

SÄVELLYS  
JA  
MUSIIKINTEORIA

---

1/93



---

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

---

Sävellyksen  
ja musiikinteorian  
osasto

# Sävellys ja musiikinteoria 1/93

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Matti Apajalahti

Kansi: Seppo Salo

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

## SISÄLLYS

<i>Matti Saarinen</i>	Kasvava kansainvälisyys, Looking abroad	1
<i>Philip Miller.</i>	Notes on the chamber opera The Rope	2
<i>Eero Hämeenniemi,</i>	New Technology - New Aesthetics	15
<i>Eero Tarasti.</i>	Merkkiprosessit musiikissa 1800-luvulta omaan aikaamme saakka	24

## KATSAUKSIA JA RAPORTTEJA

<i>Tapani Länsiö</i>	Intiassa kukin on kummempi	59
<i>Eero Hämeenniemi.</i>	Postia Balilta	62
<i>Minna Holkkola, Sanna Iitti, Laura Isotalo, Lotta Wennäkoski</i>	Onko musiikilla kansallisuutta?	64
<i>Tuire Ranta-Meyer.</i>	Muuttuva musiikinteoria vuorovaikutuksen ja näkemysten täsmentämisen foorumina 9. – 10.10.	65

## Kasvava kansainvälisyys

Käsillä on Sävellys- ja musiikinteoria -lehden kolmannen vuosikerran alkuvuoden numero. Lehden ensimmäisessä numerossa keväällä 1991 arveltiin, että jokin lehden numeroista tulisi julkaisemaan englanninkielisenä versiona ja saattamaan myös kansainväliseen jakeluun. Suunnitelma näyttää nyt toteutuvan, joskin artikkeleista vain kaksi on vieraskielistä.

Artikkeleiden julkaisu vieraskielisinä saattaa oudoksuttaa lukijaa, mutta toisaalta alan kehitys on siinä määrin kansainvälisyyden leimaamaa, että kehitystä voidaan pitää luonnollisena. Sibelius-akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osastolla opiskelee lukuvuotena 1992-93 ulkomaalaisia opiskelijoita, lisäksi osaston omista opiskelijoista muutamat aikovat opiskella lukuvuoden 1993-94 tai osan siitä jossakin ulkomaisessa korkeakoulussa. Opiskelukontaktien luomista ulkomaille on suuresti helpottanut erilaisten kansainvälisten yhteysverkkojen luominen, mikä mahdollistaa sävellyksen ja musiikinteorian osaston kiinteän yhteistyön esimerkiksi Englannissa King's Collegen (London University) tai Yorkin yliopiston kanssa.

Myös kansainvälinen opettajavaihto on käynnistynyt: ensimmäiset kokemukset yhteistyöstä Kööpenhaminan musiikkikorkeakoulun kanssa on saatu kevätlukukaudella 1993. Avauksia on tehty myös Kaukoidän maihin kuten Intiaan.

Lisäksi jokaisena lukuvuotena on kyetty järjestämään joku ulkomainen huippuluento osaston vieraaksi: Carl Schachter, Fred Lerdahl, Joseph Straus sekä syksyllä 1993 Arnold Whittall. Kansainvälisen vaihdon valtakielenä on ollut englanti, mikä kuvastaa tiettyä orientoitumista anglosaksisten maiden suuntaan. Toinen alan valtakielistä on saksa, yhteydet saksalaiselle kielialueelle tullevatkin lähivuosina tiivistymään.

## Looking abroad

This issue of *Sävellys ja musiikinteoria*, now in its third year, is the first for 1993. When the journal was launched in spring 1991, it was suggested that one issue could be published in an English version for international circulation. This plan has now been realised, though only two of the articles are in a language other than Finnish.

Readers at home may be somewhat surprised at seeing articles in a foreign language, but it is only logical in view of the present trend towards internationalism. There were foreign students in the Sibelius Academy's department of composition and music theory during the 1992-93 academic year, and a few of the Finnish students in the department are planning to spend all or part of 1993-94 at a foreign university. The creation of various international networks has greatly facilitated the establishment of contacts in other countries, leading to close collaboration with, for example, King's College London and the University of York.

International teacher exchange is also under way: co-operation with the Copenhagen Music Academy began in the spring semester 1993, and tentative negotiations have begun with such more distant countries as India.

Every year the Academy has, moreover, arranged for some eminent lecturer from abroad to visit the department: Carl Schachter, Fred Lerdahl, Joseph Straus and, in autumn 1993, Arnold Whittall. The dominant language in international exchange has been English, which reflects a certain orientation towards English-speaking countries. The other major language in this field is German, and relations with the German-speaking areas are expected to become closer in the next few years.

## Notes on the chamber opera *The Rope*

PHILIP MILLER

### Introduction

My chamber opera *The Rope* was composed between October 1991 and July 1992. It is based on a one-act play with the same name by the American playwright Eugene O'Neill, and it is part of a volume of one-act plays titled *Seven Plays of the Sea*.

Although the earliest compositions I wrote were vocal pieces - voice with piano accompaniment - and since have written works for voice with orchestra and other various instrumental combinations, this was my first endeavor for the stage, and, as such, I was resolved from the beginning to use my heretofore acquired experience, drawing on a wide array of compositional techniques employed in previous works.

Speaking purely from a personal point of view, I believe it prudent, indeed wise, when making one's debut in the field of music drama as a composer, to approach the task from a practical position. With other words: unpretentiousness instead of pomposity. I must add that in this case I am not in any way referring as to the qualitative aspect, but as to regarding the external forces, i.e. vocal ensemble, orchestra, scenery and so forth; this view being all the more valid and pertinent when considering the economic problems one must surmount in realizing a project of such magnitude.

In this instance, I was aware of these matters when looking for a suitable text, wishing to avoid any need of choir and cumbersome changes in the scenery, apart from having decided upon a chamber ensemble (not large!) as the orchestral accompaniment. Fortuitously, my search for a libretto which met my above-mentioned needs was a short-lived one: the first volume of plays I began to look through happened to be O'Neill's book containing *The Rope*. After a second perusal, I immediately decided this was as good a subject I could have hoped for, not least with regard to the ending, which, for the sake of those who intend to see and hear this evening's final performance, I will not elaborate on here and now. Before proceeding with an analysis dealing primarily with the musical problems as posed in the opera, I would first like to comment upon the text itself and provide a brief synopsis of the dramatic contents.

There are five characters altogether; they are, in order of appearance:

Mary (child soprano)

Abraham Bentley (bass)

Annie (soprano, Abraham's daughter and the mother of Mary)

Pat Sweeney (baritone, Annie's husband)

Luke Bentley (tenor, Annie's half-brother)

The entire play takes place in a barn located on the coast in northeastern America. In the background looms the ocean, vast and unyielding, contrasting starkly with the dark, almost sinister-like interior of the barn. O'Neill has written that the action is to take place in the years preceding the outbreak of the first World War. The play was first published in 1919.

It has been five years now since Luke Bentley left the farm to work and seek his luck at sea. No word has been heard from him since. His father, Abraham, is living for the day when his son will finally - if ever - return. The boy stole a hundred dollars before leaving and, as a sign of retribution, the aging old man has hung up a rope in the barn with a noose tied at its end. Pat Sweeney and his wife Annie are well aware that if Luke should return within seven years, i.e. two years from now, the farm will be left in his possession as stipulated in the old man's will. Above all, they seriously suspect that there is a large amount of money somewhere hid on the farm. Money they are determined to find by any means necessary.

### Analysis of the Rope

From the outset of this analysis, I would like to once again emphasize the central importance of the text and the underlying principles related to the compositional process. After reading O'Neill's text several times, the overall general outline was, if not in detail, clear from the beginning. This being so due to the superb conception and development of the play by the author. In connection hereto, one can speak in classical-Aristotelian terms with regard to the structure and denouement of the plot. Thus, and please forgive me should this sound more simply stated than in reality (for indeed it is), my primary consideration as composer was to follow the rhythm and tempo of the text, wanting to avoid "getting in its way", enhancing, not obstructing, its lucid qualities.

The entire piece is presented in one act, which may in turn be said to be comprised of several scenes, each according to entrance and exit of the different characters. This is always reflected in the music throughout the opera.

*The Rope* is scored for ten instruments: flauto (anche piccolo), clarinetto in Bb (anche clarinetto in Eb et clarinetto basso), trombono tenorebasso, batteria, pianoforte

and string quintet. The opera begins with an instrumental prologue which, as a matter of fact, contains structural similarities also found in a traditional operatic overture, e.g. melodic motives and themes associated with the characters. To be more specific: the descending minor thirds which are later presented in Luke's arias; I will return to this later when treating this subject in the course of the analysis.

The music is played *attacca* from beginning to end, and, with the exception of the prologue and a short interlude, is predominated by the vocal texture. It may also be noted that the final scene - with no text whatsoever - somewhat serves as an epilogue.

### Harmony

My first topic will deal with harmony, i.e. vertical alignments which predominate key sections of the opera.

Note ex. 1



This series contains material from the opening chord of the prologue and, as can be clearly seen, consists solely of minor thirds and sixths.

These intervals were chosen, apart from their pure acoustical beauty, because of the ample possibilities granted in chordal/vertical relationships. Obviously, this series will lead one's thoughts towards traditional harmony and tonality - or, if you wish, free-tonality - will thereby be prominent in the resulting associations and implications.

Related to this series is note ex. 2:

These transpositions of one and the same series were useful in rendering melodic as well as harmonic material. Upon a comparison with ex. 1, a major third is now inserted in addition to the minor thirds and sixths; mediant relationships are easily wrought from the triads which actually form the basis of the series:

A (with omitted root) - C - B<sup>b</sup> - F# (G<sup>b</sup>)

Opera is character depiction: enhancing and bringing forth qualities in the different roles. With the help of music's strong signifying nature, a composer has virtually endless possibilities in achieving this. Among the characters in the play there is a child: Mary, a girl around the age of nine or ten. In giving her a musical portrait, I strove after a melody that would be strictly tonal, almost naive when played by itself.

## Note ex. 3:

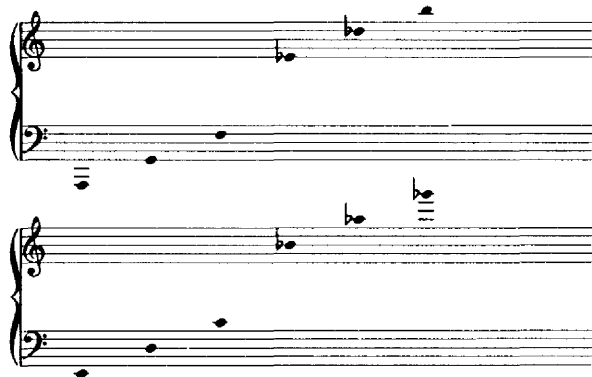


This melody has what I call an "endless" periodization: it can go on and on abbreviated, extended, etc.\*

At the end of the opera, this melody is gradually presented simultaneously by the entire ensemble (apart from the double bass), transposed to ten different scalar degrees.

Superimposed sevenths are initially presented at the entrance of Abraham. The melodic, but, above all, harmonic material associated with this role is characterized by the minor sevenths which afford well-needed contrast to the aforementioned series. The next two examples, both of which are comprised of superimposed minor sevenths, will later yield material to the whole-tone scale:

## Note ex. 4:



\* Compare with the theme of the piano in Alfred Schnittke's Pianoquintet, final movement. Another example of this type of melodic formula is found at the end of an earlier work of mine, *Love Songs*, in which a solo trumpet repeats and alters the melody several times, deleting any sense of periodic phrasing.

## Note ex. 5:



In addition to the whole-tone scale, the octotonic, major and minor scales appear; artificial scales are also used, being primarily derived from the whole-tone and octotonic scales.

At bar 695, an eight-note row is presented in the piano. This is simultaneously stated by the vibrafone, in inverted form:

## Note ex. 6:

Musical notation for Note ex. 6, showing two staves. The top staff is labeled 'Vibrafono' and shows a sequence of notes. The bottom staff is labeled 'Pianoforte' and shows a sequence of notes, including a double bar line and a repeat sign.

As shown in the example, this row contains elements from earlier series, the minor third, minor sixth and minor seventh, now slightly modified with the addition of two intervals: the minor and major second.

Gradually, as the other instruments join one by one, the twelve-note spectrum is presented. It may be mentioned that this section is aleatorically notated, thereby avoiding any simultaneity between the parts. I will treat the notational aspects in detail under a later heading.

It is easily seen, upon examination, that the original series leads directly via a semitone to the inversion which, in its turn, leads back to the original, thereby creating an "endless" cycle (see piano part, ex. 6).

The dramatic climax - and here I am referring to the play itself - occurs roughly two-thirds after the beginning when Luke, convinced finally that the old man is serious wanting him hanged, throws his father to the ground and takes a chair, threatening to "break every bone in his body". This outburst is prepared from the point of Abraham's re-entry when seeing that his son has now come back. The following example shows, in a simplified progression, the harmonic structure that underlies this entire section (mm. 541-679):

Note ex. 7:



Earlier material is now integrated with an attempt in creating a synthesis, combining elements of the whole-tone and octotonic scales; the superimposition of minor thirds and sixths with interpolated major thirds. The series from exs. 1 and 2 have yet undergone further transformation.

In order to give unity and a sense of organic development to these progressions, common tones - similar to the traditional rules of harmony - are retained, linking the chordal chain. A closer examination of the score will show how the various instrumental groups at the beginning of this section are strictly divided into the separate harmonic spheres, gradually merging, until finally, the harmonic synthesis is achieved. As an example of this, I may mention how the bass instruments of the ensemble - the bass clarinet, trombone, cello and double bass - play whole-tone scalar material whereas higher pitched instruments present material exclusively derived from the octotonic scale. These two groupings will, as already stated, eventually coincide.

There is certainly more to be discussed concerning vertical cross-relationships, but, the more prominent features having been dealt with, I will now continue with the melodic aspects of *The Rope*.

### Melody

When speaking about melody in an opera, one naturally tends to think of the vocal line and the various textures used; thus, I will treat the voices in turn.

### Abraham

This character is depicted by Mr. O'Neill through the usage of biblical quotation, a feature I tried to portray with the help of declamatory style with liturgical implications. Abraham is an aged old man, bitter and vengeful, awaiting the return of his son, Luke.

The next example will suffice as an illustration of Abraham's vocal style:

Note ex. 8

The minor seventh often functions as the harmony hereto. Compare note examples 4 and 7: the latter, apart from aspects dealt with previously, has the minor seventh as its root interval. The superimposition of minor sevenths, freely ordered among the voice and instruments, recurs frequently in the opera, often modified and varied each time, yet retaining its basic outline.

### Annie

A woman who is completely submissive to her husband, and yet, must look after him, her father and daughter in order to keep the farm going. Annie's "motive", if I may term it accordingly, is the perfect fourth, which to me is as good an interval as any in rendering a character of an "empty" or "hollow" nature. From a harmonic standpoint, the scene between Annie and Abraham presented no problems: the minor seventh of Abraham being a natural and organic extension of Annie's perfect fourths.

### Sweeney

With this part, I was able to employ a wide variety of vocal styles, ranging from

modo ordinario and syllabic delivery to falsetto and melismatic passages. Sweeney, along with that of the tenor, Luke, is to no small extent notated aleatorically, a feature I will comment upon later in this analysis.

Sweeney's part was particularly grateful in that it gave me ample possibilities in creating musical caricature: when entering for the first time, he is inebriated, and, as the course of the opera unfolds, is drinking quite a bit. His character being less clearly defined than those of Abraham and Annie, there is not one, but a more complex number of motives associated with him. These are, for the most part, drawn from the other characters' musical attributes which are then modified and altered.

### Luke

This is the anti-hero of the opera and is written for tenor. When dealing with the prologue, I mentioned the descending minor thirds as being Luke's "motive". This is later presented in Luke's first aria:

Note ex. 9

That rope say has he had that hang  
in' there e- ver since I skipped?

In the scenes between Luke and Sweeney, I juxtaposed different vocal textures for emphasis of contrast, e.g. parlando and modo ordinario (sung text).

### Mary

The child character in this play functions first and foremost dramatically, with very limited singing in the opera. Her presence is of a unifying importance, entering and exiting at pivotal points in the course of development. I had a child soprano in mind when composing her few vocal lines, obviously wishing to import a simplistic quality otherwise associated with a child.

It is clear I have given each character definitive qualities with regard to melody, motives, delivery, etc., some more obvious than others, of course. Thus, I hope it

possible for the listener to identify and locate these motives in their proper context when hearing the work as a whole.

### Texture and Notation

In earlier works of mine, such as the *String Quartet* and *Love Songs*, I adopted and experimented with various notational techniques of which I have applied to certain sections of *The Rope*. In this piece, I have used two notations: traditional (synchronized sub-divisions of bars) and aleatoric (non-synchronized subdivisions).

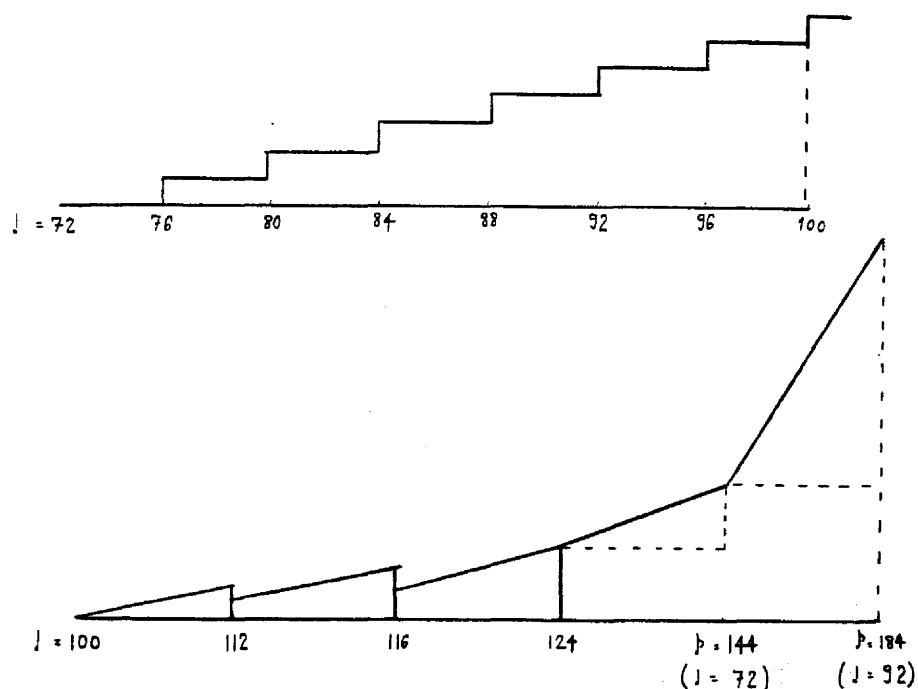
After being impressed with the results from the Quartet, I decided to include the use of aleatorism in the opera. This technique is absolutely favorable in scenes involving strict dialogue, e.g. Annie and Sweeney, Sweeney and Luke. For instance, when Sweeney recollects to Annie his meeting with Dick Waller, the lawyer, aleatorism – the absence of a coinciding regular pulse – lends a quality of "time-suspension" to the music. I might also add that these scenes are imported with a good deal of parlando with an emphasis on *acting*, relieving the singers from counting bars affords greater independence from the conductor/orchestra. Often when this device is employed, the instrumentation becomes more timbre-oriented, stressing the chamber-like atmosphere of the scene.

I must admit that I was somewhat anxious when composing these sections, concerned as to how this would affect the soloists' ability to orientate themselves vis-à-vis the accompaniment. Now, after having heard the end result, I cannot be more satisfied. This is, to no small degree, the result of the excellent work of the vocalists and conductor, who were part of this first production.

There are sections in which both traditional and aleatoric notation is simultaneously combined, e.g. bars 470-498, where the piano, winds and vocalists are traditionally notated while the strings are playing independently of one another (aleatorism). At the climax, or rather, culmination, of the opera, I introduce an element of "fixed" improvisation in the orchestra. This in reflection of the chaos and turmoil that is taking place on the stage. In this case, all pitches are given but the musicians are free to order them at random, varying playing techniques, etc. At given cues from the conductor, the improvisational element gives way to the coordination of parts, with the result being a traditional notation once again.

The next example concerns tempo, of which until now, nothing has been said.

## Note ex. 10



These two diagrams represent the accelerandi in bars 542-677, the section briefly dealt with in connection with ex. 7. As already stated, this leads towards the climax of the entire piece and which I refer to as the "hanging scene". In order to accumulate and sustain tension over a long period of time while simultaneously preparing its natural ensuing acme, I chose acceleration as primary parameter. The gradual increase in tempo can be defined as consisting of two different techniques, both of which appear in the example. To begin with, I increased the pulse through "terracing", somewhat akin to climbing a ladder. This is shown in the top diagram. The changes here are like blocks with each tempo yielding immediately to the next.

In the bottom diagram, the tempo is altered through *actual* accelerandi, illustrated by the sloping triangles. Note that after each accelerando, the next begins at a slightly slower starting point; these successive accelerandi increase the tempo until at last, a pulse of 184 per eighth-note is reached.

## An Aesthetic Commentary

Opera, as a genre, has the distinction alongside that of the symphony and, on a more private plane, string quartet, of epitomizing our classical Western heritage in music. This is, to no little extent, surely a result of socio-cultural factors: opera still retains an aura of splendor within our present-day society. It is chic to express one's self in terms of this or that recording, Wagner or Verdi, which tenor is the No. 1, and so forth, these opinions often coming from those with little interest for absolute, or, symphonic music. During the post-war years in the 50's and 60's, the musical scene in Europe and America witnessed far-reaching revolutions: from the "discovery" of Webern-serialism and the emerging Darmstadt-school, via neo-academism and pointillism to music theater and chance music, traditional forms such as opera and the symphony were widely disclaimed. Since those decades of course, with the advent of eclecticism – musical plurality – these forms are certainly in vogue again. How, may one ask, has this affected opera for instance?

As with virtually every genre, we are met by an almost never-ending variety of forms as manifested by modern-day composers. Music theater in works by Mauricio Kagel and a Stockhausen opera, Olav Anton Thommessen's *The Hermaphrodites* and Per Norgård's *Siddharta* vary considerably to both form and content, but are these and other works to be classified as being one and the same genre? Compare in connection hereto, a symphony by Schnittke, say his Fourth, with for example, the Second symphony by Penderecki; once again, we are confronted by works that deviate to a considerable extent with regard to their external form and structure, but, are yet designated by their originators as being symphonies.

This leads me now to the work which is the subject of these notes, *The Rope*. From the outset, I had, with the earlier mentioned factors in mind, virtual freedom, or, to perhaps phrase it better, a sense that anything was possible. This of course is the furthest thing from freedom in that it is only through limitations we impose upon ourselves that the artist may be able to shape and mould order out of chaos.

I chose to attempt a naturalistic approach to the piece, striving from the start for an ideal as possible tension between the music and text. Putting it differently: I want the audience to be able to *hear* the text (despite this being opera) and to achieve equilibrium between the dramatic and musical forces. Regarding these matters, I consider it a stroke of luck from above that I found this particular text, whose author is really one of the best. When working with such material, the more relevant it becomes for the composer to be willing to play second-fiddle upon occasion. I found myself involved in a bi-level dialogue when composing *The Rope*: not only with regard to the actual libretto, but to the voice of Mr. O'Neill himself. His text is central to the work's conception and I have tried to maintain a faithful rendering thereto in my musical setting. Certainly, I am the first to point out that the existing result is far

from error free in this respect.

Finally, I would like to extend my grateful thanks to Mr. Matti Saarinen and Ms. Anna Krohn of the Department of Composition and Music Theory at the Sibelius Academy, whose support I am indebted to. Also, last but far from the least, the dedicatee of this opera, my teacher and close friend, Mr. Kalevi Aho, without whose encouragement and inspiration this project would not have been possible.

These notes were prepared from a lecture given at the Sibelius Academy, February 25, 1993.

## New Technology - New Aesthetics

EERO HÄMEENNIEMI

### Introduction

The following paper was read in a Sangeet Natak Akademi seminar in Delhi in March 1993. The participants of the seminar were mostly eminent Indian musicians and musicologists, and my paper takes a fairly thorough knowledge of Indian music and aesthetics for granted. Those readers who are not familiar with Indian music may find these introductory remarks helpful.

Musical sound or *nada* occupies a central place in Indian metaphysics. *Nada* is divided into *ahata nada* and *anahata nada* (struck and unstruck, respectively). *Anahata nada* corresponds quite closely to the Western Medieval concept of music of the spheres. It is only audible to yogis. *Ahata nada* is the sound that is actually audible to the normal human ear.

*Ahata nada* is structured in a special way. Each octave is divided into seven *swaras* or tones. They are called: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni (and sa again). This seven tone scale is called *saptak* and it corresponds to our do, re, mi... The first and the fifth tones, sa and pa, are fixed a perfect fifth apart, but all the other tones have four possible pitches, separated by microtonal intervals that are unknown to the equally tempered scale. These microtonal pitches are called *srutis*. There are 22 *srutis*, sa and pa both have one, and all the other five tones have four *srutis* each.

By choosing the correct *sruti* for each *swara* and by following certain quite specific melodic rules, the Indian musician creates a particular *raga*. If the *raga* is correctly rendered, it will evoke the appropriate *rasa* in the mind of a receptive and knowledgeable listener, *rasika*. *Rasa* is a Sanskrit word with a number of meanings (sap, juice, water, taste, feeling, sentiment etc.) but in the aesthetic context it comes close to the concept of mood.

*Ragas* are very complex musical entities, and no notation has been developed for their preservation and transmission. Indians do use a simple notational system called *swara* notation but it records only the *swara* outline of a piece of music, not all the fine tonal inflections that the use of *srutis* entails, nor is it possible to notate the ubiquitous grace-notes, embellishments and glides, collectively called *gamakas*, with any degree of precision. These would, naturally, also be quite out of the reach of any Western notational systems.

Because no effective notation exists, Indian classical music must rely on aural and oral methods of teaching and learning. This is why the relation between the teacher (*guru*) and the student (*shishya*) is so vitally important in preserving Indian musical traditions. Indians talk about the *guru - shishya parampara* (the teacher-student tradition or the *gurukula* system) as the ideal way of teaching their music.

There are two quite separate traditions of Indian classical music. The music of South-India is called Carnatic music. This is a 'pure' Indian tradition that has evolved a highly systematic theory over the centuries. In the North Hindustani music is a result of a dynamic mixture of indigenous Indian elements with Persian and Arab imports that the Muslim rulers of the North brought with them. As a result of its birth as a mixture of elements from different traditions, Hindustani music does not have a unified theoretical basis comparable with the great systems of the South. On the other hand, many listeners have argued that the mixing of elements in Hindustani music is the main reason for its aesthetic vitality. Each tradition has its legendary geniuses. In Hindustani music Tansen (1508-1600 ?) looms large, while no concert of Carnatic music is complete without at least one composition from the great Thyagaraja (1767-1847). This musical sage created an enormous body of *kritis* and *kirtanas* that is still the corner stone of Carnatic repertory. A dense network of musical societies or *sabhas* extends to all parts of South India, and many of them cite the preservation of Thyagaraja's legacy as their main aim.

The *Natya Sastra* is a seminal (second or third century) text on Indian aesthetics. It is attributed to the sage Bharata, but probably it was written by many different authors.

The *Lord Nataraja* is *Shiva* performing the dance of eternal renewal and destruction.

*Namaste!* Ladies and gentlemen, I am afraid I must begin with an apology. I have always felt that the most boring way to start any presentation is by defining the key concepts. This time there is, unfortunately, no way around this stale convention.

The term aesthetics can mean so many things that unless we come to an agreement over what we choose to mean by it, there is very little chance of us understanding each other.

For the purposes of this presentation we shall have to consider only three aspects of aesthetics. We can see the aesthetics of music as:

- 1) the philosophy of music
- 2) the set of rules and principles that govern musical practice and
- 3) the tradition of understanding and taste in a musical culture.

The philosophical branch of aesthetics deals with music on the most general level. Questions such as "what is music?" belong to its domain. The ontological division of sound into *ahata* and *anahata nada* is a typical hypothesis of philosophical aesthetics. It also deals with the criteria of excellence in music.

In his *South Indian Music, Book I* professor Sambamurthy quotes a Sanskrit sloka enumerating six features of good music:

- 1) Melodious notes, 2) Fine feeling, 3) Nice raga, 4) Euphonious words,
- 5) Technical beauties and 6) Orderliness.<sup>1</sup>

Also in the West orderliness is often thought to be an important criterion of musical excellence.

The great 20th century composer Arnold Schönberg treats this subject in his *Fundamentals of Musical Composition*:

Used in the aesthetic sense, form means that a piece is organized; i.e. that it consists of elements functioning like those of a living organism. Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation...<sup>2</sup>

Philosophical speculations of this sort have an interest of their own, but they seldom give a practicing musician anything too concrete to hang on to. A composer who is told that to write good music he is to use "melodious notes", or that he must construct his piece "like a living organism" is not much the wiser as to what, exactly, to do.

To be of any practical use, musical aesthetics must include the set of rules and principles that guide actual music making. The *Natya Sastra* is a good example of a work on aesthetics that combines the theoretical and the philosophical with very concrete practical advice. This is how the venerable treatise instructs the flautist:

The note produced from a flute hole thoroughly free from a finger consists of four Srutis, and that from a hole on which a shaking finger is placed consists of three Srutis and a note consisting of two Srutis is produced from a hole which is partly (Ardhamukta) free from a finger.<sup>3</sup>

Many Western texts include similar detailed information on the techniques of playing various instruments. The main difference between Indian and Western texts is that in the West writers use musical notation a great deal more than their Indian colleagues, who will only occasionally resort to *swara* notation and similar means.

This emphasis on musical notation has been a salient feature of Western musical scholarship since the Middle Ages, and it has reached its climax during the present century. Notation is indispensable in the practice of polyphonic Western music, and it is very difficult to imagine how the work of large ensembles such as symphony orchestras could be efficiently organised without written scores and parts, but while using written music all day, every day, the Western musician has too often forgotten that music does not live on the printed page. Only in a direct musical experience does music come alive.

Musical experience is the core of our musical cultures, and the aesthetics of music must also deal with questions of taste and understanding in music.

Taste in music is an elusive phenomenon, but it has an interesting affinity with other, more mundane, meanings of the word *taste*. When the great Carnatic vocalist Maharajapuram Santhanam passed away about a year ago, the *Sruti* magazine published a series of commemorative articles on his work. I was struck by the references to food and eating in those articles.

Under the title *A Lolly for Lay Listeners* Chandrika Rajaraman characterised the art of Santhanam like this:

All musicians who perform Carnatic music are indeed blessed. If they might be said to have given their *rasika*-s a whole incomparable jackfruit, Santhanam gave the luscious core of the fruit adding to it some honey, and removing the thorny hide and seeds.<sup>4</sup>

Just a few pages later Aeolus, apparently a pen-name, continues in the same vein: "The audience had a gut response to his music. The response was visceral, almost gastronomic; the music was so "Utterly Butterly", so truly "Yummy", so eminently "Slurpable".<sup>5</sup>

I am not trying to demonstrate a deeper connection between music and gastronomy here, but I do have a point: tasting food and listening to music are both experiences that are very difficult to describe in words; both of them have an unconceptual immediacy that defies verbal analysis. Therefore it is not surprising that vocabulary related to one should be used as a metaphor in describing the other. I may perhaps be forgiven if I suspect that in the excerpts from *Sruti* that I just quoted the somewhat extravagant choice of metaphors also had layers of hidden meaning in it.

Once we have accepted that the experience of listening to music is largely beyond words, the notion of *understanding music* will be seen in a new light. Very often one gets the impression that the ability to understand music is equated with the ability to talk about it. This I believe to be a serious mistake. To understand a piece of music is to have a rich and musically meaningful experience of it. Having such an experience entails no verbalisation. Very often, of course, people who have great musical competence also have considerable abilities as speakers and writers on musical matters. Musical training arguably develops both skills side by side, but there is no logically necessary connection between the two.

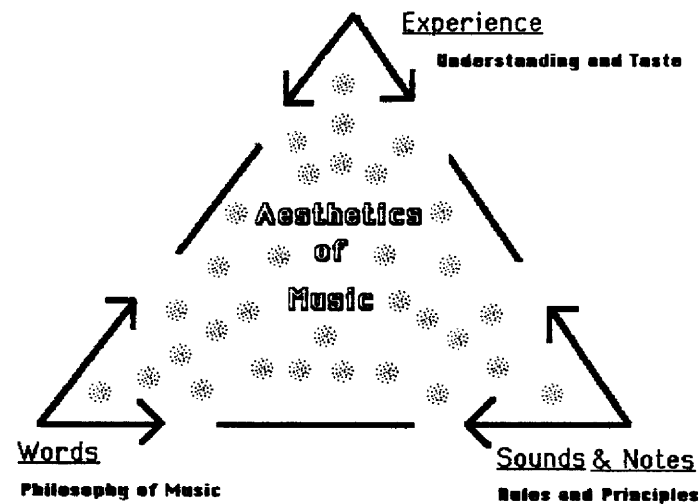
In the core of musical life there is a tradition of understanding and taste. This tradition is connected with our philosophical views on music as well as the explicit, verbal principles and rules of musical practice that are current at a given time, but it is founded upon direct musical experience. The tradition of understanding and taste lives and develops in practical music making. As people co-operate and interact in composing, performing and listening to music, their experiences get synchronised and become compatible.

The two great traditions of Indian music are excellent examples of traditions that are transmitted through the interaction of musical experience. Indian music, naturally, has a firm theoretical framework beside it, but the tradition itself seems to live in music making, not in explanations and theories. I have on several occasions been impressed by how little is actually spoken during a typical Indian music lesson. The *guru* will play or sing and the *shishya* will repeat. Even mistakes are corrected by playing the difficult passage one more time, not by explaining what went wrong, unless absolutely necessary.

This method will strengthen the students capacity for direct musical perception and understanding. I am, naturally, very proud of our Western tradition of music education, but I must confess that on occasion we tend to emphasise the score at the expense of the experience.

In an ideal case our aesthetics of music is a balanced fusion of philosophy and rule with direct musical experience. Jean-Philippe Rameau personifies this fusion at the highest possible level, as he was both one of our greatest composers of the 18th century and one of the most important theorists of his age. In his *Treatise on Harmony* he expresses the need for a balanced aesthetics:

We may judge of music only through the intervention of hearing, and reason has authority in it only so far as it agrees with the ear; at the same time, nothing can be more convincing to us than their union in our judgments. Our nature is satisfied by ear, our mind by reason; let us then judge nothing excepting through their co-operation.<sup>6</sup>



All three corners of the triangle of aesthetics are in constant inter-action; ideas that originate in the area of practical music-making affect the way we experience music; a new philosophical idea emboldens composers to experiment with new means of expression, and so on. At the same time our musical life as a whole interacts with the world. As the world changes around us, so does the way we experience music, make music, and think about music.

When royal patronage of Western classical music collapsed during the 18th and 19th centuries, musicians had to start performing in larger halls to accommodate great numbers of paying listeners. The instruments became louder, as they had to be heard even by the patrons at the very back of the large concert halls. The need to make the music louder had a profound effect on singing techniques. A whole new method of voice production was developed, as the orchestras kept growing larger and louder. The climax of this development was reached by the so called Wagnerian singers, whose metallic voices can cut through the deafening roar of a huge symphony orchestra.

In India things happened on a different schedule, but basically very similar events took place. The main difference in the timing of events was that Indian royalty lost their ability to support professional arts on a lavish scale during the present century. They were replaced by various private and public institutions, most notably by a system of *sabhas* and the All India Radio.

By the time Indian musicians had to begin performing to large audiences, electrical amplification was already available. On the radio it was, naturally, part of the very technology used to transmit sound. Because of amplification Indian musicians did not have to modify their techniques of voice production and playing very much. Technology made change unnecessary. The story, however, goes on:

I have often been startled to notice that most Indian musicians seem to use amplification even when there is no apparent reason for doing so. Even when they are performing in fairly small halls or in somebody's living room, they seem to prefer to use an amplifier, although the sound of the *sarod* or violin, as well as that of the accompanying *tabla* or *mridangam*, would easily fill the place of performance. When I have asked musicians about this, I have been told that the music sounds better when amplified, or that amplification makes playing easier. It seems that amplification, though originally adopted to make changes in the performance practices unnecessary, has altered the sound ideal of many Indian musicians. The amplified sound has become the norm. It also seems that amplification has affected instrumental techniques, because sound production requires less energy when amplification is used, and difficult passages become easier to manage.

It is interesting to note that the availability of amplification has not led to any great changes in the voice production methods of classical Western singers. On the rare occasions that amplifiers are used, their main aim seems to be to preserve the sound quality of operatic singing intact.

As we have seen the two traditions of classical Indian music live and develop in the interaction of playing, singing, composing, learning and teaching. Since the Indian traditions are essentially oral, the advent of electronic sound retrieval systems has brought very fundamental changes into the circumstances under which music must live and thrive. A classical Indian composition, say a *kriti* by Thyagaraja, is not an unchanging, solid musical entity, but an ever on-going process of interpretation. Each *guru* will teach it to his *shishyas* in his own, individual version, and each *shishya* will give the *kriti* the stamp of his own personality. This will happen inevitably, even if all the musicians involved are deeply devoted to preserving the work of the great musical sage in its pristine, original form.

It may seem, to a superficial observer, that a tradition will be gradually diluted in this process of constant re-interpretation. Quite the contrary is, in fact, the case. Each generation of musicians will have to re-create the classical works for themselves. In this process the works will maintain an intimate contact with the creative musical experience. This is how they retain their freshness to ever new generation of *rasikas*.

In the age of the tape recorder and the gramophone player a new element is introduced into the process of interaction between musicians and listeners. Celebrated artists will be with us for ever, as their renditions of the classical works are immortalised. This is, of course, wonderful, but it also interferes with the way a tradition is preserved. Recorded performances can become stationary points of reference against which each new rendition will be measured. Many artists will try to copy the great performers' performances as closely as possible. It may be argued that the *shishya* has always tried to emulate his *guru*, but there is a fundamental difference. In the *gurukula* system the student will hear his teacher perform the same piece many times over, but each time will be a unique performance, with all the immediacy of a creative

act. There is no such immediacy in playing a record. The musical experience runs the risk of losing its unique quality, and of becoming an exercise in sound reproduction. In the West performance practices are becoming petrified at an ever growing speed. I hope India will be wiser.

It may seem paradoxical, but the only way we can be true to great creative minds, the Tansens, the Thyagarajas and the Mozarts, is by being creative ourselves. None of the three geniuses left written records that would enable us re-create the music they conceived exactly the way they sang or played it. All forms of music notation are sketchy at best. To bring the notes and *swaras* to life, we will have to make each musical experience a creative act. Electronic sound retrieval systems can, naturally, enhance our world of musical experience greatly. They make it possible for me to recline in my chair back home in Finland and listen to Hariprasad Chaurasia or Ravikiran, while the snow falls gently behind my window. However, we must not forget that music can live its life to the full only in a live performance. That is why I am so happy to be here, and I am planning to avail myself of every opportunity to listen to great Indian performers while I am in Delhi.

As my presentation is nearing its end, I must make an attempt to answer the question my title poses. Do we, indeed, need new aesthetics because of the technological advances of our age? I am afraid my answer cannot be a simple 'yes' or 'no', for many complex issues are involved here. We have seen that *aesthetics* is not a simple concept, but a combination of many, partly quite distant, but related processes. We have also seen that the interaction of technological advances with aesthetics is not always straightforward at all. The interaction of musical aesthetics and technology is a part of the greater interaction between our musical cultures and the world. My answer to the question of my title must, therefore, be that if we ensure that all these processes of interaction are free to take place unencumbered, each according to its inherent nature, and if we bear in mind the words of Jean Philippe Rameau about the necessity of letting direct musical experience be the decisive factor in all our music-making as well as in all our talking and thinking about music, then we do not need to worry about developing new aesthetics for any new circumstances that may arise. The new aesthetics we need will emerge out of the process of evolution in our cultures.

The way we understand and appreciate music is a function of our total experience of the world. As the world changes the ways we listen to music will change too. These new ways of hearing will, in turn, affect the rules and principles that we impose upon our music-making, and, ultimately, they will also change our philosophical notions about music. On the other hand new technical possibilities will suggest new ways of doing things to a practicing musician. As he adopts new methods, the music he produces changes. Being in contact with this music will change the ways we hear all music. New things will come, old things will be forgotten. The balance of renewal and decay will be maintained. The Lord Nataraja dances on.

Thank you, Ladies and Gentlemen, for your attention.

## REFERENCES

- 1) P. Sambamurthy: South Indian Music, Book I, p. 12. (13th edition), The Indian Publishing House 1990.
- 2) Arnold Schönberg: Fundamentals of Musical Composition, p. 1. Faber 1967.
- 3) Bharatamuni: The Natya Sastra, p. 414. Sri Satguru Publications, Delhi (no year given)
- 4) Chandrika Rajaraman (translated by S. Krishnan): A Lolly For Lay Listeners, Sruti magazine no. 95, p. 32. Madras 1992
- 5) Aeolus: Father and Son: Grandeur & Glamour, Sruti Mag. 95, p. 34, Madras 1992.
- 6) J.P. Rameau: From the Traite de l'harmonie; Oliver Strunk: Source Readings in Music History Volume III The Baroque Era, p. 207. Faber 1981.

## Merkkiprosessit musiikissa 1800-luvulta omaan aikaamme saakka

EERO TARASTI

- I. Merkkiprosessit musiikissa
- II. Musiikkitieteen kehitys semiotiikan valossa
- III. Musiikin semiotiikan synty ja kehitys 1960-1990 luvuilla

### I MERKKIPROSESSIT MUSIIKISSA

#### 1. Romantiikka

Itse musiikin sisäisten merkkiprosessien kannalta siirtyminen edeltäneestä klassismin kaudesta romantiikkaan ei merkitse jyrkkää laadullista muutosta. Musiikin tonaalinen perusta oli kehittynyt jo edellisinä vuosisatoina. Siirryttäessä 1800-luvulle musiikin tonaalinen hierarkkinen rakennelma oli saavuttanut systeemin asteen, jonka jokainen elementti oli alistettu toonikan ja dominantin väliselle jännitteelle. Tonaliteettia ei voi pitää siis ainoastaan musiikin harmoniseen parametriin kuuluvana elementtinä, vaan se on periaatteessa mikään voinut vielä romantiikan alkukaudella horjuttaa, joskin romantiikan kausi merkitsee myös nimenomaan tämän musiikin universaalien tonaalisten kielen murtumisen käynnistymistä. Tämä asteittainen hajoaminen lähtee liikkeelle – paitsi musiikin sisäisistä merkkiprosesseista käsin romantiikan säveltäjien luodessa vähitellen kukin oman varianttinsa 'tonaalisuudesta', kehittämällä koko ajan uusia tapoja, joilla voidaan loitota (*débrayage*, liettualais-ranskalaisen semiootikon A.J. Greimasin käyttämä termi, ks. mm. Greimas 1979: 79-82) musiikillisen 'kerronnan' keskipisteestä, toonikasta, asteittain yhä etäämmäs ja etäämmäs, jolloin paluu toonikaan tulee yhä vaivaloisemmaksi, jääden lopulta kokonaan saavuttamatta – myös musiikin merkkisuhteesta ulkoiseen todellisuuteen.

Mitä tonaalisuus sitten tarkoittaa semioottisessa mielessä?

Itse asiassa sen olemassaoloa voi jo sinänsä pitää musiikin sisäisen, piilevän *narratiivisuuden* syvärakenteena. Sikäli kuin kertomuksen minimiehtoina on jonkun muut-

tuminen joksikin toiseksi – Greimasin semiotiikan termein esim. S V O eli subjekti on aluksi erossa objektista, mutta saavuttaa sen kertomuksen kuluessa eli S / O – sointujen liike pois päin toonikasta sävellyksen alussa kohti dominanttia merkitsee luopumista 'objektista' eli toonikasta, mutta väistämättä myös paluuta siihen eli uudelleenkytkeytymistä toonika-objektiin. Tämä on yksi tapa määritellä narratiivisuus musiikissa, joskin se voi myös ilmetä musiikin diskurssin pintatasoilla erityisenä kertovana tyyli-ilajina tai 'eleenä' – missä mielessä se on yleensä ymmärretty perinteisen musiikkitieteen edustajien näkemyksissä (Dahlhaus, Adorno, Newcomb, Meyer).

Klassismin kaudella musiikki kehittyi ns. absoluuttiseksi, sisäiseksi merkkieleksi sen korkeimpana ilmentymänä sinfonia ja sonaattimuoto – mikä tunkeutui myös oopperan alalle. Ulkomusiikillisten merkitysten välittäminen jäi lähinnä musiikin pintatason tehtäväksi ns. topoksien kautta. Topoksilla tai topiikoilla tarkoitettiin klassisessa tyyli-ilajissa sitä, että musiikin pintatason tekstuuriin voitiin sisäistää merkkejä musiikin 'alempien' tyylien ns. funktiomusiikista, esim. metsästys- ja sotilas-signaaleista, tansseista, turkkilaisesta janitsaarimusiikista (ks. mm. Ratner 1980). Mutta topiikkoja saatiin myös musiikin varhaisemmilta tyylikausilta esim. viittauksina barokin kauden kontrapunktiikkaan ns. *Gebundene*-tyylissä (ilmeten pidätysääninä) eli ns. oppineena tyylinä. Eräissä tapauksissa tällaisella topoksella oli välitön indeksoiva kytkeä tiettyyn tunnetilaan kuten ns. *Sturm und Drang* -tilaa kuvaavissa, useimmiten vähennetyin septimisoinnun dissonoivuuteen perustuvissa dramaattisissa jaksoissa, tai ns. 'tunteellisissa', *Empfindsam*-tyylin topoksissa, joissa soitinmusiikki omaksui vokaalimusiikin laulavuutta ja intervallihyppyjen ilmaisevuutta. Jopa sirostelevaa hovikulttuuria kuvasi oma ns. galantin tyylin topoksensa korukuvioineen.

Klassisessa tyyli-ilajissa toposten, musiikin ulkoiseen todellisuuteen viittaavien merkien läsnäolo ei kuitenkaan vielä mitenkään häirinyt tonaalisuuteen perustuvaa sävellyksellistä rakennelmaa. Roland Barthesin vertaus klassisen kauden romaanista eräänlaisena hyvin järjestettynä liinavaatekaappina voisi sopia myös tämän kauden musiikkiin. Topokset ainoastaan elävöittivät musiikin pohjimmaista tonaalisten lakien hallitsemaa kulkua.

Sen sijaan romantiikan kautena musiikin suhde muiden taiteiden diskursseihin tiivistyy. Kirjallisuuden ja maalauksen vaikutus alkaa ulottua yhä syvemmälle itse musiikkitekstien muotoon. Romantiikka kehittää ensinnäkin kokonaan omia topoksiaan, esim. Franz Lisztin pianomusiikissa on voitu erottaa seuraavia toistuvia topoksia (Grabocz 1986): faustisen kysymyksen 'miksi' topos, etsiminen, tavoittelemisen 2) pastoraalisuus, 3) panteistinen luonnontunne, 4) uskonnollisuus 5) myrsky ja makaberit taistelu, 6) suru ja 7) heroisuus. Myös perinteiset esteettiset kategoriat saattoivat ilmetä musiikin topoksina: ylevä kohoavana asteikkokulkuna (Beethoven: V piano-konsertto, Bruckner: 8. sinfonia, hidas osa, Wagner: Parsifal, Graal-aihe, Sibelius: Viulukonsertto, hidas osa, ks. Tarasti 1992). Niinikään myyttisistä assosiaatioista saattoi tulla toistuvia topoksia, joita säveltäjät käyttivät toisistaan tietämättä yllättävän yhtenäisellä tavalla: d-molli 'demonisena' sävellajina (alkaen jo Mozartin d-molli-pianokon-

sertosta), g-molli 'balladinomaisena' sävellajina (Brahms, Liszt, Chopin, Wagner, Glinka).

Eräissä tapauksissa topokset saattoivat olla kirjallisfilosofista alkuperää: Friedrich Nietzschen teoksessa *Die Geburt der Tragödie* kiteyttämät uni ja hurmio- prinssiipit olivat musiikissa yleisiä topoksia.

Näiden romantiikan topos-merkkien vaikutus ei kuitenkaan ulottunut musiikissa kuin sävellysten *yksittäisiin*, diskreetteihin merkkeihin olivat ne sitten tiettyjä sointuyhdistelmiä, melodisia aiheita, rytmisiä motiiveja tai orkestrointiin liittyviä sointivärejä. Näiden toposmerkkien yhdistely syntaktisesti tapahtui edelleen klassiselta kaudelta periytyneen tonaalisuuden periaatteen mukaisesti.

Merkittävimmin tämä musiikin uusi ilmaisupaine vaikutti musiikissa *teemojen* korostumiseen sävellysten yhtenä merkittävänä hahmotusperiaatteena. Teemojen tunto-merkkejä olivat jo Beethovenista lähtien a) sointutaustan suhteellinen yksinkertaisuus, b) melko selvästi rajattava muoto c) substanssin suhteen riittävästi karakteristisia elementtejä. Näistä teeman ainesosista (eli seemeistä sisällön suhteen ja feemeistä soivan ilmiön suhteen) voitiin kehittää ns. kehittelevän varioinnin (A. Schönbergin käyttämä termi, Schönberg 1975, 164) sävellysprinsiippi, jota on myös kutsuttu musiikin läpikotaiseksi *temaattisuudeksi* (Rudolph Reti 1962). Tämä tarkoitti sävellysmetodia, jolla teemasta voitiin johtaa lukematon määrä muita teemoja ja koko sävellys voitiin viime kädessä tulkita sarjaksi *tokeneja* annetusta tyyppistä, *typesta* tai *legisignista* (Charles S. Peircen termi, ks. Tarasti 1990, 29) käsin. Klassinen esimerkki on mm. Beethovenin Eroica-sinfonian Es-duurikolmisointuaihe tai V sinfonian ns. kohtaloaihe.

Myöhäis-Beethovenilla temaattisuus toimii tonaalisten suhteiden ohessa tekijänä, joka saa ajallisesti toisistaan etäälläkin olevat jaksot kuulumaan yhteen. Esim. Uhden analyysin mukaan pianosonaatin op. 109 E-duuri kaikki osat perustuvat viimeisen osan pääaiheena kuultavaan kahden laskevan suuren terassin muodostamaan temaattiseen *legisigniin*, joka hämmöttää kylläkin kuulijoilta kätkeytyneenä prinssiippinä, niin ensi osan kuin toisenkin osan taustoina (Uhde 1974, 467). Mutta se on piilotettu kuulijalta siten, että lied-teeman puhjetessa esiin kuulija oivaltaa, että kaikki sonaatissa aiemmin kuultu musiikki onkin ollut vain 'ei vielä' -tapahtumaa (tästä sonaatista on toisenkinlaisia semioottisia tulkintoja, kuten Michael Spitzerin, jonka mukaan olennaisin idea siinä on 'kohoava' *Linienzug*, e-fis-gis-ais-h).

Sen sijaan romantiikan kaudella temaattisuuden idea säilyy ja tulee jopa vielä korostetummaksi musiikin syntagmaa (syntagma tarkoittaa musiikin lineaarista etene- mistä) koossapitäväksi voimaksi toonika-dominanttihierarkian vähitellen heiketessä (Jo se että romantikot alkavat suosia terssisuhteisia sävellajivaihteluita kvinttisuhteisten sijasta merkitsee tämän hierarkian heikkenemistä).

Samalla teemat saavat toimia ulkomusiikillisten merkkisuhteiden kantajina, niistä tulee enemmän tai vähemmän tiettyjen romantiikan suosimien kertomusten toimivien henkilöiden, aktorien (Propp, Greimas: aktanttimalli) musiikillisia merkkejä (ks. Greimas 1982, 196-207). Kun teema samaistetaan tietyn 'aktorin' luonteenkuvaukseen se

samalla kadottaa osan puhtaasta strukturaalisuudestaan ja sen kehittelyn mahdollisuudet supistuvat. Romantikot alkavat suosia jo ensi kuulemalta valmiita, liedinkaltaisia teemoja, jotka voivat vaikuttaa välittömällä tehollaan – kuvaamalla kohdettaan ikonisesti, indeksaalisesti ja symbolisesti – mutta toimivat huomattavasti kokonaisen tekstin koossapitävänä voimana. Esim. Schubertin Wanderer-fantasiassa pääaiheet toimivat juuri tässä funktiossa.

Myöhemmin 1800-luvun jälkipuoliskolla funktionaalisen harmoniikan heikentyessä teemat saavat yhä keskeisemmän sijan musiikin hahmottamisessa, kuulijan kiintopisteenä alituisissa modulaatioissa. Wagnerin johtoihteiden funktio hänen myöhäistyylinsä musiikillisessa proosassa (Danuser 1975), jota hän piti jatkuvan ylimenon taiteena, on juuri tämä (joskin Wagner käyttää johtoihteita myös täysin temaattisesti kytkien niitä toisiinsa tavoilla, joita ei kuulija enää välittömästi havaitse).

Yhtäältä romantiikan melodiikka kytkeytyy siten siihen miten temaattisuuden idea muuntuu puhtaasti strukturaalisesta prinssiipistä 'aktoriaaliseksi'; toisaalta se muodostaa merkkisuhteen kerronnallisiin ym. ulkomusiikillisiin ohjelmiin nähden. Näiden periaatteiden yksi tunnetuimpia edustajia on Berliozin Fantastinen sinfonia, jossa *idée fixe* toimii tällaisena johtoihteena.

Kun teeman tehtäväksi tulee toisaalta korostaa myös säveltäjän, musiikin 'lausujan', *énonciateurin* läsnäoloa musiikin diskurssissa, sen ilmaisupaine kasvaa tämän konatiivisen kommunikaation funktion johdosta (Roman Jakobson).

Intervallit laajenevat, koko melodian ambitus kasvaa etenkin soitinmusiikissa. Vokaalista alkuperää olevien melodioiden rinnalle syntyy puhtaasti soittimellisia melodioita, joissa kommunikaation faattinen, kanavaa-painottava funktio korostuu. Jopa silloinkin kun säveltäjä luo 'intertekstejä' ts. viittauksia toisiin musiikin lajeihin – kuten esim. Chopinin pianomelodioiden laululliset elementit osoittavat – nämä melodiat jäävät puhtaasti soittimellisiksi. Usein melodia on johdettu suoraan harmoniasta, kuten esim. Schumannin Fantasian C-duuri avausteeman tapauksessa C-duurin dominanttinoonisoinnusta.

Melodian eleellinen luonne korostuu soitinmusiikissa kytkeytyen patogeeniseen alkuperään, vastakohtana klassismin periaatteessa logogeenisille symmetrisille kahden, neljän ja kahdeksan tahdin mittaisille ns. periodirakenteille.

Harmonisessa suhteessa romantiikan musiikin toimiminen tunteiden indeksinä korostuu voimakkaasti. Dissonanssien ja konsonanssien – euforisten ja dysforisten elementtien – tunnearvot alkavat vähitellen muuttua: dissonanssia, jatkuvaa purkamata dominanttijännitettä ei enää koeta yksinomaan epämiellyttävänä, vaan suloisena, kiehtovana.

Richard Wagner on teoksessa *Oper und Drama* kuvannut harmonista menettelyään lauseen *Liebe bringt Lust und Leide* kohdalla – siis lauseen, joka sisältää sekoittuneen tunteen:

...so würde hier der Musiker aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung entsprechende überzugehen sich veranlasst fühlen. Das Wort 'Lust' ... würde in dieser Phrase eine ganz andere Betonung erhalten, als in jener... Der auf ihm gesungene Ton würde unwillkürlich zu dem bestimmenden Leitton werden welcher mit Notwendigkeit zu der anderen Tonart, in welcher das 'Leid' auszusprechen wäre, hindrängte, (Wagner *Gesammelte Schriften*, Band 10-11, s. 260).

(Tässä jaksossa Wagner ei tarkoita 'johtosävellä' varsinaista musiikkitermiä, vaan toiseen sävellajiin, toiseen 'isotopiaan' moduloivaa yksikköä). Mutta edelleen jos em. lauseen jatkoksi tulee toinen: *Doch in ihr Weh webt sie auch Wonnen*, merkitsee siinä sana 'webt' modulointia takaisin alkusävellajiin, euforiseen *Wonnen*-tilaan, johon nyt kuitenkin palataan yhtä kokemusta rikkaampana.

Wagnerin esimerkissä melodinen fraasi ilmaisee siis nyansoidusti *useampaa* eri tunnetilaa (vrt. Greimasin ja Fontanillen teoria passioiden modulaatioista, Greimas, Fontanille 1990), eli toimii indeksinä euforiselle ja dysforiselle tunteelle.

Toisaalla esseessä *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* Wagner ottaa esimerkiksi Lohengrinista Elsan unikuvausten (nietzscheläinen uni-topos), jossa käydään kahdeksan tahdin periodissa läpi seitsemän eri sävellajia, mutta jossa yhtäkaikki kuitenkin palataan lähtökohtasävellajiin (Wagner *Gesammelte Schriften*, Band 12-14, s. 296-298). Nämä jaksot ovat sikäli harvinaisia, että vaikka ylipäätään ottaen romantiikan taiteilijat olivat kirjallisesti tuotteliaita, he paljastivat yhtä vähän kuin klassisen kauden mestarit sitä miten he tosiasiaassa sävelsivät eli sitä mikä oli heidän musiikkinsa todellinen merkki-prosessi. Traktaateissaan he liikkuvat lähes yksinomaan musiikin *signifiēn* tasolla pohtien vain vähän sen *signifianteja*.

Romantiikan musiikin suhde harmoniaan on kuvattavissa merkin *signifiant/signifiē*-suhteeksi, siten että korvin kuultavat harmoniat ovat ainoastaan ihmisen psyyken ja erityisesti 'tahdon' (Arthur Schopenhauer) 'emanaatiota'. Harmonioilla on siis ilmeinen merkksisältö, *signifiē*, jonka motivoimia ne ovat. Esim. Wagnerin oopperoissa tietyt soinnut saavat jo sinänsä symbolisen arvon ilmaistessaan tai kuvatessaan jotain kerronnallista toposta. Lohengrinissa pelkkä A-duurin toonika ilmaisee Graalin vyöhykettä, Nibelungen Ringissä Valhalla-aiheen soinnut ovat lujasti ankkuroituneet Des-duuriin.

Mutta samalla soinnuilla on syntagmaattinen ja paradigmaattinen ulottuvuutensa: ne voivat olla yhtäältä jännitteisiä liittyessään funktionaaliseen sointuketjuun syntagmaattisesti, mutta myös toisaalta viehättää korvaa pelkällä sointivärillään, minkä suhteen säveltäjillä oli monia paradigmaattisia 'vaihdokkaita' tarjolla.

Tyypillisenä esimerkkinä jälkimmäisestä voi pitää ns. enharmonisia muunnosointuja, joissa väriefekti luodaan kahden toisilleen etäisen soinnun vuorottelulla. Musorgskin soinnut Borisin kruunajaisissa toimivat tällä periaatteella samoin kuin vaskisignaalit Rimski-Korsakovin Scheherazadessa:



Eräissä tapauksissa soinnut ovat yhtäaikaan koloristisia ja jännitteisiä kuten Wagnerin Valkyyrian *Todesmotivessa*, jossa kaamean, pelottavan ja oudon esteettinen vaikutelma luodaan yhdistämällä d-mollin toonikasointu ja Fis-duurin dominanttiseptimi-sointu.

Pelkkä duuri/molli vuorottelu toimii 'merkinä' mm. Nietzschen määrittelemille uni (*Traum*) ja hurmio (*Rausch*) periaatteille kuten Brünnhilden aurinkotervehdyksen A-duurin ja a-mollin toonikasointujen vuorottelussa (Siegfriedin III näytös). Ylipäätään harmoniset kehitykset saavat romantiikan musiikissa usein tehtäväkseen kuvata ihmisen tiedostamatonta. Wagnerin kuuluisa Tristan-sointu, josta on laadittu lukematomia eri tulkintoja on luonnollisesti ensisijaisesti 'jännitteinen' sointu appoggiaturineen, mutta se toimii myös symbolimerkkinä koko oopperan jännitteiselle kaipaukselle.

Romantikot, jotka tulkitsivat 'elämän vain alkusoitoksi jollekin tuntemattomalle laululle, jonka ensisävelen soittaa kuolema' (Lamartinen runo, joka toimii mottona Lisztin sinfoniselle runolle *Les préludes*) katsoivat musiikin juuri ilmentävän tällaista odotusta.

Myöhäisromantiikassa sointujen appoggiaturat saavat yhä enenevässä määrin jäädä purkamatta, jolloin päädytään esim. Gustaf Mahlerin sinfonioissa ilmeneviin äärimmäisen dissonoiviin 'katastrofisointuihin', jotka toimivat myös merkkeinä ristiriitaisille, jännitteisille tunteille. Myöhäis-Wagnerin tyyli on ominaista vähennettyjen nelisointujen runsas käyttö, jolloin niiden purkauksetkin ovat usein yllättäviä ja säännöttömiä. Lopputuloksena syntyy jatkuvalta ylimenolta kuulostavaa musiikkia, jossa ei milloinkaan voi tietää säkeen alussa mihin sävellajiin se päättyy (hieman analoginen ilmiö kirjallisuudessa vuosisadan vaihteen tuolla puolen oli Marcel Proustin 'wagnerilainen' proosa, joka perustui vastaaville yllätyksille lauseen alun ja päätöksen välillä).

Aleksandr Skrjabin kehitti romantiikan toonikasta etäännyksen yhtenä huipentumana ns. Prometheus-sointunsa, jonka transponointien varaan hän sävelsi kokonaisia teoksia. Vaikka funktioltaan tälle soinnulle perustuvat teokset koettiin eräänlaisena jatkuvana purkautumattomana dominanttina, Skrjabinin ajatus oli käsitellä sitä ikään kuin omana toonikanaan. Näin hän tuli jo lähelle atonaalisuutta luoden musiikkia, jossa tonaalisen kauden äärimmäinen keskipakoisuus koettiinkin uutena keskuksena.

Samalla hänen mukaansa Prometheus-sointu voitiin purkaa pienempiin toisen artikaation tason elementteihinsä siten että siinä yhdistyivät vähennetyin kvartin (=suuren terssin) pehmeys, puhtaan kvartin kovuus ja ylinousevan kvartin ristiriitaisuus, demonisuus. Sointu koostui siis useammasta seemistä ensimmäisen ja toisen 'artikaation' tasoilla (vrt. kielitieteilijä André Martinet'n teoria kielen jäsennytasosta).

Kuitenkin romantiikan kauden sävellykset noudattavat vielä tonaalisuuden prinssiipejä sävellyksen kokonaismuodon luomisessa. Eräissä tapauksissa sävellyksen syvärakenne, soitujen etenemisjärjestys toistuu pintatasolla melodisena struktuurina: Schubertin *Erköönigin* kuuluisa pääaihe on samalla myös koko sävellyksen tonaalisen kulun *bass line sketch* (Marianne Kielian-Gilbertin analyysi, School of Music, Indiana University, Bloomington; analogisella tavalla Skrjabinin Prometheuksen 'valourkujen' pohjasävelet ovat koko sävellyksen harmonisen kulun analyysi, Juri Kholopovin huomio).

Romantikot rakentavat näin laajoja musiikillisia tekstejä ja syntagmaja tonaalisten syvärakenteiden varaan, käyttäen myös hyväksi vanhaa *horror vacui* -periaatetta luodessaan pitkiä 'implikaatiostruktuureja' (Leonar B. Meyerin termi, ks. Meyer 1973, 114 et passim) tai 'linjakulkuja', *Linienphasen* (Kurthin termi, Kurth 1922, 23). Esim. Beethovenin *Les adieux*-sonaatin johdanto perustuu tällaiselle musiikin tekstuuriin luoduille 'aukoille' ja niiden täyttämille ns. *gap and fill* periaatteen mukaisesti (ks. Meyer op. cit. 250). Samaan aikaan hän viittaa itse pääaiheen terssi-kvinttisekstisignaaliin klassismin metsästys- ja käyrätorvitopoksiin antaen sille kuitenkin yllättävällä harhaloppukkeella – heti teoksen alussa – uuden tunne-indeksin. Vastavasti johdannon lopulla aletaan karttaa tietyn rekisterin as-säveltä, joka säästetään sille kuuluvalla teholla seuraavan allegron attacca-alkusävelenä.

Romantiikan *melodiikka* perustuu suuressa määrin sen taustana olevaan harmoniikkaan. Usein melodia saattaa olla vain jonkun harmonisen idean linearisointia (esim. ylimenoteema Chopinin cis-molli-Scherzossa ennen koodaa). Wieniläisklassisen kauden säännöllisen symmetrisen periodirakenteen vastapainona romantiikan melodiikka alkaa ilmentää ns. kineettistä energiaa, jatkuvaa liikettä huipentuen wagnerilaiseen 'loputtonaan melodiaan'. Lisäksi melodialle on ominaista sen ambituksen, alan dynaaminen kasvu ja suuret ilmaisevat ja dramaattiset intervallihypyt.

Toisaalta melodia toimii musiikillisessa kerronnassa toimivien 'henkilöiden' merkkinä. Monet Lisztin eleelliset teemat ovat tämänlaatuisia – esim. *Vallée d'Obermann* pianosävellyksen pääaihetta, joka suoraan avaa teoksen, voi pitää sankarin luonteenkuvauksena, musiikillisena interpretanttina sävellyksen taustalla olevan Etienne de Senancourin samannimisen romaanin päähenkilölle. Tällaisten eleellisten teemojen vikanä koko tekstin rakentumisen kannalta on kuitenkin se, ettei niitä voi kehittää vaan ainoastaan toistaa – kuten Adorno on todennut (Adorno 1974,35). Toisaalta psykologisen samaistumisen kautta kuulija saattoi seurata tällaisen aktori-teeman vaiheita sonaateissa ja sinfonioissa ja näin kokea musiikin narratiivisena.

Mutta myöskään esim. Berliozin tai Mahlerin sinfonioiden 'sankari' ei ole välttämättä säveltäjä itse. Lausumisen ja itse lausunan subjekti on erotettava toisistaan. Kuitenkin monissa tapauksissa romantiikan säveltäjät pyrkivät tietoisesti häivyttämään tätä eroa. Mm. Wagner järjesteli omaelämäkertansa tärkeitä tapahtumia (*Mein Leben*) siten, että tärkeiden 'teemojen' keksiminen ajoittui myös elämäkerrallisesti oikeisiin kohtiin: Pitkäperjantai-musiikki Parsifalista olisi näin ollen syntynyt juuri Pitkänä per-

jantaina tai Reininkullan alkusoiton idea Venetsian virtaavan veden innoittamana. Melodioilla oli siten *emotiivinen* funktio musiikin kommunikaatiossa, ne kiinnittivät huomion viestin lähettäjään, itse säveltäjään. Elämäkertatutkimus voi eräissä tapauksissa osoittaa teemojen, melodioiden synnyn yhteyksiä säveltäjän elämän todellisiin tapahtumiin – ks. esim. Berliozin Fantastisen sinfonian *fixe idée*n yhteys säveltäjän rakkauksiin tai Sibeliuksen II sinfonian teemojen synty Italiassa säveltäjän päiväkirjojen mukaan tai Janačekin jousikvartetto Intiimejä kirjeitä.

Romantiikan kausi juurrutti tällaisen naiivin melodioiden kuuntelutavan. Vielä Marcel Proustin Kadonnutta aikaa etsimässä romaanin fiktiivinen säveltäjä Vinteuil tulkitaan tällä tavalla: Swann ja Odette kuuntelevat hänen viululonsaattinsa 'pikkuteemaa' rakkautensa 'kansallishymninä'. Semiotiikan kannalta kyseessä on kuitenkin tämän pikkuteeman muodonmuutokset sen kuulijoiden tajunnassa, jossa se käy läpi kolme vaihetta välittömästä ihastumisesta kyllästymiseen melkein kuin Peircen kolmea kategoriaa *First, Second, Third* noudattaen.

Romantiikan kausi korosti siis yhtäältä melodiikassaan originaalisuutta, mutta ei sulkenut pois musiikillista lainaustekniikkaa. Esim. Brahms saattaa lainata Keisarihymniä pianosonaatissaan f-molli, Wagner lainaa Lisztin Faust-sinfonian pääaihetta Valkyyrian II näytöksessä. Erityisesti lainaukset kansanmusiikista muodostavat oman lajinsa, jolla luodaan kansallista tyyliä. Kyseessä on tällöin aina *ikonisten* merkkien upottaminen musiikkiin: tällainen kansallinen ikonisuus muodostuu mitä tärkeimmäksi musiikin sisäiseksi merkkilajiksi ja sen avulla luodaan yhteyksiä paitsi kansanmusiikin ja taidemusiikin välille, myös sävellyksen ja sen sävellyspaikan, maan, ilmaston, luonnon, yleisen atmosfäärin välille.

Edelleen romantiikan melodiikka oli soitinmusiikissaan läheisesti sidoksissa laulumusiikkiin. Chopinin 'laulavassa' pianotekstuurissa on *interteteksteinä* viittauksia laulun eleisiin – vaikkei hänen melodiikkansa ole enää sillä tavalla hyräiltävää kuin jonkin Bellinin oopperan aaria.

Toisaalta syntyvät soittimien virtuoosisuuden kautta erityiset soittokuviomelodiat (vrt. Heinrich Besselerin *Spielfiguren* teoria) – Paganini, Liszt (ks. Mäkelä 1989).

Rytmis-temporaalisessa suhteessa romantiikka pyrkii niinkään säännönmukaisuuden särkemiseen, synkooppefektit (Beethovenin Appassionata-sonaatin III osa) ja tauot (esim. Brucknerin sinfonioiden pitkät fermaattitauot) saavat erityisen symboliarvon. Romantiikka on kuitenkin erityisesti pitkien hitaiden osien ja rallentandojen aikakausi. Jo Beethovenin pianosonaatin alku op. 31 nr. 3 hidastuksineen on tästä merkinä. Tällaisia jaksoja voi nimittää musiikissa ilmeneviksi *anti-indekseiksi*, koska ne jarruttavat musiikin normaalia temporaalista kulkua. Romantiikka suosii siis yhtäältä äärimmäisiä hidastuksia mutta myös toista ääripoolia, eteenpäinkiiruhtavia jaksoja, suuria rytmisiä huipentumia.

Yhtä kaikki romantiikan rytmikka jää eräiden mielestä vielä ihmiskehon tuntemusten rajoihin. Roland Barthes on mm. osoittanut Schumannin musiikin synkopoidun sykkeen perustuvan erityisiin soomateemeihin, kehollisen rytmikan pienimpiin yksi-

köihin. Schumannin Fantasia C-duuri rytmis-temporaalisine strategioineen on tyyppillinen esimerkki romantiikan asenteesta aikaan: I osa – jyrkät vaihtelut eteenpäinkiihuttavan tekstuurin ja adagioiden välillä, II osa – äärimmäisen energinen saman pisteellisen rytmien toistolle perustuva jakso, III osa – erittäin hidas, viipyilevä, pysähtelevä musiikki (jota voisi pitää Goethen Faust II loppukohtauksen 'ajattoman' maiseman musiikillisena kuvituksena).

Itse asiassa juuri tällaista periodisen rytmiiän kahleista vapautunutta muodontamista mm. Ferruccio Busoni piti Beethovenin ja Schumannin musiikissa 'edistykseellisenä' elementtinä, niinä hetkinä jolloin he aavistavat jo sen mitä on 'absoluuttinen musiikki'

"Überhaupt kamen die Tondichter in den vorbereitenden und vermittelnden Sätzen Vorspielen und Übergängen der wahren Natur der Musik am nächsten, wo sie glaubten, die symmetrischen Verhältnisse ausser acht lassen zu dürfen und selbst unbewusst frei aufzuatmen schießen" (Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 11).

Joka tapauksessa kaikista rytmisistä elementeistä tulee *tunnuksmerkillisiä*, *marked* piirteitä, jotka saavat erilaisia merkkifunktioita. Jo Beethovenilla esim. tauot muodostavat olennaisen osan musiikin diskurssia, mm. Waldstein-sonaatin viimeisen osan pääaihe on esimerkki kolmesta romantiikan tyyppillisestä piirteestä: melodian laajennuksesta monen oktaavin alalle, basson sävelen täyttämästä tauosta ylärekisterin pääaiheen kohotahdille – ja sointiväristä.

Romantiikan kautena sointiväri saa erityisen merkkifunktion paitsi orkestrointitaidon kehittymisen myötä, myös erityisen instrumentaalisen *Klangfarben*-melodiikan avulla. Richard Wagner uskoi, että orkesterilla oli erityinen 'puhekyky' (*Sprachvermögen*, ks. Voss 1970, 27). Orkesteria tarvitaan runollisen tarkoituksen toteuttamiseen, soittimet ovat ihmisäänestä irtaantuneita entiteettejä, jotka ovat myös yhteydessä näyttelijän eleisiin. Mutta toisaalta Wagnerin orkestrointi pyrki idealisoimaan soinnin häivyttämällä äänilähteen näkyvistä (mm. Bayreuthin oopperatalossa kapellimestari ja orkesteri ovat näkymättömissä): soinnin fyysisen lähettäjän tuli olla piilossa, jotta sointi voisi luoda täydellisen illuusion.

Wagnerilla kullakin soittimella oli oma perusmerkityksensä, denotaationsa, jota on verrattu kielen sanoihin (Voss op.cit. 28). Mutta toisaalta orkestroinnin tehtävä oli aina palvella oopperassa draamatilannetta, joka antoi soittimien denotaatioille kontekstistä riippuvan konnotaation.

*Viulujen* denotaatio oli Wagnerille ylärekisterissä Graalin symboliikka, yleisyys, uskonnollisuus. Viulujen *cantilena* kuvasi modaliteettia *die süsse Wonne*.

Altot olivat merkitykseltään surullinen ja melankolinen (Berliozkin määritteli alttojen sävyksi syvän raskasmielisyyden, Berlioz 1904, 67). *Sellot* ilmensivät intohimoja, mutta myös hätiä ja onnettomuutta.

*Kontrabassot* kuvasivat kaameaa ja uhkaavaa. *Huilu* vastasi valoeffekteistä, mutta

ei esiinny Wagnerilla useinkaan itsenäisenä musiikillisena aktorina. *Oboe* viittaa viattomuuteen, naiviteettiin, mutta myös suruun ja nostalgiaan. Muuan sen 'seemi' on myös pastoraalisuus.

*Englannintorvi* kuvaa surua ja valitusta (vrt. Berliozilla englannintorvi on uneksuva, etäisistä tapahtumista muistuttava).

*Klarinetti* merkitsee Wagnerilla rakkautta ja erotiikkaa. *Käyrätorvi* on metsästysoittin ja viittaa ylipäättään luontoon; se ilmentää juhluuutta ja riemua (eräille Wagner-tulkitsijoille kuten Paul Claudelille se merkitsi 'kadonneen paratiisin kutsua'). *Trumpetti* on sankarien ja hallitsijoiden instrumentti, se on Lisztin mukaan 'loistava' ja 'sädehtivä', mutta siihen liittyy myös uskonnollista sävyä.

*Pasuunat* kuvaavat juhluuutta, aatelia, ja ylemyyttä.

*Harppu* toimii tietyn paikallisvärin indeksinä (myös historiallisen värin).

Orkestrointi on näin ollen mitä tärkein merkityksiä musiikkiin luova tekijä. Se elävöittää musiikin struktuurin ja varustaa sen 'modaliteeteilla' (termin lingvistiksessä mielessä).

#### Musiikki ja muut taiteet romantiikan aikana

Musiikki lähestyi muita taiteita 1800-luvulla ei ainoastaan Wagnerin *Gesamtkunstwerken* mielessä, vaan myös siten, että keksittiin monenlaisia yhteensulautumamuotoja mm. kirjallisuuden ja maalaustaiteen kanssa. Musiikkiin alettiin liittää kaunokirjallisia 'interpretantteja', joiden valossa itse sävellys, oli se sitten miten absoluuttinen tahansa, oli tulkittava.

Esim. Robert Schumann varusti C-duuri Fantasiansa motolla joka oli katkelma Friedrich Schlegelin runosta "Durch alle Töne tönet/Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/für den der heimlich lauschet". Musiikkiteoreetikot ovat myöhemmin etsineet itse musiikista vastinetta tälle 'hiljaiselle äänelle' ja luulleet sen olevan laskevan kvintin, jonka sanottiin olevan Schumannin musiikissa hänen puolisonsa Clara Wieckin 'merkki'. Luonnollisesti romantikkojen suurin ihanne kirjallisuuden ja musiikin yhteensulautumisessa oli Beethovenin Yhdeksäs sinfonia Schillerin Oodiin *An die Freude*. Mutta myös soolosoitinlajeissa kirjallisuuden vaikutus eräänlaisena musiikin 'subteksstinä' oli lähes joka hetki tunnettavissa. Schumannin Kreisleriana perustuu E.T.A. Hoffmannin romaaniin Kissa Murr, jota voi pitää esimerkkinä paitsi romantiikan eläinsemiotiikasta eli ihminen-eläin-viestinnästä, myös kokeilevasta kirjallisuudenlajista: kyseessä ovat kissa Murrin ja Kapellimestari Kreislerin muistelmien vuorottelu.

Jopa Chopinin musiikkiin, johon säveltäjä ei itse juuri liittännyt kaunokirjallisia ohjelmia (yhteydet Adam Mickiewiczin runoelmien ja esim. Chopin g-molli- ja F-duuri balladien välillä ovat luultavia, mutta vailla sitovia todisteita, ks. mm. Asikainen 1991, 103-127), alettiin liittää jälkeensä erilaisia ohjelmia: f-molli Fantasian alun koettiin kuvaavan aihetta 'puolalaiset vankeudessa Venäjällä' ja sen sivutaitteen kromaattisesti laskevan teeman 'George Sandia' jne.

Wagner esitti teoksessaan *Oper und Drama* näkemyksen, jonka mukaan musiikki oli kuin nainen joka tarvitsi ulkoapäin ts. runoudesta tulevaa hedelmöitystä kyetäkseen tuottamaan jotain.

Myös Liszt määritteli kaunokirjallisen ohjelman suhteessa musiikkiin esseessään Berliozista ja hänen Harold-sinfoniastaan. Hänen mukaansa soitinmusiikki kykeni välittämään 'modernien eeposten' tapahtumasisältöjä, millä käsitteellä hän tarkoitti Goethen Faustia, Byronin Manfredia jne. Musiikin tärkein tehtävä ei kuitenkaan ollut hänen mielestään eepoksen toiminnan kuvaaminen, vaan sankarin sielussa vallitsevien tunnelmien ilmentäminen. "Todennäköisyyden laeista kokonaan irtaantuneena, tiivistettynä ja muuntuneena toiminta saa symbolisen hohdon ja myyttisen perustan" (Liszt 1882, 54).

Romantiikan kautena muodostuikin erityinen myyttisten seemien verkosto, johon musiikki liittyi omine 'feemeineen' tai 'musemeineen'. Eräissä tapauksissa myyttisen tunnelman sai aikaan jonkin arkaaisen soittimen jäljittely (Smetanan *Vyšehrad*; Borodinin II sinfonian 2, osa Bajaanin laulu), joskus taas lainaus kansanmusiikista, viittaus uskonnollisen alueeseen – Mendelsohnin Uskonpuhdistussinfonia, ks. Tarasti 1979, 66-67).

Mutta toisaalta ei pidä unohtaa, että romantiikan kautena kulki myös oma klassisistinen juonteensa, joka ei uskonut muuhun kuin musiikin omaan ilmaisuvoimaan. Eduard Hanslick, musiikkitieteilijä Prahasta, formuloi tämän kannan esseessään *Vom Musikalisch Schönen* (Hanslick 1854), jossa hän sanoi, että musiikki oli *tönend bewegte Formen*. Näin hän formuloi sittemmin musiikin formalismina tunnetun teesin, josta kylläkin vasta seuraavalla vuosisadalla tuli keskeinen esteettinen doktriini myös itse musiikin diskurssissa. Hanslickin teorioiden nähtiin toteutuvan Brahmsin sinfoni-oissa, jotka koettiin Lisztin-Wagnerin edustaman ohjelmallisen musiikin vastapoleiksi.

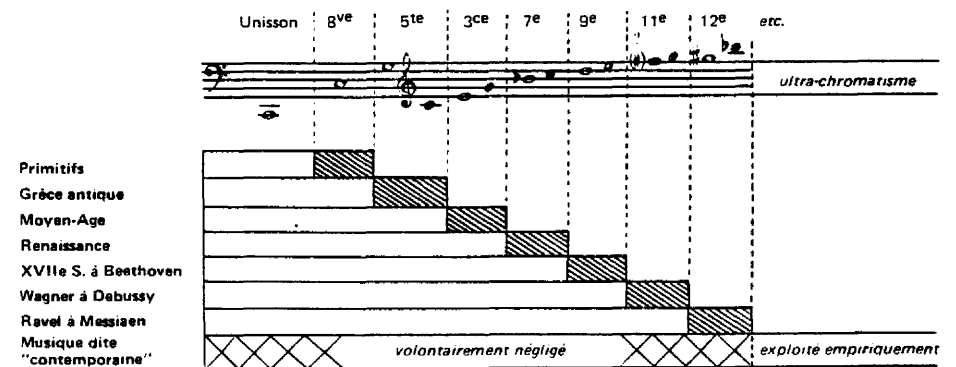
Musiikin ja maalaustaiteen vuorovaikutuksesta on esimerkkejä paitsi Lisztin sinfonisissa runoelmissa, myös ns. kansallisilla säveltäjillä. Musorgskin Näyttelykuvat perustui kirjaimellisesti venäläisen arkkitehdin Viktor Hartmanin akvarelleihin. Musorgskin sarjan osat kuvaavat Hartmanin maalauksia otsikoin Vanha linna, Kuoriutuvat kano-pojat, Baba Jaga, Katakombit, Kiovan suuri portti jne. Mutta olennaista on, että Musorgski kuvasi myös musiikilla taulujen katselijaa erityisissä 'kävelyjaksoissa'. Näin koko sarjan musiikillinen muoto hahmottui vapaasti taulujen katselemisen psykologian mukaisesti. Eri osien ääriiviivat hämärtyvät, koska musiikki alkaa ja loppuu jäljitellen katselijan kiinnostuksen sammumista tai kiihtymistä. Näin ollen kysymys ei ole pelkästään musiikillisesta realismista, ulkoisen todellisuuden ikonisesta jäljittelystä, vaan eräänlaisesta musiikillisesta 'kognitiosta', musiikkiin sijoitetusta sisäiskertojasta tai 'katsojasta'. Musorgski esittää 'taulut' *Firstnessin* tasolla vaikuttavina musiikillisina kohtauksina, mutta musiikkiin on sisäänrakennettu myös *Secondness*-tason reaktio niihin ja *Thirdness*-tason tulkintoja (esim. itselainaus Borisin kuolinkohtauksesta sarjan lopulla)(ks. Tarasti 1992, 19-53).

Myöhäisromanttinen ja jo symbolistinen säveltäjä, liettualainen Mikalojus Konstantinas Čiurlionis meni niin pitkälle, että alkoi maalata tauluja, joiden muoto ja aihe oli peräisin musiikista (Fuuga, Sonaattien sarja jne.). Vastaavasti hänen sinfoniset runoel-mansa *Metsä* ja *Meri* loivat voimakkaan visuaalisia mielikuvia.

## 2. Modernismi

Modernismin esiinpuhkeaminen vuosisadan vaihteen myöhäisromantiikasta ja symbolismista merkitsee semioottisessa mielessä jo klassismista periytyneen yhtenäisen musiikillisen kielen hajoamista. Tonaalisuuden murtuessa häviää musiikin olennaisin koossapitävä voima ja keskipakoiset, 'poiskytketyt' (*débrayés*) tendenssit pääsevät liikkeelle. Silti tonaalisuuteen perustuvat narratiiviset elementit säilyttävät asemansa monilla musiikin lohkoilla, erityisesti populaarimusiikin ja mediamusiikin (elokuva) kaikkialle maailmaan leviävissä muodoissa tultaessa 1900-luvun lopulle.

Kyseessä on tällä vuosisadalla myös ilmiö, jota voisi kuvata siirtymiseksi kylmästä yhteiskunnasta kuumaan, ts. tyylin ja sävelkielen muutokset tapahtuvat yhä nopeampaan tahtiin. Jacques Chailley on esittänyt tilanteen kaaviona, joka havainnollistaa musiikin rakenteiden kiihtyvää kehitystä (Chailley 1977, 23):



Jos siis Chailleyta on uskomisen, olisimme jo saavuttaneet musiikin historian kulun ääripisteen, josta minkäänlainen kehitys ei ole enää mahdollinen.

Jo vuosisatamme ensi vuosikymmeninä erilaiset ismit manifesteineen hallitsevat kuvaa: atonalismi, brutismi, kromatisismi, dadaismi, debussyismi, erotisismi, eksotismi, ekspressionismi, folklorismi, formalismi, futurismi, impressionismi, intellektualismi, klassismi, konservatorioismi, konstruktivismi, kubismi, lyrismi, makhinismi, mekanismi, modernismi, motorismi, mystisismi, naturalismi, uusklassismi, uusprimitivismi, uusromantisismi, orientalisismi, orfismi, primitivismi, progressismi, provinsialismi, purismi, realismi, revolutionismi, romantisismi, skrjabinismi, stravinskismi, superkromatisismi, symbolismi, vitalismi, wagnerismi (Kirchmeyer 1958, 222).

Käytännössä kuitenkin itse sävelkielen uudistajia ei ollut yhtä monia kuin näiden uusien musiikin estetiikkojen julistajia.

Olisi myös väärin nimittää koko vuosisatamme musiikin pääsuuntausta strukturalismiksi (Dahlhaus) siinä mielessä, että sen tärkein kiinnostuksen kohde oli sävellyksen rakenne. Olennaista on myös se, että koko tavanomainen musiikillinen kommunikaatiotilanne tulee modernismissa muuntelun kohteeksi. Tämä on ilmeistä jo alkaen ensimmäisistä performansseista esim. konsertista Pietarissa v. 1916, jossa kaikki tehtaiden pillit soivat yhtäaikaan aina ns. konkreettiseen musiikkiin eli luonnon hälyjä sellaisenaan hyväksikäyttäviin sävellyksiin sekä John Cagen musiikkifilosofiaan saakka, jossa väitetään, ettei musiikki ole kommunikaatiota lainkaan (Charles 1981).

Semioottisessa mielessä kuitenkin kaiken modernismin dilemmaksi näyttää muodostuneen se tosiasia, että on vaikeaa, miltei mahdotonta, vaatia musiikin kuulijaa vastaanottamaan yhtäaikaan uutta sanomaa ja uutta koodia. Jollei musiikissa ole mitään tuttua kiinnekohtaa, mitään 'ensimmäistä artikulaation tasoa', sen hahmottaminen ja ilmaisevuus käyvät hankaliksi. Tosin moderni musiikki vastaa myös 'modernin' ihmisen maailmankuvaa, jossa subjekti on suistunut olemisen keskipisteestä, 'ex-centré'. Tämä selittää modernin musiikin pohjimmaisen anti-narratiivisen tendenssin.

Vanhan tonaalisen sävelkielen hajoaminen alkoi sen laajenemisena seuraavien muotojen kautta (Jan LaRue 1970): a) laajennettu diatonisuus: rakennettiin tersseittäin yhä laajempia sointuja ja käytettiin vapaasti duurin ja mollin muotoja samassa sävellajissa, b) kromaattisuus: alkaen Wagnerin Tristanista ryhdyttiin käyttämään kromaattisia muunnosointuja; musiikin johtosävelisyys kadotti lopulta indeksaalisen funktionsa, kun mikä tahansa sävel voi johtaa mihin tahansa kromaattiseen sävellajiin, c) uusmodaalisuus, joka liittyi musiikin kansallisten tyylien kehittymiseen: saatettiin modaalisten asteikkojen lisäksi käyttää anti-tonaalisia sointuyhdistelmiä: I-bVII tai Vb3-I tai IV-Im jne. Myös eksoottisia asteikkoja alettiin käyttää: tietoisuus Euroopan ulkopuolisista musiikkikulttuureista kasvaa; Debussyn pentatoniset asteikot voidaan johtaa siitä kun hän kuuli jaavalaista gamelan-musiikkia Pariisin maailmannäyttelyssä v. 1889. Musiikin sävelkieli laajenee musiikkikulttuurien väliseksi vaihdoksi; Béla Bartók alkaa käyttää systemaattisesti kansanmusiikin moodeja ja kehittää teorioita 'talonpoikaismelodioiden' soinnuttamiseksi niiden alkuperäisessä hengessä (Bartók 1957); d) rakenteellinen dissonanssi, joka alkaa siitä että *sixte ajoutée* hyväksytään konsonoivaksi elementiksi; samoin I7 kelpuutetaan kadenssiin (ks. Debussyn sävelkieli, Villa-Lobos), e) bitonaalisuus ja polytonaalisuus: kaksi tai useampia sävellajeja hallitsevat pidempiä tekstin jaksoja sen kahtena rinnakkaisena 'isotopiana'. Eräissä tapauksissa polytonaalisuus on seurausta simultanismista ts. halusta esittää päällekkäin erilaisia tapahtumia kuten mm. Charles Ivesin sinfonisessa teoksessa *Three Places in New England*. Bitonaalisuuden myötä kehittyi myös uudentyyppinen musiikin kuulemistapa, joka saattoi aiemmissa tyylikausissa nähdä monitulkintaisia sävellajitilanteita (esim. Darius Milhaud kuunteli Bachia bitonaalisesti, ks. Milhaud 1923), f) atonaalisuus: tonaalisuuden kaikkien piirteiden karttaminen ja antitonaalisten ts. keskipakoisten voimien suosimi-

nen: musiikillisen *toiston* kieltäminen, oktaavin kaikki kaksitoista säveltä tulevat samanarvoisiksi, niiden välinen hierarkia katoaa kokonaan. Syntyy sävelkieli, joka perustuu kahdentoista sävelen *riviin*, sen inversioon, rapukäännökseen ja inversion rapukäännökseen sekä näiden transponointiin kaikille eri säveltasoille. Näistä elementeistä syntyy sävelmatriisi, taulukko johon sävellystyö pohjautuu.

Tällaista matriisia voisi verrata kielen toisen artikulaation tason ts. foneemisiin yksiköihin, mutta sillä erolla ettei niistä puolestaan synny tunnistettavia 'sanastotason' yksikköjä. Pelkän kuulohavainnon perusteella on mahdoton erottaa mikä 'rivi' on kyseessä ja kun toisaalta mitkään sävelhahmot eivät toistu, jää musiikki sen konkreettisen hahmon 'designnin' (Lidov 1980,55) tasolla jäsentymättömäksi, vaikka sen pohjana olisikin uusi 'kielioppi'.

Lopulta eivät ainoastaan sävelkorkeudet, vaan myös musiikin muut parametrit joutuvat sarjallisen käsittelyn kohteeksi. Messiaenin teos *Modes de valeurs et d'intensité* (1948-49) toteutti täydellisen sarjallisuuden idean.

Näin sävellyksessä palautui pelkäksi kalkkyliksi ja kadotti yhteytensä mm. musiikin fysiologiseen tasoon, topoksiin ym. konventionaalisiin aspekteihin. On paljon keskusteltu siitä, onko sarjallinen musiikki lainkaan kieltä – Lévi-Straussin mielestä (Lévi-Strauss 1964 *Mythologiques I*, 32-34) se ei ollut kieltä, koska siitä oli pyyhitty pois kielen ensimmäinen artikulaation taso. Jankélévitchin mielestä sarjallisessa musiikissa 'Orfeus ei enää käänny taakseen' ja se on vajonnut merkityksettömään aikaan (Jankélévitch 1961). On vaikea kuvitella, miten täysin sarjallista musiikkia voisi analysoida semioottisesti.

Paradoksaalista kylläkin sarjallisuuden avulla saavutettiin kaikkien musiikin parametrien täydellinen kontrolloitavuus, mutta soiva lopputulos kuulosti melko samanlaiselta kuin *aleatorisen* eli sattumanvaraisen musiikin improvisaatiomaiset sävellykset. Näin sarjallisessa musiikissa toistui jo barokin kautena esiintunut ongelma: tuliko musiikin perustua korvinkuulemattomaan muotoon vai korvinkuultavaan rakenteeseen (Manfred Bukofzer).

Joka tapauksessa ajatus musiikkia hallitsevasta 'kieliopista' tuli muotiin jo vuosisadan vaihteessa. Venäjän formalistit väittivät, ettei taideteoksen olennaisien momentti enää ollut taiteilijan innoituksessa, vaan niissä periaatteissa, taidekeinoissa, joiden mukaan taideteos oli tehty. Myöhemmin Igor Stravinski korosti, ettei sävellyksessä ollut sijaa millekään sielullisen heijastumalle (ks. luennot Musiikin poetiikasta Harvardin yliopistossa 1930-luvulla).

1920-luvulla Vassili Kandinsky pyrki kehittämään kaikkien taiteiden kielioppia, jonka elementit olivat piste, viiva ja taso. Nämä sopivat hänen mielestään myös musiikin ja tanssin kuvaamiseen (mm. Beethovenin V sinfonian alun analyysiin Kandinsky 1926/1970). Vastaavasti arkkitehtuurissa Le Corbusier kehitti musiikin innoittamana arkkitehtuurin semioottisen järjestelmän, joka perustui pienimpiin yksiköihin; moduuleihin. Tämä ajatustapa, jossa pienimmistä merkitysyksiköistä pyrittiin *ars combinatorian* avulla yhdistelemään laajempia 'tekstejä', on puhdasta ja tyyppillistä strukturalismia (Le Corbusier 1958).

1900-luvun musiikin historia ei ole kuitenkaan lineaarista kehitystä kohti sarjallisuutta – vaikka monet tahot pyrkivät 1950- ja 1960-luvuilla hyväksymään sen ainoaksi vuosisatamme musiikin 'edistykseksi' linjaksi. 1920-luvulla syntyi ns. neoklassinen liike, joka pyrki palaamaan klassisen kauden ja barokin tyyli-ihanteisiin, suppeisiin kokoonpanoihin, eräänlaiseen 'vieraannutettuun' ilmaisevuuteen, antiikin myytteihin (Cocteau ja Stravinskyn yhteistyö).

Uusklassismi kunnioitti ennen kaikkea selkeyden ja läpikuultavan tyylin hyveitä, lisäsi mielellään ironisia aksentteja Bachilta ja Pergolesilta perittyihin muotoihin, suosi leikkisyyttä, hilpeyttä ja keveyttä. Tässä mielessä neoklassikkoja saattoi pitää 1980-luvun postmodernistien edelläkävijöinä. Mutta toisaalta neoklassismin ilmentymät olivat moninaisia: musiikillisesti se saattoi ilmetä folkloresta innoittuneena pandiatonismina, eräänlaisena 'kivettyneenä folkloreina', kuten meksikolaisen Carlos Chavezin intiaanimusiikin rekonstruktioissa tai suomalaisen lied-säveltäjän Yrjö Kilpisen Kanteletar-sovituksissa. Se saattoi myös ilmetä tekstin 'foneettisena' käsitteilynä ottamatta huomioon sanatason merkityksiä: Stravinskyn tapa versifioida latinaa *Oedipus Rex*issä. Myös Ferruccio Busonia voi pitää nuorklassikkona, joka halusi käyttää hyväksi menneisyyden musiikillisia saavutuksia ja saattaa ne lujiin ja kestäviin muotoihin.

1960-luvulla semiotikka ja musiikin historia kohtaavat toisensa sen kautta, että avantgarde-säveltäjät perehtyvät strukturaalikielitetieteeseen ja saavat innoitusta semioottisista lähteistä. Mm. Luciano Berion *Sinfonia* on paitsi esimerkki semioottisesti monimerkityksisestä kollaashiteknikasta, myös strukturalisti Claude Lévi-Straussin tekstin lainaamisesta (*Le cru et le cuit*, ks. Berio 1983). Pierre Boulez, ankan sarjallisen koulun edustaja, pyrkii myös strukturalistiselta pohjalta kirjoituksissaan valaisemaan mm. Stravinskyn Kevätuhrin rytmikkaa ja sävellystekniikkaansa (Boulez 1971 ja 1986). Umberto Eco nostaa esiin kysymyksen sarjallisen eli strukturellin ja strukturaalisen ajattelun eroista: edellisen mukaan ihminen luo itse struktuurit, jälkimmäisen mukaan ihminen ainoastaan löytää ne (Eco 1968/1971).

Voi sanoa, että jälkimmäisestä ajattelusta on tullut 1980-luvun ja 1990-luvun alun musiikin eräänlainen taustaepisteemi. Siirtyminen strukturalismin objektipainotteisesta ajattelusta kognitiivisen kauden subjektikeskeisyyteen on ilmennyt myös itse musiikin merkkiprosesseissa.

Reaktion sarjallisen koulun äärimmäisellä rationalismille ja reduktionismille musiikissa syntyi kaksikin suuntausta: ns. *musique pauvre*, niukka musiikki – pääfilosofina John Cage – ja minimalismi. John Cage halusi hylätä sarjallisen koulukunnan idean maksimaalisesta kontrolloitavuudesta, sillä mitä enemmän ihminen kontrolloi musiikkia, sitä enemmän se kontrolloi häntä. Cagen vapauden filosofia on peräisin paitsi keskiajan mystikoilta ja itämaisista opeista myös amerikkalaisilta transsendentalisteilta Thoreaulta ja Emersonilta.

Daniel Charles on nimittänyt hänen musiikkiaan osuvasti termillä '*musique du non-vouloir*' (Charles 1987-88). Mitä vähemmän säveltäjän 'tahto' pyrkii alistamaan kuulijaa, sitä enemmän sijaa jää musiikillisessa prosessissa kuulijan tahdolle:

non-vouloir    vouloir

säveltäjä ----> musiikki <---- kuulija

Cagen prinssiipi onkin: *Permit each person, as well as sound to be the center of creation* (Charles 1981). Cagen musiikillinen esikuva on Satien sävellysten rauhallinen symmetria, minkä voi katsoa 1900-luvun jälkipuoliskon musiikissa toteutuvan erityisesti Arvo Pärtin kohdalla. *Musique pauvre*lle on kuitenkin ominaista dialektiikka läsnäolevien niukkojen elementtien ja niiden implikoimien poissaolevien elementtien välillä. Esim. Cagen sävellys *Changes* koostuu vain sarjasta pistemäisiä säveltapauksia, joiden välinen jatkuvuus ja yhteenkuuluvuus jää kokonaan musiikin kuulijan vastuulle. Voisi sanoa, että tällainen musiikki aktivoi nimenomaan ihmisen modaalista toimintaa ja pakottaa hänet modaliteeteillaan (lingvistisessä mielessä) täydentämään itse musiikin soivan hahmon aukkokohtat.

Toinen nykymusiikin suuntaus, minimalismi taas pyrkii saattamaan musiikin kuulija tilaan, jossa hän sulautuu musiikin prosessiin (Steve Reich 1981). Tämä perustuu tonaalisten elementtien äärimmäiseen, liialliseen läsnäoloon loputtomissa kolmisointuihin perustuvien kuvioiden toistoissaan. Tällöin kyse ei ole mistään historiallisesta viittauksesta tonaalisen musiikin valtakautteen, vaan analoginen ilmiö kognitiivisen psykologian musiikkitesteille (Diana Deutsch), joiden avulla kokeillaan ihmisen kognitiivista musiikin hahmottamista.

Minimalistinen musiikki on äärimmäisen repetitiivistä, se on itseasiassa eräänlaista toiston ekstaasia (vrt. Baudrillardin teorian nykyajan kommunikaation ekstaasista, Baudrillard 1987). Kun toisto on aiemmin näyttänyt sävellysten hahmottavana prinssiipinä ja aina ei-toiston ts. entropian taustaa vasten, se on nyt muuttunut *marked*-arvostaan *non-marked* elementiksi, jolloin puolestaan pienimmätkin muutokset minimalistisen musiikin loputtomissa toistoissa koetaan sen muotoa hahmottavina tekijöinä, 'eroavuuksina', *différanceina* derridalaisessa mielessä. Tällöin toisto ei voi enää toimia siinä tehtävässä, jonka Venäjän formalistit sille antoivat ts. yllätyksellisenä tekijänä.

Ajallisessa mielessä minimalistinen musiikki vaikuttaa pintatason aktiivisesta kuvioinnista huolimatta äärimmäisen staattiselta, eräänlaiselta sarjalta nyt-hetken esineellistymistä. Ne edustavat puhdasta duratiivisuutta siinä mielessä, ettei niillä ole alkua eikä loppua eikä oikeastaan lainkaan temporaalista jäsenystä. Tässä mielessä minimalismi on myös täysin anti-narratiivista. Minimalismi samoin kuin postmodernismi on hylännyt narratiivisuuden, uskon suuriin kertomuksiin. Amerikkalaiset minimalistit, Steve Reich ja Philip Glass pitävät musiikkiaan täysin subjektittomana.

Arvo Pärtillä tosin säilyy tietty kerronnallisuuden minimi ja eräässä mielessä hänen teoksensa ovat ikään kuin varustettuja otsakkeella 'viimeinen kertomus'. Runsaasta toistosta huolimatta ne ovat ikään kuin laajennettuja kadensseja. Kerronnallisuuden

illuusiota pidetään yllä musiikillisilla merkeillä ja alluusiolla, symboleilla, indekseillä ja ikoneilla: mollitonaliiteetilla, kelloilla, jousiyhtyeen soinnilla, kaanon-tekniikalla jne.

Elektroninen musiikki muodostaa oman juonteensa 1900-luvun musiikin historiassa, joskin sitä voi pitää jatkeena jo barokin kautena (Kircher 1650) alkaneille kokeille ihminen-kone- kommunikaatiossa. Nauhamusiikki mahdollisti ns. *musique concreten* ts. hälyäänien systemaattisen käytön sävellyksen materiaalina. Jo Russolo oli teoksessaan Hälyjen taide luokitellut erilaisia hälyääniä (Russolo 1975). Itse asiassa Wagnerin Reininkullassa nibelungien työtä Nibelheimissa kuvaavat oikeat alasmimet ovat jo esimerkki hälyäänten käytöstä musiikissa.

Erlaiset äänisynteesitekniikat mahdollistivat myös hälyäänten, tuulen suhinan, aaltojen kohinan, sateen ropinan muuntelun ja transformoinnin lähes rajattomasti. Epäilemättä hälyäänet musiikissa ovat eräänlaisia ensimmäisen artikulaation tason elementtejä, 'sanoja', joilla on tietty denotaatio niiden tunnistamisen kautta. Mutta miten niistä voidaan luoda merkien jatkumoa, syntagmaa, ja lopulta jopa juonellista musiikkia? Elektronimusiikin semioottisia Aspekteja ei ole vielä pohdittu systemaattisesti sillä harvoja poikkeuksia lukuunottamatta siihen liittyvä tutkimus on keskittynyt ainoastaan uuden äänimateriaalin teknisen tuottamisen ongelmiin, eikä pohtimaan sen merkitsevyyden saati estetiikan ongelmia (mm. Schaeffer *Traité des objets musicaux*, 1966, Ircamin musiikin tutkimus).

Uuden musiikin tyyliin muodostaa myös ns. spektrimusiikki, joka kokeilee yläsävellersarjojen synteettistä muuntamista, jolloin säveltäjästä tulee tietokoneen ja äänisyntesisaattorin myötä eräänlainen musiikillinen kuvanveistäjä, joka voi pyyhkiä pois yläsävellersarjan tiettyjä alueita ja työstää vain tiettyjä (Tristan Murail). Tyypillistä spektrimusiikille (Murail, Grisey, Saariaho, Scelsi) on sen äärimmäinen staattisuus, kun lähtökohdasta saattaa olla esim. yhden soittimen yksi sävel, jota muunnellaan eri keinoin.

Tämä musiikki tuntuukin liikkuvan kuin eräänlaisella subsemanttisella, protointonatioiden tasolla.

1900-luvun sähköinen viestintä on myös saattanut ei vain kaikkia länsimaisen taidemusiikin tyyliä yhtiä läsnäoleviksi, vaan tuonut myös ulko-eurooppalaiset musiikit samaan kontekstiin. Musiikkiantropologien äänitteiden ansiosta ja matkustamisen helppouden takia taidemusiikin säveltäjät ovat voineet yhä vaivattomammin saada vaikutteita mistä tahansa populaarimusiikin tai kansanmusiikin alueesta. Esim. Ligetin 1980-luvun tyyliin on vaikuttanut afrikkalainen musiikki, Reichin itämainen musiikki, Messiaenin intialainen musiikki jne.

Tämä eri taholta tulviviin musiikillisten viestien paljous on myös tehnyt sävelkielet suhteellisiksi. Musiikin kuulijoista on tullut 'hajamielisiä' vastaanottajia, jotka vaihtavat radio tai TV-kanavaa, kuuntelevat vain toisella korvalla. Musiikki on yhä enemmän pelkkää äänikulissia, äänimaisemaa.

Samalla tonaalisen musiikin voittokulku on jatkunut mm. elokuvamusiikin muodossa. Hollywoodin elokuvasäveltäjien ja TV-sarjojen musiikin tuottajien lähtökohdina ovat yhä edelleen tiettyjen johtoaiheiden ja klassisromanttisen tyylikauden toposten

denotaatiot, joita muunnellaan. Samoja elementtejä käytetään myös odotussalien, kauppojen ns. mood-musiikissa. Nämä musiikilliset käytännöt ovat ehdollistaneet lähes koko maapallon väestön tonaalisen musiikin jännitys-laukeamis-mekanismeille. Nykymaailman ihmisen on mahdotonta saavuttaa enää juuri minkään sävelkielen tai tyylin suhteen sen *Firstness*-kohtaamisen tuoreutta.

## II MUSIIKKITIETEEN KEHITYS SEMIOTIIKAN VALOSSA

Musiikkitieteen katsotaan syntyneen sanan modernissa mielessä saksalaisella maaperällä, lähinnä musiikin historiaan liittyvien tutkimusten johdosta.

Edellisen vuosisadan arvoväritteinen musiikin historian kirjoitus sai väistyä 'eemismmän' näkemyksen tieltä, jossa otettiin huomioon aikakauden ominaisuus. Jopa ulko-eurooppalaisia musiikkikulttuureja alettiin ottaa mukaan tarkasteluihin, kuten belgialaisen Joseph Fétisin teoksessa *Histoire générale de la musique* (1869-76).

Samana kautena alettiin toimittaa suurten säveltäjien tuotantojen kriittisiä laitoksia, perustettiin musiikkiseuroja ja julkaistiin ensimmäiset kriittiset säveltäjäelämäkerrat (Forkelin Bach-elämäkerta 1902, Wegelerin ja Riesin *Biographische Notizen über Ludwig v. Beethoven* 1838, Philip Spittan Bach-elämäkerta 1873-78). Termiä musiikkitiede käytti ensimmäisen kerran v. 1863 sanan modernissa mielessä Händel-elämäkerran kirjoittajana tunnettu Friedrich Chrysander. Ensimmäisiä musiikkitieteen professoreita olivat Eduard Hanslick (Wien 1861) ja August Wilhelm Ambros (Praha 1869). Ensiksi mainittu oli musiikin formalistisen estetiikan perustaja, jälkimmäinen taas musiikin historioitsija.

Kuinka vähän kuitenkaan vielä tavoitettiin mm. etnisen musiikin ominaisuutta käy ilmi Ambrosin esimerkistä intialaisesta musiikista (Ambros 1887). Hänen mielestään laulu Djungel-Tuppah sisältää 'syvää melankoliaa, jonka ilmaisussa erityisesti neljännen tahdin ylinouseva sekuntikulku molliasteikon kuudennen ja seitsemännen säveln välillä herättää huomiota':



Esteettisesti Ambros kuvaa vaikutelmaa sanoilla "Mondnacht am Ganges" ja sanoo soinnutuksesta: "Hier wie in allen folgenden Proben indischer Melodik ist die Harmonisierung von mir beigefügt... Sie ist ein Beweis wie sehr diese Melodien im Sinne europäischer Musik erfunden sind, da sie eine reiche harmonische Behandlung nicht nur gestatten sondern beinahe verlangen" (Ambros 1887).

Tässä ollaan siis vielä varsin kaukana modernista etnomusikologiasta. Intialainen musiikki on periaatteessa ei-kulttuuria, joka täytyy kiireesti muuntaa kulttuurin, samuuden vyöhykkeelle.

Suuret saksalaiset musiikkitieteilijät 1800-luvun lopulla loivat kuitenkin perustan, jolle myöhemmät musiikin semioottiset järjestelmät saattoivat rakentaa. Näin siitä huolimatta, että nämä systeemit jäivät kiistatta etnosentrisiksi.

Musiikkitieteen varsinaisena perustajana on pidettävä itävaltalaisesta Guido Adleria, jonka artikkeli *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885) sisälsi modernin musiikintutkimuksen luokittelun siinä missä Adlerin teokset *Methode der Musikgeschichte* (1919) ja *Der Stil in der Musik* (1911) olivat urauurtavia musiikin tyylilälyysin kannalta. Adlerin jako musiikkitieteen kahteen lohkoon, historialliseen ja systemaattiseen, jäi voimaan ja on käytössä yhä vieläkin – myös saksalaisen alueen ulkopuolella. Musiikin semiotikka sijoittuu näiden välimaastoon, sillä se etsii yhtäältä yleispäteviä lainalaisuuksia musiikin eri käytännöistä, mutta tutkii toisaalta musiikin merkkejä ja symbolismeja muuttuvina tyylihistoriallisina yksikköinä.

Musiikin historian tärkeimpänä apuvälineenä Adler piti *tyylin* käsitettä, jonka avulla voitiin sävellyksiä tarkastella objektiivisella pohjalla. Hän ei siis pitänyt peruskäsitteenään yksittäistä teosta, vaan tiettyä *musiikin langua*, jonka saattoi tunnistaa taideteoksen rakenteesta tai vertailemalla sitä oman aikansa muihin tuotteisiin. Näin ollen hänen pyrkimyksensä oli korostaa systemaattista aspektia diakronian kustannuksella – mikä asettaa hänet mm. kirjallisuuden historioitsijoiden edelle, jotka vasta Venäjän formalismista alkaen puhuivat kirjallisista 'systeemeistä'.

Adlerin mielestä oli välttämätöntä tutkia sävellyksen 'ilmaisuluonnetta' ts. merkkisuhdetta yhteydessä taiteilijan persoonallisuuteen ja kauden ilmapiiriin. Erilaisia tyyli-lajeja Adler tutki dikotomioina, tärkeimpänä vastakohtana klassinen vs romanttinen tyyli, homofoninen vs polyfoninen, vokaalinen vs instrumentaalinen, lyyrinen vs draamaattinen, uskonnollinen vs maallinen tyyli. Adlerin tyyli-luokittelut ovat samalla tavalla länsimaisen taidemusiikin 'episteemejä' paljastavia kuin perinteiset esteettiset kategoriat länsimaisen ihmisen esteettisen asennoitumisen suhteen: ylevä, traaginen, koominen, sulokas, arvokas, luonteenomainen, melankolinen, eleginen, jokapäiväinen. Nämäkin 'episteemit' pätevät länsimaiseen taidemusiikkiin, mutta lakkaavat välittömästi olemasta siirryttäessä Euroopan ulkopuolelle.

Musiikin teorian ja musiikkianalyysin alalla saksalainen tiede tuotti kaksi merkittävää tutkijaa, joita voi jo pitää suorastaan esisemioottikkoina: itävaltalaisen Heinrich Schenkerin (1868-1935) ja sveitsiläisen Ernst Kurthin (1886-1946).

Schenkerin musiikinteoreettinen 'systeemi' kehittyi yhtäältä sävellysluonnosten (mm. Beethovenin) ja musiikin esityskäytäntöjen historian tutkimuksesta ja toisaalta saksalaisesta filosofiasta, Goethen morfologiasta ym.

Schenkerin mielestä kaikki suuret säveltäjät (suuria säveltäjiä olivat saksalaiset klassisromanttisen tyylikauden edustajat) improvisoivat sävellyksensä syvärakenteesta käsin, jota hän nimitti *Ursatziksi*. Ursatza puolestaan perustui itse luontoon eli yläsävelsarjan ensimmäisiin säveliin ja niistä syntyvään kolmisointuun. Erinäisten operaatioiden kautta tästä *Hintergrundista* voitiin siirtyä *Mittelgrundiin* ja edelleen *Vordergrundiin*, joka vastasi korvin kuultavaa musiikkia.

Schenker perusti tähän, itse asiassa tyyppillisesti 'struktuuristiseen' ideaan analyysimetodinsa, joka ilmeni monimutkaisina kaavioina ja notaatioina. Metodiansa Schenker ei pitänyt tieteenä vaan taiteenharjoittamisena.

Sen suuri ansio oli sävellyksen rakenteen näkeminen koherenttina jatkumona, jossa jokainen tapahtuma oli merkittävä ja sijoitettavissa omalle paikalleen. Ajallisesti toisistaan erillään olevat säveltapahumat saivat merkityksen, kun ne muodostivat osan ns. *Urlinietä*, sävellyksen jännitteistä kokonaiskulkua. Metodi otti näin ollen hyvin huomioon musiikin primäärin kineettisen luonteen. Sitä vastoin Schenkeriä saattoi arvostella liiasta aksiomaattisuudesta ja reduktionismista, kun kaikki musiikki aina palautui samaan *Ursatziin*. Näin ollen se ei ottanut huomioon sävellysten tyylieroja ja yksilöllistä luonnetta.

Schenkerin teoria levisi hänen kuolemansa jälkeen Yhdysvaltoihin, jossa siitä tuli vallitseva analyysimenetelmä. Euroopassa hänen teoriansa jäi tuntemattomaksi aina 1980-luvulle saakka, jolloin se palasi Amerikan kautta takaisin.

Lerdahlin ja Jackendoffin julkaistua *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) teoksensa kävi ilmi, että Schenkerin malli oli rakenteeltaan hyvin samantyyppinen kuin Chomskyn ns. generatiivinen puumalli lauseenjäsennyksessä. Semioottikkojen jo 60-luvulla oletama paralleli kielen ja musiikin välillä kummankin perustuksessa jonoon akustisia merkkejä, joita järjesteli jokin hierarkkinen sturktuuri, sai Schenkerin teoriasta uutta vahvistusta.

Ernst Kurthin energeettinen musiikkinäkemys on havaittu vasta viime aikoina musiikin semiotiikan edelläkävijäksi. Erityisen hyödylliseksi hänen näkemyksensä on osoittautunut 1980-luvulla vastapainona segmentoiville ja taksonomisille semioottisille analyysimenetelmille. Kurth korosti musiikin energeettistä, jatkuvaa luonnetta ja oletti, että musiikissa olennaista eivät olleet sen erilliset, diskreetit signifientit, aistein havaittavat merkit, vaan niiden takana piilevä signified, jännite-energia. Hän puhui 'tahdosta sointuun'. Tässä suhteessa hän liittyy vuosisadan vaihteen filosofisiin episteemeihin mm. Henri Bergsonin näkemyksiin. Kurth korosti myös musiikin aika-luonnetta: oleellista musiikissa oli liikkeen kokeminen. Hän totesi teoksessaan *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1922, 3), joka oli itse asiassa J.S. Bachin melodisen tyylin tutkimus:

"Melodiassa koettava liike-elämys ei ole kuitenkaan vain pelkästään jokin psykologinen lieveilmiö, vaan se johtaa meidät itse melodisen elementin alkuperään. Sävelten

läpivirtaavana voimana koettava elementti ja itse soimisen aistillinen intensiteetti viittaavat musiikillisen hahmottamisen kantaviin ja tuottaviin perusvoimiin, *energioihin*, jotka koemme psyykkisinä jännityksinä."

Kurthia voikin pitää 'semiootikkona' kolmessa eri mielessä: 1) hänen mielestään musiikin ääni toimii aina *merkkinä* jollekin, 2) hän on 'kognitivist' koska päähuomio kiinnittyy siihen, mitä tapahtuu ihmisen mielessä hänen hahmottaessaan musiikkia, 3) hän on 'generativisti' ja 'strukturealisti' siinä mielessä, että hän lähtee 'sisäisestä' ja etenee kohti 'ulkoista', ts. liikkuu syvärakenteista kohti pintaa.

Kurthin analyysin perusyksiköitä ovat 'liikevaiheet' (*Bewegungsphasen*) ja linjakulut (*Linienzug*). Toisin sanoen jokin musiikin segmentti kestää niin kauan kuin sen alkuimpulsissa on voimaa pitää se liikkeessä. Kurthin teoria siis mullistaa perinteisiä segmentoinnin kriteerejä ja näin sitä voisi nykymusiikin kontekstissa hyvin käyttää sellaisten teosten segmentoimiseen, joita on pidetty mahdottomina segmentoida ts. kentäteknikan, vapaa-pulsatiivisen musiikin, Ligetin, Pendereckin, minimalismin, spektri- ja tietokonemusiikin.

Kurth ei itse kehittänyt varsinaista eksplisiittistä analyysimetodia, joskin hänen teoriasensa ovat aina lähellä musiikillista käytäntöä (esim. harmonian teoria teoksessa *Die Krise der romantischen Harmonik* (1923) liittyy Wagnerin musiikkiin). Hänen laajin analyysinsä koski Brucknerin sinfonioita (1925).

Muut saksalaisen alueen suuret musiikinteoreetikot ovat jääneet vähemmälle huomiolle semioottisessa kontekstissa. Hugo Riemannia katsottiin 1960-luvun strukturalismin kannalta vanhentuneeksi, koska hän uskoi tonaalisuuden myyttiin luonnonprinsiippinä.

Alfred Lorenzia pidettiin esimerkkinä itse musiikille väkivaltaa tekevästä järjestelmästä, joka yritti saksalaisen musiikin historiasta poimimallaan käsitteellä *Bar-muodolla* (kaksi *Stollenia* ja *Abgesang*) selittää koko Wagnerin musiikin sinfonisen kudoksen. Analyysin vika oli se, että sen perusyksiköt saattoivat venyä tarpeen mukaan, jotta kaikki saattaisiin mahdutettua näihin ulkoapäin asetettuihin muotoihin (ks. mm Lorenz 1924, 180).

Silti Lorenzin teos *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (1924) oli ensimmäisiä itse musiikkitekstien analyysin yrityksiä, joka ei sortunut pelkkään musiikin hermeneuttiseen tulkintaan. Sitä paitsi Lorenzin tutkimuksessa oli lukuisia osuvia havaintoja Wagnerin johtoaihetekniikasta, melodiikasta ym. aspekteista.

Lorenz innoitti suomalaisen musiikkitieteilijän Ilmari Krohnin luomaan oman musiikinteoreettisen analyysijärjestelmänsä, joka perustui – Lorenzin systeemin tavoin – rytmisiin yksiköihin (Krohn 1958). Krohnin yritys soveltaa järjestelmänsä Jean Sibeliuksen sinfonioihin on kuitenkin katsottava epäonnistuneeksi erityisesti hänen pyrki-myksessään palauttaa Sibelius wagnerlaiseen johtoaihetekniikkaan ja löytää hänen sinfonioilleen ohjelmalliset vastineet (Krohn 1945). Mainittakoon että Krohnin kansansävelmien luokittelumenetelmä innoitti Béla Bartókia tämän kansanmusiikin tutkimuksessa ja että Krohnin veljet Julius ja Kaarle Krohn loivat kansansatujen luokittelumallin

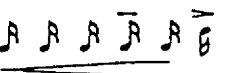
yhdessä Antti Aarnen kanssa, jonka omaksui Vladimir Propp; hänestä puolestaan lähti liikkeelle moderni narratologinen teoria.

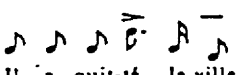
Arnold Scheringin kehittämää musiikillista hermeneutiikkaa saattaisi sinänsä pitää eräänlaisena semioottisena yrityksenä analysoida musiikillisia signifiereita, mutta Scheringin ajatus, että esim. jokaisen Beethovenin soitinmusiikin sävellyksen takana olisi ollut joku kaunokirjallinen ohjelma Goetheltä tai Schilleriltä (esim. pianosonaatti Asduuri op. 100 oli Schillerin Maria Stuart näytelmän kuvitusta, Seitsemännän sinfonian Allegretto kuvasi Mignonin hautajaisia Wilhelm Meisterista jne.) oli ehkä kaukaa haettu (Schering 1936). Scheringin puolesta on todettava, että hänen mielestään ohjelma oli täyttänyt tehtävänsä kuin rakennustelineet niin pian kuin itse sävellyks oli valmis. Sen jälkeen musiikki eli omalla voimallaan (ks. Scheringin *Beethoven und die Dichtung* 1936). Scheringin teoreettiset perusteet osoitti kuitenkin kyseenalaisiksi Nils Erik Ringbom väitöskirjassaan *Über die Deutbarkeit der Tonkunst* (1955).

Henri Bergsonin filosofisista perusteista versoi toinen tutkimusjuonne joka niinkään oletti musiikin keskeiseksi dimensioksi sen temporaalisuuden. Fenomenologi Gisele Brelet tutki kaksiosaisessa teoksessaan *L'interprétation créatrice* (Brelet 1949) musiikin esittämistä ja samaan suuntaukseen kuului Boris de Schloezer, jota pidettiin 1960-luvulla strukturalismin edelläkävijänä.

Näihin teorioihin liittyi näkemys melodian kielellisestä alkuperästä sen intonaatioissa. Vincent d'Indy teoksessaan *Cours de composition musicale* (1897-98, 30) oletti, että melodia syntyi eri tavoista ääntää jokin lause, jolloin tavut ikäänkuin musikaalis-tettiin: hänen esimerkissään lause *Il a quitté la ville* voitiin ääntää neutraalisti, kysyvästi ja myöntävästi, jolloin sen intonaatiota määräsivät kahdenlaiset aksentit: tooniset ja pateettiset:

  
Il a quit-té la ville.  
Deux accents logiques. — Pas d'accent pathétique.

  
Il a 'quitt-té la ville?...  
(Accent tonique.) (Accent pathétique.)

  
Il a quit-té la ville.  
(Accent pathétique.) (Accent tonique.)

Kielen intonaation pohjalta ja saksalaisen Kurthin vaikutuksesta syntyi venäläisen Boris Asafjevin ns. intonaatioteoria, josta tuli vallitseva metodi ja lähestymistapa Itä-Euroopan maihin koko toisen maailmansodan jälkeiseksi ajaksi. Asafjev oli säveltäjä ja musiikintutkija, jonka pääteos Musiikin muoto prosessina (engl. käännös 1976) syntyi Leningradin piirityksen aikana. Erityiset olosuhteet selittävät teoksen hajanaisen muodon, mutta kuollessaan 1948 Asafjev oli ainoa musiikin alan akateemikko Neuvostoliitossa.

Asafjevin peruskäsite oli intonaatio, joka tarkoitti mitä tahansa musiikin elementtiä, intervallia, sointua, rytmiä, motivia sointiväriä *sekä* siihen liittyvää tunteenomaista arvosisältöä. Näin hänen teoriansa oli yhdistäessään signifierin ja signifiedin melko ilmeisesti luonteeltaan semioottinen.

Asafjev myös korosti musiikin liikkeenkaltaista luonnetta ja oletti että intonaatiot muodostivat ketjuja funktioiden *initium* (alku), *motus* (liike, eteenpäin meno) ja *terminus* (päättös, kadenssi) mukaan. Asafjevillä oli vain harvoja esimerkkejä siitä, miten hänen teoriansa toimi musiikin semioottisena analyysimenetelmänä. Sitä vastoin hän oletti että intonaatioista, jotka olivat musiikin kuulijoiden kollektiiviseen muistiin jääviä erityisen karakteristisia kohtia, koostui intonaatiovarastoja. Ne puolestaan vastasivat tietyn kauden tuntemistapoja (episteemejä). Näin musiikki voitiin kokea 'totena puheena'. Kun ihmisten mielialat, *Zeitgeist* muuttui, vaadittiin myös uusia intonaatioita. Tällaista intonaatiokriisiä Asafjev tutki erityisesti Ranskan vallankumouksen yhteydessä.

Asafjevin teorian sosiologinen puoli muistuttaa eräitä myöhemmän Tarton kulttuurisemiotiikan ajatuksia, mutta sen rasitteena on vanhoillinen näkemys kansanmusiikista eräänlaisena musiikin 'ensimmäisen asteen malleja muodostavana järjestelmänä' (Juri Lotmanin termi), joka määräsi taidemusiikin kehitystä (tätä teesiä käytettiin mm. Ždanovilaisessa kritiikissä Šostakovitšia ja Prokofjevia vastaan). Länsimaissa Asafjevin teoriaa ei ole juuri lainkaan tunnettu eräistä käännöksistä huolimatta. Musiikin semiotikot ovat kuitenkin 'löytäneet' sen uudelleen 1970-luvulla.

Asafjevin teorioita kehittäli pidemmälle moderni narratologiseen suuntaan mm. Vjatšeslav Medushewski erottamalla käsitteet protointonaatio, ts. musiikillinen ilmaiseva hahmo vailla sävelleistä jäsenystä, ja varsinainen intonaatio musiikissa. Medushewski on myös laatinut musiikin sisästen kerrontasubjektien typologian (lyyrinen, tanssillinen, meditatiivinen, kertova 'minä'). Edelleen Asafjevin teorioita ovat kehittäneet mm. Jevgeni Nazaikinski, Joseph Kon ja Juri Kholopov.

Asafjevin teoria säteili myös vaikutustaan Jaroslav Jiranekin teoreettisiin tutkimuksiin (*Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik* 1985) sekä hänen musiikinhistoriallisiin teoksiinsa mm. Smetanan oopperoista, sekä Unkarissa Josef Ujfalussyn julkaisuihin.

Yhdysvalloissa musiikkitiede kohosi nousuun toisen maailmansodan yhteydessä lukuisten saksalaisten tiedemiesten paetessa vainoa Euroopasta. Näiden tutkijoiden erikoisaloja myötäillen Yhdysvalloissa kehittyi voimakas suuntaus mm. vanhan musiikin esityskäytäntöjen ja arkistomateriaalien tutkimuksessa sekä etnomusikologiassa.

Sen sijaan teoreettinen ajattelu eli uusien analyysimenetelmien ja filosofis-esteettisten lähestymistapojen kehittyminen oli vähäisempää ja usein tyydyttiin eurooppalaisiin malleihin kuten schenkerismin saavuttama suosio osoittaa.

Eräät hahmot kuitenkin nousevat esiin myös musiikin semiotiikan edelläkävijöinä. Etnomusikologian pioneerina pidetty Charles Seeger pohti myös laaja-alaisesti musiikin semioottisia ongelmia. Hänen uraauurtrava esseensä *On the Moods of Music Logic* (1960) jäi syyttä syrjään musiikin semioottisessa keskustelussa 1970- ja 80-luvuilla. Siinä Seeger esitti strukturalistisen analyysimetodin, jossa musiikin eri parametrit oli jaettu pienimpiin yksiköihinsä, moodeihin, joita yhdistelemällä päästiin laajempiin yksiköihin.

Seeger pohti myös etnomusikologian transkription semioottista luonnetta preskriptiivisenä tai deskriptiivisenä notaationa sekä käsitteli musiikin arvo-ongelmia.

Leonard B. Meyerin laajassa tuotannossa musiikinanalyysin ja estetiikan alalta ei tosin termiä semiotiikka mainita kovin usein, mutta silti hän liikkuu tämän tieteenalan kysymyksissä. Hänen käsite-erottelunsa *referential* ja *embodied meanings* koskee musiikinestetiikan ikivanhaa ongelmaa musiikin merkityksen luonteesta ja siitä, sijaitsevatko ne itse musiikissa vai sen ulkopuolella. Analytiikkona Meyerin merkittävin teos on *Explaining Music*, jossa hän esittää ns. implikaatioille perustuvan analyysimallin (Meyer 1973). Hän olettaa, että tietyt melodiset arkkityypit, kuten symmetria, akselimelodia, kolmisointumelodia, *gap and fill* jne. määräävät musiikillisia odotuksia. Niiden varassa musiikin alku implikoi sen odotetun lopun. Hänen analyysinsä mm. Wagnerin Tristan-alkusointosta tai Beethovenin Les Adieux sonaatista osoittavat tämän selvästi. Itse asiassa hänen teoriansa on sukua Kurthin liikevaiheajattelulle.

Susanne Langer on amerikkalaisen semiotiikan klassikkoja, mutta hänen musiikinestetiikkaansa mm. teoksessa *A Philosophy in a New Key* (Langer 1942) harvemmin mainitaan musiikin semiotiikan yhteydessä. Langerin mielestä musiikki ei ollut tunteiden symptomeja (indeksimerkkejä), vaan niiden 'loogista ilmaisu' (symboleja). Hänen oppi-isänsä Ernst Cassirerin kautta Langerin teorioilla on kaikupohjaa kuitenkin myös semiotiikan perinteissä.

Eräät teoreetikot ovat kehittäneet Yhdysvalloissa Schenkerin oppeja semioottiseen suuntaan kuten Eugen Narmour melodian teorioissaan ja erityisesti teoksessaan *Beyond Schenkerism* (Narmour 1977) sekä musiikkieteilijä Fred Lerdahl ja lingvisti Ray Jackendoff Chomskyn generatiivisen kieliopin ja Schenkerin teorian yhdistelmänsään. Narratologiset tutkimukset musiikissa alkoivat 1980-luvulla jolloin tutkittiin musiikin kertovuutta mm. romantiikan musiikissa historiallisena ilmiönä (Anthony Newcomb 1984, Carolyne Abbate 1991). Näissä ei kuitenkaan ole sovellettu eurooppalaisen narratologisen tutkimuksen käsitteistöä. Euroopassa siirryttäessä musiikin semiotiikan varsinaiselle kaudelle 1960-luvulla on usein vaikea erottaa perinteisiä musiikkieteilijöitä varsinaisista musiikinsemiootikoista. Tyypillinen esimerkki oli ruotsalainen Ingmar Bengtsson, joka aloitti uransa musiikinhistorioitsijana ja tyylianalytiikkona, mutta myöhäisellä iällään kiinnostui mm. musiikin ja non-verbaalisen kommunikaation yhtäläisyyksistä (Bengtsson 1973).

### III MUSIIKINSEMIOTIIKAN HISTORIAN PÄÄPIIRTEET

Musiikin semiotikka itsenäisenä semiotiikan ja musiikkitieteen alana sai alkunsa 1950- ja 1960-luvuilla.

Samoin kuin semiotikka tuona aikana ylipäättään, oli myös musiikin semioottinen tutkimus strukturalistista, lingvistiikan mallien mukaan etenevää tiedettä. Lévi-Strauss oli julistanut Strukturaalisessa antropologiassa lingvistiikan aikaansaamaa 'kopernikaanista vallankumousta' ihmistieteissä koska nyt voitiin käyttää strukturaalikielitieteen ja fonetiikan 'ankaria' metodeja myös muilla aloilla ja siten saavuttaa niissä luonnontieteellisen tarkkuuden taso.

Ensimmäisenä merkittävänä lingvistiikan sovellutuksena musiikkiin on pidettävä Nicolas Ruwet'n tutkimuksia kielen ja musiikin suhteista ja erityisesti hänen analyysijään Debussyn Pelléaksen alkusoitosta ja keskiaikaisista *Geisslerhedeistä* (Ruwet 1972). Lévi-Straussin Oidipus-myytin analyysin idea myytin lukemisesta orkesteripartuurina palasi nyt takaisin musiikkiin ja johti ns. paradigmaattisen menetelmän keksimiseen. Samankaltaiset motiivit – intervallit, rytmit – voitiin sijoittaa taulukkoon alekkain, jolloin voitiin yhdellä silmäyksellä nähdä musiikin materiaalin jakautuminen koko sävellyksessä. Jo alun pitäen analyysimetodissa korostui paradigmaattisten yksikköjen rajaamisen ts. segmentoinnin ongelma ja erityisesti millä kriteereillä erotelu suoritettiin. Jean-Jacques Nattiez omaksui menetelmän Ruwet'ltä ja pitkäksi aikaa se vakiintui varsinaiseksi musiikin semiotiikan Metodiksi (Nattiez 1975 ja 1990).

Nattiez kuitenkin huomautti jo Debussyn Syrixin paradigmaattisessa analyysissaan, että oli oikeastaan mahdotonta tietää etukäteen, mitkä olivat Debussyn musiikissa pertinenttejä paradigmojen tasoja, koska ne vaihtelivat sävellyksen kuluessa. Oikeastaan jo ennen yhden teoksen paradigmaattista analyysia oli tunnettava useampia säveltäjän teoksia ja omattava näin tyyllistä kompetenssia oikeiden paradigmojen valitsemiseksi.

Kun analyysin yksi ihanne oli täysin automaattisen metodiikan kehittäminen tietokoneen suorittamaa analyysia varten, oli tämä jo huomattava varaus metodin yleispätevyyden suhteen. Sitä paitsi menetelmä tuntui soveltuvan hyvin vain yksiaäniseen musiikkiin – jo vähänkin monimutkaisemmassa musiikissa kuten J.S. Bachin fuugissa, joissa tekstuuri on paitsi lineaarista myös *harmonista*, metodi osoittautui vähemmän tuloksekkaaksi.

Paradigmaattisen analyysin tarkoitus oli johtaa sävellyksen *generatiiviseen* kielioppiin, joita oli Noam Chomskyn lauseenjäsennysmallin mukaisesti alettu etsiä myös musiikista. Eräiden suppeiden ja suhteellisen yksinkertaisten tyylien suhteen voitiin todella päätyä tyylin aukottomasti generoiviin säännöstöihin, joiden avulla voitiin tietokoneella tuottaa loputtomasti uusia tyylinmukaisia, kieliopillisia melodioita, joita eivät testitilanteessa erottaneet 'oikeista' edes asiantuntijat. Tällaisia sovellutuksia tehtiin mm. Ruotsissa (Sundberg mm. 1992), Italiassa (Baroni, Jacoboni 1978), Kanadassa

(Pelinski, Nattiez: eskimoiden laulutyyli, ks. Pelinski 1981), Suomessa (Pekkilä: pelimannimusiikki 1988) jne. Lerdahl ja Jackendoff huipensivat generatiivisen metodin paljastaessaan tonaalisen musiikin säännöstöjä mm. Mozartin tyyllissä.

Chomskyn menetelmä yhtä vähän kuin Ruwet-Nattiez'n paradigmaattinen menetelmä ei kuitenkaan ottanut huomioon merkityksiä, sitä seikkaa, että musiikin *signifireillä* oli myös toinen puoli *signified*. Jos musiikin semiotiikan minimivaatimuksena pidetään sitä, että siinä on vähintään kaksi tasoa, ilmaisu ja sisältö, *signifier* ja *signified*, jos musiikilliset merkit ovat merkkejä siinä mielessä että ne edustavat jotain jollekin jossain suhteessa, on myös musiikin semioottisen analyysin kyettävä ottamaan tämä aspekti huomioon.

Nattiez täydensi paradigmaattista mallia, nimeämällä sen sovellutuskohteen, itse musiikillisen viestin, 'neutraaliksi tasoksi' ja lisäämällä siihen – noudattaen Jean Molinon teorioita – sanoman tuottamisaspektin, poiesiksen ja sen vastaanottamisen, aistheksiksen. Lisäksi hänen teoriassaan musiikin semiotiikan tuli selvillä paitsi musiikin tuottamista ja vastaanottoa, myös itse paradigmaattisen analyysin implisiittisiä kriteerejä. Nattiez'n analyysi Wagnerin Tristan-soinnun eri tulkinnoista on esimerkki tästä tutkimusstrategiasta (Nattiez 1990, 216-238). Toisaalta Nattiez on soveltanut kolmijakoista malliaan mm. Chereau ja Boulezin Wagner-tulkintoihin (Nattiez 1983) sekä tehnyt monia korjauksia aiempiin teorioihinsa mm. teoksissa *Musicologie générale et la sémiologie* (1987) sekä *Music and Discourse* (1990).

Mutta samaan aikaan kun Ruwet'n ja Nattiez'n metodeissa lingvistiikka astui musiikkitieteeseen, musiikin semiotikassa ilmeni myös muita linjoja, ei vähemmän tärkeitä, jotka eivät päässet leviämään niin näkyvästi kansainväliselle areenalle, osittain kieliesteiden takia. Ensimmäisessä musiikin semiotiikan kansainvälisessä kongressissa Belgradissa, jonka pääjärjestäjä oli Gino Stefani Bolognasta 17.-21.10.1973, esiintyi jo koko joukko tällaisia musiikin semiootikkoja (ks. *Actes du 1er congrès international de sémiotique musicale*, Pesaro 1973). Tyypillistä kongressin tutkijoille oli, että monilla heistä oli perinteisen musiikkitieteilijän profiili, johon semiotikka soveltui enemmän tai vähemmän luontevasti.

Siten eri musiikin semiotiikan teorioita arvioitaessa olisi aina otettava huomioon, mikä musiikillinen kulttuuri, kokemus, koulutus siinä absolutisoidaan ja yleistetään teoriaksi. Tämä auttaa ymmärtämään aina kyseisen teorian heikkoja ja vahvoja puolia.

Niinpä Gino Stefanin kohdalla – häntä on pidettävä johtavana italialaisena musiikin semiootikkona – on taustalla koulutus katoliseen liturgiseen lauluun ja barokin kauden musiikkiin. Lukuisissa teoksissaan, *Introduzione alla semiotica della musica* (1976), *Insegnare la musica* (1977), *Il segno della musica* (1987), *Gli intervalli musicali*, (1990) Stefani on lähellä musiikin arkista käytäntöä. Hän haluaa kehittää musiikin semiotikkaa, joka olisi käyttökelpoinen mm. musiikin opetuksessa, musiikkiterapiassa ja kulttuurianimaatiassa. Teoreettisesti tärkein on Stefanin teos *La competenza musicale* (1982, suom. 1985), joka perustuu taiteellisen ja kansanomaisen kompetenssin kahtiajaosta johdetulle mallille. Mallissa on kaikkiaan viisi tasoa: teoksen, tyylin,

musiikillisen tekniikan, sosiaalisten käytäntöjen ja yleisten koodien tasot, jotka ovat eri suuressa määrin edustettuina em. kompetenssin lajeissa. Stefanin syvin musiikillinen ja empiirinen kokemustausta on luonnollisesti italialainen vokaalimusiikki:



Italiassa on kuitenkin myös vahva tietokoneavusteisen musiikin semiotiikan perinne alkaen jo edellä mainituista Mario Baronista ja Franco Jacobonista sekä Rossana Dalmontesta, jotka laativat mm. Bachin koraalien generatiivisen kieliopin sekä ovat tutkineet Legrenzin aarioita. Nytemmin tämän alan merkittävimpiä tutkijoita on Lelio Camilleri (1986, 1987, 1989, 1992) Firenzestä.

Täysin erilaiselta pohjalta kasvaa kahden alunperin prahalaisen tutkijan musiikin semiotiikat, Jaroslav Jiranekin ja Vladimir Karbusickyn. Heidän teorioidensa taustalla on yhtäältä tšekkiläinen strukturalismi (Bogatyrev, Sychra, Mukarovski) ja toisaalta tšekkiläisen musiikin rikas perinne.

Mutta siinä missä Jiranek on orientoitunut mm. Asafjevin intonaatioteoriaan ja aiemmin marksilaisiin malleihin, on Karbusicky valinnut teoreettiseksi lähtökohdaksi Charles Peircen merkkiteorian. V. 1968 näiden tutkijoiden tiet erosivat; Jiranek jäi Prahaan, mutta joutui syrjään musiikkiteorian professuuristaan (saaden sen takaisin 1990), kun taas Karbusicky sai oppituolin Hampurin yliopistosta. Karbusickyn *Grundlagen der musikalischen Semantik* (1986) on alan perusteoksia ja pohjautuu lähinnä Peircen ikonin, indeksin ja symbolin käsitteille. Mm. hän pitää musiikkia indeksimerkinä tunteille.

Peircen teoriaa ovat Karbusickyn ohella soveltaneet musiikkiin mm. kanadalainen David Lidov, ja yhdysvaltalaiset Robert S. Hatten, joka on lisäksi kehittänyt Beethoven analyysissaan teoriaa musiikin ns. tunnusmerkkisyydestä (1987a ja b), sekä Wilson Coker (1972), William Dougherty, Kofi Agawu (1991) ja David Mosley.

Liettualais-ranskalaisen semiootikon A.J. Greimasin teorioiden varaan on myös rakentunut kokonaan oma musiikin semiotiikan haaransa. Olen omista töissäni soveltanut mm. greimaslaista seemianalyysia myyttisiin merkityksiin länsimaisessa taidemusiikissa (*Myth and Music*, 1979) sekä musiikin narratologisiin analyysihin, jotka koskevat niin ohjelmallista kuin absoluuttistakin musiikkia. Musiikin semiotiikan teoriani (ilmestymässä 1994) perustuu Greimasin generatiivisesta kulusta valitulle neljälle vaiheelle; isotopioille, spatiaalis-temporaalisaktoriaalisille kytkennöille, modali-teeteille ja seemeille/feemeille.

Kuitenkin tutkijat ovat hieman eri mieltä Greimasin termin tulkinnoista. Olen itse antanut neljä eri määritelmää isotopian käsitteelle, joka voi merkitä joko jotain akronista syvärakennetta (esim. semioottista neliötä), tai tekstuurityyppiä, tekstistrategiaa, temaattisuutta musiikissa. Ivanka Stojanova, joka 70-luvulla kehitti omintakeisen semioottisen teorian psykoanalyyttisistä, intonaatioteoriasta ja semiotiikasta, pitää isotopiana esim. fuugan teemaa tai cantus firmusta (1987). Marta Grabocz, unkarilainen Joseph Ujfalussyn oppilas, on soveltanut isotopioita mm. Lisztin pianomusiikkiin sekä elektronisiin sävellyksiin. Greimasin teorioista ovat myös innoittuneet monet nuoremmat tutkijat.

Etnomusikologiassa semioottisia ideoita toi esiin mm., musiikin semantiikkaa etelä-afrikkalaisessa veda-musiikissa tutkinut John Blacking (*How Musical is Man?* 1976). Charles Boiles selvitteli tepehua-intiaanien musiikkiin liittyviä semanttisia merkityksiä (1973), mutta erityisen suosittuja olivat pitkään generatiiviset mallit. Simha Aromin tutkimukset pygmiä musiikista ovat systemaattisuudessaan huomiotaherättäviä (1969). Japanissa Yoshihiko Tokumaru on soveltanut semiotiikkaa japanilaiseen perinnesemiotiikkaan (1980) kun taas Shuhei Hosokawa on tutkinut mm. nyky-Japanin musiikkikulttuuria (Walkman stereo-laitteen analyysi, 1981).

Viimeisin musiikin semiotiikan kokonaisuus, joka esittelee sen tärkeimmät lähestymistavat 1980-luvun lopulla on edinburghilaisen Raymond Monellen teos *Linguistics and semiotics in music* (1992). Se myöskin tuo musiikin semiotiikan kaikessa laajuudessaan muutoin vanhoilliseen brittiläiseen musiikkiteeseen, joskin on huomattava, että jo 1980-luvun alussa lähes kaikki tärkeimmät anglosaksisen maailman musiikkianalyysin oppikirjat sisälsivät vähintään yhden luvun musiikin semiotiikasta tai musiikillisten merkkien teoriasta (Bent 1987, Dunsby-Whittall 1988). Brittiläisessä maailmassa semiotiikka on kuitenkin enimmäkseen pidetty jonain Pariisista tulleen, siis eräänlaisena muoti-ilmiönä. Alan uranuurtaja Englannissa on ollut David Osmond-Smith joka on mm. kehittänyt teoriaa musiikin sisäisestä ikonismista (1975) ja soveltanut semiotiikkaa uuden musiikin tutkimukseen (Berioon).

Musiikin semiotiikan laajan kansainvälinen tutkimusprojekti on nimeltään *Musical Signification*, johon kuuluu n. 100 alan tutkijaa eri puolilta maailmaa, niin etno- kuin taidemusiikin tutkijoita, musiikin semiotiikkoja kuin tietokoneteoreetikkoja ja kognitiivisteja. Projekti tai tutkimusryhmä perustettiin Pariisissa Ranskan radiossa 1985, ja sen jälkeen se on pitänyt säännöllisiä kongresseja kahdesti Suomessa ja kerran Edinburg-

hissä. Projektiin liittyy myös kansainvälinen tohtori- ja postdoktoraali tutkijaseminaari joka järjestetään joka syksy Helsingin yliopistossa.

Näissä seminaareissa annetaan koulutusta alan tohtoreille, joita on valmistunut erityisesti Italiassa ja Aix en Provencon yliopistossa.

Projekti julkaisee myös säännöllisesti tutkimustuloksiaan, mm. laajan raportin 1987 *Basic Concepts in Studies of Musical Signification* antologiassa *The Semiotic Web* (Tarasti 1987), kongressiantologia *Musical Signification* (ilmestymässä) sekä tohtori-seminaarin esitelmät *Acta semiotica fennica*-sarjassa (jota julkaisee Imatran Kansainvälinen semiotiikan instituutti).

Musiikin semiotikka on näin kolmenkymmen vuoden ajan tullut osaksi 'normaalia' musiikkitiedettä samalla kun se on itsenäistynyt yleisen semiotiikan holhouksesta ja alkanut yhä enemmän pyrkiä kohti musiikin diskurssin itsenäisyyttä ja omalakisuuutta kunnioittavaa tutkimusta. Viimeaikainen kognitiivinen tutkimus on ottanut myös musiikin semiotiikan yhdeksi osa-alueekseen etsien musiikin semioottisille prosesseille vastineita aivojen toiminnan hermoverkkomalleista. Tätä kautta on alettu luopua generatiivis-lineaaristen sääntömallien yksioikoisuudesta ja hakea uudentyyppisiä teoreettisia skenaarioita. Tähän ovat houkutelleet myös uudet suuntaukset muiden taiteiden semiotiikoissa, mm. dekonstruktioismi, Deleuzen ja Lacanin psykoanalyttiset mallit jne.

Monet jotka harjoittivat semiotikkaa musiikin kokeellisen psykologian alalla (Michel Imberty 1976 ja 1981) ovat luontevasti päätyneet kognitiotieteisiin ja psykoanalyttiseen musiikintutkimukseen. Kuitenkin toisaalta voidaan kognitiivista lähestymistapaa pitää päinvastoin yhtenä semiotiikan osa-alueena, itse asiassa melko viimeaikaisena keksintönä, jos ajatellaan semiotiikan 2000-vuotista historiaa läntisessä siviilisaatiossa.

Joka tapauksessa musiikin semiootikot eivät ole enää outsidersia yhtä vähän yleisessä semiotiikassa – millä alalla monet kuten Umberto Eco vielä 1970-luvulla epäilivät musiikin semiotiikan mahdollisuutta – kuin musiikkitieteessä, joka on kuin salaa omaksunut monia semiootikkojen esiintuomia käsitteitä (esim. Dahlhauskin hyväksyi erottelun lausumisen ja lausuman subjektiin, jonka hän uskoi periytyvän kylläkin Venäjän formalisteilta).

Musiikin semiotikalla oli 1970-luvulla oma julkaisukanavansa *Musique en jeu*-lehdessä, jossa Nattiez julkaisi ensimmäiset esseensä. Sittenmin musiikin semiootikot ovat joutuneet julkaisemaan töitään joko yleisissä musiikkitieteellisissä aikakauslehdissä (IRASM, Analyse Musicale, Indiana Theory Review) tai sitten semiotiikan lehdissä (*Semiotica* 1987, *Degres* 1987-88). Italialaisten Paolo Rosaton ja Michele Ignelzin toimittama *Eunomio* lienee tällä hetkellä maailmassa ainoa nimenomaan musiikin semioottiselle analyysille omistettu lehti.

Kuitenkin musiikin semioottinen tutkimus on nopeassa kasvussa päätellen valmisilla olevien väitöskirjojen määrästä eri puolilla maailmaa. Samalla tällä alalla on yhä useampia teoreettisia ja metodologisia vaihtoehtoja valittavana.

## KIRJALLISUUS

- Carolyn Abbate (1991)  
*Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press.  
*Actes du 1er congrès international de sémiotique musicale*. Beograd Oct. 17-21, 1973. Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale.
- Guido Adler  
(1885) "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*  
(1911) *Der Stil in der Musik*. Leipzig.
- Theodor Adorno  
(1952/1974) *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kofi W. Agawu  
(1991) *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- A.W. Ambros  
(1887) *Geschichte der Musik*. Leipzig: Verlag von F. E. Keuckart.
- Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet  
(1987) *Sémiotiques en jeu. A partir et autour de l'oeuvre d'A.J. Greimas*. Paris, Amsterdam, Philadelphia: Editions Hades-Benjamins.
- Boris Asafiev  
(1942/1976) *Musical Form as a Process*. transl. and comm. by J.R. Tull. Diss. Ohio State University
- Matti Asikainen  
(1991) "Chopini mickiewicziläiset balladit g-molli ja F-duuri: Genre ja ohjelmallisuus." *Synteesi* 1-2, 91. Helsinki: Hakapaino.
- Roland Barthes  
(1964) *Essais critiques*. Paris: Le Seuil.  
(1977) *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Hector Berlioz - Richard Strauss  
(1904) *Instrumentationslehre*. Leipzig: C.F. Peters.
- John Blacking  
(1976) *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.
- Charles Boiles  
(1973) "Les chants instrumentaux des Tepehuas" *Musique en jeu* 12, p. 81-99.
- Pierre Boulez  
(1971) *On Music Today*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.  
(1986) *Orientalisms. Collected Writings*. Ed. by Jean-Jacques Nattiez. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gisele Brelet  
(1949) *Le temps musical* I-II. Paris: Presses Universitaires.
- Ferruccio Busoni  
(1916) *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel Verlag.
- Lelio Camilleri  
(1987) "Towards a Computational Theory of Music" in Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok, eds. *The Semiotic Web '86: A Yearbook of Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.  
(1992) "On Music Perception and Cognition: Modularity, Structure and Processing" in Lelio Camilleri ed. "Music and Cognition", *Minds and Machines*, vol.2. no. 4.

- Jacques Chailley  
(1977) *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphonse LeDuc.
- Daniel Charles  
(1981) *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*. Boston, London: Marion Boyars.  
ed. (1987-1988) *John Cage. Revue d'Esthétique*. nouvelle série, nos. 13,14,15. Toulouse. Editions Privat.
- Wilson Coker  
(1972) *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Carl Dahlhaus  
(1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Regensburg. Laaber.
- Rossana Dalmonte  
(1981) *Luciano Berio. Entretiens avec Rossana Dalmonte*. Paris: Editions Jean-Claude Lattes.
- Hermann Danuser  
(1975) *Musikalische Prosa*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Jarmila Doubravova  
(1982) *Hudba a vytvárné umění (Music and Fine Arts)*. Studie. CSAV. Praha: Academia.
- William P. Dougherty  
(1993) "The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder". *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*. Oxford: Berg.
- Umberto Eco  
(1968/1971) *La Struttura assente*. Swedish translation *Den frånvarande strukturen*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.  
*Eunomio. Parole di Musica*. Rivista semestrale di Teoria, Analisi e Semiologia della Musica, diretta da Michele Ignelzi e Paolo Rosato. Chieti: Vecchio Faggio Editrice.
- A.J. Greimas  
(1966) *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.  
(1970) *Du Sens*. Paris: Le Seuil.  
, Joseph Courtes (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Robert S. Hatten  
(1987) "Style, motivation and markedness" in Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok eds. *The Semiotic Web '86*. Berlin: Mouton.
- Shuhei Hosokawa  
(1987) *Der Walkman-Effekt*. Berlin: Merve Verlag.
- Michele Ignelzi  
(1992) "...Nulla da analizzare..." Qualche considerazione sulle prime battute del Preludio del Tristan und Isolde di Richard Wagner". *Eunomio* 18, p. 3-4.
- Michel Imberty  
(1976) *Signification and meaning in music*. Monographies de sémiologie et d'analyses musicales. Faculté de Musique, Université de Montréal.  
(1981) *Les écritures du temps. Sémiotique psychologique de la musique*. Tome 2. Paris: Dunod.
- Vincent d'Indy  
(1897-98, 1899-1900) *Cours de composition musicale*. Paris: A. Durand.
- Roman Jakobson  
(1963) *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.
- Vladimir Jankélévitch  
(1961) *La musique et l'ineffable*. Paris: Librairie Armand Colin.

- Jaroslav Jiraneck  
(1985) *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Wassily Kandinsky  
(1926/1970) *Punkt und Linie zu Fläche* (München), *Point, Ligne, Plan*. Paris: Editions Denoel.
- Vladimir Karbusicky  
(1986) *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Atanasius Kircher  
(1650) *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma: Corbellotti.
- Helmut Kirchmeyer  
(1958) *Igor Stravinsky - Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Ilmari Krohn  
(1945) *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVII.  
(1958) *Mustikin teorian oppijakso 1. Rytmioppi*. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ernst Kurth  
(1922) *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. Berlin: Max Hesses Verlag.  
(1923/1985) *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Hildesheim, Zürich, New York: Goerg Olms Verlag.  
(1925) *Bruckner I-II*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Susanne Langer  
(1942) *A Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jan LaRue  
(1970) *Guidelines for Style Analysis*. New York.
- Fred Lerdahl and Ray Jackendoff  
(1985) *A Generative Theory of tonal Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- David Lidov  
(1980) *Musical Structure and Musical Significance*, Part I. Toronto Semiotic Circle: Monographs, Working Papers and Prepublications.
- Bengt Lindblom & Johan Sundberg  
(1976) "Towards a generative theory of melody." *Swedish Journal of Musicology* 52.
- Franz Liszt  
(1882) "Berlioz und seine Harold Symphonie" in *Gesammelte Schriften*. Vierter Band. Leipzig.
- Alfred Lorenz  
(1924) *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Francois-Bernard Mache  
(1983) *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'arion*. Paris: Klincksieck Esthétique.
- Luca Marconi, Gino Stefani  
(1987) *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*. Bologna: C.L.U.E.B.
- Leonard B. Meyer  
(1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.  
(1973) *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago and London: The University of Chicago Press.  
(1989) *Style and Music. Theory, history, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Raymond Monelle  
(1991) "Music and the Peircean trichotomies". *International review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 22. p. 99-108.

- (1992) *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies: Volume 5. Berkshire: Harwood Academic Publishers.
- Tomi Mäkelä  
(1989) *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 37. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler.
- Jean-Jacques Nattiez  
(1975) *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.  
(1983) *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.  
(1987) *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Bourgeois.  
(1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Anthony Newcomb  
(1984) "Once more 'Between absolute and programme music': Schumann's Second Symphony". *19th Century music*, 7/3, p. 233-250.
- Frits Noske  
(1977) *The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Nijhoff.
- David Osmond-Smith  
(1975) "L'icône formel: pour une typologie des transformations musicales" *Semiotica* 15/1, p. 33-47.
- Erkki Pekkälä  
(1988) *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17. Jyväskylä: Gummerus.
- Ramon Pelinski  
(1981) *La musique des inuit du caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- Leonard C. Ratner  
(1980) *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Steve Reich  
(1981) *Ecrits et entretiens sur la musique*. Paris: Christian Bourgeois Editeur.
- Rudolph Reti  
(1962) *The Thematic Process in Music*. New York: MacMillan.
- Nils-Eric Ringbom  
(1955) *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Paolo Rosato  
(1989) "Dolcemente dormiva la mia clori. Musica a poesia in un madrigale di Tasso e Monteverdi". *Eunomio*, 14-15, Estate-Autunno, p. 3-25.  
(1992) "Im Westen Nichts Neues". Una proposta di modello dinamico-diacronico per la lettura dei processi melodici." *Eunomio* 19, autunno-inverno, p. 3-16.
- Lewis Rowell  
(1983) *Thinking About Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Luigi Russolo  
(1975) *L'art des bruits* Lausanne: Editions l'Age d'Homme.
- Nicolas Ruwet  
(1972) *Langage, musique, poésie*. Paris: Editions du Seuil.
- Pierre Schaeffer  
(1966) *Traité des objets musicaux. essai interdisciplines*. Paris: Seuil.
- Heinrich Schenker  
(1956) *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Der freie Satz. Wien: Universal Edition.

- Arnold Schering  
(1936) *Beethoven und die Dichtung*. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag.
- Arnold Schoenberg  
(1975) *Style and Idea*. Selected writings. London: Faber and Faber.
- Charles Seeger  
(1960) "On the Moods of a music logic". *Journal of the American Musicological Society*, 13, p. 224-261.  
(1977) *Studies in musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Gino Stefani  
(1974) *Musica barocca. Poetica e ideologia*. Milano: Bompiani  
(1976) *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio.  
(1977) *Insegnare la musica*. Firenze: Guaraldi.  
(1982) *La competenza musicale*. Bologna: C.L.U.E.B.  
, Luca Marconi, Franca Ferrari (1990) *Gli intervalli musicali*. Milano, Strumenti Bompiani.
- Ivanka Stoianova  
(1978) *Geste, texte, musique*. Paris: Union Générale d'Éditions. 10/18.
- Johan Sundberg  
ed. (1992) *Gluing Tones. Grouping in Music Composition, Performance and Listening*. Royal Swedish Academy of Music.
- Johan Sundberg and Bengt Lindblom  
(1976) "Generative theories in language and music descriptions". *Cognition*, 4, p. 99-122.
- Philip Tagg  
(1979) *Kojak, 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Studies from the Department of musicology, Göteborg, no. 2.
- Tarasti, Eero  
(1979) *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Approaches to Semiotics 51. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers.  
(1983a) "Sur les structures élémentaires du discours musical" in *Actes sémiotiques IV*, p. 6-13. Paris: EHESS, Groupe de recherches sémio-linguistiques.  
(1983b) "De l'interprétation musicale". *Actes sémiotiques- Documents V*. 42. Paris: EHESS, Groupe de recherches sémio-linguistiques.  
(1984) "Pour une narratologie de Chopin" in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 15, no. 1, Zagreb, p. 53-75.  
(1985a) "Music as Sign and Process" in *Analytica*. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson 2 March 1985. The Royal Swedish Academy of Music No. 47, Stockholm, p. 97-115.  
(1985b) "A la recherche des "modalités" musicales" in *Exigences et perspectives de la Sémiotique*. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, p. 649-659.  
(1986a) "Ferruccio Busoni o dell'ambiguità strutturale. Aspetti mitici e strutturali di 'Doktor Faust' in *Il flusso del tempo*. Quaderni di M/R 11, p. 311-328.  
(1986b) "Music Models through Ages: A Semiotic Interpretation", IRASM 17,1, p. 22-32.  
(1986c) "Ferruccio Busoni o dell'ambiguità strutturale. Aspetti mitici e strutturali di 'Doktor Faust' ". *Il Flusso del Tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*. Milano: Edizioni Unicopli.  
(1987a) "On the Modalities of Opera" in *Semiotica*. Special issue: Semiotics of Music, Vol. 66-1/3 (ed. by E. Tarasti), p. 155-168.  
(1987b) "Vers une grammaire narrative de la musique" in *Degrés*. La musique comme langage I (ed. par E. Tarasti) no. 52, p.d-d24.

- (1987c) "Le role du temps dans le discours musical" in *Sémiotique en jeu*. A partir et autour de l'oeuvre d'A.J.Greimas, eds. Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet. Actes sémiotiques, vol. 5. p. 105-129.
- (1987d) "Cage et la modalité du non-vouloir" in *John Cage*. Revue d'Esthétique, nouvelle série, ed. par Daniel Charles, nos. 13-14-15.
- (1987e) *Heitor Villa-Lobos ja Brasilian sielu*. Helsinki: Gaudeamus.
- ed. (1987f) "Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music" in *The Semiotic Web 1986*. eds. Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- (1988a) "Le minimalisme du point de vue sémiotique" in *Degrés*. La musique comme langage II, ed. par. E. Tarasti, p. i-122.
- (1988b) "On the Modalities and Narrativity in Music" in *Essays on the philosophy of Music*. Acta Philosophica Fennica, Vol. 43 ed. by Veikko Rantala, Lewis Rowell and Eero Tarasti, p. 110-131.
- (1989) "L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune. La mise en évidence d'un parcours narratif" in *Analyse Musicale* 16, Juin, p. 67-74.
- (1991a) *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- (1991b) *Merkkien kronikka. Suomen Semiotiikan Seuran jäsentiedotteet v. 1979-1991*. Imatra: Publications of the International Semiotics Institute at Imatra no. 1.
- ed. (1991c) "Semiotics of Finland", A Special Issue of *Semiotica*. Vol 83- 3/4, Berlin: Mouton de Gruyter.
- ed. (1991d) "La sémiotique finlandaise". Numero spécial de *Degrés*. Revue Belge à l'Orientation Sémiologique. Bruxelles.
- (1991e) "Beethoven's *Waldstein* and the Generative Course". *Indiana Theory Review*. Spring and Fall 1991, vol. 12, p. 99-140).
- (1992) ed. *Center and Periphery in Representations and Institutions*. Acta Semiotica Fennica I. Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, no. 2.
- (1992) "A Semiotic Analysis of Musorgsky's 'Pictures at an Exhibition'" in *Festschrift to Prof. Juri Lotman at his 70th Birthday*, Tartu: Tartu University
- (1992) *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*. Porvoo: Werner Söderström.
- ed. (1993, forthcoming) *Musical Signification*. Essays on the Semiotics of Music. An Anthology with 40 contributions), Berlin: Mouton de Gruyter
- (1993, forthcoming) *A Theory of Musical Semiotics* (450 pages). Bloomington: Indiana University .
- (1993, forthcoming) *Heitor Villa-Lobos* (in English), North Carolina: McFarland Publishers
- (1993, forthcoming) *Essays on the Semiotics of Arts, Culture and Philosophy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Yoshihiko Tokumaru and Osamu Yamaguti eds.
- (1986) *The oral and the literature in music*. Tokyo: Academia Music.
- Jürgen Uhde
- (1974) *Beethovens Klaviermusik III*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Egon Voss
- (1970) *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

## Katsauksia ja raportteja

### Tapani Länsiö: Intiassa kukin on kummempi

Koska New Delhissä viettämäni kymmenen maaliskuista päivää olivat erittäin tapahtumarikkaita ja monipuolisia, joudun niistä kertoessani suorittamaan ankaraa karsintaa. Tätä osastomme aviisia varten päätin kertoa viisi jostain syystä mieleeni jäänyttä tapausta, kohtaamista tai kohtausta. Kaikki pikku-sigmundit voivat sitten päähällä, miksi kerron juuri näistä tapahtumista, juuri teoria- ja sävellysosaston julkaisussa.

#### 1.

Matkamme kolme ensimmäistä päivää vierähti tiiviisti konferenssin merkeissä. Paikalla oli parikymmentä länsimaista musiikkialan ihmistä ja parhaimmillaan puolensataa jotenkin musiikin parissa työskentelevää intialaista; muusikoita etelästä ja pohjoisesta, lehtimiehiä, opettajia ja hallintoväkeäkin.

Seminaarin aiheita olivat mm. fuusiomusiikki, naiset ja musiikki, estetiikka, vokaalimusiikki ja varsin riittoisaksi osoittautunut aihe: teknologia.

Väärin. Siellä ei ensisijaisesti pohdittu montako megabittiä tarvitaan, että saataisiin prosessoriohjattuja Bernoullin jakaumia kulkemaan limittäin reaaliajassa soivien Maxwell-Bolzmännin eri tiheyksiä kalkyloivan massan kanssa vaan: tuhoavatko mikrofonit, vahvistaminen, radiointi tai levyttäminen musiikkia ja sen tärkeitä ominaisuuksia. Sähkö jakoi ihmisiä leireihin.

Paikalla käytiin elävää, jopa kiivasta keskustelua. Toiset suosivat mikrofoneja ja vahvistimia sekä esiintyvät radiossa ja televisiossa, pitävät näitä jopa tärkeinä keinoina kamppailussa kaikkialle tunkevaa jenkkisaastaa vastaan. Monet kuitenkin vastustavat moista kehitystä. Äänestä tulee vahvistettuna luonnonoton, "shrutit" vääristyvät, soittaja joutuu etukäteen päättämään edes suunnilleen, kuinka pitkä hänen teoksensa on. Voiko musiikkia ylimalkaan kuunnella radiosta, televisiosta, äänilevyiltä, siis jotenkin muuten kuin konsertissa tai vastaavassa tilassa ja tilaisuudessa? Monet arastelivat inspiraatiotaan mikrofonien äärellä. Vaikealta tuntui myös teoksen keston sovittaminen radio-ohjelman tai levyn asettamiin rajoihin.

Usean puheenvuoron ja etenkin parin konsertin jälkeen alkoi länsimaisen sivistynyt, hyväntahtoinen hymähtelyni vaihtua sekavaksi pähkäilyksi; enpä ole tullut ajatelleeksi.

## 2.

Intialaisten monet tavat tuossa seminaarissa herättivät huomiota. Ikävä piirre oli olla lainkaan kunnioittamatta kulloistakin aihetta tai aikataulua. Kun sovittiin, että alustus kestää korkeintaan puoli tuntia, tunnin päästä saattoi jollain olla vielä monta paperia lukematta. Kun sovittiin, että keskustelu teknologiasta on päättynyt, aika-ajoin joku alkoi purkaa vihaansa mikrofoneja kohtaan. Mikään järkipuhe ei tuntunut tehoavan, kun henki vaati pitkää alustusta tai tärkeän sanoman julistamista heti.

Monet intialaisten alustukset ja kommentit olivat kuitenkin varsin eleganttia seurattavaa. Usein puheista kuului kaunis kunnioitus opettajia ja taitajia kohtaan. Poikkeuksellista meikäläiseen käytäntöön nähden oli myös se, kuinka hyvinkin analyttistä esitystä elävöitettiin laulamalla; alustaja lauloi jotain ragoihin liittyvää tai rytmisiä säkeitä. Vieraille asian käsittely kääntyi melkein pä performanssiksi. Alustaja lauloi jotain ja totesi tämänkin säkeen muuttuneen nykyään tällaiseksi; minun korvin kuuluttuna hän lauloi saman uudestaan.

Näin ei kuitenkaan ollut, sillä sitten käytiin kiistaa siitä, kuinka melodista ilmettä voidaan kohdella näin kaltoin. Vuoron perään laulettiin. Kuinka tämäkin shruti voi olla tässä ja mennä näin? Onko mikään enää pyhää ja koskematonta? Päätteeksi monet intialaiset totesivat musiikkinsa olevan yhä vain ankarien muutosten kourissa.

Minusta tuntui siltä, miltä arvelen intialaisesta tuntuneen, kun me länsimaalaiset kävimme keskenämme pientä debattia Clarence Barlowin musiikin tiimoilta; hän kokee sotkea teoksiinsa perinteistä klassista, poppia, afroa, tietokoneita tai vaikkapa ragoja.

## 3.

Pohdiskelevan seminaarin jälkeen oli vuorossa kaksi workshop-tyyppistä seminaaria: toinen oli omistettu huiluille, toinen lyömäsoittimille. Paikalla oli näiden soittimien taitajia mitä kummallisimpine soittimeneen eri puolilta maailmaa.

Minusta katsottuna vasemmalla lavan reunassa istui risti-istunnassa kolme kirkkaan valkoisiin kaapuihin pukeutunutta miestä. Minulle kuiskattiin, että heistä keskimmäinen on palukki, paimen läheltä Iranin rajaa. Hän lienee ensimmäisiä kertoja sähkön ja länsimaisen sivistyksen parissa. Hänen tumman partansa takaa aika-ajoin paljastunut valoisa hymynsä ja varovaisen utelias suhde ympäristöönsä vangitsi katseeni sen tilaisuuden ajaksi.

Kiinnostuneena hän kuunteli, kun lavan oikeassa reunassa tuoleilla istuneet huilit Wienistä esittelivät uljaita kultaisia huilujaan ja niiden upeita koneistoja; kuultiin asteikkoja ja kuuluisia sooloja mutta multisaundit eivät syttyneet. Heidän ohjelmistonsa ei kuulu tämän tyyppinen musiikki.

Vihdoin kyseltiin palukilta hänen huilustaan. Hän ei sanonut sanaakaan ( yhteistä kieltä ei löytynyt), vaan kaivoi viittansa alta noin metrisen, onton ja rei'itetyn puukepin, asetteli sen vinottain vasempaan suupielensä ja alkoi soittaa. Kaiken pohjalla soi perusääni ja tämän päälle soivat äänet jota kutsumme multisaundeiksi. Olennaisinta oli kuitenkin se tarina, jota soittaja kertoi soittamisen lomaan oikeasta suupielestään. Jutusta en vajavaisen palukinkielientaitoni vuoksi ymmärtänyt paljoakaan, mutta kokemus oli ainutlaatuinen. Meille kerrottiin, että sikäläinen konsertti kestää yhtä kauan kuin tarinakin tai pari; kymmenisen tuntia tai yli.

## 4.

Lyömäsoitin-workshop huipentui elävästi. Puolen tusinaa lyöjää eri puolilta maailmaa ottivat kukin yhden soittimen ja muodostivat yhtyeen. Intialainen, irlantilainen, brasilialainen, kuubalainen, kashmirilainen ja eurooppalainen keksivät heti mitä tehdä, kun intialainen kertoi "talan" ja vähän muotoa. Pienin nyökkäyksin intialainen "guru" ohjaili soolovuoroja ja yhteissoiton sävyjä. Kuultu kurinalaisuus ja elävyys oli hämmästyttävää.

Irlantilainen soittaja herätti suurta ihailua kekseliäisyydellään. Hänen soittimensa (jokin Sachs-Hornbostel -järjestelmän 211.311. tyyppinen soitin) kisaili pitkään intialaisen mridangamin kanssa.

## 5.

New Delhin kaduilla kapeaa elantoaan ansaitsevat pikku pojat ovat ilmeisesti oppineet jotain kysynnästä ja tarjonnasta. He luovat molemmat, nopeasti. Tungoksessa huomaat kengälläsi aidon ja huomattavan paskakikkareen, jonka siinä samassa kengänkiillottajapoika tarjoutuu putsamaan. Jos olet kokenut, neuvottelet ensin hinnan, jossa voit hyvin säästää useita kymmeniä pennejä Suomen rahaa. Muussa tapauksessa maksat minkä putsaja pyytää, mukisematta. Itsehän pyysit putsamaan.

Eero Hämeenniemi: Postia Balilta

### Pientä flirttiä

Kävelen Ubudin lähellä riisipeltojen poikki keskipäivän paahteessa. Pieniä kyliä sattuu polun varteen tuon tuostakin, ja teen kohteliaan hyvän päivän satunnaisille vastaantulijoille, kuten tapa vaatii.

Lähestyessäni Peliatania vastaan ontuu vanha nainen. Hänen kävelynsä on tavattoman vaivalloisen ja nykivän näköistä, ja käsi puhkoo ilmaan reikiä hänen päänsä molemmin puolin. Hyppään melkein riisipeltoon asti tehdäkseen tilaa säällittäville rammalle, ja kohotan olkihattuani, mutta vanhus jääkin eteeni horjumaan. Hänen hampaaton suunsa on vääntynyt irvokkaaseen hymyyn ja silmät tiirailevat minua uteliaina. Yhtäkkiä tajuan: vanha nainen ei ole spastikko vaan taiteilija, ja hän tanssii minulle hemaisevimpina päivinänsä oppimaansa joged-flirttailutanssia. Omaksun siis kuuliaisesti joged-partnerin roolin, ja tanssin parhaan kykyni mukaan naisen mukana. Tanssiin kuuluvan partnerin hengityksen haistelun jätän kuitenkin vähemmälle. Lopulta vanhus uupuu ja niiaa syvään. Minä kumarran, ja ympärillä maleksivat kylän joutilaat nuorukaiset ulvovat naurusta.

### Suojatie

Kadun ylittäminen Denpasarissa ei ole aina helppoa. Varsinkin kaupungin keskustassa saattaa jalankulkija joutua odottamaan kauankin ennen kuin autojen ja moottori-pyörien jatkuvaan virtaan tulee sen kokoinen tauko, että hengen menetyks ei ole vuo-renvarma. Toisinaan tuntuu siltä, että liikenteen eteenpäin syöksyvistä muurista on turha hakea pientäkään aukkoa.

### Periaatteen mies

"Tämä gamelan on hyvin pyhä. Sitä soitetaan vain temppelin juhlissa, eikä sitä voi kuulla muulloin. Meidän kylämme ei ole niin kuin jotkut muut kylät, joiden gamelanit otetaan esille heti, kun joku turisti vain vilauttaa hieman setelinkulmaa, ehei! Meidän musiikkimme ei ole kaupan."

"Ystävänä Putu on kovin kiittänyt tämän gamelanin ääntä. Olisin kovin mielelläni kuullut sitä, mutta asialle ei sitten taida voida mitään, kun temppelijuhliakaan ei ole lähiaikoina luvassa. Kiitos kahvista, ja näkemiin..."

"Hetkinen herra. Kuten sanoin, ei gamelanimme esiinny kuin temppelissä, mutta onhan meidänkin harjoiteltava. Esimerkiksi tänään iltapäivällä voisi olla hyvä aika.

Voisin ehkä kutsua ystävänä koolle, mutta se on kyllä hyvin vaikeata..." Luulen käsittäväni. "Entäs jos hiukan maksaisin..."

"Hyvä herra, pyydän! Älkää loukatko musiikkokollegaanne. Me emme missään nimessä suostu ottamaan maksua musiikistamme. Meidän kylämme gamelan on pyhä. On kyllä muita kyliä, joissa gamelania soitetaan maksusta, mutta meidän kylämme ei ole sellainen! Jos annamme musiikkimme, se on aina lahja jumalille ja kuulijoille!"

Hidasälyinen suomalainen alkaa tajuta vihdoon, että jokin ratkaisu on löydettävissä, mutta kun aprikoin mikähän se voisi olla, isäntäni alkaa tuskastua moiseen paksupäisyyteen:

"Siis jos minä anna teillä musiikkiani, niin...?" Vihdoon älyän. "Niin minä tietysti haluaisin antaa vastalahjan, mutta kun ei minulla oikein ole mitään, eikä rahakaan oikein taida käydä?"

"Raha on vallan mainio vastalahja, kunhan muistamme ettei kyseessä ole maksu, vaan todellakin lahja, sanokaamme vaikkapa gamelanin ylläpitokustannuksiin."

Katkerat kokemukset saavat minut aina hieman varovaiseksi tässä kohdassa. Kun on sovittu että maksetaan, on syytä myös sopia miten paljon. "Niin, tuota, mikähän olisi sopiva vastalahjan määrä?"

"Minä en tietenkään tingi basaarikauppiaan lailla hinnoista, varsinkaan kun kyseessä on lahja, joten aivan mikä teille vain sopii kyllä riittää meille!" Kokemukseni varoittaa olemaan tyytymättä tähän ja jatkan itsepintaisesti: "Voisiko 10.000 rupialla mitenkään edesauttaa gamelanin ylläpitoa?" "Voisi toki, mutta usein kustannuksemme näyttävät olevan enemmänkin noin 15.000 rupiaa." "Ajattelinkin juuri lahjoittaa sen summan kiitokseksi musiikista, jos satutte saamaan soittajat koolle." "Tuota pikaa. Pökäni juoksi noutamaan heitä jo hetki sitten. Saisiko olla toinen kuppi kahvia?"

### Sukupuolirooli

Ramayana-tanssidraaman harjoitukset jatkuvat pitkälle yöhön Payonganin kylän näyttämöllä, mutta sekä esiintyjät että harjoituksia seuraavat kyläläiset vaikuttavat yhtä innokkailta kuin viisi tuntia sitten, kun ystävänä Raka toi minut tämän pienen kylän keskusauiolle. Kaikki ovat innokkaita selittämään minulle draaman juonta, mutta minä osaan Rama-prinssin tarinan aika hyvin jo ennestään, olenhan lukenut alkuperäisen Valmikin eepoksen jo vuosia sitten Intiassa. Yhdessä kohdassa kuitenkin hämmennyn: kun Rahwana-hirviö on ryöstänyt Raman vaimon Sitan ja raahaa tätä etelään kohti kotiaan Lankan saarella, syöksyy Garuda-kotka hätiin ja koettaa pelastaa Sitan. Rahwana kuitenkin tappaa linnun kiivaan taistelun jälkeen. Sita pyörtyy, ja unessa hänelle ilmestyy toinen nuori tyttö, vähintään yhtä kaunis kuin Sita itse. "Kukas tuo on? kysyn vieressäni istuvalta Gedeltä. "Että kukako!" Gedé toistaa kysymykseni kovalla äänellä niin, että kaikki kuulevat, ja Payonganin yössä kaikuu puolen kylän huut: "Rama, Rama!"

Minna Holkkola, Sanna Iitti, Laura Isotalo, Lotta Wennäkoski:  
Onko musiikilla kansallisuutta?

Lontoon Finnish Institute järjesti Musiikki ja kansallisuus -seminaarin 14.-15.12. 1992. Luentoja pitivät suomalaiset ja englantilaiset musiikintutkijat ja -historioitsijat. Sibelius-Akatemiaa edustivat professoriportaan lisäksi opiskelijat Minna Holkkola, Sanna Iitti, Laura Isotalo, Max Savikangas, Johan Tallgren ja Lotta Wennäkoski.

Kaksipäiväinen seminaari keskusteli vilkkaasti kansallisuuspiirteistä musiikissa; siitä, onko ylipäänsä mahdollista, että musiikki kantaa ulkomusiikillisia merkityksiä. Luennoitsijoista muutamat, esimerkiksi irlantilainen britti Jeremy Dibble ja skotlantilainen Malcolm McDonald, yrittivät kartoittaa konkreettisia kansallisuuspiirteitä. Sellaisina he pitivät perinteisiä kansanmelodioita, rytmisiä kuvioita, modalisuutta jne. Toiset, kuten Raymond Monelle tai Lewis Foreman, ottivat selvästi kriittisemmän kannan tällaisten piirteiden merkityksellisyyteen ja sisältöön; ne konkreettiset piirteet, joiden voidaan ajatella edustavan kansallisuusideaa, tuntuvat olevan joka kansalla samanlaisia.

Kansallisuuspiirteet näyttävätkin lähinnä myyteinä, joita on innokkaasti etsitty oman kansallisen kulttuurin tueksi. Esimerkiksi Alan Frogley'n mukaan Vaughan Williamsin musiikillinen tyyli 1930-luvulla kuuluu pikemminkin yleiseurooppalaiseen uusklassismiin, vaikka sitä onkin pidetty jonkinlaisena englantilaisuuden airueena. Loppukeskustelussa tuli kuitenkin esille, että ne rakenteet, jotka luovat länsimaisessa musiikissa kansallisuuden vaikutelman, ovat kulttuurista riippumatta hyvinkin samanlaisia.

Mitä kansallisuus lopulta on musiikissa? Tekeekö säveltäjän suomalaisuus hänen musiikistaan suomalaiskansallista? Voiko säveltäjä peittää kansallisuutensa tai lainata vierasta kansallisuutta? Esimerkiksi Uno Klami kääntyi tuotannossaan lähinnä ranskalais-espanjalaisten vaikutteiden puoleen, vaikka olikin kiistatta kansallisuudeltaan suomalainen. Toisaalta englantilainen säveltäjä Gerald Finzi pyrki kaikin tavoin samaistumaan englantilaiseen valtakulttuuriin ja peittämään juutalaiset juurensa, missä hän onnistuikin erinomaisesti tutkija Stephen Banfieldin mukaan.

Tomi Mäkelä käsitteli esitelmässään kansallisuuden käsitteen monimerkityksellisyyttä. Tässä suhteessa englantilaiset ovat suomalaisia paremmassa asemassa, sillä heidän kieleensä kansallisuuteen voidaan viitata kahdella eri sanalla. Kansallisuus yleisenä, säveltäjän syntyperään viittaavana käsitteenä sisältyy sanaan 'national'; 'nationalistic'-sanaa käytetään puhuttaessa musiikista, jossa säveltäjä käyttää tietoisesti kansalliseksi kokemiaan aineksia.

Kaikki kansat eivät suinkaan jäsennä kansallista identiteettiään musiikin avulla: saksalaiset eivät pidä musiikkiaan erityisesti saksalaisena - sehän on musiikkia! Lontoon seminaarissa keskustelivat kahden musiikillisesti pienen kansan edustajat, ja keskustelu liikkui lähinnä kansallisuusaatteen kultavuosien musiikin parissa. Nykypäivän suomalaiset säveltäjät tuntuvat keskittävän huomionsa muihin, kansallisuutta musiikillisempiin seikkoihin. Jossakin muualla Euroopassa kuitenkin kansallisuusaate on nykypäivää ja musiikki vieläkin osa identiteetin etsintää.

Muuttuva musiikinteoria vuorovaikutuksen ja näkemysten täsmentämisen foorumina 9. – 10.10.

Muuttuva musiikinteoria -seminaarin takaa löytyy kiinteä yhteistyö, jota Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osasto, koulutuskeskus sekä MUTES ry ovat tehneet jo muutaman vuoden. Tavoitteena on antaa musiikinteorian parissa toimiville pedagogeille, tutkijoille ja opiskelijoille välineitä uusiin ammatillisiin haasteisiin, mutta myös järjestää säännöllisesti mahdollisuus vuorovaikutukseen ja vapaaseen keskusteluun.

Lokakuussa pidettävän seminaarin teemana on "Musiikkianalyysi pedagogiikan, teoskriitikan ja tutkimuksen näkökulmasta". Musiikkianalyysin nostaminen koulutusteemaksi on lähtöisin dosentti Tomi Mäkelältä, jonka mukaan teostarkastelujen ja analyysiperinteen suhde kannattaa ottaa pohdinnan kohteeksi. "Lähtökohtani teemalle oli lähinnä se, että omaa tutkimustyötä oli joissain tapauksissa perusteltava luomalla konteksti, johon sen saattoi suhteuttaa. Analyysin perusteista oli mielestäni hyvä koota juttuja, eräänlaisia Grundsatz-artikkeleita, sillä mitään kokonaista kirjaa aiheesta ei ole julkaistu."

Tapahtuma on kiinnostava myös koulutuksellisesti: osallistujat saavat mahdollisuuden orientoitua seminaarin problematiikkaan etukäteen. MUSIIKKI-lehden päätoimittajana Tomi Mäkelä on koonnut lehdestä 3/93 analyysin yleisiä ja erityisiä kysymyksiä käsittelevän teemanumeron, jonka kirjoittajiksi ovat lupautuneet päätoimittajan lisäksi ainakin Veijo Murtomäki, Mikko Heiniö, Hannu Apajalahti, Matti Huttunen ja Lauri Suurpää. Tiedossa on siis puheenvuoroja siitä, onko analyysi teoskriitikkä vai tutkimusta, teoslähtöistä vai teorialähtöistä, tiedettä vai taidetta? Onko musiikin analyttikko humanisti, psykologi vai luonnontieteilijä? Nämä musiikkianalyysin erilaiset lähtökohdat toimivat – toivottavasti – monenlaisen ajatustenvaihdon pontimena.

Seminaarista saa tarkempaa tietoa sävellyksen ja musiikinteorian osaston johtajalta Matti Saariselta, joka toimii tapahtumassa kurssin johtajana, amanuenssi Anna Krohnilta sekä koulutuskeskuksen suunnittelijalta Tuire Ranta-Meyeriltä.