

Musical Interaction in Concertante Situations

Tapio Tuomela

Written Thesis

Artistic Doctor of Music Degree

Sibelius-Academy, University of Arts Helsinki

2014

Abstract

This written thesis forms part of an artistic doctoral degree and consists of an introduction and three written articles. They all shed light on musical interaction in my own music in three different contexts: between soloist and orchestra, between music and text, and between music and moving images.

The article *Musical Interaction in Concertante Situations* observes and compares musical interaction between the soloist and the orchestra in two of my concertos, the Piano Concerto (2008) and Swap (Chamber Concerto for Saxophone and Orchestra; 2012/13). It focuses on the roles of the soloist and the orchestra, their mutual balance and its development. The mutual hierarchy is examined in terms of which one of the participants may be experienced either as leading or accompanying in a given passage. The hierarchy depends on a combination of constantly changing parameters, and finally the orchestral texture seems to take the central position in affecting the foreground-background balance between the soloist and the orchestra.

My strong interest in vocal text articulation and languages resulted in a series of compositions called Song Pairs (2007-2012), in which the central idea is to present two compositional interpretations of the same poem within one work, first in its original language and then in a translation. During the project, the language versions became more and more independent from one another, until in one of the song pairs, I deliberately set different music to the two language versions of the same poem. The article *Halkeama* (in English: Fissure) focuses on interaction between voice and accompaniment in the Song Pairs cycle, and the analysis uses linguistic and semiotic terminology. I found that the instrumental accompaniment was both intuitively and consciously the major tool in interpreting and representing the semantic meaning of the poems and their translations.

The article *Tunteiden tulkki* (in English: Interpreter of Emotions), addresses the interaction between moving images and music. It describes ways a composer may affect the interpretation of a mute film. It is based on orchestral music I composed for the mute film *Noidan kirot* (Curse of the Sorcerer, 1927). The conceptual background for the analysis was derived from Zofia Lissa's categories of film music functions, of which two (commenting on the images and supporting their emotional content) became the most important ones. When composing, I labelled certain emotions with respective music – regardless of the person experiencing them on the screen. This way the music built bridges between scenes and participated in the construction of the form of the film.

Key words: Concerto, interaction, vocal music, translation, music for film

Sisältö / Contents

Introduction	5
1. Presentation of the project	5
2. Interaction between a soloist and the orchestra	7
3. Vocal compositions; bilingual interaction	7
4. Interaction between music and a mute film	9
5. Research combined with composing	10
References	11
Musical Interaction in Concertante Situations	12
1. Introduction	12
2. Brief description	13
3. The Concept of Interaction	13
4. Different approaches	15
5. Basic Concepts	16
5.1. Role reflecting hierarchy	16
5.2. Criteria for the hierarchy	17
5.2.1. Solo	18
5.2.2. Orchestra	19
6. Historic overview: Concerto and chamber concerto	23
7. Hierarchy between the soloist and the orchestra	26
7.1. The soloist in the foreground	26
7.2. The orchestra in the foreground	29
7.3. Soloist and orchestra as equally important participants	30
7.3.1. Solo-tutti	32
7.3.2. Imitation	33
7.4. Unclear hierarchic situations	36
8. Intensified musical interaction	37
8.1. Visual intensification	39
9. Changes of Hierarchy in the light of one example	42
10. Conclusion	49
11. Epilogue	50
References	51
Halkeama – säveltäjä kääntäjänä	52
1. Johdanto	52
2. Kääntämisen filosofiaa	54
3. Kielivaihdosten seuraukset musiikissa	56

3.1. Muutokset musiikin tekstuurissa	56
3.2. Muutokset muotorakenteessa	60
3.3. Muutokset tulkinnallisessa kokonaisuudessa	62
4. Kieliversioitten välisten erojen korostaminen	63
5. Myötäpareista vastapareiksi	70
Lähteet	71
Tunteiden tulkki	72
- Noidan kirot -mykkäelokuvan ja orkesterisäestyksen suhde	
1. Johdanto	72
2. Filmin juoni	73
3. Musiikin läsnäolon profiili	74
4. Yleinen ja yksityinen kuvakulma musiikissa	76
5. Filmimusiikin funktiot	79
5.1. Emootion tukeminen	80
5.2. Tapahtuminen taustoittaminen	86
5.3. Kommentoiminen	87
5.4. Ennakoiminen ja takautumat	89
5.5. Johtoiheet	92
6. Muoto, leikkaukset ja synkronointi	96
7. Tyyli ja sitaatit	99
8. Lopuksi	101
Lähteet	102

Introduction

1. Presentation of the project

My artistic doctoral degree consists of a selection of my compositions and three written articles with this introduction. The articles each focus on different aspects of my compositions.

The compositions are the following:

- Vuohenki luohti (2001) for mezzosoprano and orchestra (17')
- Sea-Drift (2006) for mezzosoprano, string quartet, and piano (18')
- Song Pairs 1-4 (2008-2012) for voice and piano / chamber ensemble (total duration 35-40')
- Antti Puuhaara (2007-2009); melodrama/chamber opera for recitant, eight singers, and six instrumentalists (70')
- Swap – Chamber Concerto for Saxophone and Orchestra (25')

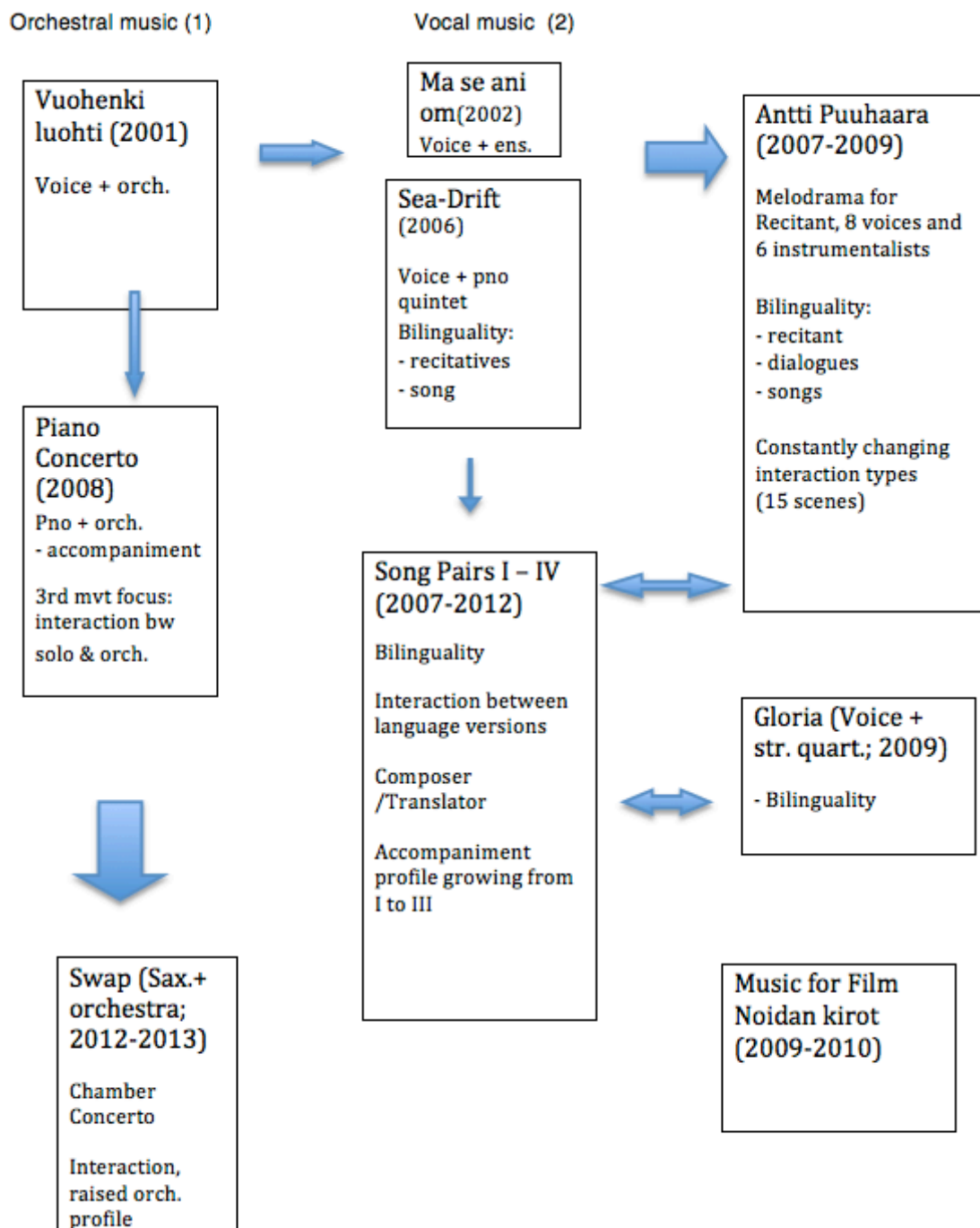
Two main trends can be seen in my compositional output since the year 2000. Firstly, I have written three larger compositions for a soloist and orchestra, and in this context I have become increasingly interested in musical interaction in a concertante situation.

Secondly, my experimental chamber opera *Ear's Tale* and the full-length opera *Mothers and Daughters* already set off my strong interest in different vocal text articulation and languages in the 1990's.

Picture 1 shows the output of my major works since 2001, focusing on works relevant for the artistic doctoral degree. The instrumental trend (1) of compositions for a soloist and orchestra is represented by vertical arrows downwards on the left, whereas the vocal line (2) is represented by horizontal arrows (and one arrow in the middle, pointing downwards to *Song Pairs*). The arrows partly rep-

resent the chronology of the projects but also give an idea about how the compositions have influenced one another.

Picture 1: Selected works of Tapio Tuomela, related to the doctoral studies



Three articles form the written part of the thesis:

1. Musical interaction in Concertante Situations (in English)
2. Halkeama (Fissure), focusing on Song Pairs I – III (in Finnish)
3. Tunteiden tulkki (Interpreter of Emotions), commenting the interaction between image and sound in my music composed for the mute film Noidan kirot (Curse of the Sorcerer, 1927; in Finnish)

2. Interaction between a soloist and the orchestra

My recent compositions for soloist and orchestra can be seen on the left column of Picture 1 (below Vuohenki Luohti): the Piano Concerto (2008), and Swap, Chamber Concerto for Saxophone and Orchestra (2012/13).

The Piano Concerto does not belong to the folder of compositions in my doctoral exam, but the idea of interaction between the solo and its background emerged as a possible theme for the doctoral study while writing it. This made me challenge the rather straightforward relationship between the soloist and the orchestra towards the end of the piece.

The article Musical Interaction in Concertante Situations observes and compares these two concertos, focusing on the roles of the soloist and the orchestra, their mutual balance and its development. For the purpose of analysis, passages of definable length and textural structure, called *constellations*, are detached and analysed. The mutual hierarchy between the soloist and the orchestra is examined in terms of which one of the participants may be experienced either as leading or accompanying. The hierarchy depends on a combination of constantly changing parameters, and finally the orchestral texture seems to take the central position in affecting the foreground-background balance between the soloist and the orchestra.

The article was published in the Spanish Sonograma Magazine (4/2014).

3. Vocal compositions; bilingual interaction

Vuohenki luohiti (2001) is the oldest of the compositions forming my artistic

doctoral degree. Chronologically, the vocal trend is continued by *Ma se ani om* (2002) for contralto and a small baroque ensemble, which is in a clearly accompanying position all the time. It is my first piece where two different languages are present in the same composition; its lyrics consist of two successive texts in two almost extinct Carelian languages, Tver and Eastern Carelian (Vepsian). The next vocal works, *Sea-Drift* (2006) and the melodrama *Antti Puuhaara* (2007-2009), bring the idea of bilinguality further. In their case, the two languages present in the composition are constantly alternating, which makes the listener ponder their relationship.

Both *Sea-Drift* and *Antti Puuhaara* include prominent recited texts; *Puuhaara* contains staged dialogues as well. The main idea behind the use of two languages was to ensure the communication with the local public, including children – which was particularly important with *Puuhaara*. Both in *Sea-Drift* and *Puuhaara*, the spoken passages should be performed in the local language, while the sung music should be in the original language of the poem or libretto. (In the case of *Sea-Drift*, the original poem by Walt Whitman is in English, whereas the libretto of *Antti Puuhaara* is written in Finnish).

Since *Puuhaara* was written at the beginning of my doctoral studies with a strong focus on musical interaction, it was natural to aim for a rich variety of interactive situations during its 15 scenes, using different combinations of the vocal ensemble and its soloists, six instrumentalists, spoken dialogues, and recited texts.

The four sets of *Song Pairs* (2007-2012) brought a research-oriented aspect to the rather practical orientation of bilinguality in the above-mentioned compositions. This approach was most intensive while composing *Fissure*, the third set of songs in the *Song Pairs*. Reading articles and finding out about the philosophy of translation gave me the justification to set deliberately different music to two language versions of the same poem. The *Song Pairs* composition project – the case of *Fissure* in particular – and its analogy with the procedure of translation is described in my article *Halkeama* (in English and French: *Fissure*).

The article *Halkeama* focuses on interaction between voice and accompa-

niment, and the analysis uses linguistic and semiotic terminology. If the “meaning” of a song can be seen as a sum of the vocal and the instrumental content (Cone 1974, 20), I noticed that the instrumental line was more interesting in conveying the nuances of the text’s meaning. While composing the songs, I found that the instrumental accompaniment was both intuitively and consciously my central tool in interpreting and representing the semantic meaning of the poems and their translations.

The lengthy Song Pair project was partly simultaneous with an interesting vocal chamber music commission in 2009. In this project I combined original Latin Gloria melodies and their early Finnish translations into one composition. A variation form helped me create distinct profiles for the alternating Latin and Finnish voice parts as well as differentiate their respective accompaniment in the string quartet texture.

4. Interaction between music and a mute film

Lowest in the right corner in Picture 1, I have mentioned Music for the film *Noidan kirot* (Curse of the Sorcerer, 1927). The last article belonging to the thesis of my artistic doctoral degree, *Tunteiden tulkki* (in English: Interpreter of Emotions), treats the interaction between moving image and the music composed in 2009-2010 for the mute film as a commission by the Finnish Radio Orchestra.

The article describes ways and tools a composer may use for affecting the interpretation of a muted film. Extending the role of music from pure illustration of image to building bridges and participating in the construction of the form of a full-length film only became possible after careful analysis of the emotional content of the scenes. The next task was to create and strengthen the link between these scenes, supporting, commenting, or in some cases even contrasting the emotion with the music. This happened mainly by labelling certain emotions – regardless of the person experiencing them on the screen – with a particular musical gesture, rhythmical or melodic motive, or a clearly defined orchestral

texture in a certain atmosphere. The conceptual background for the analysis in the article was derived from Zofia Lissa's categories of functions of film music (Lissa 1959).

At the beginning of the project, I presumed that interaction between music and an already existing film can only happen in one direction, namely in the way how the film compels the composer to write music that serves its needs. It became evident, however, that music composed to a film almost 100 years later eventually influences how the film can be understood today. Combining today's contemporary music with images of rural life style from the 1920's creates a striking effect. The composer may approach the film with his music from a fresh perspective, he may emphasize the dramatic narrative surprisingly, and in the best case, may enrich the film's emotional content without changing it – or if necessary, challenge the obvious interpretation of the visual message.

5. Research combined with composing

The three articles shed light on musical interaction in three different contexts: within music alone (between soloist and orchestra), between music and text, and between music and moving images. The angles of observation vary from the point of view of a concert listener (the Concerto article) via the linguistic perspective of a translator (the *Halkeama* article) to that of an analytical film viewer in a film performance accompanied by live orchestra (the article *Tunteiden tulkki*).

More generally speaking, studies in the philosophy of science, musical semiotics, and not to mention updating my analytical methods have essentially opened my consciousness regarding the musical area I'm active in.

Researching the thematics of translation and the concerto for this thesis helped forming a broader background for composing the respective works and had a crucial impact on the simultaneously created pieces Swap and Fissure. I especially regard these two composition projects as perfect examples of how primarily artistic activity may be enriched by deeper awareness and conceptual

reflection through research.

References

Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press

Lissa, Zofia 1959. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel

Musical Interaction in Concertante Situations

1. Introduction

This article focuses on musical interaction between the soloist and the orchestra in my compositions Piano Concerto (2008) and Swap – Chamber Concerto for Saxophone and Chamber Orchestra (2012-13).

Comparing these two concertos is very revealing. First of all, the profile of the orchestral accompaniment and its individual parts is higher in the Saxophone Concerto than in the Piano Concerto, which was written four years earlier, for the most part before my doctoral studies. Secondly, the relationship between the soloist and the orchestra is also more versatile and their mutual interaction richer in the Saxophone Concerto (called Swap later in this article).

I started composing the Piano Concerto with a traditional heroic concerto in mind. However, having written its first two movements, I wanted to challenge the straightforward relationship between the soloist and the orchestra. The new focus resulted in at least two passages in the final movement which I would probably have omitted or written differently a couple of months earlier. The two passages, the imitative opening and the final “fight” between the soloist and conductor will both be discussed below.

Four years later, when the saxophone concerto project started, I wanted to extend the musical interaction into the relationship between individual orchestral members and the soloist, in addition to the juxtaposition of the soloist and the whole orchestra. Besides, the saxophone as a solo instrument could easily be integrated in the orchestral sound, which made the hierarchy between the solo and the orchestra less self-evident. This way it soon became obvious that the concertos framing the works of my doctoral studies would differ greatly from one another. Many of the differences and similarities will be analysed below, focusing on interaction between the soloist and the orchestra.

2. Brief description

In the following, I will first define musical interaction and my approaches towards this subject matter. Section 5 presents the main concepts and the criteria for the mutual hierarchy of the soloist and the orchestra in a concertante situation. The categories of this hierarchy are presented via musical examples in section 7.

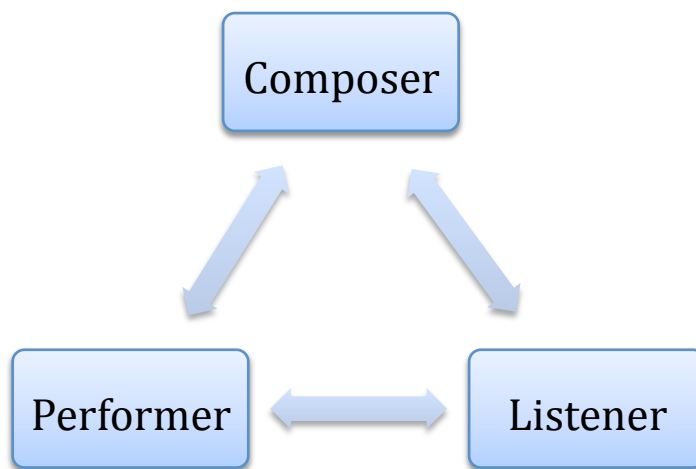
It should be emphasized that the presented examples are taken out of their original context, and the commentaries restrict themselves to the very essential: analysis of the musical interaction in a concerto situation. I mainly use a short score (it. *particelli*), where the orchestral staves are condensed into three or four staves in order to save space and simplify the reading. The score is written in C, thus the saxophone part is not transposed.

3. The Concept of Interaction

As interaction plays a central role in concertante situations, it is necessary to specify the concept. I define interaction as a mutual action-reaction relationship between at least two participating subjects, supposing they are separate and able to react to one another.

Human interaction may be generically verbal, social, physical (e.g. gestural) etc. Musical interaction may have similarities with any of the above discourses. I hope to concretize the particularities of musical interaction within a concert situation with the following pictures (Pictures 2 and 3).

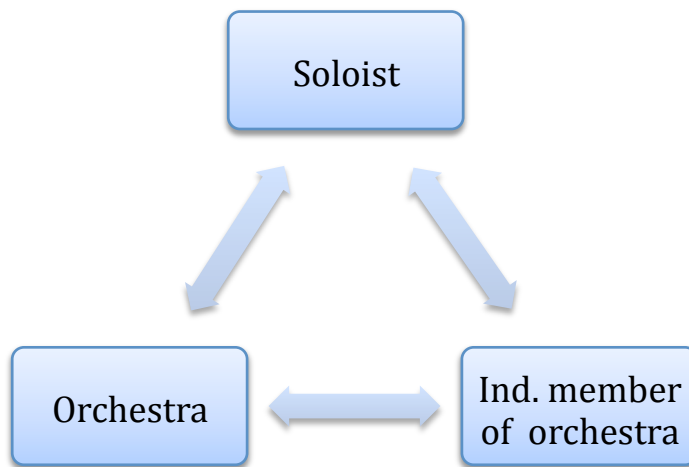
Picture 2: Interaction in a musical performance



Let us start the interpretation of Picture 2 with the composer. Once a new composition has been born, the composer hands it to the performer, who performs it in front of the audience, the listener. (Here we presume that the composer and the performer are separate subjects.) Thus, we have the following succession of interaction arrows: composer $\Leftrightarrow$ performer $\Leftrightarrow$ listener. The arrows are two-directional, because there is feedback from the performer to the composer, as well as from the listener to both the performer and the composer.

In my study, I will concentrate on the "performer corner" of the Picture 2 triangle. The performer, for its part, is – in the case of a concerto – most often divided in two: the soloist and the orchestra. However, there are also moments when the activity between the soloist and individual members of the orchestra is so high that we can separate the orchestra's individuals "stepping out" of the collective. Now we can notice that another interaction triangle has been created (Picture 3).

Picture 3: Interaction among concerto musicians



Picture 3 describes the dynamic relationship between three performer units of a concerto. The soloistically behaving orchestral members may occasionally separate themselves from the orchestral tutti into a lively dialogue with the soloist, but soon they return to their standard role as integrated orchestral members. In some tutti passages, all three participants of the triangle are melted together as one unified whole.

4. Different approaches

Musical and verbal interaction have often been seen as close relatives. In the late eighteenth century, Heinrich Christoph Koch (Koch 1983, 208-209) describes the concerto situation with its established solo-ritornello tradition as a “passionate dialogue” between the soloist and the orchestra. (The German original text uses the word “Unterhaltung”, referring to a discussion or exchange of opinions.)

The interaction between a concerto soloist and the orchestra has also been compared to social interaction, as a metaphor for the relationship between an individual and the society – extended even as far as to a “consensual reconciliation enshrined in Rousseau’s Social Contract, one of the pillars of Enlightenment thought” (McWeigh 2009, 586).

Mäkelä (1990, 46-52) uses the term "intratextual" when referring to musical interaction within a single composition. The term describes a relationship in the musical score between instruments or parts. He analyzes various aspects of musical interaction in distinct units of definable length and textural structure, calling these units *constellations*. I am not using Mäkelä's fine-tuned categorization and labelling for constellation sub-categories, but follow his judgement of stability and direction of change as important parameters defining the quality of interaction.

My own approach is based on the hierarchy of the concertante participants in terms of which of them is in the *foreground*, while the other one is in the *background*; i.e., which of them is more prominent or less prominent in a given concerto passage. This observation is not necessarily an objective one, and besides, the situation and mutual balance of what can be experienced as primary or subordinate, often change rapidly in contemporary music.

For clarity in the following analysis of the dynamics between the soloist and the orchestra, I mostly treat the orchestra and its individual members as one unit, even though they were presented separately in the triangle of Picture 3.

5. Basic Concepts

5.1. Role reflecting hierarchy

A central tool for analyzing musical interaction in a concerto is the *role* that the individual participants play. A role typically manifests itself in time and narration, and therefore has a linear quality. In a concertante situation, a given participant's role emerges in relationships among different participants, and it is executed by a musician, a group of musicians, or the orchestra (treated here as one subject). Roles are used in the following analysis as a tool for describing the mutual hierarchy of the concertante participants in light of the above *foreground - background* distinction.

Simultaneous roles of the two main concerto participants often appear as pairs, or pairs of oppositions. A typical example is a dominant-subordinate relationship, where one of the participants has a leading role and the other one has a subordinate one. This observation is based on the quantitative or qualitative prominence of the chosen participant, as will be stated in the next section.

The subordinate participant may have various roles while still staying in the background, such as accompanying or imitating, as will be shown in the musical examples. I also consider a supporting role to be subordinate, as will be seen in section 6.4.1., which treats aspects of doubling the soloist in the orchestra. The behaviour of equally considered concerto participants differs from a dominant-subordinate relationship in that they may interrupt, comment, or challenge one another actively in their dialogue. Their parts can also be seen as contrasting with one another, depending on how much their material, its use, and character differ from one another.

5.2. Criteria for the hierarchy

What are the central parameters contributing to the perceived musical foreground-background balance between a soloist and the surrounding group of musicians, and how can they be analyzed? Mäkelä (1990, 46-47) defines five qualitatively distinct ways of observing texture in his analysis of chamber concertos of the 1920's: thematic-motivic, dynamic, contextual, semantic, and verbal observation. I will use the first three observation types in my analysis, applying them to the constituents of the texture, one at a time. The next step is to compare the localized importance of the concerto participants, and to define their mutual hierarchy, using the criteria given in the next section.

In a *thematic-motivic* analysis, I evaluate the melodic-rhythmical profile of the constituents in the given passage and try to define on that basis which one of the participants appears as stronger or weaker in character. In the *dynamic* observation, on the contrary, my focus is on parameters that may be measured by their prominence. The most important parameters in this respect are dynamics and the strength of a line or an orchestral part – which in turn depends a

lot on orchestration (treated in section 5.2.2.1.). Also, a rhythmical gesture can be measured in dynamical terms, when its effect is based on repetition.

Therefore, a dynamic analysis is focused on quantity, whereas the former one, a thematic-motivic analysis, can be seen as focusing on qualitatively measurable aspects of the texture. A *contextual* observation, lastly, focuses on the relationship between the concerto performers. It aims at defining the roles of participants in the musical texture, trying to find the logic behind how they mark the borderlines and transitions of analysed passages.

5.2.1. Solo

Let us elaborate upon the above division in a concertante situation. Following the given three categories of textural analysis, let us first define the criteria for a soloistic orientation. A soloistic part can be characterized by at least one of the following factors:

- a. The soloist has a higher textural profile than those around it, extending the solo part towards new and experimental playing techniques.
- b. The soloist has a clearly distinct and higher melodic-rhythmical profile than those around it.
- c. The solo part distinguishes itself from the surrounding instruments clearly in the intensity of expression. The articulation of musical expression is more detailed and varied than in the surrounding group of instruments.
- d. The solo distinguishes itself from those around it via dynamic intensity, i.e. volume. Registrally, the solo part involves passages with a distinct register and larger contour than in the surrounding group of instruments.

Factors a, b, and c are clearly qualitative, while factor d has a quantitative character. The volume of the solo instrument is linked to its colour and register. The sheer amount of notes can also be regarded as a quantitative criterion, in case the material of the solo part is low in its thematic profile but attracts the audience via its rapidity or virtuosity.

5.2.2. Orchestra

Applying the same observations to the orchestra, we notice that the qualitative aspects of the texture are basically equal to those of the solo, but the possibilities are multiplied. This is particularly interesting in the orchestral texture and its profile, often depending on the size of the orchestra. There are remarkable differences between the two concertos at hand, and I will give a couple of reasons for my approach in the next section and in section 6, which treats the history of the concerto.

As for the quantitative aspects, we must first consider which parameters may be measured dynamically. Again, the most obvious one is the volume of the orchestra, but equally important is the density of the texture, when we consider the amount of notes. The orchestral density does not necessarily depend on volume only; at least two further parameters have to be taken into consideration. Firstly, the amount of contrapuntally distinct musical lines and their strength decides a lot regarding how intensively the orchestra covers the respective registers. The complexity of the individual lines, the amount of musical information included in them, and their diversity contribute significantly to the overall effect of density and the amount of information.

Secondly, the tessatura of the individual lines or instrumental groups and their sum throughout the register decides how completely the orchestra covers the space within the register it is filling.

We will notice in the examples of section 7 that textural aspects greatly influence the roles of concerto participants, as well as the reasons why either of them may be experienced as being in the fore- or background.

In order to be better equipped for the analysis of the examples to follow, we need to go deeper into orchestration and the history of the concerto.

5.2.2.1. Orchestration

In the texture of an orchestral score, several instruments functioning simultaneously in a group and fulfilling the same role (e.g. accompaniment) form an orchestral *layer*. A layer has a vertical character – as opposed to the horizontal character of a role, explained earlier in section 5.1. A layer does not necessarily consist of instruments of the same colour, but rather of instruments fulfilling the same duty in the orchestral texture. One layer may be e.g. singing the melody, another one building the harmony, the third one carrying out a prominent rhythmical motif, and the fourth playing the bass line. Layers may also be continuous or fragmented, depending on their stability. The amount of simultaneous orchestral layers may vary greatly, contributing essentially to the experienced density of information.

In orchestration, composers traditionally use the concepts *uniform* or *mixed* colour. We can talk about uniform colour, when one layer is orchestrated with similar colours, typically with instruments from the same family, like woodwinds. Mixed colour, on the contrary, mixes instruments from different orchestral families.

An orchestra and its layers having a uniform colour is more typical of concertos written for a large orchestra than a smaller one, where sizes of different orchestral families and colours are smaller. To give an example, extensive passages of uniform colour are abundant in Tchaikovsky's symphonies, where the whole string orchestra is often playing a passionate melody in unison, while the whole wind orchestra is taking care of harmonies.

In a chamber orchestra, mixed colour is often used in registrally large harmonies, because there simply aren't enough instruments in one group to cover the full register in chords. This results in a less homogeneous colour, involving different instrumental colours in the same orchestral layer. As an example, whilst a 9-part chord may be orchestrated rather uniformly in a large orchestra (for instance for three flutes, three oboes, and three clarinets), other colours must be added in a chamber orchestra in order to produce the necessary amount of voices. Interestingly enough, some composers like Schönberg and Stravinsky, regarded the above quality of the chamber orchestra to be one of its

biggest strengths, greatly contributing to its individual colourism, as will be noted in the historic overview of section 6 later (Schubert 1990, 1240).

The register of an orchestral instrument is decisive for how its intensity is experienced. Most instruments have weaker and stronger registers, thus affecting their presence. The French horn has been used as an orchestral pedal throughout its history, but if placed too high it eats up everything surrounding it. Interestingly, the same happens with a low oboe or English horn, which must be taken into account when using these instruments in a concertante accompaniment, e.g. when doubling a vocal soloist.

5.2.2.2. *Doubling of solo part*

The doubling of the soloist's melodic line is a procedure that may have different functions in a concertante situation. Usually it supports the solo line and is subordinate to it. However, a doubling in an unusual instrumental combination or several octaves apart may lift the role of the accompanying line and diminish the dominance of the solo line. Leaving the solo alone is a statement, but the way it is doubled may be an even stronger one. Situations in a concerto may vary from imperceptibly supporting the solo line, playing in unisono from a distance, to intensively doubling the solo, finally covering it.

A doubling may just be giving the note of reference to a vocal soloist in order to help him or her find the starting pitch, but it may also mean bursting suddenly into an intensive string doubling in several octaves, frequent in *bel canto* passages of Puccini operas. Wagner often prefers to give the singer a strong support by embracing him or her with the harmony, without implicitly doubling any of the rhythms or melismas of the voice melody. I would call this principle – giving space for the text – partial doubling. A doubling may also be continuous or fragmentary. Verdi is famous for continuous doubling, and an orchestral soloist like a woodwind instrument may play along the vocal line during a whole phrase, sometimes even a complete stanza. Mozart and Richard Strauss, on the contrary, are masters of fragmentary doubling. In their operas, a long vocal line is often doubled by short motives from different orchestral instruments. The

doubled motives are fragmented and almost always shorter than the whole phrase, producing an almost kaleidoscopic variation in colour, illuminating the solo line from constantly changing perspectives.

Audibility of the solo line is often the motivation for doubling, especially in the case of solo instruments and voices with limited sound capacity. However, doubling in the same octave easily "eats up" the solo part (e.g. consonants of the text in vocal music, or a solo instrument like the cello with a restricted volume). This happens easily, particularly in the lower or middle register, if sufficient space is not given around the soloist. On the other hand, cautiously realized doubling in terms of volume, colour, and contour, may greatly contribute to the clarity and strength of the solo line.

In *Swap*, the saxophone soloist basically has no problem in being heard. In the few cases where its sound is integrated into or even swallowed by the orchestra, this is also my intention, due to the chamber concerto character of the piece. There is very little doubling of the solo part in the orchestra, if any.

My Piano Concerto is certainly not the only piano concerto where in several passages one could say that the piano doubles the orchestra rather than the opposite. This is particularly obvious in tutti passages where all the music is melted into one whole, and possible if there are not too many voices for the piano to cover.

It is maybe controversial that the Piano Concerto score looks thinner and less contrapuntal than the score of *Swap*. In the Piano Concerto, the textural profile of the orchestral harmonies is rather low. One simple reason for this is that the piano texture includes a lot of arpeggiated harmony, easily and constantly covering a larger area of the register than the saxophone. It would have been unnecessary to fill in this space with undue orchestral movement and make the orchestra fight for space during the most active piano passages. (However, the orchestra occasionally interrupts the solo with short comments.) Therefore, the accompanying chords of the orchestra are often simply played legato, if its role has to be kept low. This is most obvious in the first movement of the Piano Concerto, which focuses on straightforward and traditional virtuosity.

In Swap, on the contrary, even simple accompaniment often includes a textural element that lifts the presence of the orchestra. A harmonization of the saxophone melody in the orchestra quite often includes a lot of textural activity in the orchestral parts, as one can easily notice when taking a short look at Example 2 later.

6. Historic overview: Concerto and chamber concerto

Why is the textural profile of the orchestra in these two concertos so different, even though the size of the orchestra is exactly the same? In order to be able to reply to this question, we will have to take a look at the history of the concerto and the chamber concerto.

The hierarchy between the solo and its accompaniment is imbedded in the concept of *konzertieren* (German), with meanings varying from “acting together” (*concertare* in Italian) to competing, rivaling, or even disputing.

The role of a soloist, as well as the interaction between concerto participants, has changed during music history. The role of the collective surrounding the soloist has also been undergoing change all the time. The *canzona*, i.e. the instrumental version of the vocal concerto of the 17th century, and thereafter *sonata da chiesa* and *sonata da camera* were the most important forms of chamber music in the Baroque era. During the early 18th century they provided the springboard for Concerto Grosso with several soloists, called the *concertino* group, as opposed to the accompanying *ripieno* group. The size of the accompanying string ensemble with the continuo gradually grew into a string orchestra. The classical era witnessed a further evolution via *Sinfonia Concertante* towards the classical-romantic concerto with only one soloist. (Naumann 2013, 553, and Stein 1979, 161-163)

For our present topic, a particularly interesting trait in the concerto history is the renaissance of the chamber concerto in the early 20th century. Even though classical concertos were arranged for and performed by smaller ensembles in the classical period, the titles of the early baroque, such as *concerto da*

camera, not to mention *vocal concerto*, were almost absent during the romantic era.

Baroque concertos often used several soloists, and this idea was preserved in many of the early 20th century chamber concertos, starting with Alban Berg's Chamber Concerto for violin, piano, and 13 instrumentalists (1925). The dichotomy behind the term *chamber concerto* lies between the introverted word *camera* – home, a place closed from public – and *concerto* – an activity with competing character, in front of a public. It is related to the ambiguity of the concept of chamber orchestra, which has no given standard; the size of a symphonic orchestra was reduced either due to musical or practical reasons.

The individual instrument colours were another important factor in a chamber concerto: when writing about his Chamber Symphony, Schönberg used the words “direct sensual expression” (“unmittelbarer sinnlicher Ausdruck”), referring to the coloristic individualism of a chamber orchestra. Stravinsky praised the Chamber Symphony, using the concept “instrumental substance” to describe Schönberg's new compositional outcome. (Schubert 1990, 1240).

The individual sonority of this new chamber orchestra, rather than Schönberg's solutions of composition technique, paved the way for later composers towards a new, individual sound character from their own starting points. According to Adorno, the idea of the modern chamber orchestra was to emphasize individual instrumental colours and help a multi-dimensional texture emerge via getting rid of excessive voices (Schubert 1990, 1240).

Giselher Schubert (1990, 1242) argues that the modern chamber orchestra has established itself during the 20th century as the voice of “the other” of the symphony orchestra, with its tendency to distance itself from or stylize the symphonic sonority.

The size of the orchestra is a typical but not an exclusive criterion, when we observe the differences between works with the title *concerto* or *chamber concerto*, since a chamber orchestra may be anything from a rather small ensemble up to the size of a classical orchestra. There are even chamber concertos written for full symphonic orchestra like Alkan's 1st Chamber Concerto,

whose title is probably motivated by the quasi-soloistic treatment of some orchestral instruments in their solos.

There is no established instrumentation for chamber orchestras either. The participants of the Chamber Concerto Competition of Edition Schott, an important milestone establishing the genre in 1925, witnessed a great variety of instrumental combinations varying from a quartet up to large ensembles closer to a *sinfonietta* size.

Therefore, the difference between a concerto and a chamber concerto can most clearly be seen in the use of the orchestra, not its size. The word *chamber* with orchestra and concerto is most frequently used as a reference to the interacting, dialogical character of the participating musicians, producing equal or also more soloistic roles within the ensemble than what had been the habit in the large symphony orchestra, especially in their accompaniment texture. The textural profile of the parts within a chamber concerto is often higher as a result of individual lines with colouristic and rhythmical patterns, scarcely realizable with a tutti string section, for instance. The rather soloistic parts often make scores of modern chamber concertos look quite dense, but in my experience, this does not necessarily correspond to the amount of polyphonic passages and multiple layers within them. Many such dense passages actually consist of one single layer, where the activities of the orchestral instruments are distributed very evenly, producing a rich but still coherent harmonic tutti texture.

It is also frequent in chamber concertos that individual orchestral members are in dialogue with the soloist. However, there are well-known examples of important orchestral solos throughout the classical-romantic concerto repertoire too, as well as occasional chamber-music-like passages of orchestral individuals, mostly in the woodwind family. If the typical romantic concerto accompaniment is rather non-individual from the point of view of an orchestral member, it may be quite the opposite in a modern chamber concerto, often built on a more democratic, chamber-music-like central idea.

Summing up the above, I can refer to one of Mäkelä's concertante analyses, where he classifies the aspect of part distribution in three categories: "das Orchestrale" (mixed orchestral colour with doublings), "das Konzertante" (indi-

vidually emerging parts), and “das kammermusikalisch Konzertante” (several equally important parts; Mäkelä 2004, 185).

7. Hierarchy between the soloist and the orchestra

The criteria for soloistic texture were given in section 5. As for the mutual interaction between the solo and its surrounding ensemble, I prefer dividing the interaction types into three main categories. The main criteria for the division lie in the hierarchy between the soloist and the orchestra, according to which one of them may be experienced as in the foreground or in the background. The three categories are:

1. Soloist in the foreground with orchestra in the background,
2. Soloist in the background with orchestra in the foreground, and
3. Soloist and orchestra as equally important participants.

There are also cases where the situation is too complex or too open for different interpretations to be categorized in any of the above groups. Yet another challenge is the ambiguity and instability of many dynamic passages, as we will notice in Example 14, described in section 9.

7.1. The soloist in the foreground

In the first category, often heard in classical or romantic virtuoso concertos, the orchestra plays harmonies with a low textural profile, i.e. often long notes, not interfering with the soloist at all. The orchestral background may rise to foreground occasionally in short fills, comments or interruptions, which is customary in the classical-romantic concerto repertoire, and also in the first movement of my Piano Concerto. In Example 1, the solo piano has a clearly distinct registral and rhythmical profile. The orchestra is accompanying with an orchestra pedal (the long e-b-f chord in the beginning) or long harmonies (vla and vc in m. 124), briefly colouring the solo with flute and marimba (m. 126), occasionally

interfering with the soloist with an aggressive downwards gesture in the low register (m. 129, and 135).

Example 1: Piano Concerto, 1st mvt, m. 122-135

The musical score for Example 1, Piano Concerto, 1st mvt, m. 122-135, is presented in three systems. The first system (m. 122) shows a piano solo (Pf solo) in the treble clef, a piano (p) in the middle clef, and a piano (pp) in the bass clef. The second system (m. 127) shows a piano (p) in the treble clef, a piano (pp) in the middle clef, and a piano (pp) in the bass clef. The third system (m. 132) shows a piano (p) in the treble clef, a piano (pp) in the middle clef, and a piano (pp) in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A slightly higher – but still accompanying – profile of the orchestra may be found in the slow beginning of the second movement of Swap, illustrated in Example 2. We can see individual members of the orchestra emerging melodically here and there, alternating with the soloist: the French Horn (m. 18), the Bassoon (m. 26), and the Clarinet (m. 22 and 28). Still, there is no doubt about the leading position of the saxophone soloist, thanks to its clearly distinct melodic profile. The textural profile of the orchestra is raised by the short eighth notes (violins in the first system) and syncopation starting in the middle stave of the second system.

28

The musical score is divided into three systems, each with five staves. The first system (measures 1-16) includes a Saxophone Solo (Sax. solo), Piano (p), and Percussion (Cor., pizz.). The second system (measures 17-25) includes a Saxophone Solo (Sax. solo), Piano (p), and Percussion (Cl + Tamt., mf). The third system (measures 26-32) includes a Saxophone Solo (Sax. solo), Piano (p), and Percussion (Cl., mp). The score is written in 4/4 time and features various musical notations such as triplets, quintuplets, and dynamic markings.

7.2 The orchestra in the foreground

In the second category of interaction, the roles of the soloist and orchestra are switched from the first: now the orchestra is leading and the soloist accompanying. This textural type is natural in orchestral interludes and passages leading to them.

A soloist's accompaniment is often virtuosic in romantic concertos; for instance, in the 1st movement of Mendelssohn's Violin Concerto, the solo violin accompanies the main theme of the orchestra with arpeggios after the cadenza.

The saxophone with its versatile sound is a perfect instrument to be melted into the orchestra. Example 3 shows a passage from the second movement of Swap, where the saxophone is integrated in the low middle register of the orchestral harmony.

Example 3: Swap, 3rd mvt, m. 51-56

The musical score for Example 3, 'Swap, 3rd mvt, m. 51-56', is presented in two systems. The first system (m. 51) is marked *trasparente* and features a Saxophone solo (Sax. solo) in the bass clef, a Viola (vla) in the treble clef, and a Violin (vi) in the treble clef. The piano accompaniment is in the bass clef. The dynamics are *pp* (pianissimo) for the violin and *p* (piano) for the piano. The second system (m. 54) continues the piece, with the Saxophone solo in the bass clef, the Viola in the treble clef, and the Violin in the treble clef. The piano accompaniment is in the bass clef. The dynamics are *mf* (mezzo-forte) for the violin and *mp* (mezzo-piano) for the piano. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks.

Its melodic-rhythmical profile is low (a scale of mainly long notes), before it stands out again with the multiphonic of the last measure of the example. The orchestra is clearly in the foreground, in spite of the piano dynamics, thanks to its rich texture of four layers: the harmony including the viola glissandos (triplets in the middle register), the bass line, the col legno battuto 16ths of the violins, and the descending short glockenspiel and woodwind motives.

7.3. Soloist and orchestra as equally important participants

Our third category of interaction is a situation where the soloist and its surrounding collective of musicians have equal importance.

In the above example where the orchestra was in the lead, the soloist was in a way swallowed into the orchestral texture and losing its identity.

Integration into the orchestra may also happen in such a manner that the soloist retains his or her integrity. An example of the soloist melting into the orchestra in this way can be found at the beginning of the lyrical section placed in the middle of the Swap final movement. In Example 4, the soloist agrees to function as part of a holistic tutti texture, still remaining audible, thanks to the transparency of the passage. The procedure of integration has been brought into focus by the democratic use of very simple musical material, consisting of a continuous exchange of short two-note motives. Only at the end of the second system, where the soloist is resting, do the orchestral inserts become more active and take the lead for one measure.

Example 4: Swap, 4th mvt, mm. 49-59

The musical score for Example 4, 'Swap', 4th movement, measures 49-59, is presented in three systems. The first system (mm. 49-54) shows a Saxophone solo (Sax. solo) in the upper staff, marked 'p' (piano), and a Piano (Piano) in the lower staff. The Piano part includes a 'WW' (Whole Wave) marking. The second system (mm. 55-57) continues the Saxophone solo and Piano accompaniment. The third system (mm. 58-59) features a Saxophone solo (Sax. solo) in the upper staff and a Piano (Piano) in the lower staff. The Piano part includes a 'str.' (string) marking. The score is written for Saxophone and Piano, with a 'Cr.C.' (Cello/Contrabass) part indicated in the first system.

Another example of an equal soloist and orchestra playing the same material is to be found in the 3rd mvt of the Piano Concerto. In Example 5, however, the participants are not alternating, but the piano soloist is actually doubling the orchestral harmony with an arpeggiation. The piano score of the example cannot fully reveal the active role of the orchestra in this passage: the repeated tutti chords of the orchestra and the rhythmically active tubular bells make the orchestral sound really strong; the piano solo is heard mostly as a colour, shim-

mering from within the orchestral tutti.

Example 5: Piano Concerto, 3rd mvt, mm. 203-208

(Allegro)
m. 203

Pf

f

Tutti orch., tub. bells solo

f

206

5 5 5 5 6 3 6 6

7.3.1. Solo–tutti

One traditional way of presenting the soloist and the orchestra as equal participants is a local solo–tutti alteration. These passages are abundant in the Piano Concerto, where the integrity of the soloist is bigger as a result of its “heroic” role, a soloist standing mostly on its own. In these cases, the soloist and the orchestra most often play or exchange the same material. In Example 6 below, the material of the soloist and the orchestral tutti is not exactly the same, but similar enough and has the same mood, to underline the equality of the participants. Given that the first performance soloist, Iiro Rantala, is also one of Finland's most prominent jazz pianists, it was impossible to resist the temptation to include a short be-pop passage in the final movement in a simple solo–tutti constellation.

Example 6: Piano Concerto, 3rd mvt, mm. 153-163.

The image displays a musical score for a piano concerto, specifically the third movement, measures 153 through 163. The score is written for a piano (Pf) and is in 3/4 time. It features a complex arrangement of staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a separate staff for the right hand. The tempo is marked as 120. The dynamics include *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 3, 4). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 153 to 156, the second system covers measures 157 to 160, and the third system covers measures 161 to 163. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.

7.3.2. Imitation

Imitation is one of the most concrete ways of showing musical interaction, bringing the participants into an accessible, active conversation of equal impor-

tance. In most cases, especially in Swap, the soloist is leading and the orchestra following via an imitating orchestral instrument.

The final movement of the Piano Concerto starts with a hesitant passage where the soloist improvises a short motive from a box of pitches given without rhythm. The same box is given as cue-notes to the orchestral players who imitate the soloist as exactly as they can. The conductor shows when it is time to move to the next "box" (Example 7).

Example 7: Piano Concerto, 3rd mvt, mm. 6-11

m. 6 (Allegro)

Pf repeat these notes 3-4 times, then cue the conductor to go on sim. (3-4 times) (2-3 times) (1-2 times)

imitate the solo piano (3-4 times) (2-3 times) (1-2 times)

Fl. Tr. Cl. Ob. imitate the solo piano

mp mp mp mp

10 p leggiero

imitate the solo piano

Fl. imitate the solo piano

mp repeat

imitate the solo piano 2., 3. desk in approx. imitation; fast reaction!

vl 1. solo tr tr

p

10

imitate the solo piano

vl 2. solo mp repeat

imitate the 1st violins 2., 3. desk in approx. imitation; fast reaction!

tr tr

p

The third movement of Swap, consisting of variations with different textural types, includes an extensive passage where the strings are imitating the key noises of a saxophone passage with col legno and pizzicato attacks (Example 8).

Example 8: Swap, 3rd mvt, Presto, mm. 109-115

The musical score for Example 8, 'Swap', 3rd movement, Presto, measures 109-115, is presented in two systems. The first system (measures 109-111) features a Saxophone solo and Piano accompaniment. The Saxophone part begins with a 'key noises' instruction and a 'Presto' tempo marking with a metronome indication of quarter note = 160. The piano part includes a 'div: pizz. + ric.' instruction and a 'p' dynamic marking. The second system (measures 112-115) continues the Saxophone solo and piano accompaniment. The Saxophone part has a 'mf' dynamic marking. The piano part includes a 'p' dynamic marking and a 'str.' instruction. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

As we saw in sections 5 and 6, it is frequent that individual orchestral members rise to equal status with the soloist in a Chamber Concerto setup. We can find short phrases from the woodwind of the orchestra entering into alternating counterpoint with the soloist in the short slow section of the Swap Finale movement (Example 9).

Example 9: Swap, 4th mvt, mm. 120-124, Fluente, espressivo

The musical score for Example 9, 'Swap', 4th movement, measures 120-124, is marked 'Fluente, espressivo' with a tempo of 138 bpm and a 'poco espr.' instruction. The score is for Saxophone solo and Piano. The Saxophone part begins at measure 120 with a tempo of 138 bpm and a 'poco espr.' instruction. The Piano part features a piano (p) dynamic and includes parts for Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Viola (Via.), and Bass Clarinet (B.Cl.). The score shows complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'p' and 'poco espr.'

7.4. Unclear hierarchic situations

While composing Swap, I noticed that the constituents of the concertante situation gain individual presence if their material is different. Categorizing these situations for the present study was challenging at times. Following the criteria presented in the beginning of section 5.2. it is difficult to decide whether the soloist or the orchestra is in the foreground in situations where they both have a notably different but distinct melodic-rhythmical profile and equal dynamics, and if none of them is clearly separated in register. Yet another analytical problem may be the constant evolution of the texture and its unstable character. This rather common feature of Swap will be presented later in the short analysis of the last musical example (no.14).

Defining the participant as being in the foreground or background may also be open to different interpretations in situations where the boundaries of textural constellations or phrases are not clear. It is possible, for instance, that a transition from one passage to the next one does not happen simultaneously in the solo part and in the orchestra. In the alienated waltz shown in Example 10, the beginning moments of the new passage of the soloist and the orchestra are misaligned: the orchestra already establishes the “waltz” in the first two measures of the Example, while the saxophone is still finishing its previous passage (not visible in the example). They both have a clearly definable profile rhythmically and texturally but still nothing in common until the last measure of the ex-

ample.

In m. 3 of the example, the saxophone could be regarded as being in the background registrally, but its short-phrased material is clearly audible and distinct (it is reminiscent of the thematic material of the first movement). From a dynamical perspective, the saxophone rises to a higher register towards the end of the passage and attains a foreground position by the last measure of the example.

Example 10: Swap, 3rd mvt, mm. 149-156

m. 149 $\text{♩} = 144$
Sax. solo *mf*
p
pizz. mf
 $\text{♩} = 144$

153 $\text{♩} = 160$
f
 $\text{♩} = 160$

8. Intensified musical interaction

The 2nd and 3rd movements of Swap end in an accelerated exchange of short motives between the soloist and the orchestral members. Here, swapping

Example 11: Swap, 3rd mvt, m. 153

38

After a short orchestral culmination beginning in the last system of Example 11, the soloist triggers another reaction from the orchestra. A strong accent or fast upward scale, played solo after a short silence at the end of each measure, produces immediate scale-like, fast upward movements in the woodwind section, starting from the lowest register and gradually taking along the solo strings, finally rising to the extreme high register (Example 12).

Example 12: Swap, 3rd mvt, m. 166

Presto (libero)

m. 178

Sax. solo *sfz* *liberamente* *sim.*

B.Cl. *liberamente* *mp* *sim.*

Vc. *mf*

Fg. *liberamente* *mp*

Cl. *sim.*

181

sim. *mp* *mp*

Presto (giusto)

183

Vla. *mp*

8.1. Visual intensification

Visual observations often contribute in an essential way to the overall impression of a live concert experience. I quite often think about the live perform-

ance situation and its visual-dramatic component while composing, especially at the moment when musical ideas are born. This was particularly important while composing *Swap*, because a vivid exchange of phrases and (mostly) short musical ideas between the musical participants is one of the main ideas of the piece. Constant interaction between orchestral groups or individuals and the soloist often results in visible communication between them, be it gestural or just eye contact.

There are no exact directions regarding stage activity given in the score of *Swap*, but there are a couple of places that clearly call for a visual element. In these passages, the soloist's action and its result can be seen as well as heard. In the above *Presto libero* passage (Example 12), I even asked him to nod towards the woodwind player entering next in order to show the connection. The conductor only shows the first beats during the first five measures; the duration of measures depends on the speed of the scales played by individual woodwind players.

The Piano Concerto includes two passages with a different visual-dramatic function. Towards the end of the 2nd movement, three musicians from the first string desks solemnly put away their own instruments, move to the grand piano (the lid taken away) and start to play three strings with fishing lines treated with rosin and attached to the lowest strings (E contra, E, and B), producing a quiet, continuous drone. The visual movement of drawing the lines back and forth should be very concentrated and intense, as well as the musicians' behaviour while arriving at and departing from the grand piano, turning this passage into a ritual, akin to a funeral with the grand piano as a coffin. The solo piano texture at that moment is gradually reduced to an organ point, turning the solo into a simple accompaniment.

If the above case could be seen as an example of dramatic interaction, the same concerto finishes with an interaction that may be experienced as almost physical: a fight between the soloist and the conductor, concerning which one of them gets to say the last word, i.e. the final chord of the concerto (Example 13). There is an improvisational element in that the conductor may decide spontaneously when and which orchestral group (strings, wood-wind or brass) will en-

ter with the aggressive final chords of the two last pages of the score.

Example 13: Piano Concerto, end of 3rd mvt (full score)

The score is divided into three systems, each with a rehearsal mark [277].

System 1:

- FL:** 1st time only. *ff* *p*. Annotation: "play on the beat (3) of the conductor".
- Picc.** *ff* *p*. Annotation: "repeat until entry of the strings".
- Ob.** 1 and 2. *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Cl.** 1. *ff* *p*. Annotation: "play on the beat (2) of the conductor".
- Cl. basso** *ff* *p*.
- Fg.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Cot.** 1 and 2. *ff* *p*. Annotation: "play on the beat (2) of the conductor".
- Tt.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Tbn./Tuba** *ff* *p*.
- Perc.** Large Tom-tom or Drum. *ff* *p*.
- Pfte solo** *ff* *p*. Annotations: "freely, avoiding simultaneous attack with the orch.", "sim.", "place the chords during the cuts of orch. Two chords rising like in b. 269 (use minor 2nds; example below)", "prune or cut descending like in b. 269".
- VI. I** *ff* *p* *non div.*. Annotation: "play on the beat (1) of the conductor non div.". "repeat until entry of the wind".
- VI. II** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vle** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vc.** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Ch.** *ff* *p* *non div.*. "remark for the cond.: irregular beats, imagine fighting, using a sword! repeating the same beat direction as possible and even recommended."

System 2:

- FL:** *ff* *p*. Annotation: "repeat until entry of the strings".
- Picc.** *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Ob.** 1 and 2. *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Cl.** 1. *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Cl. basso** *ff* *p*.
- Fg.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Cot.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Tt.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Tbn./Tuba** *ff* *p*.
- Perc.** *ff* *p*.
- Pfte solo** *ff* *p*. Annotations: "place the chords during the cuts of orch. Two chords rising like in b. 269 (use minor 2nds; example below)", "prune or cut descending like in b. 269".
- VI. I** *ff* *p* *non div.*. Annotation: "repeat until entry of the wind".
- VI. II** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vle** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vc.** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Ch.** *ff* *p* *non div.*. "remark for the cond.: irregular beats, imagine fighting, using a sword! repeating the same beat direction as possible and even recommended."

System 3:

- FL:** *ff* *p*. Annotation: "repeat until entry of the strings".
- Picc.** *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Ob.** 1 and 2. *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Cl.** 1. *ff* *p*. Annotation: "repeat until cut sign of the conductor".
- Cl. basso** *ff* *p*.
- Fg.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Cot.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Tt.** 1 and 2. *ff* *p*.
- Tbn./Tuba** *ff* *p*.
- Perc.** *ff* *p*.
- Pfte solo** *ff* *p*. Annotations: "place the chords during the cuts of orch. Two chords rising like in b. 269 (use minor 2nds; example below)", "prune or cut descending like in b. 269".
- VI. I** *ff* *p* *non div.*. Annotation: "repeat until entry of the wind".
- VI. II** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vle** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Vc.** *ff* *p* *non div.*. "repeat until cut sign of the conductor".
- Ch.** *ff* *p* *non div.*. "remark for the cond.: irregular beats, imagine fighting, using a sword! repeating the same beat direction as possible and even recommended."

9. Changes of Hierarchy in the light of one example

Changes of hierarchy in the mutual balance between concerto participants may be divided into two main categories according to Mäkelä (1990, 50). The simplest one is a swap, where the solo and its counterpart simply switch their activities. Another type of change is a dynamic one, where the function of the part or a musician does not change, but its importance changes. In the latter case, quantitative factors like added voices, crescendo, and more active articulation may lift one participant from a subordinate to a leading role.

In most of the examples so far, I have extracted a short passage from one of the discussed concertos and made observations about it, one parameter at a time. For the sake of clarity, I have also tried to select passages that are stable for at least a few measures, as regards their foreground-background balance. It is often difficult to define the exact duration of a foreground-background situation if the roles of participants are unstable, alternating between two different textural constellations. There are also cases where the transition boundaries between two constellations are not aligned, as we were able to see in Example 10 earlier.

In this section, in light of a longer passage from Swap (Example 14), I will show how concertante interaction evolves and how rapidly the situations and roles of the participants may change. The foreground-background analysis of the last two minutes of the opening movement of Swap will focus on the roles of the participants.

The first seven measures of Example 14 below, before *Poco più mosso*, show a directional constellation, during which the orchestra raises its profile from background to foreground. The first four measures (mm. 96-99) constitute a seemingly stable constellation, where the solo is clearly in the foreground thanks to its registrally active melodic-rhythmical profile. The constant *ordinario* - *sul ponticello* movement of the violins creates latent instability, however.

Starting from measure 99, the repeated triplets of the low strings (lowest stave) as well as the imitations of the solo part 16ths in viola and clarinet, not to mention the change of harmony in measure 101, lift the activity of the orchestra into the foreground by the *Poco più mosso* of measure 103. There we can see

active 16ths starting *inquieto* in the lowest part of the orchestra and the soloist entering in 105 with a slowly descending scale, interrupted by occasional grace notes (*eterico*). During mm. 105-107 it is hard to define, whether the soloist or the orchestra is in the foreground: the solo line is distinct registrally and melodically but very fragile dynamically. Besides, the activity of the orchestral texture, its short articulations and rising direction brings it to foreground by measure 108 at the latest, when it rises above the soloist. During the silence of the soloist at m. 110, the orchestra takes the lead, starting from the low register again, this time louder (*mf*). After the break the soloist re-enters more intensively, mostly above the orchestra and with larger intervals, challenging the orchestra's foreground position. After m. 113, the extensively rising line of the fragmented saxophone 16ths, starting below the orchestral accompaniment (which consists of longer chords this time) brings the solo clearly into the foreground at the first climax (mm. 114-115).

From m. 116 the soloist tries to take over again with the same material, originating from the beginning of the movement, but the sighing fifths and fourths of the low strings and bassoons (m. 117) keep the foreground-background balance unstable and competitive. In m. 119, the sighs also appear in the middle register, together with overtone glissandos of the violins, building up the orchestral activity and threatening the soloist's foreground position. In m. 126, the soloist melts into the orchestra until it enters again in m. 135 with fragmented gestures referring to its entrance in m. 116. However, this time the orchestra covers the soloist with large harmonies and rhythmically active texture (mm. 135-137), until the solo is raised into a higher register at mm. 138, and 140.

During mm. 141-145 the soloist and the orchestra (consisting mostly of light 16th tremolo of strings) can be considered as equal, playing around with the same material. During the last five measures of the movement, the soloist and the accompaniment are merged into an efficient unison.

Let us take a look at the changes in the foreground-background hierarchy until the first orchestral tutti in m. 114. The first of them can be placed in m. 103 *Poco più mosso*, where the change is dynamical, thanks to the gradual intensi-

fication of the orchestral texture, rising to the foreground. Towards the end of the unclear situation during the *eterico* solo melody (mm. 105-109), the orchestra confirms its foreground position with louder dynamics in m. 110. The soloist gradually emerges to the foreground by m. 114 with a wide gesture upwards and crescendo towards *ff*. Most of these changes are dynamical, thus linked to quantitative aspects. We can see no more dynamical changes of constellations after the first orchestral tutti culmination (m. 114), partly because from then on we have an orchestral tutti most of the time. The phrases get longer too.

The qualitative changes in hierarchy, in turn, may be seen in m. 103 (textural and rhythmical change with the entering 16ths and tremolo), m. 105 (entrance of new melodic element in the saxophone), and in m. 114 (textural change).

During the last three pages of the example's orchestral tutti, we can see that one condition for a solo foreground position is its entrance with different material than that of the orchestra (m. 116, and m. 135 – at first subordinate, then gaining the foreground by m. 138). The most obvious constellation changes happen in m. 116 (soloist entering in the foreground); mm. 126/127 (the solo and the orchestra are unified), in m. 133 (orchestra in the foreground two measures after *Allegro molto*), m. 135 (the soloist entering again), and m. 142 (the solo and the orchestra are unified again).

Comparing these observations to the Piano Concerto examples (Nos 1, 5, 6, and even 7 above) shows that the constellations in the Piano Concerto are more stable and longer than those of Swap. Constellation boundaries do not necessarily coincide with changes in the foreground-background hierarchy, but generally speaking, shorter and less clear constellations speak of more unstable hierarchies between the concerto participants in Swap. This is in line with the chamber-music-like use of the Swap orchestra and its Chamber Concerto title. I will return to this briefly in the Epilogue.

Example 14: Swap, end of 1st movement

m. 96 $\text{♩} = 120$

p *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

ord. -> sul pont. *ord. -> sul pont.* *ord. -> sul pont.*

99 *pp* *mp* *pp* *mp*

ord. -> sul pont. *ord. -> sul pont.*

102 *pp* *pp*

Poco più mosso $\text{♩} = 132$

102 *pp* *pp*

inquieto *pp*

105 *eterico*

p

105 *p. a p. sul pont.*

105 *p. a p. sul pont.*

105 *p. a p. sul pont.*

109

109 *mf*

109 *pp*

109 *mf* fill with a free scale

109 *mf* simile

109 fill with a free scale

113

113 *marcato*

113 *ff*

113 *marcato*

113 *mp*

113 *f*

113 *mp*

113 *f*

113 *Chin. Cymb. gliss*

113 *f*

117

117

117

117

p

mp

Vc, Cb, Fg

120

120

120

120

mf

s.p.

Viola

123

123

123

123

pizz.

arco

ord.

Allegro molto
♩ = 150

129

134 *marcato*

137

140

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 129-133) is marked 'Allegro molto' with a tempo of 150 beats per minute. It features a complex melody with many triplets and dynamic markings like *f* and *mp*. The second system (measures 134-136) is marked 'marcato' and includes a *p* (piano) marking. The third system (measures 137-139) continues the fast-paced melody with many triplets. The fourth system (measures 140-142) concludes the section with a *mf* (mezzo-forte) marking. The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.



10. Conclusion

It is time to conclude the observations on the above two concertos, focusing on their soloist-orchestra relationship. The chamber-concerto based starting point of Swap resulted in a much wider range of interaction situations, which are not always clearly definable. The interaction between the soloist and the orchestra is vivid, “democratic”, and versatile. The analysed passages show less stability and shorter constellations than in the Piano Concerto. The changes of hierarchy between the soloist and the orchestra are clearer in the Piano Concerto, where there are more traditional solo–tutti passages and clearly noticeable constellation changes.

The textural profile of the solo parts is equally high, but the saxophone soloist of Swap is more often integrated in the tutti orchestra than the Piano Concerto soloist. The biggest differences can be found in the orchestral texture. The Piano Concerto score includes more traditional accompaniment passages

with low-profile orchestral parts, whereas the first woodwind players of the Swap orchestra in particular enter frequently into motivic exchange and imitation with the soloist.

11. Epilogue

The different goals of these two projects resulted in a rather different working processes and outcomes. As stated in section 1, new ideas about interaction between solo and accompaniment came into my attention while composing the Piano Concerto. The new orientation can be seen in the mutual relationship between the soloist and the orchestra, as shown in the final movement (examples 6, 7, and 13).

Composing Swap took longer than the Piano Concerto. There were several changes to the plans on the way. The biggest of them was integrating the rising harmony sequence, aimed at becoming the basis of the fifth movement, to the end of the first movement. Finally there are only four movements in Swap.

The utterly expressive sound of the soprano saxophone also called for more melodic material and forced me to write a lyrical section, to be placed in the midst of the virtuosic final movement of Swap. Just before the rehearsals, I also composed a slow and melodic four-measure Intro for the soloist and the first clarinet to start the piece. Its idea is to refer to the chamber-music-like quality of the work and to give a short moment of intimate concentration before the extrovert virtuosity.

But that was not all. While listening to the rehearsals, the title Concerto started to bother me again. (Actually, the first title, given to the manager of the orchestra six months earlier, was Dialogues). Soon after the first performance I started collecting material for this article and went through some literature on the history of the concerto and its tradition. I soon became convinced that the unstable, versatile relationship between the soloist and the orchestra, as well as spreading their mutual interaction between individual orchestral members gave full reason to add the subtitle Chamber Concerto after the title Swap.

I also noticed that listening to the piece was challenging because of its

density and continuous fast tempo. The orchestra did not complain at all – on the contrary – but there was some feedback of this kind from the audience and friends. I don't usually react to "lay listener" opinions but some comments from my doctoral jury confirmed my intuition that the piece would breathe better with a little more space and time in a couple of passages. I ended up inserting two melodic passages, one of them in the middle of the slow movement, and another one of 30 seconds in length immediately after the "cadenza appompagnato" of the 3rd movement. I also extended the climax of the final movement, which I had already considered to be clearly too short in the first performance.

Communication with tutors and peers in seminars, as well as the thorough feedback from the exam jury certainly intensified my process of "learning by doing", which is, eventually, one of the key issues of artistic academic studies.

References

Koch, Heinrich Christoph 1983. Introductory Essay on Composition. Transl. Nancy Kovaleff Baker. New Haven and London: Yale University Press

McWeigh, Simon 2009. Concerto of the Individual. In Simon P. Keefe (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, p. 585-586. Cambridge: Cambridge University Press

Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis.

Mäkelä, Tomi 2004. *Klang und Linie von Pierrot Lunaire zu Ionisation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Naumann, Emil 2013. *The History of Music*. Cambridge: Cambridge University Press

Stein, Leon 1979. *The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami, FL: Summy-Birchard Inc.

Schubert, Giseler 1990. Zur Geschichte des Kammerorchesters im 20. Jahrhundert. *Gesammelte Schriften* 18, p. 1235-1250. Tiedemann, Fr. a M.: Surkamp

Halkeama – säveltäjä kääntäjänä

1. Johdanto

Tarkastelen tässä artikkelissa Lauluparit-teossarjani valossa sitä, miten musiikki muuttuu, kun sama runo sävelletään sekä alkukielellä että käännettynä toiselle kielelle. Analyysin kohteena on vuosina 2007–2011 säveltämäni lauluparien sarja:

Lauluparit 1:

- Die beiden Esel ja Rabe Ralf (Christian Morgenstern) 2007/ 2011

Lauluparit 2:

- Orpheus (W.H. Auden) 2007
- Memoranda 1-3 Kuutti Lavonen (2007/2009)

Lauluparit 3

- Fissure (sävelteoksen otsikko); 2011; Emily Dickinson: Poem 340 ja Poem 355 (englanti), ranskaksi kääntänyt Claire Malroux

Taulukko 1 esittää artikkelin käsittelemien lauluparien väliset kielisuhteet.

Taulukko 1: lauluparien kielisuhteet

Runoteos	Christian Morgenstern: Die beiden Esel ja Rabe Ralf	W.H. Auden: Orpheus	Kuutti Lavonen: Memoranda 1-3	Emily Dickinson: runot 340 ja 355
Alkukieli	Saksa	Englanti	Suomi	Englanti
Kääntökieli	Suomi (kääntänyt säveltäjä)	Suomi (kääntänyt säveltäjä)	Ranska (kääntäneet Marc Champion ja Roland Husson)	Ranska (kääntänyt Claire Malroux)

Laulupari on tässä yhteydessä yleisnimi sävellykselle, jossa sama teksti kuuluu samassa teoksessa sekä alku- että käänntökielellä.

Sävellyshanjetin alkuvaiheessa kiinnitin huomiota ensisijaisesti kielten äänneasan ja intonaation tuottamiin eroihin lauluosuudessa. Tutkimuksellisen otteen syventyessä keskiöön nousivat erilaiset sävellykselliset ratkaisut, joissa kieliversioitten peräkkäisyys tai lomittaisuus toteutuu musiikissa eri tavoin. Tässä vaiheessa myös säestyksen rooli monipuolistui ja itsenäistyi. Lopulta tärkeimmäksi nousi kysymys merkityseroista, joita kielen vaihtuminen tuottaa voakaalilinjan ja säestyksen muodostamaan runon musiikilliseen kokonaisuuteen.

Ensimmäisiä tekstejä kääntäessäni tähtäsin siihen, että käännös näkyisi musiikissa vain lauluosuudessa. Yritin siis ensisijaisesti säilyttää tavuluvun ja -painot. Erityisen paljon päänvaivaa aiheutti Morgensternin runo Rabe Ralf, joka jäikin alkuvaiheessa kääntämättä, kunnes professori Anto Leikola muutamia sen säkeitä minulle suomentaessaan osoitti, kuinka vapaasti lorun kääntämiseen voi suhtautua. Lopulta säilytin alkuperäisestä runosta kokonaisrakenteen ja tavumäärän, mutta jouduin luopumaan sanatarkasta kääntämisestä säilyttääkseni rytmin. Toisen Morgensternin runon käännöksen sävelsin vuosia ensimmäisen jälkeen, jolloin olin saanut lisää perustietoa kääntämisen filosofiasta. Se rohkaisti yritykseen kokeilla käännöstekstien keskeistä suhdetta koskevia ajatuksia kahden tekstiversion ”kääntämiseen” kahdeksi erilliseksi musiikiksi. Tämä lähtökohta toteutui erityisesti projektin viimeisessä osassa, Dickinsonin runojen parissa.

Dickinsonin runoista hankin niteen, jossa alkuteksti ja sen ranskannos olivat saman aukeaman vierekkäisillä sivuilla. Mitä enemmän niihin tutustuin, sitä enemmän lukukokemus alkoi muistuttaa vertailevaa tutkimusta. Valitsin sävellettäviksi tekstit, jotka paitsi puhuttelivat minua, poikkesivat äänneasunsa puolesta erityisen paljon toisistaan.

Ennen Dickinsonia säveltämäni Lavosen tekstit tarjosivat puolestaan pohjan toisenlaiselle kokeilulle, sillä ne esiintyvät tämän merkittävän kuvataiteilijan kolmesta grafiikan lehdestä koostuvassa triptyykissä siten, että suomenkielinen alkuteksti ja sen ranskannos on painettu säe säkeeltä vuorotellen.

2. Kääntämisen filosofiaa

Kieliversioitten erilaisia tulkintoja käsitellessäni käytän Ferdinand de Saussuren semioottisia termejä *merkitty* (se mitä tarkoitetaan, kohde) ja *merkitsijä* (se millä keinoin se sanotaan, esimerkiksi sana). Niiden tarkoitus on erottaa toisistaan viestimisessä käyttämämme merkkien sisältö ja ilmaisutapa. Vaikka termit ovat lähtökohdiltaan kielitieteellisiä, ne sopivat mielestäni myös havainnollistamaan säveltäjän tulkinnallisia pyrkimyksiä tekstin sävelittämisen yhteydessä.

Yksinkertaistetusti voisi sanoa kääntämisellä olevan kaksi mahdollista lähtökohtaa, jotka ovat keskenään vastakkaisia. Jos lähtökohtana on se, että kääntäjä pyrkii ensisijaisesti välittämään alkutekstin *merkityksen*, hän on valmis tarvittaessa muuttamaan esimerkiksi lauserakenteita. Päinvastaisessa tapauksessa hän taas pyrkii alkutekstin *kirjaimelliseen* kääntämiseen, jolloin alkuperäinen merkitys saattaa saada uusia vivahteita.

Ensin mainitussa tapauksessa, kääntäjän pyrkiessä lähinnä välittämään tekstin alkuperäisen merkityksen, hän tavoittelee kokonaisajatuksen selkeyttä, jota sulava ilmaisu ja kääntävän kielen omat idiomit palvelevat. Näin kieli eli *merkitsijä* muuntuu tarpeen mukaan, kun taas se mitä tarkoitetaan eli *merkitty* säilyy. Kun kääntämisen akti on näin jäänyt piiloon, tuloksena on teksti, joka on noussut materiasta ideaaliselle tasolle, Walter Benjaminin mukaan "korkeampaan ja puhtaampaan kielelliseen ilmakehään," puhtaaseen kieleen, aistittavan yläpuolelle (Benjamin 1977, 44). Sitä juuri tarkoittaa saksankielen kääntämistä tarkoittava verbi *übersetzen*, joka eroaa latinan horisontaalista siirtämistä tarkoittavasta *translatiosta*. Näin kääntäminen erottaa *merkitsijän merkitystä*, materian abstraktiosta.

Alkutekstin merkityksen säilyttämistä korostava Antoine Berman puhuu kääntämisestä uudelleen muotoiluna, vapauden tilana, jossa merkitystä ei enää ole sidottu *kirjaimeen* eli sanomisen tapaan lähtökielessä. Käännöksessä toteutuu hänen mielestään *muodollinen kauneus*, joka korvaa alkutekstin *materiaalisen kauneuden* (Berman 1977, 89). Tästä ajatuksesta tuli viimeisen lauluparin keskeinen inspiraation lähde, kuten tuonnempana pyrin osoittamaan.

Merkityssisällön säilyttävästä – ja sen kirjaimellisesta tarkkuudesta luopu-

vasta – kääntämisestä sopii esimerkiksi W.H. Audenin Orpheuksen säe, jonka suomeksi kääntäminen intuitiivisesti koettua sisältöä kunnioittaen ei ollut minulle helppoa. Esimerkiksi lauseen "But the beautiful / are content with the sharp notes of the air" ensimmäinen käännösyritys "Mutta ne kauniit / tyytyvät ylävireiseen ilmaan" ei kelvannut konsultoimalleni ammattikäöntäjä Jaakko Mäntyjärvelle, sillä eihän myyttinen Orfeus voinut laulaa ylävireisesti! Minua moniselitteisyydessään viehättänyt ilman ja sävelen "ylävireisyys" muuttui lopulta muotoon "säveliä helkkyvään ilmaan", ja samalla oli pakko muuttaa jo luonnosteltua musiikkiakin.

Päinvastaisessa tapauksessa, kirjaimellisessa käänöksessä, saattaa alkutekstin ilmiassuassa kuten rytmisissä tai artikulaatiossa olla sellaista silmiinpistävää materiaalia, jonka ominaispiirteet kannattaa jättää käännettäessä näkyviin. Jos laajennan de Saussuren termit koskemaan yksittäisen merkin lisäksi laajempia kielellisiä kokonaisuuksia, voin todeta *merkitsijän* eli kielen joidenkin piirteiden säilyvän mutta *merkityn* eli asiasisällön hiukan muuttuvan. Tällä tavoin suuntautunut käääntäjä ei häiriinny siitä, että ajatus tai lause ei käänny kitkattomasti uudelle kielelle. Hän jättää tahallaan näkyviin sen, että kyse on käännöksestä, esimerkiksi osoittamalla lähtötekstiin kirjaimellisesti liittyvällä epäidiomaattisella sanavalinnalla tai -järjestyksellä yhteyden alkukieleen.

Tällä tavoin toimin kääntäessäni Morgensternin Rabe Ralf -runoa, jonka alkutekstin kirjaimellista merkitystä (merkitty) oli pakko muuttaa, jotta lorun rytmi (merkitsijä) säilyi.

Der Rabe Ralf	Tuo korppi Kraa
will will hu hu	haluu halaa
dem niemand half	ei apua saa
still still du du	ja luu ja laa
half sich allein	vain itsekseen
im Rabenstein	jää kivelleen
will will still still	ha luu ja luu
hu hu	ha laa

Monen lorun kieli puhuu mutta ei sano. Mutta on muitakin tilanteita, joissa *merkitty* ei ole kovin tärkeässä asemassa: runo voi olla niin abstrakti, ettei sen perusajatusta tai ideaa voi yksiselitteisesti konkretisoida tai artikuloida. Kerran tehtävänäni oli säveltää oopperaksi Paavo Haavikon metaforia pursuavaa kieltä, joka on ilmiänsultaan ja sanastoltaan petollisen yksinkertaista. Esimerkki: "Äiti on eläin, peto, joka puhuu ihmisten kieltä" tai "Sinä hymyilet kylmästi kuin vesi, kun se suutelee kuolemaa". Koin, että tällaisissa kohdin säveltäjän on vain seurattava intuitiotaan ja tulkittava teksti musiikiksi *bona fide*. Moniselitteisyys oli libretistinkin tarkoitus: keskusteluissa Haavikon kanssa kävi selväksi, että mitään lopullista tulkintaa ei ole olemassakaan. Ymmärsin hänen muodostaneen lauseita myös motivoituneena siitä, että tiettyjen sanojen vastakkain tai peräkkäin asettelu yksinkertaisesti viihdytti häntä ja tuotti hauskan kuuloksen, moniulotteisen tuloksen.

3. Kielivaihdosten seuraukset musiikissa

Ulotan jatkossa de Saussuren käsitteet kattamaan paitsi laajempia kielellisiä kokonaisuuksia, myös musiikillisen muodon ja sisällön vuorovaikutusta. Tarkastelen laulujen kieliversioiden sävellyksissä ilmeneviä eroja kolmella tasolla, joista ensimmäinen liittyy tekstuuriin ja pintaan, toinen muotoon ja kolmas tulokinnalliseen kokonaisuuteen.

3.1. Muutokset musiikin tekstuurissa

Kohdekielen erilainen sanasto ja sanapainot tuottivat lauluosuuteen pinta-tason muutoksia, jotka oli mahdollista toteuttaa piano-osuuteen tai sen harmoniaan kajoamatta. Suomen artikkelien puuttuminen ja pidemmät sanat aiheuttivat laulustemmaan fraasin sisäisiä, eritoten tavumäärän eroista johtuvia muutoksia, jotka näkyvät selvimmin W.H. Audenin Orpheus-laulun vokaalilinjassa (esimerkki 1). Koen tässä *merkitsijän* eli kielen äänneasun ohjanneen sävellystyötä.

Esimerkki 1: Audenin Orpheus-lauluparin tahdit 5-8 (alkukielellä englanniksi) ja 38-41 (suomennos; esimerkkin välistä puuttuu kymmeniä tahteja musiikkia.)

And his moved hands a little way from the birds,
the shy, delightful
Kä-det lii - ku - te-tut,
vie - res - sä lin - tu - jen, ar - ko - jen, jot - ka i lo - a tuot - taa?

Esimerkissä 1 suomen sanojen pituus näkyy selvästi tahtien 5-6 ja 8-9 vokaalilinjan rytmisä: alkuperäinen tavumäärä "the shy, de-light-ful" kaksinker-taistuu esimerkin kahden viimeisen tahdin suomennoksessa "ar-ko-jen, jot-ka i-lo-a tuot-taa". Fraasien melodinen kaarros on hyvin samankaltainen, mutta suomenkielisen version suurempi tavumäärä näkyy säkeiden alkujen piden-nyksenä.

Edward T. Cone kutsuu runon tekstin musiikillista esittäjää, saksalaisessa liedissä yleensä laulajaa, *vokaalipersoonaksi*, ja säestystä *soitinpersoonaksi* (Cone 1974,12-13). Näiden summasta muodostuu *kokonaismusiikillinen per-soona*, jonka tulkitseen nyt paitsi säveltäjän teoskohtaiseksi ääneksi, myös kuuli-jan mahdollisesti kokemaksi kokonaishahmoksi tai -merkitykseksi.

Kielen kääntyessä on ilmeistä, että tekstin artikulaatiosta vastaava *vokaalipersoon* muuttaa muotoaan. Projektini alkuvaiheessa koin kuitenkin intuitiivisesti, että jos säestys eli *soitinpersoon* säilyy kutakuinkin ennallaan, uuden vokaaliteoksen identiteetti – de Saussuren terminologiaa laajasti käyt-täen *merkitty* – ei juurikaan muutu. Tämä saattaa liittyä henkilökohtaiseen ta-paani hahmottaa laulumusiikkia: kiinnitän useimmiten enemmän huomiota har-monisiin funktioihin ja kokonaismuotoon kuin tekstisisältöön.

Orpheus-lauluparissa (esimerkki 2) tahtien 49-51 laulustemman "ääniä helkkyvään ilmaan" ambitus on alkuperäistä "with the sharp notes of the air"

selvästi laajempi, mutta harmonia säilyy käännöksessä lähes ennallaan. Kyse oli mielestäni alkutekstin ajatuksen kertaamisesta, joka ei kuitenkaan voinut artikuloitua täsmälleen samalla tavalla kielen vaihduttua. Vokaalilinjan muuttaminen tuntui luontevimmalta tavalta reagoida *merkitsijän*, kielellisen ilmaisun muuttumiseen. Koin käännöstä säveltäessäni säilyttäväni teoksen kokonaisu-hahmon ja kyseisten säkeitten *merkityn*, kun en kajonnut pianostemmaan.

Esimerkki 2: Harmonia säilyy, vokaalilinja muuttuu.

t. 17 *mp* But the beau-ti-ful are con-tent with the sharp notes of the

p *pp*

t. 49 *mf* *mp* air, Mut-ta ne

mp *p* *poco ten.* *mp* *p*

3

kau-niit tyy-tyvät ää-ni-ä helkky-vään il maan

pp *p*

Morgensternin rytmikkäitä ja riimillisiä runoja kääntäessäni otin alussa tavoitteeksi tavumäärän ja sanapainojen säilyttämisen alkuperäisinä. Ensin sävelletyssä laulussa Die beiden Esel saksan- ja suomenkielisen laulustemman rytmi

pysyi täysin ja sävelikkökin lähes ennallaan. Tulkinallisesti otin vapauden korostaa tekstin satiirista luonnetta lisäämällä suomenkieliseen versioon – jonka kuulija kokenee ensimmäisen laulun kertauksena – aasin hirnuntaa ja antamalla laulajan toistaa viimeisen säkeen käheällä, vuotavalla äänellä. Esitykseen liittyy myös teatralinen elementti: suomenkielisen version lopussa pianisti jää kertamaan lopputahteja, kunnes laulaja ikään kuin soittoon kyllästytneenä kehoittaa häntä jatkamaan.

Esimerkki 3: Käännösversion muuntelu voimistuu.

The image displays a musical score for a Finnish translation of a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *p*, *mf*, *f*, *poco f*, and *schierando, leggiero*. The lyrics are written in both German and Finnish. The first system is marked 't. 62' and 'with flirt'. The second system is marked 'poco f'. The third system is marked 't. 108' and 'misterioso'. The fourth system is marked 'schierando, leggiero' and 'poco f'. The lyrics in German are: 'Die Ne-bel-frau will will hu hu nimmts nicht ge - nau stil still du du sie sagt nimm nimm 's'ist nicht so schlimm will will still still hu hu'. The lyrics in Finnish are: 'Nei-ti Su-mui-nen ha-luu ha-laa ei-kä tar-kal-leen puhuu pa-haa O-ta nytvaan s'ei oo niin ka-ma - laa! ha-luu ja luuja laa ha-luu ja luuja laa'.

Toista laulua, Rabe Ralfia säveltäessäni halusin tuoda käännössävellyk-

sen parillisen symmetriseen rakenteeseen hieman säröä muuntelemalla teoksen loppupuolen laulustemmaa.

Esimerkki 3 kuvaa teoksen keskitaitetta. Alkukielisen version laulustemmaa koostuu pelkistä tasaisesti jankuttavista h-nuoteista. Suomeksi käännettyssä versiossa h on edelleen keskussävel ja harmonia periaatteessa sama, mutta sitä vastoin sekä melodia että säestävä pianotekstuuri ovat muuttuneet huomattavasti liikkuvammaksi.

3.2. Muutokset muotorakenteessa

Toinen kielivaihdoksen aiheuttama muuttumisen taso koskee teoksen muotorakennetta. Jo otsikko "laulupari" sisältää ajatuksen parillisuudesta, mutta Lavoisen kolme lyhyttä runoa limittäisine kaksikielisine säkeineen tarjosivat mahdollisuuden irtaantua peräkkäisten kieliversioitten automaattisesti ehdottamasta parillisuudesta. Äänteet ja kielellinen artikulaatio ovat edelleen määräävässä asemassa, mutta kieliversioitten erot havainnollistuvat sitä kautta että suomen- ja ranskankieliset fraasit kuullaan toistensa lomassa vuorotellen – niin kuin ne on runojulkaisuun painettukin.

Koska yleisö ei ole tottunut kahteen eri kieleen samassa teoksessa, päätin vakiinnuttaa ranskan ja suomen vuorottelun Memorandan ensimmäisen laulun alussa (Esim. 4) niin että suomea puhutaan ja ranskaa lauletaan. Vasta kun kuulijan huomio on näin herätetty, on mahdollista vähitellen siirtyä lauluun myös suomeksi. Profiloin säkeet erilleen siten, että ensimmäisen laulun ranskankieliset fraasit koostuvat valtaosin säveltoistosta ja ovat pitempiä kuin suomenkieliset.

Esimerkki 4: Erikielisten säkeitten vuorottelu

♩ 54
Caloroso
pp parlando
p
p
mp espr.
3
3
3

Sit-ten tu-let si-nä, Puis- tu viens, e-nem-män kuin
il-mes-tys, plus qu'une an-non - cia - tion.

Suomen- ja ranskankielisen "yö" -sanana diftongit tarjosivat herkullisen mahdollisuuden sitoa sanat kiinni toisiinsa (esimerkki 5):

Esimerkki 5: Kielten yhteen "sulaminen"



Siinä missä Morgenstern-laulupareissa pianolla oli – näyttävistä välikkeistään huolimatta – lähinnä säestävä ja kommentoiva rooli, Lavosen lauluissa se saa hiukan itsenäisemmän osan. Pianon ele voi nimittäin olla myös signaali: toisessa Memorandan osassa säestyksen funktio muuttuu tekstuurirajoja tuottavaksi: tahdeissa 23-27 (Esim. 6) pianon nopeat eleet laulusäkeitten välillä kertovat aina kielen vaihtumisesta.

Esimerkki 6: Pianosäestys kielen muuttumisen signaalina

t. 23
päi-vä tu-li le jour ar-ri-va
dolce
p
mp
ja toi-nen päi-vä et un aut-re jour
p
mf

3.3. Muutokset tulkinnallisessa kokonaisuudessa

Kolmas ja tärkein mielenkiintoni kohde oli se, vaikuttaako kielen vaihtumisen mahdollisiin merkityssisältöihin, *merkittyyn*. Tarkoitin merkityllä tässä runon, siihen sävelletyn vokaalilinjan ja säestyksellisen kontekstin tulkinnallista kokonaisuutta siten, kuin sen säveltäjänä itse koen.

Edward T. Conen mielestä runoteksti on säveltäjälle vain raakamateriaali, eikä säveltäjä tarkkaan ottaen käsittele runoa vaan omaa tulkintaansa siitä. Säveltäjä esittää runosta yhden mahdollisen luennan, joka kuitenkin pyrkii ottamaan huomioon relevantit näkökulmat (Cone 1974, 20).

Juuri tästä on kysymys laulupareissa, etenkin samansuuntaisten käännösversioitten kohdalla silloin kun säveltäjä myötäilee musiikillaan tekstin sisältöä. Mutta ensimmäisen version tultua sävelitetyksi runo ei enää ole riippumaton: se on sekä vokaaliosuutensa että säestyksensä puolesta jo kertaalleen tulkittu. Conen mukaan jo ensimmäinen versio on vienyt runolta sen itsenäisen olemuksen ja asettanut sen laajempaan kontekstiin (Cone 1974, 21).

Berman puolestaan esittää, että kääntäminen tuo ensimmäistä kertaa esiin tekstin merkityksen "muuttumattomana ideaalisuutena" ja konkretisoi kirjallisen olion ja sen idean välisen etäisyyden (Berman 1977, 80-83). Hänen mielestään tekstin todellinen merkitys nousee esiin juuri kielten välisestä erosta, jota hän kutsuu *halkeamaksi*. Ajatus kiehtoi minua ja sopi mielestäni hyvin otsikoksi viimeiselle, käännösversioitten erillisyyttä korostavalle Lauluparille, jota käsittelen seuraavassa kappaleessa. Kaiken lisäksi murtumaa tarkoittava sana *Fissure* on sattumalta sama ranskaksi ja englanniksi.

Berman puhuu käsitteistä *merkityksen laki* ja *kirjaimen laki*. Kääntäjää sitoo *merkityksen laki*, koska kielellä, johon teksti käännetään on loputon määrä mahdollisuuksia esittää alkuperäistekstin sisältämä ajatus, kunhan merkitys säilyy (Berman 1977, 86). Alkuteksti on sitä vastoin jo kiinnitetty, sidottu kirjaimen eli *kirjaimen lain* alainen. Sitä ei voi enää lausua uudelleen tai eri tavalla – varsinkaan jos kirjoittaja on jo edesmennyt. Käännöksiä voidaan sen sijaan tehdä loputtomasti; erityisesti tekijänoikeuksista vapaita, vanhoja tekstejä kuten esi-

merkiksi Raamattua käännetään yhä uudelleen kunkin ajan ajatteluun ja sanastoon sopivalla kielellä.

Sekä alkuperäistekstiä säveltävä että sitä kääntävä taiteilija esittää siitä väistämättä uuden tulkinnan. Jos ajatus kääntäjää velvoittavasta merkityksen laista ulotetaan sävellykseen, säveltäjällä on periaatteessa rajaton määrä tulkinnallisia vaihtoehtoja, joista hän esittää yhden. Näin tapahtuu jokaisen uuden laulutekstin kohdalla, myös silloin kun säveltäjä esittää alkukielisen ja käännetyn tekstin sävellykset peräkkäin, erillisinä ja lähtökohtaisesti toisistaan riippumattomina lauluina.

Jos sen sijaan käännökseen sävellys lähtee rakenteellisesti tai säveltasollisesti ensin sävelletyn laulun ratkaisujen pohjalta, käännöstä sävelletäessä vaihtoehtojen määrä on rajatumpi, koska ensimmäisen version yhteydessä perusvalinnat on jo tehty, ja ensiversio toimii tekstin *merkitsijänä*.

Lauluparit-projektin edetessä pidin kiinnostavimpana mahdollisuutena säveltää kaksi toisistaan riippumatonta teosta, joista tulisi kaksi itsenäistä, mahdollisesti tahallisen erilaista tulkintaa samasta tekstisisällöstä. Bermanin hengessä halusin tutkia, nouseeko *merkitty* monitasoisemmin esiin, kun säveltäjä esittää runon musiikillisen tulkinnan ensin alkukielisestä, sitten käännetystä versiosta, painottaen runon merkityssisältöä erikielisisä versioissa eri tavoin.

4. Kieliversioitten välisten erojen korostaminen

Fissuren toinen laulupari (Dickinsonin runo 355 käännöksineen) lähestyy muutamien paikoin edellä kuvattua ajattelua, mutta fraseeraus ja yhteiset harmoniat – jotka tosin eivät aina ole tarkalleen samoissa tekstin kohdissa – pitävät musiikillista koheesiota yllä. Varhaisempien lauluparieni laulujen erikieliset versiot on sävelletty peräkkäin, kun taas Fissuren versiot on sävelletty rinnakkain, jolloin niiden toisiaan tukevat, samoin kuin myös erilaisuutta korostavat ratkaisut on tehty koko ajan toisistaan tietoisina. Juuri tästä syystä laulut ovat mitä suurimmassa määrin yksi teos näennäisestä erilaisuudestaan huolimatta.

Fissure-lauluparin työprosessi näyttäytyi lopulta kaksivaiheisena. Ensi vaiheessa tärkeintä oli säveltäjänä kokemani runon musiikillisen kokonaistulkinnan

merkityksen pohdiskelu, Conen termillä *kokonaismusiikillisen persoonan* hahmottaminen. Työn edetessä siirryin materiaaliselle eli merkitsijän tasolle, tuottamaan eroja kieliversioiden välille. Kielten väliset erot näytetään Fissuressä korostetun selvästi sekä laulun että säestyksen tekstuurissa, jotka erityisesti toisen runon alussa ovat lähes toisilleen vastakkaisia, englannin ja ranskan äänneasujen ja artikulaation erojen houkuttelemana. Yritin alkusäkeitä säveltäessäni soveltaa Bermanin *materiaalisen ja muodollisen kauneuden* vastakohtaisuutta siten, että englanninkielisen version musiikki käy kiinni tekstin artikulaatioon, detaljeihin ja sointiin, kun taas ranskankielinen käännös on sävelletty enemmän kokonaismuodon sulavuutta ajatellen.

Seuraavat esimerkit 7 ja 8 havainnollistavat englannin- ja ranskankielisen artikulaation eroa. Sävelsin lauseen "It was not death" (Esim. 7) englanninkielisen version tahallisen tökkiväksi ja katkonaiseksi. Sama asia kuulostaa ranskaksi ("Ce n'était pas la mort") paljon vapaammalta ja sujuvammalta ranskan sanoja yhteen sitovan *liaison*-lausunnan ansiosta (esim. 8). Rytmillisen pelivaran ja vapauden tunnetta korostavat myös ranskankielisen version pidemmät, koko fraasin mittaiseksi venytetyt tahdit.

Esimerkki 7: Dickinsonin runon 355 alun vokaaliosuus alkukielellä

Grave Sprechgesang $\text{♩} = 60$ ord.

p It was not death for I stood up, and all the dead lie— down.

(cross = approx. pitch) ord. ord.

It was not night for all the bells— put out— their tongues— for— noon.

Esimerkki 8: Samat säkeet ranskaksi, kielten eroa sävellyksessä korostaen

(cross = approx. pitch)

mp

Ce n'était pas la mort car j'étais de-bout et que tous les morts, gisent -

- Ce n'était pas la nuit car tous les cloches langue dar-dée son-naient mi-di.

Kuten Orpheus-lauluparin esimerkkien (1 ja 2) yhteydessä pyrin osoittamaan, harmoniaan orientoituneena säveltäjänä koen usein säestyksen roolin materiaalisella tasolla eli *merkitsijänä* vokaalilinjaa tärkeämmäksi. Morgensterin ensimmäisen laulun ja Audenin Orpheuksen säestys on molemmissa kieliversioissa lähes sama, kun taas Lavosen runojen suomen- ja ranskankielisiä osuuksia säestävä pianotekstuuri (esimerkki 6) ottaa tehtäväkseen merkitä erikielisten fraasien rajat. Viimeinen laulupari (Fissure) poikkeaa olennaisesti projektini aiemmasta vaiheesta, ja sillä on itsessäänkin selvä kehityssuunta: vokaalitekstin ja säestyksen erillisyys korostuu edelleen, kun kieltä vaihdettaessa myös säestävä soitinkokoonpano vaihtuu eli sointiväri tulee osaksi *merkitsijää*. Ranskankielisen version säestysinstrumentti on piano, kun taas englanninkielisen säestyksen pääosassa ovat jousitrio ja klarinetti; piano on myös mukana aivan alussa, mutta silloin siltä kuullaan vain poikkeuksellisia soittotapoja suoraan kieliltä.

Dickinsonin ensimmäisen runon kieli on hyvin maalailevaa, runoilijalle tyyppillisesti ikäänkuin valmiiksi sävellettyä tai "kuulokuvattua". Siinä puhutaan askelista, rummuista, kelloista, räähdyksestä – ja hiljaisuudesta. Niiden imitointia yritin välttää säveltämällä tahallaan tekstiä vastaan kuten fraasissa "... and all the Dead lie down" (vrt. esimerkin 7 ensimmäisen viivaston loppu).

Vastakohtaisuus toteutuu myös siten, että *Fissuren* englannin- ja ranskankielisessä vokaalilinjassa on suuria eroja. Ranskankielen sanat toisiinsa yhdistävä sidonta johdatti säveltämään fraaseista yhtenäisiä legato-ajatuksia. Tätä pitkälinjaisuuden tavoitetta tukee myös Bermanin ajatus käännöksen yhdistämisestä muodolliseen kauneuteen, eleganssiin: "Käännöksen tulee olla kirkas ja

elegantti.(...) Eleganssi puolestaan viittaa aina muotoon ja muodon liikkeeseen, jossa kaikki on juoksevaa, sujuvaa ja virtaavaa..." (Berman 2007, 96)

Englanninkielisessä alkutekstissä on sitä vastoin paikkoja, jotka äidinkielenkin on vaikea lausua sulavasti: "It was not death/ it was not night" tai "Or Grisly Frosts / First Autumn Morns". Nostaessani kielen yksityiskohtat tällä tavoin polttopisteeseen suuntaan kuulijan huomion yksityiskohtien tasolle, foneemeihin ja artikulaatioon. Tämä vastaa mielestäni hyvin Bermanin ajatusta käännetyn kielen eli alkutekstin sidoksesta *kirjaimeen*.

Runojen ranskantaja ei ilmeisesti halunnut tehdä numeroa säkeen "It was not death" alkutekstin materiaalisesta kitkasta. Sitäkin kiinnostavampi on painollisten e-vokaalien jatkumo hänen kääntämänsä toisen runon kolmannessa ja neljännessä säkeessä (gel, chair, sen-tais, ram-per, pieds; esimerkin 9 viivastot 3 ja 4). Vokaalitoistossa voi nähdä yhteyden englanninkielisen alkutekstin o-vokaalien jatkumoon (not, frost, for, on, si-roc-cos, crawl; vrt. saman esimerkin ylin viivasto). Ilmeisesti kielen idiomaattisuus johtaa korostamaan alkukielen piirteitä eri paikoissa, silloin kuin se on luontevimmin mahdollista. Sijoitin painolliset e-vokaalit nousevaksi linjaksi, joka katkeaa vain "ramper"-sanon kohdalla. Esimerkki 9: Säkeet 3-4 alkukielellä ja käännettynä

It was not frost for on my flesh I felt si-roc - cos crawl._____

5
Nor fire for just my marb - le feet_____ could keep a chan - cel, cool. *senza vibr.*

8
Ce n'é-tait pas le gel_____ car sur ma chair_____ je sen-tais ram-per les si-roc - cos.

9
Ni le feu_____ car le seul marb-re de mes pieds_____ eût gar-dé frais,_____ un sanc - tu - aire._____

Putoamista askelmalta toiselle kuvataan runossa pitkään, ja kun runon kääntäjäkin kertaa "tomber"-verbin, otan vapauden toistaa sen vielä kerran (et tombai encore), jolloin käännän vokaalilinjan tekstin merkityksen vastaisesti ylöspäin (esimerkki 10).

Esimerkki 10: Tekstin kirjaimellista merkitystä myötäilevä ja sen vastainen musiikkisäe



Kieliversioiden suuristakin eroista huolimatta niiden harmoniassa on kuitenkin yhteyksiä. Tällöin sama sointu ei kuitenkaan välttämättä esiinny samassa tekstipaikassa. Esimerkissä 11 nähdään, että englanninkielistä lausetta "I felt siroccos crawl" säestävä harmonia ja sen jatko (ks. sellostemman linja A-H-c-d) on myöhentynyt ranskankielisessä versiossa alkamaan vasta "Ni le feu" – lauseen kohdalla (engl. t. 125-128 ja ransk. t. 174), joka vastaa tahdin 127 "nor fire" –sanoja englanninkielisessä versiossa.

Tämän jälkeen tekstuuri avautuu vastakkaisin sekuntiliikkein ja vilkastuu hyvin samantapaisesti, kunnes runon säejärjestystä – vaan ei merkitystä – muuttava ranskannos vie versioitten tekstuurit eri suuntiin: tahdin 145 alkupe-
räisversion säkeet "As if my life were shaven / and fitted to a frame" ovat vaihtaneet ranskannoksessa paikkaa (t. 185: "Comme si pour l'adapter à un cadre / on eût rogné ma vie"). Tämä vahvistaa käsitystäni, että Dickinsonin runot kääntänyt Claire Malroux on selvästi merkityksen välittämisen eikä kirjaimellisen kääntämisen kannalla. Käännös ei ole muutenkaan aivan sanatarkka, ja erot kielten sanajärjestyksessä ja kielen tavumäärässä ovat merkittäviä.

Esimerkki 11: Harmonisia yhteyksiä versioitten välillä

The musical score for Example 11 consists of two systems of staves. The first system covers measures 125 to 134, and the second system covers measures 174 to 183. The parts are arranged as follows:

- Cl (Clarinet):** Measures 125-134. Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$.
- Voice:** Measures 125-134. Lyrics: "flesh I felt siroccos crawl. Nor fire for just my marble feet could keep a chancel,". Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$.
- Vl (Violin):** Measures 125-134. Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$.
- Vla (Viola):** Measures 125-134. Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$. Includes markings: "p. a p. sul pont." and "ord."
- Vc (Violoncello):** Measures 125-134. Dynamics: *p*, *mp*, *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$. Includes a triplet marking.

The second system covers measures 174 to 183. The parts are arranged as follows:

- Voice:** Measures 174-183. Lyrics: "Ni le feu car le seul marb-re de mes pieds eût gardé frais, un sanc-tu-aire." Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$.
- Piano:** Measures 174-183. Dynamics: *p*. Tempo: $\text{♩} = 72$.

Loppua kohti molemmat sävelletyt versiot muuttuvat keskenään erisuuntaisiksi katkonaisiksi ajatuksiksi, joissa etenkin englanninkielinen toteutus on tahallisen kuvaileva tikitysimitaatioineen ja säkeen "Or Grisly Frosts / First Autumn Morns" r-kirjaimiin pureutuvine karheine jousiväreineen. Alkutekstin sävellys jatkaa siis *kirjaimen laista* muistuttavaa tulkintaa inspiroituen tekstin materiaalisista detaljeista ja kitkaisesta artikulaatiosta. Ero näkyy selvästi, jos vertaamme kyseisen tekstipaikan eri versioitten säestyksiä esimerkin 12 alussa. "Or Grisly Frosts" -sanat esitetään englanniksi ylimääräisen jousipaineen rikkomman jousisoinnin päällä (t. 162 "scratch"), kun taas ranskankielinen, pianosäestäinen toteutus on hälyinen poikkeuksellisen matalan äänialansa vuoksi, eikä enää tempollisesti niin alleviivaava. Säettä "Repeal the Autumn Morns" pohjustaa riipivän hidas jousitriton glissandoele, jonka ero esimerkin alimman systeemin ranskannoksen sujuviin veloce-pianokuvioihin on silmiinpistävä. Esimerkin

vokaaliosuudessa erot ovat pienempiä; ensimmäisen säkeen säveltoisto säilyy käännettäessä lähes ennallaan, mutta alarivin ranskankielinen laulusäe seuraa jo säästykseen tempon nopeutusta ja rekisteriliikettä.

Esimerkki 12: Kielen yksityiskohtia korostavan (engl.) ja kokonaismuodon sujuvuuteen pyrkivän (ransk.) säkeen vertailua

The image displays a musical score for Example 12, featuring vocal and piano parts in both English and French. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 162-204):

- Vocal Line:**
 - English: "Or gris - ly frosts first au-tumn morns"
 - French: "re - peal the beat - ing ground"
- Piano Line:**
 - Measures 162-164: "scratch" (piano), "f" (forte), "p" (piano)
 - Measures 165-168: "f" (forte), "pp" (pianissimo), "f" (forte)
 - Measures 169-172: "re - peal" (piano), "the beat - ing" (piano), "ground" (piano)
 - Measures 173-176: "sul pont." (piano), "mp" (mezzo-piano), "sul pont." (piano)
 - Measures 177-180: "mf" (mezzo-forte), "Grave" (piano)

System 2 (Measures 204-240):

- Vocal Line:**
 - English: "Oh que l'aff - reux gel au ma-tins d'au-tomme"
 - French: "a-bo-lit le sol pal-pi-tant"
- Piano Line:**
 - Measures 204-208: "p" (piano), "Piano" (piano)
 - Measures 209-212: "p" (piano), "mp" (mezzo-piano), "f" (forte)
 - Measures 213-216: "veloce" (piano), "p" (piano)
 - Measures 217-220: "p" (piano), "f" (forte)

Alkukielisestä versiosta poikkeavat myös ranskankielisen version lukuisat sanojen tai kokonaisten fraasien intonaation sävelletyt loppunousut.

Tekstien esitysjärjestyksessä (englanti ennen ranskaa) on yksi poikkeus: englanninkielisen alkutekstin viimeinen säkeistö on siirretty resitatiivina koko

teoksen loppuun, jossa se korvaa ranskankielisen tekstin samansisältöisen viimeisen säkeistön. Puheen tarkoitus on palauttaa mieliin koko teoksen avannut puhelaulu ja sulkea kokonaismuoto.

5. Myötäpareista vastapareiksi

Runon kaksi erikielistä musiikillista tulkintaa ja ennen kaikkea niiden samanaikainen säveltäminen toivat näköpiiriini ensi kertaa runon ja sävellyksen vuorovaikutuksen kaksisuuntaisuuden mahdollisuuden: runo vaikuttaa musiikkiin, mutta musiikki myös runoon. Tämä kävi ilmeiseksi kääntäessäni Morgens-ternin ja Audenin runoja, joiden suomennos joutui vielä taipumaan sävellyspro-cessin aikana.

Lauluparieni musiikeissa on havaittavissa selvän kronologisesti etenevä, kielten erilaisuutta korostava kehitys. Ensimmäisissä lauluissa (Morgens-tern) vokaalistemman äänteet, niiden yhdistelmät ja artikulaation rytmit (eli *merkitsi-jät*) muuttuvat, mutta säestyksen harmonian luomasta tunnelmasta ja raken-teesta hahmottuva teoksen kokonaisidentiteetti säilyy.

Toisessa lauluparissa Lavosen tekstien kahden kielen läheisyys ja pianoteks-tuurin eriytyneisyys alkaa jo tuottaa eroja limittäin asetettujen erikielisten fraasi-en kokonaishahmolle.

Lopullinen kieliversioitten musiikillisen tulkinnan erilleen kasvaminen ta-pahtuu kuitenkin vasta Dickinsonin runoihin sävelletyn Fissuren (kolmas laulu-pari) ensimmäisen laulun loppupuolella siten, että versiot muodostavat toisilleen vastaparin, erilaisuudestaan tietoisina ja alkutekstin tulkinnallisen monitasoi-suuden tunnustaen.

Fissure-projekti oli minulle luultavasti ensimmäinen kokemus ”tekemällä tutkimisesta” ilmaisun varsinaisessa merkityksessä. Vaikka monia aiempiakin vokaalimusiikin teoksiani on edeltänyt perusteellinen materiaalin tai taustojen kartoitus, tutkimustyö ei ole ennen tätä edennyt kielifilosofiselle tasolle tai ollut vuorovaikutuksessa varsinaiseen sävellystyöhön yhtä intensiivisesti.

Tähänastiset kielen sointiin keskittyneet kokeiluni ovat yleensä johtaneet tekstin aukipurkamiseen vokaalistemmassa, mutta silloin on usein varjopuolena

tekstin ja sen artikulaation silpoutuminen tunnistamattomaksi, mikä vaikeuttaa kuuntelukokemusta eikä aina tee runoilijallekaan oikeutta. Fissuressa koetan tähänastista analyttisemmin heijastaa tekstin yksityiskohtia myös säestyksessä, etenkin sen värissä ja tekstuurissa, säestysinstrumenttien ero mukaanlukien. Tuloksena oli vokaalistemman ja säestyksen välinen entistä intensiivisempi vuorovaikutus, joka onkin jatkotutkintoni aiheen ytimessä.

Lähteet

Auden, Wystan Hugh 1966. *Collected Shorter Poems*. London: Faber and Faber

Benjamin, Walter 2007. Kääntäjän tehtävä. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) *Kääntökirja*, s. 39-52. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura

Berman, Antoine 2007. Kääntämisen platonistinen olemus. Suom. Eetu Viren. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) *Kääntökirja*, s. 79-102. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura

Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press

Dickinson, Emily 2007. *Car l'adieu, c'est la nuit*. Ransk. Claire Malroux. Pariisi: NRF, Editions Gallimard

Lavonen, Kuutti 2005. *Havahtumisia*. Ransk. Marc Champion ja Roland Husson. Helsinki: Kirjapaja

Tunteiden tulkki

Noidan kirot -mykkäelokuvan ja orkesterisäestyksen suhde

1. Johdanto

Teuvo Puron mykkäfilmi Noidan kirot vuodelta 1927 esitettiin syksyllä 2010 uuden orkesterimusiikkini kanssa osana Yleisradion vanhojen kotimaisten mykkäfilmien sarjaa. Tämä artikkeli kuvaa tapoja, joilla pyrin luomaan yhteyksiä tämän elokuvan ja siihen säveltämäni musiikin välille.

Mykkäelokuvassa on usein suhteellisesti enemmän musiikkia kuin sound-trackillä varustetussa puhe-elokuvassa – se saattaa soida lähes tauotta –, mutta sen funktio on kummassakin elokuvamuodossa silti periaatteessa sama. Kurt Londonin mukaan musiikki "vakiinnuttaa ideoitten välisiä assosiaatioita ja jatkaa ajatuksen kehittelyä; tiivistää huipentumia ja valmistelee draamallista toimintaa; kertoo katsojalle sellaista, mitä filmi ei pysty yksin kertomaan" (Pren-dergast 1992, 27-28).

Mykkäelokuvan aikana säestysmusiikki oli usein kokoelma jo olemassa olevista, kohtausten luonteeseen sopivista teoksista, jotka on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan. Filmin musiikkinumeroitten ja niiden järjestyksen vakiinnuttua kokonaisuutta kutsutaan tavallisesti kompilaatioksi.

Musiikin rooli korostuu ja sen profiili nousee, jos se sävelletään jälkeensä tiettyä mykkäelokuvaa varten, jolloin kyse ei enää ole pelkästään elokuvan yhteyteen vakiintuneen kompilaation rekonstruktiosta. Tavallaan Yleisradion ja Radion sinfoniaorkesterin uusien mykkäfilmimusiikkien projekti palauttaa filmin ja musiikin välisen dynamiikan elävällä orkesterimusiikilla säestetyn mykkäfilmin kulta-aikaan, mutta potenssiin korotettuna: musiikki ei enää ole elokuvateatterin

kapellimestarin kiireessä valitsemaa ja harjoittamaa käyttömusiikkia vaan filmiä tietoisesti kommentoivaa ja siihen tarkasti synkronoitua. Jos kokonaisu-elämyksen voidaan ajatella syntyvän musiikin ja kuvan yhteisvaikutuksesta, tulee katsojalle nyt uuden, sen yhteyteen huolella sävelletyn musiikin ansiosta tilaisuus entistä monitahoisempaan kokemukseen.

Alkuperäisfilmin ja siihen yli 80 vuotta myöhemmin tehdyn musiikin ajallistyyllinen etäisyys toisistaan lisää kuuliija-katsojan kokemukseen todennäköisesti yhden tulkinnallisen kerroksen. Vanhan kuvallisen ja uuden musiikillisen sanaston tyyllinen ja historiallinen yhteensopivuus on silloin keskeisessä roolissa. Noidan kirot -musiikkia säveltäessäni pyrin ottamaan tämän huomioon. Suomi-filmin musiikkiraitaa usein hallitseva romanttisen sinfoniaorkesterin sointi sopi mainiosti lähtökohdaksi tähän filmiin, jonka maisema sekä aihe- ja ilmapiiri ovat juurevan maalaisia. Vaikka en tonaalista musiikkia kirjoitakaan, lähdin tyyllisesti liikkeelle mieluummin kohtuullisesta modernismista kuin orkesterin rajoja luotaavasta avantgardismista.

Filmimusiikin lähtökohta on luonnollisesti se että musiikki palvelee kuvallista ilmaisua ja kerrontaa, jolloin sen luomien assosiaatioiden kautta tietyt kuvalliset tapahtumat voivat kytkeytyä selkeämmin yhteen.

Mutta vuorovaikutus voi toimia myös toisin päin: kun säveltäjä tavoittelee yhtenäistä kokonaisuutta, musiikillisen johtoaiheen tai motiivin kiinnittäminen tiettyyn kuvaan, tilanteeseen tai tunnelataukseen voi helpottaa jonkin musiikillisen hahmon tunnistusta sen toistuessa. Näin kuva voi tukea musiikin hahmotumista: jos musiikki on tyyliältään vaikeasti hahmotettavaa, kuvallis-musiikilliset tukipisteet voivat tarjota kuuliija-katsojalle apua suurimuotoisen teoksen seuraamiseen ja sen rakenteen jäsentämiseen.

2. Filmin juoni

Lapin mystiikkaa sisältävästä juonestaan huolimatta Noidan kirot kuvaa varsin yleistajuisesti Suomen asutushistoriaan kuuluneita alkuperäisväestön, uudisasukkaiden ja kiertolaisten välisiä ongelmia.

Tarina alkaa miespäähenkilö Simon tuodessa nuorikkonsa Selman

Utuniemeen katsomaan uutta kotitaloaan. Siellä asuva Elsa-sisar uskoo sokeutensa johtuvan Lapin noidan kirouksesta: kun uudisasukkaat tappoivat Utuniemellä asuneen viimeisen alkuperäisasukkaan, Jantukka-noidan, tämä sinkautti ennen kuolemaansa kirouksen kaikille, jotka hänen kotikiukaalleen myöhemmin istuvat.

Selman soutuessa kokemaan verkkoja hän kohtaa kolme tukkilaista, joiden päällikkö Paksu-Sakari raiskaa hänet. Elsa sairastuu ja kuolee, Simo tuhoaa kiukaan. Selma synnyttää pojan, jota Simo ei koe omakseen. Aaprami pojan vartuttua selviää, että hänen isänsä on Paksu-Sakari. Kun Aaprami hukkuu tapaturmaisesti, Selma syyttää ensin Simoa pojan kuolemasta.

Simolle tarjoutuu tilaisuus kostaa puolisonsa raiskaajalle, kun poliisit pyytävät hänet oppaaksi Paksu-Sakarin takaa-ajoon, jonka syynä on tämän harjoittama viinan salapoltto ja -kauppa. Filmi huipentuu Paksu-Sakarin joutuessa pitkän takaa-ajon päätteeksi Simon armoille. Selman epätoivoisten rukousten ansiosta Simo antaa armon käydä oikeudesta eikä tapa Paksu-Sakaria, vaan antaa hänet poliisien ja virkavallan tuomittavaksi. Elokuva päättyy perheidylliin ja nuorenparin yhteisen lapsen syntymään.

3. Musiikin läsnäolon profiili

Mykkäfilmin säestämiseen musiikilla oli kaksi päätehtävää. Kurt Londonin mukaan se toisaalta tuki filmin rytmiä ja toisaalta antoi sen muodolle syvyyttä. (Prendergast 1992, 4-5). Musiikkia käytettiin myös peittämään projektorien surinaa. Musiikki soi lähes yhtämittaa, sillä tuohon aikaan filmin rakenteen tai dramaturgian edellyttämä tauko ei mielellään saanut olla kymmentä sekuntia pidempi (Juva 1995, 24). Näin koko mykkäfilmi oli "väistämättä kuvitettava" musiikilla (Prendergast 1992, 27).

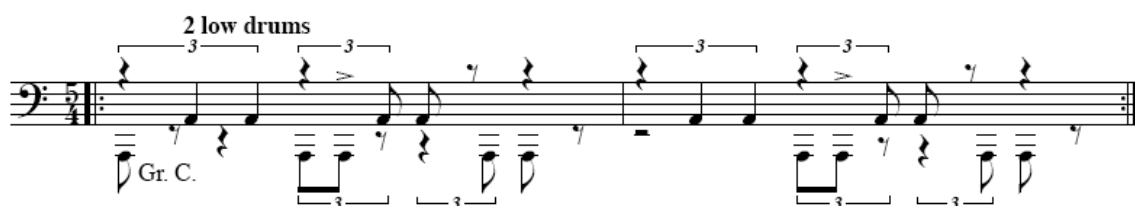
Tässä suhteessa Noidan kirojen musiikki noudattaa perinnettä varsin kirjaimellisesti eikä yritä luoda muotoa tai herättää tehokeinon omaista huomiota erilaisilla musiikin poistumisilla, alkamisilla ja poissaololla. Tähän vaikutti hiukan virheellinen käsitykseni siitä, että kantaesitys radioitaisiin, kuten RSO:n konserteissa yleensä on tapana.

Musiikissa on kuitenkin joitakin merkitseviä taukoja, jotka on sijoitettu dramaattisimpien paikkojen jälkeen, kuten Selman raiskauksen (27'30"- 27'50") ja Elsan kuoleman jälkeen (41'10"- 41'18") sekä Simon tajuttua Paksu-Sakaran poikansa biologiseksi isäksi (46'54"-47'10"). Kohtausten rajoilla Noidan kirojen ohjaaja käytti paikoitellen hyvin vähän aikaa siirtymiin, ja erityisesti dramaattisten kohtausten nopeat lopetukset ja tunnelmien vaihdokset toivat säveltämiseen ylimääräistä haastetta. Usein edellisen kohtauksen musiikkia oli pakko jatkaa seuraavan kohtauksen aloittavan kuvatekstin päälle tai jopa sen jälkeen, kuten Aaprami-pojan kuoltua (52'-52'05"). Kohtauksen emotionaalisesta huipennuksesta sen loppuun oli usein vain muutamia sekunteja aikaa, mikä ei riittä sinfoniaorkesterin kokoisen instrumentin liike-energian pysäyttämiseen.

Noidan kirojen tarina on jännittävä ja sen eteneminen paikoitellen hyvin intensiivistä, joten katsojalta tuskin riittää kaiken aikaa täyttää huomiota musiikille. Siitä huolimatta en lähtenyt tekemään tavanomaista taustamusiikkia kuin vain niihin paikkoihin, jotka kuvassakin ovat selvästi vain lyhyitä siirtymiä kohtauksesta toiseen. Tällaisille jaksoille on tyypillistä tietty odottava yleisilme ja niistä kahdessa tapahtuu kuvassakin konkreettisesti siirtymä paikasta toiseen: naispäähenkilön veljen tulo hiihtämällä sisarensa luo (35'10"), sekä hiihtävien poliisien saapuminen Simon luo kysymään havaintoja etsintäkuulutetusta Paksu-Sakarista (56' 45").

Tietoisen matalaprofiilista musiikkia on myös kiilan muotoiseksi nousuksi rakennetun, yli kymmenminuuttisen takaa-ajokohtauksen suvantopaikoissa, mutta niissäkin rumpujen epäkesko jatkumo pitää levottomuutta yllä (1.00'10", ks. esimerkki 1. 7/38 tarkoittaa 7. osan tahtia 38. (Osien numerointi on säveltäjän eikä vastaa kohtauksia, joita on huomattavasti enemmän.)

Esimerkki 1 (7/38): Lyömäsoitinten ostinato taka-ajokohtauksen alussa



Juonenkuljetuksen kannalta suggestiivisimmat paikat saivat hyvin intensiivisen musiikillisen toteutuksen, sillä musiikki seuraa elokuvan juonta ja roolihenkilöiden psykologista draamaa, jotka huipentuvat samassa kohdassa. Säveltäjän osana on tukea kerrontaa ja toivoa, että kiinnostuneilla on mahdollisuus nähdä teos useampaan kertaan tai halutessaan kuulla musiikki erikseen. YLE:n Teema-kanavalla filmi esitettiin neljä kertaa, mutta ääniraitaa ei julkaistane erikseen. Filmimusiikin tilausehdoista neuvoteltaessa RSO:n intendentti piti mahdollisena, että muokkaisin elokuvan musiikista mahdollisesti jälkeempään esitettävän orkesterisarjan. Näin konkreettinen toive musiikin konserttifunktiosta vaikutti huomattavasti musiikin itsenäiseen luonteeseen sekä sen tekstuurin ja sanonnan profiiliin ja painokkuuteen.

Erityisen tarpeelliselta tuntui kirjoittaa intensiivistä musiikkia kohtauksiin, joissa tapahtuu näennäisesti vähän mutta joissa roolihenkilön ajatuksissa on sitäkin suurempi myllerrys. Usein näissä tilanteissa on lähikuva tai leikkaus lähikuvaan, kuten esimerkiksi päähenkilöparin painostavassa välienselvittelyssä (52'05"-55'13"), jossa istutaan periaatteessa paikallaan useamman minuutin ajan.

Keskeinen osa mykkäfilmien tarinankuljetusta ovat elokuvan niisanotut tekstiplanssit. Niiden kesto vaihtelee muutamasta sekunnista 20 sekuntiin, mutta niiden sisältämä informaatio olisi puhe-elokuvassa mahdollista antaa muutamalla sanalla. Musiikin tehtävänä on siis täyttää tekstikenttien lukemiseen käytettävää aikaa. Niiden aikana musiikin sisältö tukee joko edeltävän tai seuraavan kohtauksen kuvallista ilmaisuja, eikä musiikillinen karakteri yleensä muutu tekstin näkyessä. Kuvan ja musiikin synkroni perustuukin elävän kuvan tapahtumiin ja näyttelijöiden ilmeistä välittyviin tunnetiloihin, joita tekstiplanssit tukevat ja selventävät.

4. Yleinen ja yksityinen kuvakulma musiikissa

Noidan kirojen visuaalisessa kerronnassa on paljon yleistä ajan- ja tapojen kuvausta, joka on nykykatsojan kannalta jo sinänsä kiinnostavaa ja asettaa lisäksi roolihenkilöt tiettyyn historialliseen ja yhteisölliseen kontekstiin. Ohjaaja

Teuvo Puro siirtyy yleensä maisemasta lähikuvaan samassa mielentilassa, esimerkiksi maalaistalon elämäntavan tai tukinuiton kuvauksesta henkilökerrontaan. Yhteisön ja siihen kuuluvan yksilön välistä ristiriitaa Noidan kiroissa ei juurikaan käsitellä, ja vastakkainasettelu on lähes yksinomaan hyvän ja pahan välillä. Sokeaa Elsa kuvataan paljon läheltä, ja katsoja ehtii samaistua häneen hyvin. Hänen sairautensa todennäköiseksi syyksi osoittautuu noidan langettama kirous, mutta sen sijaan Paksu-Sakaran pahuudelle ei esitetä mitään taustaa, ei myöskään Simon tukkilaisia kohtaan tuntemalle vastenmielisyydelle. Paksu-Sakaria kuvataan yleensä kaukaa, jolloin keskiöön nousee hänen tuhoava toiminnallisuutensa, ei halu ymmärtää sen syitä tai persoonallisuuden rakennetta.

Elokuvan kerronnan keskeisiin keinovaroihin kuuluu eron tekeminen yleisen (kuten maisema tai ryhmäkuva) ja yksityisen (lähikuva henkilöstä) välille. Jyrkät leikkaukset ryhmäkuvasta lähikuvaan tehdään yleensä silloin, kun tapahtuu jotain odottamatonta ja nähdään roolihenkilön voimakas tunnereaktio, kuten Simon tajutessa Selman omituisen käytöksen johtuvan pelosta (4/96; esimerkin 2 viimeiset kaksi tahtia) tai sen, kuka on hänen poikansa biologinen isä (5/113-124).

Musiikin odottava, taustamusiikillinen tunnelma vaihtuu toiminnalliseksi, kun lähikuvaan tulevalle Simolle selviää, että Paksu-Sakari onkin elossa (7/28, 59'30") ja Simolle tulee tilaisuus kostaa vaimonsa raiskaajalle. Tällaisissa tapauksissa musiikki muuttuu usein kuvailevasta kommentoivaksi ja laveat pitkät fraasit lyhenevät iskeviksi repliikeiksi. Useimmiten muutos näkyy tekstuurissa, kuten Simon tajutessa vaimonsa omituisen käytöksen syyn esimerkin 2 kolmannessa tahdissa, jossa puupuhaltimien maalaileva ja vilkas kuviointi pysähtyy yhtäkkiä vaskien hiljaa paikallaan huohottavaan sointuun (33'03").

Esimerkki 2: Nopea leikkaus (4/96)

Musiikki seuraa näitä käänteitä usein fokuosoitumalla orkesterimusiikista kamarimusiikilliseen suuntaan tai tuttikokoonpanosta säestettyihin soolosoitimisiin.

Filmin pääparin kotimökin ilmestyessä ensi kertaa kuvaan poroajelua säestänyt pramea ja valoisa musiikki muuttuu hetkessä intiimimmäksi (1/65) ja yhä sensitiivisemmäksi, kun Simon sokea Elsa-sisar otetaan lähikuvaan (1/83, ks. esimerkki 3) ja elokuvan naispäähenkilöt kohtaavat toisensa (1/98, 4"43"). Espressoiviseen kamarimusiikkiin taitetaan nopeasti myös Simon appivanhempien reippaista orkesterifanfaareista (2/104, 11'00", *Più lirico*). Loivemmin samansuuntainen musiikillinen siirtymä tapahtuu, kun kesäillan ihanuutta kuvaava avara järvimaisema vaihtuu sokean Elsan muistelemiseen lähikuvassa (2/126, 13'15", *Più espressivo*). Tekstuurin vaihtuessa esille nousee näissä tilanteissa usein soolosoitin tai melodinen aihe.

Esimerkki 3 (1/80-): Tuttiorkesterista kamarimusiikkiin kuvan fokusoitumisen mukana.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Tutti', is in 4/4 time and features a forte (*ff*) dynamic. It consists of three staves: the top staff has a treble clef and contains a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' and a slur; the middle staff has a treble clef and contains a series of quarter notes, each marked with a '3' and a slur; the bottom staff has a bass clef and contains a series of half notes, each marked with a '3' and a slur. The second system, labeled 'Sokea Elsa lahikuvaan' and 'Ob 1 solo', is also in 4/4 time and features a piano (*p*) dynamic. It consists of three staves: the top staff has a treble clef and contains a series of quarter notes, each marked with a '3' and a slur; the middle staff has a treble clef and contains a series of quarter notes, each marked with a '3' and a slur; the bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes, each marked with a '3' and a slur.

5. Filmimusiikin funktiot

Edellä olen käsitellyt Noidan kirot -mykkäfilmin ja sen musiikin suhdetta pikemmin määrällisesti kuin laadullisesti. Kuvan ja musiikin tarkempien yhteyksien tutkiminen edellyttää kuitenkin eriytyneempää lähestymistapaa. Sellaisen tarjoaa Zofia Lissa luokitellessaan filmimusiikin funktiot kymmeneen pääkategoriaan (Lissa 1959, 115-256). Niihin tutustuminen ennen sävellystyön aloittamista paransi tietoisuuttani musiikin mahdollisuuksista kuvan yhteydessä ja laajensi tulkinnallista näkökulmaa intuitiivisen lähestymistavan ulkopuolelle. Lissan funktioista tärkeimmiksi tässä projektissa nousivat seuraavat: 1) näyttelijän emotion tukeminen, 2) filmin tapahtuminen musiikillinen kommentoiminen, 3) taustoittaminen, joilla musiikki voi syventää elokuvan tunneskaalaa sekä 4) ennakoiminen ja takautumat, joilla musiikki voi tukea elokuvan muotoa. Kategoriat eivät ole tarkkarajaisia, toisensa poissulkevia, vaan niissä voi olla osittaista päällekkäisyyttä. Käsittelem niitä seuraavassa yksi kerrallaan ja sijoitan

esimerkit ryhmään, johon ne mielestäni ensisijaisesti kuuluvat.

5.1. Emootion tukeminen

Näyttelijän emotion tukemisella tarkoitetaan kuvassa näkyvän henkilön tunnetilan välittämistä tai tulkintaa. Mykkäelokuvan loppukaudella, musiikin noustua säestävästä itsenäisempään rooliin, ei enää pidetty riittävänä pelkästään kuvittaa elokuvaa taustamusiikilla, vaan katsottiin että elokuvan ulkoisen myötäilyn sijaan musiikin tulisi seurata ja tukea henkilöhahmojen sisäistä psykologiaa (Juva 1995, 24).

Ihmissuhdedraaman - joihin Noidan kirotkin lukeutuu - kerronta tapahtuu mykkäelokuvassa paljolti henkilöiden reaktioitten ja ilmeiden avulla. Perinteinen juonellinen elokuva pakottaa säveltäjän musiikillisen karakterisoinnin juurille, sillä mykkäelokuvan traditio sisältää ajatuksen kuvan ja musiikin tunnesisällön yhdensuuntaisuudesta. Jälkeenpäin musiikkia mykkäfilmiin tehtäessä kuva haastaa säveltäjän emotionaalisen viestinnän tunnistamiseen ja terästämiseen sekä merkitysten luomiseen. Yhteyksien aikaansaaminen kuvan ja musiikin välille helpottuu, jos musiikin ele- ja motiivikieli on riittävän eriytynyttä ja loogista sekä käytetyn materiaalin määrä kohtuulliseksi rajattu.

Kun tietty tunnetila on kiinnitetty tiettyyn musiikkiin kyllin selvästi, niin tilanteen toistuessa tai siihen myöhemmin viitattaessa kuulijan/katsojan on mahdollista tunnistaa yhteys esimerkiksi soitinnuksesta, voimakkaasta eleestä, rekisterinkäytöstä tai tekstuurista.

Tietyn tuntemuksen yhteyteen rajatulla musiikilla operoitaessa säveltäjän on tarkkaan harkittava, paljonko muuntelua se kestää ilman että yhteyden tunnistaminen vaikeutuu. Noidan kiroissa on sairasta Elsaa kuvaava kohtaus, joka toistuu eri tavoin neljä kertaa (3/10, 4/82, 4/114, 4/190). Näitä versiota yhdistää toisiinsa monta musiikillista parametria, kuten rekisteri ja väri (esimerkkien 4-6 ylimmillä viivastoilla olevat korkeat puupuhaltajat ja jouset), melodis-rytmisen hahmo (kahden harmonian välinen sahaava like erityisesti esimerkkien 5 ja 6 ylimmillä riveillä), hidas tempo, hiljainen nyanssi sekä suhteellisen rauhallinen sointurytmi ja alimmalla viivastolla näkyvä kvartti-tritonius-harmoninen sointu-

Esimerkki 4 (3/11): Sairas Elsa I

Esimerkki 5 (4/82): Sairas Elsa II

Esimerkki 6 (4/190): Sairas Elsa III

81

Taulukko 1 havainnollistaa sitä, että sama tai samankaltainen musiikki voi esiintyessään monessa filmin kohdassa tukea elokuvan roolihenkilöiden esittämiä tunnetiloja. Musiikillisten hahmojen yhdistymistä niihin on kuvattu taulukossa parametreittain siten, että musiikki yhdistyy tiettyyn tunnelmaan, tapahtumaan tai henkilöön harmonian, orkesteriväarin, tekstuurin, tietynsuuntaisen eleen tai rytmisen motiivin kautta. Esimerkiksi Jantukan kirousta ennustavan musiikin tunnistaa taulukon mukaan harmoniasta, orkesteriväristä ja rekisteristä, ja se esiintyy kaksi kertaa (2/151 ja 2/160) ennen kirouskohtausta (2/239).

Taulukko 1: Musiikillis-kuvalliset yhteydet parametreittain

Harmonia	Väri (orkestraatio)	Tekstuuri	Rekisteri/suunta	Rytm.motiivit
				pelko (aavistus) 1/106
	tukkilais-uhka (vasket) 2/47-66, 93		huoli (Simo) 2/93	
kirousuhka (vasket) 2/151			kirousuhka (vasket) 2/151	
kirous, varoitus 2/160	kirous, varoitus 2/160			
Jantukan kirous 2/239	Jantukan kirous 2/239			
	huoli (Selma) 3/1 (str)			
	Houre (puupuh./vls) 3/6	houre (puupuh./vls) 3/6		
Jantukka takautuma 3/24, 50				
				varoitus 3/44
			huoli (Selma) 3/49	
				uhka 3/57

	ennustus:pizz. as- teikko 3/67			
Harmonia	Väri (orkestraatio)	Tekstuuri	Rekisteri/suunta	Rytm.motiivit
	str col. legno batt. 3/71, 5 alku			
				pelko 3/78
				uhka 4/34, 42 Paksu-Sakari
sairas Elsa 4/74			sairas Elsa 4/74 (sointuparin toisto)	
				pelko 4/99
	houre 4/82,116,191	houre 4/82,116,191		
				viha 4/108,124 päättös ... 4/129,132
				varoit. (A.) 5/102, 174
		Paksu-Sakari takautuma 5/122,141,172		Paksu-Sakari takautuma 5/122,141,172
Jantukka takautuma 5/182				
				uhka 5/174, 6/33
				Aapramin hu- kuttua 6/18, 39
				pelko 7/96, 109
			takaa-ajo 7/144-	
	takaa-ajo 7/ 182,205,215, 224		takaa-ajo 7/ 182,205,215, 224	
				viha 7/154 7/169,181,200
				päättös 7/240
			huoli (Simo) 8/42	

Taulukko ei ole kattava, mutta osoittaa että kaikista useimmin tietty yksit-
täinen tunnetila on sidoksissa orkestraatioon ja rytmiliseen motiiviin. Jotkut

eleistä on kiinnitetty tiettyyn rekisteriin: esimerkiksi "uhka" liittyy usein vaskisoit-intekstuuriin, jolla on hitaasti ylöspäin nouseva suunta. Myös "huoli" saa oman orkestrointiin ja rekisteriin kytkeytyvän eleensä: tahdeissa 2/93 (esimerkki 7) ja 3/49 (esimerkki 8) kahden eri henkilön (Simo ja Selma) huolta tai pahaa aavistusta kuvataan samansuuntaisella ja -värisellä kululla, joista molemmissa esimerkeissä vastaavat alimmilla systeemeillä näkyvät matalat vaskisoittimet. Musiikillinen ele on siis tunne- eikä henkilösidonnainen.

Esimerkki 7 (2/93): Simon huoli

Esimerkki 8 (3/49): Selman huoli

Taulukko 2 puolestaan kuvaa, millä tunnetiloilla tai henkilöillä on pysyvät karakterit ja kertoo yleisesti, mitkä musiikin parametreista niihin liittyvät.

Taulukko 2. Pysyvät karakterit

	Harmonia	Orkesteriväri	Tekstuuri, nyanssi	Rek./suunta	Rytm. motiivi
Kirous Jantukka	Sama sointu/transp.	Tutti /diss. puupuhalt.	ff	Korkea, paikallaan	
Huoli		Matalat vasket	Hidas leg. cresc.	Alhaalta nouseva	
Houre	Kahden harm. vuorott.	Puupuhalt., jouset	Sointuparin hidas toisto	Stabiili, korkealla	Tasainen rytmi
Varoitus		Jouset, mat. puupuhalt.	f, 32-osakuvio	Alaspäin	
Uhka	Sointu, suppea ambitus	Jouset, puupuhalt.	p, stacc.	Paikallaan	Nopea lyhyt sointurep.
Pelko	Sointu, laaja ambitus	Puhalt. (erit. vasket)	Hidas ten. sointurep.	Paikallaan	Hidas ten. sointurep.
Onnett. ennak.		Jouset, pizz tai col legno	Asteikko, pp	Voimakk. alas- tai ylöspäin	
Nauru			ff, nopea trioli	Paikallaan	 sointurep.
Viha, kiukku, päätös			Lyhyt stacc. ja marc. motiivi, f	Vuorotteva tai paikallaan	Repet. tai
Takaa-ajo	Pedaali, hidas harm. liike		Hidas leg. cresc.	Nouseva	Tas. 4-osarytmi
Paksu-Sakari			f, korkea tutti	Paikallaan tai nouseva	Daktyyli

Pysyvien, toistuvien karakterien käyttö tuo väistämättä mieleen barokkimusiikille luonteenomaiset ns. affektit, jotka olivat tiettyyn emotioon viittaavia standardoituja musiikillisia eleitä. Ne olivat usein läsnä myös "kinoteekkien" eli

filmikatalogimusiikin voimakkaasti tyypiteltujen kappaleitten valikoimassa, joissa kohtaasmusiikeilla oli yleisluontoisia nimiä kuten “Musiikkia rakkauskohtaukseen” ja “Musiikkia taka-ajokohtaukseen” (Juva 1995, 27).

Silloin kuin musiikilla halutaan huomaamattomasti myötäillä elokuvan tunnelilaa, arkkityyppinen musiikki on nähdäkseni edelleen tehokas tapa merkitä emotioita ja luoda yhteyksiä kuvallisten tilanteiden välille. Kyse on tällöin enemmän samankaltaisuuden tai saman tunnelman välittämisestä kuin konkreettisista wagnerilaisista johtoaiheista, joille on oma lukunsa myöhemmin.

Länsimaisen modernistisen perinteen omaksunut säveltäjä saattaa vierastaa affekteja, mutta tulee todennäköisesti käyttäneeksi mielensä syövereissä olevaa kollektiivista musiikillista elevarastoa myös tiedostamattaan, sillä monet näistä eleistä kuuluvat suorastaan länsimaisen musiikin kollektiiviseen alitajuntaan. Sellaiseksi tunnistan alaspäisen, nyhkyttävän jousien soittaman astekulun Selman tuskaa kuvattaessa (3/4 ja 4/78; esimerkki 9). Samankaltainen nyhkyttävä, alaspäinen astepolku on tuttu surun kuvaajana Purcellin Dido ja Aeneas –oopperasta aina Sibeliuksen Luonnottaren sopraanosooloon.

Esimerkki 9 (4/78): Selman tuska

Cor. Inglese

SELMA ITKEE

VI. 1

p

Cl., Fg.

Arpa

5.2. Tapahtuminen taustoittaminen

Toinen käyttämistäni, Lissan luokittelemista filmimusiikin funktioista on *tapahtumien taustoittaminen*. Musiikilla on mahdollista antaa lisäinformaatiota

kuvan tueksi, pohjustaa katsojan emootiota tai syventää ilmaisua toimimalla jopa kuvan ilmeistä viestiä vastaan.

Antiikin oopperoissa oli taustakuoro, joka kommentoi tapahtunutta ja tiesi enemmän kuin roolihenkilöt. Samalla tavoin voi säveltäjä antaa yleisönsä katsoa kuvassa olevan tapahtuman taakse ja kertoa jotain sellaista, mitä kuvassa ei juuri sillä hetkellä näy.

Noidan kirojen toisen ja kolmannen kohtauksen välillä musiikki yhtyy kesken huolettoman tuntuisen ruokailurupattelun (19'50"- 20'20") Simon huoleen kotona olevan nuorikon turvallisuudesta. Esimerkin 10 toisesta tahdista alkavan synkeän fagotti-käyrätorviaiheen ja viulujen kireän jousitrillin välille syntyy jännite, joka dissonoivan, matalarekisterisen loppusoinnun kanssa on voimakkaassa ristiriidassa kuvan välittämän kepeän ilmapiirin kanssa. Ruokailuhetken rauha on näennäistä ja Simon huoli painostavaa.

Esimerkki 10 (2. kohtauksen loppu): Musiikki taustoittamassa kuvan ilmaisua.

Musical score for Example 10, showing the end of the second act. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It includes staves for Violins (Vls.), Horns (Cor.), Fagotti (Fgs.), Arpa (arpa), Percussion (perc.), and Timpani (Timp.). The tempo is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 60 beats. The mood is 'Grave'. The score shows a transition from a more active tempo to a slower, more somber mood, with the Fagotti and Horns playing a prominent role in the latter part of the excerpt.

5.3. Kommentoiminen

Lissan määrittelemistä funktioista kolmanneksi voin nostaa *tapahtumien kommentoimisen*. 1600-luvun alun varhaisen barokkioopperan perinteessä musiikki esittää kommenttinsa välittömästi tärkeän sanan tai tapahtuman jälkeen – ei ennen sitä. Tällainen kommentti toimii suorana tukena elokuvan tapahtumille. Tyypiesimerkkejä tästä omassa partituurissani ovat 3. kohtauksessa pasuunan voimakas sisääntulo heti tukkimiehen ilmestyttyä kuvaan yhtäkkiä kesken Selman suturetken (25'27”), sekä esimerkissä 11 kuvattu Selman säikähtäminen,

kun hän tajuaa istuneensa noidan kiroamalle kiukaalle (15'09", orkesterin subito forte ensimmäisen tahdin toisella puoliskolla).

Esimerkki 11 (2/160): Musiikki kommentoi tapahtumaa

met. wind chimes
str.
Tub. Bells
mf
ff
mf
p
f
ff
Tba. arpa
susp. symb. bow

Toinen tapa kommentoida on lisätä kuvan ja musiikin välistä etäisyyttä tuomalla kuvaan musiikin kautta kontrastoivaa tai kuvan viestille vastakohtaista musiikkia. Marvin Hatleyn pinnallinen ravintolaviihdemusiikki tuntuu huvittavalta Laurelin ja Hardyn elokuvissa “juuri siksi, ettei sillä ole mitään yhtymäkohtaa eskaloituvaan katastrofiin” (Elokuvatutkija Antti Alanen yksityisessä kirjeenvaihdossa syksyllä 2009).

Yhtä tehokas on korkeakulttuuriin kuuluva Rossinin alkusoitto oopperasta Varasteleva harakka väkivaltakohtauksen säestäjänä Kubrickin Kellopeli Appelsiini -elokuvassa.

Vastaavaa tapahtuu myös Noidan kirojen 5. kohtauksen alussa Aaprami-pojan luonnekuvaa annettaessa: kohtauksen elekieli ja tässä filmissä ikävien tapahtumien yhteydessä käytettävä col legno battuto -soittotapa on tarkoituksellisesti ristiriidassa pojan metkujen kuvaamisen kanssa (41'30", esimerkki 12). Tarkoitus on antaa katsojalle vihje, että kaikki ei ole niin harmitonta kuin miltä näyttää.

Esimerkki 12 (5/22): Ympäristöstä erottuva soittotapa filmiä kommentoivana

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves. The top staff is for Violin I (vi), marked *col legno batt.* (col legno battuto), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is for Violin II (vii), also with a similar rhythmic pattern. The third staff is for Viola (vle), with a similar pattern. The fourth staff is for Piano (pizz.), marked *pizz.*, featuring a melodic line with triplets. The second system also consists of four staves. The top staff is for Violin I (vi), marked *A. kaataa maidon* (A. milks the milk), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is for Violin II (vii), marked *vibra slap*, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The third staff is for Viola (vle), marked *sffz*, featuring a melodic line. The fourth staff is for Piano (pizz.), marked *sffz*, featuring a melodic line.

5.4. Ennakoiminen ja takautumat

Elokuvan ja musiikin vuorovaikutuksen monitasoisen hahmottumisen kannalta Lissan kategorioista tärkeimpiin kuuluvat *ennakoiminen* ja *takautumat*, joilla voidaan luoda kiinne kohtia ja jotka voivat toimia sekä visuaalisen että audiitiivisen muistin tukena.

Dramaturgisesti musiikki toimii tehokkaimmin ennakoidessaan tulevaa. Kubrickin Hohto-elokuvassa ääniraitaan ilmaantuu vaivihkaa korkealla ujeltava jousiorkesteri – joka on peräisin Ligetin *Athmosphères*-teoksesta – aina päähenkilön mielentasapainon alkaessa horjua. Samanlainen idea on läsnä

aiemmin mainituissa neljässä sairaan Elsan hourekohtauksessa, jotka ennakoiivat hänen kuolemaansa. Myös muusta ympäristöstä poikkeava soittotapa voi toimia merkinä: hitaita jousten col legno battuto -asteikkoja käytetään ennakoijana niissä kahdessa kohtauksessa, joissa soutumatka päättyy onnettomuuteen (esimerkki 13).

Esimerkki 13 (3/75): Poikkeava soittotapa varoitusmerkkinä (Selman raiskaus)

Musiikki voi viitata yhtä lailla sekä eteen että taaksepäin, edellyttäen että haluttu tapahtuma rajataan riittävän selvästi muusta musiikillisesta ympäristöstä, periaatteessa samoin kuin silloin, kun musiikki liittyy tiettyyn tunnetilaan. Mitä kauemmas viitataan, sitä selvemmin tapahtuma on karakterisoitava ja merkittävä esimerkiksi tarkalla rytmis-melodisella motiivilla – joiden merkityksestä taulukko 1 edellä puhui.

Noidan kirot -mykkäelokuvassa on silmiinpistävän paljon takautumia, joilla on suuri merkitys kerronnan ja yhteyksien rakentamisen kannalta ja joissa näytetään muutamien sekuntien ajan päähenkilön muistelemia tai kuvittelemia henkilöä tai harhanäkyä. Näitä filmissä on lähinnä kahdesta kohteesta, Jantukka-noidasta sekä tukkilaispääällikkö Paksu-Sakarista, jotka molemmat edustavat pahaa ja aggressiivista puolta – ja ovat ehkä myötävaikuttaneet Noidan kirojen maineeseen "ensimmäisenä kotimaisena kauhufilminä." (Mäntysaari 2010)

Korostan näiden kuvallisten toistojen kokonaismuotoa tukevaa merkitystä käyttämällä aina lyhyen Jantukka-näyn ilmestyessä samaa dissonoivaa sointua (pienin transpositio- ja sointivärimuunnoksia) ja Paksu-Sakaran ilmestyessä toistuvaa rytmillis-melodista motiivia, jota kuvaillaan tarkemmin seuraavassa luvussa. Ensimmäinen Jantukka-takautuma alkaa (15'45'') Jantukka-noidan kirouksesta sokeutuneen tytön kertomuksesta, jonka musiikin alkua pelkistin pudottamalla tempon ja harmoniarytmin niin hitaaksi kuin hermostuneen odottava tunnelma salli. Jantukka-noidan ja uudisasukkaiden konflikti kiristää jännitteen äärimmilleen, kunnes varsinainen Jantukan kirous tapahtuu saman, räikeästi dissonoivan soinnun huipentamana (vrt. esimerkin 8 viimeinen sointu edellä).

Vaaraa ja uhkaa ennakoidaan motiiveilla, joista useimmilla on selkeä rytmis-melodinen hahmo.

Tulevaa onnettomuutta tai sen muistelemista kuvaa voimakas alaspäinen, yhtäkkiä pysähtyvä 32-osanuoteista koostuva ele: 3/ 42-45 (Selma lähdössä verkonsoutumatkalle, jolla hänet raiskataan), 5/177 (ennen Aapramin hukkumista) sekä 6/18 ja 6/39 (Selman syyttäessä Simoa tapahtuneesta; vrt. 32-osanuottien ryhmät esimerkissä 14).

Esimerkki 14 (6/39): Rytmis-melodinen motiivi takautuman (hukkuminen) merkkinä



Takautumista kahdessa kuullaan lähes tarkka toisinto aiemmin esitetyn tapahtuman musiikista. Paksu-Sakari muistelee Selman raiskausta nähdessään takaa-ajavan Simon (7/161-165), jolloin varsinaisen rauskauskohtauksen brutaali musiikki (3/97) esitetään pianonyanssissa Quasi echo. Selman syyttäessä Simoa Aapramin hukkumisesta orkesteri viittaa onnettomuuteen toistamalla huk-

kumista edeltäneet levottomat, katkonaiset astekulut (esimerkki 15). Nousu hui-
pentuu kirouksen langettaneen Jantukan haamun ilmestyessä kuvaan.

Esimerkki 15 (5/174-181): Hukkumismotiivi ja Jantukka-sointu

Poco piu mosso ♩ = 72

The musical score is written for piano and strings. It begins with the tempo marking 'Poco piu mosso' and a quarter note equal to 72 beats. The piano part features several triplet figures. The string part includes a 'Hlz.' (harmonic) marking. The score is divided into two systems. The second system features a 'JANTUKKA-SOINTU' (Jantukka chord) marked with 'ff' and 'fff' dynamics, and a string part with a 'str. trem.' (string tremolo) marking. The score ends with a 3/4 time signature change.

5.5. Johtoiheet

Richard Wagnerin oopperoista periytyvä johtoihetekniikka tarjoaa myös
filmimusiikin säveltäjälle mahdollisuuden yhdistää henkilöitä ja kohtauksia sekä
antaa viittaussuhteita ajallisesti eteen- ja taaksepäin (Juva 1995, 58-59). Noidan
keroissa päähenkilöitä on vain muutama ja he esiintyvät tunnesisällöltään alati
muuttuvassa tilanteessa. Johtoihetta käytän heistä kahdelle, Jantukka-noidalle
ja Paksu-Sakarille.

Jo aiemmin mainittu Jantukka-sointu esiintyy nuottiesimerkin 15 lopussa.

Filmin roisto Paksu-Sakari sai puolestaan häntä kuvaaviin takautumiin daktyyli-aiheen, joka perustuu Erkki Melartinin muistiinmerkitsemään, tukkilaiskohtauksissa siteeraamaani karjalaismelodiaan “*Tän kylän ämmille*” (esimerkki 16). Kansallisen audiovisuaalisen arkiston mukaan samaa melodiaa oli käytetty myös Noidan kirojen ensiesityksen musiikkikompilaatiossa 1920-luvulla.

Musiikillinen ele on tässä filmissä yleensä tunne- eikä henkilösidonnainen. Poikkeuksen tekee vain esimerkin 16 kolmannessa tahdissa siteerattu “*Soutelin*”, jolla viitataan poissaolevaan Paksu-Sakariin.

Esimerkki 16 (4/15 ja 5/121): Paksu-Sakarin johtoihe

The musical score consists of four staves. The first staff is in 4/15 time, marked 'Allegretto' and 'mf'. It begins with a rest, followed by a series of eighth notes. The second staff is marked 'Tr. "Tän kylän ämmille..."' and 'mp'. It features a melody with eighth notes and a triplet. The third staff is marked 'f' and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth staff is marked 'p' and features a bass line with eighth notes and a triplet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Eniten Noidan kiroissa on säveltoistoon perustuvia rytmisiä motiiveja, jotka eri kohdissa mutta samankaltaisessa tilanteessa alleviivaavat usein toiminnallista moodia.

Päättäväistä aggressiota (4/108, 111, 124), kuvaa iskevä kahden soinnun toisto (lyhyt, pitkä; 4/129-130, 132; esimerkki 17; vrt taulukot 1 ja 2 edellä).

Esimerkki 17 (4/129): Rytminen aihe aggression kuvaajana



Pelkoa kuvataan hitaasti huohottavalla sointurepetitiolla, kuten Selman kohdatessa tukkilaiset (3/81) ja Simon ymmärtäessä kuvasta poissa olevan Selman oudon käytöksen johtuvan pelosta (filmin kuvateksti-ikkuna 4/96; vrt. esimerkin 2 kaksi viimeistä tahtia edellä).

Esimerkin 18 paikallaan pysyvät soinnut (2. ja 3. viivastolla) kuvaavat salakuljettajien pelkoa kiinnijoutumisesta (7/97, 100, 109).

Esimerkki 18 (7/109): Pelko-motiivi



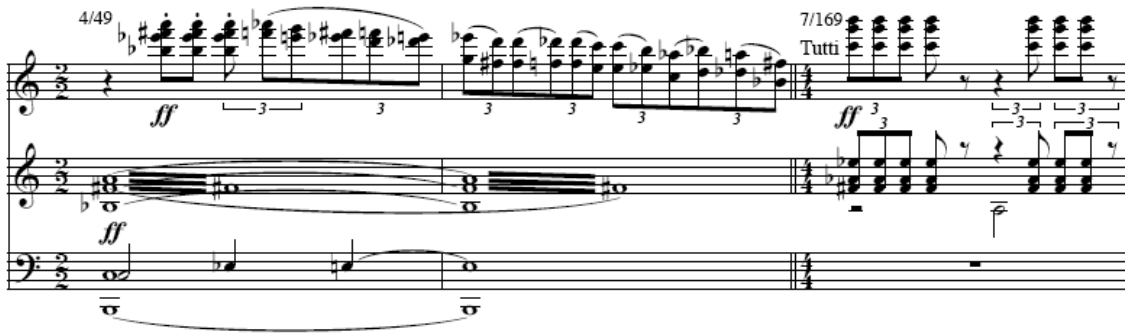
Latenttia uhkaa kuvaa hiljenevä staccato-sointurepetitio erilaisin varianttein, kuten ennen Aapramin hukkumista (5/174) ja Selman lähtiessä verkoille (esimerkki 19, 24'25''), sekä Paksu-Sakaran tunnistaessa Simon (esimerkki 20).

Esimerkki 19 (3/57): Uhka

Esimerkki 20 (4/42): Uhka

Ilman diminuendoa esiintyessään sointurepetitio muuntuu fortessa ja nopeassa tempossa aggressiiviseksi tukkimiesten pilkkanaurun kuvaajaksi (4/49, esimerkki 21). Sillä kuvataan myös Paksu-Sakaran ennenaikaista voitonriemua hänen paetessaan takaa-ajavaa Simoa.

Esimerkki 21 (7/169): Sointurepetitio aggression merkinä (vrt. esim. 17)



6. Muoto, leikkaukset ja synkronointi

Musiikkiraidan itsenäistyttyä äänielokuvien aikakaudella osa filmisäveltäjistä ei enää tyytynyt säestävien efektien aiheuttamaan hajanaisuuteen vaan pyrki luomaan yhtenäisyyttä taloudellisella motiivien käytöllä ja kehittelyllä. Vähäeleisyyttä ja pelkistyneisyyttä, jolla säveltäjä Bernard Herrmann leimaa Hitchcockin Psyko-elokuvan keskeiset juonelliset elementit tunnistettaviksi, voi nykysäveltäjäkin pitää esikuvallisena (Prendergast 1977, 132-145).

Noidan kirot -elokuvassa on rikas paikallisten ja emotionaalisten yhtymäkohtien verkosto. Se tarjoaa mahdollisuuden sellaisen yhtenäisyyden rakentamiseen, jota voi myös kutsua sinfonisuudeksi. Mikko Heiniö kuvaa asiaa seuraavasti: "Hetken jo mietin, että elääkö se [musiikki] omaa elämäänsä kuvan vierellä ja kumpaan oikein pitäisi vastaanotossa keskittyä. Mutta kokonaisuus kyllä vakuutti, että sinfoninen pitkälinjaisuus on ollut viisaampi ratkaisu kuin kohtaus kohtaukselta etenevä karakterisointi. Sitäpaitsi se kantoi kätevästi myös niiden varsin pitkäkestoisten tekstitaulujen yli." (Heiniö yksityisessä kirjeenvaihdossa syksyllä 2010).

Pitkien kaarrostojen suunnittelu tuntuikin minusta paljon sopivammalta tähän filmiin kuin numero-oopperamainen filmin pätkiminen kohtauksia orjallisesti mukailevaan lyhytjännitteiseen kerrontaan. En siis pyrkinytkään kattavaan kuvan ja äänen synkroniin, jonka vaarana olisi ollut musiikillinen tilkkutäkki.

Oman kapellimestarikokemukseni valossa epäilin myös Mikki Hiiri -tyylisen, tarkasti kuvan leikkauksiin sovitetun musiikin toimivuutta raskasliikkeisen sinfoniaorkesterin kanssa livetilanteessa, ja pelko osoittautui aiheelliseksi. Partituurissa on kuvatekstien kohdalla usein kertausmerkein varustettu tahti tai tahtipari, josta kuvittelin voitavan välittömästi hypätä eteenpäin, kun teksti poistuu ja kuvaan palataan. Yhteissoiton riskien välttämiseksi Noidan kirot -esityksen johtanut kapellimestari halusi kuitenkin soittaa nämä tahdit loppuun asti, mistä synkroniin tuli viivettä ja epätarkkuutta.

Elokuvan leikkausrytmi on paikoin erittäinkin kiivas, enkä halunnut pilkkoa musiikkia niin pieniksi yksiköiksi. Jo alkuminuuteilla katsojalle selviää, että musiikkikohtausten rajat noudattelevat kuvakulmien vaihtumisen sijaan useimmiten isoimpia filmin kohtausten rajoja, joissa siirrytään paikasta ja ajasta toiseen. Kuvakulmasta toiseen siirtymiä musiikki seuraa vain silloin, kun tunnetila äkisti vaihtuu. Yksi elokuvan kohtauksista ansaitsee tässä suhteessa erityishuomion: takaa-ajokohtauksen jännityksen tiivistyessä (n. 57'-58') ohjaaja käyttää poikkeuksellisesti lähes minuutin ajan peräkkäisiä, vain muutaman sekunnin mittaisia kuvakulmia. Tämä poikkeaa muusta kuvan leikkausrytmistä niin merkille pantavasti, että halusin tukea kuvarytmiä ja pohjustaa elokuvan huipennusta samanaikaisilla ja yhtä tiheillä orkesterin tekstuuri- ja värivaihdoksilla (esimerkki 22).

Esimerkki 22 (7/178): Nopeat samanaikaiset leikkaukset kuvassa ja musiikissa

1.07:21" SIMO SISÄÄN

1.07:24" P-S PORON LUO

1.07:27" SIMO

1.07:30" P-S

1.07:32" SIMO HERÄTTÄÄ MIEHEN

1.07:35" P-S VALJASTAA PORON

1.07:38" SIMO NOSTAA MIEHÄ SANGYSTÄ

1.07:41" P-S LIIKKEELLE PORON KANSSA

1.07:47" SIMO KUULUSTELEEE MIEHÄ

Hlz

Str.

mp

mf

f

str. non syncr.; pizz. pizz l.h., spicc.,...

Tutti

Tutti - B1

Hlz + B1

Tämä kohta edustaa ääripäätä Noidan kirojen kuvallisen ja musiikillisen viestinnän samansuuntaisuudesta ja synkronoinnin tarkkuudesta. Musiikkihan voi kommunikoida sekä kuvarytmiin sopeutumisen että siihen sopeutumattomuuden kautta. Yritin elokuvan ensimmäistä kohtausta säveltäessäni olla hyvin tietoinen siitä, että musiikin olisi heti alussa näytettävä katsojalle lainalaisuudet, joilla se toimii suhteessa kuvan emotionaaliseen viestiin ja rytmiin. Musiikki voi parhaimmillaan luoda elokuvalla muotoa ja tuoda siihen yhtenäisyyttä tasoittamalla leikkauksia tai luomalla siltoja vierekkäisten – tai toisaalta kauka-

nakin toisistaan olevien kohtausten välille. Oma ratkaisuni oli se, että musiikki ei koskaan ainakaan tahallisesti katkaise kerronnan virtaa, vaan lähinnä korostaa tai painottaa vallitsevaa tunnetilaa.

Suurimuotoisen teoksen dramaturgiassa säveltäjän on syytä mitoittaa tarkkaan reaktioittensa suuruus, jotta mittasuhteet säilyvät. Kokonaisuudon kannalta erityinen haaste oli säästää riittävästi emootion ja liike-energian voimaa 15-minuuttisen takaa-ajon ratkaiseviin hetkiin ja ajoittaa tempollisesti oikein kohtaus, jossa miespäähenkilö luopuu kostoajatuksesta saatuaan puolisonsa raiskaajan kiinni (7/267 Grandioson jälkeinen diminuendo).

Ohjaaja Teuvo Purolla on hiukan maneristinen tapa asettaa dramaattiset ja kepeämmät kohtaukset säännönmukaisesti samaan järjestykseen. Mielestäni osa mekaanisuudesta poistui sen ansiosta, että musiikki ei aina vaihdu kohtauksen mukana vaan täyttää muutaman kerran kohtausten välisen siirtymän. Esimerkiksi alkukohtauksen poroajelun päätyttyä Utuniemen pihaan filmiin yhdistyy suorastaan uutismaisen tiivis, alle parinkymmenen sekunnin mittainen kuvaus pääparin häistä. Siihen ei mitenkään ehtinyt etabloida omaa musiikkiaan, joten hääparin kuvaus oli yhdistettävä edellisen kohtauksen musiikkiin.

7. Tyyli ja sitaatit

Keskenään hyvin erilaisista tai -tyylisistä musiikeista on vaikea rakentaa muodon ja dramaturgian kannalta yhtenäistä ja hallittua kokonaisuutta. Erityylyisistä kappaleista koostuva filmin musiikkiraita saattaa toimia paremmin puhe-elokuvassa, jonka musiikit voivat olla tarinaa kuljettavien puhekohtausten takia ajallisesti kaukanakin toisistaan.

Jo olemassa olevien musiikkiteosten liittäminen mykkäfilmien taustalle jälkeenpäin totutti katsojat aikanaan kuvan emotionaalisten tasojen ja musiikin synkronin epätarkkuuteen tai jopa sen puutteeseen. Kun synkronointia vähitellen yhä kunnianhimoisemmin yritettiin, ei aina välttytty taiteenlajien yhteensopivuusongelmilta. Kurt London toteaa, että "kuvan dimensiot ja musiikin plastinen luonne" ovat joskus vaikeasti yhteen sovitettavissa, sillä kuvan edellyttämä vai-

htelevuus ja musiikillisen kokonaisuuden yhtenäisyys saattavat olla toisensa poissulkevia (London 1977, 13). Filmisäveltäjä David Raksinin mukaan kinoteekeistä kootut kompilaatiot tuntuivat usein musiikin "korvikkeelta, eikä erityylisten musiikkien transitoilla voitu aina saavuttaa haluttua sulavuutta" (siteerattu teoksessa London 1977, 11). Sitä tavoiteltaessa musiikkisäestys saattoi yksinkertaistua yhdeksi katkeamattomaksi jatkumoksi sen sijaan, että se olisi tukenut joka kohtauksen erillistä luonnetta.

Noidan kirojen esityksessä käytetystä musiikkikompilaatiosta on säilynyt Kansallisessa Audiovisuaalisessa Arkistossa (KAVA) ohjelmalehtinen, joka kertoo kohtauksittain niiden aikana soitettujen musiikkikappaleitten otsikot. Säveltäjänimien perusteella monet mukana olevat teokset ovat peräisin kinoteekeistä. Liikkeellä on ollut myös toinen kompilaatio, "Kvartettisovitus ja paussimusiikki", joiden nuottien järjestys on epäselvä.

Kuten edellä on kerrottu, integroin kaksi alkuperäisen filmin säestyskompilaatioon kuulunutta, Erkki Melartinin Karjalan kannakselta keräämää melodiaa tukkilaiskohtauksiin. *Tän kylän ämmät* esiintyy samassa tukkilaiskohtauksessa kuin alkuperäisessä filmimusiikkikompilaatiossa, kun taas lyyrinen *Soutelin* esiintyy kevyenä renkutuksena siksi, että pahan yhdistäminen dramaattiseen musiikilliseen ilmaisuun toistuvasti olisi mielestäni ollut liian ilmeinen ratkaisu.

Kostokohtauksen alajuonteena kulkee keskiaikainen *Dies Irae* -melodia, joka tiivistyy vähitellen takaa-ajon kuluessa kahteen ensimmäiseen nuottiinsa, joiden alta kasvaa hitaasti vaskien nouseva ele. Selman rukoillessa Simon puolesta takaa-ajon ratkaisevalla hetkellä puupuhaltajat soittavat ensimmäisen säkeen Taneli Kuusiston virrestä *Siunaa ja varjele meitä*. Fugato hämärtää kuitenkin pian sitaatin tonaliteettia, varsinkin kun sen alta kasvaa intensiivinen jousiston unisonomelodia (esimerkki 23).

Esimerkki 23 (7/248): Suomalainen rukous -sitaatti

Andante
♩ = 60

Rukous
pp

Fl.

Ob. p

Vls, espr.

Poco a poco affrettando

8. Lopuksi

Mykkää taide-elokuvaa säestävän musiikin profiilin nosto taustalta itsenäiseksi toimijaksi oli nykysäveltäjää kutkuttava haaste. Noidan kiroissa tavoittelin sitä kuitenkin lähinnä vain muodon alueella: musiikki maalaa laveammin kaarin ja hengittää pitemmin henkäyksin kuin kuva ja jäntevöittää toivoakseni filmin kokonaismuotoa ja taiteellista kokonaisuutta sen muutamissa taiterajoissa.

Musiikki on mielestäni täyttänyt tehtävänsä silloin, kun se onnistuu olemaan psykodraaman tunteiden tulkki. Tällöin se tukee filmin kerrontaa, mutta tuo tapahtumiin abstraktia monitasoisuutta ja antaa roolihenkilöille kuvan vies-

tintää rikastuttavaa perspektiiviä. Parhaimmillaan se myös silloittaa kohtauksia ja tasapainoittaa muotoelämystä. Jos katsoja kokee näin tapahtuneen, voidaan filmin ja musiikin välille katsoa syntyneen sellaista vuorovaikutusta, että kokonaisuudesta on tullut enemmän kuin osiensa summa.

Lähteet

Juva, Anu 1995. Valkokangas soi. Jyväskylä: Kirjastopalvelu/ Gummerus

Lissa, Zofia 1965. Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschel

Mäntysaari, Lauri 2010. Turun Sanomien lehtikritiikki 29.11.2010

Prendergast, Roy M. 1992. A Neglected Art - A Critical Study of Music in Films. New York: W.W. Norton & Company.