudentyölle. Veli oli myös ”Herran trubaduuri”, joka esitti omia hengellisiä runojaan kitaralla säestäen. (Tuorila-Kahanpää 2020, 295–296.)

Vuonna 1559 Juan pääsi kaupungin uuteen jesuiittakollegioon, jossa hän opiskeli humanistisia aineita, mm. retoriikkaa, grammatiikkaa, latinaa, espanjaa ja teologian alkeita. Opettajansa Juan Bonifacion (1538–1606) kautta Juan tutustui myös aikansa espanjalaiseen runouteen, joka eli tuohon aikaan kultakauttaan. Tuolloin oppimaansa säkeistömuotoa hän myöhemmin sovelsi omissa teksteissään. (Tuorila-Kahanpää 2020 296.) Valmistumisensa jälkeen vuonna 1563 Juan astui karmeliittaluostariin ja hänen sääntökuntanimekseen tuli Juan de Santo Matía eli Pyhän Mattiaan Johannes. Noviisiajan jälkeen hänet lähetettiin vuonna 1564 Salamancaan jatkamaan opintojaan sääntökunnan kollegioon. Salamancassa hän opiskeli myös kaupungin yliopistossa 1564–1568. (Teinonen 1984b, 114–115.) Salamancassa hän opiskeli mm. filosofiaa, logiikkaa, Aristoteleen metafysiikkaa ja uutta raamatuntutkimusta (Tuorila-Kahanpää 2020 297; Teinonen 1984a, 9).

Juan sai pappisvihkimyksensä vuonna 1567, jonka jälkeen hän piti ensimmäisen messunsa Medina del Campossa. Siellä hän tapasi ensimmäistä kertaa Jeesuksen Teresan, josta oli tuleva hänen merkittävä yhteistyökumppaninsa. Teresa oli kaupungissa perustamassa karmeliittasisarten uutta reformoitua luostaria (Tuorila-Kahanpää 2020,

298). Teresa halusi palauttaa karmeliittasääntökunnan sen alkuperäiseen ankaraan luostarisääntöön ja perustaa uusia luostareita ja pyysi Juania kanssaan tähän työhön. Teresan reformoivia karmeliittoja sanottiin kengättömiksi eli *diskalseaateiksi* (Teinonen 1984a, 10). Luostarin perustamista ja reformityön aloittamista odottaessaan Juan opiskeli vielä vuoden Salamancan yliopistossa, jonka jälkeen hän liittyi diskalseaateihin. Hänen uudeksi sääntökuntanimekseen tuli Juan de la Cruz eli Ristin Johannes.

Seuraavat vuodet kuuluivat sääntökunnan erilaisissa tehtävissä, mm. Ávilan Inkarnaation karmeliittaluostarin vikaarina ja rippi-isänä vuosina 1572–1577 (Teinonen 1984b, 117). Vikaari ei ollut luostarin johtaja mutta hänen tehtävänään oli valvoa luostarin mainetta ja elämäntapaa ja raportoida epäkohdista piispalle (Tuorila-Kahanpää 2020, 301). Kengällisten ja kengättömien karmeliittojen väliset monisyiset kiistat uudistuksista johtivat kuitenkin siihen, että joulukuussa 1577 Juan vietiin väkivalloin Ávilasta karmeliittaveljien luostariin Toledoon. Hänen katsottiin syyllistyneen sääntörikkomuksiin ja luostarissa hänet teljettiin pieneen ikkunattomaan koppiin (Teinonen 1984b, 117). Häntä pidettiin kurjissa oloissa: kolmena päivänä viikossa hän sai ainoastaan vettä ja leipää, hänen vuoteensa oli kehno ja lisäksi hänellä oli kiusanaan kirppuja. Toisinaan häntä myös ruoskittiin. Häntä yritettiin painostaa luopumaan Teresalaisesta reformista mutta Juan ei taipunut vangitsijoidensa tahtoon (Tuorila-Kahanpää 2020, 304).

Vankeusaika kesti lähes yhdeksän kuukautta. Kaiken kärsimyksen keskellä Juanin runous pääsi tuona aikana virtaamaan ja sellissään hän kirjoitti ainakin yksittäisiä runoja (mm. *Cantar del alman*) sekä laajemman runoteoksen *Hengellinen laulu* (esp. *Cantico espiritual*). Kesäkuussa 1578 Juan onnistui pakenemaan yön turvin ja piiloutumaan Toledon karmeliittasisarten luostariin. Tämän jälkeen seurasi kymmenen vuoden ajanjakso eri tehtävissä Andalusian alueella: vikaarina toimi erämaaluostrarissa El Calvariossa 1578–1579, Baezan karmeliittakollegion rehtorin virka 1579–1582 sekä Marttyyrit-luostarin priorin tehtävä Granadassa 1582–1588. Tämä ajanjakso oli kirjallisesti tuottoisinta aikaa Juanin elämässä. (Tuorila-Kahanpää 2020, 305–310.)

Seuraavat kolme vuotta hän vietti priorina Segoviassa Kastiliassa, kunnes kesäkuussa 1591 kengättömien karmeliittojen yleiskokouksessa hänet syrjäytettiin ja hän jäi ilman virkaa. Samassa kokouksessa käsiteltiin myös Meksikosta tullutta pyyntöä saada kaksitoista veljeä sinne lähetystyöhön. Juan ilmoittautui vapaaehtoiseksi ja hänen tarjouksensa hyväksyttiin yksimielisesti. (Tuorila-Kahanpää 2020, 317–318.)

Meksikoon lähtö ei kuitenkaan koskaan toteutunut. Juan sairastui vakavasti ja hakeutui Úbedan luostariin saamaan hoitoa. Kohtelu ei ollut vieraanvaraista ja luostarin johtaja valitti aiheutuvista kuluista. Sairauden hoito oli tuskallista mutta Juan kesti sitä suurella kärsivällisyydellä. Koko sairausajan hän lausui raamatunlauseita ja viimeisenä ennen kuolemaansa hän lausui psalmista 31 tutut sanat: ”Sinun käsiisi, Herra, minä uskon henkeni” (Luuk. 23:46). (Tuorila-Kahanpää 2020, 320–321.) Juan de la Cruz kuoli keskiyöllä 13.12.1591 ja legendan mukaan huoneen täytti tämän jälkeen ruusun tuoksu (Teinonen 1984a, 12). Hänen ruumiinsa siirrettiin 1593 Segovian luostarin kirkkoon, missä se lepää sarkofagissaan kirkon sivukappelissa (Tuorila-Kahanpää 2020, 322).

Elinaikanaan Ristin Johannes oli erittäin oppinut ja arvostettu teologi ja mystikko. Vaikka hän oli omistautunut hengellisyydelle, eli hän kuitenkin vahvassa yhteydessä maailmaan kaihtamatta ruumiillista työtä ja toimien aktiivisesti oman sääntökuntansa erilaisissa tehtävissä.

3.2 Ristin Johanneksen mystinen teologia

Arkikielessä mystiikalla tarkoitetaan yleisesti salaperäistä tai salamyhkäistä. Kirjassaan *Kristillinen mystiikka – Läntinen perinne antiikista uudelle ajalle* (2007) Maiju Lehmijoki-Gardner avaa mystiikan käsitettä kristillisestä näkökulmasta valottaen samalla mystikoiden elämää sekä teologiaa. Hänen mukaansa mystikoiden elämälle tyypillistä on ollut halu omistautua kokonaisvaltaisesti Jumalalle sen sijaan, että eläisi vain tapakristittyä elämää (Lehmijoki-Gardner 2007, 330). *Ihmisen tie – Keskusteluja mystikoista* -kirjassa (1995) Liisa Veenkivi toteaa, että ”mystikot ovat olleet ihmisiä, joiden koko elämä ja olemassaolo on merkinnyt jumalan tahdon noudattamista”. Varto täydentää tätä vielä lisäten, että mystisissä perinteissä on usein taustalla ajatus siitä, että ihminen on jollain tapaa irtaantunut sellaisesta yhteydestä, joka hänelle alkuperäisesti kuuluu. Irttaantuminen tai ero tästä yhteydestä aiheuttaa ihmisessä ahdistusta, joka kumpuaa yhteyden kaipuusta. Uskonnoissa usein ajatellaan, että tähän yhteyteen on mahdollista päästä kuoleman jälkeen, kun taas mystikot ajattelevat sen olevan mahdollista jo ihmisen maallisen elämän aikana (Varto & Veenkivi 1995, 1–2). Lehmijoki-Gardner siteeraa Pariisin yliopiston kansleria Jean Gersonia (1363–1429) mystisen teologian opilliseksi määrittelemiseksi. Gersonin mukaan ”mystiikan teologia on kokemuksen välityksellä saatua tietoa Jumalasta. Se syntyy yhteyttä luovan rakkauden syleilyssä.” (Lehmijoki-Gardner 2007, 18).

Ristin Johanneksen elämä kuvastaa hyvin edellä kuvattua halua pyhittää elämänsä yhteydelle Jumalan kanssa. Pyhä Ristin Johannes tunnetaan erityisesti mystisestä teologiastaan, joka on puettu runomuotoon neljässä laajemmassa teoksessa ja niiden selitysosioissa. Hänen teologiansa pohjautuu ennen kaikkea Raamattuun ja omaan kokemukseen, sekä näiden lisäksi aikansa teologisiin näkemyksiin ja filosofiaan (Teinonen 2004, 15). Hengellisyys oli hänelle syvästi henkilökohtainen kokemus, jota hän kuvaa kauniisti runoissaan ja jonka hän muotoilee opastavaksi selonteoksi henkisen tien kulkijalle näiden selityksissä.

Ristin Johanneksen kirjallinen tuotanto kattaa runojen ja kirjeiden lisäksi neljä kirjaa. Kirjat ovat rakenteeltaan samanlaisia: niiden alussa on runo, jota seuraa laaja selitysosio. Runot kuvaavat sielun matkaa lähemmäs Jumalaa ja lopulta yhteyteen tämän kanssa. Kirjoista *Subida del Monte Carmelo* ("*Nousu Karmelin vuorelle*", ei suomennettu) ja luetuin *Pimeä yö* ("*Noche oscura*") liittyvät läheisesti yhteen. Niissä on käytetty teoksen alussa samaa kahdeksansäkeistöistä runoa, joka tunnetaan yleensä nimellä *Pimeä yö*. Teokset käsittelevät sielun puhdistumista ensin aktiivisesti ihmisen itse suorittaman ja sitten passiivisesti Jumalalta saapuvan puhdistamisen kautta. Puhdistaminen välineenä on koetteleva pimeys eli "yö". Kirjat on kirjoitettu arviolta vuosina 1579–1585. (Teinonen 1984a, 12–13).

Kaksi muuta kirjaa ovat *Elävä rakkauden liekki* ("*Llama de amor viva*") ja *Hengellinen laulu* ("*Cantico espiritual*"). *Hengellisen laulun* alussa olevan runon ensimmäiset kolmekymmentäyksi säkeistöä Ristin Johannes kirjoitti vankeusaikanaan Toledossa. Hän täydensi runoa myöhemmin ja sen lopullinen versio on valmistunut 1586–1591. Teoksessa kuvataan sielun liittoa Jumalan kanssa ja taivaallista rakkautta. (Teinonen 1984a, 12–13.) Tuorila-Kahanpään mukaan tässä runossa hän "loihitti esiin avaran maailman, joka on täynnä kauneutta ja ihanuutta, kukkasia ja lintuja, musiikkia ja laulua, tuoksua ja viiniä" (Tuorila-Kahanpää 2020, 305). Viimeisin kirjoista *Elävä rakkauden liekki* ("*Llama de amor viva*") sisältää niin ikään runon ja selitysosion. Se kuvaa Pyhän Hengen työtä sielussa ja on samalla hymni pyhälle Kolminaisuudelle. Teos on kirjoitettu vuosina 1585–1587 ja 1588–1591. (Teinonen 1984a, 13–14.) Tällaiset kaksinkertaiset kirjoitusajat ovat Ristin Johannekselle tyypillisiä.

Suomenkielistä kokoomateosta Ristin Johanneksen tuotannosta saamme vielä odottaa. Itselleni hyödyllinen oli kuitenkin espanjankielinen laitos koko tuotannosta, mistä löysinkin *Cantar del alman* tekstin pohjana olevan runon kokonaisuudessaan (Asún 1986, 24).

3.3 Música Callada ja Federico Mompou

Música Callada sanapari esiintyy Ristin Johanneksen *Hengellisen laulun* 14. säkeistössä.

Runossa morsian (sielu) lausuu sulhaselleen (Jumalalle) seuraavasti:

<i>Mi Amado: las montañas,</i>	<i>Rakkaani, olet vuoret,</i>
<i>los valles solitarios nemorosos,</i>	<i>yksinäiset lehväiset laaksot,</i>
<i>las insulas entrañas,</i>	<i>ihmeelliset saaret,</i>
<i>los ríos sonorosos,</i>	<i>jylisevät virrat,</i>
<i>el silbo de los aires amorosos,</i>	<i>rakastavien tuulten humina,</i>

<i>la noche sosegada</i>	<i>levollinen yö</i>
<i>en par de los levantes de la aurora,</i>	<i>silloin kun aamu valkenee,</i>
<i>la música callada,</i>	<i>hiljaisuuden musiikki,</i>
<i>la soledad sonora,</i>	<i>sointuva yksinäisyys,</i>
<i>la cena que recrea y enamora.</i>	<i>virvoittava illallinen, joka herättää rakkauden.</i>

Runo käänöksineen löytyy kokonaisuudessaan Ristin Johanneksen *Hengellisestä laulusta* (Tuorila-Kahanpää 2020). Runon suomennos on Ursula Ojasen ja Heidi Tuorila-Kahanpään käsialaa, selitysosion on suomentanut Tuorila-Kahanpää (2020).

Selitysosiossa Ristin Johannes sanoo, että näissä säkeistöissä sielun on vallannut ”rauhan, suloisuuden ja hellän rakkauden tila”. Sielu ylistää Rakkaansa suuruutta eikä puhu enää ”tuskista ja palavista kaipuista”. (Tuorila-Kahanpää 2020, 115–116.) Jumala merkitsee sielulle *levollista yötä*, tilaa, johon vaipuneena se saa tyyneenä levätä ja samalla vastaanottaa syvää ja pimeää jumalantietoa. Tämä yö ei ole samanlainen kuin pimeä yö, vaan kuin yö lähellä aamun sarastusta ja sielu nauttii tyyneyttä Jumalan valossa. (Tuorila-Kahanpää 2020, 130.)

Hiljaisuuden musiikki on tyyneydessä nautittavaa ”levollista ja rauhallista tietoa ilman häiritseviä ääniä”. Se on kaikkien luotujen yhteensopivuutta ja järjestystä, jossa ”kukin omalla tavallaan edustaa äänellään, mitä Jumala on siinä, niin, että sielusta tämä kuulostaa hyvin ylevän musiikin yhteissoinnulta, joka ylittää maailman kaikki konsertit ja melodiat”. Sielulle Rakas on *hiljaisuuden musiikkia*, sillä ”hänessä opitaan tuntemaan ja nauttimaan hengellisen musiikin harmoniaa”. Sielun Rakas, eli Jumala, on myös *sointuva yksinäisyys*, joka on ”melkein sama asia kuin *hiljaisuuden musiikki*, sillä vaikka tämä *musiikki* on *hiljaisuutta* aisteille ja luonnollisille kyvyille, on se silti sangen *sointuvaa yksinäisyyttä* henkisille”. Sielu on tyhjä aistisista kyvyistä ja kykenee näin ”vastaanottamaan Jumalan suurenmoisuuden hengellisen soinnin hänessä itsessään”. (Tuorila-Kahanpää 2020, 132–133.)

Sekä runo että selitysosio ovat kaunista ja vertauskuvallista, paikoin vaikeaa kieltä. Syvällinen ja yksityiskohtainen sisältöanalyysi vaatisi teologista osaamista ja perehtyneisyyttä Ristin Johanneksen tuotantoon hyvin laajasti ja syvällisesti, niinpä tässä työssä tekstiä käsitellään pintapuolisemmin, varsinkin kun kyseinen runo ei ole osa varsinaista tutkimuskohdetta. Kuitenkin runon käännös ja lyhennys Ristin Johanneksen ajatuksista voi auttaa lukijaa saamaan jonkinlaisen käsityksen siitä, millaista Ristin Johanneksen mystinen teologia on.

Federico Mompou ja Ristin Johannes kietoutuvat yhteen kiehtovalla tavalla Mompoun häneltä lainaamien sanojen kautta. Mompoun pianoteos *Música Callada* on saanut inspiraationsa Ristin Johanneksen edellä esitellystä *Hengellisen laulun* säkeistöstä ja laulu *Cantar del alma* on sävelletty mystikon tekstiin. *Música callada* -pianoteos sävelletty vuosina 1959–1967. Mompou tulkitsee Ristin Johannekselta lainaamaansa ajatusta *Música Calladan* ensimmäisen kirjan lopussa:

”On melko vaikeaa kääntää ja ilmaista sanan ”Música Callada” todellista merkitystä muulla kielellä kuin espanjalla. Suuri mystinen runoilija San Juan de la Cruz laulaa yhdessä kauniista runoistaan: ”La Música Callada, la Soledad Sonora” pyrkien ilmaisemaan tällä tavalla ajatusta musiikista, joka olisi itse hiljaisuuden ääni. Musiikki pysyy äänettömänä, eli vaikenee, kun yksinäisyydestä tulee musiikkia.” (Mompou 1989b, 108.)

On myös mielenkiintoista pohtia, miten Mompou runoa tulkitsee, onko hän lukenut myös runon selityksen ja miten hän pohjimmiltaan suhtautuu Ristin Johanneksen opillisiin ajatuksiin ja missä määrin hän antaa sanoille aivan oman merkityksen. Kaikesta päätellen Ristin Johanneksen sanat *hiljaisuuden musiikki* puhuttelivat Mompouta hyvin syvästi. De Gaunan mukaan Mompou piti tätä teosta estetiikkansa kiteytyksenä ja sävellyksellisten näkemystensä kulminaationa (de Gauna 2009, 66). Daubin mukaan teoksen osissa voidaan kuulla gregoriaanisen laulun vaikutteet, jotka heijastelevat säveltäjän hengellistä puolta, muistumia lapsuuden nostalgisista melodioista, oman vivahteensa tuovat kellomaiset soinnit. Daub toteaaakin, että Mompou sävelsi *Música Calladaan* palasia itsestään (Daub 1997, 163.)

4 CANTAR DEL ALMA

4.1 Yleisesittely ja rakenne

Cantar del alma (suom. *Sielun laulu*) on pianolle ja yksinlaululle sävelletty yksiosainen sävelteos. Se on sävelletty vuonna 1951 ja sen on kustantanut ranskalainen Editions Salabert (Mompou 1989a, 6–8). Teksti on espanjankielinen ja peräisin Ristin Johanneksen runosta *Cantar del alma que se huelga de conocer a dios por fe*, jonka esittelen kokonaisuudessaan laulun tekstiä käsittelevässä luvussa.

Salabert'n editiosta käy ilmi, että teos on osoitettu katalonialaiselle sopraanille Pura Gomez de Ribólle (1918? –1998). Gomez de Ribósta ei löydy tietoja englanniksi tai suomeksi, mutta Katalonian kirjaston verkkosivuilta löytyy 53-sivuinen dokumentti, johon on listattu häneen liittyvää arkistomateriaalia, mm. konserttien käsiohjelmia, julisteita ja nuotteja, joissa mainitaan myös Mompoun nimi (Biblioteca de Catalunya 2005, 13–47). Dokumentista käy ilmi, että hän teki paljon yhteistyötä Mompoun sekä tämän vaimon Carmen Bravon kanssa ainakin vuosina 1949–1965. Miksi teos on omistettu hänelle, sitä tarina ei kerro.

Cantar del almassa on kaksi vahvaa erityispiirrettä: piano- ja lauluosuuksien vuorottelu sekä kahden musiikillisen maailman kohtaaminen. Pianolle sävelletty musiikki on selkeästi tonaalista, kun taas laululle sävelletty kuulostaa enemmän modaaliselta³. Teos rakentuu kahdesta osasta: pianon kymmenen tahtia pitkästä soolo-osuudesta, joka toistuu samanlaisena kappaleen alussa, keskellä ja lopussa. Piano-osuuksien välissä kuullaan säästyksättömät laulusäkeistöt, jotka niin ikään ovat keskenään samanlaiset tekstiä lukuun ottamatta. Kruckebergin mukaan laulusäkeistöjä kehystävät pianon soolo-osuudet heijastelevat kappaleen meditatiivista luonnetta (Kruckeberg 2012, 80).

Kirkkomuusikon näkökulmasta pianon ja laulun vuorottelu muistuttaa hieman antifonista psalmilaulua, jossa laulusäkeistöjen kanssa vuorottelee pianolle sävelletty kertosäe, kuin se olisi psalmin antifoni. Kirkkomusiikin käsikirjan määrittelee antifonin lyhyeksi lauluksi, joka esitetään psalmilaulun alussa ja lopussa. Antifoninen laulutapa perustuu vähintään kahden kuororyhmän vuorotteluun. (Erkkilä ym. 2003, 539.)

³ ks. Mompou (2014): *Songs (Complete) Vol. 1*. Levymerkki Naxos.

4.2 Cantar del alman teksti ja käännös

Ristin Johannes kirjoitti *Cantar del almassa* käytetyn runon vankeusaikanaan Toledon tyrmässä. Runon koko nimi on *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* (suom. *Jumalan tuntemisesta uskossa iloitsevan sielun laulu* (Tuorila-Kahanpää 2020, 305). Kaunis runomitallinen suomennos runoon löytyy Aale Tynnin toimittamasta ja suomentamasta *Tuhat laulujen vuotta – valikoima länsimaista lyriikkaa* -runokokoelmasta (Tynni 2004, 158–161). Tynnin kokoelmassa ei mainita kääntäjää erikseen mutta Tuorila-Kahanpään mukaan suomennos on Tyyni Tuulion käsialaa (Tuorila-Kahanpää 2020, 305). Jostain syystä Tuulion käännöksestä puuttuu yhdeksäs säkeistö.

Ohessa runo on esitetty kokonaisuudessaan. Mompoun sävellyksessä käytetyt säkeet on lihavoitu ja ovat tutkimuksen tekijän käsialaa. Lisäksi olen kääntänyt puuttuneen yhdeksännen säkeistön, jota ei ole käytetty laulussa. Muut säkeistöt ovat Tyyni Tuulion vaikuttavasta suomennoksesta.

Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe

- Jumalan tuntemisesta uskossa iloitsevan sielun laulu

Qué bien sé yo la fonte que mane y corre,
aunque es de noche.

Hyvin tiedän lähteen, joka juoksee ja virtaa,
vaikkakin yössä.

**Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida,
*aunque es de noche.***

**Tuo ikuinen lähde on salainen,
silti tiedän hyvin sen olinpaikan.
Vaikka on yö.**

Su origen no lo sé, pues no le tiene,
mas sé que todo origen de ella tiene,
aunque es de noche.

**En tiedä sen alkuperää, sellaista ei ole,
mutta tiedän sen olevan kaiken alkuperä.
Vaikka on yö.**

**Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben de ella,
*aunque es de noche.***

**Tiedän, ettei voi olla mitään yhtä kaunista,
ja että taivas ja maa juovat siitä.
Vaikka on yö.**

Bien sé que suelo en ella no se halla,
y que ninguno puede vadealla,
aunque es de noche.

Hyvin tiedän, että on pohjaton sen syli
ja ettei kukaan kahlata voi sen yli,
vaikkakin yössä

Su claridad nunca es oscurecida,
y sé que toda luz de ella es venida,
aunque es de noche.

Sen kirkkaus ei lakkaa säteilemästä,
ja kaikki valo on lähtenyt valosta tästä,
vaikkakin yössä.

**Sé ser tan caudalosos sus corrientes.
que infiernos, cielos riegan y las gentes,
*aunque es de noche.***

**Tiedän sen virran olevan niin vuolas,
että se kastelee helvetin, taivaan ja ihmiset.
Vaikka on yö.**

**El corriente que nace de esta fuente
bien sé que es tan capaz y omnipotente,
*aunque es de noche.***

**Virta, joka saa alkunsa tästä lähteestä,
tiedän sen olevan kyvykäs ja voimakas.
Vaikka on yö.**

El corriente que de estas dos procede
sé que ninguna de ellas le precede,
aunque es de noche.

Aquesta eterna fonte está escondida
en este vivo pan por darnos vida,
aunque es de noche.

Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a oscuras
porque es de noche.

**Aquesta viva fuente que deseo,
en este pan de vida yo la veo,
*aunque es de noche.***

-San Juan de la Cruz

Näistä kahdesta lähtevä virta
Tiedän, ettei kukaan ole ennen häntä,
vaikka onkin.

Tämä iäinen lähde on leivässä elävässä,
ja elämän antaa se meille muodossa tässä,
vaikkakin yössä.

Ja kaikkia luotuja kutsuu se kyllin juomaan
vettä, joka on kätkeyty sen huomaan,
vaikkakin yössä.

**Tuo elävä lähde, jota kaipaam,
näen sen tässä elämän leivässä.
Vaikka on yö.**

-Pyhä Ristin Johannes

Cantar del alman teksti on lyhennys Ristin Johanneksen runosta *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*. Laulumusiikille tyypillisesti alkuperäinen runo on lyhennetty sävelteosta varten, ja laulussa runosta on hyödynnetty noin puolet. Tuorila-Kahanpään mukaan runo ylistää ehtoollista ja liittyy siten *Corpus Christi* -juhlaan (Tuorila-Kahanpää 2020, 305). *Corpus Christi* -juhla on Kristuksen ruumiin ja veren muistopäivä, jota vietetään katolisessa kirkossa edelleen. Lehmijoki-Gardnerin mukaan ”mystikot korostivat Jeesuksen todellista läsnäoloa ruumiiksi ja vereksi muuntuneissa ehtoollisaineissa” (Lehmijoki-Gardner 2007, 156).

Ristin Johanneksen kieli on vertauskuvallista ja tekstin teologisten merkityksien avaaminen olisi oman tutkimuksensa aihe. Runon kokonaisuuden pintapuolinenkin tarkastelu on kuitenkin kiinnostavaa ja sen sisältöä voi verrata Ristin Johanneksesta ja tämän ajatuksista aiemmin kolmannessa luvussa esitettyyn.

Tekstissä toistuvat sanat *lähde (fuente)*, *virta (corriente)* ja *yö (noche)*. Vapaamuotoisesti runoa voisi tulkita niin, että sielu siis tietää, että *yöstä* huolimatta kaiken taustalla oleva *lähde* (Jumala), jota se kaipaa, on kaikessa olevassa ja pystyy näkemään sen *elävässä leivässä* (Kristuksessa). *Yö* voisi viitata sekä Ristin Johanneksen pimeään yöhön eli sielun puhdistukseen tai sitten *Hengellisessä laulussa* esiteltyyn *levolliseen yöhön*, ehkä jopa molempiin. Tämä jää mielestäni esittäjän tulkittavaksi.

Käyttämäni lähteet eivät ota kantaa siihen, miksi Mompou on valinnut juuri kyseiset säkeet tai jättänyt jotkin tietyt pois. Vaikuttaa siltä, että Mompou on valinnut olennaisimmat säkeet ja jättänyt pois ne, joissa on enemmän sisällöllistä samankaltaisuutta. Myös tulee huomioida, että alkuperäisen runon ensimmäinen säkeistö on muita lyhyempi, jolloin koko runon käyttäminen kolmessa samanpituisessa

säkeistössä ei olisi täysin onnistunut. Lisäksi tämä ratkaisu olisi tuottanut rakenteeseen yhden piano-osuuden lisää, mikä olisi voinut alkaa tuntua liian toisteiselta.

4.3 Sävelmän analyysi

4.3.1 Pianon osuus

Analysoin pianolle kirjoitettua osuutta tässä työssä suuremmalla tarkkuudella kuin Holland ja Kruckeberg omissa tutkimuksissaan. Holland (1987) ei kerro pianon osuudesta mitään. Kruckeberg puolestaan käsittelee sen muutamalla lauseella todeten, että pianon osuus ei missään nimessä ole tyyliltään gregoriaaninen mutta muistuttaa kyllä hymnejä äänenkuljetuksessaan. Hän kuitenkin toteaa sävellyksen hymnimäisyyden ja harmoniakulun luovan pyhän ja juhlavan tunnelman (Kruckeberg 2012, 80). Hyödynnän analyysissäni Aldwell & Schachterin *Harmonia ja äänenkuljetus* -oppikirjaa (2019). Toki kyseinen teos keskittyy nimenomaan 1700- ja 1800-luvun musiikin harmonia-analyysiin mutta on hyödyllinen työkalu tutkimukseni kohteena olevan laulun piano-osuuden analysoimiseen sen tonaalisen luonteen vuoksi, vaikka teos onkin sävelletty 1900-luvulla.

Pianon osuus on kymmenen tahtia pitkä ja se toistuu samanlaisena kappaleen alussa, laulusäkeistöjen välissä sekä kappaleen lopussa. Sävellyksen keskeiset elementit ovat neliäänisyys, harmoninen yksinkertaisuus sekä alussa esitelty kolmen sävelen rytmisen motiivi, joka esiintyy oikean ja vasemman käden melodioiden välisenä vuoropuheluna (nuottiesimerkki 1, myös nuottiesimerkki 3; kaikki nuottiesimerkit ovat peräisin Salabertin editiosta). Musiikki jaksottuu pääsääntöisesti kahden tahdin mittaisiin säkeisiin. Nämä ryhmittyvät edelleen kahdeksi neljän tahdin mittaiseksi säepariksi ja kahden tahdin mittaiseksi lopukkeeksi.



Nuottiesimerkki 1. Motiivin esittely; toonikaurkupiste.

Kappaleen sävellaji on e-molli. Harmonia-analyysistä (ks. Liite 1) nousee esiin yksinkertaisten keinovalikoimien käyttö: sointuvalikoimassa käytetään ainoastaan I, II⁶₍₅₎ ja V⁷ asteen sointuja. Ensimmäiset kolme tahtia lepäävät harmonisesti I asteella, jota

ylläpitää toonikaurkupiste neljännen tahdin ensimmäiselle iskulle asti. Tämä luo pysähtyneen tai staattisen vaikutelman, ja kuitenkin samanaikaisesti jännitteen päällä tapahtuvien harmoniamuutosten kanssa. Tämä jännite puretaan hetkellisesti neljännen tahdin alussa, josta kuitenkin välittömästi siirrytään I-II⁶-V⁷-puolilopukseen kautta uuteen jännitteeseen, kun tahdissa viisi moduloidaan kromaattisesti fis-molliin (nuottiesimerkki 2). Modulaatio tapahtuu muunnesoinnun avulla ja on siksi kromaattinen (Aldwell & Schachter 2019, 504; 595–596).

I II⁶ V⁴ - 3 V⁷ **fis: II⁶₅** V⁷

Nuottiesimerkki 2. Kromaattinen modulaatio fis-molliin.

Seuraa kahden tahdin mittainen jakso fis-molliissa, josta siirrytään sekvensiaalisesti takaisin e-molliin: tahtien seitsemän ja kahdeksan musiikki on täsmälleen sama kuin tahtien viisi ja kuusi, vain kokosävelaskelta matalammalta. Tämä jännitteinen neljän tahdin jakso (tahdit 5–8) puretaan tahdissa yhdeksän ensimmäisen asteen noonisoinnulle, joka sisältää myös kvarttipidätyksen. Melodioiden liike ääriäänissä ei kuitenkaan päästä toonikaa asettumaan paikalleen ennen lopun II⁶-V⁷-I-kadenssia, jossa päätöstä I asteelle viivytetään vielä viiltävän aavistuksen verran pitkittämällä johtosävelen purkamista toonikalle tahdissa 10.

Säkeen lopussa on aina pidätys ja purkaus ylhäältä päin soinnun kvartilta terssille (nuottiesimerkki 1, tahti 2). Piano-osuuden lopussa purkaus on alhaalta päin johtosäveleltä toonikalle. Alussa esitellyn teeman rytmi esiintyy myös satsin muissa stemmoissa kautta linjan (nuottiesimerkki 3).

Nuottiesimerkki 3. Toistuva rytmisen motiivi sekä johtosävelen pidätys ja purkaus lopussa.

Harmoniapohja on siis hyvin yksinkertainen, kuten Mompoun tyyliin sopii. Sen sisällä hän käyttää tehokeinona ⁴⁻³-pidätyksiä sekä lopun johtosävelen purkamista toonikalle. Tämä yksinkertainen mauste rakentaa ja ylläpitää jännitettä lähes koko piano-osuuden ajan.

Esitysohjeita säveltäjä on antanut melko säästeliäästi: pianostemmassa on esitysohjeena ainoastaan *lento*, alussa dynamiikkamerkintänä *p* (*piano*) ja lopussa hidastus *rit.* Lisäksi säveltäjä on merkinnyt fraseeraus- ja legatokaaret sekä kaksi tenuto -viivaa.

Piano-osuuden tarkastelu osoittaa, että siinä käytetyt keinovarat ovat yksinkertaisia, tarkkaan harkittuja ja taiten käytettyjä eikä siinä ole mitään ylimääräistä. Näillä elementeillä Mompou on rakentanut taidokkaan musiikillisen tuokiokuvan, joka johdattaa kuulijan kohti seuraavaa yllättävää elementtiä.

4.3.2 Laulun osuus

Tarkastelen tässä tutkimuksessa laulun osuutta suhteuttamalla sitä gregoriaanisen musiikin piirteisiin. Holland toteaa tutkimuksessaan, että laulun osuudessa voidaan kuulla Katalonian kansanmusiikin modaaliset vaikutteet. Alueen melodioista monet ovat lisäksi sävyllään uskonnollisuuteen viittaavia ja hymnimäisiä ja tämä vaikutus voidaan kuulla *Cantar del almassa* erityisen hyvin. Mompoun tuotannossa modaaliset vaikutteet ilmenevät käytännössä esimerkiksi johtosävelen puuttumisena. (Holland 1987, 20–21.) Kruckeberg toteaa, että laulu muistuttaa jossain määrin gregoriaanista laulua mutta sitä ei kuitenkaan ole kirjoitettu gregoriaaniselle laululle tyypillisellä notaatiolla. Hän arvelee melodian olevan muotoiltu hymnin pohjalta, kuitenkin vain imitoiden gregoriaanista laulua (Kruckeberg 2012, 79–81.)

Lauluosuuden notaatio on nykyaikainen (ks. nuottiesimerkki 4) ja siitä puuttuu kokonaan tahtiviivat.



Nuottiesimerkki 4. Lauluosuuden notaatio ja esitysohje.

Kaarituksilla ja tauoilla laulun osuus jakautuu kummassakin säkeistössä selkeästi kahteentoista säkeeseen, joista muodostuu kolme suurempaa säeryhmää. Ensikatsomalta

se muistuttaa psalmilaulua ja resitaatiota. Resitaatio tarkoittaa sitä, että suurin osa tekstistä lauletaan yhdellä sävelellä ja säveltasoa muutetaan sopivassa kohdassa suhteessa lauserakenteeseen (Hiley 2009, 45).

Nuottiin on merkitty laulustemman esitysohjeeksi *dans le style grégorien* (gregoriaaniseen tyyliin). Perustuen tähän sekä modaaliselta kuulostavaan sävelmään, tarkastelen laulun osuutta gregoriaanisen laulun ominaispiirteitä vasten.

Kirkkomusiikin käsikirjan määritelmän mukaan gregoriaaninen laulu on ”yksiääninen, soittimeton, kirkkosävellajinen, latinankielisiin teksteihin kiinteästi liittyvä läntisen kirkon, erityisesti roomalaiseen ja gallikaaniseen perinteeseen pohjautuva kirkkolaulu, jolla on edelleen erityisasema roomalaiskatolisen kirkon liturgiassa” (Erkkilä ym. 2003, 542). Hiley määrittelee gregoriaanisen laulun seuraavasti: ”gregoriaaninen laulu on yksiäänistä musiikkia, jota lauletaan roomalaiskatolisen kirkon palveluksissa” (Hiley 2009, 1).

Hileyyn mukaan gregoriaaninen laulu on liturgista laulua ja varhaisimmat notaatiot ovat 800-luvulta. Läntisessä kirkossa liturgialla viitataan yleensä kaikkeen toimitukselliseen sisältöön kristillisissä jumalanpalveluksissa. Gregoriaaninen laulu toimii yleensä pyhien latinankielisten tekstien julistamisen välineenä tuoden musiikin myötä palveluksiin mukaan tason, joka kohottaa uskonnollista kokemusta messussa. Musiikilla voidaan vahvistaa valittujen tekstien hengellisyyttä. (Hiley 2009, 2.) Yksi olennainen piirre gregoriaanisissa sävelmissä Hileyyn mukaan on, että samaa melodiaa voidaan käyttää eri tekstien laulamiseen ja samaa tekstiä voidaan ilmaista eri tavoin riippuen sen liturgisesta kontekstista (Hiley 2009, 5).

Cantar del alman laulumelodian pohjana voi tulkita olevan gregoriaanisten moodien e-perustainen sävelasteikko (ks. mooditaulukot esim. Hiley 2009, 44; Vuori 2011, 110), sillä poikkeuksella, että Mompoun sävellyksessä f on ylennetty. Gregoriaanisen laulun yhteydessä moodilla tarkoitetaan teoreettista käsitystä olemassa olevien melodioiden tai asteikko- ja melodiatyyppien yhteneväisistä melodisista piirteistä. Moodi-termiä käytettiin kuvaamaan melodian tonaalista luonnetta, mikä muodostui mm. tiettyjen äänen korkeuksien ja intervallien käytöstä eri moodien yhteydessä. (Vuori 2011, 109.) Moodeja on kaikkiaan kahdeksan ja melodian ambitus ja finalis sekä sen liikkuminen pääasiassa finaliksen yläpuolella tai molemmin puolin, määrittävät, mistä moodista kulloinkin on kyse (Hiley 2009, 43–44). Finalis tarkoittaa moodin päätössäveltä. Toinen tärkeä moodia määrittävä sävel on resitaatiosävel eli tenor (Hiley 2009, 47).

Mompoun laulussa melodian ambitus on laajahko, pienestä a:sta kaksiviivaiseen e:hen (a-e²). Se lepää kuitenkin enimmäkseen yksiviivaisen oktaavin A- ja H-sävelillä, jotka voi myös tulkita resitaatiosäveliksi, ja päättyy e¹-säveleen. Siinä on elementtejä gregoriaanisen laulun sekä kolmannesta että neljännessä moodista, sillä kolmannessa moodissa merkittävät sävelet finalis ja tenor ovat E ja H/C; neljännessä E ja A (Vuori 2011, 110).

Molemmissa laulusäkeistöissä on kaksitoista säettä, jotka ryhmittyvät kolmeen neljän säkeen mittaiseen ryhmään, jotka kaikki päättyvät sanoihin ”*Aunque es de noche*”. Melodia on syllabinen eli jokaista tavua kohden on yksi nuotti (Vuori 2011, 144). Yksittäiset säkeet erottuvat toisistaan tauoilla. Jokainen neljän säkeen ryhmä alkaa resitatiivin omaisesti yhtä säveltä toistaen ja päättyy laskevaan intonaatioon säkeen viimeisen sanan painolliselta tavulta painottomalle (ks. nuottiesimerkki 5).

Nuottiesimerkki 5. Toisen säkeistön keskimäinen neljän säkeen ryhmä. Ensimmäisellä rivillä resitaatiosävel A, sanalla *nace* laskeva intonaatio painottomalle tavulle.

Nuottiesimerkistä nähdään, että säeryhmän toisen säeparin ensimmäinen säe on melodiakulultaan hyvin liikkuva ja sisältää sekunti-intervallin lisäksi kaksi terssihyppyä ja yhden kvarttihypyn. Tämä melodinen rakenne esiintyy jokaisessa kolmesta säeryhmästä samanlaisena samassa kohtaa, ainoastaan säveltaso muuttuu.

Melodia noudattelee tekstin rytmiä ja puheenomaista intonaatiota. Huippukohta saavutetaan kummassakin säkeistössä kolmannen säeryhmän puolivälissä (ks. nuottiesimerkki 6).

Nuottiesimerkki 6. Sävelmän huippukohta.

Sen alussa melodia alkaa e^1 -sävelestä ja nousee ensimmäisen säeparin aikana oktaavilla, jonka jälkeen resitaatiosävelenä on e^2 . Sävelkulku yhdistettynä säveltason voimakkuuden lisäämiseen e^2 :lle tullessa nostaa tämän kohdan kulminaatiopisteeksi, josta laskeudutaan sekä melodialinjassa että dynamiikassa lopun rauhoittumiseen säkeistön viimeisellä ”*Aunque es de noche*” -säkeellä.

Koska laulun sävelmä ei ole suoraan yhtenevä minkään moodin kanssa, päädyn analyysissäni samaan kuin Kruckeberg, eli sävelmä imitoi gregoriaanista tunnelmaa, mutta ei ole suoraan jokin tietty moodi vaan Mompoun gregoriaanishenkinen tunnelmointi.

4.3.3 Laulun esittämisestä

Esittämisen näkökulmasta *Cantar del alma* on kiinnostava haaste. Perinteisen klassisen yksinlaulukoulutuksen saaneelle laulajalle säestyksetön laulaminen voi olla epätavallista ja vierasta ja gregoriaaninen laulu käytännössä tuntematonta. Kirkkomuusikot ovat tässä suhteessa vähän paremmassa asemassa, sillä opinnoissa käsitellään myös gregoriaanista laulua, ei tosin klassisen laulun oppitunneilla vaan liturgisen laulun opintojaksoilla. Kynnys tarttua *Cantar del alman* kaltaiseen lauluun voi kuitenkin olla korkea.

Edellä esitetty analyysi tarjoaa syvempää ymmärrystä kappaleen rakenteesta ja elementeistä ja voi antaa työkaluja kappaleen harjoitteluun ja esittämiseen. Kruckebergin mukaan mikään määrä analyysiä ei kuitenkaan pysty täysin ilmaisemaan laulun tunteita ja tunnelmia. Analyysi on kuitenkin hyvä työkalu, joka tarjoaa tietoa siitä, millä tavalla musiikilliset elementit on yhdistetty, jotta saadaan kuultu lopputulos. (Kruckeberg 2012, 10.)

Hollandin mukaan tämän laulun haasteet esittäjälle ovat kahtalaiset: intonaation sekä tulkinnan intensiteetin säilyttäminen, kun piano ei ole tukemassa laulajaa. Ensimmäinen voi hermostuttaa laulajia suuresti mutta jälkimmäisestä riippuu kappaleen musiikillinen onnistuminen (Holland 1987, 117). Teknisessä toteutuksessa viretason säilyttämisen haaste on ilmeinen, varsinkin kun pianon osuus kuullaan aina uudestaan laulusäkeistön jälkeen. Oman kokemukseni mukaan hyvä keino viretason säilyttämisen harjoitteluun on suhteuttaa laulettua melodiaa e^1 -säveleen sen sijaan, että ajattelee melodian alle vaihtuvia harmonioita.

Gregoriaanisen tyylin mukainen laulutapa on oma kysymyksensä. Hiley toteaa kirjassaan, että gregoriaanisen laulun melodiat mahdollistavat äärettömän määrän sävyjä laulettuun tekstiin. Kuitenkaan tämä vivahteikkuus ei tarkoita ”ilmaisevampaa” laulamista siinä mielessä, kuin se ymmärretään romantiikan tai modernin musiikin yhteydessä, sillä sellainen tuo laulun persoonalliselle tasolle, kun sen pitäisi yhtyä jumalalliseen. (Hiley 2009, 3.) Tätä ajatusta voisi soveltaa myös Mompoun laulun tulkintaan ja ilmaisuun. Näin ollen laulua ei tulisi esittää ”ohjelmanumerona” tai solistisilla ambitiolla tai tuoda omaa persoonaa liikaa esille. Laulajan rooli olisi toimia enemmän välittäjänä kuin esiintyjänä tällaisen musiikillisen materiaalin kohdalla.

5 POHDINTA

Impulssina tämän tutkimuksen tekemiselle toimi yksittäinen laulu, *Cantar del alma*, johon sattumalta törmäsin opintojeni aikana. Lauluun tutustuminen avasi minulle kokonaan uuden maailman espanjankielisessä Euroopassa. Tutkimuksen tekeminen on ollut melkoista salapoliisityötä, sillä kokoamani tiedot on ripoteltu tutkimuksiin, artikkeleihin, kirjoihin ja levynkansiin. Espanjankieliseen lähdemateriaaliin oli useimmiten mahdotonta päästä käsiksi eikä sen käyttö kielitaidon puutteen vuoksi ollut kovinkaan mielekästä. Lähdemateriaaleissa on ajoittain keskenään ristiriitaista tietoa, mikä houkuttelisi tonkimaan vielä syvemmältä mutta työn laajuuden puitteissa se ei ollut järkevää.

Minulle ennestään tuntemattomasta säveltäjästä Federico Mompousta on tutkimuksen kuluessa maalautunut kuva syvällisenä oman tien kulkijana. Hän ei halunnut taipua aikansa musiikillisiin konventioihin tai ihanteisiin, vaan pysyi uskollisena omalle sisäiselle luomisen tarpeelleen ja estetiikalleen. Hän kaipasi kaikessa olennaisen äärelle pois pintatason hälinästä ja tämä lähestymistapa läpivalaisee koko hänen tuotantonsa. Tutkimusta tehdessäni kuuntelin paljon hänen musiikkiaan ja oma kokemukseni on, että yksinkertaisuudesta huolimatta musiikki ei aina ole helposti ymmärrettävää ja vaatii kuulijalta syvällistä kuuntelemista. Sävelkieli eroaa myös perinteisestä saksalaiseen koulukuntiin pohjautuvista traditioista, joihin klassisen musiikin opinnot tyypillisesti keskittyvät. Tämä on erittäin virkistävää. Mompoun musiikista saa parhaan käsityksen perehtymällä nuotteihin ja äänitteisiin. Tämä tutkimus voi osaltaan tuoda lisää informaatiota kuuntelukokemuksen rinnalle sekä herättää muidenkin kiinnostuksen meillä vielä niin tuntematonta säveltäjää ja hänen musiikkiaan kohtaan.

Suomenkieliselle kattavalle tutkimukselle Mompousta olisi tilausta. Käyttämässäni tutkimuksissa oli keskenään pieniä epäjohdonmukaisuuksia ja ristiriitaisuuksia esimerkiksi Mompoun elämän yksityiskohtien osalta. Yleiskuvan kannalta nämä ovat merkityksettömiä mutta kattavan elämäkerran todenmukaisuuden kannalta niitä olisi hyvä tarkastella. Tämän työn kannalta ne eivät kuitenkaan olleet keskiössä. Kaikenlainen tiedon lisääminen tästä hienosta säveltäjästä olisi tervetullutta, esimerkiksi kääntämällä espanjankieliset elämäkerrat suomeksi – tai edes englanniksi – muidenkin kuin espanjaa osaavien lukijoiden iloksi. Hänen musiikkinsa ansaitsisi myös tulla lisätyksi konserttien ohjelmistoihin.

Ristin Johannekseen tutustuminen taas avasi näkymiä yhtäältä kristillisen mystiikan perinteisiin sekä keskiaikaiseen luostarielämään ja toisaalta Espanjan rikkaaseen historiaan. Ristin Johanneksesta piirtyvä kuva on Mompoun tavoin sisäänpäin kääntynyt, yksinkertaisuutta ja selkeyttä vaaliva persoona, joka on omistanut elämänsä aatteelleen. Jollain tavalla nämä kaksi vuosisatojen päässä toisistaan elänyttä ja eri taiteenaloilla ansioitunutta mestaria tuntuvat hyvin samankaltaisilta. Ehkäpä se on syy siihen, miksi Ristin Johanneksen sanat olivat Mompouille niin merkittäviä. Ristin Johanneksen runollisten ansioiden perusteellinen ymmärtäminen edellyttäisi kuitenkin sekä espanjan kielen opiskelua että teologian syvempää ymmärrystä, kuin mitä kirkkomusiikin opinnot tarjoavat.

Taustatutkimuksen ohella tutkimukseni toinen taso on yksittäisen laulun, *Cantar del alman*, tapaustutkimus. Käsittelin laulua suppean musiikkianalyysin kautta sekä peilaamalla sitä gregoriaaniseen lauluun. Tutkimustulokseni on, että laulu on Mompoun oma sävellys gregoriaaniseen tyyliin, jonka osia ovat taidokkaasti laaditut toisiaan tukevat sävellyksen osat. Gregoriaaniseen tyyliin paneutuminen tutkimuksessani antoi syvyyttä ymmärtää laulua sekä ajatuksia siitä, miten lähestyä sitä esittämisen näkökulmasta.

Tämäntyyppinen taustatutkimus, jota olen työssäni tehnyt, voisi olla kiinnostava menetelmä laajemminkin laulumusiikin tutkimiseen, kun tarkastellaan rinnakkain sekä säveltäjän että runoilijan elämää ja tuotantoa. Mielestäni tämä lisää syvyyttä taideteoksiin, tässä tapauksessa musiikkikappaleeseen, kun ymmärretään monia vaikuttimia sen taustalla. Ajattelen, että taiteen itsensä lisäksi sen syntyhistoria on kiinnostavaa ja auttaa myös ymmärtämään ja tulkitsemaan teoksia. Se myös muistuttaa siitä, että taiteentekijät ovat aina sidoksissa omaan aikaansa ja sen vaikuttimiin, yhteiskunnallisiin ilmiöihin sekä oman alansa asiantuntijoiden kesken käytävään keskusteluun.

Mompoun lauluihin ja niiden rikkaisiin taustoihin perehtyminen olisi itselleni luontevin suunta jatkotutkimuksen kannalta. Monet hänen lauluistaan on julkaistu kuluneen vuosikymmenen aikana, ja ne odottavat vielä pääsyä suuremman yleisön tietoisuuteen. Aiheesta tehdyt aikaisemmat väitöskirjat toimisivat hyvänä vertailukohtana tähän tarjoten samalla paljon hyödyllistä ja arvokasta materiaalia laulujen opiskelua ajatellen, mm. käännöksiä sekä katalaanin ääntämisohjeita.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Aldwell, Edward & Schachter, Carl 2019. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Oppikirja. 4. painos. Suomen musiikkitieteellinen seura 2010.

Asún, Raquel (edición) 1986. San Juan de la Cruz: *Poesía completa y comentarios en prosa, Edición, introducción y notas de Raquel Asun*. Barcelona: Editorial Planeta.

Biblioteca de Catalunya 2005: *Fons Pura Gómez*. Arkistomateriaali Katalonian kirjastosta. Luettu 23.3.2023 <https://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Gomez-Pura>

Daub, Eric MacDonald 1997. *The "Musica callada" of Federico Mompou*. Väitöskirja. Texasin yliopisto. Order No. 9803084. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (304373063). Luettu 27.3.2022 <http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/musica-callada-federico-mompou/docview/304373063/se-2>

Erkkilä, Lasse, Tuovinen, Ulla, Tuppurainen, Erkki & Korolainen, Juhani (toim.) 2003. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Hiley, David 2009. *Gregorian Chant*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Holland, Frieda Elaine 1987. *Federico Mompou: A Performer's Guide To The Songs For Voice And Piano (catalan)*. Väitöskirja. Texasin yliopisto. (Order No. 8717432). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (303610157). Luettu 27.3.2022 <http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/federico-mompou-performers-guide-songs-voice/docview/303610157/se-2>

Kruckeberg, Lynell. Joy 2012. *Federico Mompou: A style analysis of thirty-five songs*. Väitöskirja. Iowan yliopisto. (Order No. 3552087). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (1292957206). Luettu 26.3.2022 <http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/federico-mompou-style-analysis-thirty-five-songs/docview/1292957206/se-2>

Lehmijoki-Gardner, Maiju 2007. *Kristillinen mystiikka. Läntinen perinne antiikista uudelle ajalle*. Helsinki: Kirjapaja.

Leymarie, Isabelle 1996. The Hidden voice of Federico Mompou. *The UNESCO Courier*, 49 (11), 47. Saatavissa <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000104898>

Liu, Qiaoni 2021. *Cancion y danza, fetes lointaines, paysages by federico mompou: A stylistic analysis* (Order No. 28410197). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (2572559857). Luettu 25.2.2023.

<http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/cancion-y-danza-fetes-lointaines-paisajes/docview/2572559857/se-2>

Masó, Jordi 2014. Levyteksti, levyllä Federico Mompou. *Songs (Complete), Vol. 1 - Song of the Soul* [levyttänyt Marta Mathéu & Jordi Masó]. Äänilevy. Santa Coloma se Gramenet, Espanja: Naxos. 24.–25.11. 2012

Mompou, Federico 1989a. *Melodies et Chansons*. Partituuri. Pariisi: Editions Salabert.

Mompou, Federico 1989b. *Piano Album*. Partituuri. Pariisi: Edition Salabert.

Mompou, Federico 2009. *Complete Piano Works*. Äänilevy. Barcelona: Brilliant Classics. 1974

Mompou, Federico 2014. *Songs (Complete), Vol. 1 - Song of the Soul* [levyttänyt Marta Mathéu & Jordi Masó]. Äänilevy. Santa Coloma se Gramenet, Espanja: Naxos. 24.–25.11. 2012

Mompou, Federico 2015. *Songs (Complete), Vol. 2 - Becquerianas / Comptines* [levyttänyt Marta Mathéu, & Jordi Masó]. Äänilevy. Santa Coloma se Gramenet, Espanja: Naxos. 7.–8.12. 2013

Predota, Georg 2018. *Music of Evaporation—Love of Consequence Federico Mompou and Carmen Bravo*. Interlude-verkkosivusto musiikista. Luettu 14.4.2023

<https://interlude.hk/music-evaporation-love-consequence-federico-mompou-carmen-bravo/>

Ruiz de Gauna, Moisés 2009. *Federico Mompou and The Piano: A performer's guide*. Väitöskirja. Cincinnatin yliopisto. (Order No. 3371011). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection; Publicly Available Content Database. (304863642). Luettu 2.4.2022

<http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/federico-mompou-piano-performers-guide/docview/304863642/se-2>

Teinonen, Seppo A. (toim.) 2004. Ristin Johannes: *Pimeä yö*. Toinen painos. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Teinonen, Seppo A. (toim.) 1984a. Ristin Johannes: *Elävä rakkauden liekki*. Kristillisen mystiikan klassikot 3. Kirjapaja.

Teinonen, Seppo A. 1984b. *Rakkauden tuska. Espanjan suuret mystikot*. Helsinki: Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 140

Tuorila-Kahanpää, Heidi (toim.) 2020. Pyhä Ristin Johannes: *Hengellinen laulu*. s.l. Väyläkirjat.

Tynni, Aale (toim.) 2004. *Tuhat laulujen vuotta. Valikoima länsimaista lyriikkaa*. Kolmas painos. Juva: WS Bookwell Oy.

Varto, Juha & Veenkivi Liisa 1995. *Ihmisen tie 1. Keskusteluja mystikoista*. Tampere: Taju – Tampereen yliopiston julkaisujen myynti

Vuori, Hilikka-Liisa 2011. *Neitsyt Marian yrttitarhassa. Birgittalaissisarten matutinumien suuret responsoriot*. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Studia Musica 47.

Zalkind, Ann 2000. *A study of mompou's "Música callada": Influences and style*. Väitöskirja. New Yorkin yliopisto. (Order No. 9959245). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (304587025). Luettu 1.4.2023

<http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/federico-mompou-piano-performers-guide/docview/304863642/se-2>

LIITE 1

Cantar del alman harmonia-analyysi

Lento

p

e: I II I⁴ - 3 I V⁷
 toonikaurkupiste -- -- --

I II⁶ V⁴ - 3 V⁷ fis: II⁶₅ V⁷ I⁴ - 3 I⁶
 -- (puolilopuke) rit

e: II⁶₅ V⁷₆₋₅ I⁹₄₋₈₋₃ I⁶ II⁶ V⁷ I