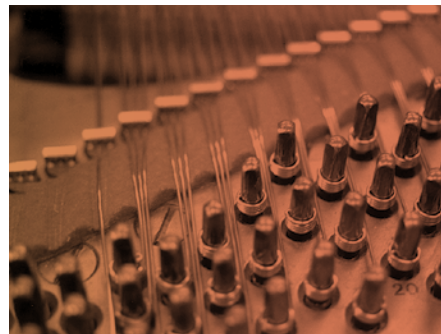
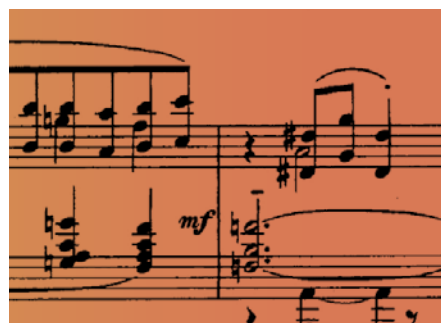
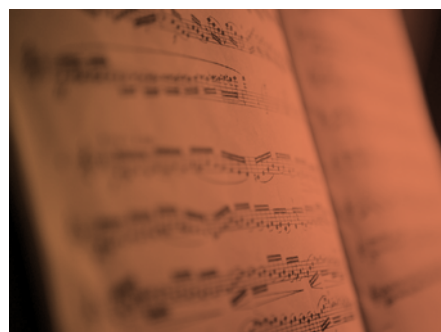
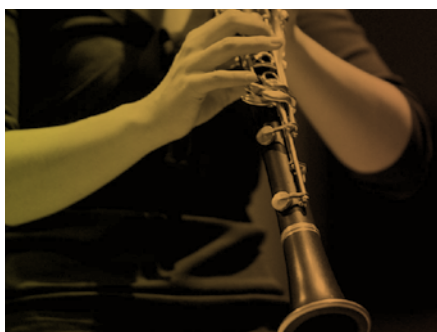


# TRIO

Vol. 5 no. 2

Joulukuu 2016



TRIO vol. 5 no. 2

Joulukuu 2016

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte),

MuT Ulla Pohjannoro, toimitussihteeri (SibA/DocMus),

MuT Markus Kuikka (DocMus), MuT Laura Wahlfors

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (JYU),

FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kauppala (SibA/DocMus),

dosentti Inkeri Ruokonen (HY), professori Hannu Salmi (TY),

professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW)

MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Jan Rosström

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2016

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

[www.uniarts.fi/trio](http://www.uniarts.fi/trio)

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

## SISÄLLYS

### ARTIKKELIT

MAIJA PARKO

**Intermediaalisuus ja soittajan kokemuksellinen merkityksenmuodostus**  
Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ..... 5

EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

**Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen**  
**modernismin käsittehistoriallista tarkastelua** .....18

### LEKTIOT

RITVA KOISTINEN-ARMFELT

**Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa**.....54

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

**Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys** .....61

HARRI LEHTINEN

***Percussion Is Revolution!* – lyömäsoittaja solistina ja kamarimusiikkona**.....68

ANNA-MAARIA ORAMO

**Laulun esikuva cembalonsoitossa** .....75

ANNEMARIE ÅSTRÖM-TIULA

**Pohjoismainen viulumusiikki 1826–2012**.....82

### PUHEENVUOROT, KATSAUKSET JA RAPORTIT

ADRIANO BASSI

**Jean Sibelius ja Italian musiikkikoulu 1900-luvun vaihteessa.**  
**Rinnakkaisuuksia ja samanlaisuuksia**.....90

**ABSTRACTS IN ENGLISH**.....103



MAIJA PARKO

## Soittajan kokemuksellinen merkityksenmuodostus ja intermediaalisuus Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

### JOHDANTO

Tässä artikkelissa tarkastelen Claude Debussyn preludin *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ("Sävelet ja tuoksut pyörivät illan ilmassa") intermediaalisia viitteitä ja preludin soittajan kokemuksellista merkityksenmuodostusta. Debussyn sävellys liittyy kiinteästi Charles Baudelairen runoon *Harmonie du soir* ("Illan harmonia"),<sup>1</sup> sillä Debussy nimesi preludin suoralla sitaatilla Baudelairen runosta ja merkitsi säkeen sulkeisiin sävellyksen loppuun. Intermediaalisuudella tarkoitan yhteyttä Debussyn preludin ja Baudelairen runon välillä; lähtökohtana on siis näiden kahden taideteoksen, tai mediumin, välinen suhde. Tarkastelen teosten välistä suhdetta ennen kaikkea osana soittajan merkityksenmuodostusta preludin parissa ja samalla pohdin, miten hahmotan intermediaalisuuden pianistin tulkinnallisena keinovarana.

Intermediaalisuus on läsnä artikkelissani paitsi käytännönläheisenä työtapana, myös teoreettisena kehyksenä, joka ammentaa kirjallisuudentutkimuksesta ja taiteidenvälisestä tutkimussuunnasta. Irina O. Rajewskyn (2005, 44) mukaan intermediaalista tutkimusta ei voi niputtaa yhden teorian tai näkökulman alle; tässä artikkelissa intermediaalisuus toimii enemmänkin sateenvarjoterminä, jonka alla puran auki taiteellista työskentelyäni preludin parissa. Rajewsky (mt., 51–52) jakaa intermediaalisuuden taiteissa kolmeen kategoriaan: medioiden välisiin vaihdoksiin (esim. elokuväsovitus), medioiden yhdistämiseen (esim. ooppera) ja medioiden väliin viittauksiin. Katson, että tekemäni tutkimus sijoittuu Rajewskyn nimeämään kolmanteen, viittaussuhteiseen kategoriaan: ajattelen, että sen sijaan, että preludi ikään kuin kertoisi uudelleen saman tarinan kuin runo tekee, preludi paremminkin

<sup>1</sup> Preludin sävellysvuosi on 1910, runo on osa *Pahan kukkia* -kokoelmaa vuodelta 1857.

vihjaa Baudelairin runoon muun muassa motiiveissaan ja muodossaan. Rajewsky (mt., 53) muotoilee, että taideteos voi imitoida toisen teoksen teemoja, muotoa tai muita elementtejä, mutta tekee sen omalle lajilleen tyypillisten keinojen kautta. Juuri näin tapahtuu myös tutkimassani teosparissa. Ulotan intermediaalisuuden käsitteen osaksi käytännönläheistä työtäni klaviatuurin äärellä. Tästä johtuen artikkelini keskiössä eivät ole teosten väliset intermediaaliset viitteet sinänsä, vaan tekemäni pianistiset havainnot, jotka nousevat esille näistä viitteistä ja rikastavat tekemääni tulkintaa preludista.

Taidemuotojen yhdistäminen liittyy historiallisesti monimuotoiseen käsitteeseen *ekfrasis*. Alun perin antiikin Kreikan runoudessa esiintyvä termi voi tarkoittaa esimerkiksi sanataiteissa esiintyvää visuaalisen taideteoksen kuvailua. Nykyään termiä käytetään tutkimuskirjallisuudessa usein muodossa *ekfrastinen*; musiikin osalta esimerkiksi mainitsen Siglind Bruhnin esittelemän ilmiön nimeltä ekfrastinen musiikki. Bruhn kirjoittaa, että ekfrastinen musiikki on suhteessa toiseen taidemuotoon, eli sanoin tai kuvin esitettyyn, kuviteltuun todellisuuteen (Bruhn, 2000, 29). Tämä suhde liittyy paitsi toisen taideteoksen sisältöön myös sen representaation tyyliin ja muotoon.

Tutkimani preludi käyttäytyy juuri edellä kuvatulla – ekfrastisella – tavalla: Debussy'n teoksessa nousee esille viitteitä Baudelairin runon tematiikasta, rytmistä ja muodosta. Musiikki on intermediaalisessa suhteessa runoon sisällöllisten seikkojen lisäksi myös musiikillisessa muodossaan, tyyliinsä ja tunnelmassaan. Viittaukset ja yhteydet ovat kuitenkin hyvin hienovireisiä, ja tässä artikkelissa nostan keskiöön sellaisia yhteyksiä, jotka vaikuttavat siihen, miten pianistina lähestyn musiikkia. Sen sijaan, että tekisin teoksista perinpohjaista runo- tai musiikkianalyysiä, vertaan runon kielellisten ilmaisujen ja preludin musiikillisten ilmiöiden laatusuuksia keskenään. Näin toimiessani nostan esiin preludista uudenlaisia yksityiskohtia, jotka nousevat keskiöön seurauksena intermediaalisesta työskentelystäni teoksen parissa. Lisäksi kuvailen kehollista tuntumaani preludin soittamisesta samalla kun peilaan musiikillisia ilmiöitä vasten runon sanallisuutta. Näin tehdessäni tuon esille muusikon taidosta nousevaa tietoa,<sup>2</sup> jonka olemassaolo usein jää suullisen kommunikoinnin alueelle, mutta jonka itse koen tärkeäksi nostaa myös osaksi taiteellista tutkimustekstiä. Samoista lähtökohdista, eli muusikkolähtöisestä positiosta käsin, ja musiikin ja kirjallisuuden ilmiöitä yhdistellen, on viime aikoina tehnyt tutkimusta Laura Wahlfors (2013) – tosin mm. Schumannin musiikin parissa.<sup>3</sup>

Kirjoitan preludin ja runon yhteyksistä muusikkolähtöisesti, koska hahmotan intermediaalisuuden pianistisena työtapana, jonka avulla on mahdollista nostaa esiin

<sup>2</sup> Muusikon taidosta lähtevää tutkimusta ovat tehneet myös mm. Päivi Järviö (2005) ja Risto-Matti Marin (2010).

<sup>3</sup> Wahlfors lähestyy tutkimuksessaan musiikkia ”äänen materiaalisuutena, ruumiillis-diskursiivisena merkityksenmuodostuksen prosessina, muusikon tekemisenä ja kuuntelemisena” (Wahlfors 2013, 14). Oma lähestymistapani musiikkiin tässä artikkelissa on hyvin samankaltainen.

kokemusperäisiä havaintoja työskentelystä preludin kanssa. Kutsun näitä pianistisesta työskentelystäni nousevia havaintoja kokemukselliseksi merkityksiksi: ne ovat (intermediaalisesta) harjoitusprosessistani syntyviä fyysis-psykkisiä hahmotelmia, joiden avulla jäsenän sävellyksen jaksoja suhteessa toisiinsa ja joiden avulla pyrin myös selkiyttämään jaksojen karaktereja, sointeja ja soittotapoja. Voisi myös sanoa, että rakennan sävellyksen kokonaisdramaturgian havaitsemieni kokemuksellisten merkitysten varassa. On tarpeen painottaa, että käytän artikkelissa harkitusti hyvin käytännönläheistä ja myös osittain intuitiivista soitonopetuksen arjessa esiintyvää sanastoa. Toimin näin siksi, että haluan toisaalta painottaa tutkimukseni muusikkolähtöisyyttä, ja toisaalta ajattelen, että juuri ”soittotuntisanastolla” voidaan tuoda esille musiikista arvokkaita seikkoja myös kirjoitetussa muodossa. Patrick McCreless muotoilee, että muusikoiden käyttämä kieli suuntautuu enemmän kohti metaforista ilmaisua kuin analyttisesti tarkkaa ilmaisua. McCreless tunnistaa muusikkokielen arvon ja toivoo, että teoreetikot ja esiintyjät oppisivat kommunikoimaan yhdessä – käyttäen ”omaa” sanastoaan. (McCreless 2009, 7.)

Ennen siirtymistäni Debussyn preludin pariin johdatan lukijan aiheeseen kuvaamalla lyhyesti 1900-luvun alun Pariisin monitaiteista ilmapiiriä ja esittelen Debussyn hahmon sekä sävellystyön osana ajan taidekenttää. Sitten esittelen preludin ja runon välisiä intermediaalisia yhteyksiä nuotti- ja tekstiesimerkein ja pohdin, miten intermediaalinen työtapa vaikuttaa preludin tulkintaan. Käytän kirjoituksesani Charles Baudelairin runokokoelman *Les fleurs du mal* (”Pahan kukkia”) kahta hyvin erilaista suomennosta. Yrjö Kaijärven suomennos on vuodelta 1962 (Otava 1971) ja Antti Nylénin vuodelta 2011 (Sammakko; ks. runotekstit alla). Kaijärvi on suomentanut otteita kokoelmasta, kun taas Nylén ottanut tehtäväkseen kääntää kokoelman alusta loppuun, ensimmäisenä Suomessa. Yksinkertaistetusti voidaan todeta, että Kaijärvi seuraa Baudelairin runomittaa rakenteessaan ja tyyliinsään, kun taas Nylénin suomennos keskittyy muodon sijaan runon sisältöön ja merkityksiin.<sup>4</sup> Nylénin tulkinta on voimallinen, Kaijärven käännös on hennompi versio iltatunnelmasta. Yhteydessä Debussyn preludiin kumpikin puolustaa paikkaansa; Kaijärvi on lähempänä Baudelairin ja Debussyn aikaa, myös muodonnaltaan ja sävyltään. Nylénin käännös on moderniudessaan lähellä meidän aikaamme ja se tuo esiin Baudelairin ajattelun aikaa kestävästi selkeyden. Debussyn preludin nuottiesimerkit ovat kirjoitushetkellä uusimmasta preludien kokonaislaitoksesta: *Préludes 1er et 2e livres*, *Editions Durand*, 2007. Julkaisu on osa Durandin julkaisemaa kriittistä editiota Debussyn tuotannosta (*Œuvres Complètes de Claude Debussy*).

---

<sup>4</sup>Nylén kirjoittaa käyttäneensä suomennoksessaan ”sisältöä korostavaa metodia”, jossa mitta ei määritä muotoa, vaan runon rytmi muistuttaa puheen rytmiä (Nylén 2011).

**Runoteksti.** Charles Baudelainen runo ”Illan harmonia” kokoelmasta Pahan kukkia (1857).

**Charles Baudelaire *Harmonie du soir* (“Illan harmonia”)**

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Nyt lähenee aika kun varrella huojuvalla  
joka kukka haihtuu kuin suitsustus maljastaan;  
saa ilta tuoksut ja sävelet tanssimaan.  
Huimausta ja valssia mielellä haikkealla!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Joka kukka haihtuu kuin suitsutus maljastaan,  
värjättyvät viulut kuin sydän murehtivalla;  
huimausta ja valssia mielellä haikkealla!  
Surunkaunis on taivas lepopaltrarin-loistossaan.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Värjättyvät viulut kuin sydän murehtivalla,  
sydän hellivä tyyhyyttä vihaa tunteissaan!  
Surunkaunis on taivas lepopaltrarin-loistossaan;  
jo aurinko sammui vereensä uppamalla.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostenoir.

Sydän hellivä tyyhyyttä vihaa tunteissään.  
Käy menneen valoisat jäljet ne poimimalla!  
Jo aurinko sammui vereensä uppamalla...  
Luo muistos kuin ehdoollisasta loistettani!

suom. Yrjö Kaijärvi (1971 [1962])

Aivan näinä hetkinä varsiansa päissä värisevät  
kukat tupruttavat tuoksujaansa kuin suitsutusastiat.  
Sakenevassa illassa kieppuvat äänet ja tuoksut  
Murheellista valssia, se huimaa kahoisoa mieltä!

Viulu voihtuu kuin sydän, jota suru vililtää,  
Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjiää.  
Taivas kuin korkea altrari, suruisa ja kaunis,  
aurinko solahtra vereensä, joka jo hyyryy...

Kukat tupruttavat tuoksujaansa kuin suitsutusastiat.  
Viulu voihtuu kuin sydän, jota suru vililtää,  
murheellista valssia, se huimaa kahoisoa mieltä!  
Taivas kuin korkea altrari, suruisa ja kaunis.

Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjiää,  
korjaa talteen menneen loiston jäänteet!  
Aurinko solahtra vereensä, joka jo hyyryy...  
muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi!

suom. Antti Nylén (2011)

## 1900-LUVUN ALUN PARIISIN HENKINEN ILMAPIIRI JA TAITEIDENVÄLISYYS

Vuonna 1886 *Le Figarossa* julkaistu *Symbolistinen manifesti* herätti suurta huomiota eri alojen taiteilijoiden keskuudessa. Sen oli laatinut runoilija ja kirjailija Jean Moréas, jonka esittelemä uusi, niin sanottu dekadentti estetiikka piti intuitiota tärkeimpänä keinona ymmärtää todellisuutta. Symbolistinen manifesti suosi myös taidemuotojen yhdistämistä (Weber 1986, 142–150). 1900-luvun alun pariisilaistaiteilijat sekoittivat eri alojen taidetermistöä metaforisessa puheessaan ja ideoinnissaan vapaasti: musiikissa maalattiin tekstuuria ikään kuin erikokoisilla siveltimillä, ja kuvataiteissa pyrittiin löytämään musiikillisia vastaavaisuuksia visuaalisuuden kanssa. Myös perinteiset esteettiset taiteen muotoihanteet ja taiteen tekemisen tekniikat alkoivat saada uusia ulottuvuuksia ja ilmenemismuotoja.

Säveltäjä Claude Debussy (1862–1918) oli radikaali hahmo vuosisadan vaihteen pariisilaisissa taidepiireissä. Hän oli erittäin kiinnostunut kuvataiteen ja kirjallisuuden uusista ilmiöistä ja pyrki irrottautumaan Pariisin konservatorion jäykiksi kokemistaan sävellyskonventioista. Dekadentti *fin de siècle* – tai ensimmäisen maailmansodan rikkoman Euroopan jälkeisestä näkökulmasta tulkittuna *Belle Époque* – oli vapaan, boheemin ja paheellisen elämäntavan kulta-aikaa.<sup>5</sup> Tällaisen henkisen ilmiöpiirin keskellä taiteissa syntyi uusia tapoja hahmottaa todellisuutta: taiteilijan näkökulma laajeni realistisesta taiteesta abstraktien havaintojen maailmaan. Ihmisen alati muuttuva havainto todellisuudesta kiinnosti taiteilijoita, ei niinkään konkreettinen havainnon kohde. Vuosisadan vaihteen runouden ja musiikin poeettinen ilmaisu etsi väyliä alitajuisiin ilmiöihin, joihin myös ajan tiedemiehet pureutuivat omilla keinoillaan (Weber 1986, 146).

Debussylle varsinkin kirjallisuuden uudet ilmiöt olivat suuri innoituksen lähde. Ajan runouden alitajuntaan kytkeytyvät, symbolistiset tekstit avasivat myös säveltäjälle uudenlaisia ilmaisumuotoja. Varsinkin säveltäjänuransa alkuvaiheessa Debussy tarttui symbolistisiin teksteihin (mm. Pierre Loÿs'n *Chansons de Bilitis*). Debussy oli kirjallisuuden suhteen laajakatseinen ja itseoppinut: symbolistien palkovan Charles Baudelairin lisäksi Debussy tunsikin laajalti mm. Edgar Allan Poen tuotantoa ja oli vaikuttunut yhtäläillä sekä Hans Christian Andersenin saduista että Schopenhauerista (Roberts 1996, 4). Lisäksi Debussy oli myös itse tekstin tuottaja: hän kirjoitti omiin teoksiinsa tekstejä (*Proses lyriques, Noël des enfants qui n'ont plus de maisons*) (Wenk 1976, 13). Debussyn kulttuuris-esteettiseen ajatteluun pääsee käsiksi esimerkiksi hänen musiikkikirjoitustensa kautta: säveltäjän pisteliäitä ja ironisia lehtikirjoituksia julkaistiin Pariisissa nimimerkin *Monsieur Croche* alla etenkin vuosina 1901–1905.

<sup>5</sup> 1800-luvun lopun ranskalainen taide-elämä keskittyi vahvasti juuri Pariisiin, jossa yhteiskunnan valtava murros toi mukanaan myös suurkaupungille tyypilliset ongelmat: talouden ja moraalien rappion, alkoholismien yleistyksen, huumeongelman sekä ympäristön saastumisen (Weber 1986, 1–7).

Runouden vaikutus Debussyn luovassa työssä oli ilmeisen vahva. Käytännön tasolla voisi ajatella, että Debussyn kuvaileva ja tarkka notaatiotapa ikään kuin jäljittelee runoilijan pikkutarkkaa kirjoitustyötä, jossa jokainen sana, tavu, säe ja niiden yhdessä soiva muoto on tärkeä. Ranskalaiset symbolistiset lyyrikot painottivat kielen musikaalisuutta ja runouden mystistä, metafysisistä tunnelmaa, jota täydensi runouden vapaa mitta (Kupiainen 1953, 9). Samat ominaisuudet leimaavat nähdäkseni myös Debussyn musiikkia ja sen ”karttaa”, nuottia.

### PRELUDIN SUHTEISTA RUNOON: SOITTAJAN KOKEMUKSELLINEN MERKITYKSENMUODOSTUS

Erittelen seuraavaksi preludin ja runon yhteyksiä. Teen havaintoni tiiviissä suhteessa Debussyn esitysmerkintöihin, jotka osaltaan tukevat yhteyksien hahmottamista ja ovat olennainen osa pianistin kokemuksellista merkityksenmuodostusta. Kolmen sivun mittainen, muodoltaan fragmentaarinen sävellys koostuu lyhyistä jaksoista, joista useimmat kertautuvat preludin edetessä.<sup>6</sup> Vaikka preludin yhteydet Baudelairin runoon eivät olisi kuulijan tiedossa, preludia voisi intuitiivisesti kuvata runon-omaiseksi sävellykseksi; preludi etenee ikään kuin lyhyin säkein, tai sykäyksin, joista muotoutuu yhtenäinen kokonaisuus. Esittelen nyt kolme jaksoa preludista, joissa rinnakkain runon kanssa tapahtuva kokemuksellinen työskentely on avannut minulle uusia merkityksiä ja soittotapoja preludiin.<sup>7</sup> Nimeän jaksot kuvailevilla otsikoilla, jotka ovat syntyneet työskennellessäni preludin ja runon parissa.

Nostan havainnoimistani viitteistä ensimmäiseksi esiin runon viittaukset musiikkiin. On huomioitava, että nämä viittaukset ovat hyvin yleistasoisia ja tuovat esiin lähinnä runotekstin ilmeisimmät viittaukset musiikillisiin ilmiöihin. Kolme Debussyn preludille keskeistä seikkaa, tanssi, liike ja valssi, ovat myös seuraavien Baudelairin fraasien ytimessä: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, valse mélancolique et langoureux vertige*.<sup>8</sup> Debussyn preludissa kahden tahdin mittainen alkumotiivi (esimerkki 1) etenee keinuen ja basson laskeva kvintti saa aikaan tunnistettavan valssisäestyksen. Preludin soittajalle Baudelairin melankolinen valssi (*valse mélancolique*) näyttäytyy rytmisenä elementtinä selkeästi näissä ”läskeissä” bassosävelissä, jotka muodostavat myös oman soinnillisen tasonsa. Debussyn merkitsemä piste-kaari-yhdistelmä näillä valssisävelillä toteutuu pizzicatomaisena kosketuksena – kuin matalaa jousisoitinta imitoivana näppäilyinä.

<sup>6</sup> En keskity tässä artikkelissa runon tai preludin muotoon; Bruhn kirjoittaa Baudelairin runon muodonnasta ja sen suhteesta preludiin seikkaperäisesti (Bruhn 1997, 159–180).

<sup>7</sup> Mikäli lukija haluaa syventyä aiheeseen syvällisemmin, taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallinen työ (Parko 2016) ”Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*” käsittelee preludia kokonaisuudessaan.

<sup>8</sup> Kaijärven suomennos: ”Saa ilta tuoksut ja sävelet tanssimaan”, ”Huimausta ja valssia mielellä haikealla”. Nylénin suomennos: ”Sakenevassa illassa kieppuvat äänet ja tuoksut murheellista valssia, se huimaa kaihoisaa mieltä!”.

**Esimerkki 1.** ”Melankolinen valssi” (tahdit 1–8).

Modéré (♩ = 84)  
(harmonieux et souple)

pp m.d. pp m.d.

4 m.d. pp

Tahtien 1–2 toinen soinnillinen taso on melodinen: yläviivaston oktaaveissa ja pianissimossa kulkeva kaaritettu valssiaines on kuin aineeton, häivähdyksenomainen muistuma tanssitusta valssista. On helppoa ajatella, että Baudelairin runon ilmaisu *valse mélancolique* olisi inspiroinut säveltäjää tekemään rytmisen vastaavuuden musiikkiin. Myös kappaleen yleistunnelman häilyvyys, melankolisuus ja sulkeutuvat, diminuendo-kiiloilla varustetut fraasit tukevat tätä vastaavuutta. Valsstematiikan melankolisuus näyttäytyy preludissa myös harmonian tasolla. A-duurisointu kappaleen alussa on hyvin selkeä ja kirkas elementti, joka kuitenkin muuntautuu vaihikkaa ensimmäisen tahdin kolmannella neljäsosalla kohti ”melankolista valssia” soinnillisesti tiukkaan pakatun, paljon sekunteja sisältävän soinnun myötä. B-sävelen äkkinäisyys puhtaana a-tonaliteetin jälkeen on soinnillisesti hyvin herkkävireinen ilmiö: oikeastaan peräkkäiset soinnut soivat mielessä – käsissä, korvissa ja ruumissa – miltei päällekkäin. Limittäin väreilevät harmoniat vahvistavat kokemusta musiikin häilyvyydestä ja tonaliteetin epävarmasta, vaeltavasta luonteesta.

Lisäksi myös Debussyn tarkat merkinnät nuotissa tukevat tätä valssihahmoista, melankolista aloitusta. Preludissa on erikoinen tahtiosoitus, 3/4:ja suluissa 5/4. Tämä rytmien jako saa aikaan musiikin sykkeen hämärtyksen: valssin kolmijakoisuutta häiritään tuomalla alkutahteihin kahden lisäneljäsosan mittainen häntä. Musiikin sykkeen ja painollisten sävelten hämärtyminen kiertyy kokemuksellisella tasolla yhteen Baudelairin ”melankolisen valssin” yhteydessä käyttämään ilmaisuun ”kaihoisa huimaus”, ”*langoureux vertige*”. Soittajana ajattelen, että valssirytmiiikka preludin alussa on ikään kuin etäännytetty ja häivytetty rytmisesti nilkuttavaan hahmoon.

Runon ja musiikin ytimessä oleva aihe, valssi, ilmenee soittajalle preludissa hyvin monitasoisella tavalla. Valssi on läsnä rytmisenä ilmiönä (”nilkuttava” kolmijakoisuus), soinnillis-harmonisena ilmiönä (hiljaisten nyanssien melankolisuus) ja – mikä tärkeintä – myös osana muusikon liikekieltä (pehmeys, kannattelevuus, keinuvuus, sulkeutuvat fraasit jne.). Toisin sanoen, edellä mainitsemani Bruhnin käsite, ”musiikillinen ekfrasis”, toteutuu ”Melankolinen valssi”-jakson musiikillisessa sisällössä ja myös osana musiikillisen representaation tapaa.

Preludin edetessä harmonia on pakattu tahdeissa 3–4 lähekkäin soiviin ”tiukoihin” intervaleihin, joiden päällä yläviivastolla on alun valssiaiheesta muistuttava, alaspäin kulkeva kvarttikulku (ks. nuoli esimerkissä 1). Melankolinen valssi tuntuisi edelleen jatkuvan: valssiaihe on tässä kohdin tiivistetty kahdeksasosiksi, mutta kulku on varustettu samalla, avautuvalla crescendo-merkillä. Karakteriiltään kulku on edelleen huokuva, pyörivä, surumielinen ja huimaava.<sup>9</sup> Soitettava tekstuuri on soittajalle kolmitasoista: yhden tason muodostaa toistuva, tenuto-viivoin tai pistein alleviivattu bassosävel a, toisen sekuntisuhteiset soinnut keskellä ja kolmannen yläviivastolla oleva sulkeutuva<sup>10</sup> kvarttikulku, joka myöhemmin avautuu tahtien 5–6 ja 7–8 rajalla. Tämän tyyppinen, vapaasti polveileva ja pulsaatiosta irtautunut fraseerauksen tapa on hyvin tyyppillinen Debussylle. Säveltäjä kuvaa crescendo-merkeillä ja tarkoilla artikulaatiomerkeillä fraseerauksen tapaa, jossa tahtiviivoille ei synny painotuksia. Merkkikieli kannustaa esittäjää luomaan illuusion musiikista, joka ikään kuin syntyy tyhjästä ja häviää yhtä nopeasti, jälkiä jättämättä. Baudelairen runon aineettomat ilmaisut tuoksuista (*parfums*) ja haihtumisesta (*évaaporer*) toimivat samankaltaisina, häipyvinä elementteinä.

Seuraavaksi tarkastelen jaksoa preludin tahdeissa 9–16 (esimerkki 2). Kutsun jaksoa nimellä ”Ekspressiivinen valssi”. Havaintojeni mukaan preludin alun ”Melankolisen valssin” sulkeutuva melankolisuus muuntautuu tahdissa yhdeksän avoimemmaksi ja ekspressiivisemmäksi valssiksi. Myös Baudelairen runon alkusäkeiden vihjailevuus muuntuu seuraavassa ilmaisussa: *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige*.<sup>11</sup> Varsinkin Nylénin käännös tuo selkeästi esille ekspressiivisen intensiteetin tihentymisen runossa: viulun voihkintaa verrataan sydämeen, jota ”suru viiltää”. Rinnastus inhimillisen tunteen – viiltävä suru – ja soittimen intensiivisen äänen (viulun voihkiminen) on muusikolle luonteva ilmaisukanava, joka muokkaa mielen- ja kehonsisäisten impulssien kautta äänentuottamisen tapaa ja musiikillista hengitystä. Alun murheellinen valssi (*valse mélancolique*) esiintyy säeparissa *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige; Valse mélancolique et langoureux vertige* uudelleen, mutta

<sup>9</sup> Paul Robertsin havainto tästä alaspäin suuntautuvasta kvarttikulusta liittyy synestesiaan: hänen mukaansa tässä nimenomaisessa kulussa Debussyn musiikille ominainen ”aistien yhdistyminen ilmenty” ja runo vertautuu musiikkiin (Roberts 1996, 322).

<sup>10</sup> Käytän termejä ”sulkeutuva” ja ”avautuva” kuvaamaan eri suuntiin osoittavilla crescendo- ja diminuendokiiloilla varustettuja ekspressiivisiä eleitä.

<sup>11</sup> ”Väräjäivät viulut kuin sydän murehtivalla”; (Kaijärvi) ”Viulu voihkii kuin sydän, jota suru viiltää”; (Nylén)

ekspressiivisemmässä asussa. Valssilla on nyt vahva subjekti, viulu, joka äänellään tuottaa inhimillistä kipua vastaavaa ekspressiivistä valssia.

Vaikutelmani soitettavan musiikin avoimuudesta tai ekspressiivisyydestä syntyy jälleen tiiviissä kommunikaatiossa Debussyn kirjaamien merkkien kanssa. Soittajan ilmaisua ja liikekieltä avaavia elementtejä tahdissa yhdeksän ovat:

- Tenuto-viiva ensimmäisellä iskulla soinnun päällä (soittajan painollinen ele fraasin alussa, vrt. preludin alun painottomat, ”tyhjistä syntyvät fraasit”).
- Aukeava crescendo-merkki *a*; sen alla sanallinen ohje *expressif* muuntautuneen valssiaiheen kohdalla.
- Dynaaminen muutos *pp* → *p*.
- Tempon muutos *Modéré* → *En animant un peu*.
- Urkupistemäinen a-oktaavi bassossa, jonka Debussy merkitsee jatkuvan miltei tahtiviivan (9–10) yli. Tämä merkintätapa, jossa bassonuottien kaaret ikään kuin jäävät ilmaan, liittyy Debussyllä usein myös pedaalin käyttöön. Joka tapauksessa pitkä a bassossa on uusi, avautuva elementti verrattuna ”Melankolisen valssin” lyhyisiin, pizzicatomaisiin näppäilyihin.

**Esimerkki 2.** (Tahdit 9–16.) ”Ekspressiivinen valssi” (nuottitekstin ”avaavat” elementit merkitty nuolilla).

Valssiaiheen muutos melankolisesta avoimeksi antaa kimmokkeen esittäjälle muuttaa ilmaisuaan astetta ekstrovertimpään suuntaan. Aihe kulkee oikean käden oktaaveissa tahdeissa 9–14 kokosävelasteikolla (a–h–cis–dis, joka on löydettävissä takaperoisesti tahdeista). Myös vasemman käden runsaat neliääniset soinnut antavat aiheen eks-

pressiivisen intensiteetin kasvuun. Ajattelen, että Debussyn sävellysmateriaalin ekspressiivisyys preludissa on hyvin hienovaraista, sillä muutokset ovat mittasuhteissaan hyvin pieniä. Kuitenkin kappaleen sisäisessä dramaturgiassa näinkin hienovireiset musiikilliset ja soinnilliset muutokset nousevat esittäjälle merkittäviksi. Tässä yhteydessä on mainittava myös, että Baudelairen runon ilmaisuskaala on erittäin laaja, sisältäen pehmeiden ja harmonisten ilmaisujen lisäksi hyvin voimakkaita ja dramaattisia eleitä: Baudelaire käyttää runossa sanoja, kuten veri (*sang*) ja voihkia (*frémir*). Voisi ajatella, että Debussyn yleisilmeeltään aineettomammassa preludissa näitä eleitä voisivat vastata voimakkaat dissonanssit tai intervalleiltaan tiheä sävelkudos.

Myös soittajan fysiikassa tapahtuu laadullinen muutos valssin muuntuessa avoimemmaksi. Verrattuna ”Melankolisen valssin” kannattelevaan, ylöspäin suuntautuvaan löysään painottomuuteen, käsien liikkeen laatu muuttuu ”Ekspressiivisessä valssissa” eteenpäinpyrkiväksi ja horisontaaliseksi. Lisäksi dynaamisen skaalan voimistuminen vaatii tietynasteista kämmenien ja sormien jänteveyttä soinnin muodostamisessa. Tämä tapahtuu lähellä klaviatuuria, sisältäen sitkeää ja puristavaakin soittotekniikkaa. ”Ekspressiivinen valssi” siis näyttyy pianistisessa työskentelyssä ainakin liikkeen laadun jännitteisyyden lisääntymisenä ja musiikin kuljettamisen tavan aktivoitumisena. Valssiaiheeseen tahtiosoitus on ”Ekspressiivisessä valssissa” selkeä (3/4), mutta elävöityneen tempon takia ja eteenpäin pyrkivän fraseerauksen myötä iskutus hahmottuu kolmen lyönninsijasta yhtenä iskuna tahdissa, tai jopa yhtenä iskuna per kaksi tahtia.

Preludin lopetus (esimerkki 3) on karakteriltaan valoisan nostalginen, ylevä ja miltei pyhä. Runon otsikko, ”Illan harmonia”, tuntuisi olevan läsnä erityisesti lopetuksessa, joka on koko preludin symmetrisin ja harmonisin jakso. Myös Baudelaire kirjoittaa menneestä ajasta ja muistoista käyttäen sakraalista sanastoa:<sup>12</sup> *Du passé lumineux recuillé tout vestige! Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*<sup>13</sup> Debussy on merkinnyt preludin lopputahteihin (50–54) poikkeuksellisen kuvailevan esitysohjeen: *Comme une lointaine sonnerie de cors* (Kuin torvien kaukainen soitto). Tersseissä kulkeva, käyrätorvien sointia imitoiva jakso ankkuroi kappaleen lopun kirkkaaseen A-duuriin, joka häipyä kauemmaksi ja kauemmaksi Debussyn ohjein: *Encore plus lointain et plus retenu* (Yhä kauempaa ja pidätellymmin). Torven ääni assosioituu romanttisesti taidetraditiossa pastoraalimaisemiin, kaihoon ja toisaalta myös sotilasmusiikkiin, mutta tässä yhteydessä miellelyhtymät viittaavat enemminkin torven kaihoisaan, hiukan surumieliseen sointiin. (Wenk 1976, 142–143) On myös mahdollista, että aikalaisrunoilija Paul Verlaine runo *Le son du cor s'afflige* saattaisi liittyä Debussyn torvi-ideaan.<sup>14</sup> Edellä mainitussa runossa Verlaine kuvaa käyrätorven sointia, joka

<sup>12</sup> Ranskalainen runoilija Alfred de Vigny käytti samaista sanastoa (*encensoir, reposoir*; suitsutusastia, alttari) jo v. 1840–44 (Zamir & Hassine 2009).

<sup>13</sup> ”Käy menneen valoisat jäljet ne poimimalla!” (Kaijärvi) ja ”Luo muistos kuin ehtoollisastia loistettaan” (Kaijärvi)! Tai: ”Korjaa talteen menneen loiston jäänteet!” (Nylén), ”Muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi!” (Nylén)

<sup>14</sup> Debussy sävelsi laulun Verlaineen runoon aiemmin, vuonna 1891. *Le son du cor* on osa kolmen laulun sarjaa Verlaineen teksteihin, jotka julkaistiin vuonna 1880.

sekoittuu ”yksitoikkoiseen iltaan”<sup>15</sup> ja myös muistuttaa ”orpolapsen tuskaa”.<sup>16</sup> Myös Verlaine teemat ovat romantiikan traditionaalista aiheistoa (torvitopos), joissa torven soitto symboloi ihmisen kaihoa, menneen ajan kaipuuta ja lohtua. Myös Susanna Välimäki (2005, 246) hahmottelee torven äänen viittaavan ajalliseen etäisyyteen ja kirjoittaa sen merkitsevän ”menneen ajan akustista kuvaa”.

Minulle pianistina Debussyn sanallinen ohje avautuu selkeimmin käyrätorven soinnin imitoimisen kautta. Puhaltimen pehmeän fraseerauksen linjakkuuden imitoiminen on pianolla, tersseissä ja meluisassa keskirekisterissä, vaikeaa. Joka tapauksessa tässäkin jaksossa Debussyn sanoista impulssinsa saava, puhaltimen melodialinjaa jäljittelevä, valuva soittamisen tapa syntyy kommunikaatiossa nuotissa olevien ekspressiivisten merkintöjen kanssa. Tällöin tahdin 51 tarkasti merkityt pinnit, staccatopisteet, kaaret ja tenuto-viivat liittyvät edellä mainittuun mielikuvaketjuun ja ohjaavat soittajan käsien fraseerauksen puhaltimenomaista linjaa.

Yksittäinen sana preludin lopetuksessa, *lointain* (kaukainen), saa korostuneen roolin muusikon merkityksenmuodostuksessa (esimerkki 3, tahdit 50 ja 52). Tulisiko kulku soittaa yksinkertaisesti mahdollisimman hiljaa, jotta äänenvoimakkuus saa aikaan mielikuvan torvien kaukaisuudesta? Ohjetta voi tarkastella myös moniulotteisemmin, soivana ilmiönä akustisessa tilassa. Tällöin soittaja ikään kuin asettuu kuulijan asemaan, kuulee torvien kaukaisen soiton tilassa, vaikka toteuttaakin itse samanaikaisesti musiikillisen eleen. Tässä tulkinnassa soittaja asettuu ikään kuin ”sisään” torvisymboliikan ulottuvuuksiin, kuunnellen ja aistien sointia: luoden illuusion etäisyydestä. Soittaja voi kuunnella torvia etäältä, akustiikan avustamana yhdessä yleisön kanssa. Fyysinen soittotuntuma on hyvin erilainen näissä kahdessa mielikuvassa: ensimmäisessä esimerkissä soiton fokuksessa ovat sormenpäät, jotka ohjaavat mahdollisimman hidasta liikettä koskettimilla (jotta saadaan aikaan mahdollisimman hiljainen nyanssi). Huomio keskittyy klaviatuuriin eli alaspäin. Fyysinen tuntuma on jännitteinen ja sisäänpäin kääntynyt.

Toisessa vaihtoehdossa soittajan kehollinen tila on avoimempi ja rennompaa, kuuntelemisen fokus on ympäröivässä tilassa, akustiikassa, auditiivisessa kokemuksesta ja sen säätelämisessä. Huomio on pois päin klaviatuurista eli ylöspäin. Kummatkin toteuttamistavat ovat käyttökelpoisia ja vahvasti riippuvaisia soittotilan sekä käytössä olevan soittimen ominaisuuksista. Runon loppusäkeissä Baudelairen teksti vuorottelee valon ja pimeyden, yön ja päivän, hyvän ja pahan, sammumisen ja kimmeltämisen välillä: *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige; Ton souvenir en moi luit comme un ostensor.*<sup>17</sup> Ajatus muistojen väkevyydestä nykyhetkessä, huolimatta niiden ajallisesta etäisyydestä, on läsnä myös runon loppuhetkissä.

<sup>15</sup> *Soir monotone.*

<sup>16</sup> *D'une douleur on veut croire orpheline.*

<sup>17</sup> ”Jo aurinko sammui vereensä uppoamalla...”, ”Luo muistos kuin ehtoollistia loistetaan!” (Kaijärvi) ”Aurinko solahtaa vereensä, joka jo hyytyy...!”, ”Muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi!” (Nylén)

**Esimerkki 3 .** (Tahdit 50–54) ”Kaukainen torvien soitto”.

Comme une lointaine sonnerie de cors

Encore plus lointain et plus retenu

50

pp

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

### JOHTOPÄÄTÖKSET

Edellä esittelemäni jaksot preludista tuovat esiin paitsi sävellyksen ja runon välisiä intermediaalisia yhteyksiä, myös kuvailevia havaintoja pianistisesta työskentelystäni; havainnot liikkuvat runon ja preludin välimaastossa ja ne nostavat esille näiden kahden eri mediumin samankaltaisuuksia. Minulle soittajana intermediaaliset viitteet kytkeytyvät ennen kaikkea preludin karakterisointiin ja ne ohjaavat pianistista liikekieltäni ja sointia. Työstäessäni preludia tein havainnon, että teosten välinen intermediaalisuus ikään kuin tehostaa musiikillisia assosiaatioitani. Nämä assosiaatiot syntyvät ajatteluketjusta, joka alkaa Debussyn nuottimerkintöjen visuaalis-kinesteettisestä ilmaisevuudesta ja jatkuu runon kielen laatusuuksien kokemuksellisella tarkastelulla.

Ajattelen, että runon kanssa tehostuneet musiikilliset assosiaatiot tulevat soitossa ilmi soinnin laatusuuksien, musiikin kuljettamisen ja liikkeen laadun tasoilla. Ajassa sykäyksittäin etenevä ja virtaava musiikki imitoi sitä mielikuvaa, jonka runo kuvaa kielessään; Bruhn hahmottelee, että musiikki mediana muistuttaa enemmän visuaalisia taiteita tässä mielessä, koska se ”maalaa” kuulijalleen värien ja tekstuurin sensuaalisuuden, toisin kuin kieli, joka viittaa niihin (Bruhn 2000). Ajattelen, että intermediaalisuus soittajan harjoitusprosessissa – eli työskentelyssä sävellyksen ja kirjallisen tekstin tai kuvan kanssa – on aistimuksia virittävä, liikkeen laatuja tarkentava ja musiikillista fokusta suuntaava työväline. Näin muodoin viitteet musiikin ja muiden medioiden välillä (teksti tai kuva) voivat parhaimmillaan toimia soinnillisesta työskentelystä kirkastavina, liikkeiden laatua hiovina ja musiikillista dramaturgiaa eheyttävinä elementteinä soittajan kognitiivis-kehollisessa harjoitusprosessissa. ■

## LÄHTEET

- Baudelaire, Charles 1971. *Paban kukkia*. Valikoima 4.p. Suom. Yrjö Kaijari. Helsinki: Otava.
- Baudelaire, Charles 2011. *Paban kukat* [*Les fleurs du mal*, 1857]. Suomeksi tulkinut 1862 laitoksesta Antti Nylén. Turku: Saimakko.
- Bruhn, Siglind 2000. *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting*. New York: Pendragon Press.
- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta Musicologica Fennica 29. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kupiainen, Unto. 1953. *Baudelaire, "Paban kukkien" runoilija*. Helsinki: WSOY.
- Marin, Risto-Matti 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- McCress, Patrick 2009. Analysis and Performance: A Counterexample? *Dutch Journal of Music Theory* 14(9), 1–16.
- Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on *Intermediality*. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6, 43–64. Verkkolähde <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html> (katsottu 28.1.16).
- Roberts, Paul. 1996. *Images: The piano music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Helsinki: International Semiotics Institute.
- Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Weber, Eugen. 1986. *France, Fin de Siècle*. Boston: Harvard University Press.
- Wenk, Arthur Bampton. 1976. *Claude Debussy and the Poets*. London: University of California Press.
- Zamir, Sara & Hassine, Juliette. 2009: Reading Liszt's *Harmonies du Soir* through the *Soleil Couchant* (Sunset) theme in French romantic poetry. *JMM: The Journal of Music and Meaning* 7, Fall/Winter 2008, sec. 5.2. Verkkolähde: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.5> (katsottu. 9.10. 2016).

## Nuottiesimerkit

Claude Debussy. *Préludes 1er et 2e livres. Œuvres complètes de Claude Debussy*. Série I, volume 5. Paris: Éditions Durand, 2007

EVELIINA SUMELIUS-LINDBLOM

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

### JOHDANTO

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

Tutkimuksessani ranskalainen modernismi edustaa taiteen suuntausta, joka syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkipuolella tarkoituksena haastaa aiempi traditio ja purkaa itsestään selvänä pidetty jatkumo taiteen aikakausien välillä. Modernismi toteutui musiikissa kansallisen tradition puhdistajana, identiteetin kirkastajana ja musiikillisten suurvaltojen, Saksan ja Venäjän esteettisenä kyseenalaistamisena. Tästä näkökulmasta käsin luen tärkeimmiksi ranskalaismodernisteiksi *Les Six* -ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre) ja Eric Satien sekä Pariisin kaudellaan (n. 1920–1939) Igor Stravinskyn<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup> Stravinsky kytkeytyy ranskalaiseen modernismiin neoklassismin käsitteen kautta. Palaan kysymykseen viimeisessä luvussa.

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

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

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

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

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

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

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

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

## Tutkimusmetodi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **L'ESPRIT NOUVEAU, PURISMI, KUBISMI JA SURREALISMI**

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

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

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

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

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

### *L'esprit nouveau*

Uuden vuosikymmenen kynnyksellä, ensimmäisen maailmansodan päättymisen jälkimainingeissa eurooppalainen modernismi näyttäytyi kaikilla kulttuurielämän alueilla pakkomielteisen uudistamisen, tyyllillisten kokeilujen, ilmiöiden ja ismien markkinatorina. ”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuokset; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MUSIIKKIA”, julisti ranskalaisen kulttuurielämän monitoimimies ja sanansaattaja Jean Cocteau manifestissaan *Le Coq et l'Arlequin* kesällä 1918.<sup>7</sup> Muodikkaat antiromanttiset tyyliuunnat kukoistivat, ja Cocteau kirjani myytiin Pariisissa heti loppuun. Ranskalaisyleisö oli sodan järkytyksien jälkeen vastaanottavainen manifestin sivaltavalle taidekriittisyydelle, kansallismielisyydelle ja tiettyjen ulkomaalaisten vaikutteiden (Saksa, Venäjä) vastaisuudelle: ”Antakaa minulle Ranskan ranskalaista musiikkia!” Cocteau (1921) peräänkuulutti.

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

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

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

1. Yksinkertaisuus korkein päämäärä:

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

2. Rytmin yksinkertaistaminen, puhdistaminen, riisuminen:

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

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

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

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

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

Pari vuotta myöhemmin, lokakuussa 1920, taidemaalari-arkkitehtipari Amédée

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

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

### Purismi ja kubismi

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

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

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

<sup>9</sup> Vielä *L'Élanissa* (1916) Ozenfant puolusti kubismia pohjimmiltaan rationaaliseksi, konstruktiviseksi, synteettiseksi ja todellisen ranskalaisen hengen edustajaksi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tä. (*Après le cubisme*)

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

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

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

## Surrealismi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## NATIONALISMI JA IDENTITEETTI

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

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

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

### Nationalismin taustaa

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

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

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

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

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

## Nationalismi musiikissa

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

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

Nationalismi taiteellisena ideologiana liittyy myös Dahlhausin (1989) mainitsemaan *Volksgeist*-hypoteesiin<sup>12</sup>, jossa nationalismi ja klassismin ihanteet kytkeytyvät toisiinsa. Hänen nähdäkseen 1800-luvulle tyypillinen palaaminen kansanmelodioihin tuotti kansallista henkeä kuten kansanmusiikki ja muodosti lopulta klassisuutta, kansallista klassisuutta. Musiikin klassismi nähtiin myöhäisellä 1700-luvulla saksalaisena – ei universaalina tyylinä, jota taas ranskalaiset ja italialaiset säveltäjät edustivat. Innostus kansanmusiikkia kohtaan ja kaipaus klassisuuteen eivät olleet siis toistensa vastakohtia, vaan klassismi nähtiin lopullisena, täydellisenä ilmaisuna jollekin, joka sai ensiksi muotonsa kansanmusiikissa; klassisen tyylin *jalo yksinkertaisuus* edusti kansanmusiikin yksinkertaisuutta, uudistuneena ja muunneltuna.

---

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

<sup>12</sup> Alun perin Johann Gottfried von Herderin idea ”ihmisten hengestä”.

## Ranskalainen nationalismi

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

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

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

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

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

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

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

### Jean Cocteau ranskalaisen nationalismin puolestapuhujana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Cocteaun nationalismi *le coq et l'arlequinissa*

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

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

Cocteaun nationalistisessa mallissa esiintyviä teemoja ovat

#### 1. Saksan ja saksalaisuuden vastaisuus:

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

#### 2. Wagner-vastaisuus:

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

### 3. Slaavilaisen ja saksalaisen estetiikan rinnastaminen toisiinsa:

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

### 4. Debussyn estetiikan rinnastaminen germaanis-slaavilaiseen estetiikkaan:

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

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

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

## POLYTONAALISUUS JA ATONAALISUUS

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

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

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

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

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

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

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

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

### MODERNISMIN MÄÄRITTELYÄ

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

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

*Modernin* käsite liittyy kiinteästi juuri edellä kuvaamaani modernismin ajanjak-

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

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

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

Ranskalainen ja suomalainen modernismidiskurssi lähentyvät toisiaan ainakin kolmessa Huttusen mainitsemassa kysymyksessä: tiettyjen säveltäjien ”moderniteiksi” nimeämisessä, kansallisten tyylipiirteiden määrittelemisessä johtavien eurooppalaisäveltäjien ”modernististen” tyylipiirteiden ja koulukuntien välisten eroavaisuuksien kautta<sup>20</sup> sekä kansanhengen ja nationalistisen ajattelun sekoittumisessa modernismin määrittelyyn. Siinä missä suomalaisen 1920-luvun modernismin johdohahmoiksi nousivat Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Uno Klami, ranskalaisen modernismin historiankirjoituksessa korostuvat vahvasti Jean Cocteau, *Les Six*-ryhmän ja Erik Satien roolit.<sup>21</sup> Kansalliset tyylipiirteet suhteessa vastakoulukuntiin (Saksa, Venäjä), samoin nationalistinen ajattelu ja sen sekoittuminen musiikillisiin arvoihin esiintyvät selväpiirteisesti esimerkiksi Jean Cocteaun ja Darius Milhaud’n kirjoituksissa. Sama koskee myös koko sodanaikaista ja sitä edeltävää nationalismidiskurssia ja nationalistista propagandaa.

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

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

<sup>21</sup> Ks. esim. Collaer 1961, luku ”Erik Satie and The Six”.

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

tauksia, joita säveltäjien taiteelliseen panokseen on perinteisesti kohdistettu.

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

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

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

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

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

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

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

### **Ekskurssi: Ranskalaismodernismi suomalaisesta perspektiivistä**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## NEOKLASSISMI

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

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

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

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

### Neoklassismin määrittelyn haasteista

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

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

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

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

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

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

Taruskinin kommentti lienee Theodor W. Adornon Stravinsky-kritiikin<sup>24</sup> ohella ääriesimerkki kielteisyydestä neoklassismia kohtaan, eivätkä historialliset anti-neoklassiset iskulauseet – ”takaisin Bachiin” tai ”Bachia väärillä soinnuilla” (esim. Heiniö 1985, 4) – tee nekään oikeutta ilmiön monimuotoisuudelle. Niin helpottavaa kuin määrittelijän itsensä kannalta olisi, eivät 1920-luku, perinteinen muoto tai tietty maantieteellinen sijainti takaa yhdistelmänä neoklassismin toteutumista. Toisaalta myöskään neoklassismin toteutuminen musiikissa ei suoraviivaisesti tee siitä

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Ranskalainen neoklassismi ja arkipäiväisyyden taide

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## RANSKALAINEN MODERNISMI IDEAALITYYPINÄ

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

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

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

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

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

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

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

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

## LÄHTEET

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

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

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

RITVA KOISTINEN-ARMFELT

## Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa

Lectio Praecursoria

*Kehittäjäkoulutuksessa suoritettun taiteellisen tohtorintutkinnon tarkastustilaisuus oli Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa 3.6.2016. Tilaisuuden tarkastajina toimivat FT Pekka Jalkanen ja MuT Sinikka Kontio. Taiteellisen opinnäytteen arvioinut lautakunta oli: MuT Marcus Castrén, FT Pekka Jalkanen, MuT Sinikka Kontio ja MuT Annikka Konttori-Gustafsson. Tarkastustilaisuuden valvoja oli MuT Tuire Kuusi.*

*Kosketus on kanteleensoiton keskeinen ilmiö. Se on myös kokonaisvaltainen kehollis-mielellinen taito, joka heijastaa soittajan olemuksen eri puolia suhteessa soittimeensa. Kosketuksesta kumpuaa musiikin tulkinta: sointi, artikulaatio, fraseeraus ja tunneilmaisu. Kiinnostuin kosketuksesta tutkimusaiheena, kun valmistelin jatkotutkintosuunnitelmaani noin kymmenen vuotta sitten.*

Kerron tässä lektiossa ensin projektini taustoista ja tavoitteista. Toiseksi esittelen projektin osa-alueet. Tämän jälkeen teen pienen demonstraation kosketuksen mahdollisuuksista. Lopuksi kerron projektin tuloksista.

### TAUSTAT JA TAVOITTEET

Olen valmistellut musiikin tohtorin tutkintoni Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun kehittäjäkoulutuksessa. Tutkinnossa on taiteellinen painotus. Kehittäjäkoulutus on vuosia ollut Sibelius-Akatemian tohtoriohjelmassa yksi suuntautumisvaihtoehto taiteilijakoulutuksen ja tutkijakoulutuksen rinnalla. Aivan hiljattain koulutuksen nimi on kuitenkin muutettu ”soveltajakoulutukseksi” Akateemisen neuvoston päätöksellä, kuten käsiohjelman kannestakin käy ilmi. Käytän tänään vielä vanhaa nimitystä ”kehittäjäkoulutus”.

Sibelius-Akatemian verkkosivuilla todetaan: ”Kehittäjäkoulutuksessa tutkinto suoritetaan erikoistumalla tiedollisesti ja taidollisesti johonkin musiikinalan erityiskysymykseen.” Tämän koulutuksen päämääränä on sovelluskelpoinen tieto, osaaaminen tai tuotos. Tutkinnossa valmistellaan opin- ja taidonnäytekokonaisuus, joka on mahdollista koostaa useasta eri osiosta, aina projektin aihepiiriin ja tavoitteiden

mukaisesti. Omassa projektissani näitä osioita on neljä: kirja *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*,<sup>1</sup> verkkosivusto *Moniaistinen liikkeellisyys kanteleen soittotekniikoissa*,<sup>2</sup> konsertti sekä kirjallinen raportti. Olennainen, jopa ensisijaiseksi katsottu kehittäjäprojektin tulos on ns. immateriaalinen innovaatio. Palaan tähän tuonnempana.

Kun aloin suunnitella jatko-opintoja, kehittäjäkoulutus tuntui projektiini sopivimmalta vaihtoehdolta. Tavoitteeni oli alusta lähtien tutkia kanteleensoiton taidon keskeisiä kysymyksiä ja tuottaa sovellettavissa olevaa tietoa oman alani hyväksi. Tavoitteisiini kuului myös soittajan kehon huomioiminen tutkimuksessa. Hahmottelin haluavani tuottaa *seikkaperäistä* tietoa kosketuksen tekniikasta ja soittoergonomiasta. Tavoitteenani oli niin ikään laajentaa *kosketus*-käsitteen merkityssisältöä ja tuoda se soittajien yhteisen keskustelun piiriin. Vaikka kanteleensoiton opetusta on ollut tarjolla eri musiikkioppilaitoksissa jo useiden vuosikymmenten ajan, oppimateriaalia on tehty harvakseltaan. Alallamme ei ole aiempaa tutkimusta soittotekniikan perusteista. Kirjallisuus, jossa olisi kattava jäsenitys kanteleensoiton perustekniikoista, on niin ikään puuttunut. Tutkimukseni tuo siten kanteleensoiton kenttään tarpeellisen lisän.

Näkökulmani nousee pitkälti kanteleensoiton ammattilaisten kouluttajan ja muusikon kokemustaustasta, joskin olen opettanut myös nuoria soittajia. Jo opintojeni alkuvaiheessa minua kannustettiin tutkimaan omaa kokemustani. Oli myös esillä ajatus, että suunnitteilla olevassa kirjassa voisi olla kokemuksellinen lähestymistapa, ja että työstäisin verkkosivuista käytännönläheisen oppimateriaalin. Aluksi omasta kokemuksesta kirjoittaminen tuntui hankalalta ja hieman uskaliaalta, mutta lopulta päädyin käyttämään osana tutkimusaineistoa siihenastista kokemustani kanteleen ammattilaisena. Aloittaessani tohtoriopinnot olin opettanut kanteleensoittoa noin 25 vuotta. Kirjoittajana taas en ollut kovinkaan kokenut. Tuntumani kirjoittamiseen alkoi parantua kesällä 2010, kun ryhdyin kirjoittamaan säännöllisesti aamu-sivuja pian heräämiseni jälkeen. Tekstin tuottaminen tuli vähitellen sujuvammaksi, ja paljon tässä auttoi myös taitavien ohjaajieni tuki. Kokemuksellinen aineisto karttui tutkimuksen edetessä, kun yhä uudelleen asetuin kanteleeni äärelle soittamaan ja siitä käsin sanallistamaan kokemustani.

## PROJEKTIN OSA-ALUEET

Projektini alkuvaiheessa minusta tuntui luontevalta toteuttaa suunnitelmaan sisällyttämäni **KONSERTTI**. Konserttiin sisältyi luonnollisestikin kosketus-teema. Konserttia suunnitellessani ajatuksena oli lähestyä kosketus-teemaa eri kanteleiden, erilaisten teosten ja kosketuksen liikkeellisyyden näkökulmista. Tavoitteeni oli yhtäältä tutkia kosketuksen piirteitä ja vivahteita, toisaalta tarkastella kehon käyttöä erityypp-

<sup>1</sup> Koistinen-Armfelt, Ritva (2016) *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. EST 27. Taiteellisen tohtoritutkinnon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

<sup>2</sup> <http://sites.siba.fi/web/kantele>

pisten teosten soittamisessa. Kolmella erilaisella, eri tavoin reagoivalla soittimella soittaminen toi kokonaisuuteen mielenkiintoa. Kiinnostavaa oli myös kokeilla ja tutkia, miten syntyvät kuhunkin teokseen tarkoituksenmukaisimmat liikkeet ja kosketuksen laadut. Ohjelman pääpaino oli rauhallisissa teoksissa, joissa kosketuksen laadun hallinta on erityisen haastavaa. Mukana oli myös teoksia, joissa tapahtuu nopeita voimakkuuden ja karaktääriin muutoksia. Siten ohjelma sisälsi mahdollisuuksia varsin erilaisiin tekniikoihin ja kosketustyyliihin, ja konsertti yhdistyi luontevasti kosketusta käsittelevän työni kokonaisuuteen.

Jatkotutkintosuunnitelmani oli laaja-alainen ja moneen suuntaan viittaava. Aluksi minusta tuntui vaikealta päättää, missä järjestyksessä paneutuisin projektin eri teemoihin ja osa-alueisiin. VERKKOSIVUJEN työstäminen alkaen kevästä 2011 osoittautui hedelmälliseksi vaiheeksi, joskin tämä vaihe oli työläs, ja työ vaati kypsyykseen paljon aikaa. Olin kaavaillut opintoja suunnitellakseni, että voidakseni havainnollistaa kanteleen soittotekniikoita mielekkäällä tavalla olisi välttämätöntä tehdä videoesimerkkejä sisältävä verkkosivusto tai dvd-tallenne. Alkuperäisessä suunnitelmassa videoiden määrä oli noin 40–50, mutta suunnitelman tarkentuessa eri esimerkkien määrä kasvoi. Lopullisessa sivustossa videoita on 114. Määrittelin tavoitteikseni (1) luoda visuaalisesti selkeän, pedagogisesti perustellun kokonaisuuden, (2) välittää tietoa käsiteltävistä asioista, (3) tarjota valitsemani lähestymistavan avulla välineitä perustan luomiseksi vapautuneelle tekniikalle sekä soittotekniikoiden ja kosketuksen monipuolisuudelle, (4) tarjota virikkeitä moniaistisuudelle ja (5) havainnollistaa käsivarsien monipuolista tehtävää kanteleensoitossa. Minulle pedagogisesti perusteltu kokonaisuus merkitsi kehon huomioimista soittotekniikkaa kehitettäessä. Soittamisen liikkeellisyuden havainnollistamista pidin myös tärkeänä, ja vapautuneet liikkeet ovat yhteydessä yleiseen kehonhallintaan. Eri tekniikoiden sanallisissa kuvauksissa on usein mukana huomioita kehon rakenteesta ja toiminnasta. Kehon syvien tukilihasten harjoittamiseksi sekä käsien ja sormien hallintaa helpottamaan olen liittännyt sivustoon joitakin videoin havainnollistettuja harjoitteita. Niiden avulla on mahdollista saada tuntumaa näihin kanteleensoittajalle tärkeisiin, yleensä harjoitusta tarvitseviin alueisiin.

Videoiden editointiprosessin aikana minulle selvisi, että videokuvan laajuus ei aina riittänyt näyttämään käsivartta ja sen liikettä niin paljon kuin olisin toivonut. Tekstejä kirjoittaessani pyrin korvaamaan tätä puutetta luomalla mahdollisimman eläviä mielikuvia ja tarjoten katsoja-lukijalle virikkeitä tuntemuksiin omassa kehossa.

Verkkosivut edellyttävät tiivistä sanallista ilmaisua. Työstinkin sivujen tekstejä useassa eri vaiheessa. Vaikka olen pyrkinyt tarjoamaan varsin seikkaperäisiä ohjeita kunkin tekniikan harjoittamiseksi, olen koettanut ilmaista asiat mahdollisimman ytimekkäästi. Työni tässä vaiheessa jouduin pohtimaan mielekkäitä käsitteitä joillekin soittotekniikan piirteille, kun näitä käsitteitä ei aina tuntunut olevan olemassa. Tällöin syntyivät käsitteet liukunäppäily, nostonäppäily ja lapa-ankkuri. (Lapa-ankkuri tarkoittaa lapaaluun ja sitä ympäröivien lihasten kokonaisuutta. Näiden lihasten

tehtävänä on tukea tai ankkuroida lapaluu rintakehää vasten, tukea käsivartta sekä osallistua käsivarren liikkeisiin, jopa ohjata niitä.)

Esittelen nyt lyhyesti sivuston rakennetta. <http://sites.siba.fi/web/kantele>.

KIRJANI ja samalla koko työn otsikkona on *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. Soittajan keho ja kehollisuus ovat kehyksenä kosketuksen tarkastelulle. Kehollisuudella tarkoitan tässä tutkimuksessa kehollisen olemisen ja kehossa toimimisen kokonaisuutta. Tämä ei sulje pois mielen ulottuvuutta, sillä lähdän siitä että keho ja mieli muodostavat toisiinsa kietoutuvan kokonaisuuden. Soittajan keho on työssään läsnä monessa eri ulottuvuudessa: konkreettisena, orgaanisena, liikkuvana, taitavana ja moniaistisena, kokevana kehona.

Kirjaa suunnitellessani halusin syventyä soittamisen liikkeellisyteen sekä sen kehollisiin lähtökohtiin ja perusteisiin. Olin pohtinut näitä asioita paljonkin vuosien mittaan, sekä oman soittoni että opetustyöni yhteydessä. Olin etsinyt soittoteknisiin ratkaisuihin mahdollisimman luonnollisia liikkeitä ja liikeratoja. Kaipasin kuitenkin syvempää ymmärrystä näihin aiheisiin. Tutkimuksen edetessä tärkeiksi teemoiksi muodostuivat muun muassa liikkeen virtaavuuden ja vastavoimien ilmeneminen soittamisessa, samoin rentouden merkitys ja ilmeneminen soittotapahtumassa. Myös kehon vakauden ja joustavuuden suhteen tarkastelu oli tärkeällä sijalla. Soittamisen liikkeellisyteen liittyvät myös aistimellisuus ja tuntoisuus – varsinkin vartuneemman soittajan kokemuksessa. (”Tuntoisuus” on käsite, jonka olen löytänyt Päivi Takalan väitöstutkimuksesta *Äänen tunto*.<sup>3</sup> Oman työni yhteydessä tarkoitan tuntoisuudella tuntoaistimukseen ja kehonsisäisiin aistimuksiin liittyvää tietoisuutta, soittajan kykyä ja herkkyyttä eritellä aistimustensa avulla asentojen ja liikkeitten hienoja vivahteita.)

## SOITTAJAN KEHOLLISUUDESTA

Kiinnostukseni kehollisuuteen sai alkunsa vuosia sitten omista soittoperäisistä vaivoistani ja niistä johtuneista kivun kokemuksista. Olin soittanut paljon mm. fyysisesti raskaita nykymusiikkiteoksia, ja istuma-asentoni oli muodostunut hieman etukumaraksi. Tästä seurasi monenlaisia ongelmia. Tutkimuksen aloittamista motivoi paljolti se tosiasia, että monilla opiskelijoilla oli soittoasentoon ja tekniikkaan liittyviä ongelmia. Yksi kanteleensoiton perushaasteista, käsivarsien kannattelu, voi tehdä soittamisen fyysisesti raskaaksi, ellei kannattelu tapahdu toiminnallisesti mielekkäällä tavalla. Epätasapainoinen soittoasento – tai vartalon ja pään huono linjaus – johtaa puolestaan haitalliseen lihasjännitykseen ja erilaisiin asentovirheisiin, joista etenkin oikean olkapään laskeutuminen on kanteleensoittajilla yleinen haitta. Tästä

<sup>3</sup> Takala, Päivi (2014). *Äänen tunto*. Väitöskirja. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 90.

puolestaan seuraa kudosten kuormittumista ja paljon soitettaessa myös rasitusvam-  
moja. Olen löytänyt mm. Musiikkilääketieteen yhdistyksen kautta taitavia asiantun-  
tijoita, joilta olen saanut ohjausta ja tietoa, jota olen voinut soveltaa tutkimuksessani.

Kehon merkitys on soittajalle keskeinen, joten olen pyrkinyt edistämään ymmär-  
rystä kehon tasapainoisen toiminnan merkityksestä ja edellytyksistä soittotaitoa ke-  
hitettäessä. Tarkoitukseni on ollut koota soittajan kannalta olennaista tietoa kehon  
rakenteesta ja toiminnasta ja saada sulautettua tämä tieto käytäntöön, myös osaksi  
kanteleensoiton tekniikan kuvailua. Kirjan ollessa suunnitelmavaiheessa kehollisuu-  
den ja soittamisen teemojen jäsenyykset näyttivät häiritsevästi toisistaan irrallisilta.  
Pyrkimykseni oli sittemmin saada nämä teemat vuoropuheluun keskenään.

Kirjassani olen yhdistänyt eri lähteistä kokoamaani ja soveltamaani tietoa sekä  
omasta kokemuksestani kumpuavia tekstejä. Olen projektin kuluessa kokenut voi-  
vani ammentaa saamastani pitkäaikaisesta kokemuksesta tietoa, jota voidaan sovel-  
taa eri vaiheissa olevien oppilaiden ohjauksessa. Tätä tietoa, joka on ollut osittain ns.  
hiljaisen tiedon piirissä, olen projektin kuluessa kyseenalaistanut, koetellut, sanallis-  
tanut ja täydentänyt. Halusin etsiä perusteltuja näkemyksiä tiettyihin kysymyksiin  
kanteleensoiton eri osa-alueilta.

Tutkimusprosessin aikana olen käyttänyt useammanlaista kehollista työskentelyä  
välineenä tiedon muodostamisessa. Tämän työskentelyn kautta muodostunut koke-  
mus ja sen soveltaminen soittamiseen on ollut minulle keskeisen tärkeä menetelmä.  
(Professori Eeva Anttila on kutsunut tämänkaltaista työskentelyä *introspektioksi*.)  
Omalla kohdallani kehollinen työskentely on sisältänyt eri fysioterapeuttien ohja-  
uksessa tapahtunutta harjoitusta, Alexander-tekniikan opiskelua, Pilates-tunteja, ja  
ns. BodySchool-kursseja – sekä omaa työskentelyä näiden pohjalta.

## KOSKETUS KANTELEENSOITOSSA

KANTELE on soitin, joka mahdollistaa monien sävyjen ja vivahteiden tuottamisen  
pelkästään näppäilemällä. Ns. laajennettuja soittotekniikoita tai erilaisia soittovä-  
lineitä käyttämällä sointivärien ja vivahteiden kirjo moninkertaistuu. Tässä työssä  
olen keskittynyt näppäilemällä toteutettaviin tekniikoihin ja niiden muuntelun  
mahdollisuuksiin.

Olen pohtinut kehon osuutta taitotiedon muodostamisessa. Projektini kuluessa  
tulin yhä vakuuttuneemmaksi siitä, että kehon muistissa on paljon tekemiseen ja tai-  
tamiseen liittyvää tietoa. Kosketus kanteleensoitossa on kiinnostava ja herkkä aihe  
kehollisen tiedon kannalta. Kehossa voi olla paljon tietoa esitietoisella, ei-sanallisella  
tasolla. Suurimman osan muusikonelämäni olen etsinyt kosketuksen ulottuvuuksia  
kokemuksellisella tasolla, kuunnellen niin kuuloaistin kuin kehoni aistimustenkin  
kautta soittimeni resonansseja, ja reagoiden niihin kosketuksellani. Kosketuksen

muuttujien ja niiden muuntelumahdollisuuksien jäsentäminen on ollut kiinnostava ja valaiseva osa tutkimusprojektiani.

Olen jäsentänyt kosketuksen muuttajat (verkkosivuilla) kuuteen ryhmään: Käsivarren osuus, sormien liikesuunnat ja liikekulmat, liikkeen nopeus, sormenpään ote ja kosketuspinta, sormenpään kosketuskohta kielellä sekä vartalon osuus. Myös sormenpäiden iholla on merkittävä osuus. Sointiin vaikuttaa suuresti se, onko sormenpäiden iho pehmeä vai harjoittelun myötä kerrostunut ja vahva – ja eri aste-erot siltä väliltä. Soinnin vivahte-erot saattavat olla eri kosketustapojen muuntelussa joskus hyvin vähäisiä, kuten myös esimerkiksi hienojen viinien tai teelaatujen vivahteissa. Kosketuksessa soittaja ei voi – eikä ole mielekästä – erottaa käsivarren ja sormien osuutta toisistaan täysin, mutta käsitykseni mukaan lähestymistavalla on silti vaikutusta sointiin. Huomio ja aistimukset voidaan keskittää eri kohtiin, erilaisiin liikkeisiin tai painotuksiin. Se, keskittyykö soittaja ensisijaisesti sormiinsa vai käsivarsiinsa, vaikuttaa soivaan lopputulokseen. Kummatkin lähestymistavat ovat tarpeellisia ja perusteltuja, ja niitä on mahdollista vaihdella nopeastikin tilanteen mukaan. Musisoidessa eri kosketustavat usein sekoittuvat toisiinsa, jolloin erilaisia variaatioita ja vivahteita voi syntyä hyvin spontaanisti. Kosketuksen luonne voi siis olla varsin improvisatorinen.

Esittelen nyt demonstraatiossa eräitä mahdollisuuksia kosketuksen muunteluun:

- Käsivarren osuus & vartalon osuus (sormet / käsivarsi mukaan: **käsivarren painon käyttö** eri tavoin / vartalo mukaan) *Ihmisen elinpäivät...*
  - *Suorat soinnut + arpeggio a-m* (vartalo kauempana ---lähemmäksi)
- Sormien liikesuunnat ja liikekulmat:
  - Kielipinnan suunta / alaviisto (kolmisointu murrettuna ja suorana, voi tehostaa käsivarren painotuksella, painopisteen muutoksella)
  - Kulman/liikkeen kaarros: vasemmalle, suoraan, oikealle
- Liikkeen nopeus: sekä sormien liikkein että koko käsivarren liikkeellä
  - ”*Martin sekstit*”, erikseen ja samanaikaisesti
- Sormenpään ote ja kosketuspinta *Ihmisen elinpäivät...*
- Sormenpään kosketuskohta kielellä *c-e-g...*

## PROJEKTIN TULOKSET

Kehittäjätyöni on ollut pitkä ja monivaiheinen prosessi, jonka kuluessa on tapahtunut tiedonmuodostusta eri tasoilla. Minulla on ollut ainutlaatuinen mahdollisuus paneutua aikaa vaativaan työskentelyyn sekä käsillä olevien aiheiden pohdiskeluun kirjoittamalla. Olen kokenut kehotietoisuuden kehittyvän kehollisen työskentelyn

ja pohdiskelevan soittamisen kautta. Kehoni ja sen asento- ja liikedynamiikan hallinta on kehittynyt huomattavasti työskentelyn, tiedon ja kokemuksen myötä. Oppilaiden ohjaaminen kehon käytössä on sen myötä helpottunut. Olen saanut lisää välineitä eri tekniikoiden harjoittamiseen ja opettamiseen. Kokonaiskuvani kanteleen soittamisen eri taitoalueista on selkiintynyt ja tarkentunut. Tiedon kypsyminen myötä asioiden sanallistaminen opetustilanteissa on myös helpottunut.

Projektin myötä muodostunutta tietoa voidaan soveltaa kanteleensoiton opetuksen eri taitotasolla ja musiikin eri genreissä. Kehon toimintaa ja kehollisuutta käsittelevää tietoa voidaan soveltaa eri instrumenttien koulutusohjelmissa. Kosketusta käsittelevää aineistoa on mahdollista soveltaa jossain määrin eri näppäilysoittimissa, nähdäkseni myös esimerkiksi jousisoittimien pizzicaton toteutuksessa.

Projektin aikana olen luonut joitakin uusia käsitteitä, joita jo mainitsinkin. Käsitettä *kosketustekniikat* olen päättänyt ehdottamaan termin ”soittotekniikat” rinnalle tai jopa korvaamaan sen kanteleensoitossa.

Konkreettisina tuloksina kehittäjäprojektista ovat kirja ja verkkosivusto. Immateriaalisen innovaation olen muotoillut näin: *Kehon toimintaedellytykset huomioiva, kokonaisvaltainen lähestymistapa kanteleensoiton liikkeellisyteen, kosketukseen ja tekniikkaan.* ■

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

## Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys

Lectio Praecursoria

*Heidi Korhonen-Björkmans disputation ägde rum den 9 april 2016 i Wegelius-salen, Sibelius-Akademien. Opponent var Sverker Jullander, professor vid Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet och som kustos fungerade MuD Tuire Kuusi, prodekan vid Konstuniversitetets Sibelius-Akademien.*

Jag kom över *Signets. Hommage à Ravel* av den fransk-amerikanska kompositören Betsy Jolas då jag bekantade mig med repertoaren för en pianotävling i nutidsmusik. *Signets*, komponerad 1987, hörde till ett moment av repertoaren, där man fick välja mellan ett flertal moderna verk i mindre format. Jag fastnade för *Signets*, eftersom titelns *hommage à Ravel* fascinerade mig, och eftersom faksimilutgåvan trots sin svårsläslighet såg personlig och inbjudande ut. Jag kom aldrig att delta i tävlingen, men övade in verket.

### **Klingande musikexempel 1.**

Framförande av *Signets. Hommage à ravel*.

I min doktorsavhandling, *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys* gör jag ”musikerns analys” (en performer’s analysis) av fyra av Betsy Jolas soloverk: *Signets. Hommage à Ravel*, *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* (1974) och *Ô Bach!* (2007) samt cembaloverket *Auprès* (1980). På vägen relateras till några andra Jolasverk: cembaloverket *Autour* (1973), pianoverken *Pièce pour* (1997) och *Calling E.C.* (1982) samt celloverket *Épisode cinquième* (1980). Mitt eget musicerande har en central ställning i undersökningen.

Jolas, som föddes 1926 i Paris, fick sin musikaliska grundutbildning i USA, medan musikstudierna i vuxen ålder försiggick vid Paris Konservatorium, där hon var kompositörsstudent för bland annat Darius Milhaud och Olivier Messiaen. Jolas musik framförs inte ofta, och det finns inte heller mycket forskning om henne. Den överordnade forskningsfrågan lyder: ”Hur gestaltas *Signets*, *Auprès*, *Ô Bach!* och

*Mon ami* ur musikerperspektiv?”. Begreppen gestalta och gestaltning eftersträvar att kombinera och identifiera det gemensamma ur framförandets och analysens synvinklar i motsats till analysis & performance-traditionerna, där dessa ofta uppfattas som kontrasterande perspektiv.

Gestaltning förstås oftast som synonymt med förverkligande, skapande och formgivning. Uttrycket används exempelvis i ”musikalisk gestaltning”. Verbet gestalta kan också användas reflexivt – i meningen hur något gestaltar sig för någon. Kognitiv verksamhet hos gestaltaren förutsätts. Musicerandet är ett exempel på en situation då det inte ter sig meningsfullt att göra en skarp skillnad mellan en ”yttre” gestaltning (en musikalisk realisation) och en ”inre” gestaltning (en uppfattning om musikverken).

Ur forskningsfrågan kan härledas olika riktningar när det gäller mer specificerade forskningsuppgifter. En riktning handlar om analysens ”resultat”, det vill säga centrala karakteristika i Jolasverken. En annan riktning handlar om de sätt på vilka man kommer fram till resultaten. Detta har producerat en metodologisk utveckling. Tvåvägsmetoden, som vuxit fram ur den här undersökningens process, kombinerar mitt eget musicerande med intervjuer med andra musiker. Den kombinerar också musicerande med verbal diskussion. En tredje riktning handlar om principerna för musikerns analys.

Avhandlingens<sup>1</sup> disposition följer i stort sett ett traditionellt upplägg, med en teoretisk-metodologisk del (kapitlen 2 och 3) och en praktisk del (kapitlen 4 och 5). Kapitel 3 ska dock inte betraktas enbart som teoretisk, utan också som den första delen av den metodologiska reflektionen.

I vissa andra avseenden, som den uppmärksamme läsaren noterar, avviker avhandlingens upplägg från ett traditionellt dito. Jag undviker en hierarki där man först presenterar kompositören, hennes stil, verkens så kallade ”allmänna” egenskaper och först därefter musikerns, i det här fallet min egen tolkning. I stället har jag utgått ifrån verken som granskas oskiljaktigt från de omständigheter som de övats in i, och knutit information om kompositören och hennes stil kring verken och övningsomständigheterna.

I kapitel 2 diskuterar jag för den här avhandlingen centrala begrepp och forskningsområden vidare: exempelvis musikerforskning, konstnärlig forskning, dialogisk musikanalys samt analysis & performance-området.

Termen musikerforskning har jag skapat utifrån finskans muusikkoustutkimus, ordagrant ”forskning i musikerskap”. Den svenska termen inbjuder också till en tolkning, där området inte enbart knyts till forskning om musiker, men också till forskning som musiker.

Musikerns analys strävar efter att betrakta musiken genom musicerandet snarare än att göra analyser för att förbättra övningsstrategier eller analysera ett enstaka framförande, vanliga ingångar i analysis & performance-området. Begreppet ”musiker” knyts i den här avhandlingen framför allt till det faktiska, fysiska spelandet av

<sup>1</sup> Korhonen-Björkman, Heidi (2016). *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelarfarenheter i analys*. Akademisk avhandling, Konstuniversitetets Sibelius-Akademien. Acta Musicologica Fennica 33.

ett verk, inte bara till en principiell färdighet att spela verket. Dessutom diskuteras musikern i den här studien i en kontext av ett professionellt musicerande, eftersom både forskaren och intervjupersonerna är professionella musiker och de verk som granskas kräver färdigheter på relativt avancerad nivå.

Konstnärlig forskning förstås på olika sätt i olika länder, institutioner samt dessutom inom olika konstarter. Området är så högaktuellt att en studie där forskarens eget musicerande har en central position bör på något sätt relateras till området. Min erfarenhet av diskussioner i olika nationella och internationella forskningssammanhang har visat att en doktorand vars utgångspunkt är i den egna spelarefarenheten och som därtill har en anknytning till en konstnärlig insitution, oftast uppfattas som en representant för konstnärlig forskning, underförstått konstnärlig doktorsexamen. Denna avhandling samt exempelvis Laura Wahlfors (2013) och Päivi Järviös (2011) doktorsavhandlingar visar dock att forskarens musicerande kan utgöra en central del även i vetenskapliga lärdomsprov.

Gemensamt med ett flertal konstnärliga forskningssynvinklar är i den här avhandlingen ett metodologiskt nytänkande och forskningens praktiska bakgrund. Övning och konsertframföranden har beledsagat forskningens gång. Det praktiska utgör dock inte endast en bakgrund, eftersom musicerandet och dess betydelse tas explicit upp i forskningstexten. I analyserna ges företräde för det subjektivt upplevda, snarare än det gemensamt överenskomna.

Musikerns analys möjliggör en integrering av individuella erfarenheter i de analytiska observationerna. Det blir ofta aktuellt att diskutera frågor om spelandets kroppslighet och instrumenttekniska utmaningar, vilket exempelvis Taina Riikonen (2005), Tuomas Mali (2004) och Elisabeth Le Guin (2006) gjort i sina undersökningar. I anslutning till spelandets kroppslighet kan man diskutera instrumentidiotematiska frågor eller instrumentalkvalitet, en term som på finska i formen *soittimellisuus* har tillämpats av Tomi Mäkelä (1987), Risto-Matti-Marin (2010) och mig själv i ett tidigare lärdomsprov (Korhonen 2006). Mäkeläs synvinkel är stilteoretisk, medan Marins och min praktisk. Den senare genren diskuterar frågor som är av intresse för det praktiska musicerandet.

Musikerns analys definierar sig genom analytikern snarare än analysens resultat och metoder. Därför behöver varje studie i ämnet en mer specifik, riktgivande teori. I denna avhandling utgör dialogisk musikanalys en sådan. Dialogisk musikanalys är inte någon etablerad metod utan en kontextbejakande, eller kanske kontextförsäntande analytisk attityd, som vuxit ur kulturell och kritisk musikkforskning. I denna studie stöder jag mig i huvudsak på Pirkko Moisalas artikel ”*Grundpremiser för dialogisk musikanalys*” (2003), ”*Kohti dialogista musiikkianalyysia*” (2001) i finskspråkig version. Dialogisk musikanalys förespråkar en dialogisk verkuppfattning, vilken betraktar ett musikverk i ett nätverk av andra verk.

I kapitel 3 diskuteras intervjustudiens gång och den roll som forskarens eget musicerande har. Undersökningens huvudintervjuer gjordes med pianisten *Maria*

*Kallionpää* (MK 2006a; MK 2006b; MK 2008), som övat in *Mon ami*, cellisten Juhon Laitinen (JL 2008), som spelat *Épisode cinquième* och cembalisten Petteri Pitko (PP 2008) som spelat Jolas bägge verk för solocembalo, *Autour* och *Auprès*. I intervjustudien ingick också tilläggsmaterial, bland annat diskussioner på speltektioner där jag själv var elev (Junttu 2010 muntl.; Junttu 2012 muntl.; Pitko 2012 muntl.), två pilotintervjuer (PI 2006a; PI 2006b) samt intervjuer med två av mina pianoelever (Anton 2008a och 2008b; Anna 2008a och 2008b). Huvudintervjuerna karakteriserades av en kollegial relation mellan intervjuare och intervjuperson. De var också expertintervjuer och ”halvöppna” till sin karaktär, då en del teman planerats på förhand, medan andra växte fram ur diskussionerna.

Mitt eget musicerande fungerar i studien som metod, resurs, material och objekt. Dessutom gav den egna spelarfarenheten tolkningsnycklar för intervjuerna. Jag har tagit med det första Jolasverk jag spelat (*Signets*), det tillsvidare sista (*Ô Bach!*), och dessutom två verk, genom vilka jag kunde utforska skillnaden mellan intervjuernas och den egna övningens synvinklar. Jag undersökte *Auprès* och *Mon ami* i två faser: först intervjuade jag Pitko respektive Kallionpää, och i den senare fasen övade jag verken själv.

*Signets*, *Ô Bach* och *Auprès* samordnar sig i kapitel 4 under temat ”det förflutna i Jolas musik”, som undersöker kompositörens relation till tidigare komponerad musik. I *Signets* kom intertexter från Ravels pianomusik i förgrunden: inte genom direkta citat, men genom diskreta antydningar. Jag granskade intertexterna genom en tillämpning av Lawrence Kramers (1990) begrepp ”hermeneutiskt fönster”. *Signets* relation till Ravel är till sin karaktär ett allvarsamt *hommage*. *Ô Bachs* relation till J. S. Bachs musik är däremot humoristisk. Jolas spjälkar upp ett citat ur Bachs *Tocatta*, *Adagio* och *Fuga C-dur* för orgel (BWV 564) och utnyttjar materialet i konstruktion av det virtuosa tävlingsstycke, som *Ô Bach* är komponerat till.

## **Klingande musikexempel 2.**

Framförande av inledningstakterna till J.S. Bachs *Tocatta BWV 564*, samt *Ô Bach!*, Takt 1–7.

Virtuositeten visar sig i tekniska utmaningar, men också i form av ”klangens virtuositet”, som är karakteristisk för Jolas musik. Klangens virtuositet innebär att det krävs färdigheter på hög nivå för att sådana partier, som inte är virtuosa i den traditionella betydelsen ska låta meningsfulla. Det innebär också att arbetet med klang kan hjälpa till att lösa tekniska utmaningar, som till synes handlar om snabbhet och styrka i fingertekniken, men vid närmare granskning är byggda så att klangfärg och balans bör prioriteras.

Cembalisten Petteri Pitko knöt *Auprès* till fransk barockmusik och dess klaveristiska tradition. Pitko hade i sina konsertprogram spelat *Auprès* i anslutning till ett preludium av Jean-Henri d’Anglebert. Pitko diskuterade också det cembalistiskt

idiomatiska skrivsättet i verket. I min egen övning aktualiserades cembalospellets praktikaliteter, som registrering, instrumenttyp och stämning, vilka är faktorer som påverkar verkets klang, harmoni, form och tekniska lösningar. Här hör vi ett utdrag från en inspelad övningssession, där jag själv spelar.

### **Klingande musikexempel 3.**

Inspelning av *Auprès*.

Kapitel 5 är ägnat åt *Mon ami*, som knyter till ett av Jolas kompositionstekniska och estetiska ”varumärken”: ett kreativt sätt att använda sångrösten. Som verktiteln föreskriver, är *Mon ami* en arietta att sjunga och spela för en kvinnlig pianist eller ett barn. *Mon ami* är byggd så att sångstämman fragmenteras och så småningom försvinner. Nu lyssnar vi på ett utdrag ur Kallionpääs framförande från min föreläsningssession 2009 (HKBmus 2009).

### **Klingande musikexempel 4.**

Inspelning av *Mon ami* (”version 1”).

Det mest centrala temat i *Mon ami* är ekot, som framträder i sångtext, som resonans och som kanon. Självt gjorde jag dessutom en koppling till den grekiska myten om nymfen Eko. Efter min egen övning tedde sig ekokategorierna inte längre lika tydligt åtskilda som i intervjudelen, och den filosofiska anknytningen inte längre lika aktuell. Jag kan tänka mig att det dialogiska perspektivet, som jag knutit musikerns analys till i den här studien, kan ha fått mig att känna en viss distans till Eko-myten betydelser och metaforer: myten berättar om världshistoriens mest misslyckade dialog, då Eko har fråntagits sin egen röst och kan bara upprepa det som andra säger.

Avhandlingens resultat kan utifrån forskningsfrågans riktningar indelas i Jolasverkens karakteristika, metodologisk utveckling samt principerna för musikerns analys.

Av Jolasverkens karakteristika kan nämnas de detaljerade, ibland till och med överflödiga instruktionerna när det gäller dispositionen av tid, dynamik och artikulation. Ändå räcker det inte med att mekaniskt följa instruktionerna, utan musikern bör anpassa dessa till sitt individuella kroppsliga arbete. En särskild anpassning gäller spelrörelser i de partier som är noterade med en icke-metrisk notation, som kan kallas proportionell eller tid-rum-notation.

Tvåvägsmetoden är ett användbart sätt att ge form åt analysmetoder där den grundläggande principen är dialogisk, alltså där flera synvinklar och metoder kommunicerar med varandra. Den kan vidareutvecklas exempelvis inom pedagogiska och konstnärliga referensramar.

Studien visade att den fysiska och tidsmässiga närheten till det konkreta musi-

cerandet har betydelse för hur musikverk diskuteras: andra ämnen, och andra diskussionsätt var aktuella då musikern hade direkt kontakt till instrumentet. Samma inverkan hade tal om specifika spelerfarenheter av ett verk.

Reflektion över principerna för musikerns analys har beledsagat hela detta forskningsprojekt. I slutsatserna diskuteras därför på vilka grunder musikerns analys kan positionsbestämmas. Kontrasterande begreppspår, som diskuteras i kapitel 6.5 är ett sätt att skapa koordinater för positionsbestämningen: medvetet-intuitivt, analysinstruktion, verk-spelerfarenhet, helhet-delar, tillbakablickande-nutidsorienterat eller framåtblickande, gemensamt-individuellt, bestående-temporärt.

Reflektion över principerna möjliggör ett perspektiv, där musikerns analys inte endast knyts till den enstaka aktören. Musicerandet kan betraktas som en gemensam kultur, i vilken musikern kan identifiera sig även då den personliga erfarenheten avviker från en annan musikers individuella tolkning. Vi kan tala om musicerandets analys, där musicerandet som verksamhet kan betraktas som ett subjekt. Där är man minst lika mycket intresserad av analysens mekanismer och omständigheter som dess resultat. ■

## REFERENSER

### Partiturer

Jolas, Betsy

2007 *Ó Bach!* © 2007 Alphonse Leduc.

1997 *Pièce pour.* © 1997 Gérard Billaudot Éditeur.

1987 *Signets. Hommage à Ravel* © 1989 Éditions Salabert.

1983 *Épisode cinquième* @ 1983 Alphonse Leduc.

1982 *Calling E.C.* © 1984 Alphonse Leduc.

1980 *Auprès.* © 1997 Gérard Billaudot Éditeur.

1974 *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant.* © 1976 Heugel & Cie.

1972 *Autour.* © 1973 Heugel & Cie.

### Intervjuer, konserter och muntliga källor

Anna 2008a och 2008b. Intervjuer med pianoelev. Helsingfors, 10/4 och 17/4 2008.

Anton 2008a och 2008b. Intervjuer med pianoelev. Esbo, 4/3 och 11/3 2008.

HKBmus 2009. Jolas, Betsy: *Pièce pour*; *Calling E.C.*; *Signets. Hommage à Ravel*; Ravel, Maurice: *Oiseaux tristes*; Messiaen, Olivier: *Regard des hauteurs*. Föreläsningskonsert ”*Resonanssi, konsonanssi, dissonanssi.*” Sibelius-Akademin, Norra Järnväggsgatan 9, Helsingfors, 12/11 2009. Ljudinspelning tillgänglig hos författaren.

Junttu, Kristiina 2012 muntl. Pianolektioner (2) för Heidi Korhonen-Björkman, Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 5/1 och 16/2 2012.

Junttu, Kristiina 2010 muntl. Pianolektion för Heidi Korhonen-Björkman, Kasberget, Helsingfors, 31/8 2010.

JL 2008. Intervju med Juho Laitinen. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors. 21/2 2008.

MK 2006a. Diskussion (ej inspelad) med Maria Kallionpää. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, mars 2006.

MK 2006b. Intervju med Maria Kallionpää. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 17/11 2006.

MK 2008. Intervju med Maria Kallionpää. Royal Academy of Music, London, 15/5 2008.

PP 2008. Intervju med Petteri Pitko. Yrkeshögskolan Metropolia, Gräsvikstorget 6, 8/4 2008.

PI 2006a. Pilotintervju med musiker. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 24/10 2006.

PI 2006b. Pilotintervju med musiker. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 22/11 2006.

Pitko, Petteri 2012 muntl. Cembalolektioner (2) för Heidi Korhonen-Björkman. Sibelius-Akademin, Norra Järnvägsgatan 9, Helsingfors, 11/9 2012 och Tölöviksgatan 16, Helsingfors, 28/9 2012.

## Litteratur

Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.

Korhonen, Heidi 2006. *Betsy Jolas ja piano. Kolme soittimellisuusaspektia teokseen Signets. Hommage à Ravel*. Avhandling pro gradu, ej publicerad. Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för konsthistoria, Musikvetenskap. Förvaringsplats: Humanistiska fakultetens bibliotek.

Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.

Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. AMF 29. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.

Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Marin, Risto-Matti 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt- Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Moisala, Pirkko 2003. *Grundpremisser för dialogisk musikanalys. Svensk tidskrift för musikkforskning vol. 85*, 13–27.

Moisala, Pirkko 2001. *Kobti dialogista musiikkianalyysiä. Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä, Irma Vierimaa (red.). Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 369–385.

Mäkelä, Tomi 1987. *Soitinmusiikin soittimellisuudesta tyylisanalyttisenä parametrinä*. Licentiatavhandling, ej publicerad. Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för konsthistoria, Musikvetenskap. Förvaringsplats: Humanistiska fakultetens bibliotek.

Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Åbo: Åbo universitet.

Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsingfors: Tutkijaliitto.

HARRI LEHTINEN

## Percussion Is Revolution! – lyömäsoittaja solistina ja kamarimuusikkona

Lectio praecursoria

*Harri Lehtisen tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 6.5.2016 Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa. Tohtorintutkinnon taiteellinen osuus oli nimeltään Percussion Is Revolution! – lyömäsoittaja solistina ja kamarimuusikkona. Tutkielma Percussion Is Revolution! – John Cagen lyömäsoitinyhtymämusiikki vuoteen 1943 saakka julkaistiin Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarjassa, nro 26. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Tuire Kuusi. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja MuT Marcus Castrén ja lausunnon tutkielmasta dosentti Timo Kaitaro.*

### I

*Eikö niin sanottu oppiminen ole juuri ennen omistetun tiedon uudelleen saamista? Ja eikö olisi aivan oikein sanoa sitä muistiin palauttamiseksi? (Platon)*

Tämä vuosia sitten mieleeni painunut antiikin filosofi Platonin *Faidon*-dialogissa esittämä ajatus sekä se, että huomasin useasti saarnaavani valmistuville opiskelijoille siitä, kuinka todellinen oppiminen ja opiskelu alkavat vasta opintojen jälkeen, olivat kirkkaasti mielessäni, kun kipinä jatkotutkinnon suorittamiseen vuonna 2010 syntyi. Toisin sanoen ajattelin, että voisi olla kiinnostavaa elää kuten opettaa.

Kun sitten vuonna 2011 ilokseni havahduin siihen, että minut tosiaan oli valittu varsinaiseksi opiskelijaksi Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikouluun, ymmärsin kuinka ainutlaatuinen mahdollisuus minulla olisi järjestää konserttisarja juuri omien taiteellisten päämäärieni tueksi. Lisäksi minulla olisi todellakin mahdollisuus myös tutkia musiikkia, joka on kiinnostanut ja puhutellut minua jo vuosia. Päätinkin paneutua opintoihini mahdollisimman suurella pietetillä vaikkakin oli selvää, että joutuisin opintojeni takia jossain määrin tinkimään muista töistäni: vähentämään esiintymisiä, opetusta ja keikkoja. Nyt uskallan kuitenkin sanoa, että priorisointini kannatti.

Taiteellisen tohtorintutkintoni konserttisarja koostui viidestä konsertista, ja sen

perusteema oli alusta alkaen minulle selkeä. Konserttisarjani oli nimeltään *Percussion Is Revolution! – lyömäsoittaja kamarimusiikkona ja solistina*. Kaikki sarjan konsertit olivat lyömäsoitinkonsertteja, joissa siis lyömäsoittimet yksin ja yhdessä erilaisissa kokoonpanoissa olivat keskeisimmässä asemassa. Esitin konserteissa yhteensä 24 eri säveltäjän teoksia, ja soivaa musiikkia kertyi yhteensä noin kuusi tuntia. Kantaesityksiä sarjassani oli kaksi.

Konserttikokonaisuuden suunnittelussa kiinnitin huomiota siihen, että ohjelmat liittyivät selkeästi tutkielmani aiheen, John Cagen, musiikkiin tai musiikilliseen filosofiaan. Tämä linjaus myös helpotti jokaisen konsertin sisäistä suunnittelua. Pidän tohtorintutkinnon kokonaisuuden ja merkityksen kannalta tärkeänä, että tutkielma ja konserttisarja linkittyvät mahdollisimman selkeästi yhteen ja että niissä on selkeä yhteinen punainen lanka. Muussa tapauksessa voi helposti käydä niin, että konserttisarja ja tutkielma muodostavat kaksi toisistaan riippumatonta osiota, joilla ei ole juurikaan yhdistäviä tekijöitä.

Asetin konserttisarjalle erinäisiä keskeisiä ja tärkeitä tavoitteita. Näistä tavoitteista ensimmäinen oli esitellä nimensä mukaisesti mielenkiintoista soolomusiikkia ja solistista kamarimusiikkia lyömäsoittimille, ja näin herättää kiinnostusta, tietoisuutta ja ymmärrystä kyseistä musiikkia kohtaan. Toisena tavoitteenani halusin esitellä lyömäsoitinmusiikin etnisistä musiikkilajeista vaikutteita saavana ja saaneena monipuolisena musiikinlajina. Tätä tavoitetta tukivat konserttien teokset, joissa käytetään hyvin laajasti erilaisia (etnisiäkin) instrumentteja. Tämän toisen tavoitteeni agendaan sisältyi myös lyömäsoittajan esittelemisen monipuolisena ja osaamiseltaan laajana muusikkona. Kolmas, hyvin keskeinen tavoitteeni oli tuoda konserttien muodossa lyömäsoitinmusiikkia tutuksi ihmisille, jotka eivät välttämättä muuten tulisi siihen tutustuneeksi. Nämä mainitut tavoitteet ovat selkeästi esillä eri muodoissa myös John Cagen varhaistuotannossa, jota käsittelin tutkielmassani.

Edellä mainittujen tavoitteita yhdisti henkilökohtaisella tasolla halu kehittää omaa muusikkouttani, omaa taiteilijuuttani sekä vahvistaa osaamistani pedagogina. Sanalla sanoen oppia ja Platonin sanoin palauttaa muistiin!

## II

Ensimmäisessä konsertissa esitin kolmen samaan aikaan Keski-Euroopassa eläneen säveltäjän, Iannis Xenakisen, Franco Donatonin ja Bertold Hummelin, lyömäsoitinmusiikkia. Kaikki kolme säveltäjää olivat John Cagen aikalaisia ja tukivat siten taiteellista opintokokonaisuuttani sekä tutkielmani aihetta. Tämä konsertti antoi myös mielenkiintoisen mahdollisuuden vertailla kolmen erilaisen ja eri lähtökohdista musiikkiaan ammentaneen taiteilijan musiikkia. Halusin nimenomaan esittää kahden hyvinkin tunnetun säveltäjän rinnalla Suomessa hieman tuntemattomamman säveltäjän, Bertold Hummelin, musiikkia. Vaikka valitsinkin juuri nämä

säveltäjät tähän konserttiin, muitakin teemaan sopivia erinomaisia säveltäjiä olisi löytynyt: olisi ollut kiinnostavaa esittää vaikkapa Karlheinz Stockhausenin ja Hans Werner Henzen teoksia. Onnekseni sain kuitenkin olla mukana esittämässä Henzen musiikkia, kun hänen upea *El Cimarron* -kamarioopperansa esitettiin vuonna 2015. Stockhausenin musiikkia puolestaan esitin kolmannessa konsertissani.

Ensimmäinen konserttini osoitti minulle todeksi Henry Fordin kuuluisan ajatuksen ”Mikään ei ole mahdotonta, kun sen jakaa tarpeeksi pieniin osiin”; siinä määrin kompleksisia niin teknisesti, musiikillisesti kuin muotojensakin puolesta ensimmäisen konserttini teokset olivat. Joka tapauksessa tämä konsertti oli itselleni erittäin kehittävä sekä kiinnostava kokemus, ja haluni esittää lisää erityisesti Xenakisin musiikkia vahvistui.

*Toisessa konserttisarjani konsertissa* huomio kohdistui suomalaisten säveltäjien lyömäsoitinmusiikkiin. Nimenomaan suomalaisten säveltäjien lyömäsoitinmusiikkiin keskittyneitä konsertteja ei ole useinkaan järjestetty, ja siksi konserttisarjani tavoitteisiin tuntuikin sopivan hyvin juuri tällainen konsertti. Ohjelmistonsa suhteen tämä toinen jatkotutkintokonserttini mietitytti itseäni kenties eniten. Olisi ehkä ollut yksinkertaisinta ottaa mukaan ohjelmaan tunnetuimmat suomalaiset – esimerkiksi Kaija Saariahon tai Magnus Lindbergin – lyömäsoitinmusiikkiteokset. Halusin kuitenkin konserttisuunnitelmani mukaisesti esitellä myös harvemmin kuultua musiikkia; siksi päädyin valitsemani teoksiin.

Kohtalolla oli ikävästi sormensa pelissä tämän konsertin ohjelmiston suunnittelussa. Olin nimittäin aikeissa esittää Jouni Kaipaisen ensimmäisiä Majaaja-lyömäsoitinkilpailuja varten säveltämän hienon teoksen *Recovering* lyömäsoittimille, viululle ja pianolle. Kaipainen kuitenkin innostui teoksesta ja halusi tehdä siihen kaksi lisäosaa samalla toivoen, että esittäisin teoksen kokonaisuudessaan sitten, kun se valmistuisi. Ajatus tuntui minusta hyvältä. Jätin siis Kaipaisen teoksen suomalaisen musiikin konsertistani pois ja suunnittelin, että sopiva ja arvokas paikka kantaesittää kokonainen *Recovering* olisi esimerkiksi tohtorintutkintoni tarkastustilaisuus. Mutta kuten valitettavasti tiedämme, Jouni poistui keskuudestamme vuonna 2015, eikä *Recovering* siten koskaan saanut kahta lisäosaa.

Suomalaisen musiikin konsertissani esitin teoksia yli neljän vuosikymmenen ajalta, ja soitinkirjo oli laaja marimbasta tai vibrafonista aina darbukaan asti. Laajan ja ennakkoluulottoman soitinvalikoimansa puolesta tämäkin konsertti linkittyi selkeästi tutkielmaani John Cagen lyömäsoitinyhtymämusiikista. Kuten tutkielmasta käy ilmi, Cage käytti musiikissaan runsaasti kansansoittimia ja erilaisia tekniikoita, joilla kyseisiä soittimia soitetaan. Ohjelmaltaan tämä toinen konsertti toteutti koko konserttisarjani keskeistä tavoitetta esitellä lyömäsoittaja sekä monipuolisena taiteilijana että solistisena kamarimuusikkona. Etnisen musiikin vaikutus moderniin musiikkiin korostui tässä konsertissa, esitinhän sekä intialaisvaikutteista musiikkia että musiikkia, jossa käytetään rytmisiä elementtejä Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän musiikkikulttuureista.

Akustisten lyömäsoittimien ja elektroniikan yhdistäminen on kiinnostanut säveltäjiä jo viime vuosisadan alkupuolelta lähtien, ja kuten tutkielmassani totean, John Cage kuului tämänkin musiikin pioneereihin. Halusin omistaa *kolmannen jatkokotutkintokonserttini* nimenomaan musiikille, jossa yhdistetään akustista ja elektronista ääntä. Kolmannen konsertin nimi olikin ”*Koneitten keskellä*” – *elektroakustista musiikkia lyömäsoittimille*.

Valitsin tähän konserttiin mukaan teoksia, joissa elektronisen ja akustisen äänen merkitys on tasavertainen. Mistään taustanauhamsiikista ei siis ollut kyse, sillä sähköinen ääni oli kaikissa teoksissa ikään kuin kamarimuusikkona elävän soittajan rinnalla. Tässä konsertissa esittämäni Karlheinz Stockhausenin yli puoli tuntia kestävä *Kontakte* (1958–1960) pianolle, lyömäsoittimille ja ääninauhalle oli minulle erityisen merkittävä ja vaikuttava kokemus. Tämän teoksen ääninauhaosuudessa on pitkiä jaksoja, joissa muusikot eivät saa minkäänlaista pulssia tai informaatiota ääninauhan tulevasta rytmeistä tai äänistä. Soittajan onkin osattava ääninauha taukoineen päivineen ulkoa ja luotava itselleen ”sisäinen pulssi” jotta soitto olisi synkronissa nauhan ääniin. Tällaisen sisäisen pulssin luominen kehitti omaa suhdettani musiikin aikakäsitykseen huomattavan paljon.

Konsertin teokset on sävelletty yli seitsemän vuosikymmenen aikana, ja kukin kuvastaa mielestäni erinomaisesti omaa aikakauttaan ja tekniikan kehittymistä. Konsertissa myös kantaesitin Tim Ferchenin hienon teoksen *Sirens* (2013), ääninauhalle ja laajalle lyömäsoittimistolle. Luonnollinen valinta konsertin päätösnumeroksi oli Cagen *Credo in US* (1942), joka kuuluu ensimmäisten lyömäsoittimille ja elektroniikalle sävellettyjen teosten joukkoon. Kiinnostavaa on, että tätä Cagen teosta voi ajatella nykyisen rap-musiikin esi-isänä, sillä Cage käyttää sävellyksessään runsaasti elementtejä, joita on tunnistettavissa myös rapissa.

*Neljännän konserttini* aihe oli japanilainen lyömäsoitinmusiikki. Japanilaisten säveltäjien teoksilla on ollut keskeinen merkitys, kun lyömäsoittimet ovat kehittyneet yhä solistisemmiksi soittimiksi länsimaisen taidemusiikin piirissä. Paitsi soolomusiikkia japanilaiset säveltäjät ovat kirjoittaneet myös paljon solistista kamarimusiikkia lyömäsoittimille. Itselleni japanilainen musiikki on ollut tärkeä kiinnostuksen kohde jo vuosia: japanilaisten säveltäjien tapa käyttää omaa kansanmusiikkiaan erityisesti soitinnuksen suhteen on kiinnostanut minua suuresti. Valitessani neljännän konserttini ohjelman kiinnitin huomiota siihen, että teokset liittyivät toisiinsa ja muodostavat tunnelmillaan ja instrumentaatioillaan kiinnostavan kokonaisuuden. Tässä konsertissani suuressa osassa oli myös valosuunnittelu, joka oli konsertin visuaalisen ilmeen kannalta tärkeä.

Lyömäsoittajan tehtävä sekä kamari- että orkesterimusiikissa on usein luoda ja korostaa erilaisia musiikin äänenvärejä. Juuri mielenkiintoiset sointivärit ja niistä syntyvät tunnelmat tekevät lyömäsoittimien soitosta kiehtovaa, mutta myös haastavaa. Tällainen erilaisten sointivärien tavoittaminen ja miettiminen on keskeistä John Cagen musiikissa, mikä liitti japanilaisen musiikin konsertin tutkielmaani yllättä-

vänkin selkeästi. On tietenkin myös syytä muistaa, että useat japanilaiset säveltäjät ovat myös saaneet runsaasti vaikutteita Cagelta; esimerkkinä mainittakoon Toschi Ichianagi ja kuuluisimpana esimerkkinä Toru Takemitsu.

*Konsertisarjani viimeinen konsertti* nivoi nimensä ”*Percussion was/IS Revolution*” mukaisesti yhteen tutkielmani ja viiden konserttini sarjan. Konsertissa esitin paitsi John Cagen omaa musiikkia myös muiden muassa hänen opettajansa Henry Cowellin, säveltäjätoverinsa Lou Harrisonin ja oppilaansa Christian Wolffin teoksia lyömäsoittimille. Lisäksi valitsin konserttiin musiikkia säveltäjiltä, jotka ovat saaneet huomattavasti vaikutteita Cagelta, esimerkkeinä David Lang ja Frank Zappa. Tässä konsertissa suuri osuus oli lyömäsoitinyhtymusiikilla, joka oli tutkielmanikin keskeinen aihe. Konsertin teosten valinnassa tärkeä seikka oli esitellä musiikkia, joka sekä instrumentaatioltaan että estetiikaltaan edustaa Cagen varhaisen kauden tyyppillistä lyömäsoitinmusiikkia. Valitsin viimeiseen konserttiin vain yhdysvaltalaisen säveltäjien musiikkia, vaikka Cagen musiikista ja erityisesti Cagen elokuvaohjaaja Oskar Fischingeriltä omaksumasta filosofiasta ammentaneita säveltäjiä olisi löytynyt huomattavan paljon myös Euroopasta.

### III

Heti opintojeni alusta lähtien minulle oli selvää, että valitsisin John Cagen varhaisen lyömäsoitinmusiikin tutkielmani aiheeksi. Olin aluksi aikeissa käsitellä vain Cagen kolmen *Construction*-nimisen teoksen sarjaa (1939-1941), mutta päätin laajentaa tutkielmani koskemaan koko Cagen varhaista lyömäsoitinmusiikkituotantoa, koska arvelin sen olevan kokonaisuuden, siis Cagen musiikin kiinnostavuuden, kannalta merkittävämpää. Lisäsin tutkielmaan myös lyhyen katsauksen varhaisesta amerikkalaisesta lyömäsoitinyhtymusiikista, koska tietoa esim. Jose Ardevolin, William Russellin, Gerald Strengin, Ray Greenin, Amadeo Roldanin tai edes Henry Cowellin musiikista ja lyömäsoitinsävellyksistä ei juurikaan ollut saatavilla, ei suomenkielisenä muttei muillakaan kielillä. Lyhyen katsauksen Cagen elämään vuoteen 1943 saakka lisäsin työhöni, koska uskon sieltä löytyvän tekijöitä, jotka saivat Cagen kiinnostumaan lyömäsoittimista. Tutkielmasta muodostui, kuten toivoin, eräänlainen käsikirja Cagen musiikista ja muusta varhaisesta lyömäsoitinyhtymusiikista kiinnostuneille.

Oma suhteeni Cagen lyömäsoitinmusiikkiin alkoi vuonna 1994 opiskellessani Toronton yliopistossa. Yliopiston lyömäsoitinyhtyettä johti tuolloin Cagen kanssa yhteistyötä itsekkin tehnyt Robin Engelman. Siihenastinen Cagen musiikin tuntemukseni rajoittui lähinnä musiikin historian luennoilla kerrottuihin tietoihin, joista minulle oli välittynyt kuva omituisesta, jopa hieman – rohkenen sanoa – arrogantista avantgardistista. Ainoa tuolloin tuntemani Cagen teos oli hänen hittinsä *4'33"* (1952), mutta hänen lyömäsoitinmusiikistaan minulla ei ollut juurikaan käsitystä.

Hämmästykseni olikin suuri, kun Engelman jakoi lyömäsoitinyhtyeemme soitettavaksi Cagen *Second Constructionin* vuodelta 1940. Teoksen briljantit ja haastavat rytmit, rikkaat äänenvärit ja erilaiset mahdollisuudet toteuttaa teos tekivät heti vaikutuksen. Olin toiminut tuolloin jo vuosia useissa jazz- ja rockyhtyeissä rumpalina, ja koin selkeän yhteyden Cagen rytmiiikan ja progressiivisen rockin välillä. Minulle kävi selväksi, että harvemmin tässä yhteydessä käytetty termi ”svengi” on äärimmäisen merkittävässä osassa esitettäessä Cagen musiikkia.

Ryhdyin tutkimaan ja kuuntelemaan Cagen varhaistuotantoa, ja noista opiskeluaajoista lähtien olen esittänyt, harjoittanut ja johtanut Cagen varhaisia lyömäsoitin-teoksia useita kymmeniä kertoja sekä ammattilaisyhtyeiden että erilaisten opiskelijayhtyeiden kanssa.

Eräs minua suuresti kiehtonut seikka Cagen musiikissa on hänen selkeä edelläkävijyytensä, pioneerimaisuus. Jo aiemmin mainitsin Cagen kuuluneen ensimmäisten elektroniikkaa hyödyntäneiden säveltäjien joukkoon. Mutta myös soitinnusten ja soitinvalintojen suhteen Cage oli varhaisessa lyömäsoitinmusiikissaan todellinen edelläkävijä. Cage käytti jo 1930-luvun lopulta lähtien runsaasti kansansoittimia luonnollisena osana soitinnustaan huomattavasti ennen ilmiön yleistymistä. Viime vuosina kansanmusiikki ja lyömäsoitinmusiikki ovat lähentyneet toisiaan – paljolti Cagen viitoittaman tien ansiosta. Erilaisten kansansoittimien hallinta kuuluu useimpien lyömäsoittajien arkeen ja kansanmusiikkivaikutteiset lyömäsoitinyhtye-teokset useimpien lyömäsoitinyhtyeitten repertuaariin.

## IV

Entäpä sitten konserttisarjaani ja tutkielmaani varten asettamani tavoitteet ja niiden toteutummat? Ensimmäiset tavoitteeni esitellä lyömäsoittaja ja lyömäsoitinmusiikki monipuolisena ja kiinnostavana musiikkina toteutui uskoakseni konserttiohjelmieni avulla. Konsertit sisälsivät mielestäni runsaasti erilaisia teoksia ja esittelivät erilaisia näkökulmia lyömäsoittamiseen. Kenties konkreettisin tavoitteeni oli esitellä lyömäsoitinmusiikkia laajasti eri yleisölle. Tämä onnistui mielestäni varsin hyvin, sillä DocMus-opintojeni aikana esiinnyin tai olin järjestämässä yhteensä hieman yli kuuttakymmentä lyömäsoitinkonserttia. Nämä konsertit tavoittivat yhteensä useita satoja – rohkenen epäillä jopa tuhansia – kuulijoita, ja uskoakseni suurelle osalle tästä yleisöstä lyömäsoitinmusiikki ei ollut entuudestaan tuttua.

Olen aina arvostanut pedagogeja, jotka opettavat ja ovat kiinnostuneita oppimisesta ja harjoittelusta. Olin itsekkin jo vuosia ajatellut, että olisi kiinnostavaa tehdä kokeiluja erilaisista harjoitusmetodeista ja harjoitusohjelmista. Olin ajatellut, että sopiva koehenkilö voisi olla esimerkiksi keski-ikää lähestyvä, hieman mukavuu-denhaluisuuteen taipuvainen, kenties miespuolinen henkilö. Ilaahduin suuresti, kun huomasin sopivan koehenkilön löytyvän yllättävän läheltä – ja tulinkin valinneek-

si itseni omaan ihmiskokeeseeni. Tein itselleni jokaista konserttia varten toisistaan poikkeavat harjoitusohjelmat, ja testasin itselläni, millainen tapa harjoitella sopii minulle parhaiten. Osittain kyse oli myös yksinkertaisesti pakon sanelemasta kokeilusta: suoritin koko opintoni oman työni ohessa ilman apurahan suoma mahdollisuutta keskittyä vain omaan taiteelliseen työskentelyyn. Siksi minun oli välttämätöntä löytää erilaisia harjoitusohjelmia, joissa yhdistelin sopivan määrän harjoittelua ja tauotusta yksinkertaisesti siitä syystä, että vuorokauden tunnit loppuvat kesken, ellei niitä käytä järjestelmällisesti. Tein jokaisen konserttini harjoitusperiodista tarkat päiväkirjamerkinnot ja arviot siitä, miten kulloinenkin harjoitusmetodi oli toiminut. Minulle kertyikin huomattava määrä – kuten tavataan sanoa – dataa omasta harjoittelustani. Tämä harjoitusmetodien kokeilu toi minulle myös paljon lisää informaatioita sekä itsestäni oppijana että erilaisista tavoista oppia. Samalla se kehitti minua sekä muusikkona, mutta myös pedagogina. Saamiani kokemuksia aion käyttää omassa työssäni pedagogina. Vaikken siis alun perin kirjannut tällaista ihmiskoetta konserttisarjani tavoitteisiin, sain sen ikään kuin kaupanpäällisenä.

Mitä taas tutkielmani tavoitteisiin tulee, niin luulen, että aika näyttää, esitetäänkö Cagen musiikkia tutkielmani ansiosta kenties enemmän tai tuleeko Cagen musiikki ja hänen lyömäsoitinfilosofiansa muusikoille ja musiikinopiskelijoille tutuksi. Uskon, toivon ja ainakin haaveilen näin käyvän! ■

ANNA-MAARIA ORAMO

## Laulun esikuva cembalonsoitossa

Lectio praecursoria

*Anna-Maaria Oramon tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 17.9.2016 Helsingin Musiikkitalon Organo-salissa. Taiteellinen osio: Laulun esikuva cembalonsoitossa. Italialaista ja ranskalaista cembalo-, vokaali- ja soitinyhtymusiikkia ennen 1650. Kirjallinen osio: Soljuen sormista sieluun. Laulamisen jäljitteleminen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö, lausunnon taiteellisesta osiosta luki MuT, professori Olli Porthan, ja lausunnot kirjallisesta työstä lukivat MuT Assi Karttunen ja MuT Laura Wahlfors.*

### I

Jos kysyisin teiltä mitä on laulavuus, mitä vastaisitte? Arvaan, että käsite herättää teissä positiivisen mielikuvan. Tuo mielikuva on myös henkilökohtainen. Laulavuus merkitsee teille ehkä jotain vaikeasti sanallistettavaa, koskematonta kauneutta, johon ette kovin mielellänne kajoaisi kaavioilla ja taulukoilla, eikö totta? Mielikuva laulamisen kauneudesta on vaeltanut ihmiskunnan kanssa ehkä jo vuosituhansia. Laulun käsitteet *cantabile* ja *cantabilis* tunnetaan 1400-luvulta alkaen.<sup>1</sup>

Kauneudesta puhuminen mielletään tänä päivänä helposti naiiviksi, ja ajan hermolla elävälle nykyihmiselle 1600-luvun kauneuden tavoittelemisen voi tuntua epäluontevalta. Tuolloin se oli kuitenkin osa vakavasti otettavaa todellisuutta. Ei ollut lainkaan outoa puhua myyttisen Orfeuksen henkeäsalpaavasta lyyransoitosta, jota joet ja vuoretkin kuuntelivat.

Muutama vuosi sitten kysyin itseltäni, miten laulamisen jäljitteleminen tapahtuu 1500-, 1600- ja 1700-lukujen musiikin esittämisessä. Tiesin laulun esikuvan ohjanneen säveltämistä ja esittämistä, mutta en vielä osannut selittää, millaisia olisivat sen käytännön ilmaisu. Halusinkin etsiä tälle ilmiölle tukea soittamisen käytännöstä. Laulun esikuvasta on vaikea sanoa juuri muuta kuin sen, että se on läsnä tässä musiikissa.

---

<sup>1</sup> Genewein 2014: 19.

Se on määrittämätön, eräänlainen hiljainen taustavoima, kuin äiti, joka ensin synnytti soitinmusiikin ja sitten ohjasi sen irtautumista itsestään. Aikamme musiikista voimme huomata, että tämä äiti ei jäänyt itkemään itsenäistyneen lapsensa perään. Vaikka laulu vaikuttaa edelleen soitinmusiikissa, tämä ei enää ole kovin helposti tunnistettavissa.

Tuon taiteellisessa tutkimuksessani laulamisen jäljittelemisen käytännöllisemmälle tasolle ja kysyn, mitä se tarkoittaa soittajalle, ennen kaikkea cembalistille. Mitä soittaja jäljittelee laulamissa? Vastaan että luontoa, lauluäänen alkuperäistä ja ylivertaista luontoa. Perustan käsitykseni useisiin historiallisiin lähteisiin. Laulamisen jäljittelemisessä on kysymys lauluäänen luonnon ja sen täyteen mittaan harjoitettujen kykyjen jäljittelemisestä, samaistumisesta.

Laulamisen jäljittelemisen voidaan ymmärtää liittyvän myös yleisemmän kauneuden ilmaisemiseen ja täydellisyyden jäljittelyyn. Tätä ajatusta selventävät 1600-luvun kirjoittajat, esimerkiksi Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, joka puhuu kauneuden muuntamisesta uudelle kielelle. Le Cerfin mukaan esimerkiksi runoudessa jäljittelemisen merkitsee ”sen tekemistä sanoin, mitä maalari tekee väreillä.”<sup>2</sup> Laulopedagogi Bénigne de Bacillyn mukaan ihmisen kehittämä soitin ei koskaan voi olla täydellisen instrumentin, lauluäänen, veroinen. Soittimen täytyy siis jollakin tavalla muuntaa ja ylittää epätäydellinen luontonsa lähestyäkseen esikuvaansa. Muuntuminen tapahtuu käytännön keinoin, joiden tutkimiseen olen syventynyt tohtorintutkinnossani. Laulamisen jäljittelemisen on siis musisoinnin lähestymistapa ja asenne, jolla on historialliset perusteet.

Laulamisen jäljittelemisen tarkemmista osa-alueista löytyy eri tyyppisiä mainintoja 1600- ja 1700-lukujen soitonoppaissa. Jäljiteltävinä pidetään esimerkiksi vokaalista ornamentointia, melodian muotoilua ja lauluäänen jatkuvuutta. Lisäksi puhutaan äänenväriin, esittämisen, äänen tuottamisen ja laulamisen puhuvuuden jäljittelemisestä. Laulamisen jäljittelemisen on jotain niin keskeistä, että Johann Mattheson toteaa jopa: ”kaikki soitettu on pelkästään laulamisen jäljittelyä”.<sup>3</sup> Velvoite koski siis kaikkia muusikoita, eivätkä edes laulajat saaneet siitä vapautusta. Päinvastoin, heidän tuli keskittyä täydellisen instrumenttinsa kykyjen käyttämiseen ja jalostamiseen kaikkein tinkimättömimmin, jotta muut saattoivat heitä jäljitellä.

Onko ihmisääni muita instrumentteja aidompi? Mielestäni tätä tärkeämpää on pohtia, miten aidosti muusikko kommunikoi oman soittimensa välityksellä. Esiytyksestä tulisi välittyä kauneuden ja täydellisyyden jäljittelemisen tavalla, joka avaa kuulijalle mahdollisuuden päästä yhteyteen oman kauneuden kokemuksensa kanssa. 1600-luvun muusikko pyrki siis kehollistamaan ja elävöittämään sen mielikuvan, joka teissä heräsi tämän keskustelun alussa. Kuulijan auttaminen kosketukseen elämän merkityksellisyyden kanssa on taiteen perustehtävä, ja teema on viime aikoina ollut ilahduttavan paljon esillä myös julkisessa keskustelussa. Esimerkiksi koreografi Natalia Horecná kiteytti Helsingin Sanomien haastattelussa 26. elokuuta: ”Katsoja ei tule

<sup>2</sup> Le Cerf 1704, ks. Ranum 2001: 363.

<sup>3</sup> Mattheson 1999 [1739]: 307.

tänne katsomaan minun saavutuksiani, vaan hän tulee löytämään jotain itsestään ja maailmasta.”<sup>4</sup>Tämä hieno ajatus ei ole uusi vaan vaikutti voimakkaasti jo 1600-luvulla.

Tohtorintutkintoni taiteellisessa osuudessa pohdin, kuinka musiikkiin sisäänrakennettu laulun esikuva tuodaan soitossa esiin. Esitin soolo-, soitinyhtye- ja vokaalimusiikkia pääasiassa Ranskasta ja Italiasta noin vuodesta 1470 noin vuoteen 1650. Valitsin tämän musiikin, koska laulun esikuvallisuus on siihen vielä suorastaan sulautunutta, ja soitinmusiikki vasta alkaa eriytyä. Minua ei kiinnostanut niinkään teos tai edes sen tekijä, vaan se, minkälaisin keinoin yleinen laulun esikuva kappaleesta välittyi.

Työtapani olivat tyypillisiä vanhan musiikin esittäjien työtapoja, mutta niitä ohjasi kiinnostus vokaalisuuteen. Varhaisempien teosten parissa oli välttämätöntä tutkia tapoja esittää moniäänistä tekstiä cembalolla, tutustua keskiajan ja renessanssin musiikinteoriaan, säveltää diminuutioita eli pitkiä vokaalisia korukuvioita ja sovitaa materiaalia sekakokoonpanoille. 1600-luvun vokaalimusiikissa pyrin tukemaan ja jäljittelemään laulajan ilmaisua ja tekstin tunnetiloja. Soitinmusiikki puolestaan kutsui jäljittelemään toisen soittimen, esimerkiksi viulun pitkän äänen tapaa jäljitellä laulamista, ja cembalomusiikissa korostui vokaalisten ilmaisukeinojen ja kaikenlaisten kosketukseen, artikulaatioon ja sointiin liittyvien asioiden tutkiminen. Kuten viime keväänä edesmennyt maestro Nicolaus Harnoncourt on todennut, musiikkia pitää esittää 49-prosenttisesti tiedolla ja 51-prosenttisesti intuitiolla.<sup>5</sup> Historiallisesti tiedostava lähestymistapa ohjasikin työskentelyäni intuitiioni johtamana.

### **Musiikkiesitys 1.**

Jacques Arcadelt (1507–1568)

*Il bianco e dolce cigno*

diminuutiot: Anna-Maaria Oramo

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

*Toccata ottava*

Francesco Rasi (1574–1621)

*Ardo ma non ardisco*

Avustajana Tuuli Lindeberg, sopraano

## **II**

Vanhempani asettivat tulevaisuudelleni suuntaviivat jo ollessani leikki-ikäinen, kun he ilmoittivat minut Helsingin ranskalais-suomalaisen koulun pääsykokeeseen. Läpäisin kokeen, ja minut otettiin koulun leikkikoululuokalle. Ranskan kielen suhteen ummikkona ja arkana suomalaislapsena sain tutustua ranskalaiseen mentaliteettiin

<sup>4</sup>Natalia Horecná Akseli Valmusen haastattelussa. Helsingin Sanomat/Kulttuuri, 26.8.2016.

<sup>5</sup>Thomas Fey, ks. Anniina Walliuksen artikkeli *Kapellimestari Nicolaus Harnoncourt on kuollut* Helsingin Sanomissa 6.3.2016.

jo hyvin nuoresta pitäen. Kuri oli kova, mutta sain kuulua pysyvään ja vankkumattomaan kouluyhteisöön, joka muodosti elämälleni perustan. Kasvoin myös ymmärtämään ranskalaisen tarkasti määritellyn estetiikan perimmäisiä syitä. Jos hallitsee ranskan kielen ja pääsee perille käytöskoodeista, alkaa pian käsittää niiden syvällistä tasoa, kauneuden rakastamista ja jakamista. Matkani Ranskan kanssa on tähän mennessä ollut monivaiheinen. Kirjoitettuani koulusta ylioppilaaksi opiskelin Pariisissa kahteen otteeseen, ensin vuoden kuvataiteita ja myöhemmin kaksi vuotta cembalonsoittoa. Sittemmin olen työskennellyt siellä cembalistina. Tänäpäin päätän opintieni selostamalla tohtorintutkintoni kirjallista työtä, jonka aiheena on vuosien 1650 ja 1730 välillä sävelletty ranskalainen cembalomusiikki ja sen soittaminen.

Tutkimukseni lähtökohta on tarkastella laulun esikuvaa ja laulamisen jäljittelemistä cembalonsoitossa. Toisin sanoen osoitan, millä soittajan kannalta käytännöllisillä tavoilla laulamisen jäljitteleminen tapahtuu kosketuksessa, artikulaatiossa, ornamentoinnissa ja resonanssin hyödyntämisessä. Analyysiani tukevia alkuperäislähteitä ovat muiden muassa ranskalaiset ajan soitonoppaat. Pidän lähtökohtanani myös muiden muassa Bacillyn ajatusta, jonka mukaan laulamista lähimmin jäljittelevien soittimien perusominaisuuksiin eli luontoon kuuluvat pitkän ja jatkuvan äänen tuottaminen, vivahteikkaus ja puhuvuus. Koska cembalon luonto on niihin nähden rajoittunut, esimerkiksi pitkästä äänestä on luotava mielikuva. Tästä on ranskalaisen cembalomusiikin kirjoitus- ja soittotavoissa monia esimerkkejä, joihin palaan hiukan myöhemmin.

Kirjallisen työni ensimmäisessä osiossa käsittelen cembalon koskettamisen tasoja, joiden piiriin luen kosketuksen ja artikulaation. Kosketuksellaan soittaja voi saada soittimen soimaan pakottomasti ja oman luontonsa mukaisesti, ja siksi se on laulamisen jäljittelemisen perustus. Guillaume Gabriel Nivers ja François Couperin kuvaavat kosketuksen helppoutta ja miellyttävyyttä. Ne yhdistyvät esityksessä myös mielen helppouteen, ja tiedostavalla ja vaivattomalla kosketuksella on merkitystä kappaleen affektien välittymisen kannalta. Ranskalainen käsitys kosketuksesta on monitasoinen ja käsittää yleisesti soittamisen, soittotaidon, soittotuntuman ja sormitekniikan. Kosketuksen korkein taso on sen taide, niin kutsuttu *L'Art de toucher*, joka sisältää käytännön tasojen lisäksi kuulijan koskettamisen. Analysoin työssäni cembalon kosketusta vuorovaikutuksena soittajan, soittimen ja yleisön välillä.

Artikulaatiota käsittelevässä osiossa esitän perinteisestä näkemyksestä poikkeaviakin kantojani. Cembalo mielletään pääasiallisesti rytmiksi soittimeksi, ja sen ääntä pidetään erittelevänä. Kuten legendaarinen anekdootti kuuluu, se on kuin kaksi luurankoa rakastelisi peltikatolla. Esitän kuitenkin tästä eriävän näkemykseni. Erittelemällä menetetään cembalon merkittävä soinnillinen keinovara, kahden peräkkäisen äänen yhdistämisestä syntyvä resonanssi. Samalla häviää tärkein keino tuottaa mielikuva jatkuvasta äänestä. Ranskalainen cembalokoulu kuitenkin tukee sitomista. Sekä Jean Philippe Rameau että François Couperin puhuvat kaikkialla ylläpidettävästä täydellisestä sitomisesta.

Rameau opettaa myös selkeyden säilyttävää mutta saumatonta legatoa, jota hän kutsuu sanalla *couler*. Hän viittaa sillä sitovaan ja vaivattomaan perussoittoon, jolle cembalon perustekniikka pitäisi opintojen alkuvaiheessa rakentaa. Sitomisen ei tule olla kokoaikaista, vaan *couler* osallistuu cembalon ilmaisukeinojen monimuotoisuuteen. Muita havaitsemiani artikulaatiotapoja ovat lähteissä mainitut *détacher*, katkaista, *distinguer*, jäsenellä, erotella ja *lier*, sitoa voimakkaasti.

Tutkimustuloksistani merkittävimpiä ovat juurikin havaintoni ranskalaisen cembalokoulun *couler*-käsitteestä. *Couler* tarkoittaa cembalotekniikassa sitomista, mutta sanan kirjaimellinen merkitys on soljua, virrata. Juuri soljuvuus rinnastettiin laullisuuteen eri puolilla Eurooppaa. Yhteyden mainitsevat Nivers ja Mattheson. Soljuvuus on siis laulun kielikuva ja saa cembalotekniikassa muodon sidottuna *couler*-soittotapana. *Couler* voidaan käsittää mielestäni myös yleisemmin sitoviksi ja nivoviksi koristus- ja soittotavoiksi, joilla on kiinteä sidonnaisuus laulun esikuvaan. Esittelen niitä työssäni yksityiskohtaisemmin.

Koska laullisuus on kuitenkin ensisijaisesti mielikuva, esittelen kolme näkökulmaa ranskalaisen cembalokoulun mielikuvalähtöiseen soljuvuuteen. Ensimmäinen niistä on Jacques Champion de Chambonnièresin soitossa havaittu täydellinen *jeu coulant* eli soljuva soitto. Sen mainitsee akateemikko Jean Le Gallois kirjeessään vuodelta 1680. Chambonnières sai vaikutteita 1600-luvun Ranskassa yleisestä laulutyyppistä, *air de courista*, jonka peruselementti on kaunis ja koskettava melodia. Mikä olisikaan selkeämpi viittaus laulamisen jäljittelemiseen kuin ihailtava melodian soittaminen? Esitänkin, että Chambonnièresin soljuva soitto, joka on tutkimuksessa käsitetty myös toisin, on kuvaus nimenomaan koskettavasta ja aikanaan ennenkuulumattomasta melodian soittamisen taidosta cembalolla. Mielestäni se on myös tekijä, joka ohjasi Chambonnièresin soittotyylin muodostumista koko ranskalaisen cembalokoulun pohjaksi.

Toinen näkökulmani mielikuvalähtöiseen soljuvuuteen on *air de courin* käytännöistä cembalomusiikkiin periytynyt vokaalinen ornamentointi. Osoitan, että Jean Henry d'Anglebertin cembalomusiikista voidaan löytää useimmat Bacillyn mainitsemat *air de courin* ornamentit, joita ei kosketinsoitinmusiikin ornamenttitaulukoissa ole mainittu. Esitän, että ne jäljittelevät *air de courin* aikalaisesityksissä kuultua ilmaisuja. Ornamenttien liittyminen osaksi melodian liikettä ja sen tunnetiloja avaa näkökulman koristeluun. Kun ornamentteja lähestytään ensisijaisesti nivovina, melodian kaarta pyöristävinä ja ääntä jatkavina elementteinä, niihin tulee laullinen ulottuvuus myös cembalomusiikin kuvioina.

Kolmannessa näkökulmassani soljuvuuden mielikuvaan sukellan sisälle cembalon ääneen Louis Couperinin preludin esitystilanteessa. Tarkastelussani ovat 1600-luvun ranskalaisen cembalomusiikin tyypilliset äänen jatkamisen ja soinnin kasvatamisen tavat, sointujen murtaminen, luuttutyylit eli *style brisé* ja diminuutiotaide, jolla tarkoitan melodisten ja vokaalisten koristeiden käyttöä soiton elävöittämisessä. Couperinin preludien soljuvuus on kerroksellista ja toteutuu moniäänisenä. Hän

hyödyntää cembalon omaa resonanssia ja koko soittimen äänellistä kapasiteettia ja näin muuntaa ja ylittää soittimen epätäydellisen luonnon.

Voisin esitellä ajatuksiani laulamisen jäljittelemisen keinoista cembalolla havainnollistaen, mutta en tee niin, koska se vääristäisi kysymyksen luonteen. Soljuvuutta ei voi sulkea muottiin, vaan sille on ominaista erilaisiin tilanteisiin ja ympäristöihin solahtaminen. Laulamisen jäljittelemisessä ei olekaan ensisijaisesti kysymys määriteltävistä tekniikoista vaan huolettomasta muuntumisleikistä ja jonkin vieläkin täydellisemmän tavoittelemisesta.

## Musiikkiesitys 2.

Jean-Henry d'Anglebert (1635–1691) *Quatrième suite: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue – Tombeau de Mr de Chambonnières*

### III

Mikä on taiteellisen tohtorintutkinnon merkitys? Mielestäni tätä kysymystä on arvioitava monitasoisesti. Eräs näkyvimmistä ja puhutuimmista haasteista on taiteellisen tutkimuksen intuitiivinen ja henkilökohtainen luonne. Samalla juuri intuitiivisuus ja taiteilijälähtöisyys ovat taiteellisen tutkimuksen potentiaali ja vahvuus. Taiteilija tekee eri havaintoja kuin tutkija, sellaisia, jotka jäisivät ehkä kokonaan avautumatta ilman taiteilijan kokemuspohjaa. Molemmille lähestymistavoille on paikkansa, ja ne voivat täydentää toinen toistaan. On kuitenkin ensiarvoisen tärkeää, että taiteilija on riittävän motivoitunut ja kykenevä analysoimaan ja sanallistamaan taiteellista prosessia, ja että tämän työn metodeja luodaan, kehitetään ja tuetaan taideyliopistoissa edelleen.

Miten taiteellinen tutkimus vaikuttaa meihin ihmisiin kansalaisina, muusikkoina ja yksilöinä? Yhteiskunnallisella tasolla se antaa hitaita tuloksia, jotka kytkeytyvät yhteisiin arvoihin. Kollegioiden tasolla taiteellisen tutkimuksen merkitys on välittömämpää, ainakin silloin, jos tekijöiden kokemukset muodostuvat eräänlaiseksi kaikkia hyödyttäväksi kokemuspankiksi. Erinomainen esimerkki tästä ovat historialliset soitonoppaat. Esimerkiksi huilisti Johann Joachim Quantzin tai cembalisti François Couperinin 1700-luvun tutkielmat ovat nimenomaan sanallistettua taiteellista tutkimusta. Ne on kirjoitettu huomattavan taiteilijan työstä nousevasta tiedosta, ja siksi niiden arvo on nykyään korvaamaton.

Yksilötasolla taiteellinen tutkimus hyödyttää tietenkin myös tekijää. Puhutaan paljon tutkinnon tuomasta henkisestä pääomasta, joka omalla kohdallani on maininnan arvoinen. Olen syventänyt suhdettani cembaloon, esittämäni musiikkiin ja ennen kaikkea tapaani soittaa. Olen löytänyt itsestäni myös tutkijan, ja matka on ollut antoisa. En ole kuitenkaan tehnyt tätä työtä vain itseäni varten vaan jakaakse-

ni sen hedelmiä soittamisen, kirjoittamisen ja opetustyön kautta. Loppujen lopuksi taiteellisen tutkimuksen tärkein tehtävä on mielestäni taiteellisen tieto- ja taitopääoman säilyttäminen, elävänä pitäminen ja eteenpäin siirtäminen.

Mitä arvoja 1600-luvun laulamisen jäljitteleminen voi tarjota nykyihmiselle? Ensinnäkin vahvistuksen sille, että vaikka ihminen ei tuota kuin kone, hänen luontonsa on koneita arvokkaampi. Laulamisen jäljitteleminen myös puolustaa laatua ja pyrkimystä taiteen ydinkysymyksiin ja rohkaisee meitä keskittymään niihin. Se muistuttaa niin ikään, että laulaminen on voimavara, joka on kaikkien käytettävissä. Millainen maailmasta tulisikaan, jos kaikki ihmiset laulaisivat yhdessä ja antaumuksella polyfoniaa? Myös kauneuden jäljitteleminen tarjoaa vaihtoehtoisen, ehkä naiivilta tuntuvan, mutta terveellisen elämänsenteen maailman katastrofien ja pettymysten keskellä. Orfeus vaikuttaa meihin yhä tänäänkin. Hän kehottaa muistamaan, että yhden pienenpienen ajatuksen päässä on jotain vieläkin kauniimpaa, parempaa ja täydellisempää. ■

#### VIITATUT TEOKSET:

Mattheson Johann, 1999 [1739]. *Der vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten. Herausgeben von Friederike Ramm*. Kassel: Bärenreiter.

Ranum, Patricia 2001. *The Harmonic Orator: The phrasing and Rhetoric Of the Melody In French Baroque Airs*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

ANNEMARIE ÅSTRÖM-TIULA

## Pohjoismainen viulumusiikki 1826–2012

Lectio praecursoria

*Annemarie Åström-Tiulan tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 20.11.2016 Musiikkitalon Camerata-salissa Tohtorintutkintoon kuuluva opinnäytekonserttien sarja: Pohjoismaista viulumusiikkia 1826–2012. Kirjallinen osio: Viulunsoiton alkeisopetuksen menetelmät. Taiteellisen osion arvioinut lautakunta: Jouko Mansnerus, Jyrki Linjama, Merit Palas, Réka Szilvay. Kirjallisen työn arvioijat: Tapani Heikinheimo, Katarina Nummi-Kuisma. Tarkastustilaisuuden valvoja: Margit Rahkonen.*

Arvoisa valvoja, arvoisat tarkastajat, hyvät kuulijat.

Opiskelin ja työskentelin vuosina 1997–2004 neljässä eri maassa: Suomessa, Ruotsissa, Tanskassa ja Saksassa. Tutustuin kuluneiden seitsemän vuoden aikana näiden maiden ihmisiin, kulttuuriin, musiikkiin ja kieliin. Kiinnostuin maiden erilaisuuksista, mutta samalla löysin myös voimakkaan yhteenkuuluvuuden sekä jotain erityistä juuri pohjoismaisuudessa ja pohjoismaisessa musiikissa. Innostuin tutki-  
maan asiaa syvemmin ja halusin lisätä pohjoismaista yhteistyötä Suomessa.

Musiikilla on ollut keskeinen rooli pohjoismaisen kulttuuri-identiteetin muodostumisessa. Pohjoismaissa eletään luonnon läheisyydessä. Luonnon läsnäolo, karut olosuhteet sekä merellisyys tulevatkin tavalla tai toisella esiin suuressa osassa näiden maiden klassista musiikkia. Myös talven pimeä kausi yhdistää Pohjoismaita ja on varmasti osaltaan vaikuttanut melankolian sävyttämään sointimaailmaan, joka on pohjoismaiselle musiikille tunnusomaista. Kullakin maalla on myös omat erityispiirteensä: historia, maantieteellinen sijainti ja kansanperinne. Juuri tämä erilaisuus tekee pohjoismaisesta musiikista niin kiinnostavaa, lähtien säveltäjien sävelkielen tutkimisesta aina musiikin tulkintaan saakka.

Tarkoitukseni oli viiden konsertin avulla tuoda esille sellaista pohjoismaista viulumusiikkia, jota ei usein soiteta Suomessa mutta joka on kullekin maalle tun-

nusomaista ja säveltäjänsä kotimaissa tärkeää. Olen kerännyt kuhunkin konserttiin suunnilleen samaan aikaan sävellettyä viulumusiikkiohjelmistoa, jotta vertailu olisi mahdollista. Valitsemistani sävellyksistä voi erottaa sekä yhteisiä pohjoismaisia piirteitä että sen, miten kunkin Pohjoismaan kehitys on tuonut näihin sävellyksiin oman vivahteensa. Viiden konsertin sarja esitettiin teosten sävellysvuosien mukaan kootussa järjestyksessä. Varhaisin teos on vuodelta 1826 ja viimeisin vuodelta 2012.

Tähän tarkastustilaisuuteen olen valinnut viidestä konsertistani esitettäväksi teoksia, jotka olen kokenut merkityksellisiksi ja jotka ovat jääneet ohjelmistooni myös tohtoritutkintokonserttien jälkeen. Tilaisuuteen mahtuu vain neljä esitystä, ja oli vaikea valita mitkä teokset esitän teille, koska konserttisarjani sisälsi monta minulle tärkeää ja myös lautakunnan mielestä kiinnostavaa teosta.

### **Musiikkiesitys:**

Tor Aulinin sävellys *Fyra Akvareller*.

Ensimmäisestä konsertista, joka sisälsi 1800-luvun alussa sävellettyä musiikkia, olen valinnut soitettavaksi ruotsalaisen Tor Aulinin *Neljä Akvarellia* ja siitä kaksi ensimmäistä osaa, *Idylli* ja *Humoreski*. Mielenkiintoista ensimmäisen konserttini kohdalla oli vaikeus löytää Suomessa sävellettyä viulumusiikkia 1800-luvun alusta. Tämä kertoo mielestäni siitä, kuinka lyhyt meidän musiikinhistoriamme on muihin Pohjoismaihin verrattuna. Löysin kuitenkin saksalaissyntyisen Fredrik Paciuksen jousikvartetton. Muuten konsertissa kuultiin norjalaisen Edvard Griegin sonaatti viululle ja pianolle sekä minua kovasti miellyttänyt tanskalaisen Niels Wilhelm Gaden sonaatti. Gaden sonaatti muistuttaa mielestäni paljon Mendelssohnin musiikkia. Gaden musiikissa on aina virkistävä shamppanja-galopin tunnelma, joka on hyvin tyypillistä aikakautensa tanskalaisessa musiikissa. Olemme tehneet sonaattista pianisti Tiina Karakorven kanssa Suomen yleisradiolle radionauhan.

Tor Aulinin *Fyra Akvareller* on mukana ensilevylläni *Nordic Violin Music*, jonka tein Alballe vuonna 2012. Pidän kovasti teoksen kansallisromanttisesta lämpimästä tyylistä. Mielikuvissani on ollut esimerkiksi Carl Larssonin idyllinen ja aurinkoinen maalaus kun olen harjoitellut Tor Aulinin teosta. Siksi olen päättänyt käyttää kyseisessä kappaleessa paljon flageoletteja, eli huiluääniä, jotka kenties ovat Aulinin omia sormituksia, saavuttaakseni paremmin akvarellinomaisen kuullaan ja läpikuultavan soinnin. Pidän kappaleen soittamisesta – sen lisäksi että se on viulustinen, sitä voi soittaa syvällä äänellä ja se ilmaisee monia eri värejä.

Seuraavaksi esitämme Sonja Fräkin kanssa Tor Aulinin ”Idyllin” ja ”Humoreskin”.

Tor Aulin (1866–1914): *Neljä akvarellia* (1899), osat *Idylli* ja *Humoreski*  
Annemarie Åström, viulu  
Sonja Fräki, piano

## NIELSEN-SIBELIUS-STENHAMMAR

Toiseen konserttiin liittyi musiikinhistoriallinen näkökulma, jonka koin erittäin kiinnostavaksi. Tutkin siinä tanskalaisen Carl Nielsenin, suomalaisen Jean Sibeliuksen sekä ruotsalaisen Wilhelm Stenhammarin vaikutuksia toistensa sävelkieleen.

Heidän asemansa on ollut siinä mielessä samanlainen, että omassa kotimaassaan jokaisella heistä on ollut suuri merkitys aikansa musiikin ja kulttuurin kehitykselle. On ollut kuitenkin erityisen mielenkiintoista huomata, kuinka nämä kolme ovat vaikuttaneet toisiinsa ystävyytensä kautta. Heidän suhtautumisensa toisiinsa muuttui ja kehittyi ajan myötä. Esimerkiksi nuori Stenhammar kuului aluksi Ruotsissa ryhmään, joka jopa vastusti Nielsenin sävellysten kaltaista ei-romanttista musiikkia. Myöhemmin Stenhammarista tuli kuitenkin Nielsenin sävelkielen suuri ihailija. Häntä kiehoi Nielsenin sävellyksissä niiden hieno arkkitehtoninen muoto.

Kaikilla kolmella oli oma persoonallinen tyylinsä säveltää ja kehitysvaiheensa, mutta on selvää, että he ovat enemmän tai vähemmän inspiroituneet toistensa sävellyksistä ja ajatuksista. Arvostettuna kapellimestarina ja Göteborgin sinfoniaorkesterin ylikapellimestarina Stenhammar pystyi vaikuttamaan suuresti siihen mitä teoksia 1900-luvulla Ruotsissa kuultiin. Göteborgissa onkin Sibeliuksen moni orkesteriteos saanut kantaesityksensä.

## NIELSENIN JA SIBELIUKSEN ENSITAPAAMINEN

Nielsen ja Sibelius tapasivat ensimmäisen kerran Berliinissä loppusyksyllä 1890. Sibelius oli muuttanut Berliinin vuotta aikaisemmin opiskelemaan Albert Beckerin johdolla. Nielsen matkusteli ympäri Saksaa ja kävi konserteissa, oopperoissa ja museoissa. Läheistä ystävyyttä Sibeliuksen ja Nielsenin välille Berliinissä ei kuitenkaan syntynyt; he tuskin aavistivat, että heidän tiensä myöhemmin sivuaisivat toisiaan useaankin kertaan. Illanvietossa, jossa oli Sibeliuksen ja Nielsenin lisäksi läsnä ainakin norjalainen säveltäjä Christian Sinding sekä saksalainen viulisti Joseph Joachim, soitettiin spontaanisti sekä Sibeliuksen B-duuri jousikvartetto että Nielsenin F-duuri jousikvartetto. Kun Sindingiltä kysyttiin esitysten jälkeen, kumman kvartetosta hän piti enemmän, tämä vastasi: ”Nielsen on hyvin uuttera – mutta ei missään tapauksessa lähestulkoonkaan semmoinen lahjakkuus kuin Sibelius.” (E. T. Tawaststjerna: Sibelius, s. 63)

Erik T. Tawaststjerna kertoo Sibelius-kirjassaan vuodelta 1997, että Sibeliuksen suhde Nielsenin säilyi aina hyvänä – ärtyneessä mielentilassa paperille kerran pantu päiväkirjamerkintä, jossa hän kutsuu Nielsenä ”falskiksi ystäväksi” on jätettävä omaan arvoonsa. Mutta heidän välilleen ei syntynyt samanlaista lämmintä ystävyyttä kuin Sibeliuksen ja Stenhammarin välille. Nielsen oli kuitenkin luonut suotuisat edellytykset jatkuvaa henkilökohtaista yhteydenpitoa varten helmikuussa 1909

kuultuaan Stenhammarin johtavan Sibeliuksen toisen sinfonian Kööpenhaminassa, hän oli spontaanisti kirjoittanut Sibeliukselle:

...olen Teidän sinfoniastanne virtaavan omalaatuisen ja erikoisen voiman suuri ihailija, ja olen kiitollinen siitä vahvasta vaikutuksesta, joka yhä edelleen – useita päiviä konsertin jälkeen – on mielessäni ja josta en pääse eroon. Kokonaisuutena Teidän sinfoniinne vaikuttaa kuin mahtava syleily, joka on milloin raju temperamentikkuudessaan, milloin villi kuin verinen taistelu ja jälleen hellä ja suuri ja hieno alakuloisessa rauhassaan. (E. T. Tawaststjerna: Sibelius, s. 168–169.)

### STENHAMMAR

Ruotsalainen säveltäjä Wilhelm Stenhammar oli elinaikanaan, 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, maansa kulttuurielämän tärkeä vaikuttaja. Hän oli paitsi loistava pianisti myös arvostettu kapellimestari. Stenhammarin arvostus säveltäjänä on kuitenkin noussut vasta myöhemmin, toisin kuin Nielsenin ja Sibeliuksen, joiden sinfonioita esitettiin heidän aikanaan jo useasti.

Stenhammar kuului Sibeliuksen suurimpiin ihailijoihin ja läheisimpiin ystäviin. Sibelius omisti kuudennen sinfoniansa Stenhammarille. Se ei kuitenkaan tule usein esille, sillä kun sinfoniasta painettiin taskupartituuri, kustantaja Wilhelm Hansen jätti ensimmäisen sivun pois, jossa omistuskirjoitus lukee. Kun Stenhammar kuoli vuonna 1927 Sibelius lähetti sähkeen Järvenpäästä heidän yhteiselle ystäväilleen, Stenhammarin kälylle, Olga Brattille 25.11.1927:

I mitt långa liv har jag aldrig mött en konstnär av den nobelt ideala läggning som Wilhelm Stenhammar. Och känner jag lycklig över att ha varit hans vän. Vad har han er gjort för min konst! Huru oändligt tomt kännes det nu, när han är borta.

Nielsenia ja Sibeliusta yhdistää myös se, että molempien instrumentti oli viulu ja kumpikin on säveltänyt viulukonserton. Sen sijaan viulu-piano sävellyksistä soitetaan Sibeliukselta useimmin hänen pikku kappaleitaan, kuten Romanssia ja Masurkkaa, kun taas Nielsenin kaksi sonaattia viululle ja pianolle ovat hänen teoksistaan soite-tumpia. Nielsenillä ei ole yhtään pikku kappaletta viululle ja pianolle ja Sibelius taas ei säveltänyt yhtään varsinaista sonaattia viululle ja pianolle, jos ei oteta huomioon hänen nuoruuden teoksiaan sekä sonatiinia.

Opin tuntemaan enemmän Nielsenin musiikkia opiskellessani ja työskennellessäni Göteborgissa, Kööpenhaminassa ja Helsingborgissa. Ihastuin Nielsenin moniulotteisiin ja karakteririkkaisiin sinfonioihin. Nielsen kuuluu nykyään ehdottomasti lempisäveltäjiini. Hänen musiikkinsa on mielestäni samalla syvällisen puhuttelevaa ja klassisen herkkää. Siinä on aina sekä energiaa että pohdiskelevaa pysähtyneisyyttä. Varsinkin jälkimmäistä on kuultavissa seuraavassa musiikkinäyt-teessä: Nielsenin sonaatin toinen osa Adagio.

Carl Nielsen (1865–1931): Sonaatti no 2 Es-duuri, op. 35 (1912), osa Molto adagio  
Annemarie Åström, viulu  
Sonja Fräki, piano

### POHJOISMAISUUS

1900-luvun alussa pohjoismainen musiikkiyhteistyö näyttää olleen ilahduttavan vilkasta. Erilaisia pohjoismaisia musiikkitapahtumia järjestettiin eri puolilla Pohjoismaita. Yksi tärkeimmistä päämääristäni onkin lisätä Pohjoismaiden yhteistyötä. Sain usealta pohjoismaiselta muusikolta apua jatkotutkintokonserttien suunnittelussa. Jatkossa tulen edistämään Pohjoismaiden eri musiikki-instanssien yhteistyötä Wegelius-kamarijousien kautta, jonka taiteellisena johtajana toimin. Voi olla, että koen pohjoismaisen yhteistyön tärkeäksi, koska olen suomenruotsalainen ja minulle on myös luontevaa kommunikoida ruotsiksi Pohjoismaissa. Muistan myös, kuinka professori Milan Vitek, opettajani Tanskassa ja Ruotsissa, jaksoi aina hämmästellä ja kysyä, olenko aivan varma, etten ole sukujuuriltani tanskalainen tai vähintään ruotsalainen. Onhan sukunimeni Åström paljon yleisempi Tanskassa kuin Suomessa. Vitek oli kovin pettynyt, kun kerroin että minun sukuni on sekä isän että äidin puolelta ollut niin tylsää, että se on asunut iät ja ajat läntisellä Uudellamaalla. Vitekin mielestä olin temperamentiltani iloisempi ja ulospäinsuuntautuneempi kuin suomalaiset yleensä. Tosin välillä, kun minuun iski epävarmuus, hän sanoi: ”Ahaa, nyt tulee se pohdiskelleva ja vakava suomalainen puoli sinussa esiin”!

Kieli on tärkeä niin kommunikoinnin kuin musiikin ymmärtämisenkin kannalta. Säveltäjä Harri Wessman mainitsi joskus, että hänestä tšekkiläisen Leoš Janáčekin musiikkia ei voi koskaan kunnolla ymmärtää, mikäli ei osaa tšekin kieltä. Janáček on tästä hyvä esimerkki ja hänen tavastaan säveltää tšekin kieltä onkin kirjoitettu paljon. Ruotsi on pohjoismaissa yhteinen kieleemme, sitä meidän pitäisi vaalia Suomesakin, jotta säilyttäisimme asemamme osana pohjoismaista yhteistyötä ja kulttuuria.

Löytyykö pohjoismaisesta musiikista joitakin yhteisiä elementtejä, joista tunnistaa musiikin pohjoismaiseksi? Mielestäni juuri kansallisromanttisena aikakautena pohjoismaiset erityispiirteet tulevat musiikissa ehkä selvimmin esille. Jos mietimme esimerkiksi venäläistä romanttista musiikkia, on siinä useimmiten kuultavissa jokin surumielinen ja romanttisen itämainen melankolia, kun taas etelä-eurooppalaisessa musiikissa tanssilliset rytmit tulevat usein hyvin esille. Keski-eurooppalaisessa romantiikan ajan musiikissa on mielestäni vahvasti kuultavina pitkä perinne ja traditio, jonka päälle musiikki on rakennettu. Pohjoismaissa on kansanmusiikki aika samanlaista ja musiikkia mielestäni usein värittää persoonallinen karaktääri. Luontoa muistuttavat elementit ovat yhä tänäkin päivänä usein kuultavissa pohjoismaisessa musiikissa.

Jokaista jatkotutkintokonserttia on seurannut keskustelutilaisuus lautakunnan kanssa. On ollut hieno ja harvinainen mahdollisuus saada rakentavaa palautetta neljältä asiantuntevalta henkilöltä, jotka ovat seuranneet kehitystäni yhdeksän vuoden ajan. Yhteistyömme on sujunut hyvin ja olen oppinut heiltä paljon prosessin aikana. Olen saanut ohjeita niin viulunsoiton teknisiin ongelmiin kuin konsertin suunnitteluunkin liittyviin asioihin. Mielenkiintoista oli kuulla heidän mielipiteensä siitä, että olin heidän mielestään parhaimmillani tunnelmallisissa ja herkissä teoksissa, kuten Allan Petterssonin viulukonsertossa, jonka esitin kolmannessa konsertissa sekä Bent Sørensenin *Sieben Sehnsüchte* -teoksessa viululle ja pianolle, jonka esitin viimeisessä konsertissani. Jouduin tekemään paljon töitä näiden teosten kanssa ja harjoitusprosessin aikana oli vaikeuksia ymmärtää niiden luonnetta. Tämä kertoo mielestäni siitä, kuinka vaikeaa on välillä arvioida omaa soittoaan ja siitä, minkälaisena oma soittajanolemukseni välittyi ulospäin.

Paitsi että olen saanut apua soittooni lautakunnaltani, olen koko jatkotutkintoprosessini ajan ollut professori Kaija Saariketun ohjattavana. Häneltä myös sain alun perin ajatuksen hakea DocMus-tohtorikouluun. Olen ikuisesti kiitollinen tästä neuvosta ja mahdollisuudesta kehittyä sekä soittajana että persoonana. Koen saaneeni soittotekniikkaani rentoutta ja äänenottooni lisää syvyyttä ja pyöreyttä. Myös vibratoon olemme kiinnittäneet paljon huomiota.

Lektioni musiikkiosuuden loppuun olen valinnut soitettavaksi kaksi teosta, tanskalaisen Bent Sørensenin teoksen *Sieben Sehnsüchte* ensimmäisen osan sekä suomenruotsalaisen Sebastian Fagerlundin sävellyksen *Oceanon*. Teokset ovat luonteiltaan toistensa vastakohtat ja toimivat näin siltana kirjalliseen työhöni, jossa käsittelem ekstroverttia ja introverttia temperamenttityyppiä.

Sørensenin musiikki on pohdiskelevää ja sisäisissä maailmoissa liikkuvaa. Sitä soittaessa on pyrittävä rentoutuneeseen ja melkein hypnoosinomaiseen mielentilaan ja vain annettava musiikin virrata haastavista tekniikoista välittämättä. Tässä tulee minua auttamaan Emil Holmström.

Bent Sørensen (1958-): *Sieben Sehnsüchte* (1999), 1. osa

Annemarie Åström, viulu

Emil Holmström, piano

Olen aina soittanut mielelläni Sebastian Fagerlundin musiikkia. Ensi kosketuksen hänen musiikkiinsa sain vuonna 2009 toimiessani konserttimestarina hänen *Döbeln*-opperansa esityksissä. Vaikka teosta tuli soitettua useita kymmeniä kertoja vuoden 2009 aikana ja se levytettiin, en koskaan kyllästynyt siihen. Fagerlundin svengaavat rytmit ja mystisyys tempaavat minut aina mukaansa.

Sebastian Fagerlund (1972-): *Oceanon* (2011), osat *Sonore* ja *Agitato*

Annemarie Åström, viulu

Hanna Hohti, alttoviulu

Eeva Rysä, sello

## KIRJALLINEN OSIO: VIULUNSOITON ALKEISOPETUKSEN MENETELMÄT

Kirjallinen työni oli toimintatutkimus *Colourstrings*- ja Suzuki-metodien sekä venäläisen viulukoulun soveltuvuudesta eri temperamentteihin. Vertailen siinä kolmea viulunsoiton alkeisopetuksen menetelmää ja analysoin niiden soveltuvuutta vastakkaisille temperamenttityypeille. Tutkimani menetelmät ovat *Colourstrings*- ja Suzuki-metodit sekä venäläisen viulukoulun alkeisopetus. Nämä ovat yleisimmät Suomessa klassisen viulunsoiton opetuksessa käytettävät varhaiskasvatuksen menetelmät.

Kirjallista työtä varten havainnoin opetukseni yhteydessä kahta viisivuotiasta eri temperamentin omaavaa alkeisviuluoppilasta puolen vuoden ajan erilaisissa oppimistilanteissa ja -ympäristöissä: yksilötunneilla, vuorovaikutteisilla ryhmätunneilla sekä esiintymisissä.

Tekemäni huomiot osoittivat, että introvertille temperamenttityypille sopii parhaiten kontrolloidusti ja tarkasti etenevä venäläinen viulukoulu. Ekstrovertille temperamenttityypille taas nopearytmisen Suzuki-metodi on venäläistä viulukoulu soveltuvampi menetelmä. Kaikki aistit huomioonottava *Colourstrings*-metodi näyttäisi soveltuvan molemmille temperamenttityypeille. Toinen merkittävä havainto oli esiintymisten oppilaan motivaatiota edistävä vaikutus. Lisäksi ryhmäopetustilanne näyttäisi merkittävästi parantavan oppimissuoritusta – ainakin tässä tutkimusasetelmassa, jossa oppilaiden soittotaito oli samalla tasolla ja jossa temperamenttityypit täydensivät toisiaan.

Tutkimuksen tulokset viittaavat siihen, että viulunsoiton alkeisopettajan olisi hyödyllistä olla tietoinen sekä omasta että oppilaansa temperamentista ja soveltaa opetustapaansa niihin sopiviksi.

Kirjallisen työni prosessi on ollut pitkä. Se alkoi Helka Kymäläisen johdolla suorittaessani instrumenttiopettajan pedagogisia opintoja pari vuotta sitten. Näihin opintoihin kuului seminaarityö, jossa tarkastelin kolmea alkeisopetusmenetelmää. Halusin hyödyntää tätä tietoa myös tohtorintyössäni, koska olin päässyt hyvin vauhtiin alkeisopetusmenetelmien tutkimisessa. Olen aina ollut kiinnostunut ihmisten välisestä kommunikoinnista ja psykologiasta. Erityisesti lasten kanssa toimiminen on ollut minulle antoisaa. Yhdessä kirjallisen työn ohjaajani Ulla Pohjannonon kanssa löysimmekin kiinnostavan idean lähestyä näitä menetelmiä tutkimuksellisesti: tein toimintatutkimuksen kahdesta erilaisesta temperamenttityypin oppilaasta ja kokeilin menetelmien soveltuvuutta näihin oppilaisiin.

On mielestäni tärkeää, että tutkijoina ja opettajina toimii henkilöitä, joilla on laaja kokemus erilaisista viulustin toimenkuvista. En myöskään haluaisi kategorisoida liikaa sitä, minkälaiset temperamenttityypit sopivat paremmin muusikolle kuin toiset, koska viulustin toimenkuva voi olla hyvin monenlainen: pienten oppilaiden opetus, toiminta solistina, kamarimuusikkona tai ison orkesterin tuttuosittajana, vain joitakin toimenkuvia mainitakseni. Siksi tarvitaan mielestäni kaiken tyyppisiä tem-

peramentteja. Joidenkin viulistien temperamentti soveltuu joihinkin työtehtäviin paremmin kuin tosiin. Kaikissa viulistin eri tehtävissä viulisti tarvitsee kuitenkin hyvät perustaidot ja eväät soittamiseen, jotta pystyy toteuttamaan musiikkia omalla tavallaan. Tässä alkeisopetuksella on suuri merkitys.

## MONIPUOLISUUS

Itse koen mielekkääksi ja opettavaiseksi toteuttaa muusikkouttani monipuolisesti. Olen viime vuosina tehnyt taiteellista tohtorintutkintoa, opettanut sekä lapsia että ammattiopiskelijoita, soittanut Radion sinfoniaorkesterissa, eri kamarimusiikkiyhtyeissä, solistina sekä toiminut Wegelius-kamarijousien taiteellisena johtajana. Mielestäni kaikki nämä eri työtehtävät tukevat toisiaan, ja vaikka välillä muuntautuminen esimerkiksi vapaasta ja rohkeasta solistista tarkkaan yhteissoittoon isossa orkesterissa voi tuntua isolta ja raskaalta muutokselta, haluan kuitenkin jatkaa samalla tavalla tulevaisuudessakin. Tällä tavalla koen että kehityn monipuolisesti ja pystyn toteuttamaan itseäni kaikilla osaamisalueillani. Olen myös huomannut, että viulistin eri rooleissa minussa tulee esille erilaisia temperamenttipiirteitä. En halua, että temperamenttini kuitenkaan rajoittaa valintojani: se viulistirooli, joka ehkä tuntuisi temperamentilleni luontevimmalta, ei välttämättä kuitenkaan olisi viulistisesti minulle tarpeeksi haastava.

Olen saanut apua kirjalliseen työhöni myös tarkastajiltani Sirpa Lannes-Tukiaiselta, Katarina Nummi-Kuismalta sekä Tapani Heikinheimolta. Tapasin ensimmäisen tarkastajani, Sirpa Lannes-Tukiaisen marraskuussa 2015. Meillä oli lämminhenkinen ja positiivinen tapaaminen, jossa Sirpa kertoi iloitsevansa siitä, että olin tarttunut aiheeseen, joka hänen mielestään oli erittäin tärkeä ja ajankohtainen. Hänen toiveensa oli, että työni päättyisi jokaiseen Suomen musiikkiopistoon, jotta opettajat tiedostaisivat, kuinka tärkeää on opettaessa ottaa lapsen erityispiirteet huomioon. Puhuimme siitä, kuinka surullista ja vahingollista oppilaalle voi olla, mikäli opettaja väkisin yrittää muuttaa ja opettaa oppilasta tietynlaiseksi vain yhtä menetelmää käyttäen. Pahimmillaan menetelmän epäsopivuudesta johtuen sekä oppilaan itsetunto että rakkaus musiikkia kohtaan voivat kadota.

Valitettavasti Sirpa Lannes-Tukiainen kuoli yllättäen 23.12.2015. Sirpan opit jäävät elämään, samoin kuin muistot hänen kokonaisvaltaisesta ja lämminhenkisestä persoonastaan. Yritän toteuttaa näitä ominaisuuksia opetuksessani ja viedä eteenpäin Sirpan sydämellistä sanomaa musiikkia ja oppilaita kohtaan. ■

ADRIANO BASSI

## Jean Sibelius ja Italian musiikkikoulu 1900-luvun vaihteessa. Rinnakkaisuuksia ja samanlaisuuksia<sup>1</sup>

Jo otsikko esittelee analyysimme teemat ja tutkittavan musiikillisen ajanjakson, jolle sinfonian ja sinfonisen runon muoto muodostavat keskeiset kiinnekohdat. Luonnollisestikaan emme voi unohtaa oopperan merkitystä ja sen keskeistekijöitä, mutta meidän tapauksessamme, kun tarkastelemme käsiteltäväksi otettujen säveltäjien tuotantoa, voimme onnekaasti kuitenkin keskittyä vain sinfonian maailmaan. Korostan sanaa ”onnekaasti”, koska – ja tässä suokaa minulle henkilökohtainen pohdiskelu – uskon vahvasti sinfoniseen maailmaan ja vähemmän oopperan maailmaan, sillä löydän puhtaasta soitinmusiikista alkemiaa ja sointiväriin mahdollisuuksia sekä mietteitä, joita muuten en onnistuisi vertailemaan keskenään. Mutta haluan toistaa: seuraavassa esittän vain omia ajatuksiani, jotta voisin tuoda julki puheenvuoroni suomalaissäveltäjistä. Sikäli kuin Sibelius (8.12.1865–20.9.1957) kuuluu Straussin, Mahlerin, Debussyn ja Busonin sukupolveen (kaikki Busonia lukuun ottamatta syntyivät Sibeliuksen synnyinvuoteen mennessä), on vaikeaa sijoittaa hänet tyylimuutoksen tai -uudistuksen sisälle, joka sai alkunsa 1900-luvun ensi vuosina. Sergio Sablichin käsiohjelmateksti Sibeliuksen toisesta sinfoniasta valottaa ansiokkaasti hankaluutta Mestarin lokeroimisessa tai sävellystyylin luokittelussa:

Jos yhtäältä hänen määrittelynsä 1800-luvun kansallisromantiikan edustajaksi osoittautuu riittämättömäksi, koska tämä tapahtuisi vain kronologisista syistä, toisaalta suomalaisen kansanmusiikin kohtaaminen näissä teoksissa, kuten on ilmeistä, ei saavuta koskaan samaa määräävyyttä kuin esimerkiksi unkarilainen kansanmusiikki Bartókilla, jolla kielenkäyttöön pohjautuminen ulottuu kehittyneiden rakenteiden perustaan saakka. Sibeliuksen musiikki pitäytyy tunnelmien kaipuuseen ja herättämiseen, jotka vihjaavat tiedostamattoman perukoilta runollisesti kirkastuneeseen, nostalgiseen tai ohjelmallisesti vakuuttavaan, varsin persoonallisesti käsitettyyn luonnon henkeen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Käännös perustuu italialaisen musiikkitieteilijä ja kapellimestari Adriano Bassin 29.10.2015 Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa pitämään luentokonserttiin ”Jean [Janne] Sibelius e la Scuola musicale italiana fra l’800 e il ’900. Paralleli e similitudini”.

<sup>2</sup> Sergio Sablich: ”Jean Sibelius – sinfonia nro 2 D-duuri op. 43”; käsiohjelmateksti Santa Ceciliaan Kansallisen Akatemian sinfoniaorkesterin kaudella 2000/2001, jolloin Sibeliuksen maineikkaan 2. sinfonian johti Jeffrey Tate.

## SIBELIUS TRADITION JA UUDISTUSMIELEN JÄNNITTEESSÄ

Tarkasteltaessa Sibeliuksen sinfoniatuotantoa kokonaisuudessaan huomataan, että säveltäjän kehitystä ei määrännyt pelkästään ajallinen kypsyminen, kuten muutoin tapahtuu säveltäjien enemmistöllä, vaan päinvastoin voimme havaita hänessä pyrkimyksen omaan musiikkikäsitukseen tietyllä historian hetkellä.

Tämä merkitsee sitä, että Sibelius havaitsi musiikin alueen tyylliset ja historialliset muutokset ja päätti tuoda kiistan keskelle kaikkien tietoisuuteen oman persoonallisen tapansa katsoa aikansa historiallista kehitystä. Kokonaisuutta leimasi kenties syntyperään liittyvä ihmeellinen pohjoinen ulottuvuus, joka antoi ulkoista kiehtovuutta hänen sinfonisille teoksilleen. On lisäksi korostettava kieltämätöntä erityispiirrettä: kun Sibelius alkoi mitellä voimiaan sävellyksmaailmassa, Suomessa oli säveltäjiä, kuten Martin Wegelius (1846–1906), Robert Kajanus (1856–1933) ja Karl Flodin (1858–1925), jotka olivat aktiivisia muusikoita, joskin ensisijaisesti kulttuuriohjelmaorganisaattoreita. Tämän osoittaa Sibeliuksen kirje hänen tulevalle vaimolleen Ainolle, jossa hän antaa täsmällisen todisteen kansakuntansa sävellystilanteesta: ”Vuosina 1886–1888 olin lähes ainoa säveltäjä Suomessa.” Kyse oli kansallisten koulujen luvatusista hetkestä, positiivisesta reaktiosta ranskalaisen, italialaisen ja saksalaisen musiikin ylivaltaa ja aseman väärinkäyttöä kohtaan. Muiden kansakuntien tapauksissa halu reagoida määräytyi musiikillisen taustan vahvasta alkuperäisyydestä käsin. Voimme ottaa esimerkiksi tšekkisäveltäjä Janáčekin, jolle ”henkisinä isinä” toimivat Smetana ja Dvořák, kun taas Unkarissa Bartók sai inspiraatioita Lisztiltä, Tanskassa Nielsen otti lähtökohdakseen Gaden, Tšaikovski ja Viisikko<sup>3</sup> toimivat lähteinä Stravinskylle.

Kokeilujen jatkoon kannalta tärkeää oli se, ettei katse suuntautunut kaihoisesti taaksepäin, vaan se kohdistui tulevaisuuteen, samalla kun pyrkimyksenä oli tähdentää yhteensulautumista tradition ja vääjäämättömästi etenevän uuden välillä. Sibelius sitä vastoin oli yksin, vaikkakin samalla vapaa luomaan edellytyksiä kansalliselle koululle vailla enemmän tai vähemmän positiivisia vaikutteita.

Sibelius osoitti, miten tärkeä rooli Suomen kansakunnalla saattoi olla ajan musiikillisessa panoraamassa, minkä lisäksi hän valitsi tärkeimmäksi musiikin lajikseen sinfonian. Täytyy muistaa, että Sibeliuksen säveltäessä ensimmäisen, e-molli-sinfoniansa op. 39 (1899–1900) sinfonialaji oli joutumassa syrjään ja että kansainvälisellä musiikkinäyttämöllä toimivat säveltäjinä Schönberg, Debussy ja Stravinsky, jotka olivat saattaneet perinteisen tonaalisen järjestelmän syvään kriisiin.

Sibelius ei ollut tässä ”viivästymisessään” yksin, sillä myös muilla kansakunnilla oli vielä sinfoniseen rakenteeseen luottavia säveltäjiä. Mainittakoon Englannissa Vaughan Williams, Tanskassa Nielsen, Venäjällä Glazunovin lisäksi Prokofjev ja Šostakovitš sekä Ruotsissa Alfvén. Siten sinfonia ei ollut vielä kuollut, mutta se löysi

<sup>3</sup> Nk. ”Venäläinen viisikko” oli Mili Balakirevin, César Cuin, Aleksandr Borodin, Modest Musorgskin ja Nikolai Rimski-Korsakovin muodostama kansallismielinen 1800-luvun säveltäjäryhmittymä.

arvostajia niissä, jotka uskoivat yhä sen myöhäisromanttiseen viestiin.

Voimme lainata Mestarin sanoja Bengt von Törnen haastattelukirjasta. Siinä säveltäjä tiivistää musiikkinäkemyksensä sekä määrittelee käsityksensä täsmällisesti:

Olen itse orkesterin mies ja teidän täytyy arvostella minua orkesterisävellysteni perusteella. ... itse asiassa piano ei kiinnosta minua, sillä se ei osaa laulaa. En koskaan käy pianokonserteissa, paitsi todellisten nerojen, kuten ystäväni Busonin esiintyessä.

Voisin puhua teille orkesterista joka päivä kokonaisen vuoden ajan tyhjentämättä aihetta. Tätä suurta kokonaisuutta voidaan käsitellä eri tavoilla. Jokainen voi oppia keskinäisen konservatorio-orkesterisoitinnuksen, mutta se on vielä hyvin kaukana oikeasta soitinnuksesta. Viime aikoina on tullut muotiin panna orkesteri miellyttämään hyvinmenestyneitä liikemiehiä ja tavoittelemaan hänen suosionsoitustaan.<sup>4</sup>

Nämä ovat melko suoria mutta kohteeseensa osuvia sanoja. Toinenkin lause alleviivaa hänen vaalimaansa suurta rakkauttaan musiikkia kohtaan: ”en näet ole laillisesti vihitty orkesteriin, vaan olen sen rakastaja.”<sup>5</sup> Nämä lausumat antavat meille Mestarilta valtuutuksen ja mahdollisuuden lähestyä sinfoniaa ilmenemismuotona. Olemme samalla analyysini varsinaisessa ytimessä. Ottakaamme tarkastelun kohteiksi sinfonian kaksi maailmaa: sinfonian ja sinfonisen runon. Edetäksemme järjestelmällisesti ja yrittääksemme määritellä Mestarin sävellysmetodit, lähden liikkeelle vielä eräästä toisesta lausumasta, joka on tällä kertaa ”tunnevoittoisen” sijaan tekninen ja jonka niin ikään löytää Bengt von Törnen tärkeästä kirjasta:

Orkesteri on suuri ja ihmeellinen soitin, jolla on kaikki keinovarot hallussaan – paitsi pedaalia. Pitäkää aina mielessänne tämä. Katsokaahan, ellette saa aikaan keinotekoista pedaalia orkesterisoitinnukseenne, siihen tulee aukkoja, ja jotkut kohdat kuulostavat rikkonaisilta. Monet säveltäjät, vieläpä suuret nerotkin, ovat joko tykkänään unohtaneet tämän tai eivät ole sitä koskaan huomanneetkaan – Liszt esimerkiksi. Hän on liian pianistinen orkesterisävellyksissään ja liian orkestraalinen pianokappaleissaan. Kirjoittaessaan partituurejaan hän istui pianon ääressä, paineli pedaalia, ja kaikki soi erinomaisesti. Mutta orkesterissa ei ollut pedaalia korvaamassa mitään, mikä olisi auttanut välttämään äkillisen tyhjyyden vaaran ja sulattanut toisiinsa kaikki erilaiset ja joskus toisiinsa soveltumattomat sointiryhmät.<sup>6</sup>

Tässä on arvokas tiivistelmä, joka mahdollistaa hänen tuotantonsa analyysin ja jota voi laajentaa koskemaan italialaisen koulun tyyliä. Sibelius ei koskaan alistanut hetkellisille muodeille, ja osoituksena siitä voidaan muistaa hänen Wagneria torjuvat ajatuksensa. Hän ihaili Wagneria sen tenhovoiman ansiosta, jolla tämä oli uppoutunut eepin maailmaan, oli osannut kiinnittää huomion ja kiteyttää ainutlaatuisen ja kiehtovan tarinan valot, varjot ja värit, mutta samanaikaisesti Sibelius tunnisti hänen musiikistaan kyseenalaisia kohtia.

<sup>4</sup> Bengt von Törne: *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Helsinki: Otava, 1945 (1937), 24.

<sup>5</sup> Törne 1945, 25.

<sup>6</sup> Törne 1945, 25–26.

Voimme aloittaa sinfonisesta runosta (Lisztin luoma termi vuodelta 1849), musiikillisen muodon tärkeästä todistuskappaleesta, joka ilmaisee auliisti jokaisen yksittäisen säveltäjän nerokkuuden synnyttämät ajatukset, kuvaukselliset piirteet ja orkesterivärit. Se on (kirjallisen, kuvallisen, luontoon liittyvän, myyttisen tai historiallisen ja omaelämäkerrallisen) ulkomusiikillisen innoituksen tuottama sävellyslaji. Sinfonisesta runosta kehittyi musiikin ”vapaasataman” laji, jossa ilmaisun vapaus on perimmäinen tavoite. Italialaisen koulun ja Sibeliuksen väliset samankaltaisuudet sinfonisen runon alueella johtavat niiden lähtökohdat Sibeliuksen *Tapiolan* (1926) ja Ottorino Respighin (9.7.1879–18.4.1936) teoksen *I Pini di Roma* (”Rooman pinjat”, 1924) läheisyyteen.

Ennen analyysin aloittamista haluan muistella erästä kiintoisaa ja tärkeää historiallista yhteyttä kahden muusikon välillä. Lokakuussa 1933 (kolme vuotta ennen kuolemaansa) Respighi kävi Suomessa antamassa konsertteja. Mestari mieltä Suomen-vierailunsa aikana sen maisemiin ja asukkaiden jaloon kansalaistunteeseen. Noiden päivien kauneimpien muistojen joukkoon hän luki aina tekemänsä vierailun Sibeliuksen kotitaloon, kauniiseen, mäntyjen ja koivujen ympäröimään puurakennukseen. Kahden Mestarin välillä syntyi heti vahva keskinäinen mieltymys. Keskustelu oli mitä sydämellisintä. Muistakaamme, että molemmat olivat jo säveltäneet *Tapiolan* (1926) ja ”*Pinjat*” (1924). Jatkakaamme yritystä todentaa, mistä heidän liittymäkohtansa muodostuivat.

### SIBELIUS JA RESPIGHI

Vertaillaksemme kahta muusikkoa on huomattava, että Sibelius läksi kansalliseepoksesta viittaamalla Tapioon, Kalevalan metsän jumalaan, jonka asuinsijan hän herättää henkiin. Kappale on luonteeltaan monotemaattinen, ja jokainen ajatus on peräisin avusteemasta. Musiikki on juhlavaa ja salaperäistä. ”Modaalinen” makumieltymys on läsnä alusta pitäen tukenaan pedaali, josta tulee soinnillinen, muiden soittimien sisääntuloa valmistava ”silta”. Myös Respighi otti ”*Rooman pinjoissa*” lähtökohdakseen historian, vaikka kulttuurissamme ei ole eeposta, ja hän kertoo musiikillaan Rooman kaupungin keskeisistä vaiheista. Kyse on yksityiskohtaisesta kuvauksesta, joka tavoittaa voimakkaimman ilmaisunsa ”*Katakombi*”-osassa, jossa Sibeliuksen läheisyys löytää vastineen levittäytyvästä modaalisesta makumieltymyksestä. Toinen tärkeä vertailuaine näiden kahden säveltäjän kesken ei liity jatkuvaan melodiseen keksintään, pakolliseen kontrapunktiseen rakenteeseen tai hetkien dialektiseen kontrastiin, vaan lyhyisiin soluihin, joille antaa elämän tehokkaan viitaallinen rytmikka nopeissa tempoissa taitavasti soitinnettuina ja toistettuina aina ehtymiseen saakka.

Käsittelemme seuraavassa järjestyksessä toisiinsa vertautuvat ainekset yllä mainituissa sävellyksissä:

- teemojen toistaminen,
- kansanomaiset teemat,
- pedaali,
- jousisoitinten leikki,
- orkesterin painoarvo ja
- modaalinen makumieltymys.

Teemojen toiston suhteen Sibeliuksen *Tapiolan* alussa huomaa jousille uskotun teeman jatkuvan palaamisen, kun taas puupuhaltimet luovat unenomaisen ulottuvuuden pitkinä sävelinä, jotka piirtävät odotuksen näkymän, ja samanaikaisesti folkloristinen teema (kansantajuinen tai kuitenkin todiste kansan kulttuurista) on pysyvästi läsnä.

Respighin ”*Rooman pinjojen*” tapauksessa partituurin sivulla 85<sup>7</sup> musiikki hengittää temaattisen toiston ilmaa valettuna romanisen folkloren muottiin osassa ”*Villa Borghesen pinjat*”. Siten voi huomata jo näkemysten symmetrian tai yhtäpitävyyden kahden muusikon välillä. Molemmat pyrkivät lisäksi välttämään vaarallista staattisuutta, joka voi muodostaa uhkan teemojen kehittelylle. Johtavan teeman ympärillä kierrellään, ja se kehittyy jatkuvasti saaden aikaan sointivärien lähentymistä, jolloin musiikin puhunta pyrkii lankeamaan soinnilliseen muuttumattomuuteen, mikä saattaa vahingoittaa koko sävellystä.

Missä Sibelius ja Respighi havahtuvat vaaraan? Sibelius tekee sen tahdissa 139 (partituurin sivulla 12), jossa hän antaa yksinomaan piccolon ja huilun soitettaviksi nousevan ja laskevan 1/16-osa-asteikon erilaisessa kontekstissa verrattuna aiemmin kehkeytyneeseen tilanteeseen, ja tämän valinnan tarkoituksena oli todennäköisesti jännityksen lieventäminen. Henkilökohtaisesti en löydä muuta syytä, koska musiikki palaa välittömästi edellisen soivuuden tilaan. Ja jännitteen, joka palaa luonnolliseen tilaansa, täytyy johtaa johonkin uuteen tai vakiintumattomaan. Sibeliuksen tapauksessa, kuten on jo todettu, ilmaantuu yhtäkkinen *coup de théâtre* (yllättävä tapahtuma) ja katkaiseva huilun sointi, kun taas Respighillä osassa ”*Pinjat katakombin lähellä*” ratkaisuna on, että hitaan, pilvisen ja dramaattisen johdannon jälkeen, jossa käytetään hämyisiä soitinosuuksia ja tummaa orkesteria (alttoviulut, sellot ja kontrabassot), lisätään nopeutta ja annetaan soinnille lisää läpikuultavuutta, mikä samalla luo ”orkesteripedaalin”, jota myös Sibelius käyttää usein sävellyksissään. Juuri pedaalien käyttö on perustavanlaatuinen ominaisuus Sibeliuksella, ja sitä löytää myös Respighiltä. Joskaan ei kenties samasta syystä, mutta tarpeesta luoda luja rakenne, jossa pohjan täytyy tukea koko sointitapahtumaa.

<sup>7</sup> Sivunumero viittaa Ricordin kaikki Respighin kolme Rooma-aiheista sinfonista runoa sisältävään kokoomapartituuriin (1953); erillisessä *Pini di Roma* -partituurissa (Ricordi, 1986) sivunumero on 13 (suomentajan huomautus Bassin antaman tarkennuksen jälkeen).

Kun palaamme *Tapiolan* partituurin sivuun 14 (harjoituskirjain E), temaattisen kontrapunktin leikki uskotaan puupuhaltimille, kun taas maineikkaan pedaalin luovat jouset, jotka piirtävät aaltoilevan rytmin, sointilaavan, josta tulee continuum (jatkumo), samalla kun puupuhaltimien kuviointi aikaansaa kaiken muun. Orkestroijan tunnettu osaaminen vie hänet leikkimään sointivärien yhdistelmillä, mikä luo omin-takeista soivuutta ja harmonisia jännitteitä, joilla on suuri emotionaalinen vaikutus.

Mutta missä Respighillä voi tavata vastaavaa yhteensopivuutta? Jälleen osassa ”*Rooman pinjat katakombin lähellä*”, jossa orkesterin selloista ja kontrabassoista löydämme pedaalin käyttöä, samalla kun patarumpu sanelee rytmin. Pedaalin jatkuvuus auttaa säveltäjää rakentamaan käyrätorvien teeman, joka muistuttaa avarista soineista, jotka Sibelius uskoo usein vaskipuhaltimille. On perusteltua, että tässä tapauksessa antiikin Rooman sävyt ja muistot ovat läsnä, ja itse historiasta tulee ehdoton keskushenkilö. Vielä enemmän yhtäläisyys Sibeliuksen ajattelun kanssa toteutuu ”*Gianicolon pinjat*” -osan alussa, jossa jousisoittimet pitävät yllä jatkuvaa pedaalia 15 tahdin ajan, mikä jättää viestikapulan pianolle ja sen piirtämille arabeskeille, jotka valmistavat A-klarinetin soittamaa osuutta. Matalaa sointiympäristöä, jonka löydämme myös *Tapiolasta*, voimme ”hengittää” myös ”*Katakombi*”-osan päätösvaiheessa, jossa piano ja patarummut kannattelevat huilulle ja klarinetille uskottua teemaa.

Mitä tulee orkesterin painoarvoon, voi tunnistaa samanlaisen ajattelun kahden muusikon kesken, joille musiikillinen kerronta on keskeistä. Erityishuomio, jota he osoittavat molempien analysoitavien kappaleiden kehitykseen, on kokonaishahmon tehostamisen aiheuttama, jolloin hahmo muuttuu yhä painokkaammaksi, ja se määrittelee pakottavan ja emotionaalisesti vaikuttavan sointispiraalin.

Mistä löydämme näitä samankaltaisuuksia? *Tapiolasta* Respighiin liittyvien kohtien lisäksi olen valinnut Allegron tahdista 513, jossa sysätään liikkeelle myös italialaiselle säveltäjälle niin rakas, josten alati tiivistyvään käyttöön perustuva mekanismi. Sama elementti tai pikemminkin sama musiikkifilosofia näyttäytyy Respighillä yhä ”*Katakombi*”-osassa, jossa lähtien ohentuvasta, celestan säestämästä soinnista puhunta muuttuu yhä säkenöivämmäksi ja tiheämmäksi puhjetakseen kaikkien orkesterivoimien yhteisesiintymäksi, jossa teema on vahvasti modaalinen.

Sibeliuksen ja Respighin käsittelyn voi lopettaa yleisluontoiseen pohdintaan. Ajattelun yhteys on epäämätön. Erilaisuudet ovat sitä vastoin erilaisen kulttuurin ja historian määräämiä poikkeavuuksia. Kuten alussa korostin, epiikka ei kuulu italialaiseen kulttuuriin, sillä meidän traditiomme on sidoksissa magiaan ja satuun, toisin sanoen satu ja mielikuvituksen leikki voivat asettua, joskin pintapuolisesti, epiikan avuksi.

## SIBELIUS JA CASELLA

Suomen verraton historia ja kulttuuri ovat symboleita syvään juurtuneelle yhteydelle entisaikaan, mikä ei ole osa meitä, mutta jota voimme ymmärtää ihailun ja pe-

rusteellisen lukemisen kautta. Sibelius osoitti aina herkkää ja syvällistä tietoisuutta koko maansa musiikista. Tahtoisinkin viitata lyhyesti toiseen sinfoniaan menemättä liiaksi analyysin yksityiskohtiin, sillä tunnemme jo hänen musiikkinsa kaikki puolet, mutta kuitenkin haluaisin määritellä vielä elementit, jotka voivat vielä syventää italialaisen musiikin ja Sibeliuksen liittymäkohtia.

Valitsen toisen sinfonian kahdesta syystä: ensiksi, koska sävellys sai alkunsa Italian oleskelun aikana helmikuussa 1901, ja se valmistui useiden korjausten jälkeen vuotta myöhemmin. Toiseksi musiikin rakenteen vuoksi, jonka kaikuja voimme kuulla Italian 1880-luvun sukupolven, Gianfrancesco Malipieron (1882–1973) ja Alfredo Casellan (1883–1947) musiikin kudoksissa. Ensimmäisen seikan suhteen meidän ei pidä sepittää, että Sibeliuksen olisi tarvinnut tuoda esiin italialaista tunnelmaa sisällyttämällä musiikkiinsa nimenomaan italialaisia aiheita; sattumalta ei Ferruccio Tammara esitä kirjassaan seuraavaa:

Sinfonia sai ensiesityksen 8.3.1902 Helsingissä ja vähän myöhemmin se painettiin omistuksella [Axel] Carpelanille opuksena 43, ja se sanoutuu irti välittömästi kuvitelmista, joita säveltäjä koki mielessään Rapallon oleskelunsa aikana; siitä huolimatta, erotuksena ensimmäisestä sinfoniasta, pastoraalin luonne ja aiempaa lämpimämmät värit täyttävät alusta pitäen uuden teoksen, mutta vailla loisteliasta sisältöäkin siihen tihkuu heikkoja 'italialaisia' vaikutteita.<sup>8</sup>

Siten Sibeliuksen läpäisevä ankaruus, hänen graniittimainen persoonallisuutensa, jolla hän omistautui kunnioittamaan maansa historiaa, pehmentyi kokemuksista Tigulliossa Rapallon meren edustalla ja sitten Rooman vierailusta, jolla hän saattoi ”hengittää” samaa soinnikkuutta, jota Respighi pani omiin sävellyksiinsä.

Toinen esille ottamani väite, yhteydet Maliperoon ja Casellaan, voi vaikuttaa julkealta, mutta jos kuuntelemme joitain kohtia kahdelta italialaissäveltäjältä, voimme ymmärtää heidän sointialkemiaansa sekä erityistä väripalettiansa, jotka voi hyvin asettaa Sibeliuksen rinnalle, ei tosin jäljittelynä vaan analogisena filosofisena käsityksenä; toisin sanoen kaikki kolme halusivat irtaantua musiikin klassisesti ajatelluista kaavoista työntyäkseen uudelle ja järjestysalttiille maaperälle.

Toisen sinfonian alusta löydämme kepeän teeman, joka lähes huolettomasti muistuttaa Rooman juhlien ilmanalaa ja läpäisee kaiken vaskisoittimien bukolisella seesteisyydellä näiden tuodessa mukanaan lyhykäisiä pohjoisia, historiaa täynnä olevia kuvia. Voimme asettaa tämän katkelman rinnalle Alfredo Casellan teoksen *Serenata per piccola orchestra* op. 46 bis vuodelta 1930. Molemmat esimerkit tarjoavat yhtymäkohtia ilmeisen kaukaisten maailmojen välille, mutta teoksia yhdistää tanssi, folkloristinen tapahtumapaikka, josta hetkittäin nousee elinvoimainen ja selkeä kuvallisuus. Tästä viriävä analyysi on varmasti kiinnostava teemojen valinnan suhteen, sillä ne eivät saavuta luonnollista päätepistettä, mutta suovat pääsyn muille teemaluille (*incipit*), jotka synnyttävät spiraalina jatkuvan sointikehityksen. Seurauksena

<sup>8</sup> Ferruccio Tammara: *Le Sinfonie di Sibelius*. Torino: Giappichelli Editore, 1982, s. 69.

on ties kuinka monta elementtiä, jotka voivat auttaa meitä ymmärtämään ohutta yhtymäkohtien kudelmää liittyneenä historian hetkeen, jolla koettiin kaavojen muunnoksia, jotta voitiin pysytellä äärimmäisistä haaraumista nähtynä myöhäisromanttisessa ympäristössä.

Yllä mainittuun toiseen sinfoniaan (1902) liittyvän sidoksen rinnalle voidaan panna fragmentti Casellan teoksesta *La donna serpente* ("Käärmenainen") vuodelta 1928/31. Etäisyyttä on vuosia, mutta se voi saada meidät ymmärtämään vastaavuuksia, jotka voi omaksua muusikko, joka tarkkailee tieteen tahtoen musiikillisten taisteluiden ulkopuolelle jättäytyneen säveltäjän sinfonista maailmaa. Casella ilmaisi aina kirjoituksissaan halunsa erkaantua vallitsevista muodeista, minkä hän osoittaa musiikillaan, joka aika ajoin tuo mieleen etäisiä maailmoja. Musiikillisten kuvioiden, rytmisen etenemisen ja temaattisten ajatusten puolesta molemmat säveltäjät ovat samanlaisia, vaikkakin arkkitehtoninen rakenne on muuttunut, koska pitkä ajallinen etäisyys erottaa sävellyksiä.

Tonaalisuuden hajottaminen Casellalla on osa muutoksen taivalta, mutta me voimme poimia esille näiden kahden partituurin ominaispiirteet. Jousten erittäin voimallinen, lähes hurja käyttäminen sekä tiheästi kirjoittaminen puupuhaltimille ovat molemmilta säveltäjiltä löytyviä samankaltaisuuksia. Jatkaaksemme tällä linjalla ja kohdistaaaksemme puheen nimenomaan Casellan "Käärmenaiseen" ja Sibeliukseen, voimme työntyä unenomais-eeppiseen ulottuvuuteen Sibeliuksella ja satuun Casellalla.

"Käärmenaisesta", joka on sävelletty Carlo Gozzin (1720–1806) satuun, löydämme jokapäiväisen todellisuuden ja mielikuvitusmaailman täydellisen yhteensulautumisen. Sibeliuksella tämä mielikuvitusmaailma on läsnä jo edellä mainitussa eepoksessa. Mutta tarkasteltaessa sitä pyrkimyksessä kuvallisuuteen eepin ja sadunomaisen kasvualustana meidän täytyy verrata sointiväriä vastaavuuksia, jotka osoittavat ajattelun tietyn samanlaisuuden.

Mistä koostuu väitteeni? Sointivärien yhdistämisen käytöstä, väripaletista, jousi-osuuksien ja puupuhallinten välisen kontrapunktin kiihkeästä kehittämisestä. Voitte sanoa minulle: "mutta kun orkesteri soittaa voimallisesti ja kaikki ovat mukana, säveltäjien välinen samankaltaisuus asettuu helposti vertailtavaksi." Ei! Sointialkemia, samankaltaiset visiot ja syntyvä musiikillinen makuasti voivat olla täysin vastakkaiset. Mutta päinvastoin Casellalla ja Sibeliuksella havaitsemme samat pyrkimykset, samat visiot, vaikkakin kulttuurin ja siihen kuulumisen sanelemien erojen kera.

Kaiken sanotun osoittamiseksi on syytä kuunnella yhtäältä Casellan "Käärmenaista" ja toisaalta päätösjaksoa sinfonisesta runosta *Finlandia op. 26* nro 7 (1899/1900), joka on sävelletty juhlistamaan Suomen suurruhtinaskunnan itsenäisyyttä Venäjästä.<sup>9</sup> Niinpä viimeisillä sivuilla kuulemme yhtymäkohtia Casellan kanssa, joten vaikka Sibelius sävelsi teoksensa aikaisemmin, on mahdollista osoittaa, että Casella keskellä

<sup>9</sup> Tämä on väärinkäsitys: sävellys oli, alun perin nimellä "Suomi herää", osa "Lehdistöpäivien musiikkia" ja protesti venäläistämistoimia vastaan (suomentajan huomautus).

vakavaa historiallista kriisiä toimi Sibeliuksen tavoin. Hän ei kokonaan asettunut ohjelmallisuuden uudelle linjalle, mutta hän pysyi lujana persoonallisuutensa ja musiikillisen tunnustuksensa suhteen.

### SIBELIUS JA ROHKEA KANSALLISUUS

Olisi olemassa muitakin yhtymäkohtia 1880-luvun italialaissäveltäjien sukupolven kanssa, mutta mielestäni puheenvuoroni on riittävän kattava, kun olemme käsitelleet kahta niin merkittävää säveltäjää kuin Respighi ja Casella. Jos teemme lyhyen retken Gianfrancesco Malipieron, toiseen 1900-luvun ensivuosien musiikkikiistoista täydelleen sivuun jättäytyneeseen edustajaan, voimme kohdata modaalisen makumieltymyksen, jota sekä Respighi että ennen kaikkea Sibelius noudattivat. Paluu vanhaan traditioon oli musiikin kunnioittamisen sanelema elementti, vaikkakin ymmärtäen, että maailma muuttui nopeasti ja että musiikin täytyi sopeutua näihin muutoksiin. Mutta sekä Sibeliuksen että edellä mainittujen italialaissäveltäjien ominaispiirteenä oli ”modaalinen” makumieltymys, joka tarjoaa erityisiä näkökantoja musiikin ja orkestraation rakentamiselle. Viimeinen ehdotus yhtymäkohdaksi löytyy Malipieron teoksen *Sinfonie del silenzio e della morte* (”Hiljaisuuden ja kuoleman sinfonioita”, 1908) osasta, jossa modaalisen makumieltymyksen mukaisesti turvautaan hitaasti ja hartaasti soiviin jousiosuuksiin, kun taas puupuhaltimet punovat omaa sointikangastaan.

Näin palaavat mieleen Sibeliuksen musiikille ominaiset tyypit. Esitykseni yhteenveto perustuu musiikkikäsitysten välisyydelle. Olen halunnut eristää tavoitteiden yhtymäkohtia lähtien sinfonisen runon ihanteesta, luonnollisesta suojapaikasta niin monille muusikoille, jotka omistautuivat mielen syvyyksistä ammentamiselle ja joita yhdisti halu tavoitella omaa puhetapaansa ja omaa musiikki-ihannettaan ilman asettumista alttiiksi muotien ja erilaisten tulevaisuudenkuvien vaikutuksille.

Sibelius oli tärkeä suunnannäyttäjä ja rohkeassa kansallisuudessaan esimerkki muille muusikoille ja eri kansallisuuksille. Italiassa hänen tuotantonsa saavutti Respighin ja Casellan lisäksi erinäisiä säveltäjiä ja sai meidät ymmärtämään, että musiikki saattoi kulkea myös muihin MUODIN kontekstin ja tunnussanan ulottumattomissa oleviin suuntiin. ■

Suomentanut Veijo Murtomäki

## The artistic process as a source of knowledge and understanding: *Doctors in Performance 2016*

The second *Doctors in Performance Festival Conference* was organized at the beginning of September at the Royal Irish Academy of Music in Dublin. The location for the event was quite different from the Helsinki Music Centre where the conference was held for the first time in 2014. The Royal Irish Academy of Music is situated in the historical centre of Dublin in a Georgian building with beautifully ornamented halls, which already uplift the spirits upon entering the various spaces. The cosy tea breaks and lively discussions in the foyer of the Academy created a warm and quite informal atmosphere, which encouraged people to mingle and network.

The programme of the DiP Dublin was for the most part organized in three parallel sessions that offered us the opportunity to follow presentations by artist-researchers from doctoral schools around the world and thus also allowed us to understand more about their principles and practices. The DocMus Doctoral School had quite a sizeable amount of presentations in the conference: several recitals, concert lectures and papers (one paper was from the MuTri Doctoral School). Other musician-researchers came from Ireland, Great Britain, Estonia, Norway, Poland, United States, Italy, Australia and Malesia. For the next DiP, which will be organized in Vilnius in 2018, we hope to get more jazz and folk musicians from the Sibelius Academy as well.

Many of the presentations were both skilfully prepared and fascinating. For instance, a Greek pianist-researcher, Evangelia Mitsopoulou, gave a recital lecture on the *Dante Symphony* by Franz Liszt for piano. The arrangement made by Carl Tausig was found by Mitsopoulou herself. She had also recorded the work and played a part of it during her recital lecture.

The understanding of the concept of lecture seemed to vary considerably, and the diversity in modes of presentation, in substance, in the possible subjectivity or objectivity of the approach, in the relationship between art and research etc. was remarkable. We heard presentations that were quite theoretical and seemed to miss the artistic input of performing almost totally. In one extreme, there were very personal biographical studies of the presenters' own artistic careers. There were also recitals and dramatic performances in which there was no room for contextualiza-

tion or discussion on research questions. None of these formal choices necessarily correlated to the quality of the presentations.

DiP Dublin had two keynote performers. On the first day, conductor, organist, harpsichordist and scholar John Butt gave a lecture on J. S. Bach's time signatures and the relations between temporal choices and characters, especially in his Preludes and Fugues. The keynote performance did not include a clear recital part, which was unfortunate, but the lecture itself was fascinating and inspiring. The other keynote performer was the Irish pianist John O'Connor, who gave a magnificent lecture "Humour and Tragedy in the Beethoven Piano Sonatas". Between anecdotes on his previous teachers and on Beethoven's life and music, O'Connor played several fragments of Beethoven's piano sonatas. His playing was extremely beautiful and refined and clearly showed the sometimes unknown humoristic side of Beethoven's music. It is not often that you hear someone combining a complete command of his subject and moving seamlessly back and forth between talking and absolutely brilliant playing!

#### **ART AND RESEARCH AT THE SIBELIUS ACADEMY: LESSONS LEARNED FROM DIP DUBLIN**

The contribution of DocMus to the organizing of the Dublin conference was light, since Denise Neary (RIAM) in her capacity as the host of the conference had taken care of most of the arrangements. Fortunately the tight schedule allowed for opportunities to discuss the future of the conference as well. The model of three academies (Helsinki, Dublin and Vilnius) in alternating with the responsibility of organizing the conference makes the collaboration fruitful and exciting. While the focus in all three DiPs is on music and research, each institution gives the event its own fingerprint and character.

For us as guests, the conference was valuable in allowing us to situate ourselves on a foreign field, to hear performances by our colleagues, to enter into dialogue with them, to question our own understanding of the multifarious relationships between art and research, and, maybe most importantly, to see our own work at the Sibelius Academy in a different light.

The particular strength of the DocMus Doctoral School's participation in Dublin conference was undoubtedly its strong focus on high-level music making. There is a reason why the Arts Study Program at the Sibelius Academy has five full recitals and enough time to concentrate purely on performance. Our doctoral students, as well as our postdoctoral musician-researchers, were also fluent in articulating their research ideas and prepared to enter into discussion with the audience.

The timing of the conference was ideal in offering the opportunity to reflect upon a recent series of discussions on artistic research (academic year 2015–2016) conducted in the meetings of the chapter for research and doctoral education of the

Academic Council. As a result of the discussions and a final seminar in June 2016 the chapter reached, if not a conclusion or final definition of what artistic research in music might mean, a workable sketch for a definition to be revisited regularly and tested in everyday research. One of the points of agreement in the discussions was the value of art as the *sine qua non* for all research at the Sibelius Academy, whether its presence be conscious or unconscious.

How does this connect to the Dublin conference and listening to lecture-concerts and other presentations by artists from a number of countries? In the course of the two-day conference there actually seemed to emerge a particular Sibelius Academy approach to artistic doctoral studies and postdoctoral research by musicians. It also became clear why the written thesis seems to be such a heavy burden for many students in our artistic programme and why the studies might not finish in the allocated time.

The artistic doctoral studies consist of five concerts and a written thesis, in addition to which a certain amount of supporting studies are compulsory. This is a structure that leaves plenty of room for individual choice, which, however, leads to the need for the doctoral student to take charge of his or her studies. Teachers and supervisors are naturally there to support the student, but in the end – as in any doctoral project – it is up to the student, to his or her vision, motivation and commitment to the project and to fortunate incidents or chance meetings with the right people whether the project will enable him or her to develop into an artist that can be called a doctor: an exceptional professional, an independent expert in his or her field with profound knowledge, skill and vision.

What seemed to make a difference was the mode in which the presenters had found their questions and embarked on the search for answers. We heard brilliant presentations by artists who seemed to be working on a well-structured artistic project, taking care of one concert after another and in between working on their thesis that, based on what was presented, seemed to be detached from their artistic work and possibly did not even require them to be professional musicians. However, we also heard other kind of presentations: of projects in which the artists had in a slow and cumbersome process searched for a research question in their own artistic work, formulated a question that often had not been asked before, found and invented new modes and methods of working on the question, and experimented with various ways of verbalizing and communicating their findings. Many of these presenters were from the Sibelius Academy.

For quite a few of them it had been a exhausting yet rewarding journey. As a result of the project these artist-researchers were able to communicate their project as a whole to the listener. Theirs were projects that were deeply rooted in their embodied artistic practice and connected to their musician's knowledge and skill. They produced verbalizations of practices that might have been thought to be beyond words.

They were doing research in which the methods and results are only attainable for someone who connects to the question at hand with both his/her body and mind.

Is this artistic research? Witnessing projects like these seems to render irrelevant the question of whether what is done is art or research, artistic research or research of or in the arts. Their research fulfils the criteria articulated in the discussion on artistic research and research in general: reliability and validity of knowledge; the possibility to communicate and disseminate the outcome; the selection and justification of methods; and the goal of producing new knowledge, skills, and know-how. In this, we might have managed – without consciously aiming for it – to create modes of doing artistic research that we can truly call our own. ■

## ARTICLES

Maija Parko

### **Intermediality and a pianist's experiential knowledge production in Debussy's Prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir***

This article concentrates on intermediality; particularly, it brings forth how a pianist can use intermediality as an experiential and interpretational tool in her/his practicing process. Debussy's prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* shares a connection with Charles Baudelaire's poem *Harmonie du soir* – Debussy borrowed the title of the prelude from the poem. The article presents examples of references between the two media, discusses the musical and poetical nature of the references and shows how a pianist can utilize the observations in practice. Importantly, the article underlines the musician's experiential way of analysing music that develops from the act of playing an instrument. It also points out how intermediality can illuminate and enhance practice-based, qualitative phenomena, such as a pianist's sound production and sense of dramaturgy of the piece.

Keywords: Intermediality, Debussy, Baudelaire, musical interpretation, artistic research

About the author: Pianist Maija Parko finished her artistic doctoral degree in the Sibelius Academy in 2016; her doctoral project concentrated on French *fin de siècle* piano and chamber music from both within and outside the canon. As an artist-researcher, Parko is highly keen on applying interdisciplinary aspects in her practice as a musician. In addition to her artistic work, she teaches piano at the Sibelius Academy.

---

Eveliina Lindblom-Sumelius

### **The new (dis)order: Exploring 1920s French modernism through a conceptual history based perspective.**

This article aims to depict the ancestry of the aesthetic revolution of French musical life around the 1st World War. The most pivotal question to answer is "Why did the aesthetics and musical expressivity change?" through analysing the most relevant concepts and their backgrounds relative to French Modernism. Methodologically the article follows the tradition of conceptual and intellectual history. The eventual outcome of the research represents an *ideal type*. This is a methodological model of Max Weber's; which, when applied to this inquiry, gathers, restructures and re-evaluates the concepts and phenomena concerning French Modernism. The most significant concepts in this context include e.g. *l'esprit nouveau*, surrealism, neoclassicism and eclecticism. In addition to elucidating the historical, social and political grounds behind the musical occurrences, the article consid-

ers the tensions between the opposing poles of European Modernism and their possible conceptual convergences.

As a main conclusion of the inquiry we may notice that it is not feasible to disconnect French Modernism from its conceptual frame as a coherent, uniform “style”. Rather it might be interpreted as an eclectic result of prevailing social and cultural needs, mostly connected to the French nationalistic movement and the opposition of German cultural traditions.

Key words: French Modernism, music, conceptual history, intellectual history, neoclassicism, *l'esprit nouveau*, surrealism, eclecticism

About the author: MMus Eveliina Sumelius-Lindblom is a pianist and a doctoral candidate at the Sibelius-Academy in the DocMus doctoral school Arts study program.

---

#### LECTIO PRAECURSORIA

Ritva Koistinen-Armfelt

#### **Bodily experience and touching in kantele playing**

A central element in my doctoral development project is touch as a nuanced bodily knowledge and skill. The aim of my development project was to bring new perspectives into the teaching of kantele: the development of playing techniques, the exposition of the importance of a balanced bodily function when playing, the creation of learning materials which can be applied to different levels of kantele playing and the expansion of the concept of “touch” and its meaning and to bring it to kantele players’ common discussion. During the project, I created an approach to kantele which takes into consideration the body’s operational preconditions. It is a comprehensive approach to kantele that also focusses on the importance of movement, touch and technique. The website complementing my written thesis can be found here: <http://sites.siba.fi/web/kantele>.

Keywords: playing the kantele, touching, movement, bodily experience and knowledge

About the author: Ritva Koistinen is well known as a sensitive interpreter of contemporary music written for kantele who has concentrated on research in recent years.

---

Heidi Korhonen-Björkman

**Musicians' voices in the music of Betsy Jolas – dialogues and performance experiences in analysis**

In my doctoral thesis, *Musicians' voices in the music of Betsy Jolas – dialogues and performance experiences in analysis*, I conduct a performer's analysis of four works for the piano and the harpsichord by the French-American composer Betsy Jolas (1926–). The "performer's analysis" is situated within a musician-centred study. The researcher's own practicing is a crucial point of departure. "Dialogic music analysis" functions as a theoretical-methodological reference frame.

In this study, I have developed a novel method, the "two-way method", for practice-based analysis. It combines my own practising and interviews of other musicians, as well as musical performance and verbal dialogues. It can be applied within pedagogical and artistic reference frames.

Keywords: Betsy Jolas, performer's analysis, two-way method, dialogic music analysis

About the author: Heidi Korhonen-Björkman's doctoral studies were conducted at the Research Programme at the Sibelius Academy. She has an MA from the University of Helsinki, and a piano pedagogues degree. She also plays the harpsichord and the organ. Apart from scholarly interests, she is an experienced piano teacher, and works in her own music school in Helsinki.

---

Harri Lehtinen

**Percussion Is Revolution! – percussionist as a chamber musician and a soloist.**

In his five recitals, Harri Lehtinen concentrated on performing solo and chamber music for percussion written over the last 70 decades. In his recitals Lehtinen performed music by e.g. John Cage, Toru Takemitsu, Iannis Xenakis, Frank Zappa and Franco Donatoni in order to represent the philosophy, aesthetics and colours of important percussion music.

In his written thesis *Percussion Is Revolution! – John Cage's percussion ensemble music till 1943*, Lehtinen researched John Cage's early percussion music (during 1935–1943), as well as other remarkable early percussion ensemble works.

Keywords: percussion, John Cage, percussion ensemble, philosophy of percussion music, chamber music

About the author: Harri Lehtinen is a Doctor of Music and freelance percussionist who plays with symphony orchestras, chamber ensembles, musical orchestras and jazz groups.

Lehtinen is also lecturer of percussion and head of the percussion department in the Tampere Conservatory and Tampere University of Applied Sciences.

---

Anna-Maaria Oramo

### **The ideal of singing in harpsichord playing**

In my study I analyse the imitation of singing as a part of a harpsichordist's technical and expressive objectives. I emphasize the insights on sound production on the harpsichord that arise from my artistic work. I describe how the ideal of singing is represented in the French harpsichord school of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. I emphasize that a clear legato, *couler*, a concept indicating a style of playing wherein no note stops until the next begins, was connected with the images of flowing and vocality.

Keywords: artistic research, imitation of singing, French harpsichord music, touch, articulation, harpsichord technique, historically-informed performance practice, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin

About the Author: Anna-Maaria Oramo performs regularly as a harpsichordist and organist internationally.

---

Annemarie Åström-Tiula

### **Nordic music for violin 1826–2012**

I grew familiar with the people, culture, music and languages of the Nordic countries. I became interested in the differences between the countries, but at the same time I also discovered a strong characteristic style in the Nordic Music. I found that the special and often mysterious atmosphere in Nordic Music arises from inspiration as a result of the rich and beautiful nature, which changes a lot during the four seasons -from full light to full darkness. All these different colours along with traditions from Nordic folk-music give Nordic music a special character.

In my written work I compared three early childhood violin teaching methods and observed the effectiveness of each method on children with opposing temperaments. The methods studied were the Colourstrings and Suzuki methods, as well the Russian violin school tradition, which are the principal methods used for child education in Finland. The recommendation, based on of the findings of this study, is that a teacher working with young violin students should be aware of the temperaments of both the teacher and the student, and adjust the methods applied accordingly.

Keywords: Nordic Violin Music, nature, folk-music, violin school, temperament, Colourstrings method, Suzuki method, Russian violin school, early childhood education, interaction

About the author: Annemarie Åström is known both as an active chamber musician and a versatile soloist. She has studied and worked as a violinist in Finland, Sweden, Denmark and Germany. Åström specializes in the Scandinavian Violin Music from 1820 to present day.

---

## REVIEW

Adriano Bassi

### **Jean Sibelius and the Italian school during in the early 20th century. Parallelisms and similarities**

During the 20th century, different schools of composition went through musical metamorphoses. This article investigates the fundamental roles of Ottorino Respighi, Alfredo Casella and Gianfrancesco Malipiero in forming a bridge between old and new music. The symphonic poem of Jean Sibelius is based on the narrative epic and, in the case of Respighi, on the history of Rome. Analysing *Tapiola* and *Pines of Rome*, it is possible to find similarities due to the fascinating use of the "pedal". Sibelius spent almost one year in Italy, mostly in Rapallo, absorbing some national stylistical features, without losing his own tone.

Keywords: Respighi, Sibelius, symphonic poem, orchestral pedal

About the author: Adriano Bassi is active as a pianist, conductor and musicologist. He has written several books on the history of music and orchestra.







**SIBELIUS-  
AKATEMIA**

**✕ TAIDEYLIOPISTO**