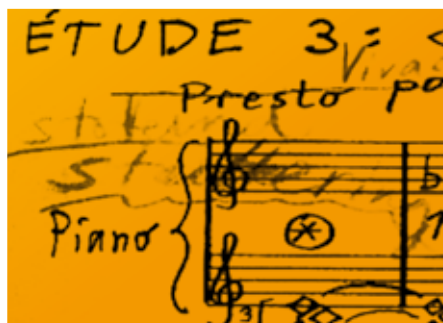


# TRIO

Vol. 2 nro 1

DOCMUS-TOHTORIKOULUN JULKAISU  
Toukokuu 2013



TRIO vol. 2 nro 1

Toukokuu 2013

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun julkaisu

Toimituskunta: professori Veijo Murtomäki, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Jorma Hannikainen (SibA/Kimu),  
MuT Tuire Kuusi (SibA/DocMus), FT Inkeri Ruokonen (HY) ja MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW).

Toimitusneuvosto: MuM Jenni Lähttilä (SibA/DocMus), professori Anne Sivuoja (SibA/DocMus),  
professori Lauri Suurpää (SibA/Säte), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), lehtori Risto Väisänen (SibA/Säte)

Toimitussihteeri: MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus)

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2013

Toimituksen osoite:

Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

<http://www.siba.fi/art-and-research/research/research-publications>

ISBN 978-952-5959-49-9

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

## SISÄLLYS

Esipuhe .....	5
---------------	---

### ARTIKKELIT

JARKKO HARTIKAINEN

<b>Helmut Lachenmann – konkreettisuutta, korvien höristelyä ja hälyäänten kauneutta .....</b>	<b>7</b>
---	----------

OSMO HONKANEN

<b>Musiikki, tulkinta ja relativismi .....</b>	<b>22</b>
--	-----------

ELISA JÄRVI

<b>György Ligetin kynänjäljillä Baselissa.....</b>	<b>39</b>
--	-----------

VILLE KOMPPA

<b>Discussing Orchestration as an Art .....</b>	<b>55</b>
---	-----------

ANU VEHVILÄINEN

<b>Saako jo taputtaa?.....</b>	<b>78</b>
--------------------------------	-----------

### LECTIO PRAECURSORIA

JAVIER ARREBOLA

<b>An die Musik.....</b>	<b>97</b>
--------------------------	-----------

ULLA POHJANNORO

<b>Intuition hämärä hohde.....</b>	<b>102</b>
------------------------------------	------------

### KATSAUKSIA JA RAPORTTEJA

JORMA HANNIKAINEN

<b>Sibelius-Akatemian julkaisemat reformaatioajan nuottikäsikirjoitusten käytännölliset editiot .....</b>	<b>110</b>
---	------------

MARGIT RAHKONEN

<b>About Arts and Politics: Stockholm December 14–16, 2012 .....</b>	<b>120</b>
--	------------

### KIRJA-ARVOSTELUITA

MATTI HUTTUNEN

<b>Oskar Merikanto: Kansallisen kauden yhteiskunnallinen vaikuttaja.....</b>	<b>124</b>
--	------------

SANNA IITTI

<b>Uusi musiikkitiede ja uudet paradigmat .....</b>	<b>133</b>
---	------------

<b>ABSTRACTS IN ENGLISH.....</b>	<b>141</b>
----------------------------------	------------



## Arvoisa lukija,

Kädessäsi on *Trio*-lehden toisen vuosikerran ensimmäinen numero. Se vie lukijansa paitsi yleisön mukana konserttiin myös tutkijan mukana arkistoon ja partituurien analyysiin. Näkökulmia ovat niin säveltäjän työprosessit, estetiikka ja asema kuin myös orkestraatio, nuottitekstien tulkinnan suhteellisuus sekä taiteen yhteiskunnalliset ja poliittiset ulottuvuudet.

Lehden viisi artikkelia ovat käyneet läpi vertaisarvioinnin. Jarkko Hartikaisen artikkeli käsittelee Suomessa melko vähäiselle huomiolle jääneen säveltäjä Helmut Lachenmannin ajatuksia ja esteettisiä näkemyksiä yhdistettynä teosten esittelyyn. Artikkelin taustalla on Hartikaisen käsikirjamainen kirjallinen työ, jossa kuvataan yksityiskohtaisesti Lachenmannin käyttämät jousisoitinten laajennetut soittotekniikat. Osmo Honkanen tarkastelee teosidentiteettiä, nuottitekstiä, nuottitekstin tulkintaa ja arvioinnin suhteellisuutta. Elisa Järvi vie lukijan György Ligetin pianoetydien esitysmerkintöjen, kommenttien ja korjausten pariin, kun taas Ville Komppa tarkastelee artikkelissaan orkestraation suhdetta muiden (tonaalisen) musiikin sävellysprosessissa olennaisten parametrien luomaan kokonaisuuteen. Anu Vehviläisen artikkeli käsittelee taidemusiikkimaailmassa vähän tutkittua ilmiötä, konserttiyleisöä, sekä sitä, miten etäisenä tai lähestyttävänä kuulija kokee musiikin, sen esittäjän ja koko konsertti-instituution. Vehviläisen *Avoin taiteilija & Arvoisa yleisö* -ohjelmasta saatiin tietoa jo *Trion* edellisen numeron artikkelissa.

Artikkelien lisäksi *Trio* sisältää kaksi tohtorintutkinnon tarkastustilaisuudessa esitettyä lectiota, kaksi katsausta ja kaksi kirja-arvostelua. Javier Arrebolan lectio käsittelee hänen Franz Schubertin pianosonaatteihin keskittyvää taiteellista tohtoriprojektiaan, kun taas Ulla Pohjannoro tarkastelee säveltäjän työprosessin tutkimista tieteellisessä väitöskirjassaan. Jorma Hannikaisen katsaus käsittelee reformaatioajan liturgisten nuottikäsi kirjoitusten editioita, jotka on toimitettu ja julkaistu Sibelius-Akatemiassa vuosina 2009–2012. Margit Rahkonen puolestaan kertoo vaikutelmiaan Weaving Politics -symposiumista, jossa pohdittiin taiteiden poliittisia ulottuvuuksia. Matti Huttunen on arvioinut Hannele Ketomäen väitöskirjan, joka käsittelee Oskar Merikannon asemaa ja hänen musiikkinsa reseptioon vaikuttaneita tekijöitä suomalaisessa musiikkielämässä. Sanna Iitti arvioi musiikintutkimuksen monitieteisyyttä ja uusia lähestymistapoja kuvaavan antologian, jonka ovat toimittaneet Leon Stefanija ja Niko Schöler.

Toimituskunnan huolenaihe ennen tekstien deadline-päivää oli, että emme saisi tekstiehdotuksia, ja lehti kuivuisi kokoon. Huoli osoittautui turhaksi. Tekstejä saatiin runsaasti, joten toimituskunta päätyi jättämään seuraavaan numeroon kolme artikkelia, jotka kaikki liittyvät ”vanhaan musiikkiin” eli ohjelmistoon, jonka historiallisesti tiedostava esittäminen edellyttää tukeutumista sävellysajan lähdeaineistoon. Seuraavasta numerosta on tulossa temaattisesti painottunut, jälleen mielenkiintoinen ja monipuolisia näkökulmia musiikkiin sisältävä lukupaketti. *Trio* on osoittautunut tarpeelliseksi julkaisukanavaksi.

Arvoisa lukija, *Trio* on tehty sinulle. Ole hyvä!  
Tuire Kuusi



JARKKO HARTIKAINEN

## Helmut Lachenmann – konkreettisuutta, korvien höristelyä ja hälyänten kauneutta

*Tässä artikkelissa esittelen Suomessa edelleen varsin vähäiselle huomiolle jääneen säveltäjä Helmut Lachenmannin tuotantoa ja ajatuksia musiikista. Lachenmann on keskeisimpiä kansainvälisen nykymusiikkielämän nimiä, ja hänen väkevän hälypitoinen musiikkinsa on saanut kokonaisen tyylisuunnan verran seuraajia. Lachenmann on kirjoittanut estetiikastaan lukuisia saksankielisiä esseitä, joiden keskeisiä teesejä nivon teosten esittelyyn; tutuiksi tulevat mm. musique concrète instrumentale, dialektinen strukturalismi, esteettinen apparaatti ja säveltäjän radikaali kauneuskäsitys.*

Helmut Lachenmann on yksi kansainvälisesti tunnetuimmista nykysäveltäjistä. Lachenmannin 1960-luvun lopun musiikki voidaan nähdä selkeänä alkupisteenä soittimin toteutetun hälymusiikin traditiolle. Tämä teksti on irrotettu sävellyksen maisteriohjelman kirjallisesta työstäni *Laajennetut soittotekniikat Helmut Lachenmannin jousikvartetoissa* (Hartikainen 2012). Työni alussa katsoin aiheelliseksi esitellä Lachenmannin puolivuosisataista säveltäjätuotantoa, sillä mitään vastaavaa ei ollut suomeksi vielä kirjoitettu.

### OPINNOT JA VARHAISTUOTANTO

Helmut Lachenmann (s. Stuttgartissa 27.11.1935) on saksalainen säveltäjä. Hän oli pastorin poika, joka aloitti musiikin harrastuksensa toisen maailmansodan päätyttyä, 11-vuotiaana, paikallisessa kirkkokuorossa. Ensimmäiset sävellysyrietykset syntyivät teini-iässä. Lachenmann opiskeli Stuttgartin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1955–58 musiikinteoriaa ja kontrapunktia Johann Nepomuk Davidin johdolla sekä pianonsoittoa Jürgen Uhdén oppilaana. Lachenmann tapasi 21-vuotiaana Luigi Nonon Darmstadtin 12. kansainvälisillä uuden musiikin kesäkursseilla (12. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt) vuonna 1957 ja muutti vuosiksi 1958–60 Venetsiaan opiskelemaan tämän johdolla sävellystä. Vapaana säveltäjänä ja pianistina työskentelyn ohella Lachenmann on opettanut sävellystä Baselin mu-

siikkiakatemiassa vuonna 1972, toiminut musiikinteorian ja säveltapailun professorina Hannoverin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1976–81 ja opettanut sävellystä ja musiikinteoriaa Stuttgartin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1981–2002. (Mosch 2008.) Lisäksi hän opettaa sävellystä periodiluonteisesti erilaisilla mestarikursseilla ja kiertää paljon teostensa harjoituksissa opastaen esiintyjä käyttämiensä erikoissoittotekniikoiden toteuttamisessa.

Luigi Nonon vaikutus Lachenmannin säveltäjänkehitykselle on ollut suuri. Tämä ilmenee jo siinä, että Lachenmann viittaa lukuisissa teksteissään ja julkisissa puheenvuoroissaan Nonoon. Davidin johdolla Lachenmann opiskeli pääasiassa historiallisia tyytlejä, perinteistä sävelkieltä (Lachenmann 1996, 145), ja vasta Nonon oppivuosien jälkeen hän löysi oman julkisen säveltäjäidentiteettinsä ja astui varsinaisesti julkisuuteen. Ajalta ennen Nonoa onkin säilynyt vain variaatiosarja Franz Schubertin teemasta pianolle (1956–57); muut varhaiset teokset säveltäjä on joko vetänyt kokonaan pois julkisuudesta tai ainakin asettanut esityskieltoon. Ensimmäinen Darmstadtin matka, jolla Lachenmann tapasi Nonon, aiheutti hänelle konfliktin saadun perinteisen saksalaisen korkeakouluopetuksen ja kesäkursseilla näyttäytyneen ”suuren eikenenkään-maan velvoittavuuden” välillä (Lachenmann, 1996, 147).<sup>1</sup>

Opiskelu Nonon yksityisoppilaana Venetsiassa oli Lachenmannin myöhemmän kertoman mukaan keskittynyttä, usein jopa päivittäistä, ja sisälsi vanhan ja uuden musiikin analyysiä, sarjallisia ja improvisoituja etydejä sekä sävellysharjoituksia eri ilmaisuvälineillä (Lachenmann 1996, 147–148). Lachenmannin tuotannon alkupäätä leimaa satsillis-lyyrinen, jälkisarjallinen estetiikka, kuten esimerkiksi tiukkaan parametriorganisointiin perustuvissa teoksissa *Souvenir* (1959) 41 soittajalle ja ”etydikokoelma” *Due Giri* (1960) orkesterille. Nämä kaksi teosta ovat ainoat kahden Nonon opissa vietetyn vuoden aikana valmistuneet sävellykset. Lachenmann itse luonnehtii vuonna 1970 tehdyssä haastattelussa *Souveniria* seuraavasti:<sup>2</sup>

[Teos on] utopistiselle kokoonpanolle kirjoitettu. Sitä ei soitettu. Esikuvana tai alitajuisena mallina tälle kappaleelle toimi Nonon *Varianti* ja hänen – tietoisien problematisoidut – spekulatiivisista synteettisistä äänenväriyanssoinneista soittimellisin keinoin toteutettuina. Tässä sarjallisessa teoksessa käytin jopa Nonon musiikin ’vaakunaa’, zigzag-kuvioista *Allintervallreihe*a (kaikki intervallit sisältävää 12-sävelriviä). Olin niin varma sävellyksellisestä itsenäisyydestäni, että halusin tietoisesti sivuuttaa tämänkaltaiset pinnalliset tyylilliset sukulaisuudet, mikä oli luonnollisesti naiivisti ajateltu. (Lachenmann 1996, 148.)

*Souvenirin* julkinen kantaesitys tapahtui lopulta vuonna 1994. *Due Giriä* taas ei koskaan esitetty, ja sen Lachenmann on sittemmin vetänyt pois julkisuudesta. Poisvedetyt teokset jättävät jälkipolville näyttämättä myös Lachenmannin 1960-luvulla läpikäymän lyhyen aleatorisen vaiheen, johon lukeutuu muun muassa kamariyhtye-teos *Introversion II* (1964). Tässä teoksessa Lachenmann jättää soittajien päätettä-

1 “Verantwortung ein großes Niemandsland” (Lachenmann 1996, 147, suom. tekijän).

2 Tästä eteenpäin kaikki suomennokset ovat tekijän, ellei toisin mainita.

väksi muuten tarkasti määriteltyjen äänitapahtumien säveltasot ja kestot (Hockings 2005, 95). Esityskieltoon joutuminen on käytännössä ollut Lachenmannin kaikkien vuosina 1958–64 säveltämien teosten kohtalo lukuun ottamatta kahta soolopiano-kappaletta: *Echo Andante* (1961/62) ja *Wiegenmusik* (1963). Lieneekö pelkkien pianokappaleiden säilyminen merkki siitä, ettei säveltäjä ollut vielä tyytyväinen muiden soittimien hallintaansa?<sup>3</sup>

Vuonna 1962 kirjoittamassaan teoskommentissa pianoteokseen *Echo Andante* Lachenmann viittaa uuteen sävellykselliseen lähestymistapaan verrattuna aikaisempiin teoksiinsa. Hän haluaa nyt eroon musiikillisesta ajattelusta, jota abstrakti (säveltaso)strukturi yksin hallitsee. Lachenmann suuntasi 60-luvulla omien sanojensa mukaan kohti säveltämistä, jossa ”ekspressiivisyys olemassa olevana tekijänä, käytettyihin keinoihin luonnostaan liittyvän ominaisuutena toimii strukturaalisten tutkimusretkien lähtöalustana” (Mosch 2008). Kuusikymmentäluvun puolivälistä eteenpäin Lachenmannin huomio kiinnittyi yhä enenevässä määrin äänen anatomiaan, erikoissoittotapoihin ja hälyääniin. Pian hän alkaa käyttää niihin perustuvasta musiikistaan termiä *musique concrète instrumentale*. Siinä jo sanana kulminoituu se sävellystyyl, josta Lachenmann nykyään parhaiten tunnetaan.

## MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE

Lachenmannin omasta musiikistaan käyttämälle *musique concrète instrumentale* -termille ei ole vakiintunutta käännoästä mihinkään kieleen<sup>4</sup>, sillä se viittaa suoraan ranskalaisen elektronisen musiikin pioneerin Pierre Schaefferin (1910–1995) luomaan käsitteeseen *musique concrète* (konkreettinen musiikki). Tätä termiä ei ole ollut tapana kääntää esimerkiksi saksassa, espanjassa, italiassa tai englannissa.

*Musique concrète* tarkoittaa Schaefferin määrittelemänä (Schaeffer 1950) säveltämisen konkreettisuutta (työskentelyä itse äänillä) erotuksena estetiikasta, jossa teos on jonkin abstraktin sävellyksellisen idean yksi mahdollinen soiva lopputulos. Schaeffer vertasi elektronisen musiikin soivaa ääntä koskevaa työtapaa partituurimusiikin abstraktisuuteen, jossa säveltäjä välittää intentionsa nuottitekstin välityksellä.<sup>5</sup> Lachenmann itse kiteyttää *musique concrète instrumentale* seuraavasti:

3 Lachenmannin henkilökohtaisesti tunteva Hans-Peter Jahn-Bosset (2005, 34) kertoo, ettei Lachenmann ole ollut kertaakaan tyytyväinen yhteenkään uuteen teokseensa sen sävellysprosessin aikana tai heti kantaesityksen jälkeen.

4 Ainoat tuntemani julkaistut suomennokset ovat säveltäjä Ville Raasakan käyttämät *instrumentaalinen konkreettinen musiikki* (Raasakka 2010a) ja *konkreettinen instrumentaalimusiikki* (Raasakka 2010b, 3).

5 Huomautettakoon, että elektronisen musiikin arkikielessä termi ’konkreettinen musiikki’ on muokkautunut tarkoittamaan mikrofoniilla äänitetyistä äänistä tehtyä musiikkia erotukseksi synteettisen äänen käytölle. Myös Lachenmann lähtee tästä käsityksestä (Lachenmann 1996, 211). Kyseessä on kuitenkin Schaefferin termin harhaanjohtava käyttö, joka pitää synonyymina materiaalia ja käyttötapaa. Syyt ovat historialliset: Schaefferin Pariisissa tehtiin *musique concrète* arkielämän äänistä, Kölnissä taas äänet luotiin synteettisesti studiossa, ja nämä kaksi miellettiin vastakohdiksi. Schaefferin alkuperäinen ajatus taas koski enemmänkin itse äänestä kohti sen abstrahointia kulkevaa sävellysprosessia kuin käytettyä materiaalia (Schaeffer 1950, Guedes 1996, 10).

Äänitapahtumat on valittu ja organisoitu niin, että niiden tuottotapa on vähintäänkin yhtä tärkeä kuin itse akustinen lopputulos. [...] Kuulija kuulee edellytykset, joiden alaisina äänitai hälytapahtuma tuotetaan; hän kuulee käytetyt materiaalit ja energiat sekä kohdatun vastuksen. (Lachenmann 1996, 381.)

Tämä on mielenkiintoista sikäli, että äänen tuottotapaan liittyvä syy-yhteys pyritään elektronisessa musiikissa usein tietoisesti katkaisemaan (Barrett 2007). Tällöin puhutaan usein ”akusmaattisesta musiikista” (*musique acousmatique*): äänilähteitä ei nähdä, vaan ne kuuluvat ikään kuin kaiuttimien luoman ”verhon” takaa, aivan kuten Pythagoraan oppilaiden ulompi piiri (*akousmatikoi*) kuuli opettajansa puheen (Schaeffer 1966, 91). Akusmaattisen musiikin säveltäjät eivät tyypillisesti halua tehdä musiikistaan liian ilmiselvää, narratiivista, kuunnelmamaista. Arkielämän äänet halutaan pikemminkin valjastaa käyttöön niiden musikaalisten ominaisuuksien vuoksi, jolloin kuulijakin voi löytää uusia ulottuvuuksia arkipäiväisestä. Lachenmannille nämä äänen tuottotapaan liittyvät assosiaatiot tuntuvat sen sijaan – ainakin edellä kuvatun määritelmän perusteella – olevan uusi musiikintekemisen ulottuvuus. Lachenmannin omaksuma termi voidaan kuitenkin nähdä suorana sovelluksena Schaefferin konkreettisen musiikin ajatuksesta, sillä Lachenmann on pakostakin työskennellyt hyvin instrumenttilähtöisesti, konkreettisesti äänen äärellä säveltäessään aivan uusia soittotekniikkoja hyödyntäviä teoksiaan. Lisäksi kuulija hyväksyy termin käytön luontevasti, sillä paljon erilaisia hälyääniä sisältävä musiikki todellakin usein kuulostaa ”soittimin toteutetulta konkreettiselta musiikilta”.

Tunnusomaista Lachenmannin musiikille on epäkonventionaalisten, hälypitoisten äänten nouseminen keskiöön. Musiikin pääasiallisen materiaalin muodostavat äänet, jotka klassinen tekniikka pyrkii häivyttämään taustalle. Nämä hälymäisyydet ovat silti läsnä, alistettuna, kaikessa musisoinnissa, etenkin puhuttaessa jonkun muusikon karakteristisesta *soundista*, jonka määrää usein yläsävelpatsasta enemmän äänen hälykvaliteetti, varsinkin äänen alukkeissa.

Ensimmäinen esimerkki *musique concrète instrumentalesta* on *temA* (1968) huilulle, mezzosopraanolle ja sellolle (Lachenmann 1996, 378). Siinä lauluäänen kirjavat, usein varsin puhemaiset äänet yhdistyvät luontevasti instrumenttien erikoissoittotapoihin, kuten hengittämiseen ja puhumiseen soittimen kautta. Teoksen synnyttämä vaikutelma on säveltäjän aiempiinkin teoksiin nähden jännittävän omaperäinen ja etäännytetty, ja teos on yleiskarakteriltaan kuulosteleva, tekstuureiltaan varsin ohut ja hauras, paljon aivan hiljaisuuden kynnyksellä operoiva.

*Musique concrète instrumentalea* vievät eteenpäin uusilla ja spesifisemmillä soittoteknisillä alueilla seuraavat kolme mikroskooppimaisella tarkkuudella operoivaa sooloteosta: *Pression* (1969/70) sellistille, *Dal Niente (Intérieur III)* (1970) sooloklarinetistille sekä pianoetydiksi alaotsikoitu *Guero* (1970, uusittu 1988).<sup>6</sup> Teoksissa konkretisoituu yksi Lachenmannin tämän kauden motoista: ”säveltäminen on inst-

6 Lachenmann esitytti 26.1.1971 Frankfurt am Mainissa edellä mainitut kolme sooloteosta kollaasinomaisesti yhdessä nimellä *Montage* (1971), mutta tämä versio ei ole säilynyt jälkipolville. (Lachenmann 1996, 435.)

rumentin rakentamista” (“Komponieren heißt: ein Instrument bauen”, Lachenmann 1996, 77). Tunnusomaista on teosten tietynlainen pesäeroa ottava äärimmäisyys: soolosellokappaleessa *Pression* soitinta soitetaan lukemattomilla erilaisilla tavoilla mitä mielikuvituksellisimmista paikoista, mutta ei kertaakaan *ordinario*. Jousipainetta lisätään äärimmilleen tai vähennetään minimiin (samoin kuin voimaa, jolla vasen käsi painaa kieliä), soitetaan paitsi *arco* myös eri tavoin *col legno*, minkä lisäksi jousella soitetaan myös soittimen puuosia, koppaa, viritystappeja ja tallaa. Samoin pianoteoksessa *Guero* ei kertaakaan paineta yhtään pianon koskettimista pohjaan. Sen sijaan klaviatuuria raavitaan guiron tapaan ja muun muassa näppäillään pianon viritystappeja kynnellä esitysmerkinnällä ”pizz.”. Molempien teosten tabulaatturimainen nuottokuva kertoo pääasiassa vain sen, mitä tehdään, ei niinkään soivaa lopputulosta. Kolmas sooloteoksista, klarinetille sävelletty *Dal niente (Intérieur III)* (1970) harrastaa portaaton rajankäyntiä säveltasollisen ja säveltasottoman välillä: siinä tuotetaan myös yläsävelsarjan erilaisia ilmentymiä ja vakuuttavan kuuloisia suhinoita, mutta se ei ole vaikutukseltaan eikä notaatioltaan niin äärimmäinen kuin kaksi edellä mainittua teosta. Silti sävellyksen tausta-ajatuksena on konkreettinen ruumiillisuus: ”Soittimesta tulee laite: karakteristisesti manipuloitu suodatin karakteristisesti säädellylle hengitykselle. [...] anatomiansa empaattisen keskittyneessä kokemisessa” (Lachenmann 1996, 382).

Edellä mainittujen tutkielmanomaisten soolokappaleiden jälkeen Lachenmann sävelsi ensimmäisen jousikvartettonsa *Gran Torso* (1971/76/88). Se rakentuu neljän soittimen hienostuneesta kontrapunktista ja pohjaa *Pressionin* kartoittamaan jousisoitintekniikkaan. Kvartetton sävellysprosessin aikana vakiintui myös Lachenmannin jousisoitinnotaatio erilaisine kosketuskohtaa osoittavine nuottiavaimineen (katso Hartikainen 2012, 25–27). Teoksessa käytetyt lainausmerkkeihin sijoitetut dynamiikat – kuten ”*ff*” hankaavalle hälyäänelle, joka tulee tuottaa voimakkaalla intensiteetillä reaalisen äänenvoimakkuuden jäädessä pakostakin vain murto-osaan *fortissimosta* – ovat oiva esimerkki *musique concrète instrumentalen* tavasta dekonstruoida historiasta periytyvä fyysisen suorituksen ja soivan lopputuloksen suhde ja näin kiinnittää huomiota äänentuottamiseen ja sen vastaanottamiseen (Pace 1998a).

Nämä Lachenmannin 1960-luvun lopun soolokappaleet sekä jousikvartetto *Gran Torso* ovat kaikkea muuta kuin soittoteknisiä tai musiikinhistoriallisia kurioositeetteja; ne ovat paitsi kekseliään omaperäisiä, luovan mielikuvituksen mestariteoksia, myös uuden musiikin notaation klassikkoja ja taidonnäytteitä vastaluodussa, uudessa sävellystekniikassa. Teosten muoto ja rakenne toimivat ja kantavat yli materiaalin outouden mieleenpainuvaksi taide-elämykseksi, josta voidaan löytää stimuloivaa tuoreutta ja herkkyyttä.

*Gran Torson* ”esteettis-ruumiillis-karheudellinen” sisarteos on *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) kolmelle konserttilyygelille ja jousiorkesterille. Teos jatkaa kirjaimellisesti siitä, mihin *Gran Torso* loppui, eli tukahdetuista Bartók-pizzicatoista (Lachenmann 1996, 102, 199, 386–387). Samaa estetiikkaa (josta Hans Werner

Henze käytti väheksyvää termiä *musica negativa*<sup>7</sup>) jatkaa seuraavana valmistunut *Fassade* (1973) suurelle orkesterille. Tätä teosta säveltäjä on luonnehtinut ”hiipiväksi marssiksi” (Lachenmann 1996, 388): radioiden suhina sekoittuu mieleenpainuvalla tavalla soitinten hälymaisemaan. Hieman varhaisemmassa teoksessa *Kontrakadenz* (1970/71) orkesterille ja neljälle radiolle radiosta konserttihakella soivat sisällöltään satunnaiset, mutta kestoltaan ja voimakkuudeltaan tarkasti määritellyt välähdyksenomaiset (kevyen musiikin) katkelmat peilaavat musiikkia ja peilautuvat siitä.

Lachenmann itse niputtaa useassa yhteydessä teokset *temA* (1968), *Notturmo* (1966/69), *Air* (1968/69/rev. 1994), *Pression* (1969/70), *Dal niente* (1970), *Guero* (1970/rev. 88), *Kontrakadenz* (1970/71), *Gran Torso* (1971/72, 1978/rev. 1988), *Klangschatten – Mein Seitenspiel* (1972), *Fassade* (1973), *Schwankungen am Rand* (1974/75) ja *Accanto* (1976) tuotannossaan vaiheeksi, jota otsikko *musique concrète instrumentale* parhaiten luonnehtii (Lachenmann 1996, 403). Vaikka *musique concrète instrumentale* -ajattelu on osa Lachenmannin sävellyksellistä ajattelua edelleenkin (Ryan 1999, 21), on mukaan tullut myöhemmin paljon muitakin aspekteja. Näitä ovat muiden muassa ’dialektinen strukturalismi’, ’esteettinen apparaatti’ sekä Lachenmannin radikaali näkemys ’kauneudesta’.

## DIALEKTINEN STRUKTURALISMI

Lachenmann on puhunut jo 1960-luvun lopulla ”strukturoidusta äänestä” (*Strukturklang*) ja käänteisesti ”äänistruktuurista” (*Klangstruktur*) viitatessaan sävellystensä rakentumiseen (”Klangtypen der neuen Musik”, Lachenmann 1996, 1–20). Säveltäjä kertoo luoneensa aluksi äänten typologian, joka ottaa lähtökohdakseen sen, miten yksittäinen ääni akustisesti havaitaan (”niin epärealistista kuin se saattaakin olla”, hän kirjoittaa 24 vuotta myöhemmin).<sup>8</sup> Säveltäjän myöhemmässä sovelluksessa luotavat ja havaittavat struktuurit ovat dialektisia (”Struktur als dialektisches Wahrnehmungsobjekt”, rakenne dialektisena kokemusobjektina), sillä käytettyjen äänten musiikillinen merkitys ja kuulokokemus eivät määräydy vain niiden fysikaalisista luonteenpiirteistä, vaan myös säveltäjän niille luomasta välittömästä kontekstista ja niiden hierarkkisesta liittymisestä muihin ääniin. (Lachenmann 1996, 87.) Hän on käyttänyt perhevertausta sävellystekniikastaan, jossa keskenään heterogeenisia äänimateriaaleja yhdistetään ajassa yhdeksi musiikilliseksi aistiyksiköksi: ”Sillä mitä muuta yhteistä on isällä, äidillä, pojalla, tyttärellä, kodinhoitajilla, koiralla ja kissalla kuin että ne kaikki asuvat saman katon alla ja keskenään muodostavat enemmän tai vähemmän integroituneen hierarkian?” (Lachenmann 1996, 88).

Lachenmannin musiikki 1980-luvulta alkaen yhä enemmän ”juontaa rakenteel-

7 Henze 1983, 345–346. Vrt. Lachenmannin vastine (Lachenmann 1996, 331–333, englanniksi Lachenmann 1997).

8 Lachenmannin äänityyppianalyysia on suomeksi esitelty ja säveltäjän pianokonserton *Ausklang* analysointiä soveltanut Raasakka (2010b).

liset detaljinsa tiedostava–tiedostamattoman kohdatessa struktuureihin, jotka musiikki auttaa luomaan, jotka se herättää esiin – samalla tehden irtiotta, törmäten niihin”. Tätä säveltäjä kutsuu ”dialektiseksi strukturalismiksi”, jossa säveltäminen ei kohdistu vain musiikillisten struktuurien luomiseen tai esimerkiksi huomion kiinnittämiseen niihin, vaan keskittyy siihen, mistä nämä struktuurit syntyvät, miten ne muodostuvat ja miten tekevät itsensä tiedostetuiksi. Tutun materiaalin näennäisesti itsestään selvä konteksti erotetaan materiaalista eri tavoin, jotta saavutetaan ”vapautettu kokemus”. (Lachenmann 1996, 89–90.)

Käytännössä ”dialektinen strukturalismi” manifestoituu esimerkiksi tuubakonsertossa *Harmonica* (1981/83), jossa monet tutut ”kansanomaiset” kuviot, rytmit, arpeggiot ja muut ”banaliteetit” muuntuvat asteittain rakenteeltaan tunnistamattomaksi. Lachenmannin ensemble-teoksista ehkä soitetuimmassa – nimeltään *Mouvement* (– *vor der Erstarrung*) (1982/84) – puolestaan sisällöltään tyhjien, mutta touhukkaiden ja jopa svengaavien kuvioiden ”sisäinen jähmettyminen” (*Erstarrung*) toteutuu konkreettisesti teoksen edetessä. Uutta filharmonista kuulemistapaa Beethovenin 9. sinfonian ”tuhkissa” puolestaan tarjoaa orkesteriteos *Staub* (1985/87), jossa säveltäjä etsi ”ei-musiikkia” (*Nicht-Musik*), schönbergiläisittäin eräänlaista uutta ”vieraiden planeettojen ilmaa”. (Lachenmann 1996, 394–397.) ”Ei-musiikin” hyväksyminen osaksi kuuntelua avaa kuulijalle hänen oman kuuntelunsa tapoja, ja se on kuuntelun tapojen kuuntelua, eli todellista havaitsemista, ”korvien höröstelyä” (Lachenmann 1996, 91).

Lachenmannin mielestä usko luovan prosessin formalisointiin on kuitenkin naivia. Lachenmannille 1950-luvun puolivälin ”klassisen sarjallisuuden” (Nono, Boulez ja Stockhausen) suurin anti onkin sen voimakas reaktio aikansa sosiaalisiin rakenteisiin sekä kommunikaation sääntöihin ja normeihin. (Lachenmann 1996, 93–97.) Usein nostetaan esiin opettaja-Nonon poliittisuus, ajatus musiikillisen ja sosiaalisen vallankumouksen rinnastamisesta – sarjallista musiikkia vasemmistoajattelijoiden teksteihin – ja tämän vaikutus Lachenmanniin yhdessä vaikkapa 60-luvun opiskelijamallakoiden kanssa (ensimmäinen *musique concrète instrumentale* -teos *temA* syntyi vuonna 1968!). Lachenmannin eittämätön poliittisuus ilmenee kuitenkin sinänsä abstraktin musiikin syvällisempien poliittisten konnotaatioiden tutkimisena ja kartoittamisena (Pace 1998a, 9). Lachenmannille itselleen Nonon poliittinen toiminta ja kommunismin puolesta puhuminen peittivät, ainakin aikanaan, alleen tämän musiikin ”todellisen poliittisen, so. eksistentiaalisen, viestin” (Ryan 1999, 20).

Lachenmann on itsekin käyttänyt 1970–80-luvun saksalaisen musiikkikeskustelun termejä *Verweigerung* (”kieltäytyminen”, ”hylkääminen”, englanniksi *rejection* ja *denial*) ja *Widerstand* (”vastarinta”, engl. *resistance*). Nämä manifestoituvat hänen 1970-luvun musiikkinsa ”puhetavan” radikaaliudessa. Jatkuvuus ja säännönmukaisuus on tukahdutettu, soittimia käytetään epätavanomaisesti, hiljaisuus ja staattisuus laajentavat teosten kesto-suhteita odottamattomasti – musiikin identifioitavilla motiiveilla ja eleillä ei ole etenemissuuntaa, ja muuttuvien parametrien määrä on joko

hyvin alhainen tai hyvin korkea. Sävellyksistä tuleva vaikutelma on kuulijan tarkkaavaisuutta hännästä luoden jännittävää, täyttymättömistä ennako-oletuksista syntyvää intensiteettiä. (Hockings 1995, 8.)

Taustalla voitaisiin nähdä sarjallisuudesta peritty, laajennettu tonaalisuus-tabu, joka kieltää paitsi funktionaalisen sävelkeskiöisyyden myös muun musiikillis-ilmaissullisen gravitaation, liikkeen tunnun. Lachenmannin lähestymistapa ei kuitenkaan ole näin antiteettinen, vaan edelleenkin dialektinen: ”Ongelma ei ole: Kuinka pakenen tonaalista imua – liioin se ei ole: Millä tempuilla sopeutan itseni siihen: Ennemminkin tehtävänä on ymmärtää materiaalin tonaalista määräytymistä yhdessä jatkuvasti muuntuvan kokonaisuuden kanssa” (Lachenmann 1996, 56).

Sävellysteknisesti Lachenmann kyllä ponnistaa vahvasti sarjallisuuden perinnöstä. Materiaalin hallinnointitapa, toisiinsa rinnastuvien ilmiöiden asettaminen janalle ”asteikoksi”, on luonteeltaan jälkisarjallista esistrukturointia, samoin tempo- ja rytmiverkoston ja jopa puhtaan dodekafonian käyttö. Nämä tekniikat toimivat kuitenkin Lachenmannilla pääosin vain säätelevässä, ei niinkään generoivassa funktiossa. Musiikin lopullisen muotoutumisen takaa ei paljastu analyysin keinoin todennettavissa olevaa kaavaa (Hockings 2005), vaan musiikki syntyy säveltäjän itsensäkin sanoin ”lopulta kaikkea kontrolloivasta” vaistosta (Ryan 1999, 24). *Musique concrète instrumentale*n kuviteltavissa olevat ”parametriasteikot” ovat luonteeltaan erityisiä, sarjallisesta näkökulmasta katsoen ehkä kompleksisen, jopa epämääräisen polyparametrisia. Käytännön mekaniikan tasolla ne kuitenkin ovat havainnollisesti vahvoja, assosiativisia. Lachenmannin konkreettisesti lähestymistavassa keskeistä on ääni itse, ääneen liittyvät energiatasot, äänen lähikuuntelu ja äänestä juontuvat mielleyhtymät, joita ei voida teknisesti mitata tai muuttaa numeeriseksi. Sarjallista musiikki ei siis ole.

Lachenmannin mukaan jokaisella äänellä ja sävellyksellisellä elementillä on neljä apriorista aspektia: *tonaalisuus*, *akustis-fyysinen kokemus*, *strukturi* ja *aura* (Lachenmann 1996, 88). ”Tonaalisuudella” hän tarkoittaa koko musiikin traditiota ja sen mukanaan tuomaa suhdeverkostoa, ”esteettistä apparaattia” (tästä lisää seuraavassa alaluvussa.). ”Akustis-fyysinen kokemus” puolestaan on äänten typologisoinnin taso, jolla säveltämisen immanentit rakenteelliset ”spekuloinnit” (*Spekulationen*) tapahtuvat. Ymmärrän tämän liittyvän puhtaasti *soinnin* äärellä olemiseen, äänen morfologioihin ja niiden abstrahointeihin. Itse typologisointi tietenkin viittaa Lachenmannin varhaisiin äänityyppikaterogioihin, joista jo mainitsin yllä; äänityyppejä ovat kadensoiva ääni (*Kadenzklang*), liikkumaton, värinä havaittava ääni (*Farbklang*), arpeggiomainen huojuntaääni (*Fluktuationsklang*) ja elävästä pinnasta muodostuva tekstuurääni (*Texturklang*) (Raasakka 2010b). ”Strukturi” taas viittaa äänen sijoittumiseen paitsi järjestyneisyyden, myös sen negaation, epäjärjestyneisyyden ambivalentille akselille; Lachenmann esittää vertauksen puisesta tuolista, jonka voi nähdä tuhottuna metsän puuna. Tämä on ymmärrettävä siinä Lachenmannin perinteisen äänen ja muodon dualismin hylkäävässä, kehämäisessä ajatusmaailmassa, jossa idea

teoksen muodosta on väistämätön seuraus teoksen sisältämien äänien luomista vai-  
kutelmista – käytettyjen äänien samanaikaisesti ja keskeisesti palvellessa vastaavasti  
rakenteellisia funktioita (Lachenmann 1996, 74). ”Auran” käsite on arvoitukselli-  
sin, koska se menee Lachenmannin mukaan osittain päällekkäin ”tradition” kanssa.  
Se viittaa Lachenmannin sanoin ”assosiaation, muistojen ja arkkityyppisen taian-  
omaisiin predeterminaatioihin”, toisin sanottuna se toimii ”intiimien kokemusten  
välittäjänä eksistentiaalisesta todellisuudesta” (Lachenmann 1996, 61). Aura on vii-  
mekädessä tärkein liiallisen struktuuri-ajattelun ylivallan vastavoima. (Lachenmann  
1996, 88.)

## ESTEETTINEN APPARAATTI

Edellä sivutut, äänen mukanaan kantamat merkitykset liittyvät ”esteettisen appa-  
raatin” käsitteeseen, jota Lachenmann käyttää kirjoittaessaan musiikistaan. *Musique  
concrète instrumentale* -estetiikka johdatti Lachenmannin uuteen sointimaailmaan,  
jonka ilmaisulliset kvaliteetit eivät juonnu aiemmasta musiikista, vaan tuntuvat en-  
nemminkin viittaavan ei-musiikillisiin asioihin. Tämän viittaussuhteen tiedosta-  
minen johti 1970-luvun puolivälissä siihen, ettei sävellyksen objektina toimi enää  
pelkkä äänimateriaali sinänsä, vaan huomioon otetaan myös ilmaisun ja konstruk-  
tion sisältämät sosiaaliset lataukset. Ennenkuulumattomien äänien ja laajennettu-  
jen soittotekniikoiden ohella Lachenmann alkaakin tietoisesti käyttää perinteisen  
repertuaarin tutuimpia ääniobjekteja – asteikkokulkuja, luonnollisten huiluaänien  
muodostamia yläsävelsarjoja ja puhtaita kolmisointuja – rakenteen yksikköinä, ”as-  
teikon” uusina ääripäinä. Hän viittaa myös aivan tiettyihin musiikinhistorian merk-  
kiteksiin.

Klarinettikonsertto *Accanto* (1975–76) on dialektisessa suhteessa teoksen taustalla  
nauhalla soitettavaan Mozartin klarinettikonserttoon KV622. Mozart soi niin  
hiljaa, että se nousee esiin vain harvoin, fragmentaarisesti. Kun teosta on jäljellä  
noin kolmannes, orkesterin tuubisti huutaa ”Soittakaa esimerkki, olkaa hyvä”, jolloin  
Mozart-nauha soi useita sekunteja eksplisiittisenä orkesterin ollessa hiljaa. Pata-  
rumpali poimii nauhalta pulssin, ja orkesterin alkaessa jälleen soittaa on musiikki  
karua ja groteskia. Lachenmann siis taittaa mahdollisen nostalgiantunteen sen ää-  
rimmäisellä vastakohtalla. Teoksessa sekä Lachenmannin että Mozartin musiikin  
erikoislaatuisuus tulee esiin niiden keskinäisessä yhteentörmäyksessä. (Pace 1998a,  
17.) Lachenmann dekonstruoi Mozartin mestariteoksen ja sen edustaman konsert-  
togenren virtuoosisuuteen liitettävät odotukset – sekä klarinetin kapasiteetin – sa-  
malla kun työskentelee tonaalisen musiikin säännöllistä pulssia vastaan (Hockings  
1995, 13). Lachenmann on sanonut sävellyksellään kritisoiwansa, ei niinkään Mo-  
zartin musiikkia, vaan sitä kulttuurillista roolia, jonka se on anastanut itselleen (Pace  
1998a, 17). Orkesteriteoksessa *Staub* (1985–87) viittauksen kohteena on Beethove-

nin yhdeksäs sinfonia, vahvistetulle jousikvartetille ja orkesterille sävelletyissä *Tanzsuite mit Deutschlandliedern* (1979–80) taas Saksan kansallislaulu ja tanssikarakterit, erityisesti siciliano.

Yhdeksi historialliseksi esimerkiksi käyttämästään tekniikasta Lachenmann mainitsee yksityiskohdan Alban Bergin *Wozzeckin* II näytöksen ensimmäisestä kohdasta, jossa sanojen ”Da ist wieder Geld, Marie” (”Meillä on taas rahaa, Marie”) kohdalla atonaalinen musiikki väistyy hetkeksi syrjään ja kuullaan puhdas C-duurikolmisointu. ”Sen kadotetuista, mutta hyvin muistetuista – tässä särkyneistä – tonaalisista tunnuspiirteistä johtuen se ei enää voi olla vain mekaanisesti integroitunut atonaaliseen kontekstiinsa”, vaan se on ”alennettu, rikottu, lopullisen hyljeksitty” (Lachenmann 1996, 90).

Tonaalisen materiaalin vieraannuttaminen ja menneisyyden musiikin kanssa luotava synteesi tulee ensi kertaa koko vaikuttavuudessaan esiin monumentaalisisessa 50-minuuttisessa pianokonsertossa *Ausklang* (1984–85). Läpi teoksen kuulija kohtaa muun muassa yllättäviä, atonaalisiin yhteyksiin sijoitettuja tonaalisen musiikin sointuja, tonaalisia sointukulkuja yhtenä kerroksellisen harmoniakudoksen osana tai hälyäänillä varjostettuna, sekä dissonoivista harmonioista esiin suodatettuja tonaalisia sointuja. Keskeisellä sijalla on myös resonanssi; orkesteri toimii pianon laajennettuna kaikukoppana, ”jälkisointina”. Huomio on siis siirtynyt paitsi tonaalisten konnotaatioiden taiteelliseen käsittelyyn ja klassisen konserttomuodon kätkeytyyn käyttöön myös uusien äänien tuottamisesta niiden jälkivaikutusten tutkimiseen. *Ausklancia* on jo kestonakin puolesta helppo pitää yhtenä Lachenmannin pääteoksista, ja sen paikoin poikkeuksellista, mutta hämmästyttävästi toimivaa orkestrointia on jopa kuvattu ”yhdeksi aikamme musiikin ylittämättömistä saavutuksista” (Pace 1998b, 8).<sup>9</sup> Sama ”jälkikaikuihin”, äänen morfologiaan keskittyvä tendenssi näkyy myös laajassa, klassista muodollista symmetriaa hyödyntävässä ja edellä mainittuja strukturaalisia seikkoja eteenpäin vievässä teoksessa *Allegro sostenuto* (1986–88) klarinetille, sellolle ja pianolle. Se soi hyvin konsonoivasti ja on perinteisen soitinnuksensa vuoksi Lachenmannin esitetyimpiä sävellyksiä. Siinä jälkisointien käsittely on Lachenmannin mukaan viety vielä *Ausklangiakin* hienojakoisemmaksi ja kompleksimmaksi (Ryan 1999, 23).

Tähän tuotannon vaiheeseen liittyy myös Lachenmannin toinen jousikvartetto *Reigen seliger Geister* (1989), jonka otsikko on ironinen viittaus kadonneeseen idylliin: Gluckin *Orfeo ed Euridice* -oopperan (1762/74) ”Autuaiden sielujen” ballettinumeroon. Se liikkuu alussa pitkään lähes kuuloalueen ulkopuolella hiljaisilla, verhotuilla äänillään. Teos pysyy muodon lujuuden, hälyäänien ja mosaiikkimaisen soitinnuksen takana olevan ”rakenteellisen melodian” ansiosta hyvin koossa. Rakenteellinen melodia on esistruktuuri, rytmiverkko, joka kontrolloi pääasiassa sävellyksen eri äänitapahtumien ajallista esiintymistä. Sellainen on nähtävissä käytännössä

<sup>9</sup> Kuulin teoksen elävän esityksen Tukholmassa 21.2.2008. Pianistina oli säveltäjän puoliso Yukiko Sugawara, Tukholman kuninkaallista filharmonista orkesteria johti Christian Eggen.

kaikissa Lachenmannin teosten käsikirjoituksissa noin vuodesta 1969 eteenpäin (Hockings 2005, 94), mutta tässä teoksessa se on nähtävissä myös julkaistun partituurin ylälaidassa. Lähtöideana uudelle jousikvartetolle toimi jousisoittimien mahdollisuus luoda sointi, jossa ”ääni ei ole ilmasta temmattu”, vaan jossa ”ilma on temmattu äänestä” (”Luft aus den Tönen gegriffen”, Lachenmann 1996, 228) – kyseessä on varsin vähän säveltasoisuutta mutta paljon jousenhankausääntä sisältävä ääni, *flautato*. *Reigen* kulminoituu sonoriteetin ja yläsävelpilvien saavuttamiseen, minkä jälkeen soittajat virittävät kielet vapaasti alaspäin (*Wilde Scordatur*), ja jouset kuulostavat laajan, hiljentävän pizzicato-jakson aikana lähes lyömäsoittimilta. Pitkällä jänneväliä siis siirrytään jousen hankausäänestä pitkän transformaatioprosessin seurauksena monenkirjaviini näppäilyääniin soitinten tavallisen resonanssin tuolle puolen.

Oopperassa ”Pieni tulitikkutyttö” (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1990–97) soitinosuudet värittävät tekstien (pilkkomisesta hämärtyvää) lausesisältöä, ja niihin sisältyy myös kuiskattuja ja lyhyitä, lausuttuja katkelmia, kuin lausuja-minän ajatuksia. Teos muodostaa sanoista, eleistä, sävelistä, hälyistä ja niiden assosiaatioista yhtä ekspressiivistä kieltä punovan dramaattisen superinstrumentin. Huilulle, pasuunalle, mieskuorolle ja orkesterille kirjoitettu 40-minuuttinen vaikuttava suurteos *NUN* (1997–99/2002) taas on soinniltaan hyvin suuri ja resonoiva. Tähän vaikuttaa osaltaan se, että soitinsolistien äänet ohjautuvat kahteen pedaali pohjassa olevaan pianoon, joiden resonanssit vahvistetaan yleisölle.

Arditti-kvartetin tilauksesta syntyi Lachenmannin kolmas kvartetto, *Grido* (2000–01/2002).<sup>10</sup> Kahta edellistä jousikvartettoa paljon esittänyt Irvine Arditti toivoi voimakasäänisempää teosta, joka paremmin ottaisi huomioon suuret salit ja ihmismäärät eikä edellisten kvartettojen tapaan peittyisi niin herkästi vähäistenkin konserttitilassa esiintyvien tahattomien hälyäänten alle. Lachenmann kirjoittikin – oikeastaan ensimmäistä kertaa sitten 1960-luvun – teoksen, joka on pääosin säveltasoisista musiikkia eikä hälyääniä. *Gridon* voidaan jopa ajatella olevan sonaattimuotoinen. Teoksen peruselementit ovat staattinen ääni, huojunta, tremolo sekä erittäin nopea, virtuoosinen 32-osasahaus. *Grido* myös käsittelee Lachenmanniin voimakkaasti assosioituvaa, säröistä lisätyn jousipaineen ääntä eri tavalla kuin aiemmat teokset: se ei ole ilmaisen lähtökohta vaan äärimmäinen tehokeino, johon tullaan valmistellen. Ainoa valmistelematon tällä tekniikalla luotu ”shokkitech” tulee aivan teoksen lopussa. Teos myös usein sulkee taitteita säveltasoisuuden muuttuessa portaattomasti säveltasottomaksi. Tavoissaan käsitellä hälyääniä – jo yli 30 vuotta sitten kehittämissään tekniikoissa – Lachenmann vertautuukin paljon perinteisemmän musiikin säveltäjiin. Säveltäjä kirjoittaa teoksestaan:

---

10 Teoksen nimen voi katsoa tulevan italiasta (’huuto’ tai ’huudan’), mutta sävellyksen kansilehdellä näkyy sen myös viittaavan kantaesittäjänsä nimiin: Graeme Jennins, Rohan de Saram, Irvine Arditti, ja DOv Scheindlin (Lachenmann 2007).

Mitä Robinson Crusoe tekee, kun hän kuvittelee kehittävänsä saartaan? Asettuu porvarillisesti aloilleen? Repii herooisesti rakenteensa alas? Jättää pesänsä? Mitä tekee hän, joka etsii tietä, vaikka polku läpäisemättömän läpi on jo kynnetty? Hän paljastaa itsensä ja kirjoittaa kolmannen jousikvartettonsa, sillä itsetyytyväisyyden vaikutelma on pettevä. Polut taiteessa eivät johda mihinkään, varsinkaan 'perille', joka ei ole mitään muuta kuin 'täällä' – missä luovan tahdon ja sen prosessien välinen kitka muuttaa tunnetun vieraaksi – ja me olemme sokeita ja kuuroja. (Lachenmann 2007.)

Lachenmannista onkin sanottu, että yksi hänen ”enemmän tai vähemmän pysyvästä luonteenpiirteistään on eri mieltä oleminen ja vastustaminen, jopa protestointi pysähtyneisyyttä kohtaan”. Täten hän ei suostu olemaan ”lachenmannilainen säveltäjä”, mikä kliseisimmillään kaiketi tarkoittaisi sitä, että hän keskittyisi vain uusien soittotapojen tutkimiseen kieltäytyen kirjoittamasta miellyttävänkuloista musiikkia. (Koch 2008.) Vuonna 2006 tehdyssä haastattelussa säveltäjä sanoo hälyillä säveltämisen olevan ”helppoa” ja myöntää itsekin yhtyvänsä Pierre Boulezin kaltaisten ranskalaisten säveltäjien toiveeseen, etteivät niin monet säveltäjät käyttäisi hälyjä; todellinen tutkimuskenttä on tuoreiden ja vakuuttavien kontekstien löytäminen äänille (Heathcote 2010, 333). *Grido*, samoin kuin *NUN* tai Lachenmannin toinen 2000-luvun suurteos, 40-minuuttinen spatiaalinen ensembleteos *Concertini* (2005) ovatkin eetokseltaan ”suuria konserttikappaleita”, ”mestarteoksia”. Niissä ei kuitenkaan sinällään ole Lachenmannin tuotannon puitteissa mitään uutta – paitsi että niissä on enemmän ”vanhaa”: säveltasoja ja perinteistä satsillisuutta. Teoksissa instrumentaalisten keinojen käyttö on kohottavalla tavalla suvereenia, kuten sävellyksellisten täysosumien aiheuttama vaikutelma usein on. Tai sitten jo kartoitettua aluetta on käytetty aikaisempaa aistikkaammin ja detaljoidummin – ja tässä mielessä laaja soolopianoteos *Serynade* (1997–98/2000) resonanssitutkimukseen vertautuu pianokonsertto *Ausklangin* (1984–85) jälkisoiteihin samoin kuin *Reigen seliger Geisterin* (1989) *flautato*-tekniikka *Gran Torson* (1971/72, 1978/rev. 1988) jousipaineen käytön kirjavuuteen.

Tyylillisiltä ja soinnillisilta ulottuvuuksiltaan kirjoitushetkellä saatavilla olevat 2000-luvun teokset ovat sisällöllis-assosiatiivisesti hyvin rikkaita, mutta pysyvät silti ihmeellisen tiukasti koossa ja ovat, viittauksistaan huolimatta, epäilemättä ja tunnistettavasti Lachenmannia<sup>11</sup>. Esimerkiksi tämän kirjoittajalle ensembleteos *Concertinin* (2005) elävän esityksen kuuleminen kuuluu tähänastisen elämän suurimpiin ja innostavimpiin konserttielämyksiin, vaikka teoksen vertaaminen edeltäviin teoksiin sen sisältämien uusien keksintöjen perusteella ei tunnukaan kovin mielekkäältä.<sup>12</sup>

11 Viittaan tässä 2000-luvun teoksiin *NUN* (1997–99/2002) huilulle, pasuunalle, orkesterille ja miesäänille; *Serynade* (1998/2000) pianolle; III jousikvartetto *Grido* (2000–01/2002); kamariorkesteriteos *Concertini* (2005); *...got lost...* (2008) sopraanolle ja pianolle.

12 Ensemble Modern johtajanaan Brad Ludman, 8.8.2006, Darmstadt, Sporthalle am Bollenfalltor. Esitys on julkaistu sittemmin äänitteellä Ensemble Modern Medien EMSACD-001.

## TEOSTEN RESEPTIOSTA: MIKÄ ON ”KAUNISTA”?

Monet kuulijat ovat kokeneet Lachenmannin hälypitoiset teokset ikäväksi, negatiiviseksi ja rumaksi protestiksi klassisen musiikin perintöä kohtaan, ja tämä retoriikka on jäänyt kliseenomaisesti elämään jättäen varjoonsa säveltäjän itsensä korostaman tuoreen ja painolastittoman äänimaailman. Jopa vuoden 1980 Donaueschingenin musiikkipäivillä (Donaueschinger Musiktage) – pelkkiin kantaesityksiin keskittyvällä, jo vuodesta 1921 järjestetyllä ja tyypillisesti uudistuksellisinta nykymusiikkia esittelevällä festivaalilla – Lachenmannin *Tanzsuite mit Deutschlandlied*in (1979/80) kantaesitys jouduttiin aloittamaan uudestaan alusta yleisön naureskelun ja häiriköinnin takia (Heathcote 2010, 333). Kuulijat tuntuvat usein kokevan musiikin, ainakin aluksi, siitä käsin, mitä siitä puuttuu. Lachenmannin musiikki kuitenkin tähtää kuuntelukokemukseen, joka on parhaimmillaan pinttyneiden kuuntelutottumusten luomista ennako-oletuksista vapauttava, avartava. Tietenkin tässä voidaan kysyä, kumpi on epäonnistunut, kuulijat vai Lachenmann: aika näyttää.

Voidaan ajatella, että ”esteettisen apparatuurin” käyttö tekee säveltämisestä korostuneesti ja tiedostavasti sosiaalisen aktiviteetin, sillä se tulee jo sävellysteknisesti musiikin ja sen havaitsemista määrittävien sosiaalisten ehtojen väliin. Vaikka tietenkin kaikki säveltäminen on sosiaalista – ainakin sikäli kun musiikilla on joku yleisö (tai edes yksi tai useampi esikuva) – tekee Lachenmannin musiikki tarkoituksella havaittavaksi kuuntelumme kulttuurillisesti periytynyttä mekaniikkaa. ”Lachenmannin musiikki pakottaa kuulijan kohtaamaan ja kyseenalaistamaan piintyneet odoituksensa ja vastareaktionsa musiikkiin tarkoituksenaan laajentaa ja tuoda tietoisiksi havainnointikykyämme”, kirjoittaa brittiläinen pianisti ja musiikintutkija Ian Pace (Pace 1998a, 9). Lachenmann itse puhuu tässä yhteydessä ”kauneudesta”: ”Kauneuden havaitseminen on pysyvästi yhteydessä todellisuutemme sisältävien sosiaalisten ristiriitojen havaittavaksi tekemiseen, sillä tehdä ne havaittavaksi on tehdä ne voitettaviksi” (Lachenmann 1996, 108). Musiikki on siis ”kaunista” noustessaan tavanomaisuuden yläpuolelle; samalla se nostaa meidät mukanaan.

Eikö tämä sitten koske kaikkea musiikkia? Ei. Ensinnäkin eri aikoina hyvin erilaisia soivia asioita musiikissa tarkoittanut ”kauneus” tulee ymmärtää lachenmannilaisittain varsin radikaalinakin tavanomaisen ja ”porvarillisen” (*bürgerlich*) hylkäämisenä. Lachenmannin mielestä kauneudelle ei ole mitään luonnonvakioita. Aikalaisiaan ravistelleena, radikaalisti kauniina musiikkina Lachenmann mainitsee Bachin rikkaan koraalisoinnutuksen, Mozartin jatkuva ”kaksimielinen seurustelu” (*doppelbödigen Umgang*) miellyttävinä pidettyjen tyylien kanssa, sekä Beethovenin rohkean, temaattisesta työstä kumpuavan muotoajattelun (Lachenmann 1996, 108). Lachenmann on siis omasta mielestään tämän klassisen musiikin kaanonin jatke, ei tuhoaja. Sen sijaan nykymusiikissa vastaavia uudelleentulkintoja ei Lachenmannin vuoden 1976 tilannekatsauksessa juuri ole näkyvissä, vaikka kauneudesta paljon puhutaan ja suuri yleisö sitä vaatii (”Zum Problem des musikalisch Schönen heute”

[Musiikillinen kauneus tänään]; Lachenmann 1996, 104–110, engl. Lachenmann 1980). Lachenmannista käsite ”kauneus” pitäisi pelastaa ”halvoilta teeskentelijöiltä”, joita hänen ärhäkkää 70-luvun kielenkäyttöä hieman huvittavastikin demonstroivan listansa mukaan ovat ”avantgardehedonistit, sointivärikokit, eksotismilla meditoijat, kaupalliset nostalgikot, populaariprofeetat, luonto- ja tonaalisuusapostolit, akateemikot ja traditiofetisistit” (Lachenmann 1996, 106). Taiteen tehtävä ei siis ole yhteiskunnan ristiriitojen kanssa flirttailu, eikä niitä karkuun juokseminen, vaan ristiriidat pitää voittaa: ”kauneuden käsitteen täytyy puhdistaa itsensä kulkemalla sosiaalisten odotusten todellisten ristiriitojen läpi” (Lachenmann 1996, 110). Näin yksilö tulee tietoiseksi ”humaanista potentiaalistaan ja vapaudestaan”, eikä alistu ”pakenemiseen, irtisanoutumiseen, itsepetokseen” (Lachenmann 1996, 107). Tulkitsen tämän niin, että musiikin tulee Lachenmannin mukaan olla kanta-aottavaa, vähintäänkin menneisyyden luomat konnotaatiot huomioivaa. Näin kuuntelijakin tulee tiedostavammaksi taiteen vaikutuksesta itseensä; taide on ihmisen ja ihmiskunnan peili. Naiiville, menneisyydestä(än) piittaamattomalle taiteilijalle on vaarassa käydä kuin vaikkapa täyssarjallisuudelle, joka määritteli havaittavissa olevia äänenvoimakkuuden asteita olevan saman verran kuin kromaattisessa asteikossa säveliä. Soivan äänen kokemus hetkellisesti unohdettiin. Mikäli taas jokaisen äänen mukanaan kantama esteettinen apparaatti sivuutetaan, on vaarana teosten epäedullinen, jopa säveltäjän kannalta nolo vastaanotto; kuuluisan sanonnan mukaan historiaa tuntematon on tuomittu sitä toistamaan. Lachenmann ottaa kuuntelukokemusta korostavien teostensa lähtökohdaksi paitsi äänten fysiologisen kokemuksen myös musiikin historiallis-sosiaalisen esteettisen apparaatin. Hän luo musiikkia, jossa yhtäältä mennään sen reuna-alueille (hälyääniin), toisaalta puretaan ja käsitellään historiallisten viittausten painolastia varsin erilaisten aineiden ja käsittelytapojen yhteentörmäyksissä.

Edellä kuvatus, lähtökohdiltaan varsin radikaalin musiikki-ihanteen konservatiivisimmissa musiikinystävissä herättämä vastarinta – puhumattakaan joidenkin soittajien ja laulajien penseydestä epäkonventionaaliseen ilmaisuun ja notaatioon – koituisi varmasti Lachenmannin rohkean ja omaperäisen säveltäjänuran kohtaloksi, elleivät teokset olisi esteettisesti niin onnistuneita, vaikuttavia taideteoksia ja myös erittäin palkitsevia esittää. Erilaisten äänentuottotapojen perinpohjainen kartoitus ja suvereeni käyttö jättää taakseen halvat sokkitechot ja kömpelöt kokeilut. Lachenmannin teokset avaavat suopean ja uteliaan kuulijan eteen ennen kokemattoman äänimaailman omaperäisen kauneuden, joka tuskin voi onnistuneina esityksinä olla avartamatta tämän tapaa kuunnella ääniä ja musiikkia. ■

## LÄHTEET

- Barrett, Natasha 2007. *Happy New Ear*. Natasha Barrett self-portrait. <http://www.norden.org/en/nordic-council/the-nordic-council-prizes/music-prize/previous-prize-winners-and-nominees/prize-winner-2006/natasha-barrett-self-portrait>. Luettu 26.2.2012.
- Guedes, Carlos 1996. *Pierre Schaeffer, musique concrete [sic], and the influences of the compositional practice of the twentieth century*. Julkaisematon. [http://web.mac.com/carlosguedes/iWeb/HTML/Media\\_files/Schaeffer-1.pdf](http://web.mac.com/carlosguedes/iWeb/HTML/Media_files/Schaeffer-1.pdf). Luettu 26.2.2012.
- Hartikainen, Jarkko 2012. *Laajennetut soittotekniikat Helmut Lachenmannin jousikvartetoissa*. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston kirjallinen työ.
- Heathcote, Abigail 2010. Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann. Teoksessa Paddison, Max & Deliège, Irène (toim.) *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*, 331–348. Liège: Ashgate.
- Henze, Hans Werner 1983. *Die englische Katze: Ein Arbeitstagebuch 1978–82*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hockings, Elke 1995. Helmut Lachenmann's Concept of Rejection. *Tempo*, New Ser., No. 193, German Issue, 4–14.
- Hockings, Elke 2005. All Dressed Up and Nowhere to Go. *Contemporary Music Review*, 24, Vol. 1, 89–100.
- Jahn, Hans-Peter 1988. Levykansiteksti. Berner Streichquartett (esitt.) *Helmut Lachenmann – Gran Torso / Salut für Caudwell*. Col legno. CD-levy.
- Koch, Gerhard R. 2008. Wanderers Taglied. Levykansiteksti. Julkaisussa Ensemble Modern 2008 *Concertini | Kontrakadenz*. Ensemble Modern Medien EMSACD-001. CD-levy.
- Lachenmann, Helmut 1980. The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo*, New Ser., No. 135, 20–24.
- Lachenmann, Helmut 1996. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* (toim. Josef Häusler). Breitkopf & Härtel/Insel, Wiesbaden.
- Lachenmann, Helmut 1997. Open Letter to Hans Werner Henze. *Perspectives of New Music*, 35, 189–200.
- Lachenmann, Helmut 2007. Grido. Levykansiteksti. Julkaisussa Arditti String Quartett 2007 (esitt.) *Streichquartette*. KAIROS 0011262KAI. CD-levy.
- Mosch, Ulrich 2008. Lachenmann, Helmut. *Grove Music Online*. Luettu 3.1.2008.
- Pace, Ian 1998a. Positive or Negative 1. *The Musical Times*, 139 (1859), 9–17.
- Pace, Ian 1998b. Positive or Negative 2. *The Musical Times*, 139 (1860), 4–15.
- Raasakka, Ville 2010a. Muistin varassa. <http://www.amfion.fi/paivakirjat/muistin-varassa/>. Luettu 20.4.2010.
- Raasakka, Ville 2010b. *Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut Lachenmannin pianokonsertossa Ausklang (1985)*. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston kirjallinen työ.
- Ryan, David 1999. Composer in Interview: Helmut Lachenmann. *Tempo*, New Ser., No. 210, 20–24.
- Schaeffer, Pierre 1950. Introduction à la musique concrète. Teoksessa Serge Moreux (et al.) *La musique mécanisée (Polyphonie 6)*, 30–52. Pariisi: Éditions Richard Masse.
- Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des objets musicaux*. Pariisi: Éditions de Seuil.

OSMO HONKANEN

## Musiikki, tulkinta ja relativismi

Klassisen länsimaisen musiikin käytäntöihin kuuluu tulkintaa monessa mielessä: säveltäjä tulkitsee ideansa partituuriin nuottikirjoituksen koodistossa, esittäjä tulkitsee nuottitekstin soittamalla ääniksi ja kuulija tulkitsee ja ymmärtää kuulemansa musiikkiteoksena ja sen esityksenä. Jokainen näistä tulkitsemisista on luonteeltaan erilainen ja jokaisesta tulkinnasta voidaan erikseen kysyä, onko se oikea? Erityisen oleellinen tämä kysymys on nuottitekstin tulkinnan osalta; teoksen partituurin avulla säveltäjä kertoo, mikä ja millainen sävellys on. Niinpä esittäjän on vakuutettava kuulijansa siitä, että hänen tulkintansa on teoksen pätevä esitys. Musiikkiin liittyville tulkinnolle asetetaan eriasteisia perusteluvaatimuksia. Kuitenkin myös silloin, kun edellytetään vankkaa evidenssiä, sitä voidaan esittää monien tulkintavaihtoehtojen puolesta: onko siis niin, että käytännössä kaikki musiikkiin ja sen esittämiseen liittyvä tulkinnallisuus on vain suhteellisesti arvioitavissa ja mitään yleispäteviä musiikin tulkitsemisten kriteerejä ei olekaan? Joku yhteys nuottitelineellä olevien nuottien ja esityksessä kuultavien äänten välillä on kuitenkin oltava. Kuinka esittäjä voi vakuuttaa kuulijansa siitä, että hänen tapansa soittaa sävellys nuotista on oikeutettu? Mitkä ovat tulkinnan rajat?

Kysymyksenasettelu kokonaisuudessaan on liian laaja suppeassa artikkelissa tyhjennettäväksi. Tämän kirjoituksen puitteissa voidaan korkeintaan osoittaa suuntaa, josta vastauksia voisi mahdollisesti olla löydettävissä. Tässä tarkoituksessa seuraavassa esitetään alustavia huomioita ensinnä tulkinnan validiteetin luonteesta relativismin valossa. Sen jälkeen tarkastellaan perusuonteeltaan erilaisia tulkinnan lajeja, joita musiikkiin ja esittämiseen liittyy. Tulkitsemisen luonteesta riippuen myös sen oikeutukselle asetetaan erilaisia vaatimuksia.

Länsimainen musiikkitraditio on teoskeskeinen. Kysymystä sävellyksen olemistavasta ei näin ollen voida kokonaan sivuuttaa käsiteltäessä tulkintaa. Musiikillisessa käytännössä nuottiteksti on se väline, jonka avulla esittäjä muodostaa käsityksensä teoksesta, joten suhde siihenkin on hahmotettava ennen kuin voidaan päätellä, mistä

suunnasta voisivat löytyä vastaukset kysymykseen siitä, kuinka soittaja voi oikeuttaa kulloisenkin notaation toteuttamistapansa.

## RELATIVISMI

Relativismilla tarkoitetaan yleisessä mielessä sitä, että universaalia totuutta on mahdoton saavuttaa. Niin väitteiden kuin arvostelmienkin totuus on aina suhteessa siihen, minkälaisesta lähtökohdasta asiaa tarkastellaan, eikä pohjana ole mitään yhtä ainoaa ratkaisumahdollisuutta.

Relativismia ei ole pidetty vakavasti otettavana perustana tieteelliselle ajattelulle. Idea siitä, että kaikki on suhteellista, on helppo torjua; eikä se kaiken suhteellistavana vaadi itseäänkin olemaan korkeintaan vain suhteellisesti totta? Jos kaikki on vain suhteellisesti totta, relativismi itsekään ei voi olla luonteeltaan mikään universaalisti paikkansapitävä totuus. Koska relativismi näyttää kieltävän itse itsensä, sitä on pidetty etenkin analyttisen filosofian piirissä ristiriitaisuutensa vuoksi jokseenkin suoralta kädeltä hylättävänä.

Relativismin ensimmäisenä muotoiluna pidetään antiikin aikaista Protagoraan lausumaa ”kaiken mitta on ihminen”, mutta vasta Nietzsche nosti relativistiset ajatukset vakavamman filosofisen huomion kohteeksi. Relativistinen painotus näkyi esimerkiksi Nietzchen tietoteoreettisissa käsityksissä tai hänen tavassaan korostaa moraalisten käsitteiden ajassa liikkeessä olevaa ja katkonaista luonnetta tuonpuoleiseen tosiolemaan ankkuroituneen muuttumattomuuden tai pysyvän, yli-inhimillisen alkuperän sijaan. (Kunnas 1981, 123–125.) Viime aikoina relativistinen problematiikka on noussut uudella tavalla esiin maapalloistumisen ja monikulttuurisuuden myötä. Se on nähty asenteena, joka ”tuo kunnioitusta toisenlaista ajattelua kohtaan ja joka kieltää sulkeutumisen mahdollisuuden tutkimuksessa ja jonka on väitetty olevan soveltuvampi annettussa maailmantilassa, jota kansoittavat kulttuuriset ja muunlaiset ristiriidat. Relativismia on, toisin sanoen, pidetty oppina suvaitsevaisuudesta.” (Puolakka 2009, 9)

## TULKINTA SOITTOTILANTEESSA

Relativismi tuntuisi olevan luonteva ajattelutapa, jos ajatellaan musiikkiteoksen tulkintaa soittamalla. Ajatus ainoasta oikeasta esitystavasta on mahdoton – vaikka tällaistaikin ajattelua on toisinaan lähestytty. Autenttisuusajatteluun sitoutuneessa urkubarokismissa opetettiin Sibelius-Akatemiassa 1980-luvulla, että jokaisesta teoksesta on olemassa idea, jota kohti esittämisessä piti pyrkiä. Ajatusta perusteltiin urkuseminaareissa Popperin filosofialla ja uusplatonismilla (mistä suurimmalla osalla urkuopiskelijoista oli korkeintaan vain hatara käsitys). Opetettiin, että esitykset

arvotetaan sen mukaan, kuinka hyvin ne vastaavat “maailma 3:ssa olevaa teosta”. Autenttisuuden vaatimus kuului barokkimusiikin esittämiseen, ja taustalla oli ajatus säveltäjän tahdon toteuttamisesta. Samaan aikaan taidefilosofian keskustelu kulki täysin vastakkaiseen suuntaan ja julistettiin “kirjailijan kuolemaa”; vain lukijan tulkinta oli tärkeä, ei kirjailijan intentio.

Musiikin tulkitsemisessa ja ymmärtämisessä tilanne on perustapauksessakin kirjallisuutta monimutkaisempi siinä mielessä, että säveltäjän notaation tekee kuultavaksi esittäjä. Vasta esittäjän toteutus avaa kuulijalla pääsyn sävellykseen. Esittäjälle ja esitykselle on eri aikoina ja eri tilanteissa asetettu erilaisia vaatimuksia suhteessa nuottitekstiin. Tämä ilmenee esimerkiksi seuraavassa sanomalehden musiikkikriitikon esiin nostamassa vastakkainasettelussa: “Vanhan musiikin soittamisessa on kaksi äärimmäisyyttä. Aleksei Ljubimov ja Martin Haselböck soittavat erinomaisen asiantuntemuksen pohjalta ja taiteellisen innoituksen siivittämänä. Sibelius-Akatemiassa parhaillaan urkukurssia pitävä hollantilainen Jacques van Oortmerssen luottaa asiantuntemukseen ja nuottitekstin mahdollisimman tarkkaan toteuttamiseen. [...] miehen sisällä raksuttaa metronomi, ei sydän.” (Heikinheimo, *Helsingin Sanomat* 16.2.1995) Jos ajatellaan, että relativismia edustaisi sellainen soittotapa, jota kuvaisivat yksilölliset ratkaisut ja “omapäisyys” soittamista koskeissa valinnoissa, niin “nuottitekstin mahdollisimman tarkka toteuttaminen” (mitä sillä tarkoitettaneenkaan) ja “metronomin käyttäminen sydämen sijaan” edustanee jonkinlaista relativistisen tulkintatavan vastakohtaa. Heikinheimon tästä esimerkkinä mainitsema Lybimov oli Olavi Kaukon arvosteltavana myöhemmin samana vuonna: “Lybimov soitti Mozartia [...], Mendelssohnia [...] ja Beethovenia [...]. Ennen muuta Lybimov kuitenkin soitti Lybimovia, niin omapäisesti hän liikkui sekä klassismin että romantiikan parissa. [...] Mozart tulvi raikasta musikanttisuutta ja venäläistä sentimenttoa, kepeää virtuositeettia ja virkistävää paatosta, kaikki höyrytettyä Lybimovin omilla, useimmiten kuin hetken mielijohteesta syntyneillä päänäpistöillä. [...] Ilta oli Lybimov-juhla aidoimmillaan ja sytyttävimmillään.” (*Helsingin Sanomat* 9.11.1995) Ainakin päivälehtikritiikki näyttää tässä tapauksessa suhtautuvan myönteisesti esitykseen, joka sisälsi “omapäisiä” ja “hetken mielijohteesta syntyneitä” piirteitä.

Voidaan ajatella, että 1990-luvulla barokistipiirien autenttisuusajattelu ja pianoresitaalien konserttikäytännöt ehkä edustivat jossakin määrin eri musiikkikulttuurireja tai ainakin konserttielämän eri alalajeja, mutta tämäkin olisi jo nuottitekstin tulkinnan universalismin horjuttamista. Lybimovin tilannekohtaisia päänäpistöjä ja vapauksia arvostava kritiikki voidaan lukea soittajan tulkinnallisen relativismin puolustamiseksi. Ehkä nykymaailmassa on luontevaa ajatella, että nuottitekstin toteuttamisessa on aidosti erilaisia koulukuntia ja suuntauksia; se on ehkä tilannesidonaisempaa kuin joskus on ajateltu, ja relativismia voidaan musiikin esittämisessäkin pitää “oppina suvaitsevaisuudesta”.

Miten tähän sopii säveltäjän tahto? Eikö säveltäjä määrää sitä, kuinka hänen teostensa esitysten tulisi soida? “Kaiken musiikin esittämisen korkein päämäärä pi-

täisi olla, että se, minkä säveltäjä on kirjoittanut, saatetaan soimaan sillä tavoin, että jokainen nuotti on todella kuultavissa, [...] että ne kaikki erottuvat selkeästi toisistaan.” (Schönberg 1923/1924, 319.) Säveltäjä mielletään musiikkikulttuurissa auktoriteetiksi, joka nuottikirjoituksen avulla välittää tarkoituksensa esittäjälle. Esittäjän tehtävä on pyrkiä tavoittamaan ja realisoimaan ääniksi nuo säveltäjän tarkoitukset.

Nuottikirjoituksessa ilmaistu, äänten kestot, korkeudet ja voimakkuudet sekä erilaiset soittotavat, on kuitenkin vain väline, joka palvelee vielä alkuperäisempää tarkoitusta: musiikillista ilmaisua tai ideaa. Tämä pyrkimys värittää myös nuottitekstin merkitysten tulkittamista. “Esittäjälle nuotti on kuin luun sirpaleet antropologille: niistä on synnyttävä oivallus teoksen alkuperäisen idean rekonstruoimiseksi, sen oleellisen sanoman edelleen välittämiseksi.” (Tiensuu 1991, 44.)

Esittäjän moraalisenä velvollisuutena on tehdä oikeutta säveltäjän musiikillisille ideoille. Tässä mielessä Erich Leinsdorf (1982) puhuu kapellimestarista “säveltäjän puolestapuhujana” (*The Composer's Advocate*).

## KOHTI ESITTÄJÄN HERMENEUTIikkaA

Ajatus säveltäjän auktoriteetista ja pyrkimyksestä säveltäjän tarkoitusten mahdollisimman oikeaan ymmärtämiseen saa kaukupohjaa hermeneutiikka-termin historiasta. Se on samaa juurta kuin kreikkalaisten jumalten lähetin Hermeksen nimi. Mytologiassa Hermeksen tehtävänä oli välittää ja selittää jumalien tahtoa ihmisille.

Tulkinnan metodiikkaa esiintyi jo varhain Kreikassa, kun pyrittiin ymmärtämään Homeroksen tekstejä, ja juutalaisessa perinteessä, jossa sovellettiin pyhien kirjoitusten lakitekstejä. Myöhemmin kristillisessä traditiossa pyrittiin Raamatun tekstien tulkinnan systematisointiin. Keskeisenä kysymyksenä kaikissa näissä oli “sanallisen merkityksen” ja “todellisen, tilannekohtaisen tai mystisen merkityksen”, Homeroksen, juutalaisen lain tai Raamatun, oikea ymmärtäminen. (Kusch 1986, 13–14.)

Kun tulkinnan kohteena on sanallinen teksti, ollaan tekemisissä käsitteellistetyn kokemusmaailman kanssa. Immanuel Kantin filosofian keskeisiä pyrkimyksiä oli osoittaa varman tiedon mahdollisuus. Hän lähti ajattelussaan siitä, että *an sich* -oleva jäsenyytensä ihmismielessä universaalien mielenkykyjen avulla. Eräissä myöhemmissä ajattelusuuntauksissa säilyi Kantin jako, mutta mielenkykyjä ei enää ajateltu universaaleiksi, vaan ajassa muuttuvien, yhteisöllisten käsitejärjestelmien pohjalta muotoutuviksi. Tämä näkyi 1900-luvulla, kun esimerkiksi radikaalimman uuspragmatismien, hermeneutiikan ja postmodernismin kaltaisissa suuntauksissa alettiin peilata aiempaa ajattelua relativistisempia kantoja: se, minkälaiseksi käsitys maailmasta rakentuu, riippuu oleellisesti havaittajan kulttuurista, tieteenkäsityksestä, historiallisesta hetkestä, sosiaalisesta ryhmästä ja vastaavista käsitejärjestelmiä muokkaavista tekijöistä.

## ESITTÄJÄ JA RELATIVISMI

Jos muusikon kulttuurinen viitekehys, se käsitejärjestelmä, jonka sisällä hän elää, ratkaisee tulkinnan oikeutuksen, niin musiikkiteoksella ei ole mitään pysyvää olemusta, joka antaisi mittapuun oikealle ja väärälle tulkintatavalle. Päinvastoin, musiikkiteos ja sen esitystapa muuttuvat ja saavat uusia piirteitä historian kuluessa. Mihinkään ainoaan oikeaan tai alkuperäiseen ei edes periaatteessa ole paluuta.

Suhde perinteeseen, auktoriteettiin, vaikutushistoriaan, tulkintaan, soveltamiseen ja tulkitsijan ennakkokäsityksiin ovat keskiössä Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikassa. Keskustelut Gadamerin ja hänen kriitikoidensa välillä ovat mielenkiintoisia ja toteuttavat tavallaan käytännössä Gadamerin pääteoksen, *Wahrheit und Methode*, ideaa. Jäljempänä mainitaan eräitä Eric D. Hirschin ja Emilio Bettin ajatuksia, jotka Gadameria seuranneessa kriittisessä keskustelussa voisivat erityisesti musiikin tulkittamisen kannalta olla kiinnostavia.

Gadamerin terminologiassa tulkinta ja ymmärtäminen tapahtuvat prosessissa, jota hän kutsuu horisonttien sulautumiseksi (*Horizontverschmelzung*). Siinä kohtaavat toisalta tulkitsijan ennakkoluulon rajaama ymmärryshorisontti ja toisalta tekstin historiallinen horisontti. Monessa kohdin Gadamer pitää historiallisuutta prosessissa ylivoimaisena. Perinne luo tulkinnalle horisontin, josta tulkinta lähtee ja joka määrittää sen etenemistä ja lopputulosta. Olemalla tietoinen vaikutushistoriasta tulkitsija hyväksyy oman alivoimaisuutensa. Vaikutushistoria käsittää yhtä lailla aikaisempien tulkintojen kokonaisuuden kuin myös kokonaisen historiallisen tradition vaikutuksen. (Puolakka 2012.)

Traditio on Gadamerille ymmärtämisen edellytys. Se vastaa tavallaan Kantin havaintomuotoja ja kategorioita, mutta eroaa niistä ratkaisevasti siinä, että traditio ei ole muuttumaton ja yliajallinen. Traditio säilyy ja muuttuu ihmisten tekojen seurauksena. (Kusch 1986, 108.) Tämän voi nähdä jonkinasteisena relativismiin viittaavana piirteenä, vaikka Gadamer välttää kutsumasta hermeneutiikkaansa relativistiseksi.

Tulkinta edellyttää traditiota, siitä on mahdollon vapautua, mutta koska tradition on olemassa vain sen kautta, että ihmiset omaksuvat sitä, niin ihmisen olemukseen kuuluu, että hän voi murtaa, arvostella ja hajottaa traditiota. Täydellinen vapaus traditiosta on mahdottomuus. Rajallinen vapaus määrittänyt historiallisen tilanteen realiteeteista.

## BETTIN GADAMER-KRITIIKKI

Tradition korostaminen ja vaikutushistorian tietoisuuden vaatimus merkitsevät Bettin (1962) mielestä objektiivisuudesta luopumista. Erityisesti hän hyökkää sitä käsityskantaa vastaan, että kaikki ymmärtäminen sisältää soveltamista. Hänen mie-

lestään tuomari toimessaan tulkitsee menneisyyden ja nykyisyyden suhdetta, mutta oikeushistorioitsija ei. Esimerkiksi eteenpäin välittäminen ja kehittäminen ovat Bettin mielestä toimintoja, jotka palvelevat yhteisöä, mutta ne eivät avaa historiallista totuutta, vaan päinvastoin mahdollistavat subjektiivisen mielivaltaisuuden. (Betti 1962, 49.) Bettin teesi on, että Gadamer sekoittaa merkityksen ja merkityksellisyyden ja hän tämän vuoksi joutuu edellyttämään aplikaatiota ymmärtämisen edellytyksenä. Bettin mielestä (tekstin) alkuperäinen merkitys voidaan erottaa siitä, mitä se merkitsee tulkitsijalle tulkintatilanteessa.

## HIRSCHIN GADAMER-KRITIIKKI

Samoin kuin Betti myös Hirsh (1967) korostaa merkityksen (*meaning*) ja merkityksellisyyden (*significance*) välistä erottelua. Hirschin mukaan horisonttien yhteensulautuminen ei tarkoita välttämättä sitä, että tekstin merkitys muuttuu, oleellisempaa on muutos tekstin merkityksellisyydessä. Tekstin merkityksellisyydelle ei voi ennalta asettaa mitään rajoja. Se voidaan asettaa hyvin erilaisiin yhteyksiin, jolloin sen merkityksellisyys muuttuu niiden vaikutuksesta. Merkityksen ja merkityksellisyyden eron huomiotta jättäminen on Hirschin sanojen mukaan ollut filosofisessa hermeneutiikassa ”suunnattomien sekaannusten lähde” (Hirsch 1967, 8).

Hirschin kirjallisuusteorian ehkä vielä tunnetumpi osa koskee tekijän intentioiden asemaa tulkinnassa. Hirschin mukaan tekijän tarkoitukset luovat perustaa ja rajaa tekstin hyväksyttävälle tulkinnoille. Tälle käsitykselle ei ole juurikaan kannattajia ilmoittautunut, valtaosin kritiikki on ollut tyrmäävää.

Gadamerin ja Hirschin kantoja näyttäisi olevan vaikea sovittaa yhteen: Gadamerille kaikki ymmärtäminen on hirschiläisittäin ”merkityksellistämistä”. On kuitenkin pidettävä mielessä, että Gadamerille horisonttien sulautuminen on prosessi. Toisaalta tulkinta on tradition mahdollistama ja – ainakin prosessin aluksi – ehdollistama. Kuten traditiosta ja historiallisuudesta ”voidaan myös käsitteistä ennakkoluulo, auktoriteetti ja klassinen kehittää tavallaan kaksi tulkintaa: toisaalta ’traditionalistinen’ toisaalta ’humanistis-realistinen’, joille molemmille löytyy todisteita Gadamerin kirjoituksista.” (Kusch 1986, 110.) Kuuliaisuus auktoriteetille tarkoittaa sitä, että (eritoten ”klassisten”) tekstien totuutta sovelletaan tulkintaolosuhteissa. Kaikessa tulkinnassa aplikaatio on läsnä, mutta pohjana on tekstin kyseenalaistamaton totuus. Auktoriteetille alistumista ja klassisen totuuden avautumista tapahtuu erityisesti taiteessa, kun vastaanottaja unohtaa itsensä tai asettuu ulkopuoliseksi. (Gadamer 1975 [1960], 119.)

Jos hyväksytään, että merkityksellisyys lopulta antaa väriä ymmärtämiselle siinä prosessissa, mitä tulkitseminen on, ja jos toisaalta ajatellaan, että auktoriteettiperiaate antaa ensisijaisesti tulkintaprosessin lähtöpisteen, niin Gadamerin ja Hirschin käsitykset eivät välttämättä vaikutakaan enää täysin yhteen sovittamattomilta. Ehkä

merkityksen ja merkityksellisyyden tarkempi tarkastelu todellakin voisi tuoda selkeyttä filosofisen hermeneutiikan ”suunnattomiin sekaannuksiin.” Tämä pätee erityisesti musiikkiin, jossa sävelteos esiintyy monella eri tavalla ja on monenlaisten havaintojen ja henkisten toimintojen kohteena.

## TULKINNAN KOHTEENA MUSIIKKITEOS

Musiikkikulttuuriin liittyy tulkintaa ja ymmärtämistä monessa eri mielessä. Itse asiassa puhe yksittäisestä musiikkiteoksesta ja sen ominaisuuksista on jo tulkinnallista. Sävellys ei ole missään olemassa sinällään, fyysisenä objektina. Sävellykset kylä ”kiinnittyvät” nuotteihin, fysikaalisiin tapahtumasarjoihin (esityksen ääniin) tai esineisiin sisällytettyihin esitystallenteisiin. Näitä havainnoimalla ja tulkitsemalla voidaan tehdä päätelmiä eri sävellysten ominaispiirteistä, joiden avulla ne voidaan erottaa ja tunnistaa.

Musiikkiteos voi olla vaikka ”fuuga” – mutta samaa ei voi sanoa koskien partituuria tai esitystapahtumaa. Silti voidaan usein olla täysin yksimielisiä siitä, että se teos, jonka nuoteista tai esityksestä on kysymys, on fuuga. Jotakin tiettyä sävellystä voidaan sen ominaisuuksien vuoksi perustellusti nimittää ”fuugaksi”. Muutkin musiikkiteoksen ominaisuudet voivat ”saada tukea” reaaliaailman objekteista tai ilmiöistä. Sen ominaisuuksia voidaan päätellä, tulkita ja ymmärtää niiden perusteella – vaikkakaan ne eivät ole suoraan havaittavissa. Tässä mielessä musiikkiteoksia voidaan kutsua ”intentionaaliksi objekteiksi”. (Ingarden 1931.)

“Levy, uurteet – ne ovat olemassa, nykyhetkestä toiseen nykyhetkeen, vailla menneisyyttä ja vailla tulevaisuutta. Niin myös yksityiset sävelet jotka liukuessaan kohden kuolemaansa hajoavat ja murenevät joka päivä. Mutta niiden tuolta puolen kaikuva sävelmä pysyy samana, lahjomattomana todistajana, lujana ja nuorena.” (Sartre 1947 [1938], 250.)

## FYSIKAALINEN TASO

Jotta jostakin sävelteoksesta (tai sen ominaisuuksista) voi muodostua käsitys, jotta se voi alkaa olla olemassa ”intentionaalisenä” objektina, tarvitaan teosta koskevaa informaatiota. Perustapauksessa informaatio on sävellyksen rakennetta ja esitystapaa koskevaa tietoa, jonka säveltäjä ilmaisee nuottikirjoituksella partituurissa. Tällä on kuitenkin ensisijaisena tehtävänä toimia välittäjänä säveltäjän ja esittäjän kesken: esittäjä toteuttaa sen perusteella teoksen esityksen. Jokainen yksittäinen toteutuu ajassa ja paikassa realisoituvina ainutkertaisina ääni-ilmiöinä.

Aktuaalinen ääni-ilmiöiden kokonaisuus ei ole musiikkiteos. Se on musiikkiteoksen esitys: esimerkki tai yksi toteutuva realisaatio kaikista niistä vaihtoehdoista,

jotka teoksen partituuri mahdollistaa. Myöskään sävellyksen nuotti ei ole musiikki-teos sinänsä, vaan musiikkiteoksen ominaisuuksia ja esitystapoja kuvaava ja määrittelevä väline.

Välittyäkseen vastaanottajalle, sävellys tarvitsee notaationsa mahdollistamia realisointeja, esityksiä. Vaikka notaatiota lukemalla voidaan ymmärtää musiikkiteoksen oleelliset ominaisuudet ja soittotavat, se jättää kuitenkin koko joukon valintoja avoimeksi. Esittäjän tehtävä on kiinnittää nämä kvaliteetit yksittäisessä esityksessä.

## ENSIMMÄINEN TASO

”Taideteokset vaativat tulkintaa siitä yksinkertaisesta syystä, että ne ovat (ontologisesti) avoimia siinä mielessä, että niiden kvaliteetit ja ominaisuudet eivät ole lopullisesti täsmennettyjä. Tämä on erityisen ilmeistä esittävisissä taiteissa.” (Hermerén 1984, 238.) Musiikkiteos sinänsä ei tule koskaan ”lopullisesti täsmennetyksi”. Yksittäisessä esityksessä tulevat valituiksi jotkin ominaisuudet ja kvaliteetit. Ne joko ovat esityshetkellä valideja notaation tulkintavaihtoehtoja tai sitten ne korvautuvat joillakin muilla: ainahan on mahdollista, että esittäjä ”soittaa väärin” tai tekee jonkun tarkoituksellisesti oman, ”notaationvastaisen” ratkaisun. Silti musiikkiteos sinänsä säilyy näiden osalta ominaisuuksien osalta edelleen avoimena ja (ainakin periaatteessa) koko notaation mahdollistama paradigma on kaikkien tulevien esitysten käytössä: ”avoimena mahdollisuutena”.

Keskiöön nousee siis notaation tulkinta. Nuottitekstin merkitys antaa välttämättömät ja alustavat rajat teoksen ”oikeinsoittamiselle”, mutta ei riitä vielä synnyttämään oivallusta musiikkiteoksesta. Nuottikirjoituksen peruseriaatteet on suhteellisen yksinkertaista koodata vaikkapa tietokoneohjelmaksi, mutta sellaisesta tuloksena saatava ”koneellinen tulkinta” ei ole musiikillisesti läheskään tyydyttävä. Tämä johtuu paitsi siitä, että valinnaista, esittäjän esitystilanteessa täydentämää on välttämättä lisättävä musikaalisesti täysipainoiseen esitykseen, myös siitä, että osa notaation informaatiosta on selvästi lisämerkitystä antavaa, mutta ei yhtä mekaanisesti määriteltävissä kuin esimerkiksi perusaika-arvot ja sävelkorkeudet. (Näitä ovat esimerkiksi tahtiviivat tai kappaleen nimi tai laji.)

Toisaalta, mitä paremmin tunnetaan säveltäjän henkilökohtainen ja hänen aikakautensa tapa käyttää nuottikirjoitusta, sitä tukevampi ankkuripiste on käytettävissä ymmärtämisen prosessin lähtökohdaksi. Jos etsitään tekijän alkuperäistä tarkoitusta kunkin notaatiomerkin käyttämiseksi ja halutaan antaa sille auktoriteettiasema, ja jos etsitään musiikin esittämisessä tulkinnan totuutta, validiteettia, niin musiikin esittämisessä se löytyy tästä, jos jostakin: nuottitekstin todellisen merkityksen kriteeri on säveltäjän merkityksenanto, se, mitä säveltäjä on ilmaisullaan kussakin yhteydessä tarkoittanut.

Ongelmana on tuon merkityksen tavoittaminen. Kielellisiä ilmauksia tulkitessa ratkaisevaan asemaan nousee konteksti. Käslyn ”Ava sel!” tarkoitusta ei voi ymmärtää, ellei tiedä sitä yhteyttä, missä se on sanottu. Pelkkä kielellisen merkityksen tunteminen ei auta ymmärtämään, mitä sanoja puhetilanteessa tarkoitti. Vastaavalla tavalla säveltäjän ilmaisujen tarkoitus ei selviä pelkästään nuottitekstiä tutkimalla. Vasta ilmaisujen alkuperäisen käyttöyhteyden tuntemus antaa pohjan säveltäjän tarkoitusten ymmärtämiselle. Notaation ilmaisuihin voi joissakin historiallisissa, musiikkikulttuurisissa ja yhteisöllisissä käyttötilanteissa sisältyä runsaastikin sellaisia esimerkiksi agogiikkaan, korkohierarkiaan, vibraton käyttöön tai korukuviointiin sisältyviä merkityksiä, joita toisessa käyttöyhteydessä tapahtuva luenta ei paljasta, jos käytetään siinä tilanteen vallitsevaa yleistä notaation luentatapaa.

Aina on olemassa myös se mahdollisuus, että säveltäjä epäonnistuu pyrkimyksissään ilmaista tarkoituksiaan. Tämä voi tapahtua ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin, tavoitellessaan jonkin asian notatoimista säveltäjä tuleekin kirjoittaneeksi joltakin muuta, alkuperäinen idea muuttuu tullessaan ilmaistuksi notaatiossa. Tällöin voidaan katsoa, että hyväksyessään notaationsa hän itse asiassa hylkää mahdollisen alkuperäisemmän tarkoituksensa, jolloin se, mitä hän kirjoitti, vastaa hänen lopullista tarkoitustaan. Spekulaatio edeltävien aikomusten luonteella ei vaikuta lopullisen notaatiomerkin tulkintaan. Ratkaisevaa on vain kirjoitushetkellä tarkoitettu.

Toiseksi, voidaan ajatella, että säveltäjän tapa käyttää nuottikirjoitusta poikkeaa joltakin osin siitä tavasta, kuinka esittäjät yleisesti notaatiota tulkitsevat (jos esimerkiksi käsikirjoitus löytyy pitkän ajan kuluttua ja suora yhteys säveltäjän traditioon on hämärtynyt.) Tällaisessakin tapauksessa säveltäjän aikomia tarkoituksia voidaan käyttää nuottikirjoituksen validiteetin mittarina, ainakin periaatteessa. Ongelmaksi muodostuu silloin se, mitä muuta evidenssiä säveltäjän tarkoituksista on olemassa kuin partituuri sinällään. Niitä voidaan yrittää päätellä jäljittämällä säveltäjän henkilökohtaisia ja esimerkiksi hänen aika-, tyylikautensa ja viiteryhmänsä konventioita sekä muita kirjoitushetkellä yleisiä kontekstuaalisia tekijöitä.

Kaikkein selvimmin tällainen notaation ”kirjaimellisen” merkityksen ohittaminen tulkintatilanteessa tapahtuu silloin, kun säveltäjä epähuomiossa tekee ilmeisen nuottintamisvirheen, jättää vaikkapa tilapäsen etumerkin kirjoittamatta. Musiikinteorian ja tyyliintuntemuksen perusteella esittäjän on usein helppo päätellä, että esityksessä on perusteltua poiketa nuottitekstistä tämän yksityiskohdan osalta. Vähän enemmän epävarmuutta tulkintaan sisältyy usein jo esimerkiksi sellaisessa tapauksessa, että tahdin nuottien aika-arvot eivät vastaa tahtiosoitusta. Joissakin monimutkaisemmissa notaatioanomaliaissa tulkintavaihtoehtoja voi olla useitakin, eikä mikään niistä ole välttämättä toista perustellumpi.

## TOINEN TASO

Nuottikirjoitus on suhteellisen epätasallinen väline musiikkiteoksen tiettyjen ominaispiirteiden ja sen esittämiseen liittyvien ohjeiden ilmaiseiseksi. Perusluonteeltaan notaatio on "digitaalinen": sekä aika-arvot että sävelkorkeudet ilmaistaan karkeina luokkina. Säveltäjän nuottien perusteella tulkitsija muodostaa käsityksensä teoksesta. Musiikissa tämä tulkinta tapahtuu kahdella tasolla: nuottikirjoituksen tulkintana, joka antaa eräät olennaiset koordinaatit musiikkiteoksen rakenteelle ja soittotavoille, ja musiikkiteoksen tulkintana, joka tapahtuu soittamalla ja jossa lisätään ja täydennetään sellaisia ominaisuuksia ja tapahtumia, jotka notaatio jättää avoimiksi. Kolmanneksi täsmentyy kuva sävellyksestä taideteoksena. "[...] taideteos on olennaisesti epätäydellinen siinä mielessä, että se tarvitsee tulkitsijan." (Bernstein 1983, 123.) Gadamerilaisittain tulkitsija ei ole mikään taideteoksesta erillinen, vaan tulkinnassa siihen osallinen. Tulkintatapahtuma on "peli, leikki", jossa tulkitsija tulee tapahtuman osalliseksi ja jonka kautta leikki tapahtuu. Gadamerille taideteos ei ole objekti tai esine, vaan ennemmin tapahtuma. (Gadamer 1975 (1959), 140.)

Gadamerin mukaan kaikki ymmärtäminen on "toisinymmärtämistä" (Ibid., 280.) Nuottikirjoituksen merkitykset eivät ole irrallisia musiikkiteoksen tulkittamisesta esittämisestä eikä esitystä voi leikata sävellyksen ymmärtämisestä taideteoksena. Tämä kaikki tapahtuu hermeneuttisessa kehässä – merkitystä puhtaana, irrallaan tulkitsijan ennakkoluuloista ja horisontista, ei ole olemassa. Tästä jouduttaisiin selvästi relativismiin, mutta sitä vastaan jarruttaa Gadamer edellyttämä traditiotietoisuus.

Jos musiikkiteoksen ymmärtämisessä "kaikki vaikuttaa kaikkeen", niin silloin "merkityksen" ja "merkityksellisuuden" välillä ei ole erottelua, toisin kuin Hirsch ajattelee. Voitaisiin myös ajatella, että nuottikirjoitusta "ymmärretään" [understand] (samassa mielessä kuin vaikkapa Shakespearen ajan englannin sanastoa ja kielioppia verrattuna nykyenglantiin) ja musiikkiteosta taas ennemmin "tulkitaan" [interpretation] (samassa mielessä kuin "tulkitaan" Shakespearen tragediaa suhteessa maailmaan, tunnereaktioihin ja inhimilliseen toimintaan yleensä). Yhtä vähän kuin gadamerilaisessa ajattelussa voidaan tehdä eroa merkityksen ja merkityksellisuuden välille, voidaan siinä toisistaan erottaa myöskään "tulkintaa" ja "ymmärtämistä". (Bernstein 1983, 138.)

Riippumatta siitä, ovatko merkitys ja merkityksellisyys ja "ymmärtäminen" ja "tulkitseminen" täydellisesti erotettavissa toisistaan hermeneuttisessa prosessissa, jollakin tasolla niiden erottelu musiikkiin liittyen voi olla mielekäs ja valaisevaa. Joka "ymmärtää" nuottikirjoitusta, pystyy sanomaan, että tuossa kohtaa soivat samanaikaisesti g, h ja d ja tuossa c, e ja g. Se, joka "tulkitsii" tätä tonaalisen musiikin teoreettisessa käsitteistössä, toteaa, että tuossa on G-duurisointu ja tuossa C-duurisointu. "Se musiikillinen asiantila, että G- ja C-duuri-soinnut toimivat dominanttina ja toonikana ja muodostavat kadenssin, lepokohdan, ei sisälly enempää

nuottikirjoitukseen kuin soivaan todellisuuteenkaan sellaisenaan. Musiikin merkitys on 'intentionaalista', olemassa vain sillä edellytyksellä, että joku kuuliija sen tajuaa." (Dahlhaus 1980 [1967], 22.)

### KOLMAS TASO

Kun ajatellaan tapoja, joilla musiikkiteos voi olla kokijalleen merkityksellinen, voidaan kuvitella hyvinkin subjektiivisesti koettuja ja värittyneitä merkityksiä. Tällaisille privaateille merkityksille ei yleensä edellytetäkään oikeutusta – ei välttämättä edes yleistä ymmärrystä tai hyväksyntää. Joku musiikkiteos saattaa virittää kuulijassaan tietyn tunnetilan, joka liittyy sävellyksen johonkin aikaisempaan kuuntelutilanteeseen. Kyseiselle henkilölle tuon tunnetilan herättämisen kyky on tullut ikään kuin teoksen ominaisuudeksi – mutta se toimii vain tämän henkilön kohdalla. Myös jottenkin ymmärrettävämmin teoksen ominaisuuksilla perusteltavat assosiaatiot voivat olla subjektiivisia: ”Tämä sävellys puhuttelee minua, koska kuulen siinä kotijärveni laineiden liplatuksen.” Tämän kaltainen voi olla kokijalleen hyvinkin oleellinen ajatus tai tunne ja saattaa leimata jollakin tavalla käsitystä koko teoksesta. Mutta se ei välttämättä muuta radikaalisti hänen käsitystään kaikesta teokseen liittyvästä tulkinnasta ja ymmärtämisestä, se ei esimerkiksi vaikuta siihen, tulkitseeko hän c–e–g–sävelkombinaation C-duuri-soinnoiksi vai ei.

Jos puolestaan esittäjällä on jokin samankaltainen merkityksellisyyden kokemus tai sävellykseen liittyvä assosiaatio, se saattaa jollakin tasolla hyvinkin vaikuttaa siihen, kuinka hän nuottitekstiä tulkitsee, siis joihinkin esityksen aktuaalisiin ominaisuuksiin. (Varsinkin niihin esityksen ominaisuuksiin, joita partituuri jättää avoimeksi.) ”On laajalle levinnyt erehdys, minusta, että muusikolle ovat nuotit, graafinen nuottikuva, ainoa merkki siihen, mitä ääniä hänen pitäisi soittaa – kuinka nopeasti, kuinka kovaa, minkälaisin ilmaisuvivahtein. Nuottikuva, niin yksittäisstemma, kuten myös aivan erityisesti partituuri, omaa, puhtaasti informatiivisen lausuman lisäksi, mielteitä herättävän säteilyn, magian, jota kukaan tunneherkkä muusikko ei voi välttää, halusipa sitä tai ei – olipa siitä tietoinen tai ei.” (Harnoncourt 1985 [1982], 237.) Tässäkin on rajansa. Tuskin ulkomusiikillisen assosiaatiot, ”säteily” tai ”magia”, aikaansaavat (tai ainakaan ”oikeuttavat”) soittajan soittamaan partituurin merkityn f-sävelen soittamista korotettuna fis-sävelenä tai rytmin muuttamista pisteelliseksi.

Myös säveltäjän ”inspiraationa” voi olla vaikkapa kotijärven äänimaailma. Mutta vaikka tämä tiedettäisiin joltisellakin varmuudella, niin siitä huolimatta sävellyksen musiikillista arvoa ei ratkaisisi se, kuinka hyvin sävellys kuvaa laineiden liplatusta. Tai voidaan ainakin melko varmasti sanoa, että vaikka säveltäjä yleisesti arvioiden epäonnistuisi ilmaisupyrkimyksessään, teos saattaa siitä huolimatta olla musiikillisesti täysipainoinen ja arvokas.

Musiikkiteoksen merkitystä/merkityksellisyyttä punnitseva keskustelu lähestyy koskemaan myös sen arvoa ja musiikillista sisältöä. Jos sävellyksen arvo on sen kyvyssä herättää subjektiivisia assosiaatioita, niin onko sillä ylipäänsä mitään sisältöä jonkin yleisen musiikillisen merkityksen/merkityksellisyyden aspektina? Onko sävellyksellä jotakin sellaista ”sisältöä”, jonka säveltäjä siihen lataa ja joka esittäjän esityksen kautta välittyy kuulijalle? Ainakin joissakin yhteyksissä näin on ajateltu. Carl Philipp Emanuel Bachille musiikki ilmaisi affekteja: ”Kaikkien tehtyjen muutosten tulee olla sävellyksen affektisällön mukaisia. Niiden tulee niin ikään aina olla laadullisesti, jos ei parempia, niin ainakin yhtä hyviä kuin alkuperäinen, muuntamaton muoto.” Tähän hän vuoden 1787 laitoksessa tekee selventävän lisäyksen: ”Kappalletta kirjoittaessaan säveltäjä näet valitsee monien tarjolla olevien aiheiden joukosta usein tarkoituksellisesti juuri sen, jonka paperille pantuna näemme ja jota tekijä on siis pitänyt ehdolla olleista parhaana. Samaisen keksintävaiheen aikana hänen mielessään ovat kyllä käväisseet myös ne työstettävän sävelaiheen muunnokset, joilla moni soittaja kokee esitystään rikastuttavaa – arvellen näin tuottavansa sävellykselle isommassakin kunniaa.” (Bach 1982 [1753/1787], 223, 246.)

Siinä missä subjektiivis-assosiatiivinen musiikin vastaanottamisen tapa voidaan nähdä musiikillisen merkityksen ja tulkinnan relativistista näkemystä tukevana, barokin affektioppi edustanee toista ääripäätä.

Gadamerin hermeneutiikassa tekstin tulkinnan ja taiteen kokemisen välillä voidaan nähdä vastaavuus. Tulkitsija on tradition ja vaikutushistoriallisen tietoisuuden vaikuttama, ja taiteen kokija on vastaavalla tavalla antautunut pelin pelattavaksi. Kokija uppoutuu peliin ja pelin omilla lainalaisuuksilla on etusija sen pelaajien tietoisuuteen nähden. Historiatietoisuuden avulla voidaan välttää myös esteettinen relativismi. Tämä on ollut yksi esteettisen arvon perustelemisen suunta myös taidehistoriassa. Toinen perusta esteettisten käsitteiden käytölle on ollut ”esteettinen herkkyyks” tai ”hyvä maku”. Kolmas pääsuunta on ollut taideteoksen havaittaviin rakenneominaisuuksiin, suhteisiin, osien ja kokonaisuuden vuorovaikutukseen vetoaminen.

## TULKINNAN JA YMMÄRTÄMISEN MUODOT

Säveltäminen on valintojen tekemistä. Vaihtoehtoja punnitsemalla ja niiden välisiä valintoja tekemällä säveltäjä antaa sävellykselle ne ominaisuudet, jotka hän itselleen asettamansa tehtävän suorittamiseksi arvioi parhaaksi. ”Säveltäminen on luovaa keksintää joka edellyttää johdonmukaista ajattelua, ongelmanratkaisutaitoa ja päätöstentekokykyä. Tässä prosessissa kaikki kaikessa on erilaisten *valintojen teko*.” (Virtaperko 2012, 4.)

Inhimillisen käyttäytymisen, vaikkapa tehtyjen valintojen perustelujen pohtiminen edellyttää ymmärtämistä ja tulkintaa. Se ei ole ymmärtämistä siinä mielessä

kuin tekstin tai minkä tahansa sovittujen merkkijärjestelmien semanttinen tulkitseminen. Inhimilliseen toimintaan ja kanssakäymiseen liittyy vahvasti tulkintaa ymmärtämisen ja selittämisen tarpeena. Myös tämän kaltaisella säveltäjän valintakäyttäytymisen tulkitsemisella voi olla vaikutuksensa siihen kokonaiskuvaan, miten jokin teos ymmärretään.

Sävellyksen identiteetti muodostuu yleensä sekä ennen että yhtäaikaaisesti sen nuotintamisen kanssa. Musiikkinotaation avulla ilmaiseminen on vuorovaikutuksellista toimintaa, joka samalla muokkaa sitä, mitä ollaan ilmaisemassa. Tämän voi kokemukseni mukaan rinnastaa kirjoittamiseen: ajatus muodostuu lopullisesti vasta, kun se ilmaistaan valituin sanoin muodostumassa olevassa laudeyhteydessä. Säveltäjä valitsee notaationsa täsmällisyysasteen, jotta hän kykenee tarkoituksenmukaisella tavalla ilmaisemaan ne sävellykseen liittyvät ominaisuudet ja esitysohjeet, jotka toivotulla tarkkuudella identifioivat teoksen ja ohjaavat sen esityksiä.

Esittäjä tulkitsee nuottitekstin ja pyrkii sen ilmaisujen avulla ymmärtämään sävellyksen olennaiset piirteet ja ne soittotavat, joita teoksen esittäminen edellyttää. Teoksen ymmärtämistä edesauttaa tai ainakin siihen vaikuttaa kaikki se kontekstuaalinen tieto, mitä esittäjällä on hallussaan, samoin kuin myös teoksen ja sen (alustavien) esitysten aikaansaamat reaktiot.

Esiymmärryksensä pohjalta esittäjä toteuttaa teoksen yhden soivan tulkinnan. Kuulija jäsentää esityksen äänitapahtumat ja muodostaa oman käsityksensä teoksesta, sen ominaisuuksista ja vaikuttavuudesta. Samanaikaisesti hän erottelee mielessään ne äänitapahtumien ominaisuudet, jotka oletettavasti kuuluvat temporaaliseen esitykseen (esittäjän osuus) niistä, jotka kuuluvat teoksen atemporaalisiin ominaisuuksiin (säveltäjän osuus).

## EVIDENSSI JA TULKINTA

Kaikkeen musiikilliseen toimintaan, esittämiseen, säveltämiseen ja kuuntelemiseen, liittyy inhimillisiä toimintoja, merkityksenantoja ja tunnereaktioita, joita voidaan tulkita, ymmärtää, selittää ja perustella. Joillekin tulkinnoille edellytetään vahvaa evidenssiä, toisten osalta hatarammatkin vihjeet oikeutuksesta riittävät. "Yksi metodi päättää ehdottomasti ja lopullisesti, että tietyille kriteereille ja argumenteille pitäisi antaa etusija ja sulkea pois muut tarkastelut. Voitaisiin esimerkiksi väittää, että tekijän intentioita koskevia argumentteja olisi aina pidettävä tärkeämpinä kuin argumenttityyppejä, jonka mukaan tietty tulkinta maksimoi teoksen esteettisen arvon – tai kääntäen." (Hermerén 1987, 255) Loppujen lopuksi tulkinnan eri tasoilla sen kriteeristöä arvioitaessa on kysymys vakuuttavuudesta, siitä, kuinka uskottavia perusteluita tulkinnoille on esittää. Nuottikirjoituksen tulkintatapakin voi muuttua oleellisesti, jos löytyy vakuuttavia todisteita jostakin ajallisesti ja paikallisesti rajallisesta, mutta vakiintuneesta esityskäytännöstä.

Voidaan ajatella, että nuottitekstin tulkinta on se kova ydin musiikin ymmärtämisprosessissa, johon erilainen muu ymmärtävä ja tulkitseva prosessointi liittyy. Sen luonnehtiminen relativistiseksi ei liene kovin helposti puolustettavissa. Tietoa tekijän mahdollisista tarkoituksista voidaan arvottaa vakuuttavana tulkinnan arviointiperusteena. Erityisesti tämä ilmenee käänteisessä tapauksessa; silloin, jos säveltäjän käsikirjoituksessa on ilmeinen virhe. Kuten tilapäisen etumerkin merkitsemättä jättämisessä, joka voidaan monessa tapauksessa päätellä kontekstin ja tyylintuntemuksen perusteella. Esittäjä ei tällöin soita ”kirjaimellisen” nuottitekstin mukaan, vaikka se saattaisi kuulostaa positiivisessa mielessä piristävältä, oikukkaalta tai omapäiseltä. Nuottitekstin tulkinnan validiutta arvioidaan ensisijaisimmin suhteessa säveltäjän tarkoituksiin notaation ilmaisujen käyttämisessä.

Vivahteita ja tulkintamahdollisuuksia sisältyy lähtökohtaisesti myös nuottikirjoitukseen, se ei suinkaan ole historiallisesti vakaa ja universaali merkkijärjestelmä. Kuitenkin niiden sävellyksen ominaisuuksien ja soittotapojen kuvaamisessa, mihin sitä on perinteisesti käytetty, se on luonteeltaan käsitteellinen kielijärjestelmä. Partituurin sisältämät ilmaukset ovat käännettävissä muille (luonnollisille ja formaaleille) kielille, teoriassa vaikkapa suomeksi – monisanaisesti ja jokseenkin hankalasti tosin. Kari Kurkela on käsitellyt perusteellisesti musiikkinotaation kielenkaltaisuutta soveltaessaan Montague-semantiikkaa notaation perusilmauksiin tutkimuksessaan *Note and Tone* (1986). On siten perusteltua ajatella, että jokseenkin kaikki kieltä, totuutta, syntaksia, semantiikkaa ja pragmatiikkaa koskeva tutkimus on periaatteessa, teorian tasolla, sovellettavissa myös musiikkinotaatioon kielijärjestelmänä. Tämä tarkoittaa toisaalta sitä, että kaikki kieleen, merkitykseen ja kielen käyttöön liittyvät periaatteelliset ongelmat ovat läsnä musiikkinotaation avulla tapahtuvassa kommunikatiiossa.

Voidaan ajatella, että väljyys lisääntyy jonkin verran, kun aletaan puhua notaation määrittelyjen tai kuulohavainnossa tavoitettujen sävellyksen ominaisuuksien suhteista. Kuulija (tai vaihtoehtoisesti myös partituuria analysoiva lukija) erottelee, luokittelee ja tunnistaa musiikillisia elementtejä ja prosesseja: melodiaa, rytmiiikkaa, harmonioita, sävelaiheita, taitteita, teoksen osia. Tässäkin on kysymys tulkinnasta ja ymmärtämisestä. Onko *Tapiola* sonaattimuotoinen? Mikä on ”Tristan-soinnun” luonne? Tälläkään tasolla ei ole vaaraa luisua relativismiin, vaikka asioista voidaan esittää erilaisia näkemyksiä ja tulkintoja. Sitä, kuinka oikeutettu joku tulkinta on, voidaan arvioida yhteensopivuudesta sen (musiikin)teoreettisen käsitteistön kanssa, missä se ilmaistaan. Jos tulkinnan perustelu jossakin viitekehyksessä on monimutkainen ja edellyttää poikkeuksia ja lisäkäsitteiden määrittelyä, se on epäuskottavampi kuin tulkinta, joka on paremmin sopusoinnussa teorian kanssa.

Voidaan ajatella, että tulkinnallinen vapaus on suurta, kun puhutaan musiikki-teoksen esteettisistä ominaisuuksista. Taidefilosofiassa suuntaus on kulkenut relativismia kohti, ja kulttuuristen ryhmien, suuntausten, aikakausien ja vastaavien seik-

kojen merkitystä esteettisen arvon ja ominaisuuksien määrittämisessä on korostettu universaalimman kauneuskäsityksen kustannuksella.

Taideteoksen vastaanottamiseen liittyy tulkitsevaa ja ymmärtävää toimintaa myös silloin, kun teoksen ominaisuudet ovat vuorovaikutuksessa minkä tahansa kokijan mielessä aktuaalisena olevan seikan kanssa. Tällöin voidaan sanoa, että teoksen ominaisuudet mahdollistavat vuorovaikutuksen – mikä ei välttämättä ole kovin paljon sanottu. Tätä kokija voi mahdollisesti perustella ja selittää muille, mutta kovin vahvaa evidenssiä sille, että jokin tietty teoksen ominaisuus olisi vuorovaikutuksen kannalta edullinen (ja yleinen), ei välttämättä voi ulkopuoliselle esittää.

### ESITYKSEN OIKEELLISUUS

Kaikki tulkitseminen musiikissa ei perustu merkkien tai ilmiöiden selittämiseen. Esittäjä ”tulkitsi” teosta (musiikkiteokseksi ymmärtämänsä sävellystä) esittämällä. Esittäjän toteuttama esitys on sävellyksen eräs mahdollinen soiva tulkinta. Notaation määrittelemien ominaisuuksien ja esitystapojen suhteen tulkintojen oikeutus on totuusteoreettinen. Kysymys on notaation ilmaisujen vailidista tulkinnasta. Edellä esitetyn perusteella ongelmallista tämän oikeellisuuden arvioinnista tekee kontekstuaalisuus: historiallisuuden, ajallisuuden ja paikallisuuden sekä yhteisöllisten tekijöiden vaikutus. Se, mikä milloinkin nuottien tulkinnassa on oikeutettua, on relatiivista. Käytännössä esittäjän ei tarvitse erikseen, soittotilanteen ulkopuolella, perustella tulkintaansa siltä osin, kun se vastaa sitä tulkintaa, jonka kuulijat ovat jo valmiit hyväksymään oikeaksi. Sen sijaan, jos kysymyksessä on joltakin osin tulkintaparadigman muutos, kuulijoilla on oikeus vaatia perusteluja. Tältä osin esittäjä voi tukeutua mihin tahansa valitsemaansa perusteluun tai todisteluun, jolla hän saa kuulijat vakuuttuneiksi. Mutta koska notaation tulkinnan oikeutus on luonteeltaan totuusteoreettinen, viime kädessä vain tieteelliset kriteerit täyttävä todistelu on pätevää.

Niiden ominaisuuksien suhteen, jotka notaatio jättää avoimiksi, on kysymys esittäjän ”vapaista” valinnoista. Näiden valintojen ymmärtäminen on osa teoksen vastaanottamista. Niiden perustelu on myös olennaista. Aina ei ole selvää, ”mitä nuotteissa lukee”. Notaation luonteeseen kuuluu, että siitä eri tilanteissa luetaan erilaisia merkityksiä. Siinä missä jossakin historiallisessa yhteydessä tietynlaisesta tavasta soittaa on puhuttu ”soittajan vapaudesta tulkita”, on jossakin toisessa yhteydessä puhuttu nuottikuvan ”velvoittavaan merkitykseen” sidotusta soittotavasta.

Esittäjä voi perustella, tehdä notaation tulkintatapaansa ymmärrettävämmiksi, eri tavoin. Esimerkiksi noudattamalla jotakin esitystraditiota tai toteuttamalla jonkun vallitsevan estetiikan mukaan arvostettuja vaihtoehtoja. Tai sitten vetoamalla vaikkapa ”maailma 3:ssa olevaan teoksen ideaan” – tai luottamalla oman estetiikkansa valloittavuuteen esitystilanteessa ja ”höystämällä esityksensä omilla, useimmiten

kuin hetken mielijohteesta syntyneillä päänäpistöillä”. Esittäjän tehtävä on sama kuin antiikin reetorilla, taivutellen saada kuulijansa vakuuttuneeksi tulkintansa oikeutuksesta valitsemiaan keinoja käyttäen. Jo Platonilta on löydettävissä ituja yleiseen suostutteluteoriaan, Aristoteleella vielä systematisemmin. Cicero jatkaa helleenistisen ajan pohdintoja ja pitää kuulijan tunteiden voittamista suostutteluteoriaansa avainkysymyksenä. (Haapanen 1990, 13, 39.)

Joskus esittäjä soittaa tavalla, joka poikkeaa huomattavasti kuulijoiden odotuksista. Näin kävi usein esimerkiksi silloin, kun Nikolaus Harnoncourt alkoi esittää barokkisävellyksiä tavalla, joka poikkesi oleellisesti siitä, mihin yleisö oli tottunut. Tämän kaltaisessa tapauksessa soittajan, oli hän sitten vaikka kuinka valloittava, esittämistapa sinänsä ei välttämättä riitä saamaan kuulijoiden asennetta suosiolliseksi. Puhuva musiikki ei riitä, vaan tarvitaan puhetta musiikista, suostuttelua, vaikkapa Ciceron puhetaidon tapaan (Ibid., 38.): tiedottamista ja oikeaksi osoittamista, suosiollisuuden tavoittelemista sekä innostamista. ■

## LÄHTEET

Bach, Carl Philipp Emanuel 1982 [1753]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*, suom. Paavo Soinne. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Bernstein, Richard J. 1983. *Beyond Objectivism and Relativism*. Oxford: Basil Blackwell Publisher.

Betti, Emilio 1962. *Die Hermeneutik als Allgemeine Methode der Geisteswissenschaften*. Tübingen: Mohr.

Dahlhaus, Carl 1980 [1967]. *Musiikin estetiikka*, suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Gadamer, Hans-Georg 1975 [1960]. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

Haapanen, Pirkko 1990. *Cicero puhetaidosta*. Loimaa: Finn Lectura.

Harnoncourt, Nikolaus 1985 [1982]. *Musik als Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.

Hermerén, Göran 1987 [1984]. Tulkinta: tyypejä ja kriteereitä. *Teoksessa Taide ja filosofia*, toim. Marku Lammenranta & Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos: *Interpretation: Types and Criteria, The Worlds of Art and the World*.)

Heikinheimo, Seppo 1995. Nuotit kuin tinasotilaat. *Helsingin Sanomat* 16.2.1995.

Hirsh, Eric D. 1967. *Validity and interpretation*. New Haven: Yale University Press..

Ingarden, Roman 1986 [1931]. *The Literary Work of Art*. Northwestern University Press.

Kauko, Olavi 1995. Lybimov soitti Lybimovia itseään. *Helsingin Sanomat* 9.11.1995.

Kunnas, Tarmo 1981. *Nietzsche – Zarathustran varjo*. Helsinki: Otava.

Kurkela, Kari 1986. *Note and Tone*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Kusch, Martin 1986. *Ymmärtämisen haaste*. Jyväskylä: Pohjoinen.

Leinsdorf, Erich 1982. *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. Yale University Press.

Puolakka, Kalle 2009. *Reconsidering Relativism and Intentionalism in Interpretation*. <http://ethesis.helsinki.fi>. Luettu 13.12.2012.

Puolakka, Kalle 2012. *Tulkinnallinen relativismi*. <http://filosofia.fi/node/6184>. Luettu 13.12.2012.

Sartre, Jean-Paul 1947 [1938]. *Inho*. Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.

Schönberg, Arnold 1984 [1923/1924, painamaton]. For A Treatise on Performance. Teoksessa *Style and Idea – Selected Writings of Arnold Schönberg*, toim. Leonard Stein. London-Boston: Faber and Faber.

Tiensuu, Jukka 1991. Mutta onko se musiikkia? Teoksessa *Klang – Uusin musiikki*, toim. Lauri Otonkoski. Jyväskylä: Gaudeamus.

Virtaperko, Olli 2012. Sävelteoksen identiteetin muotoutumisesta. *Kompositio* 4/2012, Suomen Säveltäjät ry:n jäsenlehti, joulukuu 2012.

ELISA JÄRVI

## György Ligetin kynänjäljillä Baselissa

*Katsaus pianoetydien esityserkintöihin, osa 1*

Tarkastelen György Ligetin (1923–2006) ensimmäisen pianoetydikokoelman esityserkintöjä ja erityisesti säveltäjän niihin jälkikäteen tekemiä kommentteja ja korjauksia. Kirjoitus kuuluu Ligetin esitysohjeita käsittelevään post doc -tutkimukseeni. Lähdeaineistona käytän Paul Sacherin säätiön arkiston Ligeti-kokoelman nuottiaineistoa, johon tutustuin syksyllä 2012 viikon mittaisen vierailuni aikana.

### PAUL SACHER -SÄÄTIÖN LIGETI-KOKOELMA

Paul Sacher Stiftung Baselissa on aarreaitta nykymusiikin tutkijalle. Arkiston uumenista löytyy mittava kokoelma lukuisiin 1900-luvun säveltäjiin liittyvää aineistoa. Säätiöllä on yksinoikeus muun muassa György Ligetin käsikirjoituksiin ja luonnoksiin sekä muuhun häneen liittyvään tai hänen omistuksessaan olleeseen materiaaliin. Muutamia luonnoksia Ligeti tosin lahjoitti aikoinaan huutokaupattavaksi. Näin esimerkiksi kahdeksan etydiluonnosta päätyi Northwestern Universityn kirjastoon Illinoisissa. (Steinitz 2011, 171.)

Arkistossa vierailijat otetaan ystävällisesti vastaan, mutta säätiö myös pitää tiukasti kiinni säännöistään. Esimerkiksi valokopioita ei saa ottaa – niin paljon kuin se työskentelyä helpottaisikin – vaan tutkijat voivat tehdä vain lyijykynällä itselleen muistiinpanoja. Etenkin värikkäiden ja suttuisten luonnosten parissa työskentely kysyy kärsivällisyyttä!

Vierailin Baselissa joitakin vuosia sitten taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvaa kirjallista työtä tehdessäni. Silloin etsin vastauksia Ligetin pianomusiikkiin liittyviin kysymyksiin ja keskityin Ligetin kahdeksanteen pianoetydiin *Fém*, jota tarkastelin useista näkökulmista. Työn myötä yhä ilmeisemmäksi minulle tuli, että Ligeti uhrasi runsaasti aikaa sävellystensä muokkaamiseen, viimeistelyyn ja esitysohjeiden muotoiluun. (Järvi 2011, 116–117.)

Ligetin kuoleman jälkeen säveltäjän itsensä sekä hänen lähipiirinsä hallussa olleet nuottivihkot ovat vähitellen kulkeutuneet Baseliin täydentämään arkistokokoelmaa. Mukana on tullut myös koevedoksia sekä painettuja nuottijulkaisuja, joihin säveltäjä oli vielä jälkikäteen tehnyt merkintöjä. Tässä kirjoituksessa käytän lähteenä Ligetin hallussa olleita nuottijulkaisuja, jotka hänen pitkäaikainen sihteerinsä Louise Duchesneau lahjoitti säätiölle vuonna 2009. Onnekseni sain vielä nähdä alkuperäiset nuottivihkot, luonnokset sekä puhtaaksikirjoitukset. Tällä hetkellä materiaalia sekä järjestellään että mikrofilmataan, ja tulevaisuudessa arkistoaineiston tarkastelu yhtä läheltä ei valitettavasti enää onnistu.

## PIANOETYDIEN NUOTTIJULKAISUT

Ligetin 18 pianoetydiä jakautuvat kolmeen kokoelmaan. Ensimmäinen nuottikirja (1985) käsittää kuusi ja toinen kokoelma (1988–1994) kahdeksan etydiä. Kolmanteen kirjaan (1995–2001) kuuluu neljä etydiä. Etydikokoelmat ovat saatavilla Schott-kustantamon ladottuina nuottijulkaisuinä (Ligeti 1997; 1998; 2005). Ennen ensimmäisen kokoelman koneella ladotun nuotin ilmestymistä julkaistiin käsikirjoituksista faksimile-painos (Ligeti 1986). Julkaisun alkulehdille on painettu Ligetin omakätinen kirjoitus: ”*Die vorliegende Fassung stellt eine vorläufige Fassung der Etüden dar. György Ligeti*”.<sup>1</sup>

Lisäksi joistakin kirjastoista on löydettävissä harvinainen Schott-kustantamon varhainen julkaisematon valokopio myös toisen etydikokoelman käsikirjoituksesta, johon on nidottu etydit nrot 7–15, eli myös kolmanteen kirjaan kuuluva *White on white* (Ligeti 1997?).<sup>2</sup> Toisen etydikokoelman painetusta, koneella ladotusta versiosta on otettu kaksi korjattua uusintapainosta. Pienistä eroavaisuuksista huolimatta kaikissa painoksissa on sama Schott-kustantamon koodinnumero ED 8654 sekä vuosiluku 1998. Tohtorintyössäni (Järvi 2011, 74–75) olen esitellyt kahdeksannen pianoetydin joihinkin versioihin eksyneitä painovirheitä ja verrannut *Fémin* koneella ladotun nuotin ja näköispainoksen eroavaisuuksia sekä tarkastellut sävellyksen syntyhistoriaa.

Kolmannen kokoelman etydit ilmestyivät ensin yksitellen, vuosina 1995, 1997, 1998, 2001, niin ikään käsikirjoituksen näköispainoksina. Ne julkaistiin yhtenä niteenä, koneella ladottuna painoksena vuonna 2005 Schott-kustantamon koodilla ED 8541.

---

1 ”Tämä faksimile-julkaisu on alustava versio etydeistä”; suomennos tekijän.

2 Tämän A3-kokoisen niteen painohistoria ei ole tiedossa. Painovuosi ”1997?” on otettu Sibelius-Akatemian kirjaston luetteloinnista. Kansitarran vuosiluvut 1988–94 viittaavat toiseen etydikokoelmaan, mutta etydi nro 15 on nuotin sisäsiivuilla merkitty sävelletyksi vuonna 1995.

## KAAOKSESTA KRONOMETRIKSI

*Das Endprodukt muss so sauber sein, und verarbeitet sein, wie ein gutes präzises Chronometer. Aber vorher ist Schmutz und Chaos, und ich brauche das.*<sup>3</sup> (Ligeti 1996.)

Sävellystyö etydien luonnostelusta kohti viimeistelyä nuottijulkaisua eteni Ligetillä seuraavasti:

- 1) *Skizze* (luonnos, pikaista hentoa käsialaa, myös sanallisia muistiinpanoja, kaavioita tai numeroita)
- 2) *Reinschrift* (puhtaaksikirjoitettu nuotti, huolellisella käsialalla pehmeällä lyijykynällä)
- 3) *Reinschrift, Probedruck* (koevedos, edellisen valokopio A3-kokoisena niteenä)<sup>4</sup>
- 4) *Faksimile-Ausgabe* (Schottin julkaisema näköispainos puhtaaksikirjoituksesta, ED 7428)
- 5) *Final edition* (koneella ladottu Schottin julkaisu, ED 7989).

Kolme ensimmäistä kategoriala vastaavat myös Sacher-säätiön käyttämiä luettelointinimityksiä. Viimeisimmät ovat puolestaan Schottin käyttämiä termejä painetuista julkaisuista. Sekä faksimile-painokseen että koneella ladottuun editioon viitataan arkiston luetteloinnissa nimellä ”Reinschrift, Musikdruck”.

Arkistossa tarkastelin, Ligetin sanoin ”kaaostakin heijastelevia”, monivärisiä luonnosteluja ja etydien alkuperäisiä käsikirjoituksia sekä muutamia ensimmäisen kokoelman yksittäisten etydien koevedoksia. Tutkin myös Ligetin hallussa olleita faksimile-painoksia (Schott ED 7428), joihin hän oli vielä tehnyt merkintöjä ja lisäyksiä.

Ligetin omakätiset merkinnät voidaan jakaa kahteen eri kategoriaan: a) huolelliset korjaukset, jotka säveltäjä on tarkoittanut muiden luettaviksi sekä b) merkinnät ja huomautukset, jotka hän on ohuemmalla käsialalla kirjoittanut itselleen, ikään kuin muistiinpanoiksi. Ensimmäiset voivat olla esimerkiksi hänen toivomiaan muutoksia tai oikaisuja painettuihin tai painoon meneviin nuotteihin. Usein hän myös kirjoitti rastin nuottirivin reunaan tähdentääkseen korjaustoivetta. Korjausehdotuksia toisen kokoelman etydeihin lähettivät Ligetille myös pianistit Pierre-Laurent Aimard ja Florent Boffard (PSSb). Jälkimmäisen kategorian kaltaiset muistiinpanot Ligeti puolestaan on saattanut tuhertaa sivun laitaan nopeasti ja ensimmäiseksi mieleen juolahtaneella kielellä, esimerkiksi kuunnellessaan muusikon esitystä sävellyksestä. Kummankin kaltaisista merkinnöistä huomataan, että Ligeti on muuttanut mieltään useasti ja todella punninnut sävellyksen tulkintaan liittyviä ratkaisujaan. Tutkijan onneksi hän käytti värikyniä, useimmiten puuvärejä tai ohuita huopakyniä,

3 ”Lopputuotteen on oltava yhtä siisti ja perinpohjin työstetty kuin täsmällisin tarkkuuskello. Mutta sitä ennen on sotkua ja kaaosta, jota myös tarvitsen.”; suomennos tekijän.

4 Koevedokset olivat haalistuneita vihreäpahvikantaisia ja lähes A3-kokoisia niteitä. Paperi oli karheaa, huonolaatuista ja helposti kellastuvaa. Ensimmäisen ja kolmannen sivun alanurkkaan oli painettu sinertävä leima: © B. Schott's Söhne, Mainz. Unveröffentlichtes Manuskript. Nur für den persönlichen Gebrauch. Not for sale.

joten merkinnöistä on mahdollista päätellä viidenkin tempomuutoksen tapahtumajärjestys.

## AIKAPALAPELIN RATKOMISTA

Tässä artikkelissa kartoitan ensimmäisen kokoelman etydién esitysohjeissa tapahtuneita oleellisimpia muutoksia ja esittelen niihin viittaavia säveltäjän omia kommentteja. Ajoitukseltaan kyseessä ovat vuoden 1985 koevedosten ja seuraavana vuonna julkaistun näköispainoksen (ED 7428) sekä 1997 ilmestyneen ”lopullisen painoksen” (*final edition* ED 7989) välillä tapahtuneet muutokset. Toisaalta on mahdollista ja todennäköistäkin, että Ligeti on jostain syystä tehnyt vielä myöhemmin vuosina merkintöjä varhaisiin nuottipainoksiin ja koevedoksiin, esimerkiksi työskennellessään muusikoiden kanssa. Osa merkinnöistä ei näy viimeisimmässä julkaistussa editioissa.

En ole niinkään kiinnostunut painovirheiden osoittamisesta, vaan haluan tuoda tuulahduksen etydién historiasta ja tehdä näkyväksi sen, miten esitysmarkinnat ovat eläneet. Mahdollisesti kaikki aiottu muutokset eivät silti ole päätyneet painettuun julkaisuun. Merkintöihin syventyminen ja niiden vertailu auttavat ymmärtämään, mitä kohti säveltäjä on pyrkinyt tai minkälaiset tulkintaratkaisut häntä olisivat miellyttäneet. Sivuutan kielelliset oikaisut, jotka Schott on korjannut myöhemmissä editioissa. Jätän tarkoituksella vaille huomiota säveltäjän muistiinpanojen joitakin epäselviä yksittäisiä sanoja. Tempomerkintöjen historian ohella tuon esille oleellimmat esitysmarkintöihin liittyvät muutokset faksimile-painoksen ilmestymisen ja koneella ladotun nuottijulkaisun välillä.

Päähuomio on siis esitys- ja tempomerkinnöissä sekä niiden kehityksen seuraamisessa. Olen kirjoittanut saksankielisten merkintöjen isot ja pienet kirjaimet kielen sääntöjen mukaisesti, sillä Ligeti on toisinaan käyttänyt tikkukirjaimia tai jättänyt satunnaisesti pidempien kommenttien substantiivien ensimmäisiä kirjaimia pieniksi. Asiamerkityksen kannalta nämä seikat eivät ole oleellisia, sillä käsiala on joka tapauksessa ajoittain vaatinut lukijan tulkintaa.

Olen päätenyt kääntämään alaviitteissä suomeksi ainoastaan pitkäähköt, lauseenomaiset saksankieliset markinnat. Lyhyet saksan-, ranskan- tai italiankieliset, etupäässä musiikkiterminologiaan kuuluvat ilmaukset, kuten *kein Pedal*, eivät kaivanne käännöstä. Lisäksi olen tietoisesti jättänyt lainausmerkit pois kaikista Ligetin kirjoittamista kommentteista ja ainoastaan kursivoinut ne erotuksena muusta tekstistä, poikkeuksena säveltäjän itsensä käyttämät lainausmerkit, esimerkiksi ”*lontano*”.

Selvyyden vuoksi esitys on luettelomainen, jotta lukija voisi helposti nähdä ja vertailla samoja tahteja koskevia kommentteja tai tulkintaohjeita. Esityksestä näkee myös, mitkä markinnat eivät syystä tai toisesta ole päätyneet julkaistuihin editioihin. Jätän tällä kertaa vähemmälle huomiolle muutosten pohdinnan. Uskon näiden havaintojen esittämisen tällaisenaan jo kiinnostavan pianisteja.

**TIMANTIN HIONTAA:  
MUUTOKSIA JA KOMMENTTEJA ESITYSMERKINNÖISSÄ**

Katsaukseni perustuu seuraavissa koevedoksissa ja näköispainoksissa esiintyviin merkintöihin. Viitataan suluisissa olevilla kirjain–numero-yhdistelmillä niteisiin tai niistä kopioituihin nuotteihin seuraavasti:

(A1) Probedruck, etydit I–III.

*Sijainti: SGL Ligeti Mappe 3/3 2008 11/04 / HZ paperitasku 2 ”Rs. (Probedruck) von Nr. 1–3”. (PSSb.)*

(A2) Probedruck, etydit I–VI.

*Sijainti: SGL Ligeti Mappe 3/3 2008 11/04 / HZ paperitasku 1 ”Rs. (Probedruck) von Nr. 1–6”. (PSSb.)*

(A3) Probedruck, etydi VI.

*Sijainti: SGL Ligeti, Mappe 3/ 3 paperitasku 4. (PSSb.)*

(A4) Fotokopie und Korrekturen, etydit I–III / V–VI. Isoja A3-kopioita käsikirjoituksesta.

*Sijainti: SGL Ligeti, Mappe 2/3 paperitasku 3 ”Fotokopie und Korrekturen nr 1–3 / 5–6.” (PSSa.)*

(B1) Faksimile-julkaisu (ED 7428), etydit I–VI.

*Sijainti: SGL Ligeti, Mappe 2/3 paperitasku 1 ”Etüden (Kl; Buch 1; 1985) Reinschrift. Musikdruck: Faksimile mit hss. Korrekturen und anderen Eintragungen von György Ligeti”. (PSSa.)*

(B2) Faksimile-julkaisu (ED 7428), etydit I–VI. Merkintöjä vain etydeissä I ja II.

*Sijainti: SGL Ligeti Mappe 3/3 2008 11/04 / HZ, paperitasku 5 ”Rs (Musikdruck: Faks)”. (PSSb.)*

(B3) Moniste faksimile-julkaisusta, etydi I. Irrallisia arkkeja.

*Sijainti: SGL Ligeti Mappe 3/3, paperitasku 3 Rs (Probedruck) von Nr. 1. (PSSb.)*

Etydien otsikkojen viereen olen kirjoittanut vuosien 1986 ja 1997 julkaisuihin painetut nimet ja tempomerkinät.

Symbolien merkitykset:

→ = Edeltävä merkintä tai luku on sutattu pois ja korvattu nuolen jälkeisellä merkinnällä.

Toisinaan muutosten ketju jatkuu usean nuolen verran. Tällöin esimerkiksi metronomimerkinnän viimeisin tai viimeisimmät suttaamatta jäljelle jääneet lukemat on lihavoitu.

- = Merkintä tai kommentti näkyy ensimmäisen etydikokoelman viimeisimmässä julkaisussa (1997), mutta ei vielä näköispainoksessa (1986).
- = Merkintää tai kommenttia ei näy etydikokoelman kummassakaan myynnissä olevassa julkaisussa.

**I Désordre** – *Molto vivace, vigoroso, molto ritmico* ◦ = 63 (1986)  
– *Molto vivace, vigoroso, molto ritmico* ◦ = 76 [ca. 2'20''] (1997)

(A1) ◦ = (♩ = ), ei kokonaiskesto

■ Pedaalista: *fast kein Ped.*

(A2) Ei vielä kukaan metronomimerkintää, kokonaiskesto 2'30''

■ Punaisella puuvärillä, Ligetin käsialalla: *Senza ped*

■ Noin tahti 70: '*crescendo poco a poco ...*' kehotuksen yhteydessä lisäys: *poco a poco ein wenig*

*Pedal (stets sehr sparsam) wechseln bei jeder Abfabrt ----- ped stets sehr sparsam (al fine)*

(A4)

■ *Molto vivace, vigoroso, molto ritmico* → **Presto, vigoroso, molto ritmico**

■ *Akzent[e] stark hervorheben den Rest [im] Hintergrund.*<sup>5</sup> Lisäksi nuoli väliääniin, ja lyijykynällä hento kirjoitus *überall pp*.

■ Viimeisen sanallisen esitysohjeen viimeiset dynamiikkamerkinnot korjattu muotoon: *Allmähliches crescendo [...], die Achtel-Figuren allmählich pp, dann mp.*

(B1) ◦ = 76 → 66 → 72 → 66 (bleibt) → **63** (Ks. nuottiesimerkki 1.)

Yläreunassa näkyy lisäksi himmeästi puuvärillä kirjoitettuja merkintöjä 69, 71, mikä sutattu yli.

Kesto: *max.* 2'30'' → 2'40'' → **2'20''**

Muita merkintöjä:

□ *Stets sehr sparsamer Gebrauch [...] → Stets sparsamer Gebrauch des Pedals*

□ *Melodie in beiden Händen legato*

□ Kielellisiä täsmennyksiä (tahti ~113) esitysohjeeseen, kuten *bis Ende* → *bis zum Schluss der Etüde*

5 "Aksentteja voimakkaasti esiin nostaen, muu taka-alalle".



Nuottiesimerkki 1. Ensimmäisen pianoetydin *Désordre* metronomilukeman kommentointia faksimile-julkaisussa. (Merkinnät kirjoittajan jäljentämiä, PSSb.)

### (B2)

Säveltäjä on tehnyt ikään kuin analyysia sävellyksen rakenteesta ja muun muassa kirjoittanut: ”oikean käden sykli 26 nuottia ja vasemman käden sykli 33 nuottia”. Nämä merkinnät eivät kuitenkaan suoranaisesti liity esitysohjeisiin.

### (B3)

■ Ligeti (todennäköisesti itse) on kirjoittanut nuottiin sinne tänne tahtinumerointa kummankin käden osuiksille erikseen. Numerot ovat muutaman tahdin välein, etenkin toistuvien ”rytmikaavojen” alkujen kohdilla, eli tahtiyksiköissä 1, 5 ja 9. Numeroista huomaa, että oikean käden tahti 33 kohtaa vasemman käden tahdin 32, ja tahtien 57 ja 55 kohdalla kädet ovat ajautuneet jo pari tahtia erilleen. Painetuissa nuottijulkaisuissa tahtinumerot puuttuvat *Désordresta*.

**II *Cordes vides*** – *Andantino con moto, molto tenero* ♩ = 120 [2’30’'] (1986)  
***Cordes à vide*** – *Andantino rubato, molto tenero* ♩ = 96 [2’45’'] (1997)

(A1) ♩ = 120, kesto 2’30’’

Agogiikka:

- *espr[essivo]*-termin eteen kirjoitettu sinisellä puuvärikynällä vahvistussana *molto*
- Tahti 28: *rall[entando]*, joka palautuu seuraavan tahdin 29 toisella neljäsosalla *a tempo*

Dynamiikka:

- Kiilamainen crescendo ensimmäisen ja diminuendo toisen kaaren kohdalle sekä oikean että myös vasemman [!] käden osuiksissa sekä maininta *nach Gefühl*<sup>6</sup>.
- Tahtien 11–12, 13–14 ja 17 samanaikaisten kvinttien dynamiikka on korjattu astetta hiljaisemmaksi *ppp*. Tämän jälkeen peräkkäisten kvinttien kuluilla palataan aina takaisin pianissimoon *pp*. Tahdin 14 lopun *sempre pp* on yliviivattu ja merkinnäksi jätetty pelkkä *pp*.

6 ”Tunteuksen/tunteen mukaan”.

- Tahdin 21 jälkipuolelle ja siitä eteenpäin on oikean käden jokaiselle kahdeksasosalle lisätty aksentit.
- Tahdissa 28 viittaus ylä-äänelle *Melodie heraus*
- Tahdin 29 lopussa vasemman käden kaikille kolmelle viimeiselle äänelle on kirjoitettu sulkumerkkeihin aksentit.
- Tahdeissa 34, 35 ja 36 oikean käden dynamiikkamerkinnot voimistettu  $p \rightarrow mp$ ,  $pp \rightarrow p$  ja  $ppp \rightarrow pp$
- Tahdin 32 vasen käsi on hiljennetty entisestään  $ppp \rightarrow pppp$
- *una corda (al fine)* -merkintä on siirretty tahdistä 34 tahdin 35 loppuun oikean käden e-a sävelille

Ligeti on ilmeisesti vielä ennen koneella ladotun edition painamista eriyttänyt etydin loppuosassa käsien välistä balanssieroja: oikean osuus voimakkaammaksi, vasemman hiljaisemmaksi.

Pedaali:

- Alku: merkinnät (*con ped*) on osittain ja (*viel ped*) kokonaan yliviivattu  $\rightarrow$  jäljellä (*ped*)
- Loppu: viimeiseen tahtiin kirjoitettu *ped*, jonka yläpuolella oleva viiva nousee vähitellen tahdin loppupuoliskon aikana ylös  $\_ /$  .

(A2)  $\text{♩} = 120$ , kesto 2'30''

Punaisella puuvärikynällä merkinnät:

- alku: (*viel Pedal*)  $\rightarrow$  (*con ped.*)
- Tahtien 11–12 ja 13–14 rajalla sekä tahdissa 17 yhtäaikaisten kvinttien alle joka kerta lainausmerkkeihin kirjoitettuna „*lontano*”.

Dynamiikka:

- Nuotin yläreunassa crescendo–diminuendo-kiilat ja unkarinkielinen muistiinpano  $< >$  *kidolgoz*<sup>7</sup>
- Kiiloja ei kuitenkaan ole vielä lisätty edes ensimmäiseen tahtiin.
- Tahti 12: oikealla kädellä dynamiikkakiilat  $< >$  trioleita yhdistävän kaaren päällä
- Tahtien 20–21 rajalla: (*p*)  $\rightarrow$  *mp*
- Tahdin 21 puolivälistä eteenpäin: aksentteja suluissa oikean käden osuudessa ( $>$ ) sekä *sim[ile]*
- Tahti 28: kummankin käden osuuksien ylä-äänät aksentoitu ja varustettu termillä *rilievo*
- Tahdit 30 ja 31: käsien osuuksien dynamiikkoja eriytetty: oikea käsi *pp* ja vasen *mp*

---

7 ”Työstää”.

- Tahti 34: *una corda* yliviivattu, samoin (*eco I*)
- Tahti 35: oikean käden (*eco II.*) → (***eco I.***)
- Tahdit 34–36: muutokset oikean käden merkinnöissä: *p* → ***mp***, *pp* → ***p***, *ppp* → ***pp***
- Tahti 35: vasen käsi puolestaan hiljenee merkinnästä *dim. main gauche* vielä tahdin 36 merkinnän *pppp dim.* kautta olemattomiin

Ruskealla tussikynällä, eri kerralla samaan etydinuottiin kirjoitettu:

- Tahdit 11–12, 13–14 ja 17: päällekkäisten kvinttien alla merkintä *una corda* sekä lainausmerkeissä ”*lontano*” ensimmäisten päällekkäisten kvinttien kohdalla, mikä palautuu aina merkintään *tre corde*
- Tahti 28: viittaus oikean ja vasemman käden osuukien ylälinjoihin *rilievo*

#### (A4)

- Epäselviä merkintöjä ohuella mustekynällä etydin otsikon yläpuolella: nuoli ensimmäiseen säveleen *Akzente immer deutlich hervorheben, das Sonstige fließend und im Hintergrund*<sup>8</sup>  
< > *espr...*

Pedaali:

- Alusta yliviivattu pois merkintä (*viel Pedal*) → jäljellä (***con ped.***)
- Tahtien 11–12, 13–14 ja 17–18 välillä: ***Ped*** \_\_\_\_\_| eli päällekkäiset kvintit pianissimossa soivat yhdellä ja samalla pedaalilla.

Oktaavialojen vaihtelut:

- Tahti 33: *8 bassa ab d* eli vasta pienen oktaavialan d-säveleestä lähtien vasemmalla kädellä
- Tahti 34: *bleiben 8 bassa* eli vasen käsi pysyisi koko tahdin ajan matalassa rekisterissä, toisin kuin painetuissa julkaisuissa lukee.

Muita merkintöjä:

- Tahti 19: f<sup>1</sup>-kahdeksasosanuotilla *noch Bass[schlüssel]*, b–f–kvintti *ab hier*<sup>®</sup> (eli G–avain). Tämä nuottiviivaston yläpuolinen kommentti vaikuttaa sekä pikaisen kirjoitustyyliinsä että sisältönsä puolesta erehdykseltä. Jos F–avain (*Bass[schlüssel]*) olisi voimassa kahdeksasosan verran kauemmin, rikkoutuisi oikean käden nouseva kvinttikulku *as–es–b–f*, ja oikea käsi joutuisi poimimaan f–sävelen sijaan yksittäisen a–sävelen vasemman käden osuuden alapuolelta.
- Tahdit 34–35: oikean käden osuuden (*eco I.*) –merkinnän perään lisätty (*ma in rilievo, cantabile*).

<sup>8</sup> ”Aksentteja koko ajan selkeästi esiinnottaen, muu sujuvasti ja taka-alalla”.

(B1) ♩ = 120 → ca.120 → 88 → NEU:104 → 96 (Ks. nuottiesimerkki 2.)  
Kesto: 2'30'' → 2'45'' → ca.2'55'' → 2'40'' +end → 2'45''

- Otsikko: "Cordes vides" → "Cordes à vide"
- *Andantino con moto, molto tenero* → *Andantino con rubato, molto tenero*
- (con ped.) (viel Pedal) → (viel Pedal)
- Crescendo–diminuendo-kiilat < > oikean käden kaarituksen mukaisesti
- Tahtit 11–17: *una corda* ja *tre corde* -merkinnät
- Tahti 21: kiilat siirretty nuolella oikean käden osuuden yläpuolelle
- Tahti 21 oikea käsi ja tahti 24 vasen käsi: aksentit joka kahdeksasosalle
- Tahti 29 vasen käsi: *p, die linke Hand hervorheben* → *mp, in rilievo*
- Tahtit 34, 35, 36 muutokset oikean käden merkinnöissä: *p* → *mp*, *pp* → *p*, *ppp* → *pp*
- Tahti 36: *pp*-dynamiikan kanssa samaan aikaan *una corda*

Käsien osuuksien dynamiikkaeroja on siis kasvatettu, niin että etualalle nousevat pidempien aika-arvojen sävelet. Nämä huolelliset puuvärimerkinnät ja -korjaukset on selvästi tarkoitettu Schottin julkaisuun ED 7989.

(B2) ♩ = 120 → 88 → 84 → 92 (Ei muita käsin kirjoitettuja merkintöjä.)

Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved.  
Printed by permission from Fennica Gehrman Oy, Helsinki

Nuottiesimerkki 2. Muutoksia ja korjauksia toisen etydin faksimile-nuottiin.  
(Merkinnät kirjoittajan jäljentämiä, PSSb.)

**III Touches bloquées** – *Presto possibile, sempre molto ritmico* (1986)  
– *Vivacissimo, sempre molto ritmico*<sup>9</sup> [ca. 1'40] (1997)

(A1) Ei tempoa, ei kesto

Pedaali:

- Ensimmäisen rivin alle kirjoitettu sinisellä puuvärikynällä *absolut* ikään kuin vahvistamaan painettua kehotusta *senza ped.*

9 Etydit nrot 3, 17 ja 18 ovat jääneet ilman metronomimerkintää.

(A2) Ei metronomilukemaa, kesto: 2´

Tempo:

Esitysohjeen *Presto*-sanasta lähtee nuoli sivun yläreunaan puuvärillä kirjoitettuun kysyvään huomautukseen *Metr[...]?*. Mahdollisesti Ligeti on harkinnut tässä vaiheessa tarkemman metronomimerkinnän antamista.

Dynamiikka:

- Oikealle kädelle on lisätty puuvärillä aksentit tahtien 6, 8 ja 12 ensimmäisille äänille, eli kaaren aluille, sekä tahdin 14 toiselle kahdeksasosalle. Aksentit ikään kuin korostavat aaltoilevan kuvioinnin nousemista asteittain: a, h, c, d. Vastaavat aksentit on myös myöhemmin kirjoitettu sointujen ylä-äänille tahdeissa 46 (ges), 49 (ges) ja 51 (b ja es).
- Crescendo–diminuendo-kiilat puolestaan löytyvät sekä tahdistä 83 että 84, jonka jälkeen maininta *etc.* Näin seuraavienkin tahtien hengähdyspilkuin erotetut ”oktaaviryöpsähdykset” tulisi muotoilla paisuttaen tahdin keskiosaa.
- Tahtien 98–100 crescendo on korjattu voimakkaammaksi lisäämällä jokaiseen dynamiikkaan yksi *f*. Näin vasemmalla kädellä on *fff* ja oikealla *ff*.

Pedaali:

- Tahti 73: *poco ped*
- Tahti 92: *senza ped*

Muuta:

- Tahtien 71 ja 72 rajakohtaa osoittava nuoli ja erittäin epäselvä teksti *ohne Zäsur weiter*

(A4)

Otsikon yläpuolella epäselvä merkintä *überall stacc leise[...]*

Dynamiikkamerkintöjen korjauksia ja lisäyksiä puuvärikynällä:

- Tahti 3: *p* → *pp*
- Tahti 24, oikea käsi: (*mf*) → (*mp*)
- Tahti 60, oikea käsi: *p* → *pp*; vasen käsi: *p sempre*
- Tahti 96, oikea käsi: *mp* → *p*

(B1) Kesto: 1´30´´ → 1´40´´

- *Presto possibile, sempre [...] → Vivacissimo, sempre [...]*
- Alleviivattu luonnehdinta puuvärikynällä: *stotternd, stottering*
- Kielellisiä korjauksia saksankieliseen esitysohjeeseen.
- Tahti 72: *poco meno presto* → *feroce impetuoso*.
- Tahti 92: (*Presto possibile*) → (*Vivacissimo*)

ÉTUDE 3: «TOUCHES BLOQUÉES»  
Presto *Vivacissimo* *pp*  
*sempre legato*  
*sempre molto*  
Piano  
Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved.  
Printed by permission from Fennica Gehrman Oy, Helsinki

Nuottiesimerkki 3. Ligetin tekemiä muutoksia etydin *Touches bloquées* nuottiin faksimile-painoksessa. (Merkinnät kirjoittajan jäljentämiä. PSSb.)

- IV Fanfares** – *Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio* ♩ = 63 [3'25''] (1986)  
– *Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio* ♩ = 63 [3'20''] (1997)

(A2) ♩ = 63, kokonaiskesto: 3'

- Tahti 1: *una corda*
- Tahti 54: *tre corde*

(B1)

Kesto: 3'25'' → 3'20'' → **NEU 3'30''** sekä **NEU 3'20''–3'30''**

□ Dynamiikkakiilat < > lisätty violetilla värikynällä tahteihin 22–23, 25, 41–42, 68–69, 70–73 jne. Merkintä on vielä nuottiviivaston keskellä ja on siirtynyt myöhemmin oikean käden osuuden yläpuolelle.

- V Arc-en-ciel** – *Andante molto rubato, con eleganza, with swing* ♩ = ca. 56 [2'45''] (1986)  
– *Andante con eleganza, with swing* ♩ = ca. 84 [3'45''] (1997)

(A2) ♩ = ca. 54–55 → ca. 54 → **ca 50**, kokonaiskesto: 2'45''

Temposta ja ajankäytöstä:

- Tahti 6: lopussa sulkumerkeissä (*pocchissim[mo] rall[entando]*)
- Tahti 7: *a tempo*
- Tahti 8: *pocchissimo accel[erando]*
- Tahti 9: *a tempo*
- Tahti 10: (*pocchissim. rall~~*) ja viimeisillä aksentoiduilla soinnuilla *a tempo*
- Tahti 16: jälkipuolen oikean käden osuuden yläpuolella *cantabile*, ja viivaston keskellä *molto espress.*
- Tahti 22: *a tempo* -merkinnän jälkeen suluisa (*poco meno mosso als Haupttempo*).

Merkinnät eivät näy julkaistuissa editioissa. Voi olla, että nämäkin kommentit Ligeti on kirjoittanut käsillä olleeseen koevedokseen, vaikka uudempi julkaisu olisi ollut jo olemassa. Hän on myös saattanut havaita monenlaisten *rubato*-toteutusten sopivan teoksen ilmeeseen ja lopulta tiivistänyt esitysohjeeksi *schwankendes Tempo*.<sup>10</sup>

(A4) ♩ = 96 → 100 (*aber nur im Durchschnitt*) *sehr frei im [T]empo!*

Kokonaiskesto: lyijykynällä kirjoitettu etydin loppuun *ca 3'*

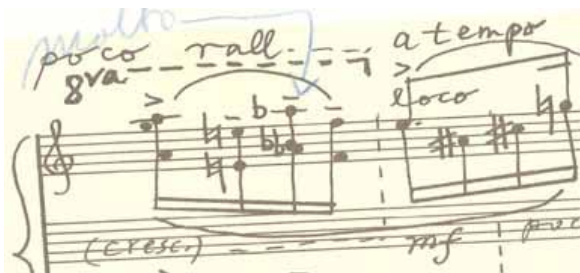
Ajankäyttö:

■ Tahti 13: Ensimmäinen kahdesta *a tempo* -merkinnästä on sutattu pois sinisellä puuväriillä. Näin *accelerandosta* siirryttäisiin hyvin lyhyen, vain kahden kuudestoistaosanuotin mittaisen, *allargandon* kautta *a tempo*on tahdin viimeiselle neljäsosalle.

■ Tahti 17: Sinisellä puuvärikynällä on kirjoitettu *molto* ja kohdistettu sana nuolella oikean käden kolmannelle kuudestoistaosalle eli As-sävelelle tai soinnulle. Ilmeisesti Ligeti on halunnut korostaa rallentandoa juuri tuon soinnun kohdalla. Merkinnän voisi ymmärtää myös ylä-äänien korostamisena dynamiikan keinoin. (Ks. nuottiesimerkki 4.)

Muita merkintöjä:

■ Tahti 19 vasen käsi: Sinisellä puuvärikynällä merkintä *quasi lontano* → *wie aus der Ferne*



Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland.  
All rights reserved.  
Printed by permission from Fennica Gehrman Oy,  
Helsinki

Nuottiesimerkki 4. Tulkinallinen yksityiskohta viidennen etydin tahdissa 17. (Merkintä kirjoittajan jäljentämä. PSSb.)

(B1) ♩ = ca.56 → 84 → 86 → 96 → 84;5?<sup>11</sup>

Oikeassa reunassa merkintä: ♩ 96 *is tempo*

Kokonaiskesto: *Durata ca 2'45* → *ca 3'30'' - 3'40''* → *ca 3'35''* → *3'40''* →

*Dauer: ca. 3'45''*

<sup>10</sup> "Hoippuva, huojuva tempo".

<sup>11</sup> Tempomerkinnät 84:stä eteenpäin viitannevat kuudestoistaosanuottiin.

Tulkinnasta:

- Oikeassa laidassa tikkukirjaimin *Play it like Bill Evans* (Ks. nuottiesimerkki 5.)
- *Andante molto rubato, con eleganza, with swing* → ***Andante, con eleganza, with swing***
- Lisäksi sivun alalaitaan kirjoitettu saksankielinen ohje, sama mikä myös final editionissa, jonka mukaan tempomerkintä on vain keskiarvo, ja kuudestoistaosien liike heilahtelee kuin jazzissa.

Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved. Printed by permission from Fennica Gehrman Oy, Helsinki

Nuottiesimerkki 5. Tulkintaohjeet '♩ 96 is tempo' sekä 'Play it like Bill Evans' viidennen etydin nuotin reunassa. (Merkinnät kirjoittajan jäljentämiä. PSSb.)

Korjauksia:

- Tahti 1: ylä-äänien melodialinjaan poimittu mukaan myös toisen iskun jälkimmäinen b-sävel
- Tahti 2: lisätty puuttuvat palautusmerkit, mikä korjattu myös viimeisessä painoksessa
- Tahti 5: ylä-äänien melodialinjaan poimittu mukaan myös tahdin alun kolmiviivainen f.

**VI Automne à Varsovie** - *Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*

♩ = 144 [ca. 3'30''] (1986)

- *Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*

♩ = 132 [ca. 4'20''] (1997)

(A2) ♩ = 144, kokonaiskesto: 3'30''

(A3) Kokonaiskesto: durata ca. 3'30''

Muita merkintöjä:

■ Tässä vedoksessa näkyy etydin järjestysnumeroksi painetun 4. Tämä luku on ylivii-  
vattu ja päälle korjattu käsin ohuella mustalla tussilla numero 6.

■ Epäselvällä mutta voimakkaalla käsialalla ja sinisellä puuvärillä isoin kirjaimin  
ensimmäisen sivun nuottien päälle on kirjoitettu:

*Da[s] gan[ze] Stück ohne Pausen (keine Zäsur) – ausser'*

*Akzent bleibt ohne Pause*

*keine Akzente*

■ Tahtit 8–9: oikean käden cis korjattu ja jää soimaan tahtiviivan yli, legatokaari  
yltää aina aksentoituun as-säveleen asti.

■ Tahti 98: *ohne jeglich[e] Zäsur*

Seuraavat merkinnät on kirjoitettu samaan etydinuottiin puolestaan hennommin lyi-  
jykynällä ja ilmeisen nopeasti. Todennäköisesti ne ovat eri merkintäkerralta. Voitai-  
siin ajatella, että merkinnät olisivat muistiinpanoja esimerkiksi harjoitustilanteesta.

■ Nuottien ylälaidassa: *Anfang mehr AKZ[ente]*

■ Tahti 108: nuottiviivaston yläpuolella: *allmählich*

■ Tahtit 109–110: nuottiviivaston yläpuolella: *allarg[ando] all[mählich]*

■ Tahtit 112–113: nuottiviivaston yläpuolella: *meno mosso unisono Melodie genauso  
laut wie die Akkorde*

(A4) Ainoastaan epäselvällä käsialalla pari lyijykynäkirjoitusta sivun 37 yläreunassa,  
tahdin 110 kohdalla: *für Takthälfte andere Punkte als für Koordination*<sup>12</sup> sekä vieläkin  
kryptisempi epäselvä merkintä sivun vasemmassa laidassa: *allgeme... gebel... hum...  
...illogish*.

(B1) ♩ = 144 → 132, kesto 3'30'' → 4'25'' → Dauer ca. 4'20''

---

12 "Tahdinpuolikkaalle eri pisteet kuin koordinaatiolle". Ilmeisesti kyseessä ei ole esitysmarkintä vaan aino-  
astaan maininta katkoviivituksen kahdesta merkityksestä: 1) tahtiviiva, 2) käsiens osuuskien samanaikaisesti  
soivien äänten osoittaminen. Seuraavassa näköispainoksessa tätä asiaa ei ole muutettu. Koneella ladotusta *Final  
edition* -laitoksesta puolestaan on jätetty niin kutsutut synkronointiviivat pois tarpeettomina.

## JÄLJET KATOAVAT

Lähdeaineistosta välittyä Ligetin pianoetydien taustalla ollut pitkä työstöprosessi. Esitysmerkintöjen hiominen on jatkunut Ligetin mielessä yhä kokoelman painamisen jälkeenkä. Teosten tulkinta ja esityskehotusten muotoilu ei selvästi ole ollut hänelle yhdentekevää.

Todennäköisesti säveltäjällä tai kustantamolla on ollut tarve saada ensimmäisen etydikokoelman nuotit myyntiin mahdollisimman pian etyden kantaesitysten jälkeen. Jälkimmäisessä painoksessa pieniä virheitä on oikaistu, ja joitakin muutoksia ja lisäyksiä on tehty esitysmerkintöihin. Kuitenkin osa Ligetin hallussa olleisiin nuotteihin tehdystä merkinnöistä vaikuttaa korjauksilta tai muutosehdotuksilta, mutta ne eivät ole päätyneet julkaistuu versioon. Mahdollisesti kiireinen säveltäjä ei osallistunut vuoden 1997 koneella ladotun nuottipainoksen viimeistelyyn. On myös mahdollista, että korjatun painoksen työstäminen on jäänyt kesken tai kustantamo ei ole pitänyt sen julkaisemista tarpeellisena. ■

### LÄHTEET

Järvi, Elisa 2011. *Kääntyvä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 Fém (1989)*. Est-sarjan julkaisu 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ligeti, György 1986. *Études pour piano. Premier livre (1985)*. Faksimileausgabe, vorläufige Fassung. Mainz: Schott ED 7428.

Ligeti, György 1996. György Ligeti. Wenn die Zahnräder Menschen sind... das Klavierkonzert von György Ligeti. DVD. Bayerischer Rundfunk.

Ligeti, György 1997. *Études pour piano. Premier livre (1985)*. Final edition. Mainz: Schott ED 7989.

Ligeti, György 1997?. *Études pour piano. Deuxième livre (No.7–15) (1988–94)*. Unveröffentlichtes Manuskript. Mainz: Schott.

Ligeti, György 1998. *Études pour piano. Deuxième livre (1988–1994)*. Mainz: Schott ED 8654.

Ligeti, György 2005. *Études pour piano. Troisième livre (1995–2001)*. Mainz: Schott ED 8541.

PSSa. Paul Sacher Stiftung. Sammlung György Ligeti. Sijainti: SGL Ligeti, Mappe 2/3.

PSSb. Paul Sacher Stiftung. Sammlung György Ligeti. Sijainti: SGL Ligeti, Mappe 3/3.

Schott. <http://www.schott-music.com/shop/resources/643377.pdf>. Tulostettu 10.1.2013.

Steinitz, Richard 2011. Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio. *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*. Woodbridge: The Boydell Press.

VILLE KOMPPA

## Discussing Orchestration as an Art

### INTRODUCTION

There are many arts, crafts and aesthetics in music-making, both concerning music itself and phenomena related to it. There are also many disciplines for studying these: those that study the art of creating, understanding and performing music and musical scores, and those that study the field of music-making and its many crafts in a wider, often extra-musical sense. Instances of the first case would be, for example, harmonic processes in tonal common practice, or the influence of French revolutionary opera upon the German symphonic style of the early 19th century; of the latter, perhaps, audience development in the modern symphony concerts, or C Cassette as a prequel to 21st century social playlists. In this essay, I shall discuss one subject that has, on the one hand, been treated quite thoroughly as a craft, but has not, on the other, received too much notice as an art – namely orchestration.

This discussion shall reach from the philosophical to both the practical and analytical with special concentration on the question of how to understand the art of orchestration. There lies many paths to answering this question, and the present discussion tries to explore a number of them. I therefore hope that the reader will understand this essay as an opener to a better understanding of the art of orchestration rather than as a thorough study of all the possible consequences of that understanding. The main purpose of this essay is to show that orchestration belongs to the musical arts, and moreover to emphasize that orchestration is more than an undoubtedly relished musical craft.

Let us first see what *Grove Music Online* says about orchestration:

[Instrumentation and Orchestration.] The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance. The term ‘orchestration’ is often used to denote the craft of writing idiomatically for these instruments. ‘To orchestrate’ has also come to mean to score for orchestra a work written for a solo instrument or small ensemble.<sup>1</sup>

---

1 Instrumentation and Orchestration, *Grove Music Online*, Kreitner, et al.

The *first* sentence quoted, “[t]he art of combining [...] sounds”, seems to suggest that there is something more to orchestration than “the craft of writing idiomatically” implies. I shall strive to point out that *Grove Music Online’s* definition of orchestration as “the art of combining the sounds of a complex of instruments [...] to form a satisfactory blend and balance” is indeed a little short of its goal.

Ever since the classic discussion of art and craft by R. G. Collingwood (1938), these two terms have been much scrutinized in music philosophy. To make a long story short, Collingwood disentangled the modern conception of art and the classical idea of craft (in Greek, *techne*), thus opposing the age-old connection of these two, crystallized in Plato’s and Aristotle’s poet-craft or *poiesis*. His main argument was that art doesn’t have the same technic from-a-means-to-an-end and from-planning-to-execution practices as crafts usually do. On the contrary, the creation of art is guided by ideal images of expression rather than by some clear depicted end; it uses different media (often mental rather than physical) and has no instrumental goal. (Collingwood, 1938.)

I shall use Collingwood’s distinction of these two terms as a starting point for my main argument: orchestration, as I understand it, is a form of musical art, tightly interwoven with the art of composition, and it is crucial for the concept of a musical work. Although orchestration typically involves both elements of art and craft, those qualities that belong to the art of orchestration are generally much less discussed in any philosophical or theoretical literature. Especially, the standard text-book treatment of orchestration, as seen in most orchestration treatises from Hector Berlioz to Samuel Adler, and as reflected in the encyclopedia definition quoted above, is more that of a craft (Berlioz 1991; Adler 1982). Orchestration treatises tend to concentrate on the practical side of orchestration, starting with technical capabilities and typical timbral characteristics of orchestral instruments, and then proceeding to various ways these instruments can be combined to produce certain orchestral sounds – in effect teaching the prerequisites for writing balanced and well controlled instrumental texture. Though they do examine works of art (aesthetically speaking) by offering examples from the orchestral literature, these are usually treated superficially by leaving out any further analysis of the interaction of orchestration with other musical parameters, or indeed much discussing the aesthetical value of orchestration. The aim of this article is, then, to discuss both the craft and the art of orchestration, concentrating on the latter both from aesthetic and analytic viewpoints.

Art will be understood both as emotional expression – following Collingwood – and as involving certain sorts of aesthetic properties and experiences, as discussed more recently by Alan Goldman (2001). An important issue will be the interaction of orchestration and composition in the practice of the composers. According to Philip Alperson (2010, 174), “[u]ltimately, answers to particular questions in the philosophy of music depend on how one understands the nature of musical practices themselves and how one construes the core values of those practices.” I shall therefore

try to understand orchestration both as an art and as a craft through its different practices (there are practices of both craft and of art). One guide-line is medium-specificity: following Noël Carroll, Alperson (ibid, 176) notes that “music can be identified and understood with reference to its characteristic medium of sounds.” Although this might strike us as self-evident at first, in reference to the discussion at hand, an important question is how orchestration contributes to the characteristic medium of orchestral sounds.

I shall begin by discussing the essence of orchestration: how do we understand it in different contexts – and are there many crafts of orchestration? Different meanings of the word *sound* will be discussed, which will help in unfolding the many layers of the question about arts and crafts. From an attempt to define the terms sound and orchestration, I shall continue to the question of what constitutes a musical work. After a discussion of the practices of orchestration in composing and arranging, musical aesthetics will be addressed: there are aesthetic properties of music that fall inside the domain of orchestration. From aesthetics I shall move to music analysis and discuss its connections with orchestration. I shall use the first movement of Ludwig van Beethoven’s “Eroica” Symphony as a special example in this discussion. From these I shall attempt to draw some categories for understanding the different aesthetical and/or formal functions orchestration can have: I shall conclude the essay by suggesting some terms for addressing the different issues brought up in this discussion.

## **ORCHESTRATION AS A CRAFT: WHAT BELONGS TO IT AND WHERE IT BELONGS**

As a term, orchestration is surprisingly ambiguous. As it clearly derives from the word orchestra, it must be about applying an orchestra – using it as an instrument or implementing it somehow – or about some inner-orchestral means or devices. The word orchestra naturally refers to a group of musicians (possibly including singers) performing music together. The common meaning of the word orchestration points inside the orchestra and orchestral music: the practice of orchestration seems to refer to some inner interactions and functions at work, which produce the means by which the orchestra can be applied.

To understand orchestration as a craft, I will make a little thought experiment by stepping outside the field of music. The term orchestration is, sometimes, used in non-musical instances; through the term orchestration, the word orchestra can be used as a metaphor for something other than a group of musicians. Transferred back to music, a metaphorical mapping of this sort might reveal something about the source, namely about the nature of the craft of orchestration.

Let us imagine a team of market analysts being “orchestrated”, used as

instruments, by an insightful marketing director to produce a convincing analysis of the current market value of some key product. When “orchestrating” employees, the marketing director co-ordinates their work to best apply each individual’s strengths in the common task, urges them to interact and to test and challenge each other’s ideas – all this to produce the best results efficiently.

The term orchestration does not seem, at first, to have this sort of connotation in music. A group of musicians is hardly orchestrated by a general manager to produce good symphonic products (or should not be, anyway). However, a deeper look into what is “orchestrated” in the first case – when orchestration is used as a metaphor for something happening outside the field of music – reveals some of its meaning inside music. When orchestrating a group of orchestral players to best fit the musical need, the orchestrator – a composer or an arranger – in a similar manner is using the instruments in particular ways, in interaction, so that they co-operate and challenge each other to achieve the best, most useful and applicable musical result, i.e. orchestral texture.

Seen this way, orchestration is indeed in the very center of creating an orchestral score. When speaking of orchestration as a craft, it means including orchestration as one of the means to an end, which is not only a piece of orchestral music, but also the performance of it. The blending of different timbres and their application in musical orchestration seem to come close to the non-musical, metaphorical use of the word. If this type of orchestration agrees with Plato’s and Aristotle’s poet-craft or *poiesis* – following Collingwood – the above suggests that the orchestrator “like any other kind of craftsman, must know what effect he is aiming at, and must learn by experience and precept, which is only the imparted experience of others, how to produce it.” (Collingwood 1938, 18–19) This is indeed many orchestration treatises’ suggestion for the role of the orchestrator.

It seems natural then that the craft of orchestration is all about knowing instruments, their ranges, technical and timbral possibilities—and, how they are to be combined to weave beautiful, meaningful, or in other ways applicable orchestral passages. However, the art of orchestration, though connected to this knowledge and skill, is somehow more deeply connected to what makes these passages musical. It goes beyond the mere capabilities of instruments to the realm of sounds and how they are used in composition both aesthetically and structurally. To understand more about these issues, I begin with the inevitable question: what is, or what constitutes, a sound?

## SOUNDS AND TIMBRE

If orchestration is ambiguous as a term, so is the word sound. In its everyday meaning, a sound can be anything we hear. A musical sound, however, is often

defined as a combination of several constituents, two of which are of main interest in this discussion: *pitch* and *timbre*.<sup>2</sup> A pitch is a certain musical tone, defined by its frequency; pitches produced by different means have different timbre or *sound color*. There are sounds which do not have a definite pitch (e.g. the crash of a cymbal), but there can hardly be sounds without timbre.

Now, I will summarize a little definition of sound following *Grove Online* again: a sound is any vibration carried by air causing pressure variations picked by our sensitive ears. When these vibrations result in a steady, repetitive waveform, this waveform has a frequency that we can recognize as a tone having a certain pitch. However, apart from the tone-defining pitch, we also always hear the timbre of that tone. This timbre is always subjective to the characteristics of that particular combination of vibrations. (*Grove Music Online*, Taylor and Campbell)

Let us see what the *Oxford Dictionary of Music* says about timbre:

Timbre (Fr.; Ger. Klangfarbe). Tone-colour; that which distinguishes the quality of tone or v[ibration] of one instr[ument] or singer from another, e.g. fl[ute] from cl[arinet], sop[rano] from mez[z]o], etc.

The German word *Klangfarbe* translates as sound color, which is a very telling term, as it refers to a similar characteristic in visual arts: the tones (!) of colors in painting and other visual media.<sup>3</sup> In both cases the mixing, juxtaposition, indeed “blending” and “balancing” create different types of textures. A texture can be very simple, such as a single, dark burgundy-red line in painting, or, in music, a bassoon playing a half note in the lower-middle register. Or it can be overwhelmingly complicated, like a Jackson Pollock’s action painting, or (most of) the overture to Bernd Alois Zimmermann’s opera *Die Soldaten*. I shall next briefly explore the temporality of textures made out of complex of timbres and then proceed to how it might deepen our understanding of orchestration as an art.

There is an important difference between musical and visual arts. Color in visual (non-performing) arts tends to concentrate on certain qualities in one, non-moving image, whereas sound color is always temporal i.e. experienced in time. Sounds are different according to the physical sound-producing qualities of their source (the sound of a bassoon is different from a violoncello), but also according to their length, and they tend to change with time. This is why sound color, though in some respect analogous to visual color, has characteristics exceeding the “frozen” colors of the image. The change of sound color can be rapid, which makes the recognition of its source difficult. In orchestral music, however, the changes are usually slow

---

2 Some others would be sound pressure or loudness, combination tones, harmony etc. See e.g. Rossing 1990, 85–165.

3 Since this essay concentrates mostly on Western classical music, where most sounds are tones that do have a definite pitch, I shall for clarity’s sake disregard the possible difference in the meaning of the words sound and tone. Rather I shall concentrate on the twofold nature of sound as pitch and timbre. However, it is intriguing that timbres and tones are important in both musical and visual arts – though not completely parallel.

enough for the listener to distinguish adjacent moments of sound from each other and recognize their return in other parts of the work. This makes it possible to use complexes of timbres in a meaningful way in composition, in a similar fashion to painting with colors.

This brings us back to the definition of orchestration quoted in the introduction, especially to the first sentence: “The art of combining the sounds of a complex of instruments [...] to form a satisfactory blend and balance.” This definition seems to suggest only the creation of individual moments of sounds. My main argument, however, is that this *art* of orchestration is an integral part of the *practice* of composing for the orchestra through its *temporal* nature, which exceeds the writing of well blended and balanced orchestral moments. The contrasts and gestures of continuity that are simultaneous on a canvas – overlapping, juxtaposed or untethered – are acted out as in a narrative in music, participating in the same temporal processes as all the other musical parameters, such as harmony, melody, rhythm, form, motivic development or voice-leading. We can appreciate the art and interplay of colors and textures on a canvas with one look (though a long look may be required); to have a similar appreciation of certain moments of sound in an orchestral piece we must listen to the whole piece, experience it in its temporal completeness.

## PITCH STRUCTURE

The aforementioned other musical parameters usually have quite a lot (or everything) to do with the pitch organization of a musical work. Harmonies and melodies can be thought of as independent of timbre or the sound qualities of the instruments producing them. Music analysis, especially analysis of harmony or voice-leading traditionally treats musical works as mere pitch structures without timbre or sound color (pitches are not yet sounds, physically speaking). The lack of tools for the analysis of parameters other than those considered primary, i.e. melody, harmony and rhythm, has been brought up but not much studied in music theory literature (see for example Beach 1993). A quite recent endeavor to study the interaction of orchestration and other musical parameters comes from Timothy Cutler, whose dissertation is highly recommended reading for anyone interested in the subject (Cutler 2000).

The notion of pitch structures as some sort of abstractions that withhold the timbral aspects is a topic also debated in music philosophy. In discussing the question of a musical work, Jerrold Levinson (1980, 5) verifies “the widespread consensus that a musical work is in fact a variety of abstract object”. He agrees with this (*ibid.*, 6) insofar as “[a] piece of music is *some* sort of structural type, and as such is both nonphysical and publicly available”. Levinson actually calls this object “sound structure” (*ibid.*, 7), which he calls a type “of a pure sort which exists at all

times” – in other words a structure similar to geometrical or mathematical objects. However, I wish to keep the definition of sound as clear as possible: sounds are more than pitches, thus if we speak of *sound structures*, they must consist not only of a pitch organization but also of the timbres of those pitches. For this reason I will call *pitch structure* what Levinson calls sound structure – this does not contradict Levinson’s arguments but is an attempt to avoid slack definitions. Indeed, Levinson (*ibid.*, 17) sees that a musical work is determined not only by its (what I would call) pitch structure, but also by its “total musico-historical context”, and, more importantly to us, “in part by the actual means of production chosen for making that structure audible.” Levinson calls these “performing-means”, which, when speaking of a piece, seems to refer to its instrumentation (in addition to clearly referring to the means of an actual performance).

For the sake of my task, understanding what belongs to the art of orchestration, this abstraction (*ibid.*, 19) of a musical work as a “compound or conjunction of a [pitch] structure and a performing-means structure” certainly comes in handy. Levinson stresses quite convincingly (*ibid.*, 28) that “the pure [pitch] structure of a musical work, while graspable in isolation, does not exhaust the work structurally, and thus that the underlying means of performance must be taken into account as well if the work is to be correctly assessed”.

The art of orchestration seems to revolve around this twofold definition of a musical work, which concurs with the notion of musical sound consisting of both pitch and timbre. It has hitherto become undoubtedly clear that in order to fully understand orchestral music one needs to understand the timbral aspects of orchestral sound, and also the temporal art of orchestration and its interaction with other aspects of composition. The essence of orchestration overlaps that of composition – a notion that is reinforced by Levinson’s definition of a musical work and by his concept of performing means. To map this overlapping area, I shall first discuss the role of orchestration in compositional practice and then continue to the aesthetics of orchestration and what belongs to it.

## ORCHESTRATION AND COMPOSITION

At least in 18th- and 19th-century classical and 20th-century modern orchestral music a major part of orchestration already takes place during composition. There is even a fairly deep consensus of the connection between orchestration and composition as is shown by Timothy Cutler (2000, 15) when he quotes two major figures of orchestration practice: in their treatises “Walter Piston believed that ‘The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing’ [and] Rimsky-Korsakov insisted that ‘orchestration is *part of the very soul of the work*.’” In fact, Rimsky-Korsakov (1964, 2) goes on to say “[a] work is thought out in terms of

the orchestra, certain tone-colors being inseparable from it in the mind of its creator and native to it from the hour of its birth”. The same process of thought can be found in many composers’ testimonies on the subject (Cutler 2000, 54–61).

Although some composers wrote (and to some extent, write) their orchestral pieces first as a piano score, there are numerous examples of them, at this stage, already having in mind a certain type of instrumentation. First of all, a piano score for a piece for symphony orchestra undoubtedly looks (and can look a lot) different than a score for a piano piece. Part of this comes from the composer already having in mind certain instruments whose different characteristics and technical capabilities in part guide the composition process.

Another common type of a preliminary score is the *particelli*, which has separate lines for different voices – say 3 to 6 lines, instead of the 20–30 instrumental lines required by the big symphony orchestra. In both piano score and *particelli* the composer usually sketches in remarks about the instrumentation, whilst, in addition, the *particelli* allows for sketches for larger, already quite well defined, instrument-specific orchestral textures. Naturally some composers – most famously, Mozart – do the whole sketching inside their heads, then writing the complete music in full score, fully orchestrated (although Mozart sometimes used his students and colleagues to fill in accompaniment parts). Finally, when orchestral scores are transcribed for the piano, something gets lost: the exact indications of which instruments play what.

The role of orchestration in composition has changed over the centuries. Ever since the dawn of writing for specific mixed orchestras, somewhere around Monteverdi in the early 17th-century, the change and development of composition styles and techniques went hand in hand with that of the instruments. The development was first led by keyboard and stringed instruments, with wind instruments – especially natural harmonics of the brass instruments and special timbral aspects of the woodwinds – gaining significance in the course of the 18th century. In assessing the 19th-century classic-romantic symphonic style, it might actually be quite interesting to note that this style was in part influenced by the sound and capabilities of natural horns. Many reformers of that style – Berlioz, Wagner, Mahler, Debussy and Stravinsky – introduced new instruments to the symphony orchestra and were also key figures in how orchestration practice evolved in the 20th century. Meanwhile others, especially Mendelssohn, Schumann and Brahms deepened the structural links and interaction of different compositional parameters – also timbre and orchestration – partly in a search for unity, partly to find new ways and levels of expression.

From this we can see that orchestration has always been an integral part of not only the act of composing but also the resulting composition. Indeed, discussing the essence of a musical work, Jerrold Levinson goes as far as to say that (1980, 16)

[t]here is nothing in scores themselves that suggests that instrumental specifications are to be regarded as optional – any more than specifications of pitch, rhythm or dynamics. [...] To feel free to disregard as prominent aspect of scores as performing means is to leave it open for someone to disregard any aspect of a score he does not wish to conform to – e.g., tempo, accidentals, accents, articulation, harmony – and claim that one nevertheless has the same work.

Orchestration and composition are intertwined both as processes and objects. The aspects of composition (or those of a compositional process) that overlap with orchestration can work two ways: pitch structure-related decision-making can guide orchestration and vice versa. In other words, the two ways are: (1) instruments, i.e. timbre or sound color, can be applied to pre-selected pitch organization; or (2) pitch structures can be modified, reworked or even created to suit some specific set of instruments or timbres.

The first type seems to be closer to *craft* in that the orchestrator has a clearly defined goal (the transcription), the raw matter (the original) and the means to achieve it. The purest example of this type is that of an orchestrator-transcriber, who aims at a true reproduction of a pre-existing piece by not only preserving its pitch structure, but also trying to remain faithful to the interplay of different types of sounds in the original. This is in fact the craft usually taught in instrumentation classes (Cutler 2000, 16). Examples of this orchestration-as-a-craft type are many, although a skillful arranger does usually change some secondary aspects of the original texture by adding doublings and held notes, changing accompaniment figures etc. to better fit the new instrumentation.<sup>4</sup>

The second type belongs to the *art* of orchestration in that the process of orchestration becomes a part of the process of composition. This can be the case in composing new pieces, but also often emerges when composers make new versions of their own works. A quite illuminating example is Maurice Ravel's *Une barque sur l'océan* from the piano suite *Miroirs* and his own orchestration of it, bearing the same name but sounding quite different. A major part of the piano piece (from 1904–05) is arpeggio figures, from which melodies and different gestures emerge. These melodies and gestures are both part of the arpeggios and independent elements, and indeed the whole display of dazzling arpeggios, slowly turning harmonies with long held pedal notes, hypnotizing ostinatos and an extensive use of the piano register makes a unique case of expression in comparison with any other piano repertoire. However, in the orchestral version (from 1906), all these are written anew, finely orchestrated to not only imitate the piano piece, but to extend it in coloristic façade. Indeed the orchestral work is in many aspects an independent work of art compared to the original piano piece. It is clear that the process of orchestrating *Une barque* has required a lot of aesthetical rethinking and even changes in the compositional

---

4 In the strict view of the musical work, by Levinson, the resulting arrangement is no longer the same work.

structure, thus giving a telling example of the *art* of orchestration.

Then there are composers who hardly changed a note when orchestrating their own works originally meant for piano. One example is Jean Sibelius, who often didn't even change registers when orchestrating many of his own songs originally composed for piano and voice (see Helasvuo 2007<sup>5</sup>, 52, 82, 85, 103). At first the resulting orchestration might strike one as if it was slightly at odds with the original, since the piano parts are mostly quite admirable, colorful and sometimes even orchestral. Sibelius tended to write his symphonies and other orchestral works directly for the orchestra, already thinking "orchestral" when doing the first sketches (e.g. Downes 1945, 32; cited in Helasvuo 2007, 38) – and many of his original orchestral songs, most famously *Luonnotar* Op. 70, are quite original and skillful in their treatment of the orchestra. The conclusion might be drawn that, on the one hand, when Sibelius intended the resulting piece to be a genuine orchestral piece, he composed it from the very beginning for orchestra with the art of orchestration as one of the prime concerns; on the other hand, when he was arranging his own piano parts, he was merely transcribing, i.e. transferring the piano texture for the orchestra without changing it much. This could also suggest that Sibelius might have had orchestral colors in mind when writing the original piano song (Helasvuo 2007, 52).

Sibelius did treat piano and orchestra as two different media however; this can be seen in some details and especially in the way he transcribes the pedal of the piano for the orchestra (Helasvuo 2007, 90–91.) Transcribing of this sort – changing the medium and certain technical means but keeping to the affects and expression of the original – falls into what I would call the craft of orchestration.

What Ravel's *Une barque* acquires when being transformed from a dazzling piano piece to an outstanding orchestral work is a whole new world of sound, colors and textures. One might say that, already having the pitch structure of the work at hand – in unique piano texture – Ravel then, using it as a seed, composes a whole new piece with new timbres, colors and textural possibilities. This, then, involves not only the craft but also the art of orchestration.

Some contemporary composers have gone so far as to abandon the whole notion of pitch structure. For them the abstract concept of pitch structure is no longer of any interest, and thus they genuinely structure and compose sounds with all their timbral dimensions, possibly disregarding the whole concept of pitch. Some notable examples of these are Helmut Lachenmann, who transposes the idea of *musique concrète* to acoustic instruments using special playing techniques to create new sound-worlds; and the acoustic art of Klangforum Wien and its founder, composer Beat Furrer. In their music, the main matter for the composition is sound, the different qualities and characteristics of sounds (how sounds sound) rather than pitch classes of abstract structures; in their work, orchestration and composition have thus become inseparable.

---

5 In Finnish.

## ON AESTHETICS AND ORCHESTRATION

In his article “The aesthetic” Alan Goldman (2001) discusses the domain of the aesthetic by focusing on three key concepts: aesthetic properties, aesthetic experience and aesthetic attitude. According to Goldman, ever since the 18th Century, aesthetics has been a major field of study in understanding the perception – cognition by means of the senses – of art. Works of art seem to have properties that we experience as aesthetic, especially when adopting a certain state of mind, the aesthetic attitude, also called disinterested perception (Goldman 2001.)

As aesthetic properties are qualities that involve the subject, they are clearly linked to aesthetic experience (ibid., 185.) When discussing Monroe Beardsley’s theory of aesthetics, which focuses on aesthetic experience, Goldman (ibid., 186) points out that “aesthetic properties are relational, emergent in the experience of observers as they react to the objective formal properties of works.” Furthermore, following the trail of thought laid by Eddy Zemach (in his book *Real Beauty*) Goldman adds that aesthetic experience must be analyzed in terms of the properties and not vice versa (ibid., 187).

What are the properties that we experience as aesthetic in connection with orchestration? A full catalogue of what exactly these aesthetic properties are (or can be) would be beyond the scope of this discussion. One might even question the relevance of evaluating aesthetical properties belonging to orchestration in case they were only weakly emergent in the experience of listeners. But my claim is that although orchestration does have craft-like attributes – as does virtually any field and practice of art – there is also something in orchestration that is more purely to do with the aesthetic properties of music, and of expression; creation without the means-to-end scheme; in a word, something meeting with both Goldman’s discussion of aesthetics and Collingwood’s discussion of art. My task therefore is to show that there are relevant aesthetic properties belonging to orchestration, strong in their impact on the experience of the orchestral work, and then to categorize these properties on some, general-enough, grounds.

Common to all these properties is the sound itself. A sound might have a pure, distinguishable timbre of one particular instrument; it might consist of a combination of timbres or sound colors, and it can be a part of a complex field of different sound colors. I have already mentioned the twofold nature of sound as pitch and timbre; I have suggested that their temporal interplay is essential to a musical work. I have emphasized that although timbre or sound color is the primary element of orchestration, it does not yet exhaust everything belonging to the art of orchestration. How does this all relate to aesthetics?

I would like to think that all the art of orchestration is on some fundamental level aesthetical. Firstly, orchestration *can* be treated as a coloristic part of the composition, experienced solely as isolated moments of certain timbres that, as such, do not have anything to do with each other or with any formal or indeed structural properties

of the work. I think there is always the possibility of experiencing sound like this, purely as an aesthetical experience in itself. Think of a stout, deeply resonating brass choir sound – isn't it dark in a lush, majestic way? Or a single violin playing a high pitch *sul ponticello*, *forte* with a dense vibrato, together with, say, a marimba playing a quite high pitched tremolo with hard mallets – isn't it intensive, scintillating with high grainy overtones that are like sparkles in the tail of a shooting star with possibly even an angry, demeaning character? Experienced like this, isolated, these specifically orchestrated sounding moments are not part of any work's "objective formal properties", but they are indeed aesthetical.

Secondly, and somewhat contradicting the above introduced coloristic view, since these moments do lie *in immediate contact* with other, adjacent moments, they *become* formal properties that together constitute a whole structure of timbres. This means that these different sounding moments interact with each other, they become related, and this changes how we hear them. Familiarities between them can even create large-scale connections that have an effect on how we hear passages that are quite distant from each other.

### ON ANALYSIS: THE INTERACTION OF ORCHESTRATION, HARMONY AND FORM

Example 1: Opening of the "Eroica" Symphony.

Consider the two opening chords of Beethoven's Symphony No 3, E-flat major, the "Eroica". Isolated, these chords are just short, luxurious moments of orchestral sound, written for the whole orchestra, reaching over most of its register, with a crisp *forte*. But they are also part of the composition, connected to other aspects, with a beginning temporal function. As sounds they are immediately contrasted by the low texture following them, written solely for strings, restricted to quite a low register, the continuous sound of a rolling melody in cellos with a soft repetitive violin-viola accompaniment right above them. As a structural entity they introduce a stable tonality with a hint of the melodic 3rd degree (the highest pitch of the 1st violins is g). However, as we shall see, they are also a sonic gesture that recurs, harmonically varied, in some key structural moments.

I have collected all occurrences of the specific orchestral timbre of the opening chords in the table below, which also sketches an analysis of their interaction with formal and tonal design.<sup>6</sup> The immediate impact of these chords is strong and undeniably aesthetic, but the aesthetic properties that they carry will change (even retrospectively) when we experience more of the piece.

Measures	Textural Type	Tonal Stability	Interaction of the texture with formal and tonal design
1–2	<b>A</b>	Stable Eb: I	<b>A</b> : beginning, opening the <i>exposition</i> and <i>primary key area</i> (Eb); followed by <i>primary theme P</i>
25–26; 28–34	<b>B</b>	Unstable Eb: V	<b>B</b> : sustaining dominant pedal (mm. 23–36); ending <b>P</b> , moving to the <i>transition</i> to <i>secondary key</i> (Bb)
55–56	<b>U<sub>A</sub></b>	Unstable, resolving to Bb: I	<b>U<sub>A</sub></b> : signaling or leading into the <i>secondary key</i> , possibly also followed by the <i>secondary theme S</i> ?
65–69	<b>A<sub>acc</sub></b>	Unstable	<b>A<sub>acc</sub></b> : accompanying violins' passages, indicating that <i>secondary key</i> is not yet stable: not yet S!
(81–83)	<b>U<sub>A</sub><sup>var*</sup></b>	c.f. 55–56	<b>U<sub>A</sub><sup>var*</sup></b> : signaling or leading into the <i>secondary key</i> , clearly followed by the <i>secondary theme S</i> )
109–113	<b>B<sup>var1</sup></b>	Unstable Bb: V	<b>B<sup>var1</sup></b> : on the dominant to the first strong <i>Authentic Cadence</i> in the <i>secondary key</i>
128–131	<b>A</b>	Unstable; highly dissonant!	<b>A</b> : leads to the cadential-6/4 chord that, after a little harmonic detour (mm. 136–141), resolves to the ( <i>Perfect</i> ) <i>AC</i> of <i>secondary key</i> in m. 144.
144–148	<b>A</b>	Stabilizing Bb: I	<b>A</b> : confirming the <i>secondary key</i> on the final <i>PAC</i> of the <i>exposition</i> .
248–275; 276–279 279 <sup>3</sup>	<b>B</b> <b>A</b>	Highly dissonant; culmination of instability	<b>B</b> through <b>B<sup>var2</sup></b> : bringing a long section to a close in the <i>development</i> ; ending on <b>A</b> → <b>A</b> : <i>High point</i> of the <i>development</i> in m. 279.
398	<b>A?<sup>**</sup></b>	Stable Eb: I	<b>A?<sup>**</sup></b> : opening the <i>recapitulation</i> and <b>P</b>
...			...events similar to <i>exposition</i>
548–551	<b>A</b>	c.f. 144–148	...a coda follows →
681–691	<b>B and A</b>	Stable, Eb: V–I	End of the movement.

Table 1: Beethoven's 3rd Symphony, "Eroica"; instances of textures resembling the opening chords in the first movement.

The first column indicates the measures containing a texture derived from the first two chords. The second column gives the type of this texture: A, B or U<sub>A</sub>. All excerpts are of textures that are similar to the first two measures (including them)

6 Design is here understood following the definitions offered by Felix Salzer and some later theorists, especially David Beach. According to Salzer (1952, 224), "[d]esign is the organization of the composition's motivic, thematic and rhythmic material through which the functions of form and structure are made clear", and moreover it "is instrumental in bringing about the formal subdivisions and repetitions and in shaping the prolongations into sections, themes and phrases [...] through thematic repetition, cadences (harmonic as well as contrapuntal), caesuras, change of tempo, rhythm or texture, etc.". Beach (1993, 1) adds that design is "a broad category which includes not only surface compositional elements like motive and rhythm, but also features of large scale organization such as form and key succession".

in being a (more or less) homorhythmic<sup>7</sup> tutti texture of one or more vertical chords in *forte* dynamic, encompassing practically the whole register of the orchestra. I have specified two different main types. The first type, A, resembles the opening chords the most in being short, usually a quarter note in length, with short staccato articulation: this is the main type and is always homorhythmic (except **A<sub>acc</sub>**, which is a tutti accompaniment to 1st violin's passages). The second type, B, resembles the sonority of A enough to create a clear familiarity, and it is usually in half notes, often repeated in hemiola against the  $\frac{3}{4}$  time and accented with *sforzandi*. Type B is also mostly homorhythmic except for the chordal skips undulating in strings – typically in 1st violins, but also twice in rhythmically more complex passages (**B<sub>var1</sub>** and **B<sub>var2</sub>**). The Type-B texture is first heard in measures 23–35, growing out, with a *crescendo*, from the *ff* in measure 23 into its most typical form beginning from measure 28. Example 2 shows an excerpt of the first and most typical B texture, measures 28–31.

Example 2: Textural Type B; measures 28–31.

The third column indicates the harmonic function of the texture in fairly rough terms as either stable or unstable. The tonic or dominant function in the two main keys, Eb and Bb major, is also given when available. The fourth column shows remarks on the interaction of the texture with the tonal and formal design of the movement.

Every textural event of the movement bearing a clear familiarity with the opening chords of measures 1–2 is listed here. There are some events not listed that in some way or another resemble textures A and B. However, one such special event that is listed is **U<sub>A</sub>** (unison texture resembling A) in measures 55–56 and 81–83;

<sup>7</sup> By homorhythm I mean the sameness of rhythm in all parts.

this seems to be a familiar enough texture to be included here. The texture consists of woodwinds and strings playing a descending scale in unison with horns and trumpets holding a note against the descent.

The image displays two musical examples, labeled a) and b\*). Example a) features two staves: the top staff is for Horns and Trumpets (Hn+Tpt) and the bottom staff is for Woodwinds and Strings (WW+Str.). Both parts play a descending scale in unison, starting with a forte (ff) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. A note is held in the Hn+Tpt part during the final measure. Example b\*) also features two staves: the top staff is for Hn+Tpt and the bottom staff is for WW+Str. (excl. Cl.). The Hn+Tpt part plays a descending scale in unison with the WW+Str. part, starting with a forte (ff) dynamic. The WW+Str. part has a more complex, rhythmic accompaniment. A note is held in the Hn+Tpt part during the final measure, and this held note is specifically noted as being excluded for the Clarinet (Cl.).

Example 3: Textural Types  $U_A$  and  $U_{Avar}$ : measures a) 55–56 and b) 81–83.

The first  $U_A$  texture is close to the original Type-A texture in encompassing (practically) the whole register of the orchestra in *forte*, shortly articulated, and being homorhythmic, thus *resembling* the verticality of the opening chords. It is, however, not chordal but melodic in character, and thus it is more horizontal than vertical.  $U_A$  is also less dense than the typical A texture due to the fact it only contains one melodic line in five octaves instead of a chord (plus the held note, naturally: the natural horns and trumpets are unable to participate in the melodic descent – at least in the latter  $U_{Avar}$  texture – and they create a certain chordal quality to these two textures by holding the note f). The variation,  $U_{Avar}$ , measures 81–83, is marked with an asterisk (\*) since it is even less vertical and not quite homorhythmic. It is included in Table 1 as an example of the different variations that all these textures (A and B) have – other similar examples could be mentioned here, but will be omitted to limit the scope of this discussion.

One thing that does support the inclusion of  $U_{Avar}$  in this discussion is that it actually fulfills the formal role first expected of  $U_A$ : it leads to the secondary theme S (or, in a sense, acts as a signal leading into S). Thus it connects with the other, at least remotely familiar, textures through its formal (or structural) role. Another similar case, of a formal function reinforcing a possible textural familiarity, is the beginning of the recapitulation in measure 398, marked with two asterisks (\*\*) both in Table 1 and in Example 4.

Example 4: Beginning of the recapitulation, measures 397–398 (timpani omitted).

In this case the sonority of the two opening chords – that is, texture A that first introduced the primary theme P – is recalled by the manner in which the returning tonic chord is written for the full orchestra (compare Examples 1 and 4). The Eb-major chord on the downbeat of measure 398 is texturally *different* from the chords in the two first measures, because it is not an independent vertical sonority even locally, but is a resolution of a full-tutti dominant chord of the preceding measure (which, itself, is one of those possible A- or B-variants). It is thus mentioned in Table 1 with two question marks (??). But its other textural qualities, register, *forte* dynamic and certainly its short length create a sonic similarity to the opening – a similarity that is further strengthened by the fact that it is indeed a very similar Eb-major chord (with almost the exact same note spacing and instrumentation) and that it ignites the recapitulation and the return of P theme. Thus the sonic similarity of the downbeat of measure 398 to measures 1–2, and the interaction of this sonic quality with the harmony and form (or in general terms, structure), support the inclusion of the first beat of measure 398 as a Type-A texture in Table 1, among the other harmonically stable A textures.

As already mentioned in the above discussion, there are many events that could be listed as variations of A, B or U<sub>A</sub> in Table 1. However, a choice has been made, and any event bearing a less clear connection to the sonority of measures 1–2 than any A, B or U<sub>A</sub> events listed, are omitted.

It is noteworthy that the textures whose textural familiarity has been deemed close enough for them to be included in Table 1 always occur in passages that have a high status in the tonal and formal design: they mark formal boundaries

and underline large tonal twists and closures. Furthermore, in carrying a certain familiarity to each other they create connections over large sections. These distinct orchestral textures therefore (1) create unity and (2) articulate the formal and tonal design, in addition to (3) creating contrasts over linked passages. Their interaction with the formal and tonal design also affects how they are experienced in the context of the whole work. For example, when the recapitulation of the opening theme (P) is heard in measure 398 the orchestral sound igniting it also connects to the opening chords even though its textural characters are somewhat different.

### ...AND BACK TO AESTHETICS

The Eroica example illustrates how the art of orchestration is aesthetically relevant on various levels: on the one hand there are single, prolific, moments of sounds with their specific timbral qualities; on the other hand these moments create a whole web of sounds that is also a part of the formal design. Thus orchestration and other aspects of design – formal and tonal – are constantly in interaction articulating and affecting each other. To underline this, let us quickly return to the examples given before the discussion on Beethoven: first to the lush, majestic brass choir and second, to the high, intensive solo violin vibrato. How much does our experience of their aesthetics change when given a certain musical context?

What if I say that the first example is from the beginning of Felix Mendelssohn's *Ruy Blas* Overture? It is hymn-like in character and alternates with nervous but soft violin passages – and moreover, it opens a romantic play of the same name by Victor Hugo. A similar brass sound can be found in numerous works of different musical styles, but still, to anyone familiar with *Ruy Blas* can immediately recognize the sound-aesthetic of this special brass sound, and even recognize its context in the piece (and perhaps even hear it in the context of Hugo's play).

Or if I say that the second example is from the very end of the fourth movement, *Passacaglia* of György Ligeti's Violin Concerto? There it ends a seven-minute gradual, hypnotic crescendo that brings with it the sort of catharsis that one gets from a long process brought to a final, insuperable high-point ending. Thus the sound of this passage has more meaning, both aesthetically and structurally, than its immediate timbral characteristics alone suggests.

All these examples, Beethoven, Mendelssohn and Ligeti, tell of a specific orchestration that (1) is part of what Collingwood would call the "emotional expression" of the work, and that (2) involves what Goldman calls aesthetic properties and experiences. Moreover, these examples concur with Goldman's point addressed earlier that aesthetic properties are relational and subjective, and also connected to the "objective formal properties of the works" (2001, 186.)

Following Goldman further, "[w]hen we are so fully engaged in appreciating

a work, we often have the illusion of entering another world”, so by obtaining an aesthetic attitude we can “lose ourselves in the aesthetic experience, in the world of the work” (2001, 191.) How often, when listening to orchestral music, does the sphere of sounds seem to create its own world of aesthetics for us to appreciate? Although the different timbres and coloristic characteristics of sounds make the core of them, the properties that create this world are intertwined with qualities of the work other than orchestration. Therefore, more than their immediate effect is needed for evaluating both their aesthetical and structural properties.

Above, moments of music were characterized that bear a very specific orchestration both in the context of the piece itself and in the larger repertoire of orchestral music. They are strong aesthetically, well-crafted in their orchestration, and significant in the work of art in question in a structural, motivic and formal way. According to Ertugrul Sevsay, a writer of a more recent orchestration treatise *Handbuch der Instrumentationpraxis*, “colors (instrumentation) are combined following certain aesthetics (orchestration) to make clear the form of the work” (Sevsay 2005, 17).<sup>8</sup> This speaks of orchestration as an art, as a part of what makes a musical work of art.

## ON CATEGORIES OF ORCHESTRATION AND INSTRUMENTATION

I have pointed out that the term orchestration already suggests a deep involvement of dispersing, combining and in all ways applying the different forces of the orchestra in composition. As a craft, this requires a lot of knowledge and skill, since an orchestra can comprise of 5 different string instruments (usually 4 to 16 of each), easily 20 different wind instruments (1 to 4 or even 8 each), harps, pianos and other string and keyboard instruments and a staggering number of percussion instruments – not to mention the possible soloists and chorus. Blending and balancing these needs a highly educated and instinctive mind.

Ever since Hector Berlioz used both terms instrumentation *and* orchestration in the original title of his 1844 published *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* there has been some tendency to make a distinction between these two terms. Instrumentation would seem to accord with what I here have called a craft, orchestration then being closer to art (see also Sevsay 2005, 17; Cutler 2000, 2). Instrumentation and orchestration are thus two different aspects of scoring for the orchestra. Since the craft (or different crafts) of instrumentation are well categorized in existing literature – especially in treatises already mentioned – I will now concentrate on the different categories of the art of orchestration.

It has been my prime directive to pinpoint some of the major attributes of this

---

<sup>8</sup> Sevsay's recent treatise is a welcome exception in literature in that it offers some tools for distinguishing elements of orchestral sound colors. It also offers a detailed analysis of over 50 excerpts of orchestral works from Haydn to Boulez.

art, and I have done so (1) by roughly defining the concept of orchestral sound, (2) then defining its relation to pitch structure, (3) by understanding orchestration as one of the processes of composing, and (4) by stressing the relevance of orchestration in understanding and fully appreciating a musical work.

I have strived to show that there are two different ways of dealing with the word sound: as a physical object always carrying a certain distinguishable timbre or sound color with it; or as an abstract musical pitch that is a part of a pitch structure. Following Levinson, I have argued that – when discussing music – one has to go beyond the general concept of pitch structure, specifically, to take into account the performing-means that make that structure audible. Furthermore, since the sounds created by this pitch-structure-performing-means compound are temporal, change is an integral part of how we experience them. There must be a discernible number of sound-related properties – arguably many of them aesthetic – taking part in the art of orchestration. From this it follows that these properties (1) are experienced as certain moments of specific timbre, and (2) are connected to other compositional properties and are thus experienced in the temporal context of the whole composition. Whilst I acknowledge that both points can relate both to aesthetics and to the art of orchestration, my main argument in this essay is that while the creation of specific orchestral timbres requires certain knowledge of the craft of orchestration, their connection to the compositional, temporal aspects of orchestration many would indeed call *the art* of orchestration (see for example Sevsay 2005, 17; Cutler 2000, 2).

Pitch-structure related phenomena are also naturally often aesthetic and can be experienced and discussed through their aesthetic properties. One example of these is the *harmonic color* of chords, whether major, minor, more delicate dissonance-consonance complexes or spectral. However, in discussing changes of harmonic color one has to use a certain metaphorical language to describe the abstract events of a pitch structure. I would argue that a change of timbre and of performing means is often more concrete. Firstly, one needs less experience and training to appreciate the aesthetic qualities of timbres than those of pitch structures. Secondly, the difference of sound color is often greater if timbres are changed, than if only the tones of harmonies change.<sup>9</sup> Finally, the aesthetic properties of pitch structures are not exhaustive in the context of the whole work: one also needs to account for the aesthetics of the timbres connected to these structures. Pitch structure and orchestral score are not identical objects of aesthetic perception.

In opening this discussion I mentioned Philip Alperson (2010, 176) who emphasizes “music can be identified and understood with reference to its characteristic medium of sounds.” In this essay I have argued that this characteristic medium of sounds consists of (at least) two different types of structures, that of

---

<sup>9</sup> See for example Cutler 2000, 5. The aesthetic relevance of such a change is always connected to its context, though. The fluctuation of aesthetic properties in the flute melody beginning Claude Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune* has more to do with the pitch organization of that melody than with its “fluteness”.

pitches and that of timbres. Together they contribute to the total sound structure, and in order to fully understand both sides of that structure pitches have to be analyzed in interaction with timbres and vice versa. In other words, the way we experience events of pitch structure can be affected by the timbre of those events, and, the way we experience events of orchestration can be affected by the pitch structure. In discussing, understanding and analyzing the art of orchestration, it would be useful to be able to categorize different orchestral events and moments of sound in order to grasp their aesthetic properties and/or their formal or structural impact.

First, when speaking of orchestration alone, one has to be able to distinguish one certain moment of orchestral sound from another: what are the properties of a particular orchestral texture? A method is needed for the analysis of orchestral texture: no *complete* method (that I know of) yet exists, although some crucial elements showing a possible direction can be found in Ertugrul Sevsay's *Handbuch der Instrumentationspraxis* already mentioned and referred to in this essay.

Second, these moments of orchestral sound do lie in interaction with *both* each other *and* the total pitch structure. In other words, when speaking of orchestration, one should not forget all the other aspects of musical design. Maybe some specific events of orchestration have a clearer structural role than others. According to Cutler (2000, 138), the orchestration techniques of the 18th and 19th Centuries can be divided into two categories: structural and coloristic orchestration. In characterizing these approaches Cutler mentions that (*ibid.*, 139) “[t]he structural approach stresses equilibrium and highlights long-range musical ideas” while (*ibid.*, 141) “coloristic orchestration places a greater emphasis on short-term aspects of music.” Some composers seem to have been (*ibid.*, 139) “predominantly one style or the other”, though, as Cutler emphasizes (*ibid.*, 139), there isn't “a definitive line that separates the structural from the coloristic approach”.

Perhaps a final example can illustrate these two approaches. The structural high point of the development section of the first movement of the “Eroica” Symphony (and perhaps the biggest high point of the whole movement) culminates in measures 276–279, which, with the preceding four measures, are shown in Example 5.

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes staves for Violin I (1.VI), Violin II (2.VI), Viola (Vla.), and strings/contrabass (Vc+Cb). The bottom staff indicates the harmonic progression:  $e: vii_3^4$ ,  $VI_4^6$ , and  $N_5^6$ . Dynamics such as *sf* and *f* are marked throughout the passage.

Example 5: High point of the development in “Eroica”, measures 272–279.

This culmination, starting as a Type-B texture and ending on a quarter-note chord resembling the Type-A texture on the third beat of measure 279 (see Table 1), is shown in Example 5. In the tonal design this marks a highly unstable zone: the point of furthest remove from the main key, E $\flat$  major, is reached. Immediately following this passage, there is a cadence to E minor, the dominant of which is reached immediately after the Neapolitan- $\frac{6}{5}$  chord in measures 276–279. The key of E minor is a logical consequence of a harmonic progression based on a circle of fifths, begun in measure 236 from the key of F minor through C, G, D, and A minors to the dominant of E minor first heard in measure 260. This dominant is expanded by a major-3rd-encompassing bass-line curve B–A $\sharp$ –A–G–A–B, of which Example 5 shows an excerpt. The curve is harmonized first with diminished-seventh chords (the latter of which begins Example 5, measures 272–273), which descend to a C-major- $\frac{6}{4}$  chord (measures 274–275), which in turn rises to the Neapolitan- $\frac{6}{5}$  chord marking the culmination of the high point (measures 276–279). Much of the ingenuity of this passage lies in the fact that its texture is derived from both Textural Types A and B. On the one hand, it begins as something resembling Type B (from measure 272 on); this is actually preceded by a Type-B texture in its most typical form (in measures 248–271). On the other hand, it ends quite abruptly on a single quarter note, articulated short (marked staccato in strings), now resembling a Type-A texture. A change from a hemiola-based B texture to the quarter-note A texture could even be described as a gradual rhythmical process from the hemiolas preceding measures 272–279 to the quarter notes following them (see measures 280–283). The rhythm on the Neapolitan- $\frac{6}{5}$  chord actually marks a culmination of this process, in that it first

contains an overlapping of half-note chords on first and second beats, akin to an echo of the hemiola, in measures 276–278, and then it ends the passage on a single chord in the end of measure 279. Firstly, this is a unique rhythmical and textural device in the context of the whole movement and thus strongly articulates the formal high point. Secondly, its resemblance to the Textural Types A and B connects it to the larger formal context as well. Thus it is indeed an example of structural orchestration.

There is more to these measures though, both in connection to the pitch structure and in fact to sound color. The Neapolitan- $\frac{6}{5}$  chord has a *harmonic color* unlike any other chord in the whole movement – and quite unlike anything Beethoven's contemporaries were used to hearing. The added major 7th of the chord, the note E, clashes with its root, F, in the uppermost voices as a dissonant interval of a minor second. This dissonance is scored in similar *instrumental colors* doubled in the highest three octaves: 1st violins against 2nd violins, flute against flute, trumpets against an oboe, 1st and 2nd horns against a clarinet and the 3rd horn against viola. An excessive underscoring of the expressive qualities of a dissonant harmonic color like this is a very telling example of coloristic orchestration, as Cutler would probably agree (see *ibid.*, 141). The coloristic and structural approaches thus seem not to contradict each other, but they do imply two different categories for assessing the aesthetic and structural qualities of orchestration.

## CONCLUSION

How are we to understand the aesthetic, sound-color related choices that a composer makes? This is the key to the art of orchestration: we have to study the ways sound-color properties interact with other compositional properties. Orchestral sound is temporal, it changes with time. Contrasts create boundaries and aesthetic difference; the continuation of the same sound builds bridges and creates unity. Sound also connects disjunct passages through similarities and aesthetic familiarity. The interactions of orchestration and other aspects of design often dictate how we experience orchestral texture; examples of this were shown in the above analysis of the recurring orchestral texture of the two opening chords of Beethoven's "Eroica" Symphony.

In order to continue this discussion of orchestration as an art, it remains necessary to uncover, or rather to start uncovering the properties of sound and attributes of sound color in orchestral music. Requiring further study, then, is the investigation of the *interactions* of the two aspects of sound: of pitches and timbres.

Since the aesthetic qualities of orchestration are so clearly emergent in the experience of observers and since these qualities seem to be in strong interaction with (other) aspects of formal and tonal design, the art of orchestration should have a more eminent role in aesthetic and analytical studies and literature. That way we could understand orchestral works as true sound structures, including other aspects

of design rather than just pitch organization. This would elevate orchestration from the present craft-like status it is usually treated with in literature, to an art, crucial to the musical design.

To conclude the discussion of the arts and crafts of orchestration: the *craft* is that of designing and creating orchestral sounds, the *art* that which makes these sounds meaningful in composition; the art of orchestration is in connection with both the creation and experience of a work of art aesthetically, and it functions as a temporal and formal operator within the structural framework of the composition. ■

## REFERENCES

- Adler, Samuel 1982. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Alperson, Philip 2010. Robust Praxialism and the Anti-Aesthetic Turn. *Philosophy of Music Education Review*, Volume 18, Number 2, Fall 2010. 171–193.
- Beach, David 1993. Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure. *Music Theory Spectrum*, Volume 15, Number 1 Spring 1993. 1–18.
- Berlioz, Hector and Strauss, Richard 1991. *Treatise on instrumentation*. Transl. Theodore Front. Mineola: Dover Publications. Original publication Edwin F. Kalmus, New York 1948.
- Collingwood, R.G. 1938. *The Principles of Art*. London: Oxford University.
- Cutler, Timothy. 2000. *Orchestration and the Analysis of Tonal Music: Interaction Between Orchestration and Other Musical Parameters in Selected Symphonic Compositions, c. 1785–1835*. Ph.D. dissertation, Yale University. Ann Arbor: UMI.
- Downes, Olin 1945. *Sibelius*. Eds. Paul Sjöblom and Jussi Jalas. Helsinki: Otava.
- Goldman, Alan 2001. The Aesthetic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Eds. Berys Grauf and Dominic Lopes. New York: Routledge. 181–192.
- Helasvuo, Pekka 2007. *Jean Sibeliuksen laulujen orkestraatio* [Orchestration of Jean Sibelius' songs]. Licentiate thesis, Sibelius Academy.
- Kreitner, Kenneth et al. Instrumentation and orchestration. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404> (accessed January 4, 2013).
- Levinson, Jerrold 1980. What a Musical Work is. *The Journal of Philosophy*, Volume 77, Number 1, January 1980. 5–28.
- Piston, Walter 1955. *Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay 1964. *Principles of Orchestration*. Transl. Edward Agate. Ed. Maximilian Steinberg. Mineola: Dover Publications. (Original publication Edition Russe de Musique, 1922.)
- Rossing, Thomas D. 1990. *The Science of Sound*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company.
- Salzer, Felix 1952. *Structural Hearing. Tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc.
- Sevsay, Ertugrul 2005. *Handbuch der Instrumentationspraxis*. Kassel: Bärenreiter.
- Taylor, Charles and Campbell, Murray. Sound. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26289> (accessed January 4, 2013).
- Timbre. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10276> (accessed January 4, 2013).

ANU VEHVILÄINEN

## Saako jo taputtaa?

*Diskurssianalyttinen tutkimus taidemusiikkigenren lähestyttävyydestä*

### 1 JOHDANTO

Tämä artikkeli on osa tutkimustani, jossa tulkitsen diskurssianalyysin menetelmää hyödyntäen taidemusiikkimaailman lähestyttävyyttä. Minua kiinnostaa, kuinka helppoa tai vaikeaa yleisölle – tai potentiaaliselle yleisölle – on lähestyä taidemusiikin eri ilmiöitä. Yleisön äänen tuo esiin aineistoni, *Musiikkiesityksen synty*-kurssin kuulijoiden loppukirjoitelmat. Lukuvuonna 2011–2012 pidetty kurssi oli oppimis- ja kehittämisprojekti, jossa joukko maallikkokuulijoita seurasi taiteilijoiden valmistautumista konserttiin. Kurssin suunnittelijana ja vetäjänä toimi lisäksi DI, MBA Pertti Haukola, osallistujina puolestaan oli kolme jatkotutkintoa tekevää taiteilijaa sekä kaksi kuulijaryhmää Avoimesta yliopistosta. Kurssin tarkka kuvaus on luettavissa loppuraportista (Haukola & Vehviläinen 2012). Kurssista on julkaistu myös artikkeli ”Musiikkiesityksen synty” (Vehviläinen, Haukola, Kozlovsky, Oksala & Parko 2013).

Taidemusiikkiyleisöön kohdistuvaa tutkimusta on toistaiseksi tehty vähän. Kiinnostus on kuitenkin lisääntymässä, sillä tutkimuksesta saadun tiedon on ymmärretty hyödyttävän monia tahoja. Taideinstituutioille yleisötutkimuksen merkitys on ilmeinen: tutkimustiedon pohjalta voidaan kohdennetusti kehittää yleisön huomioon ottavaa toimintaa. Sen sijaan muusikolle ajatus yleisötutkimuksen merkityksestä voi tuntua vieraalta. Taidemuusikon koulutus on aina keskittynyt instrumentalismiin sekä musiikin ja teosten opetteluun samalla, kun muusikon yleisösuhte on jäänyt vähäisemmälle huomiolle – näin siitäkin huolimatta, että kaikki sävelletty ja harjoiteltu musiikki pyritään aina viemään yleisön kuuluville. Yleisösuhte on alue, joka tulevien vuosien aikana tulee vaatimaan omaa, moninäkökulmaista tutkimustaan; käsillä oleva tutkimus tarjoaa myös muusikoille erään mahdollisen näkökulman

taidemusiikin lähestyttävyydestä. Haluan tutkimuksellani herättää keskustelua niin institutionaalisella kuin yksilötasolla.

### 1.1 Romantiikan kyllästämä taidemusiikkiperinne

Lydia Goehrin (1994) mukaan nykyinen taidemusiikkimaailma noudattelee monin tavoin romantiikan aikana luotuja käytäntöjä. Jos taidemusiikin painopiste vielä 1700-luvulla oli elävässä toiminnassa kuten kirkon tai hovin tilaisuuksissa, romantiikka alkoi korostaa musiikin itseisarvoa teoskäsityksen kautta. Olemalla enemmän kuin vain partituuri tai joukko toisistaan poikkeavia esityksiä teos ilmensi perimmäisiä arvoja, kuten ikuisuutta ja kauneutta, samalla kun se vaati niin esittäjältä kuin kuulijalta uskollisuutta. Kuolleiden säveltäjien (Bach, Händel, Mozart) teoksia alettiin julkaista ja esittää uudelleen, sillä niiden katsottiin ylittävän maalliset aikarajat. Tämä kanonisointi, eli suurteosten pyhittäminen, muodostaa Goehrin mukaan yhä edelleen taidemusiikkimaailmamme perustan. (Goehr 1994, 173, 246.)

Jos taidemusiikkimaailman keskus on teos, sille tarjoaa puitteet etiketin säätelemä resitaali, jonka juuret ovat myös romanttisessa perinteessä. Pianisti, etnomusiikologi Henry Kingsbury näkee taidemusiikkiresitaalin rituaalina, jossa esiintyjä tiettyä etikettiä noudattaen eristetään yleisöstä emotionaalisesti latautuneen, jopa pyhän sosiaalisen välimatkan avulla. Etäisyyttä korostaa konserttitilan jako korotettuun lavaan ja pimennettyyn katsomoon, ja kahtiajako on voimassa konsertin alusta loppuun, aina esiintyjän lavalle ilmestymisestä aplodien jälkeiseen poistumiseen asti. Viestintä on sanatonta ja tapahtuu vain musiikin välityksellä. Yleisöllä on Kingsburyn mukaan lupa odottaa esiintyjältä paljon, kuten korkeaa teknistä taituruutta sekä ennen muuta aitoja ja intiimejä tulkintoja pyhitetyistä ja kanonisoiduista merkkitöksistä. (Kingsbury 2001, 115–116.) On myös selvää, että suurteosta tuli kuunnella hiljaa keskittyen, jotta sen välittämän sanoman vastaanotto olisi mahdollista (Goehr 1994, 236).

Tukeudun tutkimuksessani Goehrin ja Kingsburyn tapaan kuvata nykypäivän taidemusiikkimaailma korostuneen 1800-lukulaisena. Goehr painottaa teoskäsityksen ja teoksen vaatiman uskollisuuden (*Werktreue*) kaikennieleväää asemaa ja antaa ymmärtää tämän aiheuttavan tiettyjä ongelmia. Hän esimerkiksi näkee teoskäsityksen sisäistetyin niin voimakkaasti, että se vaikuttaa taidemaailman toimijoiden käsityksiin kaikesta musiikista, jopa sellaisesta joka on sävelletty romantiikkaa ennen tai sen jälkeen (emt., 249). Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on, mitä teosuskollisuuden vaatimus aiheuttaa paitsi esittäjälle, myös konsertin kuulijalle. Kingsburyn korostama rituaalisuus antaa puolestaan aiheen pohtia, miten resitaalin emotionaaliset ulottuvuudet vaikuttavat heihin. Kiinnostava on se henkinen välimatka, jonka konserttietiketti mahdollistaa taiteilijan ja yleisön välille. Spottivalo, puhumattomuus ja kaikki muukin kontaktin puute helposti korostavat romantisoitua taiteilijakuvaa. Eristyksissä, korotetulla lavalla esiintyessään taiteilija on jo hie-

man transsendentimpi hahmo kuin jos hän työskentelisi metrin päässä kuulijastaan. (Ks. Vehviläinen 2012: *Esittävän taiteilijan yleisöpuhe.*)

## 1.2 Yleisö-aiheinen tutkimus

*Yleisötutkimus kulttuurialan opinnäytetyönä* -oppikirjan (Lindholm et al. 2011) mukaan tähän asti tehty yleisötutkimus on ollut pääosin kvantitatiivista, lomakekyselyin toteutettua tutkimusta. Ääripäinä hahmottuvat markkinatutkimus ja sosiologinen tutkimus, joista ensimmäisen intressit ovat käytännöllisiä ja jälkimmäisen kulttuuripoliittisia. Kulttuurilaitokset haluavat teettää tai tehdä itse tutkimuksia voidakseen kehittää omaa toimintaansa. Tutkimuksen luonne on tällöin soveltava ja tarkoin suunnattu. Usein halutaan selvittää muun muassa kävijäprofiilia, asiakas-tyytyväisyyttä sekä viestinnän toimivuutta ja saada sitä kautta tietoa havaituista kehittämistarpeista. Toisaalta, yleisön tutkiminen liittyy nykyisin myös politiikkojen ja rahoittajien asettamiin vaatimuksiin. Kulttuurilaitosten yhteiskunnallinen vaikuttavuus punnitaan monien eri hyödyllisyysmittareiden kautta. On selvää, että tällöin taiteen itseisarvo horjuu. (Emt. 8–21.)

Jos kontekstiksi otetaan romanttinen resitaaliperinne, jonka keskipisteessä on säveltäjän luoma teos, tutkimuksen kohdistaminen yleisöön on jo sinänsä huomionarvoista. Yleisötutkimuksen urauurtavaa tutkimusta edustaa mm. Cantellin (1993, 1996, 1998) tutkimussarja, jossa kartoitettiin suurten suomalaisten festivaalien konserttiyleisörakennetta (ikä, koulutus, yhteiskunnallinen asema). Salonen (1990) on puolestaan tutkinut konserttiyleisön makua ja erottuvuutta muista yleisöistä ja Kivekäs (1991) alueoopperoiden yleisöjä. Myös eri kulttuuritahojen kuten oopperoiden ja orkestereiden harjoittama yleisötyö on tutkimuksen kohteena. Aiheita käsitellään useissa opinnäytetyössä: Hurskainen (2008) tutkii pro gradussaan yleisötyötä orkesteritoiminnassa, Aho (2009) yleisötyön ajankohtaisuutta musiikkipedagogin näkökulmasta ja Salomaa (2009) esimerkiksi yleisötyön merkitystä taideorganisaatioille. Hietanen (2010) selvittää puolestaan historiikissaan Suomen Kansallisoopperan yleisötyön kehitystä.

Grönroos (2011) on tehnyt teemahaastatteluihin perustuvan tutkimuksen, jossa selvitetään musiikkifestivaalien järjestäjien käsityksiä yleisöistä sekä sitä, millaisia odotuksia yleisö ja myös yhteiskunta festivaalia kohtaan asettavat. Näkökulma palvelee siis ennen muuta festivaalijärjestäjää, mutta kysymyksenasettelu lähenee myös omaa tutkimustani, jossa selvitän taidemusiikkigenren lähestyttävyyttä. Grönroos toteaa, että festivaalijärjestäjät mieltävät yleisöt heterogeenisiksi ja täten niitä kohtaan pyritään luomaan vaihtelevaa tarjontaa. ”Yleisöä ei haluta festivaalijärjestäjien toimesta mielellään määritellä mihinkään yhteen tyypillisen kävijän muottiin sopivaksi, jolloin ohjelmistosuunnittelussa pyritään tarjoamaan festivaalille ominaisten tyyllisten puitteiden sisällä ohjelmaa mahdollisimman monelle.” (Emt., tiivistelmä.) Myös oma tutkimukseni sivuaa tätä ajatusta. Edes näennäisesti yhtenäisen yleis-

söjoukon (tutkimukseni aineiston tuotti pieni, taidemusiikista kiinnostunut joukko kurssin osanottajia) edustajien mielipiteet ja asenteet eivät ole identtisiä, vaan voivat erota toisistaan huomattavasti. Yleisö ei siis ole yhtenäinen massa, vaikka se vuorovaikutuksen vähyden vuoksi sellaiselta toisinaan vaikuttaakin.

Kvalitatiivisen yleisötutkimuksen määrä on ollut viime vuosiin asti vähäisempi kuin kvantitatiivisen. Laadullista yleisötutkimusta kuitenkin tehdään jonkin verran, ja määrän voidaan odottaa nousevan tulevaisuudessa. Muun muassa seuraavissa tutkimuksissa käsitellään eri tavoin taiteilijan ja yleisön välistä suhdetta: Lynxwiler (1994) käsittelee yleisön tekemiä havaintoja muusikon ei-sanallisesta käytöksestä, Jin, Obert, Siivola ja LeBlanc (1997) esiintymisjännityksen voimistumista yleisömäärän lisääntyessä, Ashe (1999) jazz-muusikon viha-rakkaus-suhdetta yleisöön, Phó (2001) muusikon suhdetta massayleisöön, Pitts (2005) yleisön edustajien rooleja ja kokemuksia kamarimusiikkifestivaalilla, Broughton & Stevens (2009) soittajan liikkeiden ja eleiden merkitystä musiikillisen ilmaisun välittymisessä, Dobson & Pitts (2011) ensi kertaa konserttiin osallistuvien kokemuksia sekä Brand, Sloboda, Saul ja Hathaway (2012) jazz-muusikoiden ja yleisön molemminpuolisia kokemuksia live-esiintymisessä.

Edellä mainitut tutkimukset käyttävät, samoin kuin tämäkin tutkimus, pitkälti tieteellisiä menetelmiä. Se, mikä tutkimuskentästä niin ikään on pitkään puuttunut, on taiteilijälähtöinen yleisötutkimus, jossa tutkimusperspektiiviä laajennetaan ja yleisösuhte taiteilijan omakohtaisen työskentelyn elementtinä otetaan mukaan tutkimukseen. Tilanne on vähitellen muuttumassa taiteellisen tutkimuksen alueen kasvaessa, ja esimerkiksi Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa moni jatkoopiskelija käsittelee yleisösuhdetta omassa opinnäytetyössään. Taiteilijälähtöiset tutkimukset kertovat oleellisia asioita taiteenteosta ja yleisön osallisuudesta siinä.

## 2 MENETELMÄKUVAUS

### 2.1 Retorinen diskurssianalyysi

Tutkimukseni metodi, diskurssianalyysi, on paljon käytetty menetelmä erityisesti sosiaalipsykologiassa, joka tieteenalana tarkastelee yksilöä ryhmän jäsenenä sekä sosiaalisen ympäristön vaikuttajana ja vaikutuksen kohteena. Sosiaalipsykologia tutkii myös ryhmien välistä toimintaa. Diskurssianalyysin avulla pyrin ymmärtämään paremmin omaan tutkimukseeni liittyviä ryhmiä eli taidemaailmassa toimivia taiteilijoita ja yleisöä. Metodi sopii aineistoihin, joita työssäni olen kerännyt. Ohjelmani *Avoim taiteilija & Arvoisa yleisö* ([www.vehvilainen.net](http://www.vehvilainen.net)) kautta olen tehnyt aktiivista työtä taiteilijan ja yleisön vuorovaikutuksen parissa toteuttaen hankkeita, joissa nämä tahot kohtaavat toisensa keskustellen. Ohjelman tavoitteina on taiteilijamystiikan hälventäminen, taiteenteon arkitason esiin tuominen sekä taiteilijan ja

yleisön välisen välimatkan kaventaminen. Tämän tutkimuksen aineisto syntyi ennen päätöstä tehdä nimenomaan diskurssianalyttista tutkimusta: *Musiikkiesityksen synty* -kurssin suunnitteluvaiheessa emme vielä tienneet, kuinka saatua kirjallista materiaalia hyödynnettäisiin jatkossa. Varmistaaksemme aineiston jatkokäyttömahdollisuudet pyysimme kuitenkin osanottajilta kirjallisen suostumuksen kirjoitelmien mahdollista tutkimuskäyttöä varten.

*Diskurssi* on kirjoitettua ja puhuttua viestintää, *diskurssianalyysilla* puolestaan tarkoitetaan kielen käytön tutkimista. Konteksti, jossa kieltä käytetään, antaa sanoille ja lauseille oman merkityksensä, jolloin kieliasultaan samanlainen väittäjä, lause tai sana voidaan asiayhteydestä riippuen tulkita monin eri tavoin. Käytän tutkimuksessani myös käsitettä *merkityssysteemi*, jonka ymmärrän kontekstiin – tässä tapauksessa Goehrin ja Kingsburyn kuvaamaan konserttikulttuuriin – sitoutuvana ja sen kautta ymmärrettynä järjestelmänä.<sup>1</sup> Merkityssysteemit rakentuvat paitsi sanoista ja lauseista, myös sanomattomasta ja vaietusta sekä lopulta sosiaalisista käytännöistä ja teoista. Merkityssysteemit eivät aineistossa näy täysin puhtaina ja selkeinä kokonaisuuksina, vaan niiden hahmottamiseen tarvitaan aina tulkintaa<sup>2</sup>. Näin sanojen ja lauseiden muodostamat merkityssysteemit ovat ymmärrettävissä aina asiayhteyksiensä kautta. Diskurssianalyysi ei myöskään ole yhtenäinen tutkimusmenetelmä vaan lähestymistapa, jonka piiriin luetaan monia eri traditioita ([http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_3\\_6\\_1.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_6_1.html)). Tähän tutkimukseen olen valinnut *retorisen diskurssianalyysin* lähestymistavan, joka käyttää keskeisinä aineistonaan erilaisia kirjallisia dokumentteja. Retorinen diskurssianalyysi tarttuu aineistonsa avulla merkitysten tuottamisen kielellisiin prosesseihin ja siihen, millä tavoin erilaiset todellisuuden versiot tehdään vakuuttaviksi ja kannatettaviksi. Fokus on asian olemuksen sijaan sen argumentoinnissa ja siinä, miten argumentointi toimii ihmisten välisenä kommunikaationa. Oleellista on paitsi tunnistaa puheen sisältö, myös se tapa, jonka kautta argumentointi näyttäytyy sosiaalisena toimintana. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1999, 126–127.)

Oman aineistoni kohdalla olen kiinnostunut ensisijaisesti siitä, miksi jotain sanotaan tai jätetään sanomatta. Ääneen lausutut sanat ja lauseet ovat aina valintoja lukemattomista vaihtoehdoista: jotain muutakin olisi voitu sanoa, mutta juuri tämä sanottiin, miksi? Millaisen kuvan ihminen haluaa antaa itsestään valitsemalla sanansa tietyllä tavalla? Tai mitä vastaan hän puolustautuu sanomalla jotain muuta? Mihän vallalla olevaan normiin hän haluaa tukeutua tai tehdä pesäeron? Mitä hän ei sano ääneen tai uskalla olla sanomatta? Tässä mielessä sanat ovat aina tekoja, ne

1 Termi ”merkityssysteemi” ei kielellisesti ole täysin tyydyttävä. Pitäisin termiä ”merkitysjärjestelmä” suomen kielen kannalta parempana, mutta pitäydyn artikkelissani sosiaalipsykologian alalla käytetyssä ja lähteittäni mukaisessa termissä ”merkityssysteemi”.

2 Diskurssianalyysin ongelmana on ollut käsitteiden päällekkäisyys ja sekavuus. Esimerkiksi käsitteet ”diskurssi”, ”tulkintarepertuaari” ja ”merkityssysteemi” esiintyvät tutkimusteksteissä usein synonyymeinä, toisinaan taas toisistaan erottuvina käsitteinä ([http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_3\\_6\\_1.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_6_1.html)).

ovat toimimista jonkinlaisessa todellisuudessa ja aina jossakin kontekstissa. Diskursianalyyssissä ”sanoja sellaisenaan” ei ole olemassa. Sanat ja lauseet näyttävät erilaisilta eri konteksteissa ja kertovat jotain siitä todellisuudesta, missä niiden lausuja elää.

Oma tutkimusasetelmani on laatuaan poikkeuksellinen. Tutkimusta, joka yhdistäisi diskursianalyyssin taidemusiikkiyleisön asenteisiin, on olemassa vähän. Teatterin ja elokuvan alalla yleisöä on kuitenkin tutkittu, esimerkkinä Matthew Reasonin tutkimus *Theatre Audiences and Perceptions of 'Liveness' in Performance* (2004), joka tarkastelee sattumanvaraisesti valitun yleisöjoukon kokemuksia teatteriesityksestä ja erityisesti elävän esityksen olemusta verrattuna esimerkiksi elokuvaan tai televisioon.

## 2.2 Aineiston keruu – *Musiikkiesityksen synty* -kurssi

Kurssi, jolta aineistoni on kerätty, on laatuaan harvinainen. *Musiikkiesityksen synty* -kurssi järjestettiin Sibelius-Akatemian ja Avoimen yliopiston integroituna opetusena lukuvuonna 2011–2012. Kurssilla jatko-opiskelijat kohtasivat kuulijaryhmän yhteistapaamisissa ja avasivat soittaen ja puhuen omaa konserttiinvalmistautumisprosessiaan. Syksyn 2011 taiteilijana toimi pianisti-jatko-opiskelija Maija Parko ja keväällä 2012 viulu-piano-duo Eeva Oksala ja Kiril Kozlovsky. Molempiin yleisöryhmiin kuului 6–7 kuulijaa. Musisoinnin ohella kurssin oleellinen sisältö oli taiteilijoiden ja kuulijoiden välinen keskustelu ja huipentumina jatko-opiskelijoiden tutkintokonsertit. Kurssisuorituksena kuulijat kirjoittivat vapaamuotoisen kirjoitelman liittyen kurssilla käsiteltyihin teemoihin. Tiedossani ei ole, että vastaavaa oppimisympäristöä, jossa muusikko avaa prosessinsa kuulijaryhmälle ja mm. harjoittelee sen edessä, olisi aiemmin luotu pedagogisissa yhteyksissä. (Ks. Vehviläinen et al. 2013, Haukola & Vehviläinen 2012).

Kerroimme kuulijoille loppukirjoittelusta jo kurssikuvauksessa, joten ilmoittautuneet tiesivät odottaa kirjoitustehtäviä. Annoimme heille tyhjät kirjat muistiinpanoja varten ja kehoitimme heitä laittamaan muistiin huomioita jo kurssin alusta lähtien. Moni alkoi etsiä itselle kiinnostavaa teemaa jo varhaisessa vaiheessa, joten aihe oli kypsytynyt pitkään kirjoitustyön ollessa lopulta ajankohtainen. Varsinaiset kirjoitelmaohjeet annoimme vasta kurssikonsertin lähestyessä. Ne olivat seuraavanlaiset:

Kirjoituksen *mahdollisia* teemoja:

- 1 Mitä minulle uutta ja/tai merkityksellistä tuli esiin?  
Mitkä käsitykseni muuttuivat?
- 2 Miten musiikin kuunteluni on muuttunut tai tulee ehkä muuttumaan?  
Mikä muu saattaa muuttua?
- 3 Taiteilijan tekemisten prosessit vs. omat tekemisteni prosessit  
yhtäläisyyksiä, samankaltaisuuksia, sukulaisuuksia  
eroja, vastakkaisuuksia  
sovellettavuuksia
- 4 Muita havaintoja tai pohdintoja?

Saadaksemme kuulijoilta mahdollisimman paljon tekstiä me vetäjät tuimme ilmapiiriä, jossa sai kirjoittaa mielensä mukaan, kunhan teksti liittyisi jollain tavoin kurssiin. Kerroimme, että ohjeistukset olivat vain suuntaa-antavia ja että omia aiheita sai vapaasti ottaa esiin. Kuulijat kirjoittivatkin vaihtelevasti ja vapaasti, kukin oman tyyliinsä mukaisesti, joten tutkimukseni aineisto on varsin heterogeeninen, niin tyylin kuin aiheiden kirjon vuoksi. Kaksi aktiiviosallistujaa 13:sta jätti palauttamatta kirjoituksensa, joten saimme yhteensä 11 kirjoitelmaa.

### 3 AINEISTON TARKASTELU JA TUTKIMUSKYSYMYKSEN LÖYTYMINEN

Tarttuessani aineiston analyysiin luin kirjoitelmat ensin läpi etsimättä mitään erityistä. En ollut vielä lyönyt lukkoon tutkimuskysymystäni (muutoin kuin että se käsittelee taidemusiikin lähestyttävyyttä), vaan halusin tunnustella vapaasti ensimmäistä intuitiotani kirjoitelmien sisältämistä viesteistä. Ensimmäinen lukukerta kiinnitti huomioni kuulijoiden yksilöllisyyteen ja ainutlaatuisuuteen. Tämä on kiinnostavaa ajatellen romantista, teoskeskeistä konserttikulttuuria, jossa individualismi on varattu pikemminkin teokselle, säveltäjälle ja esittäjälle, ei massaksi koetulle ja kohdellulle yleisölle.<sup>3</sup> Mutta yhtenäinen massa on vain näennäinen: vaikka koko yleisöjoukon toiminta konsertissa, kuten istumapaikan etsintä tai taputtaminen, tapahtuu yhtenäisesti, yleisöön kuuluvien yksilöiden kokemukset samasta konsertista ovat moninaisia.

Analyysivaiheen aluksi annoin kirjoittajille anonymiteetin takaavat kirjaintunnukset siten, että Maijan ryhmässä ovat kuulijat A, B, C, D, E ja F ja Eevan ja Kirilin ryhmässä kuulijat O, P, Q, R ja S. Ryhmien sisäiset järjestykset ovat sattumanvaraiset.

Ensimmäinen tulkinnallinen vaihe analyysissäni oli tarkastella kirjoitusten teemoja. Kysyin aineistoltani:

Millaisia teemoja kirjoittaja ottaa kirjoituksessaan esille?

Koska kirjoitelmaohjeet olivat vain suuntaa-antavia ja koska kuulijoille tarjottiin mahdollisuus kirjoittaa vapaasti itselle mielekkäältä tuntuvista aiheista, aiheiden valinnan voidaan tulkita olevan hyvin voimakas ja tutkimuksen kannalta oleellinen teko. Vaikka moni sivusikin antamiamme apukysymyksiä, muutama keskittyi vain yhteen tai kahteen itseään kiinnostavaan teemaan. Pyrin olemaan sensitiivinen juuri kirjoittajalle annetun vapauden kanssa: kuulija ottaa esille *juuri tämän aiheen* eikä jotain muuta. Vaikka kaikki kirjoitelmat sisälsivät puhetta niin kirjoittajasta itsestään

---

3 Toisaalta itsekin sulaudun mielelläni massaan ollessani konsertissa kuulijana. En oleta, että minun pitäisi kuulijana päästä toteuttamaan yksilöllisyyttä jollain erityisellä tavalla tai että minut tulisi ottaa huomioon konsertissa erikseen.

kuin taiteesta/taiteilijoista, joissakin kirjoitelmissa oman itsen esillä olo oli selvästi koko tekstin läpäisevää. Tämä liittyi erityisesti jonkin omakohtaisen ongelman tarkasteluun. Sen sijaan joissakin teksteissä ote oli suoraviivainen ja rohkea, kun taas henkilökohtaisia puutteita ei niinkään nostettu esiin. Aloin lukea aineistoa näiden toisistaan poikkeavien piirteiden kautta ja tarkastella tekstejä lähestyttävyyks-aspektin valossa. Olisi suotavaa, että konserttiin tullut kuulija kokisi elämyksen, mieluiten positiivisen, miksei negatiivisenkin – kunhan konsertti ei ole yhdentekevä. Taidemusiikkigenrelle olisi eduksi, että kuulijalla olisi konsertissa hyvä olla, että hän tuntisi itsensä tervetulleeksi taidemusiikin pariin ja että hän rohkaistuisi etsimään sen piiristä itselleen elämyksiä. Mutta toisinaan potentiaalinen kuulija ei edes hakeudu konserttiin, joten elämystä synny. Tai konserttiin tullaan, mutta jokin siellä tuntuu oudolta ja vieraalta. Ehkä kuulija käy konserteissa, mutta kokee samalla itsensä ulkopuoliseksi. Ihannetapauksessa kuulija on täysin sinut taidemusiikin äärellä nauttien siitä täysin rinnoin, omaehtoisesti ja muista välittämättä.

Etsin lähestyttävyyks-tematiikkaan liittyviä huomioita kysyen aineistoltani seuraavia kysymyksiä:

Millaisilla sanoilla taidemaailmaan ja taiteilijoihin viitataan?

Kuka kirjoittajalle edustaa taidemaailmaa?

Millaista retoriikkaa käytetään ja miksi?

Mitä ei sanota?

Kysymysten kautta aineistostani alkoi hahmottua ”arkojen” ja ”rohkeiden” ryhmät. Arkojen ryhmän kuulijat toivat esiin joitakin omia puutteitaan, jotka haittasivat heidän suhdettaan taidemaailmaan. Kirjoittaessaan puutteistaan nämä kuulijat myös samalla purkivat auki niiden erilaisia syitä ja tuntuivat kokevan helpotusta saatuaan ne paperille. Tällaisia ns. arkoja kuulijoita löysin yhteensä kolme, kaikki Maijan ryhmästä. ”Arkojen” vastakohtaksi nimesin ”rohkeat”, jotka käsittelivät teksteissään arkoja enemmän taidetta, taiteilijoita ja taidemaailman käytäntöjä. Arkojen äärimmäiseksi edustajaksi valitsin Kuulija A:n, ja rohkeiden Kuulija C:n – muut jakautuvat näihin kahteen kategoriaan maltillisemmin. Kuulijoiden joukossa on yksi (D), jota en sijoittanut kumpaankaan joukkoon.

Tutkimukseni lopullinen tutkimuskysymys muotoutui siis sisällön pohjalta ja koski sitä, lähestyykö kuulija taidemusiikkia aran varovaisesti vai suoraviivaisen rohkeasti vaiko kenties näiden kahden ääripään välille jäävällä tavalla. Tutkimuskysymykseni muotoutui seuraavanlaiseksi: **millaisia arkuuden ja rohkeuden merkityksysteemejä kuulijoiden teksteistä nousee esiin ja miten niiden avulla ilmaistaan taidemusiikin lähestyttävyyttä?**

## 4 TUTKIMUKSEN TULOKSET

### 4.1 Arat

#### 4.1.1 Arkojen yksilökuvaukset

Seuraavassa esittelen ”aroiksi” tulkitsemani kuulijat, jotka tuovat teksteissään esiin puutteitaan.

#### **Arka A ja musiikinopettaja**

Kuulija A:n kirjoitelman ydinteema on koulun musiikkitunnilla koettu trauma. A:n musiikkisuhteen määrittäjänä on musiikinopettajan aikaansaama tunne siitä, että musiikki on A:n ulottumattomissa. Tultuaan julkisesti haukutuksi laulukokeessa A mieltää olevansa täysin epämusikaalinen ja kieltää itseltään (koska opettaja epäsuorasti kieltää) musiikin kokonaan. A:n elämästä loppuu paitsi laulaminen myös musiikin kuuntelu, ja hän kadehtii pianotunneilla käyviä luokkatovereitaan. Kirjoitelma pitäytyy paljolti A:n runnellun taidemusiikkisuhteen kuvauksessa, sen syissä ja seurauksissa sekä onneksi lopulta vähittäisessä itsetunnon vahvistumisessa: kiinnostus musiikkiin pysyy itsepintaisesti läsnä, ja aikuisiällä A alkaa käydä konserteissa.

#### **Kuulija E ja tulkinnan taide**

Kuulija E:n arkuuden peruste on voimakas itsekriittisyys. Kirjoitelman ydinteemaksi nousee tulkinnan käsite. E pohtii koko kurssin ajan tulkinnan olemusta ja epäilee kykyään erottaa hyvä tulkinta huonosta. E pohtii taiteenteon vaativimpia kysymyksiä säveltäjän intention ja taiteilijan tulkinnan välisestä suhteesta ja kysyy, milloin jonkin tulkinnan voidaan ajatella jäävän historiaan. E:n sanastoon kuuluvat mm. ”hyvä/huono”-dikotomia tai ”yleisesti hyväksytty” ja ”arvokas”. E:n puhe on varovaista, pohdiskelevaa ja vieraita ilmiöitä kunnioittavaa. Hän kokee epävarmuutta todeten, ettei oma positiivinen tunnetila riitä arvioinnin kriteeriksi. E ei halua olla taidemusiikkimaailmassa tietämätön tai ymmärtämätön. Kuvataiteen parissa E on omimillaan, mutta pitää puutteena, ettei osaa ottaa samalla tavoin kantaa musiikin alan kysymyksiin.

#### **Valaistuva filosofi – Kuulija F**

Kuulija F:n arkuutta ilmentää kirjoittajan itsensä alleviivaama asiantuntemattomuus. F kertoo, että vaikka on kuunnellut monenlaista musiikkia, yleissivistys perustuu vain *Lauantain toivottuihin levyihin*. F on rohkea astuessaan itselleen vieraalle alueelle, mutta oman asiantuntemattomuuden maininta kuitenkin korostuu. Vaatimaton F on sanoessaan, ettei kurssin suoman musiikinopiskelun vuoksi kuitenkaan voi olla pätevä arvostelemaan musiikkiesityksiä.

### 4.1.2 Arkuuden merkityssystemit

Edellä olevat kuulijaesimerkit esittelevät arat kuulijat yksilöinä, jotka leimallisesti lähestyvät taidemusiikkia varoen. Osoitan seuraavassa aineistoesimerkkien avulla ne arkuuden merkityssystemit, jotka tulkitsen heidän kirjoituksistaan nousevan esiin.

#### **Itseä vähättelevä puhe, itsekriittisyys, vaatimattomuus, oman asiantuntemattomuuden korostaminen**

Sen jälkeen en ole laulanut. Oletin myös, että täysin epämusikaalisena minun oli turha kuunnella musiikkia. (A)

Pystynkö aidosti irrottautumaan omasta, teoksen sisällön kanssa ristiriidassa olevasta mielentilastani ja haltioitumaan hienosta tulkinnasta? (E)

Musiikinopiskelu, johon olen tänä syksynä saanut suurella nautinnolla osallistua, ei vielä anna minulle pätevyyttä ja uskallusta kirjoittaa musiikkiarvosteluja, eikä tässä yhteydessä liene viisasta tehdä mitään ”hyppyä”. (F)

#### **Ymmärtämättömyyden, tietämättömyyden tunne**

Miten voin erottaa saman teoksen eri tulkinnat toisistaan, hyvät huonoista, jos en muista ulkoa niitä kaikkia, puhumattakaan siitä, että en ole itse nähnyt nuotteja tai muuten yrittänyt selvittää säveltäjän intentiota teoksessaan? (E)

Onko hyvän tulkinnan kriteeri se kuinka lähelle soittaja tavoittaa säveltäjän intention. Pitäisikö kuulijan tällöin myös tuntea tuo säveltäjän intuitio kyetäkseen arvioimaan tulkintaa? (E)

Jotkut kuulijat ovat valistuneempia, kokeneempia, kouliintuneempia musiikin kuuntelijoita kuin toiset. (E)

#### **Rooliaseman otto: asettuminen taidemaailman ulkopuolelle**

Koulun juhlissa laulettiin. Paitsi minä. Ihailin ja kadehdin luokkatovereita, jotka kävivät pianotunneilla. (A)

Teini-ikäisenä halusin olla kuten muut nuoret. Hehkutin Elviksestä ja iskelmistä. Olin olevinani innokas rokkari. Koko ajan tunsin huijaavani sekä itseäni ja muita. Enhän ollut musikaalinen. (A)

#### **Taidemaailmaan kohdistuvan kritisoinnin ja arvioinnin vähyys**

Olisin kaivannut hieman juhlavuutta ja pehmeyttä ankaran graafiseen konserttisaliin. Kukat ehkä? (A)

Konsertin käytännön järjestelyistä vastaaville voisi viestittää, että Musiikkitalon kuulutukset ovat tunnelmaa latistavan kalseita. (F)

Arkojen kirjoitelmissa kritiikki kohdistui itseen, ja taidemaailmaan kohdistuva kritiikki oli vähäistä, satunnaista ja detaljinomaista. Itseen kriittisesti tai vähätellen suhtautuvat arat eivät keskittyneet esimerkiksi taiteellisen osuuden kriittiseen arviointiin vaan kohdistivat kommenttinsa ulkoisiin seikoihin.

## 4.2 Rohkeat

### 4.2.1 Rohkeiden henkilökuvaukset

Seuraavaksi esittelen ”rohkeiksi” tulkitsemani kuulijat. He eivät ”arkojen” tavoin selitelleet tapaansa olla taidemaailman jäseniä, vaan asemoituivat pikemminkin sen kuluttajiksi, kriitikoiksi, jopa asiantuntijoiksi.

#### **Kuulija B ja vapaus nauttia**

Kuulija B:n kirjoituksesta välittyy helppous liikkua musiikkimaailmassa. B tarkastelee muusikkoja mielenkiinnolla ja joskus huvittuneestikin käyttäen taidemaailmaa hyväkseen haluamallaan tavalla. Hän kuuntelee monentyylistä musiikkia (jazz, soitlassoittokunta, taidemusiikki) periaatteenaan kuunnella sellaista, mistä pitää. B myös erittelee konserttiprojektin osa-alueita rinnastaen niitä omiin työprojekteihinsa. Projektiasiantuntijana hän kritisoi konserttia, jota ei asianmukaisesti ja näkyvästi viedä päätökseen resurssien vapauttamiseksi, vaan sen sijaan konserttiprojektin päättyminen jää ikään kuin ilmaan. B huomioi myös, että muusikkokeskustelua värittää tietynlainen ”ei-markkinointi” ja rohkaisee muusikoita verkostoitumaan, markkinoimaan ja ennen muuta arvostamaan enemmän omaa työtään.

#### **Kriittinen kuulija C**

Kuulija C on tulkintani mukaan joukon rohkein kuulija. Hän aloittaa tekstinsä kiittävällä, yksityiskohtaisella konserttiarviolla, jossa varsin moninäkökulmaisesti kiinnittää huomionsa esityksen eri aspekteihin. C:llä on vahva näkemys siitä, mitä hän musiikkimaailmasta haluaa ja mitä sieltä etsii. Konserttia kohtaan hänellä on selviä odotuksia, ja kirjoituksessaan hän erittelee niiden toteutumista tarkoin. Siinä, missä A ei lausu lainkaan arvioita, C esittää lähes yksinomaan niitä. Monivuotinen musiikkiharrastus vie C:n näkökulman taiteenteon sisälle, ei vierestä ihailevaksi sivulliseksi. C vierastaa taiteilijuuden mystifointia ja korostaa kurinalaista työtä, jota ei lahjakkainkaan voi unohtaa. C rohkaisee kuulijoita ottamaan selvää teosten taustoista, jotta musiikista voisi saada enemmän irti.

#### **Kuulija O, rationaalinen tutkija**

B:n tavoin Kuulija O käsittelee taiteentekoa rationaalisesti nähden selviä yhtäläisyyksiä taiteilijan työn ja oman tutkijantyönsä välillä. O on harrastanut musiikkia aina, sekä soittaen että konsertin kuulijana. Hän kuuntelee klassista, jazzia, bluesia, rockia, kansanmusiikkia, maailmanmusiikkia, oopperaa. Soittamisen hän on kokenut useimmiten hauskana, mutta esiintymisen jäykkänä. Ambivalenssi syntyy oman harrastamisen ja ammattilaisten seuraamisen yhdistämisestä: ammattilaisten kuunteleminen on nostanut O:n omaa esiintymisen rimaa. Toisaalta O kuitenkin kokee, että juuri omakohtainen ymmärrys musiikin parissa auttaa saamaan voimakkaan elämyksen ammattitaiteilijoiden kuuntelemisesta.

### **Kuulija P etsii vuorovaikutusta**

Kuulija P käsittelee kirjoitelmassaan esiintymisjännitystä ja klassisen musiikin tilaa. P:lle esitystilanteessa on olennaista taiteilijan kontakti yleisöön. Esimerkiksi suora katsekontakti pienentää taiteilijan itsetarkkailua ja voimistaa läsnäolon tunnetta lavalla. P pohtii taidemusiikin konventioita kuten pukeutumista, hillittyä taputtamisen tapaa ja arvokasta käyttäytymistä. Hän ymmärtää konventioihin kuuluvan arvokkuuden, mutta pelkää tämän rajaavan osan kuulijakunnasta pois. P pohtii lapsia, joille on luontevaa rikkoa säännönmukaisuuksia, ja kysyy, miksei konsertissa aikuinenkin voisi taputtaa silloin kun siltä tuntuu. P ei ole kiivas konventioiden murskaaja, vaan hän tunnustelee mahdollisuuksia löytää niihin hieman väljyyttä.

### **Proge-diggari vieraalla maalla – skeptinen Kuulija Q**

Myös Kuulija Q ilmoittautuu aktiiviseksi musiikin harrastajaksi: hän on ikänsä kuunnellut rock-, blues- ja jazz-musiikkia. Poiketen muista musiikin aktiivikuuntelijoista (B, O) Q on taidemusiikkia kohtaan kuitenkin torjuvampi ja skeptisempi. Q ei epäile omia kykyjään, ei alleviivaa puutteitaan eikä ota taidemusiikin yliveritaisuutta annettuna, vaan pitää kiinni omista mieltymyksistään: taidemusiikki saa mahdollisuuden tulla hänen luokseen. Q:n asennetta muokkaa se musiikki, jota hän on aiemmin kuunnellut; tuossa musiikissa tärkeää on esiintymisen ilo ja riemu, testosten muokkaaminen improvisoimalla ja uusien sovitusten teko. Samaa Q etsii myös taidemusiikin puolelta ja ilmoittaa pettyvänsä. Taidemusiikki näyttättyy ahtaana ja museoituna genrenä. Kurssin konsertin Q koki lopulta elämykselliseksi, mutta joutui konventioiden vuoksi hillitsemään halunsa huutaa bravo'ta.

### **Eläytyvä havainnoija – Kuulija R**

Kuulija R:n teksti on kokemuslähtöinen kuvaus kurssin konserttitilanteesta. Vaikka tekstiä leimaa voimakas myötäelämisen tuntu sekä musiikin amatöörin osoittama ihailu ammattilaisten taitoja kohtaan, myös R peräänkuuluttaa irtiottoja konventioista ja pohtii, voisiko klassinen musiikki olla totuttua populääripää ja epämuodollista.

R:n asenne on sukua P:lle: molemmat paitsi kiinnostuvat konventioiden purkamisesta, myös nauttivat genren tietyistä perinteistä. Kurssin konsertti yllättää R:n mukaansatempaavuudellaan, joka herätti mielikuvan improvisoinnista. Iloa tosin himmentää käytösetiketti, joka hillitsi R:n halua osoittaa suosiota.

### **Kuulija S: esitys on pulla**

Musiikkia harrastava Kuulija S toimitti kaksi kirjoitelmaa, joissa arvioi taiteenteokoja taloudellis-tuotannollisesta näkökulmasta. Kirjoitelmien tyyli on aforistinen ja huumorin ryydittämä: S esimerkiksi rinnastaa konsertin valmistamisen leipomiseen, jolloin valmis esitys on ”pulla”. S ihmettelee muusikoiden suuren työmäärän suhdetta vähiin esityksiin ottaen vertailukohdaksi teatterin alan tuotannot. S:ää häiritsee

joidenkin muusikin alan käsitteiden epämääräisyys, muusikoiden kyvyttömyys puhua harjoittelusta selvästi sekä heidän kompleksinen suhteensa esitykseen. Erityisen kriittinen S on tehdystä talkootyöstä, jota taidemusiikkialalla esiintyy paljon. Lopulta S epäilee muusikoiden kykyä arvostaa omaa työtään, sillä hän toteaa konserttien pääsylippujen olevan liian edullisia.

#### 4.2.2 Rohkeuden merkityssysteemit

Aineistoni perusteella katson rohkeuden merkityssysteemejä olevan viisi.

##### **Arviointi ja näkemyksellisyys**

Konsertti oli kokonaisuutena erittäin onnistunut. Konserttiohjelma oli monipuolinen, mielenkiintoinen ja muodosti edustavan otoksen ranskalaisuutta. (C)

Maija Parkon esiintyminen luontevaa, asiansa ehdottomasti hallitsevaa ja soitosta selvästi nauttivaa. Elekieli musiikillisesti sopivaa ja hallittua. Tyylikästä ranskalaista pianismia, dynaamisesti erittäin kontrolloitua ja aikaansaaden kauniin flyygelin soinnin. (C)

Eevan, Kirilin ja kumppanien soitto tempaisi mukaansa alusta lähtien, valtava energia ja soittamisen ilo vyöryi yleisölle. Jos esiintyjät jännittivät, ei se ainakaan välittynyt yleisöön asti. Eeva tuntui olevan yhtä soittimensa kanssa (Q)

(M)onenmoisia omaleimaisia musiikin tulkitsemistapoja varmasti klassinen musiikki juuri kaipaasi. (P)

Havaitsen, että konserttitilanne on paljon vakavampi ja jännittyneempi kuin harjoitustilanteet kurssin aikana. Yleisö on välimatkan päästä soittajista, soittajat ovat yksin. Harjoitusoloissa ollut intiimiyden tunne ei ole läsnä nyt samalla tavalla. On enemmän virallisuutta ja konventioita. Minusta tuntuu, että Eeva on vähän jännittynyt tai ehkä se on vain keskittymistä. (R)

##### **Kriittisyys, epämukavuuden tunteen vastustaminen**

Esiintyvien taiteilijoiden koulutuksessa pitäisikin ehdottomasti olla osio, josta tuleville taiteilijoille opetettaisiin tyylikkään esiintymisen perusasiat. (C)

Tähänastinen varovainen lähestyminen on pääosin johtunut siitä, että klassinen musiikki ei ole minulle näyttäytynyt uutena, innoittavana ja mielenkiintoisena vaan pikemminkin jotenkin museoituna. Samoja sävellyksiä soitetaan vuodesta toiseen samalla tavalla. (Q)

[M]inulle muodostui mielikuva konserttitilanteesta vakavana, arvokkaana, taiteilijalle jännitystä ja ahdistusta synnyttävänä tilaisuutena vailla aitoa yleisökontaktia. (Q)

[S]ovittaminen ja improvisointi eivät kuulu tyytilajiin, sen sijaan pyritään soittamaan teos mahdollisimman ”oikein” niin kuin sen on säveltäjä kirjoittanut. Tätä jäin ihmettelemään. (Q)

Yleisimmillään klassisen musiikin konsertit tuntuivat näyttävästä esittäjälle suorituksina, itse soittamisen nautinnosta ja ilosta puhuttiin vähemmän. (Q)

Yhtä konserttia varten tehdään valtava työmäärä. Siihen nähden näin maallikosta tuntuu harmilliselta, että esityksiä on useimmiten vain yksi. (Q)

[T]aputin kiltisti vasta kappaleen loputtua, en edes hiljaisissa välikohdissa vaikka tunsin oloni vaivautuneeksi kun oikeasti teki mieli huutaa bravota, viheltää ja taputtaa. Kokemus oli ristiriitainen. (Q)

## **Omien toiveiden esittäminen**

[M]iksi konserteissa tulee taputtaa juuri tietynä hetkenä tai miksi klassisessa konsertissa ei voi innostuneesti hytkyä musiikin tahdissa. [E]hkä olisi tilausta uudistaa klassista musiikkia aikaamme paremmin sopivaksi. [K]lassisessa musiikissa juuri sen arvokkuus kiehtoo, mutta samaan aikaan se tietysti harmillisesti myös rajaa pois osaa kuulijakunnasta ja pahimmillaan klassinen musiikki menettää pikkuhiljaa sen kiinnostavuutta yleisön keskuudessa. (P)

On kuitenkin asioita, jotka voisivat elävöittää klassista musiikkia tai vaihtoehtoisesti voitaisiin tarjota uudistuneita vaihtoehtoja klassisen musiikin elämykselliselle ja kenties myös vapaammalle kuuntelemiselle. Mahdollisesti myös julkinen keskustelu klassisen musiikin uudistamiseksi tekisi hyvää. (P)

Huumori ja musiikin elävyys on ehdottomasti tervetullutta myös klassiseen musiikkiin. (P)

Voisiko klassisesta musiikista tehdä populaärimpää ja epämuodollisempaa? (R)

Voisiko tulkinnanvapaus olla suurempi? Voisiko konsertteja esittää muuallakin kuin vakiopaikoissaan eli konserttisaleissa? Voisiko soittaja avautua enemmän katseellaan ja eleillään ja näin kosi-kella positiivisella tavalla yleisöä? Ja voisiko konsertti olla enemmän interaktiivinen monella tavalla esim. siten, että yleisö osoittaisi suosiotaan spontaanisti esim. taputtamalla kesken kappaleen tai sen eri osien välillä, siellä missä tuntuu hyvältä. (R)

## **Taiteen näkeminen rationaalisena, mystifoinnin purkaminen**

Mielestäni musiikkiesityksen valmistaminen ja toteutus on projekti. Projektissa on selkeä alku ja loppu. Se on ainutkertainen. Samoin on yksittäiselle konsertille. Kummassakin on alkuinnostus, sitkeä puurtamisen vaihe ja lopettamisen ilo, kun saa jotain valmiiksi ja pääsee taas aloittamaan jotain uutta. (B)

Mielestäni taiteilijoiden pitäisi arvostaa enemmän omaa työtään, verkostoitua ja oppia markkinoimaan sekä löytää työnsä oikea hinta. (B)

Osanottajien suhtautumisessa klassiseen musiikkiin ja sen esittäjään oli selkeästi nähtävissä, että kuulijoiden mielestä kyseessä on jonkinasteinen salaisuus. Kurssilaisille olikin suuri elämys olla lähellä taiteilijaa [...] ja toivottavasti ymmärtää, että näihin asioihin jokainen voi itsekin paneutua ja saada klassisesta musiikista todella paljon enemmän. Kyseessä ei todellakaan ole salatiiede. (C)

Muusikon ammatti on korkeatasoinen käsityöläisammatti, joka vaatii erityislahjakkuutta, mutta nimenomaan erittäin paljon ahkeruutta. (C)

Uskon, että taiteilijalle tämä uusi asetelma tavallisten kuulijoiden kanssa konserttiin valmistautumisvaiheessa oli mielenkiintoinen ja hyödyllinen sekä auttoi ymmärtämään kuulijoiden asenteita. Kuulijathan ovat kuitenkin taiteilijoiden työnantajat. (C)

Sekä konserttiin että tieteelliseen konferenssiin valmistautuminen vaatii aikaa ja paljon työtä. (O)

[T]aiteilija organisoii harjoittelunsa. Aikataulutus on varmasti tärkeää sekä taiteilijalle että tutkijalle. (O)

## Huumorin liittäminen taiteeseen ja taiteen tekoon

Esitys on ”pulla”, tapahtuman tuotantotausta ”keittiö” ja harjoittelu ”taikinan vaivaamista”. (S)

[M]usiikintekijöiden työnkuva on kirkastunut tänä vuonna kovasti. Kipparilla oli pasuuna mukana ja ruokailu jäi kesken, jos se sattui iltasoiton aikaan (21:00). (B)

## Lempeä Kuulija D

Kuulija D:n koin vaikeaksi sijoittaa kumpaankaan ryhmään. Aineiston lyhyimmässä kirjoitelmassa D käsitteli enimmäkseen kurssin sujuvuutta sekä taiteilijan ja yleisön välistä vuorovaikutteisuutta. Itselleen kuulijana D asetti ennakkovalmistautumistavoitteita, joita ei aivan kyennyt toteuttamaan. Tekstistä puuttuu ”rohkeiden” arvioisuus ja ”ar코jen” omien puutteiden esiin tuominen, sillä ennakkovalmistautumisen jäämistä vähäiseksi en tulkitse arkuuden ilmentymäksi.

## 5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Taiteella ja jokaisella taiteen parissa työskentelevällä on oma suhteensa yleisöön. Toisaalta, yleisön edustajilla on oma suhteensa taidemaailmaan ja sen edustajiin. Jotta nuo suhteet toimisivat parhaalla mahdollisella tavalla, niitä on tarkasteltava niin taiteilijan kuin yleisönkin näkökulmasta. Toistaiseksi yleisö on ollut taidemusiikki-maailman suuri tuntematon, mutta terveen musiikkikulttuurin saavuttamiseksi on luonnollista edellyttää, että myös yleisö tunnetaan ja että sitä tutkitaan uuden tiedon löytämiseksi. Tällä hetkellä etenkin laadullinen yleisötutkimus on vähäistä ja satunnaista, mutta pidän ihanteena, että tulevaisuudessa monimuotoinen yleisötutkimus lisääntyy.

Omien asiakkaiden tunteminen on tärkeää mille tahansa yritykselle tai kulttuurilaitokselle. Mikä tahansa investointipäätös on järkevämpää perustaa tutkittuun tietoon kuin pelkkään näppituntumaan. (Lotti 2001, 64–65, teoksessa Lindholm, Simovaara, Cantell & Mielonen 2011, 6).

Myös kulttuurituotannon yksi kulmakivi on tuntea kulttuuria kuluttava yleisö. Lisäksi on osattava sanoa ainakin jotakin siitä suuresta kansanosasta, joka syystä tai toisesta ei löydä tietään kulttuuritarjonnan pariin. (Emt., 6.)

Yleisötuntemus ja yleisöön liittyvän tiedon etsiminen ovat vastakohtana taiteelle, joka eristäytyy norsunluutorniin ja joka vain odottaa yleisön tavalla tai toisella löytävän luokseen. Tornin imagoon kuuluu yksisuuntainen viestintä taiteelta yleisölle, ilman taiteelle suunnatun kritiikin mahdollisuutta. Taide eristäytyy torniinsa esimerkiksi silloin, kun tämän tutkimuksen osoittamat arkuuden merkityssysteemit voimistuvat eivätkä taidemusiikin alan toimijat joko löydä niitä, tai jos löytävätkin, eivät reagoi niihin. Taidemusiikilla on vahva perinne musiikintutkimuksen ja ny-

kyisin myös esittämisen alueella. Yleisö on suuri tuntematon, johon suunnatusta tutkimuksesta ei vielä tiedetä, mitä kaikkea se voi antaa.

Tämän tutkimuksen mukaan pienen, taidemusiikkiin lähtökohtaisesti uteliaasti suhtautuvan joukon sisällä ilmeni monenlaisia lähestymistapoja. Lukumäärältään pienehkön kuulijajoukon enemmistö edusti lähestyttävyyks-diskurssissa rohkeuden merkityssysteemejä. Nämä rohkeat esittivät arvioita ja näkemyksiä ja olivat kriittisiä silloin, kun eivät tunteneet oloaan mukavaksi. Heillä oli myös erilaisia toiveita ja rakentavia ehdotuksia, joita taidealan toimijoiden tulisi etsiä yhä aktiivisemmin. Mikäli esimerkiksi taideinstituutio on valmis ottamaan vastaan yleisöltään kritiikkiä, se saa samalla myös mahdollisuuden vastata siihen haluamallaan tavalla, esimerkiksi kehittämällä yleisöpalveluaan entistä laadukkaammaksi. Tässä tutkimuksessa esitelty lähestyttävyyks-diskurssi on oleellinen instituutiolle, jossa pohditaan mm. yleisömäärään liittyviä tavoitteita tai syitä ”ei-kävijyydelle”.

Yksittäiselle taiteilijalle yleisön ääni ja siinä esiintyvä lähestyttävyyks-diskurssi tarjoavat myös uusia näkökulmia. ”Rohkeiden” esittämät arviot ja toiveet liittyvät muusikon työn ytimeen, sillä ne puhuvat muun muassa siitä, miten esitetty musiikki välittyy ja miltä se kuulijoista tuntuu. Siinä missä taiteilija yleensä saa palautteensa vain lehtikritiikin tai kollegoiden kautta, (maallikko)kuulijan palaute konsertista on näiden rinnalla omanlaisensa ilmiö. Tuntemattomalta kuulijalta taiteilija voi saada vilpittömämmän kiitoksen tai kritiikin kuin kollegalta, jonka niin sanotusti kuuluu olla aina positiivinen. Toisaalta, jos yleisön sanainen arkku avataan, sieltä voi tulla myös sanoja, joita taiteilijan on vaikea ottaa vastaan.

Tutkimus toi esiin myös rohkeuden merkityssysteemiin kuuluvan huumorin ja rationaalisen taidesuhteen. Rituaalinen resitaali ehkä eristää taiteilijan yleisöstään – mikä tuli ilmi esimerkiksi kuulijoiden taputtamishalun hillitsemisessä etiketin vuoksi – mutta kaikki kuulijat eivät tästä huolimatta koe tarvetta mystifoida taiteilijoita. Moni näki selviä yhtäläisyyksiä omien työprojektiansa ja taiteilijan konserttiprojektin välillä. Työssään lukuisia projekteja johtanut kuulija ihmetteli konserttiprojektin jäämistä ”ikään kuin ilmaan” ilman, että projektia olisi viety selkeästi päätökseen – päättymistä ei esimerkiksi käsitelty tekijöiden kesken sanallisesti millään tavoin. On kiinnostava kysymys, miten konserttien jälkeistä tilaa taiteen piirissä käsitellään vai osataanko sitä käsitellä lainkaan? Jos mestari–kisälli-suhteessa mestareilla on tapana olla tarttumatta ”projektin päätökseen”, ei kisällikään sitä silloin opi – ellei joku muu tartu asiaan. Tutkimus tukee ajatusta, jonka mukaan taiteilijat voivat löytää uusia näkökulmia työskentelynsä paitsi taiteen sisäpiiristä, myös yleisöltään.

Lähestyttävyyks-diskurssin toisessa ääripäässä olevat arkuuden merkityssysteemit, kuten vaatimattomuus, itsekritiikkisyys ja taiteen ulkopuolisuus, ovat puolestaan ymmärrettävissä Kingsburyn kuvaaman etäisyyden kulttuurin kautta. Myös teos ja sen ”oikein ymmärtäminen” aiheuttivat kuulijoissa epävarmuutta, jolloin Goehrin kuvaama teosuskollisuus ulottuu paitsi taiteilijaan, paikoin myös ulkopuoliseksi itsensä kokevaan kuulijaan. Tutkimus herättääkin pohtimaan taidealan suhtautumista

kuulijoiden ymmärrykseen. Pitäisikö taidemusiikkialan ensisijaisesti madaltaa kaikin keinoin konserttiin astumisen kynnystä ja kertoa kuulijoille, ettei taidemusiikkia edes tarvitse ymmärtää? Onko suunnattava katse rituaalin purkuun ja etiketin hylkäämiseen, jolloin uudet kuulijat ehkä rohkaistuisivat konserttiin? Vai onko syytä ottaa ymmärtämisen halu vakavasti ja tarjota yleisölle mahdollisuuksia laajentaa ymmärrystä esimerkiksi yleisötyön eri muotojen kautta? Uskon kaikkien keinojen olevan tervetulleita, sillä kuten tutkimus tuo esille, kuulijat ovat joukko yksilöitä joilla on taidemusiikin parissa erilaisia toiveita ja tarpeita.

Tämä artikkeli jatkaa keskustelua taiteilijan ja yleisön välisestä suhteesta. Jotta keskustelusta tulisi monipuolinen, suhdetta on tarkasteltava paitsi yleisöstä taide maailmaan, myös taidemaailmasta yleisöön. Olen toisaalla tutkinut taiteilijan yleisösuhdetta referenssinä pianisti Vladimir Horowitz (Vehviläinen 2012). Yleisösuhteen näkökulmasta Horowitz edustaa mielestäni goehrilaisen konserttikulttuurin pelottavinta ääriesimerkkiä, taiteilijaa, jonka suhdetta yleisöön määrittää taistelu, näyttämisen halu ja suunnaton pelko vaativan ja sankaritekoja janoavan yleisön edessä. Horowitz oli jalustalle asetettu ja juhlittu taiteilija, joka kuitenkin myös joutui kärsimään asemastaan. Näen vaaran, jossa etäisyyden konserttikulttuuri tuottaa pahimmillaan juuri Horowitzin kaltaisen, liian raskaan ja paineisen yleisösuhteen – vaikkakin samalla kiitetyn ja ihailun taiteilijan. Tutkimuksen kenttä on avoinna niin taiteilijoiden kuin yleisön suhteen. ■

## LÄHTEET

Aho, Suvi 2009. *Yleisötyö yhteiskunnallisena tehtävänä ja musiikkipedagogin työnkuvan rikastajana*. Helsinki, Metropolia ammattikorkeakoulu.

Ashe, Bertram D. 1999. On the jazz musician's love/hate relationship with the audience. Teoksessa *Signifyin(g), sanctifyin' and slam dunking: A reader in African American expressive culture*, toim. Gena Dagel Caponi. Amherst: University of Massachusetts Press, 277–292.

Brand, Gail, John A. Sloboda, Ben Saul & Martin Hathaway 2012. The reciprocal relationship between jazz musicians and audiences in live performances: A pilot qualitative study. *Psychology of music*, 40(5): 634–651.

Broughton, Mary & Catherine Stevens 2009. Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. *Psychology of music*, 37(2): 137–153.

Cantell, Timo 1993. *Musiikkijuhlien yleisöt – Kaustinen, Kubmo, Viitasaari*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Cantell, Timo 1996. *Kaupunkifestivaalien yleisöt. Kuopio Tanssii ja Soi, Tampereen Teatterikesä, Turun musiikkijuhlat, Ruisrock*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Cantell, Timo 1998. *Yleisfestivaalien yleisöt – Helsingin Juhlaviikot, Joensuun Laulujuhlat*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

- Dobson, Melissa & Stephanie E. Pitts 2011. Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance. *Ethnomusicology Forum*, 20(3): 353–383.
- Goehr, Lydia 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Groce, Stephen B. & John Lynxwiler 1994. The silent performance: Audience perceptions of musicians' nonverbal behavior. *Popular music and society*, 18(1): 105–124.
- Grönroos, Tuuli-Maria 2011. *Yleisöt musiikkifestivaalin toiminnassa. Kaustinen Folk Music Festivalin, Kubmon Kamarimusiikin, Pori Jazzin ja Ruisrockin yleisöt, yleisöjen odotukset ja niihin vastaaminen festivaalijärjestäjien näkökulmasta*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede, Jyväskylän yliopisto.
- Haukola, Pertti & Vehviläinen, Anu 2012. *Musiikkiesityksen synty -projekti*. Sibelius-Akatemia. <http://www.vehvilainen.net/?cat=32>
- Hietanen, Sirpa 2010. *Kasvatuksesta yleisötyöhön – Suomen Kansallisoopperan yleisötyöstä 1992–2008*. Loisto-kulttuuripalvelut.
- Hurskainen, Jonna 2008. *Näkökulmia yleisökasvatukseen: tarkastelussa Helsingin kaupunginorkesterin kummilapsiprojekti*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Jin, Young C., Mary Obert, Carolyn Siivola & Albert LeBlanc 1997. Effect of audience on music performance anxiety. *Journal of Research in Music Education*, 45(3): 480–496.
- Jokinen, Arja, Kirsi Juhila, Eero Suoninen 1999. *Diskursianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Kingsbury, Henry 2001. *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Pres.
- Kivekäs, Kyllikki 1991. *Alueoopperat ja yleisöt*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Lindholm, Arto, Jyrki Simovaara, Timo Cantell & Helena Mielonen 2011. *Yleisötutkimus kulttuurialan opinnäytetyönä*. Sarja C. Oppimateriaaleja 27. (<http://www.humak.fi/tutkimus/julkaisut/sarja-c-oppimateriaalit>)
- Lotti, Leila 2001. *Tehokas markkina-analyysi*. Helsinki: WSOY.
- Phó, Đứ́c Phu'ng 2001. Does the musician think about interests of the mass? *Bulletin of Vietnamese Institute for Musicology*, 3(1): 126–128.
- Pitts, Stephanie E. 2005. What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival. *Music & Letters*, 86(2): 257–269.
- Reason, Matthew 2004. Theatre Audiences and Perceptions of "Liveness" in Performance. *Participations* 1(2) May 2004. ([http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1\\_02\\_reason\\_article.htm](http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm))
- Salomaa, Riku 2009. *Konserttiyleisöä kalastelemassa: jyväskyläläisen konserttiyleisön profiilin kartoitus sekä katsaus yleisötyöhön ja markkinointiin taidemusiikin alueella*. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. (<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/22684>)
- Salonen, Timo K. 1990. *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä: tutkimus konserttimusiikin yleisöstä, esimerkkinä Jyväskylän sinfoniaorkesterin yleisö*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, Jyväskylän yliopisto.

Vehviläinen, Anu 2012: *Esittävän taiteilijan yleisöpuhe*. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. (<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/37624>)

Vehviläinen, Anu, Pertti Haukola, Kiril Kozlovsky, Eeva Oksala & Maija Parko 2012. Musiikkiesityksen synty. *Trio* 1(2): 66–93. (<http://www.siba.fi/art-and-research/research/research-publications>)

**www-lähteitä:**

Tampereen yliopiston menetelmäopetus:

[http://www.fsd.uta.fi/metodologia/metodologia/kvali/L7\\_3\\_6\\_1.html](http://www.fsd.uta.fi/metodologia/metodologia/kvali/L7_3_6_1.html)

<http://www.participations.org/>

JAVIER ARREBOLA

## An die Musik

Lectio praecursoria

**Franz Schubert** (1797-1828):

Piano Sonata in A minor (D537), II. Allegretto quasi Andantino

*Nachtstück* (Nocturne, D672)

*Heiss mich nicht reden* (Bid me not speak, D877/II)

*So lasst mich scheinen* (So let me seem, D877/III)

Piano Sonata in B-flat major (D960), II. Andante sostenuto

*Terttu Iso-Oja, soprano*

*Javier Arrebola, piano and fortepiano*

---

Honoured Custos, honoured Committee, ladies and gentlemen. Franz Schubert and his music: that is the Ariadna's thread which has guided the large-scale project of my doctoral studies at the Sibelius Academy.

After several years of intense work and with the perspective that time gives, I can strongly affirm that this has been an extraordinary experience. As in all of life's journeys, one knows where the journey begins but never where or how it will end. However, as this one is now coming to an end, I can see what a great impact it has had on me, both as an artist and as a person – supposing there is any difference between those two.

My doctoral project was structured in two main parts – the concert series and the thesis –, and focused on Schubert's life and works, especially on his sonatas for solo piano.

Under the title *An die Musik*, the doctoral concert series comprised five recitals that featured all of Franz Schubert's finished piano sonatas. There are 11 sonatas in total, and they cover the period from 1817, when Schubert was 20 years old, until September 1828, just two months before his death. The concert programmes were designed, through the medium of his solo piano music, to give a clear idea of the development and evolution of Schubert's genius from late youth to maturity. As we will shortly see, some of the concerts also included contemporaneous songs and chamber music.

The first concert focused on the year 1817. During that year, Schubert experimented to an unprecedented degree with the sonata for piano. He worked on six sonatas, arguably completing the three included in the programme of this recital: the sonatas in A minor, B major and E-flat major. These are Schubert's first complete piano sonatas, and they represent the preliminary stage of his relationship with the genre.

Schubert's friends were central to the composer's life. The role that his friends played in his life was crucial both to his personal and his professional development. Among other things, they hosted him on different occasions, influenced his work, made crucial introductions, promoted the publication of his works and provided performance opportunities. Throughout Schubert's career, his friends were not only a source of joy and entertainment, but also a source of intellectual motivation.

The second concert of this series was headed *An 1819 Schubertiade* and it evoked one of the musical meetings that Schubert regularly held with his friends where new compositions, literature and poetry were presented and shared.

In addition to the A-major Sonata of 1819 and chamber music (the 'Trout' Quintet, which was most likely composed also in 1819), this concert explored the important influence exerted on Schubert by the poet Johann Mayrhofer through four songs from the year 1819, including the extraordinary *Nachtstück*, which you will shortly hear.

Given on a modern copy of a Viennese fortepiano from around 1825, precisely the very same instrument that we can see here, this second recital was an attempt to re-create the spirit of those gatherings known as *Schubertiaden*, which were above all a celebration of music and poetry, of culture and sharing, of friendship and life.

The third recital featured the two grand sonatas that Schubert completed in 1825: the sonatas in A minor and D major. These works mark a new phase in Schubert's compositions for solo piano, displaying innovations of form and texture unheard of in his music hitherto. The concert was again performed on the type of fortepiano for which Schubert himself wrote, in order to show the striking characteristics of both his piano writing and his sound conception at this stage in his career.

Entitled *So lasst mich scheinen*, the fourth concert of the series was designed with two main purposes in mind. On the one hand, it provided an opportunity to explore Schubert's relationship with the poet who was arguably the most important in his

entire song oeuvre: Johann Wolfgang von Goethe. And, on the other hand, as part of the poetic conception of the programme, the two piano sonatas performed in the concert (the Sonata in A minor of 1823 and the Sonata in G major) were illustrative of the struggle that Schubert underwent between 1823 and 1826. These sonatas also served as a frame for the important settings of the *Gesänge aus Wilhelm Meister* or *Lieder der Mignon* on poems by Goethe. As with the previous two, the recital was given on the fortepiano.

The fifth and final concert, *1828 – The Final Year*, featured Schubert's last three piano sonatas (the sonatas in C minor, A major and B-flat major), the monumental trilogy that Schubert finished in September 1828, just two months before his death. These works are Schubert's last works in the genre and represent one of the peaks of Schubert's oeuvre and, indeed, of Western music.

Each concert was supported by and documented with extensive programme notes providing a historical and musical context to the works presented; whilst also serving as a complement to my doctoral thesis on Schubert's unfinished piano sonatas.

I have compiled all these texts in a book entitled *An die Musik. Doctoral Concert Series. Programme Notes*, which is at the library of the Sibelius Academy and can also be seen online at <http://ethesis.siba.fi>

---

My doctoral thesis bears the title *The Unfinished Piano Sonatas of Franz Schubert*, and I consider it a natural counterpart to the doctoral concert series, which presented all of his completed sonatas. The text offers a thorough study intended for music-lovers and professional musicians alike, and it deals with Schubert's incomplete sonatas for solo piano as seen from the point of view of a performer. Covering most of his creative career, these works represent nothing less than *half* of all of Schubert's output in the genre, and they show the evolution of his music for piano in an enlightening manner.

In this study, Schubert's incomplete piano sonatas are presented sequentially, as they were written, at the same time considering the context that Schubert's life and his work in other genres could provide. The text does not especially focus on the unfinished nature of these works, but rather on the music they contain. The sonatas are analyzed individually and in chronological order, mainly from a stylistic and formal point of view, but also in an attempt to show, through these incomplete pieces, the development of Schubert's music as a whole.

The conclusions of this study are mainly the following:

I believe that, to a great extent, the genre of the piano sonata was an experimental arena for Schubert. His sonatas for piano, especially the ones he wrote in his early

years, were mainly learning pieces, a part of his compositional self-education. These earlier works are often good examples of the tension between Schubert's classical models and his own evolving style. Moreover, Schubert's unfinished sonatas often show his struggle with the elements of form, especially in the outer movements. We should remember that not a single slow movement in all of Schubert's piano sonatas has been left incomplete, possibly because their musical nature lies closer to the Lied. In addition, in most of those early unfinished works we can already notice musical procedures which would become crucial in Schubert's later finished sonatas: for example, the expansion of traditional sonata form, the unusual harmonic relationships and the frequent non-pianistic nature of the music.

In this sense, I find his unfinished sonatas highly enlightening. They show Schubert's musical development in this genre across his whole career, as well as his changing models over the years, and his struggle with textures and a form that were not genuinely his own. In fact, it is through this kaleidoscope of converging elements that we notice how Schubert's sonatas for the piano are often not piano pieces as such in terms of their musical material. Despite the thousands of bars and the wonderful music he wrote for this instrument, I do not think Schubert is – or even considered himself to be – a genuinely pianistic composer. His piano music simply 'happens to be' written for the piano, and it does not depend on the instrument in the same way as, say, Chopin's or Rachmaninov's works, to name two very clear examples. On the contrary, Schubert's music for piano, especially his sonatas, is just one more musical manifestation of his art. His piano textures are often close to orchestral, chamber or vocal music – genres he intensely cultivated over the years, and I would say, he felt most comfortable with as a composer. Moreover, it is his achievements in those other forms that allowed Schubert to breathe new life into the conventional forms. The 'freedom of speech', the soliloquy-like quality of his musical discourse, the taste for harmonic exploration, the expansion and subsequent loosening of the traditional structures, the sense of space, the liberation from traditional conventions and the poetic symbolism of his harmony are all features borrowed from his vast experience in the Lied.

In fact, I believe that poetry always played an important role in Schubert's instrumental forms: the sonorous transcription of visual images, the multiplicity of musical directions, the loose boundaries of words, the wandering, the harmonic turns according to the verses... They are all elements of Lied and poetry. Ultimately, Schubert managed to integrate all of these features into an instrumental discourse as well as into the instrumental forms, conquering the traditional genre of the piano sonata without neglecting the idiosyncrasies of his own musical idiom.

In doing so, Schubert prompted significant changes in the conception of traditional sonata form, and it would be this integration which would open up new paths for the next generations of composers, placing Schubert – together with Beethoven – as one of the key links between the classical style and that of the Romantics.

This document further includes chronological tables of Schubert's output, which clearly show how his piano sonatas are placed within his own career but also in a broader compositional context.

The complete text can be seen at the Sibelius Academy's library and at <http://ethesis.siba.fi> ■

ULLA POHJANNORO

## Intuition hämärä hohde

MuL, FM Ulla Pohjannoro väitteli aiheesta ”Sävellyksen synty. Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta” 26.1.2013 Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Vastaväittäjänä oli prof. Tuomas Eerola ja kustoksena prof. Anne Sivuoja-Kauppalaa.

Miten tutkia taiteellista prosessia, säveltäjän mielen sisäisiä liikkeitä? Igor Stravinsky ei rohkaise tutkijaa todetessaan kuuluisissa Norton-luennoissaan Harvardissa 1939:

Luovan tapahtuman tutkiminen on hyvin vaikeata. Sitä on mahdotonta tarkkailla ulkoa käsin. On turhaa yrittää seurata sen kehittymisen eri vaiheita toisessa ihmisessä. (Stravinsky 1968 [1962], 52.)

Stravinskylle säveltäminen oli tunnetusti pitkälti teknisen osaamisen tuottamaa ja itse asetettujen sääntöjen rajoittamaa rationaalista ajattelua, jonka tuotokset eivät ilmaise mitään itsensä ulkopuolista (emt., 65–67; Stravinsky 1962 [1936], 53–54). Toisaalta muissa yhteyksissä Stravinsky toi esiin musiikin transsendentaalista, inspiraatioon ja tunteisiin liittyvää alkuperää. Sävellystyön käsityömäisen aherruksen taustalla oleva voima näyttäisi lopulta hänellekin olevan ainakin osin jotain selittämätöntä (Stravinsky 1968 [1962], 130; Stravinsky & Craft 2009 [1959], 101). Stravinskyn käsitysten ristiriitaisuus ja ylipäättänsä säveltäjien erilaiset selitykset sävellystyön taustalla olevista prosesseista herättävät kysymyksiä: Mitä, jos säveltämisen heikosti tietoisuudelle avautuvat toiminnot selitetään pois järkiperaistamalla, tai vaihtoehtoisesti verhoamalla ne salaperäisyyden varjoon? Mitä, jos säveltäjä vaikeenee siitä, mistä ei osaa tai halua puhua?

### MUISTAMISEN LUOTETTAVUUDESTA

Tarkemmassa tarkastelussa huomaamme, kuinka aivan tavalliseen arkielämään kuuluu toimintaa, jonka taustalla oleva tieto ei ole välittömän tietoisuutemme käsiteltä-

vissä. Oivallamme, kuinka paljon tekemisistämme tapahtuu täysin automaattisesti, kuinka paljon tiedämme, vaikka emme tajua tietävämme. Taiteellisessa työssä ei-tietoisien puolen odotetaan olevan merkittävä. Ei siis olekaan kovin ihmeellistä, että säveltämistä selitetään eri tavoin, että säveltäjien tapa suhtautua työhönsä ja selittää sitä vaihtelee.

Ihmisen mahdollisuuksia tavoittaa toiminnan taustalla olevaa ajattelua rajoittaa siten puutteellinen kyky hahmottaa ei-tietoista, esimerkiksi intuitiivista toimintaa ja sen merkitystä. Tämän lisäksi oman toiminnan käsittämiseen vaikuttaa myös muistamisen dynamiikka. Episodisen muistin eli tapahtumamuistin toimintatavoista seuraa oman elämän kulkuun ja tapahtumiseen liittyvien kertomuksien vääristyminen monin eri tavoin. Episodinen muisti koostuu hierarkkisesti laajuudeltaan ja erityisyyden asteeltaan vaihtelevien muistijälkien verkostosta. Tavalla, jota tässä ei ole mahdollista selostaa yksityiskohtaisesti, eri tavoin säilytyt muistijäljet palautuvat mieleen monitasoisen verkoston lukuisia mahdollisia temaattisesti ja ajallisesti jäsenytyneitä polkuja pitkin. Näissä kertomuksellisesti jäsenytyneissä muistoissa vääristymät ovat käytännössä vääjäämättömiä, sitä enemmän mitä pidempi aika tapahtumasta on kulunut. (Barsalou 1988; Belli 1998; Conway 2001; Neisser 1986; Tulving, 2001.) Muistivirheet ovat yhteydessä esimerkiksi mieleen palautettavien tapahtumien samankaltaisuuteen, yleisyyteen tai toistuvuuteen. Tyypillisiä muistivirheitä ovat taipumus joko liioitella tai vähätellä tapahtuman yleisyyttä. Tässä onkin yksi selitys eri säveltäjien taipumukselle korostaa työnsä joko käsityömäisiä tai selittämättömiä, jopa mystisiksi kuvailtuja piirteitä. Edelleen kielteiset tapahtumat unohdetaan helposti (ks. esim. ”motivoitu unohtaminen”, Anderson & Huddleston 2012). Ei-tietoisien toiminnan tulkintatapojen ja muistin vääristymien lisäksi myös erilaiset sosiaalis-kommunikatiiviset tekijät vaikuttavat siihen, mitä seikkoja säveltäjä tuo esiin kertoessaan tai kirjoittaessaan säveltämisestään. Julkisuuteen tuotavat asiat suodattavat esimerkiksi säveltäjän terveen itsesuojelun ja imagovarjelun kautta (ks. esim. Moisala 2011).

Yhteen vetäen: säveltäjän omat kertomat työskentelystään kuvaavat vain karkeasti ja vääristyneesti ajassa etenevää konkreettista tapahtumista. Monet säveltäjät tiedostavat ja ovat myös tuoneet julki puutteelliset kykynsä kuvata omaa sävellystyötään, erilaisin selityksin varustettuina. Esimerkiksi Aulis Sallinen tunnistaa sanallistamisen vaikeuden, mutta katsoo säveltäjän intuition olevan jotain erityistä verrattuna arkiseen näppituntumaan.

Selvitykseni luovasta prosessista on alun alkaen tuomittu olemaan itse tapahtumaa latteampi, arkisempi ja jopa harhaanjohtava. Liian helposti pidetään sävellystapahtumassa oleellisena sitä, mitä säveltäjä itse siitä sanoo. Oleellista siinä kuitenkin on juuri se, mitä säveltäjä itse ei tiedä. (Sallinen 1976, 143.)

Muistin ja tiedostamattomien prosessien tuottamat vääristymät johtavat siihen, että se, mitä puhutaan, poikkeaa siitä, mitä tehdään. Paavo Heininen ilmaisee asian ytimekkäästi:

Minusta on hauska kertoa, miten sävellykseni ovat syntyneet – siltä osin, kuin asiasta tiedän, sillä se, mitä kerron on vain oma jälkikäteisarveluni tai käsitykseni siitä, miten sävellysten olisi pitänyt tai vastaisuudessa pitäisi syntyä – tai ehkä vain teoria, joka mielestäni tällä hetkellä on sopiva reagointi kysymykseen. (Heininen 1976, 49.)

## KAAOKSESTA JÄRJESTYKSEEN

Olen tutkimuksessani halunnut selvittää säveltäjän tapaa toimia ja ajatella tässä ja nyt. Halusin välttää tilannetta, jossa säveltäjä pyrkii antamaan toimistaan tietynlaisen vaikutelman, tai jossa hän selittää omia toimiaan tehdäkseen ne minulle paremmin ymmärrettäviksi. Kumpikaan näistä välttämistäni ilmiöistä ei käsitykseni mukaan esiinny tutkimuksessani haitallisesti. Esimerkiksi säveltäjä ei nähnyt vaivaa tehdäkseen asiat minulle ymmärrettäviksi – päätellen esimerkiksi siitä, kuinka vaikea oli ymmärtää, mistä haastatteluihda oli milloinkin kyse. Säveltäjä ei myöskään pyrkinyt kaunistelemaan tilannettaan. Tämän osoittivat haastattelutilanteissa esiin tulleet negatiiviset kokemukset sekä hukassa olemisen tunne.

Stravinsky oli silti pitkälti oikeassa: on vaikea hahmottaa jonkun toisen ihmisen mielen sisäisiä pätkähdyksiä – ja erityisen vaikeaa se on silloin, kun on puhe siitä, mitä ei vielä ole olemassa, mikä on vasta aivan aluillaan. Tehtävä ei kuitenkaan ole täysin mahdoton, minkä mielestäni olen osoittanut tutkimuksellani ja sen tuloksilla. Kuitenkin haastattelutilanteissa – ja vielä aluksi niiden analyysivaiheessakin – olin ajoittain täydellisen tietämätön, mistä säveltäjä milloinkin puhui ja mihin kaikki liittyi. Oma ymmärryksiäni ei liiemmin helpottanut haastattelutilanteen sisältämä molemminpuolinen epävarmuus ja paikoin sekava tunnelma. Aineistosta esiin nousseiden säveltäjän työn epävarmojen, ahdistavien ja pitkästyttävien puolien valossa säveltäjä ei näyttäytynyt sen enempää sankarillisena ongelmanratkaisijana kuin elämän raskaasta taakasta tai väärinymmärryksestä kärsivänä neronakaan. Kuitenkin hänen kykynsä hallita kompleksista kokonaisuutta todisti huomattavasta älykkyydestä, ja hänen mielikuvamaailmansa osoittautui rikkaaksi ja moninaiseksi – samalla kun seurasin alkuvaiheen toiveikkuuden ja luottavaisuuden vähittäisen kääntymisen ensin ahdistavaksi kaoottisuudeksi ja lopulta uuvuttavaksi, raa'aksi työnteoksi.

Ymmärrykseni lisääntyessä ja sävellysprosessin koko kuvan vähitellen hahmotuessa hämmästyin kehkeytyvän sävellyksen kaikenkirjavan ideamaailman ja lopullisen sävellyksen analyyttisen yksinkertaisuuden välistä ristiriitaa. Säveltäjän moninaiset materiaaliset kehitelmät taipuivat lopulta täysin luonnollisesti syvällisten, osin filosofistenkin ideoiden ilmaisijoiksi. Musiikillisia ja ei-musiikillisia ideoita kantavat materiaalit ja konstruktiot asettuivat pitkällisen ja monimuotoisen, monin paikoin epävarman ja kaoottisen työskentelyn tuloksena yksinkertaiseksi dialektiseksi sommitelmaksi, jossa teesi, antiteesi ja synteesi muodostivat kolmirakenteen. Siinä materiaalien ”esittelyn” jälkeinen ”kehittely” edustaa dekonstruktivistista erittelyä ja

kolmas sävellyksen osa kohoaa kertauksen sijasta uuteen transsendentaaliseen ulottuvuuteen. Teoksen rakenne kätkee taakseen säveltäjän pohdinnat musiikillisen ajan luonteesta, samanlaisen ja erilaisen kohtaamisesta ja pohjoisten jäätikköjen kirkaasta avaruudesta.

Ristiriita yhtäältä kokemuksellisen kaaoksen ja toisaalta analyysin tuottaman järkevältä näyttävän kokonaiskuvan välillä oli ilmeinen paitsi sävellyksen taustalla olevan ideamaailman moninaisuuden ja sen rakenteellisen selkeyden myös sen valmistusprosessin suhteen. Jälkikäteen tarkasteltuna säveltäjän työskentely näet tuntui tarkoitukselliselta, jopa johdonmukaiselta, suorastaan loogiselta. Tämä omituinen tarkoituksellisuus ja johdonmukaisuus selittyi, kun tarkastelin prosessia oppimisen näkökulmasta. Säveltäminen voidaan nimittäin nähdä nopeutettuna monimuotoisena oppimisprosessina, jossa erilaisten sävellystoimintojen tehokas ja tarkoituksenmukainen vuorottelu johtaa vastikään luodun uuden aineksen nopeutettuun implisiittiseen (tarkoituksettomaan) oppimiseen sekä eksplisiittisen, (tarkoituksellisen) oppimisen automatisoitumiseen. Säveltäjäideoi, assosioi ja kokeili, teoretisoi, testasi ja sovelsi sekä vertaili luomaansa musiikillista materiaalia aiempaan kokemus- ja tietovarantonsa. Lyhyesti sanoen hän harjoitteli tehokkaasti ja monikanavaisesti eri aistimielikuvien avulla. Nämä syväoppimisen prosessit ovat yleensä hitaita. Säveltäjän työskentelyn intensiteetti ja oppimistoimintojen monimuotoisuus ja moniaistimellisuus kuitenkin nopeuttivat niitä. (Ks. Biggs 1999; Entwistle 1988; Marton & Säljö 1976a, 1976b; )

## INTUITION ROOLEISTA SÄVELTÄMISESSÄ

Poikkeuksellisen nopean ja tehokkaan oppimisen tuloksena säveltäjälle kehittyi ”tarkoituksellisen intuition” kyky. Intuitio, joka tapahtuu automaattisen reaktion sijasta tarkoituksellisesti, näyttäisi sisältävän ristiriidan: tarkoituksellisuus näet esiintyy tutkimuskirjallisuudessa poikkeuksetta rationaalis-analyttisen ja kontrolloidun ajattelun määreenä, kun intuitiota luonnehtii automaattisuus, assosiativisuus, kokonaisvaltaisuus ja vaivattomuus – usein jopa epärationaalisuus.

Taiteellisen uutta luovan työn näkökulmasta ongelma on seuraava: luodakseen ja ylläpitääkseen kehkeytyvän sävellyksen esteettistä yhtenäisyyttä säveltäjä joutuu päätöksiä ja valintoja tehdessään operoimaan eri abstraktion tasojen ja ajan kerrosten välillä. Yhtäältä osien tulee sopia kokonaisuuteen ja päinvastoin. Siinä missä menneisyyden valinnat rajoittavat tässä hetkessä tehtäviä päätöksiä, valintoihin vaikuttavat myös tulevaisuuden vielä realisoitumattomat asiat. Tilanne on sekä epävarma että kompleksinen, sellainen, jossa lyhytkestoiseen muistiin perustuvan rationaalisen ajattelun kapasiteetti ei riitä, koska vaihtoehtoja on niin paljon. Toisaalta assosioiva intuitiivinen ajattelu johtaa lukemattomien mahdollisuuksien viidakkoon, ja siitä seuraten helposti päämäärättömiin kokeiluihin, tai toisaalta tavanomaisiin,

stereotyyppisiin ratkaisuihin. Tämä säveltäjän ristiriita, rationaalisen ajattelun samanaikainen välttämättömyys ja mahdottomuus, vaikeuttaa erityisesti sävellyksen aloittamista tyhjältä paperilta: miten toimia lähes täydellisen epävarmassa ja rajoittamattomassa tilanteessa esteettistä yhtenäisyyttä luoden?

Säveltäjän tapa toimia osoittautuu mallikkaaksi. Sävellyksen alkuun panevaksi voimaksi hän kiteyttää aistivoimaisen ja sisäisesti moninaisen ideakimpun, jota hän kutsuu sävellyksen identiteetti-ideaksi (ks. myös Bailes & Bishop 2012; Bennett 1976; Collins 2005; Donin 2012). Tämä identiteetti-idea on yhtäältä riittävän sumea, jotta se sallii ja inspiroi erilaisia vaihtoehtoja. Toisaalta se antaa alustavan suunnan ja kriteerit, joiden perusteella säveltäjä voi ryhtyä työhön. Haastatteluissa säveltäjän itselleen usein esittämä kysymys uuden ajatuksen tai arvioinnin edessä oli: ”Kuuluuko tämä tähän kappaleeseen?” Identiteetti-idea jatkuvasti konkretisoituvana ja tarkentuvana mielikuvana ohjasi siten säveltäjän valintoja ja arvioivaa toimintaa. Moniaistimellisena, voimakkaan eideettisenä kokemuksena se toimi lisäksi koko prosessia energisoivana voimalatauksena, jonka virta riitti kantamaan yli epäilyn, ahdistuksen ja puuduttavan pakerruksen.

Sävellysprosessia voidaan käytännössä kuvata kahden ydinprosessin avulla. Ensimmäinen se on mentaalisten ideoiden, musiikillisten ja ei-musiikillisten, konkretisoimista, kehittämistä ja lopulta niiden kiinnittämistä nuottikuvaksi. Toinen säveltämisen ydinprosessi tapahtuu edellisen kanssa rinnakkain ja osin sen seurauksena; kun intuitiivinen aines konkretisoituu näkyviksi luonnoksiksi ja nuottikuvaksi, se samalla altistuu tietoisien mielen tarkkailtavaksi ja rationaalisten prosessien työstettäväksi. Tietoisuus intuition tuottamista ideoista ja ajatuksista nousee eri tavoin säveltäjän reflektoidessa. Hän hahmottaa ideoiden sisäisiä rakenteita ja ominaisuuksia, havaitsee yhtäläisyyksiä ja eroja suhteessa jo olemassa olevaan ainekseen ja pohdii niiden tuottamia uusia mahdollisuuksia. Luonnokset ja käsikirjoitukset toimivat näin materiaalisena palautteena ja välineenä, jota vasten säveltäjä peilaa ja suuntaa ajatteluaan. Kehkeytyvä sävellys ja sen sisältämät ideat ikään kuin ”soivat takaisin” ja ohjaavat säveltäjää eteenpäin (ks. myös Schön 1983).

## INTUITION KAKSI MUOTOA

Tutkimuskirjallisuudessa intuition katsotaan perustuvan pitkäkestoisen muistin syvään juurtuneeseen tietämykseen. Intuitiota tarkastellaan kuitenkin kahdesta toisensa poissulkevasta näkökulmasta. Yhtäältä intuitio yhdistetään stereotyyppiseen ajatteluun. Stereotyyppisen intuition ongelmallisuus näkyy selvästi, kun uudessa tilanteessa käyttäytyään epätarkoituksenmukaisesti tietyn totutun, aiemmin hyväksi osoittautuneen toimintatavan mukaisesti huolimatta olosuhteiden muuttumisesta (Evans 2008). Esimerkiksi opastamme sen enempää miettimättä lapsiamme asioissa, jotka jo sujuvat heiltä hyvin ilman apuamme. Toisaalta intuitio liitetään luovaan

ajatteluun, uusien ja originaalien ideoiden tuottamiseen (Policastro 1996, 1999). Intuitio näyttäisi siten toimivan ristiriitaisesti: yhtäältä uutta luovasti ja toisaalta vanhaa toistavasti. Stereotyyppisessä intuitiossa assosiaatiot tulevat läheltä käsillä olevaa informaatiota, kun taas uutta luovassa intuitiossa ne tulevat kauempaa, esimerkiksi eri aistialueilta.

Säveltäjällä on käytössään intuition molemmat toimintatavat. Uutta luovaa intuitiota esiintyy eniten prosessin alkupuolella ja sen lopussa uudelleenahmottavissa oivalluksissa. Stereotyyppisen intuition hyödyllistä ja tässä mielessä rationaalista muotoa edustaa säveltäjälle kehittynyt sävellyskohtainen, yksittäisen sävellyksen materiaalin läpikotaiseen hallintaan perustuva tarkoituksellisen intuition taito. Siinä musiikillisen materiaalin syvälinen ymmärtäminen mahdollistaa sävellyskohtaisesti aineksen intuitiivisen hyödyntämisen tarkoituksellisesti ja järkevästi, mutta myös nopeasti ja vaivattomasti. Siten säveltäjän stereotyyppinen intuitio on lopputulokseltaan usein yhtä rationaalista, tai jopa rationaalisempaa kuin rationaalis-analyytinen ajattelu.

Luova prosessi parhaimmillaan hyödyntää rationaliteetin ja intuition hyvät ja karttaa niiden huonot puolet. Keskeistä taiteelliselle intuitiolle ja rationaliteetille on inhimillisen muistin monimuotoisuus ja sen rikas käyttö. Esityksen alussa puhuin muistista tiedonhankintaan liittyvänä kysymyksenä. Muistin merkitys on kuitenkin tärkeä myös tutkimukseni sisällön kannalta, luovan ajattelun muotoutumiseen vaikuttavana tekijänä. Luodessaan uutta säveltäjä rakentaa ajattelunsa muistin varaan, aivan kuten kuulijakin kuullessaan musiikkia liittää sen aiempiin kokemuksiinsa ja sävellyksen aiempiin tapahtumiin. Muisti kantaa mukanaan itseymmärrystä ja luositä. Se myös sisällyttää itseensä tietyn sosiaalisen kontekstin, toiseuden. Musiikki ajan taiteena säilöo ja manifestoi muistia, toisin sanoen itseyyden ja toiseuden kokonaisuutta, omalla erityisellä tavallaan.

Paul Auster kuvaa varhaisessa esseessään *Muistin kirja* (2005[1982]) osuvasti taiteellisen työn tuloksena tapahtuvaa muistin rakentumista suhteessa itseen ja muihin. Päätän esitykseni sitaattiin, jossa kirjailijan *alter ego* "A" pohtii muistin luonnetta, sen säilömissen problematiikkaa ja yksin ahertavan taitelijan suhdetta sosiaaliseen todellisuuteen:

On myös totta, "että hyvämuistinen mies ei muista mitään, koska hän ei unohda mitään", kuten Beckett kirjoitti Proustista. Ja yhtä totta, että on tehtävä ero tahdonalaisen ja tahattoman muistin välillä, kuten Proust tekee menneisyyttä käsittelevässä pitkässä romaanissaan.

Silti se, mitä A. tuntee tekevänsä kirjoittaessaan oman kirjansa sivuja, ei kuulu kummankaan muistityypin alueelle. A:n muisti on sekä hyvä että huono. Hän on hukannut paljon, mutta myös säilyttänyt paljon. Kirjoittaessaan hän tuntee liikkuvansa sisäänpäin (itsessään) ja samalla ulospäin (kohti maailmaa). Ehkä silloin jouluaattona 1979, silloin kun hän istui yksin huoneessaan Varick Streetillä, hän koki seuraavan: hänet valtasi äkkiä tieto, että vaikka hän oli yksin, huoneensa syvimmissä yksinäisyydessä, hän ei ollut yksin,

tai tarkemmin sanoen: sillä hetkellä kun hän yritti ryhtyä puhumaan tuosta yksinäisyydestä, hän ei ollutkaan enää pelkästään oma itsensä. Niin ollen muisti ei ole vain oman yksityisen menneisyyden henkiin herättämistä vaan toisten menneisyyteen uppoutumista, toisen sanoen historiaa – jossa ihminen on sekä osallisena että todistajana, sekä siinä mukana että siitä crossa. Kaikki on niin ollen hänen mielessään läsnä yhdellä kertaa, aivan kuin jokainen elementti heijastaisi kaikkien muiden valoa ja hohtaisi samalla omaa, ainutlaatuista ja sammumatonta radianssiaan. Jos hänellä on jokin syy olla tässä huoneessa juuri nyt, hän tuntee sisäistä nälkää nähdä kaiken yhdellä kertaa, nautiskella samanaikaisuuden kaaoksesta kaikessa sen ra'assa pakottavuudessa. Silti siitä kertominen on väistämättä hidasta, tunnollista yritystä muistaa jotain jo muistettua. Kynä ei pysty koskaan liikkumaan kyllin nopeasti kirjoittaakseen paperille jokaisen muistista löytyneen sanan. Jotkut seikat ovat hukkuneet ikiajoiksi, toiset palaavat mieleen ehkä uudestaan, ja silloin jotkin muut ovat hukkuneet ja löytyneet ja hukkuneet uudestaan. Näistä asioista ei voi mitenkään olla varma. (Auster 2005 [1982], 209–210.) ■

## LÄHTEET

- Anderson, Michael C. & Huddleston, Ean 2012. Towards a cognitive and neurobiological model of motivated forgetting. Teoksessa R. Belli (toim.) *True and false recovered memories. Toward a reconciliation of a debate*. New York: Springer, 53–120.
- Auster, Paul 2005 [1982]. Muistin kirja. Teoksessa *Yksinäisyyden äärellä*. Suom. E. Jukarainen. Helsinki: Tammi, 109–264.
- Bailes, Freye & Bishop, Laura 2012. Musical imagery in the creative process. Teoksessa D. Collins (toim.) *The act of musical composition*. Farnham, UK: Ashgate, 53–77.
- Barsalou, Lawrence W. 1988. The content and organization of autobiographical memories. Teoksessa U. Neisser & E. Winograd (toim.) *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory*. New York: Cambridge University Press, 193–243.
- Belli, Robert F. 1998. The structure of autobiographical memory and the event history calendar: Potential improvements in the quality of retrospective reports in surveys. *Memory* 6 (4), 383–406.
- Bennett, Stan 1976. The process of musical creation: Interviews with eight composers. *Journal of Research in Music Education* 24, 3–13.
- Biggs, John 1999. What the student does: Teaching for enhanced learning. *Higher education research & development* 18 (1), 57–75.
- Collins, David 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* 33, 193–216.
- Conway, Martin A. 2001. Sensory perceptual episodic memory and its context: autobiographical memory. Teoksessa A. Baddeley, J. Aggleton & M. Conway (toim.) *Episodic memory. New directions in research*. Oxford, UK: Oxford University Press, 53–70.
- Donin, Nicholas 2012. Empirical and historical musicologies of compositional processes: Towards a cross-fertilisation. Teoksessa D. Collins (toim.) *The Act of Musical Composition*. Farnham, UK: Ashgate, 1–26.
- Entwistle, Noel 1988. Motivational factors in students' approaches to learning. Teoksessa R. Schmeck (toim.) *Learning strategies and learning styles*. New York: Plenum Press, 21–51.

- Evans, Jonathan St. B. 2008. Dual-processing accounts of reasoning, judgment, and social cognition. *Annual Review of Psychology* 59, 255–278.
- Heininen, Paavo 1976. Paavo Heininen. Teoksessa E. Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Helsinki: Otava. 49–63.
- Marton, Ference & Säljö, Roger 1976a. On qualitative differences in learning: I – Outcome and process. *British Journal of Educational Psychology* 46, 4–11.
- Marton, Ference & Säljö, Roger 1976b. On qualitative differences in learning: II – Outcome as a function of the learner's conception of the task. *British Journal of Educational Psychology* 46, 115–127.
- Moisala, Pirkko 2011. Reflections on an ethnomusicological study of a contemporary western art music composer. *Ethnomusicology Forum* 20 (3), 443–451.
- Neisser, Ulrich 1986. Nested structure in autobiographical memory. Teoksessa D. Rubin (toim.) *Autobiographical Memory*. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 71–81.
- Policastro, Emma 1995. Creative intuition: An integrative review. *Creativity Research Journal* 8 (2) 99–113.
- Policastro, Emma 1999. Intuition. Teoksessa M. Runco & S. Pritzker (toim.) *Encyclopedia of creativity, vol. 2*. San Diego: Academic Press, 89–93.
- Sallinen, Aulis 1976. Aulis Sallinen. Teoksessa E. Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Helsinki: Otava. 143–148.
- Schön, Donald 1983. *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Stravinsky, Igor 1962 [1936]. *An autobiography*. New York: Norton & Company.
- Stravinsky, Igor 1968 [1962]. *Musiikin poetiikka*. Suom. I. Oramo. Helsinki: Otava.
- Stravinsky, Igor & Craft, Robert 2009 [1959]. *Expositions and developments*. London: Faber and Faber.
- Tulving, Endel 2001. Episodic memory and common sense: how far apart? *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 356, 1505–1515.

JORMA HANNIKAINEN

## Sibelius-Akatemian julkaisemat reformaatioajan nuottikäsikirjoitusten käytännölliset editiot

Sibelius-Akatemiassa on viime vuosina julkaistu muutamia käytännöllisiä editioita reformaatioajan liturgisista nuottikäsikirjoituksista. Vuoden 2009 lopulla ilmestyi helsinkiläisopettajan *Michael Bartholdi Gunnæruksen* laatimasta *Officia Missæ* -introtituslaulukokoelman editio Jorma Hannikaisen toimittamana. Vuonna 2010 julkaistu *Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvulta* (toim. Erkki Tuppurainen ja Jorma Hannikainen) sisältää käytännöllisesti katsoen kaikki reformaatioajalla Turun hiippakunnassa käytössä olleet suomenkieliset jumalanpalveluslaulut introituksia ja luterilaisia virsiä lukuun ottamatta. Toukokuussa 2012 julkaistiin vanhimman ja ehkä merkittävimmän suomenkielisiä jumalanpalveluslauluja sisältävän käsikirjoitukset laulut julkaisussa *Codex Westh – Westhin koodeksin kirkkolaulut* (toim. Erkki Tuppurainen 2012). Julkaisut ovat syntyneet monitieteisen tutkimustyön tuloksena. Niiden laadintaan on osallistunut kirkkomusiikin, kielihistorian ja teologian tutkijoita. Tämän kirjoitelman tarkoituksena on esitellä julkaisuja, niiden sisältöä ja taustaa sekä toimitusperiaatteita.

### LITURGISET NUOTTIKÄSIKIRJOITUKSET JA NIITÄ TARKASTELEVA TUTKIMUS

Suomen kieltä alettiin käyttää kirjoitettuna kielenä 1500-luvun alkupuolella – puhuttuna tietenkin toki huomattavasti tätä aikaisemmin. Tarpeen suomen kielen kirjoittamiselle synnytti muun muassa kirkollinen reformaatio, jota luterilaisen kirkon piirissä kutsutaan myös ”uskonpuhdistukseksi”. Liturgiseksi kieleksi tuli tuolloin latinan kielen rinnalle kansankieli ja niinpä nykyisen Suomen alueella alettiin kirkkoissa puhua ja laulaa myös suomeksi ja ruotsiksi. Turun hiippakunnassa reformaation myötä suomen kieltä alettiin käyttää yhtenä liturgisena kielenä vuoden 1537 tienoilla, Tukholmassa jopa hieman aikaisemmin, ehkä jo pian vuoden 1533 jälkeen

(Heininen 2007, 94–95; Knuutila 2010, 100–102). Silloin sinne saatiin Mats-niminen suomenkielinen saarnaaja (Pihlajamaa 2010, 71–87).<sup>1</sup> Latinan kieli syrjäytyi kansankielen tieltä varsin pitkän ajan kuluessa. Vielä 1600-luvun puolella oli mahdollista suomalaisissa kirkkoissa kuulla latinankielistä laulua. Suomeksikin latinan kielen ohella toki laulettiin, mutta joissakin tapauksissa latinankieliset laulut muutettiin kansankielisiksi yksinkertaisesti kirjoittamalla suomenkieliset sanat latinankielisen tekstin oheen. (esim. *Graduale Aboense*, f. 42r; ks. Taitto 2002, 159.) Ensi alkuun reformaatio ei muuttanut Ruotsin valtakunnassa jumalanpalvelusmusiikkia kovinkaan paljon. Lauluihin tehtiin alkuun vain välttämättömät opilliset korjaukset ja näin reformaatioajan suomenkielinen liturginen musiikki perustui tyystin täällä omaksuttuihin keskiaikaisiin käytäntöihin ja laulutyyliin, pohjautuen pääasiassa täällä vallinneen dominikaanisen perinteen mukaisesti roomalaisen sävelmämurteen mukaiseen gregoriaaniseen musiikkiin. (Hannikainen 2012, 21–22.)

Kansalliskirjastossa ja muutamissa muissa arkistoissa säilytetään muutamia kymmeniä 1500–1600-luvuilta peräisin olevia Turun hiippakunnassa laadittuja liturgista musiikkia sisältäviä käsikirjoitussidoksia. Karkeasti arvioiden kyseiset käsikirjoitukset käsittävät noin 4000 lehteä. (Schalin 1946, 9–81.)<sup>2</sup> Käsikirjoitukset eivät ole yksinomaan suomenkielisiä, vaan lähes kauttaaltaan sekakielisiä sisältäen latinan-, ruotsin- ja suomenkielisiä lauluja. Ne kaikki ovat erilaisia yksilöitä omine erityispiirteineen. Suomenkielisiä lauluja käsittävien käsikirjoitusten eräänä esikuvana oli painettu ruotsinkielinen laulukirja *Een liten sångbook*, johon oli painettu messulaulujen tekstit. Tekstien lisäksi kirjassa oli tyhjät nuottiviivastot, joille kirjan käyttäjän tuli kirjoittaa käsin tarvittavat nuotit. Vastaavaa painettua suomenkielistä kirjaa ei julkaistu ja niinpä papit tai papiksi opiskelevat joutuivat kopioimaan käsin jumalanpalveluksissa tarvitsemansa laulut. (Tuppurainen 2012, 16.)

Näin syntyneitä käsikirjoitussidoksia on myöhemmin alettu kutsua *luterilaisiksi gradualeiksi*. Vanhin säilynyt suomenkielisiä lauluja sisältävä luterilainen graduale sisältyy Westhin koodeksiin, joka sisältää useiden kirjoittajien käsialoja ja joka on laadittu vuoden 1546 tienoilla. (Schalin 1946, 22; Kallio 2012, 10–27). Koska ensimmäiset suomenkieliset jumalanpalvelukset vietettiin jo 1530-luvulla, niin on mahdollista, että Westhin koodeksi ei ollut ensimmäinen laatuaan. Käsikirjoituksia on tuhoutunut tulipaloissa, sodissa ja muissa hävityksissä tai niitä on vain hävitetty tarpeettomina. Useimmat säilyneet käsikirjoitukset näyttävät säilyneen pienissä maalaiskirkkoissa, jotka ovat ehkä olleet tuohon aikaan turvallisempia säilytyspaikkoja. Todennäköisesti Westhin koodeksiin laulut on kopioitu jo aikaisemmin laadituista käsikirjoituksista.

Yksityiskohdissaan ajan käsikirjoituksissa on runsaasti eroja esimerkiksi tekstien ortografiassa, sävelmien yksityiskohdissa ja lauluvalikoimassa, joskin yleensä käsikir-

1 Lauri Pihlajamaa pyrkii artikkelissaan todistamaan, että Tukholman ensimmäinen suomenkielinen saarnaaja oli myöhemmin Rauman kappalaisena toiminut Mathias Johannis Westh.

2 Olav D. Schalinin reformaatioajan liturgisten käsikirjoitusten luettelointia on hänen jälkeen täydentänyt erityisesti Pentti Lempiäinen (1967).

joitukset sisälsivät suurin piirtein samat messun ordinarium-sävelmistöt (Tuppurainen ja Hannikainen 2010, 5–13). Sävelmissä esiintyviä eroja on voinut syntyä mm. erilaisten paikallisten käytäntöjen, sävelmämurteiden tai yksinkertaisesti kirjoitusvirheiden vaikutuksesta (Hannikainen 2012, 22–23).

## MICHAEL BARTHOLDI GUNNÆRUS: *OFFICIA MISSÆ* (1605)

Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 32. Toimittanut Jorma Hannikainen. 2009. 141 sivua.

Reformaatioajan käsikirjoitusten löytöpaikat sijaitsevat enimmäkseen Varsinais-Suomessa, Satakunnassa, Hämeessä ja Pohjanmaalla. Helsinkiin sijoittuvia käsikirjoituksia tunnetaan ainoastaan yksi, mikä kylläkin on merkkin, omaperäisin ja samalla eräänlainen keskiaikaisen psalmilaulun suomalaisen, ainakin 500 vuotta kestäneen gregoriaanisen psalmilaulujatkumon päätepiste. Käsikirjoitus on vuonna 1605 kirjoitettu *Officia Missæ*. Käsikirjoituksen laatija, Helsingin koulun opettaja Michael Bartholdi Gunnærus on päivännyt *Officia Missæ*n elokuun iduksena eli 13.8. vuonna 1605 Helsingissä. Se sisältää 95 latinankielisten introitusten pohjalta laadittua sovitusta koko kirkkovuoden ajalle. (Hannikainen 2006, 76–79.) Gunnæruksen introitussävelmien esikuvana on ollut keskiaikainen Turun hiippakunnassa käytetty introitussävelmistö. Introitusten tekstit ovat pääosin Mikael Agricolan julkaisemien käännösten mukaisia. Gunnæruksen introitukset ovat vanhimpia tunnettuja suoraan Raamatusta tekstinsä saaneita suomenkielisiä lauluja. Gunnærus muokkasi *Officia Missæ*n introitusantifonit omaperäisesti ja taitavasti ottaen kielen vaatimukset hyvin huomioon. Osa sävelmistä on säilynyt lähes latinankielisten esikuviansa mukaisena, mutta useissa tapauksissa sävelmät ovat saaneet uuden, jopa aivan itsenäisen ilmeen. Laajuutensa ja sävelmien muokkaustapojen vuoksi *Officia Missæ* on ainutlaatuinen. Reformaatioajalta ei tunneta muuta kansankielistä kokoelmaa, joka sisältäisi introituslauluja samalla lailla kattavasti koko kirkkovuoden ajalle. *Officia Missæ*n käytöstä kertovia lähteitä ei ole säilynyt. Gunnærus lahjoitti käsikirjoituksensa Hauhon seurakunnalle ja lahjoittaja valittiinkin seuraavana vuonna kirkkoherraksi Hauhon naapuriseurakuntaan Vanajalle. Hauholta *Officia Missæ* siirtyi 1800-luvun alussa Porvoon ruotsalaisen lukion kirjastoon, missä sitä säilytetään edelleenkin. (Hannikainen 2006, 3, 64, 77.)

Pääsiäispäivää seuraavan sunnuntain introitusantifoni *Halatca sen selkiän iärghe-lisen Rieskan iälkin* (nro 31) havainnollistaa Gunnæruksen työskentelytapaa. Vastavaan latinankielisen *Quasi modo geniti* -antifonin ensimmäisessä säkeessä (HEN 61v) on 10 tavua ja kaikkiaan 13 erillistä säveltä.<sup>3</sup> Säkeessä on siis ainoastaan yksi kolmen sävelen ja yksi kahden sävelen ligatuuri. Vastavaan sävelmäkohtaan sijoitetussa suomenkielisessä tekstissä on 15 tavua. Gunnærus olisi voinut sijoittaa tekstin jakamal-

<sup>3</sup> Henricus Thomae -käsikirjoitukseen (*Henricus Thomæ -boken*) liittyvä Nicolaus Ericin laulukirja introituslauluineen on Schalinin mukaan laadittu 1570-luvulla ja se on kuulunut ilmeisesti Lempäälän kappalaiselle (Schalin 1946, 48).

la ligatuurit ja lisäämällä sopiviin kohtiin kaksi säveltä. Näin ensimmäisen säkeen melodia olisi voitu säilyttää lähes alkuperäisessä muodossaan. Ensimmäisen *halatca*-sanan ensimmäiselle tavulle on kuitenkin käytetty alkuperäisen melodian seitsemän säveltä ja tämän jälkeen melodiaa on laajennettu sen omilla motiiveilla tekstin vaatimalla tavalla. Syynä ratkaisulle lienevät tekstin painopisteet. Latinankielisen tekstin esille tuotavat sanat ovat *geniti* ja *infantes*, kun taas Gunnærus on ilmeisesti halunnut korostaa *halatca*-sanaa. Siinä hän onnistuuikin muotoillessaan sanalle pitkän nousevan melisman. *Officia Missæ*n introitussovitukset osoittavat Gunnæruksen musiikillista osaamista, ja hän näyttää pitäneen ehdottoman tärkeänä sävelmän ja tekstin luontevaa yhteyttä. Tässä suhteessa Gunnæruksen sovitukset poikkeavat edukseen niin muista suomalaisista reformaatioajan gregoriaanisista kansankielisistä sovituksista kuin myös muissa maissa tehdyistä vastaavista sovituksista.

#### HEN f. 61v



Qva-si mo-do ge-ni-ti in-fan-tes al-le-lui- a ra-ti-

#### GOM f. 27v



Ha - lat-ca sen sel-ki-än iär-ghie-li-sen Ries-kan iäl-kin. Ha-le-lu- jah. Nin-quin

Nuottiesimerkki 1: Latinan- ja suomenkielinen 1. pääsiäisen jälkeisen sunnuntain introitusantifonin alkuosa.

Gregoriaanisessa ohjelmistossa on jokaista pyhää ja juhlapäivää varten laadittu messun aloittava introituslaulu. Turun hiippakunnan keskiaikaisessa messukirjassa, *Missale Aboensessa* (1488), on kaikkiaan noin 160 introitusta (Hannikainen 2006, liite IV). Suomalaiset reformaatioajan käsikirjoitukset eivät yleensä sisällä suomen- tai ruotsinkielisiä introituksia. Tässä kohtaa *Officia Missæ* tekee poikkeuksen. *Officia Missæ*n lisäksi ainoastaan Westhin koodeksissa (n. 1546?) on kolme suomenkielistä introitusta. Muissa reformaatioajan käsikirjoituksissa suomenkielisiä introituksia ei ole, latinankielisinä kylläkin jonkin verran. (Schalin 1946, 119.)

Sibelius-Akatemian julkaisemaan *Officia Missæ* -editioon on sisällytetty käsikirjoituksen kaikki introituslaulut ja lisäksi suomen- ja englanninkieliset esittelytekstit käsikirjoituksen laatijasta ja itse laulukokoelmasta. Lisäksi on julkaistu kirjan toimitusperiaatteet ja käsikirjoituksen kaikki tekstit alkuperäisen kirjoitustavan mukaan litteroituna.

## SUOMENKIELISIÄ KIRKKOLAULUJA 1500–1600-LUVUILTA.

Kirkkomusiikin osaston ja Kuopion osaston julkaisuja 33.  
Toimittajat: Erkki Tuppurainen ja Jorma Hannikainen. 132 sivua.

*Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvuilta* -julkaisussa on ne perinteisten liturgisten laulujen sävelmät, jotka ovat löytyneet suomenkielisiin teksteihin liittyneinä 1500–1600-lukujen suomalaisista käsikirjoituksista. Julkaisuun on koottu varsin kattavasti reformaatioajan suomenkieliset jumalanpalveluslaulut luterilaisia virsiä ja Gunnæruksen laatimia introituslauluja lukuun ottamatta. Julkaisuun sisältyvät kaikki tuon ajan suomenkieliset messun ordinariumlaulut, kaikkiaan kuusi erilaista sarjaa. Ordinarium-laulut ovat lauluja, jotka laulettiin jokaisena sunnuntaina samoilla teksteillä. Ordinarium-sävelmäsarjat vakiintuivat reformaation alkuaikoina varsin yhtenäisiksi, joskin joka-aikaisena eli ns. sunnuntaisarjana on kaksi erilaista sarjaa, varhainen ja sille myöhemmin vakiintunut vaihtoehtoinen sarja. Uudempaan sunnuntaisarjaan sisältyvä Kyrie-laulu (ns. *Orbis factor*) on edelleenkin suomalaisessa messusävelmistössä (Kuva 1). Laulujen sävelmissä esiintyy paljon eroja pienissä yksityiskohdissa ja edition sävelmistökoosteessa esitellään yleensä vain yksi vaihtoehto useista eri mahdollisista.



**Kuva 1.** *Herra armadha* (Kyrie *Orbis factor*) Antonius Canutin käsikirjoituksessa (1616). Kansalliskirjasto A Ö II 33, f. 2r. Sävelmä lienee vanhin säilynyt laulun suomenkielinen käsikirjoitus. Laulu on edelleen Suomen evankelis-luterilaisen kirkon messusävelmistössä (2000).

Julkaisuun on sisällytetty kaikki kymmenen eri käsikirjoituksissa esiintyvää sekvenssiä. Muutamat sekvenssit toistuvat useissa käsikirjoituksissa, mutta poikkeuksetta enemmän tai vähemmän toisistaan poikkeavina. Esimerkiksi *Victimæ paschali laudes* -pääsiäissekvenssistä tunnetaan reformaatioajalta kuusi aivan erilaista suomenkielistä käännöstä. Yleisimpänä näistä esiintyy Finnon virsikirjaan ja useisiin käsikirjoituksiin sisältyvä käännös *Jesus Christus vbrix meille*. Uuteen editioon pääsiäissekvenssin eri versioista on liitetty kolme.

Ordinarium-laulujen ja sekvenssien lisäksi julkaisu sisältää muutamia muita messu- ja rukoushetkilauluja. Erikoisuutena on Turun maakunta-arkistossa säilytetävä vironkielinen laulu *Votta meist era armas Issand*. Laulujen yhteyteen on laadittu lauluja käsittelevät laajahkot esittelytekstit. Julkaisun laadinnassa on käytetty noin 30 eri käsikirjoituslähdettä.

### ***CODEX WESTH – WESTHIN KOODEKSIIN KIRKKOLAULUT***

Toimittanut Erkki Tuppurainen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 2. 2012. 121 sivua.

Westhin koodeksi (Kansalliskirjasto C III 19) on reformaatioajan Turun hiippakunnan säilyneistä käsikirjoituksista vanhin ja ehkä merkittävin sekä samalla eräs aikansa laajimmista. Käsikirjoitus sisältää 144 lehteä ja lienee laadittu vuosien 1545 ja 1549 välisenä aikana. Aikanaan se on kuulunut vuonna 1549 kuolleelle Rauman kappalainen Mathias Johannis Westhille ja sen jälkeen sitä on säilytetty Vehmaan kirkossa ja nykyään Kansalliskirjastossa Helsingissä. Toukokuussa 2012 käsikirjoituksesta julkaistiin kaksi erilaista kirjaa. Käsikirjoituksen kaikki musiikkiosuudet kattava laulukirja *Codex Westh – Westhin koodeksin kirkkolaulut* ja tämän kanssa rinnan professori Kaisa Häkkisen toimittamana ja Turun yliopiston julkaisemana *Codex Westh – Westhin koodeksin teksti*. Tekstikirjan tavoitteena on analysoida ja julkaista koodeksin kaikki tekstit alkuperäiselle käsikirjoitukselle uskollisena ja sen lisäksi myös helppolukuisena editiona. Tekstikirjasta on jätetty pois käsikirjoitukseen sisältyvät nuotit. *Westhin koodeksin kirkkolaulut* -julkaisuun on sisällytetty kaikki koodeksin laulut nuotteineen, mutta siinä ei ole käsikirjoitukseen sisältyviä nuotittomia tekstiosuuksia, kuten suomennosta saksalaisesta Urbanus Rhegiuksen teoksesta *See-lenn ertzney für gesund vnd krancken* ("Sielun lääke terveille ja sairaille"). Julkaisun avulla on mahdollista laulaa 1500-luvun puolenvälin suomenkielisiä kirkkolauluja tai jumalanpalvelus Agricolan ajan mukaisesti, sisältäähän Westhin koodeksi oleellisimmalta osaltaan aikansa jumalanpalveluslaulut. Nuotinnettujen laulujen lisäksi koodeksissa on viiden säkeistolaulun tekstit ilman nuotteja. Uudessa editiossa näihin lauluihin on rekonstruoitu sävelmät myöhempien lähteiden avulla.

Westhin koodeksi sisältää nuotteineen neljä ruotsinkielistä ordinarium-sarjaa, seitsemän suomenkielistä sekvenssiä, neljä suomenkielistä ordinarium-sarjaa, joista yhden yhteyteen on laadittu koko messujärjestys, ja lisäksi valikoima rukoushetkien

ja messun lauluja. (Tuppurainen 2012, 119–121.) Laulut ovat käännöksiä alun perin latinankielisistä lauluista, mutta joukossa on myös harvinaisuus, mahdollisesti alun perin suomeksi kirjoitettu sekvenssi *Jnhimisen wibeläitzydhest*. Sekvenssistä ei tunneta latinalaista versiota ja ruotsinkielinen käännös *Aff menniskionens arma uselheet* on mahdollisesti käännetty suomenkielisestä tekstistä. (Lehtonen 2012, 148–150.)

## TOIMITUSPERIAATTEITA

Julkaisujen toimitusperiaatteissa on pyritty ottamaan huomioon gregoriaanista musiikkia esittävät lauluryhmät muun muassa sitomalla kirjat kierresidonnalla, jotta kirja pysyisi helposti avoinna nuottitelineellä. Laulamisen helpottamiseksi laulujen tekstit on kirjoitettu sävelmien yhteyteen lukutavan mukaisessa kirjoitusasussa. Käyttäjän on mahdollista verrata kirjoitusasua alkuperäiseen kirjoitusasuun, sillä käsikirjoitusten alkuperäistekstit on julkaistu mahdollisimman tarkasti litteroituna joko julkaisun liitteeksi tai kunkin laulun yhteyteen.

Editoiden notaatio on toteutettu alkuperäisen neliönuottikirjoituksen tapaan käyttämällä tähän tarkoitukseen kehitettyä *Meinrad*-fonttia. Ajan nuottikäsikirjoituksissa sävelmät merkittiin ns. dekadentilla neliönuottikirjoituksella, jossa nuotit ilmaisevat ainoastaan sävelkorkeudet ja tavujen sijoittumisen sävelmiin. Käsikirjoituksiin h-sävelen alennuksia merkittiin vain satunnaisesti. Aikalaiset tiesivät ilman merkitsemistäkin, milloin h (b-quadratum) tulee alentaa b-säveleksi (b-rotundum). *Officia Missæ* -editioissa alennusmerkit on pyritty merkitsemään *Graduale Triplexin* (1979)<sup>4</sup> mukaisesti, muissa editioissa etupäässä alkuperäiskäsikirjoitusten mukaisesti. Rivin vaihdoksissa tai avaimen vaihdoksissa seuraavaa säveltä kuvaavat kustomerkit on muutettu noudattamaan julkaisussa käytettyjä vaihdoskohtia. Sanaviivat eli sanojen sijoittumista sävelmään kuvaavat pienet pystyviivat on merkitty käsikirjoitusten mukaisiksi. Isojen alkukirjaimien ja välimerkkien merkitsemistapaa on nykyaikaistettu. Yksityiskohtaiset toimitusperiaatteet on selostettu julkaisuissa.

Julkaisut ovat tutkijoiden tulkinta alkuperäisistä käsikirjoituksista. Aina ei ole varmaa, mitä käsikirjoituksen laatija on alun perin tarkoittanut. Erilaisia tulkintavaihtoehtoja voi olla esimerkiksi tavujen sijoittelussa sävelmään tai mahdollisten kirjoitusvirheiden tulkittamisessa. Käsikirjoitukset ovat useissa tapauksissa aikojen kuluessa vioittuneet. Niistä saattaa puuttua lehtiä tai niitä on sidottu väärään järjestykseen. Seuraavan kuvan esimerkissä on *Officia Missæ* -käsikirjoituksen lehti 13v, joka on alareunastaan repeytynyt. Lehden repeytymisen vuoksi osa sävelmästä on kadonnut. Varmuutta Gunnæruksen laatimasta sävelmämuodosta ei tällä kohtaa tietenkään voi olla. Kadonneet tekstit ovat useimmiten varsin luotettavas-

4 *Graduale Triplex* sisältää gregoriaaniset messun proprium- ja ordinariumlaulut ja neliönuottikirjoituksen ohella sävelmät on merkitty kahdella neuminotaatiolla. Julkaisun lähteenä on käytetty muutamia keskeisiä keski-ikäisiä käsikirjoituksia.

ti rekonstruoitavissa muiden lähteiden, kuten tässä tapauksessa Agricolan vuonna 1551 julkaisemista teoksista *Weisut ia Ennustoxet* ja *Dauidin Psalttari*, perusteella. Laulamisen mahdollistamiseksi sävelmää on toimitustyön yhteydessä täydennetty vertaamalla sävelmää vastaavaan latinankieliseen introitukseen (nuottiesimerkki 2). Editiojulkaisuun laulujen tekstit on kirjoitettu sävelmien yhteyteen lukuasussaan. Tekstiesimerkissä on laulun teksti alkuperäisessä muodossaan ja sen lukuasu.



Kuva 2: *Officia Missæ*, f. 13v. *Catzos Herra andapi* -introitus.



Nuottiesimerkki 2: *Officia Missæ*n 2. adventtisunnuntain introitusantifonin päätös

Tekstiesimerkki: *Officia Missæ*n 2. adventtisunnuntain introituksen teksti alkuperäisessä kirjoitusasuaan ja lukuasussaan

**Alkuperäinen kirjoitusasu:**

Catzos Herra andapi izens culutta haman Mailman ärin asti: Sanocat Zionin Tyttäreille: Catzo sinun wapactaias tulepi ja pitä hänen Cansans turvan oleman ja Herran [...]suman. **Ver:** Cuule sinä Israelin paimen, iocas saatat Josephin ninquin Lambat. Ilmoita sinus ioca istut Cherubin päällä. Cunnia <sup>7 toni</sup> olcon Isall' ijancaikkisudhen. Amen.

**Lukuasu:**

Katsos, Herra antaapi itsens kuuluttaa hamaan mailman ääriin asti: "Sanokaat Siionin tyttäreille: Katso, sinun Vapahtajas tuleeipi ja pitää hänen kanssans turvan oleman ja Herran [suojassa a-]suman.

**Ver:** Kuule, sinä Israelin paimen, jocas saatat Joosefin niin kuin lampaat, ilmoita sinus, joka istut kerubin päällä. Kunnia olkoon Isäl' ja Pojal' ja Pyhäl' Hengel', niin kuin ollut on alusta ja nyt ja aina ja ijankaikkisesta ijankaikkisuuðeen. Aamen.

## LOPUKSI

Reformaatioajan nuottikäsi kirjoitukset ovat olleet tutkimuksen kohteena jo reilun sadan vuoden ajan, mutta lähinnä suomen kielen ja teologian asiantuntijoiden toimesta. Kielen tutkimuksen kannalta merkittävä julkaisu on E. N. Setälän ja K. B. Wiklundin vuonna 1893 julkaisema *Suomen kielen muistomerkkejä* -kirjanäytesarjan ensimmäinen nide, jossa julkaistiin merkittävältä osaltaan Westhin koodeksin (n. 1546) tekstit. Tekijät eivät kuitenkaan missään kohdin maininneet, että alkuperäiseen käsikirjoitukseen sisältyvät myös laulujen nuotit. Käsikirjoitusten perusteellinen musiikillinen tarkastelu on käynnistynyt käytännöllisesti katsoen vasta 20 viikoksi kuluneen vuoden aikana.

Uudet reformaatioajan kirkkolauluja sisältävät julkaisut tarjoavat mahdollisuuden perehtyä vanhojen kirkkolaulujen taustaan sekä tutustua niihin suomeksi laulamalla. Julkaisut tuovat ensimmäistä kertaa tutkijoiden, vanhan kirjakielen ja kirkkomusiikin harrastajien ulottuville julkaistujen käsikirjoituksen aineistot kokonaisuudessaan. Käsikirjoitukset tarjoavat kiinnostavaa tutkimusaineistoa esimerkiksi liturgian historian tutkijoille ja kielentutkijoille. Reformaatioajan liturgiset käsikirjoitukset sisältävät vanhinta suomenkielistä musiikkia. Tutkimuksen keinoin ei ole vielä perusteellisesti selvitetty, miten eri lähteiden sävelmät eroavat toisistaan ja mistä syystä eroja on syntynyt. Käsikirjoituksista hahmottuva kuva voisi tarkentua, jos käsikirjoituksia tarkasteltaisiin sävelmävertailujen avulla. Tutkimuksen tulisi pyrkiä selvittämään sävelmien erilaiset toisinnot ja niiden väliset suhteet sekä laulujen esittämissä käytäntöjä. Käsikirjoitusten ajoituksia tulisi tarkentaa sisällön, käsialan, vesileimojen, erilaisten merkintöjen ja kirjoitusvirheiden perusteella. Ajalta on säilynyt useita toisistaan poikkeavia ja erittäin kiinnostavia käsikirjoituksia. Tutkimus lisäisi ymmärrystä suomenkielisen kirkkolaulun kehittymisestä reformaatioajalla ja selvittäisi eri nuottikäsi kirjoitusten suhdetta toisiinsa. Yhtään näköispainosta reformaatioajan suomalaisista käsikirjoituksista ei ole vielä tähän mennessä julkaistu. ■

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Käsikirjoitukset:

[GOM] Gunnærus, Michael Bartholdi 1605. *Officia Missæ*. Käsikirjoitus. Borgå lyceums bibliotek.

[HEN] *Ms. musikbandskrift nr 5. Henricus Thomæ -boken*. Skara stifts- och landsbibliotek.

### Painettu kirjallisuus:

*Graduale triplex 1979*. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Sablé sur Sarthe, France.

Hannikainen, Jorma 2006. *Suomeksi suomalaisten tähden. Kansankielisen tekstin ja sävelmän subde Michael Bartholdi Gunnæruksen suomenkielisessä Officia Missæ -introituskokouksessa (1605)*. Studia musica 29. Sibelius-Akatemia. Diss. Kuopio. Kopijyvä.

Hannikainen, Jorma 2009. *Michael Bartholdi Gunnærus: Officia Missæ (1605)*. Käytännöllinen editio. Toim. Jorma Hannikainen. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 32. Sibelius-Akatemia. Helsinki. Yliopistopaino.

Hannikainen, Jorma 2012. Germaaniset ja romaaniset piirteet varhaisissa suomenkielisissä kirkkolauluissa. Teoksessa *Suomen musiikkitiede 100 vuotta: juhlasymposiumin satoa. Finnish music research 100 years: proceedings of the celebrational symposium*. Toim. / Ed. Anna-Elena Pääkkölä. Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Helsinki, 2012. (<http://mtsnet.files.wordpress.com/2012/02/suomenmusiikkitiede100julkaisu3.pdf>)

Heininen, Simo 2007. *Mikael Agricola. Elämä ja teokset*. Helsinki. Edita Prima Oy.

Häkkinen, Kaisa (toim.) 2012. *Codex Westh – Westhin koodeksin tekstit*. Wanhan suomen arkisto 5. Turun yliopisto. Turku. Uniprint.

Kallio, Maria 2012. Westhin koodeksin kodikologiaa. Teoksessa *Tutkimuksia Westhin koodeksista*. Toim. Kaisa Häkkinen. Turun yliopiston suomen kielen ja suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen oppiaineen julkaisuja 2. Turku. Suomen Yliopistopaino Oy. 10–28.

Knuutila, Jyrki 2010. Tukholman suomalaisen seurakunnan ”messukirja” ja jumalanpalveluselämän muuttaminen evankeliseksi 1500-luvulla. Teoksessa *Facultas ludendi. Erkki Tuppuraisen jublakirja*. Toim. Jorma Hannikainen. Sibelius-Akatemia. Kuopion osasto. Iisalmi. Painotalo Seiska Oy. s. 79–114.

Lehtonen, Maria 2012. Jnhimisen wiheläitzydhest – suomeksi kirjoitettu sekvenssi? Teoksessa *Tutkimuksia Westhin koodeksista*. Toim. Kaisa Häkkinen. Turun yliopiston suomen kielen ja suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen oppiaineen julkaisuja 2. Turku. Suomen Yliopistopaino Oy. 117–162.

Lempiäinen, Pentti 1967. *Liturgista kehitystä Suomessa uskonpuhdistuksen ja puhdasoppisuuden aikana valasevia lähteitä*. Luther-Agricola-seuran julkaisuja B 5. Helsinki. Forssan kirjapaino.

Schalin, Olav D 1946. *Kulthistoriska studier till belysande av reformationens genomförande i Finland I*, Svenska litteratursällskapet, Helsingfors. Mercators tryckeri.

Setälä, E. N. & Wiklund, K. B. 1893. *Suomen kielen muistomerkkejä. I. Mikael Agricolan käsikirja ja messu*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 82. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.

Taitto, Ilkka 2002 (toim.) *Graduale Aboense. Näköispainos käsikirjoituskatkelmasta 1397–1406*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vammalan kirjapaino Oy.

Tuppurainen, Erkki 2012. *Codex Westh. Westhin koodeksin kirkkolaulut*. Toim. Erkki Tuppurainen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 2. Sibelius-Akatemia. Kuopio. Offsetpaino L. Tuovinen.

Tuppurainen, Erkki & Hannikainen, Jorma (toim.) 2010. *Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvuilta*. Kirkkomusiikin osaston ja Kuopion osaston julkaisuja 33. Sibelius-Akatemia. Kuopio. Offsetpaino L. Tuovinen.

MARGIT RAHKONEN

## About Arts and Politics: Stockholm December 14–16, 2012

Sibelius-Akatemian, Teatterikorkeakoulun, Kuvataideakatemian ja Aalto-yliopiston yhteisen Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelman (TAhTO) opiskelijat ja johdoryhmän jäsenet vierailivat Tukholmassa seuraamassa 14.–16.12.2012 järjestettyä Weaving Politics -symposiumia, jossa pohdittiin taiteiden, erityisesti tanssitaiteen erilaisia poliittisia ulottuvuuksia. Vetenskapsrådetin rahoittaman symposiumin pääjärjestäjänä toimi Dans- och cirkushögskolan, mutta alusta loppuun runsaslukuisena pysyneessä osallistujajoukossa oli monien taiteenlajien edustajia. Filosofit Julia Kristeva, professori Peggy Phelan (Stanford University) ja professori Kendall Thomas (Columbia University) pitivät symposiumin key note -esitykset. Taiteellisen päätapahtuman, William Forsythen koreografia-installaation *Human Writes* fokuksessa oli YK:n ihmisoikeuksien julistus.

### WEAVING POLITICS IN DANSENS HUS

“All art is political, but we cannot predict its consequences” said choreographer William Forsythe, whose work *Human Writes* – and installation or an event, rather than a choreography in the sense the word is most often understood – was presented in connection with the Weaving Politics -symposium in Stockholm. The symposium took place on December 14-16, 2012, supported by the Swedish Research Council and arranged by the University of Dance and Circus. Besides dancers there were representatives of other art practices present - among them students and board members of TAHTO (Doctoral Program of Artistic Research - Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelmalla, Teak/SibA/Kuva/Aalto) from Finland.

### HUMAN WRITES - HUMAN RIGHTS - HUMAN RITES

Forsythe does not consider himself the authority on *Human Writes*, he only “set it up”. He sees the project as a theatrical work: “Dancers are this, too; they do this, too”.

To him it is something that is created at the moment of performance, together with the audience, and also it doesn't need to be, and should not be, recorded. The performance proved somewhat challenging for an unprepared audience member. After waiting outside in exceptionally merciless winter weather up to the last minute, and a bit more, for the doors to be opened, the listener-watcher- participant-to-be was let into the large school hall where the performance was staged. Since the audience would also be part of the stage-set, shoes had to be left in the hallway. The result: not only cold, but also wet feet, in spite of attempts to avoid puddles of melted snow on the floor. From here on the audience was, so to speak, on its own, facing the responsibility of finding the way to the work and becoming familiar with it.

The United Nations Declaration of Human Rights of 1948, its preamble and 38 articles, had been printed out for the audience to read. Separate articles were handled at large, paper-covered tables. At each table two or more dancers, members of the Forsythe Company, performed different tasks. Sometimes they were standing or sitting on the tables, sometimes performing movements or playing simple games, handling black chalk and other writing implements in various ways and discussing whatever a member of the audience would think to ask them.

On the following day, professor and director of the center of law and culture at the Columbia University, Kendall Thomas, whose specialties include the US and comparative constitutional law, gave a long presentation on the background and political aesthetics of *Human Writes*. His key-note address was followed by a round-table discussion consisting of Forsythe, Thomas, choreographer Mark Franko whose own presentation had opened the symposium, and Daniel Birnbaum, the director of the Stockholm Museum of Modern Art. What is perhaps not too widely known is that in one of its articles the UN declaration states "the right to participate in the cultural life of the community and enjoy it" as one of the human rights, which belong to everyone. The consequent question voiced in this particular context was: "how in the choreographic practice can we respond in a way that keeps the human rights alive?" A voice from the audience might want to present critical notions on the success of *Human Writes* as a work of dance and art of choreography. Nevertheless, the question raised and voiced remains. How would we, in other artistic practices, answer that question for our part?

## PEGGY PHELAN AND BECKETT

The key-note speakers of the first day were Peggy Phelan, professor of drama and English at the Stanford University and author of several books centering on performance, feminism, psychoanalysis and aesthetics, and the French philosopher Julia Kristeva. Phelan's presentation used as its material the sequence of events starting from her being invited to talk at the symposium ("The invitation was the

first scenographic gesture”), heading towards the main subject of her presentation “The Choreography of Samuel Beckett: The Violence of Gesture. The Endurance of Logos”. As examples Phelan used Beckett’s monologue *Not I* from the 1970s, and his somewhat later television play *Quad* for four speechless actor/players, light and percussion. According to Phelan, Beckett “wrote elegantly and violently about his own body”. “In his plays there are bodies in garbage cans or in sand or tied to each other, there is the difficulty of moving and the tension of waiting for things to happen.” In *Not I*, basically only a mouth exists from which an unceasing, sometimes blundering flow of words pours out. “Other body parts have their own eloquence”, said Phelan – perhaps an obvious thing for actors and dancers, perhaps not quite as obvious for musicians and singers, who nevertheless face the tasks of working out their own choreographies between their bodies, the instrument, the musical work and the performance situation.

### **JULIA KRISTEVA AND THE PRINCIPLES FOR HUMANISM**

One of the amazing features of the symposium was the size of its audience. Throughout the three days there were continuously 200-300 people in the spacious rooms of the House of Dance, perhaps not counting some of the late-night happenings. Julia Kristeva’s presence, no doubt, didn’t hurt. Her eloquent speech, *Going beyond the Human and Dance*, concerned the nature and elements of humanism. She proposed that dance, along with other trans-linguistic means of expression and experience, would be elemental in creating new languages for the transvaluation of values. “Dance was always connected to concepts of religion, but if God is dead, how to dance? Religion was and is connected to politics, and there is an incredible need to believe.” According to Kristeva we are in the middle of an existential crisis. She expressed her view using Freudian terms: “adolescent (believer) ideality and maternal passion (mother as an image of human rights) will be the means to incarnate thought in order to exist and evolve”. Kristeva presented her principles for humanism in the 21<sup>st</sup> century, the central points of which focus on living and acting in the present, taking care of each other: “We are history, we do not make history. We must gamble – listen and learn together.”

### **SURVIVORS**

Out of several other interesting speakers and subjects, the presentation of professor Irina Sandomirskaja (Cultural Studies, University College of Södertörn) touched this listener especially, in spite of its somewhat hard-to-swallow title: *The New Leviathan: Malignant Governmentality and the Biopolitics of Besiegement*. The subject

turned out to be the siege of Leningrad, as described in the diary-like writings of one of the survivors of the siege, essayist and literature researcher Lidia Ginzburg. The talk was accompanied by previously censored documentary film cuttings. While living through the horrors of the siege, Ginzburg wrote about it in a curiously detached and analytical way, as if seen through another person's eyes. Leviathan, in this context, can perhaps be understood as the biblical monster. According to Sandomirskaja Ginzburg's answer to the question "What to do about Leviathan?" was: "We can write about it".

The last speaker was supposed to be Slavoj Žižek who, however, had to cancel because of illness, and was then replaced by a performer of a rather different kind, composer-musician, painter and performance artist Diamanda Galas. Galas, who originally trained as an opera singer, has moved fluently on to several avant-garde art fields and has taken stands on public and other issues through her performances. She read some of her own texts and showed two short videos of her voice performances, ending with the song *a Man and Woman Go Through the Cancer Ward*, to a poem by Gottfried Benn. The poor professor who was supposed to interview Galas after the performance became so unraveled by this vocal phenomenon with her commanding presence and three-and-a-half-octave vocal range that he simply did not seem to know what to say to her. ■

MATTI HUTTUNEN

## Oskar Merikanto: Kansallisen kauden yhteiskunnallinen vaikuttaja

**HANNELE KETOMÄKI:** *Oskar Merikannon kansalliset aatteet: Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmissa.*  
Helsinki: Sibelius-Akatemia. (Studia Musica 48.)

Hannele Ketomäen väitöskirja tarkastettiin Sibelius-Akatemiassa 9.6.2012. Seuraava arvostelu perustuu esitarkastajan ja vastaväittäjän lausuntoihin. Merikannon historiallista asemaa ja hänen musiikkinsa reseptiota on tarkasteltu monissa tutkimuksissa, mutta tässä yhteydessä on mielestäni paikallaan tarkastella aluksi Merikannon imagoa Suomen musiikkikulttuurissa: Ketomäen väitöskirja tuo Merikanto-kuvaan uusia ja merkittäviä näkökohtia, ja kirjan arvon ymmärtämiseksi on syytä lähteä liikkeelle vakiintuneesta – ja monessa suhteessa stereotyyppisestä – Merikanto-kuvasta.

### I

Meillä ei kukaan säveltäjä ole päässyt yleiseen tietoisuuteen ja välittömään suosioon siinä määrässä kuin Oskar Merikanto. Tähän oli pääasiallisena syynä hänen melodiansa helppo omaksuttavuus. Syrjäisten seutujen matalan majan asukaskin, jolla oli välineenä musiikin kuulemiseen vain vähän tottunut korva, löysi näissä lauluissa sellaista, mitä hän vaivatta ymmärsi ja mikä ravitsi hänen luontaista sävelkaipuutaan. (Suomalainen 1950, 50–51.)

Luulen, että moni musiikinystävä pitää Yrjö Suomalaisen luonnehdintaa oikeaan osuneena kuvauksena Oskar Merikannosta. Merikanto oli – näin siis yleinen käsitys kuuluu – sujuvakynäinen kodikkaiden teosten säveltäjä, joka ei pystynyt kilpailemaan aikansa suurten mestareiden kanssa.

Merikanto nousi Helsingin musiikkijulkisuuteen samoihin aikoihin kuin kolme vuotta vanhempi Jean Sibelius, mutta eri tavalla. Vaikka Sibelius johti teoksiaan

itse, hän leimautui paljon vahvemmin ”puhtaaksi” säveltäjäksi kuin Merikanto, jonka piano- ja urkuensikonsertit vuonna 1887 olivat tapauksia ennen kaikkea esittävän säveltaiteilijan saavutuksina.

Näyttää siltä, että Merikanto alettiin jo varhain mieltää Sibeliuksen peilikuvaksi. Monet tarinat ja anekdootit (todet tai epätodet) Sibeliuksen ja Robert Kajanuksen vähättelevästä suhtautumisesta Merikantoon tukevat sitä ajatusta, että Sibeliukselle haluttiin löytää vastapooli, ja sellaiseksi oli helppo ottaa Merikannon toisella tavoin painottunut toiminta ja tuotanto. Klassisen dialektiikan termein: Sibelius tarvitsi negaation, jotta hänen musiikkiaan voitiin ymmärtää, ja Merikanto määriteltiin Sibeliuksen musiikkiin liitetyjä määreitä rajaavaksi negaatioksi – vaikka asiaa ei ehkä tällä tavalla tietoisesti ajateltu.

Merikanto jäi häviölle vertailussa Sibeliukseen ilmeisesti jo 1890-luvulla, ja vuonna 1900 ilmestyi sitten Karl Flodinin esseekokoelma *Finska musiker och andra uppsatser i musik*, johon sisältyvää pilkkakirjoitusta siteerataan useissa Merikanto-tutkimuksissa, mm. Ketomäen väitöskirjassa ja Jan Lehtolan artikkelissa ”Merikanto-reseptio hänen elinaikanaan” (2011). Flodin oli julkaissut kirjoituksensa alun perin vuonna 1899, mutta vasta esseekokoelma, jossa esitellään lukuisa joukko suomalaisia musiikkihenkilöitä, paljasti lukijoille Flodinin näkemyksen Merikannon paikasta Suomen musiikkielämässä.

Merikannon vastineet Flodinille olivat tiukkasävyisiä. Hän haukkui *Päivälehdessä* 23.11.1899 Flodinin sävellyksiä ja *Valvojan* numerossa 7–8/1901 Flodinin perustamaa *Euterpe*-lehteä (Merikanto 1901; ks. Ketomäki 2012, 164–165), mutta hän ei voinut enää mitään sille, että hänet oli leimattu niin Flodinin kirjoituksessa kuin ilmeisesti myös yleisessä mielipiteessä vähempiarvoiseksi henkilöksi kuin Sibelius tai Kajanus. Merikannon laajat teokset (oopperat ja laulunäytelmät) eivät muuttaneet tätä imagoa, tosin samalla tavalla esimerkiksi Erkki Melartinin, Selim Palmgrenin ja Armas Launiksen oopperat jäivät vaille sitä kansallista euforian tunnetta, jonka vasta Leevi Madetojan *Pohjalaisten* kantaesitys herätti kuulijoissaan vuonna 1924.

Paradoksaalisesti Merikanto oli itse luomassa asetelmaa, jossa Sibeliuksesta tuli kansallissankari. Merikanto oli 1890-luvulla *Päivälehdessä* aktiivisin kriitikko ja kirjoituksillaan hän oli mukana nostamassa Sibeliusta julkisuuteen. Unohtumattomia ovat lauseet, joilla Merikanto julisti *Kullervon* käännteentekevää merkitystä, esimerkiksi: ”Tällainen on ensimmäinen ihka suomalainen sävelteos.” (*Päivälehti* 30.4.1892). Merikannon kirjoitukset tukeutuivat vahvasti saksalaiseen idealismiin, jota ei ehkä ole helppo liittää Merikannon mentaliteettiin, mutta joka osaltaan loi Sibeliukseen vielä tänäkin päivänä liitettäviä ideoita (ks. Huttunen 2011).

Ensimmäinen Merikanto-aiheinen monografia, tämän kirjoituksen alussa siteerattu Yrjö Suomalaisen kirjoittama pieni elämäkertateos, ilmestyi vuonna 1950, kaksikymmentäkuusi vuotta Merikannon kuoleman jälkeen. Suomalaisen positiivinen suhtautuminen Merikantoon ilmenee monista kauniista lausumista, mutta kirjan alaotsikko ”Suomen kotien säveltäjä” kertoo Merikannon roolista Suomen musiikin

historiassa: tämän otsikon valossa Merikanto oli ensinnäkin primääristi säveltäjä (ei kapellimestari, organisaattori, pianisti tai urkuri), ja toiseksi hänen sävellystensä paikka oli enemmän suomalaisissa kodeissa kuin konserttisaleissa. Tämän voidaan tulkita implikoivan, että sellaiset konserttikulttuuriin liittyvät ilmiöt kuin ”harras” kuuntelutapa eivät kuuluneet Merikannon teosten maailmaan. Jälleen paradoksaalisesti Merikanto puolusti ja julisti musiikkikirjoituksissaan ”esteettisen hartauden” ideaa (Huttunen 2011, 49–50).

Tauno Karila julkaisi vuonna 1954 väitöskirjansa *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa*. Karilan tutkimus perustuu laajaan lukeneisuuteen, mutta sitä on pidetty metodologisesti ongelmallisena. Karila analysoi tutkimuskohteinaan olevien laulujen abstrakteja ”melodiahahmoja” ja niiden yhtäläisyyksiä laulutekstien ”vesimaisemiin”, joita ovat esimerkiksi ”suuri meren tai järven selkä” ja ”kohtalaisen kova tuuli”. Vaikka Karila tähtäsi Eino Kailaan tukeutuen ”invarianssien” löytämiseen, hän päätyy tutkimuksensa johtopäätöksissä arvoarvostelmiin: Merikannon ”isomorfiat” ovat Sibeliuksen ja Kilpisen lauluihin verrattuna ”köyhiä” ja ”hän ei yhdistele komponentteja läheskään yhtä monivivahteisesti” kuin vertailukohtansa. (Karila 1954, 26–35, 71–72, 83, 193–196.)

Vuosien varrella Merikannon musiikista on julkaistu muutamia akateemisia opinnäytteitä, hän on itse oikeutettu henkilö Suomen musiikin yleisteoksissa, ja 1990-luvulla ilmestyivät sitten Heikki Poroilan laatima Merikannon teosten luetelo (1994) ja Seppo Heikinheimon kirjoittama elämäkertateos *Oskar Merikanto ja hänen aikansa* (1995).

Merikannon mainetta populaarina ja jopa vähäteltynä säveltäjänä ei pidä tulkita liian mustavalkoisesti: häntä koskevan kirjallisuuden tilanne on hyvin samankaltainen kuin Robert Kajanuksen, Toivo Kuulan ja Leevi Madetojan. Jokaisesta näistä säveltäjästä kirjoitettiin aikanaan populaari elämäkertateos (Yrjö Suomalainen Merikannosta [1950] ja Kajanuksesta [1952], Kalervo Tuukkanen Madetojasta [1947] ja Tuomi Elmgren-Heinonen Kuulasta [1938]), ja sitten 1980-luvulta lähtien ovat vuorossa olleet laajat, tutkimukseen perustuvat, mutta esitystavaltaan suhteellisen populaarit kirjat: Matti Vainion Kajanus-elämäkerta (2002), Juhani Koiviston Kuula-elämäkerta (2008), Erkki Salmenhaaran Madetoja-elämäkerta (1987) ja Heikinheimon Merikanto-elämäkerta. Merikannosta on olemassa lisäksi uutta akateemista tutkimusta, esimerkiksi Jan Lehtolan tutkielma *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle* (2009) ja Lehtolan toimittama antologia *Merikanto-symposium* (2011). On myös julkaistu CD-levyillä Merikannon unohtuneita urkuteoksia ja hänen omaa soittoaan sekä esitetty katkelmia hänen oopperoistaan. Kuten tunnettua monet Merikannon sävellyksistä kuuluvat suomalaisen musiikin kantarepertoaariin, ja sellaiset teokset kuin *Kesäillan valssi* tai *Kiitos sulle, Jumalani* ovat ikään kuin irronneet säveltäjänsä otteesta ja muuttuneet perinnesävellykseksi – niin paljon niitä on soitettu ja laulettu, milloin alkuperäisversioina, milloin sovituksina. Yhtäältä suomalaisen musiikin suosituimpia ja tunnetuimpia säveltäjiä, toisaalta väheksytty ja tois-

arvoisena pidetty musiikkihenkilö: tämä arvostelu voisi olla otsikoitu ”ristiriitainen Oskar Merikanto”.

## II

Hannele Ketomäki on kirjoittanut perusteellisen ja laajaan aineistoon pohjautuvan väitöskirjan Oskar Merikannon toiminnasta venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhilla. Kirja käsittelee myös Merikannon kantaottavia kuorolauluja sekä oopperaa *Pohjan neiti*, joka kantaesitettiin pitkän odotuksen jälkeen Viipurin laulujuhilla vuonna 1908. Ketomäen tutkimus tuottaa uutta tietoa, jonka voidaan arvella kiinnostavan paitsi musiikintutkijoita myös yleisestä kulttuurihistoriasta kiinnostuneita lukijoita.

Ketomäen tutkimus perustuu siihen metodologiseen oletukseen, että ihmisen teoista ja toiminnasta voidaan tehdä aatehistoriallisia johtopäätöksiä. Ketomäki noudattaa tätä ajatusta johdonmukaisesti, mutta johdannossa hän olisi voinut käsitellä aatehistorian metodologisia аспектеja vielä monipuolisemmin. Tekojen, aatteiden ja ajatusten suhde on monimutkainen kysymys, ja Markku Hyrkkäsen kiinnostavia metodologisia ideoita olisi voitu täydentää muutamilla klassikkoteoksilla, esimerkiksi R. G. Collingwoodin omaelämäkerralla *An Autobiography* (1967 [1939]), jonka luku ”History as the Self-knowledge of Mind” käsittelee historian tutkimuksen suhdetta menneisyyden ihmisten ajatteluun (Collingwood 1967, 107–119). Oma näkemykseni on, että aatehistorian tutkimat aatteet eivät ole ensi sijassa psykologisia ilmiöitä, jotka tulevat ja menevät. Aatteet kuuluvat enemmänkin ideoiden tai merkitysten alueelle.

Tutkimuksen johdanto-osa taustoittaa paitsi metodologiaa myös käsiteltävän aikakauden yleistä nationalismia. Ketomäki ei näe suomalaista nationalismia monoliitiksi, vaan hän kuvaa perustellusti, miten kansalliset aatteet taistelivat elintilasta ja olivat usein ristiriidassa toistensa kanssa.

Laulu- ja soittojuhlien tausta ja juhlien moottorina toimineen Kansanvalitusseuran historialliset lähtökohdat esitetään asianmukaisesti ja perusteellisesti. Kansainväliset yhteydet, niin Merikannon erityisesti kuin laulu- ja soittojuhlien yleisesti, jäävät melko vähälle, ja on erittäin tärkeää, että näitä asioita tutkitaan tulevaisuudessa lisää. Suomalaisen musiikkinationalismin alkuperä on kiinnostava peruskysymys, johon on vuosikymmenten varrella esitetty toisiinsa nähden päinvastaisia näkökantoja: varhaiset Suomen musiikin tutkijat pitivät kansallista omaleimaisuutta kansanhengen vuosisataisen ja sisäsyntyisen edistymisen tuloksena; toisen maailmansodan jälkeen on vähitellen vahvistunut käsitys, että Suomen musiikin kansallinen kausi juontui olennaisesti ajan kansainvälisistä kulttuuri-ilmiöistä.

Tutkimuksen keskeisiä peruskäsitteitä ovat ”kansä”, ”sivistys” ja ”kansansivistys”. ”Kansan” käsite määritellään tutkimuksen alkupuolella. Lukiessaan kirjaa pitämälle lukija törmää varsin moniin eri tapoihin, joilla historian henkilöt, esimerkiksi

Merikanto, ovat käyttäneet termiä ”kansä”. Tämä sana ja sen sukulaiset ”kansallinen”, ”kansakunta”, ”kansalainen”, ”kansanomäinen” ja niin edelleen ovat hankalia ja monimerkityksisiä, ja olisi ollut kiinnostavaa lukea lisää niiden vivahteista käsiteltävällä aikakaudella. Vanhan ja nykyaikaisen terminologian välinen keskustelu on historiäntutkimuksessa ääretön työmaa!

Ketomäki tavoittaa tutkimuksen keskeisissä luvuissa koherentin historiankuvan. Tutkimusote on toisinaan melko kuvaileva: historianäntutkimuksessa tähdellistä itse-reflektiota kirjoittaja olisi voinut soveltaa vielä perusteellisemmin.

Itse-reflektioon liittyy yksi musiikin nationalistitutkimuksen koetinkivistä: luodessaan käsityksiä kansallisesta taiteesta ja kulttuurista nationalismi hahmotti samalla myös omia historiallisia juuriaan tavalla, joka vaikuttaa meihin yhä. Musiikin-historioitsija joutuu nationalismia tutkiessaan ottamaan kantaa tähän kysymykseen – siis reflektimaan nationalismista juontuvia ja meidän aikamme käsityksiä (ja itse asiassa kaikkia näiden väliin jääviä käsityksiä) nationalismin historiallisesta luonteesta. Marxilainen ideologikritiikki, jonka päämääränä on paljastaa yhteiskunnan henkisen ylärakenteen taloudellinen (Leninin sanoin ”esineellinen”) alkuperä, voisi tarjota yhden väylän tämän vyyhdin avaamiseen.

Ketomäen tutkimuksen keskeisenä aineistona on käytetty sanomalehtiä. Tutkimus sisältää paljon sanomalehtisitaatteja, joista osa käsittelee laulu- ja soittojuhlien ulkoisia puitteita ja tapahtumia, osa taas juhlilla esitettyjä teoksia. Sitaatit tuovat tekstiin elävyyttä ja niitä on tutkimuksen kokonaisuudessa sopiva määrä, mutta monia sitaatteja ei selitetä tai tulkita riittävästi: varsinkin konserttiarvosteluista voidaan päätellä monia erilaisia tosiasioita, ja lukijalle jää toisinaan epäselväksi, mihin seikkoihin arvostelusitaateissa tulisi kiinnittää huomiota. Omissa tulkinnoissaan Ketomäki painottaa kirjallisten dokumenttien kansallisia aspekteja, ja jotkin dokumentit (esimerkiksi Merikannon lausuma Sibeliuksen *Ateenalaisten laulusta*) voitaisiin tulkita myös ajan yleisen estetiikan valossa ilman näin vahvaa nationalistista painotusta. Kuten asiaan kuului, lehtikirjoitukset antoivat aiheesta varsin ihanteellisen kuvan. Tälle ei mahdeta mitään, ja voi olla vaikea löytää lähteitä, jotka kuvaisivat juhlisiin mahdollisesti sisältyneitä vähemmän mairittelevia lieveilmiöitä.

Hegelin filosofian ja muun saksalaisen idealismin vaikutus Suomen musiikin aatteisiin on kiinnostava kysymys, jonka tutkimusta on jatkettava tulevaisuudessa. Ketomäki käsittelee ansiokkaasti Hegelin vaikutusta kansallisiin ideoihin ja mainitsee myös Hegelin ja J. V. Snellmanin käsitysten osittaisen erilaisuuden. Tämä eroavaisuus ei ole uusi havainto (ks. esim. Salomaa 1948, 87), mutta sen esille nostaminen on erittäin tärkeää tänä päivänä, kun Hegelin ja Snellmanin kaltaisten ajattelijoiden teorioista on vallalla lähinnä kaavoihin kangistuneita, triviaaleja ja negatiivisia käsityksiä. Nykylukija suorastaan hämmästynee nähdessään Merikannon Hegel-vaiikutteisia lausumia. Niistä löytyy Hegelin taide-, vapaus- ja valtioideoita ja peräti niin kutsuttua isännän ja orjan dialektiikkaa – Merikanto siis esitti luovan

tulkinnan Hegelin ideasta, jota perinteisesti on sovellettu ennen kaikkea kieli- ja oikeusfilosofiassa.

Merikannon lausumien kytkeminen yleiseen nationalismiin tai Hegelin kaltaisen filosofin syvälleikäviin ajatuksiin sisältää vaaransa: harmittomat lausahdukset saataan tulkita kaikenkattavan nationalismin syvällisiksi ilmauksiksi. Kukaan musiikin-tutkija ei ole suojassa ”syvällisyyden” ja ”kaikenkattavuuden” illuusioilta niin kauan kuin tutkimuskohteena ovat yhden henkilön kansallishenkiset ideat.

Ketomäki ei käsittele vain laulu- ja soittojuhlien ulkoisia tapahtumia, vaan hän esittelee myös juhlilla esillä olleita Merikannon ”kansallismielisiä” kuorolauluja ja erityisesti J. H. Erkon roolia näiden laulujen runoilijana. Ketomäki on löytänyt muutamia ennestään tuntemattomia teoksia. Merikannon kuorolauluihin ei sovelleta musiikkianalyysejä, vaan tekijä arvioi laulujen yleistä kansallista sisältöä ja merkitystä. Tämä ratkaisu on linjassa tutkimuksen rajausten kanssa, mutta jatkossa olisi mahdollista tutkia Merikannon tuotantoa lajiteorian valossa. Musiikinlajeihin liittyy sekä musiikillisia rakenteellisia että sosiologisia näkökohtia, ja näiden yhdistäminen voisi olla Merikannon tapauksessa kiinnostava tehtävä, joka edellyttäisi myös musiikkianalyysejä kohdistamista nationalistisiin lauluihin.

Kuvaukset *Pohjan neiti* -oopperan taustasta, synnystä, kantaesityksen viivästy- misestä ja lopulta harjoitus- ja esityshistoriasta ovat antoisia, ja ne sisältävät sellaista tietoa, jota ei juuri ole olemassa monissa suomalaisen musiikin keskeisistä teoksista. Ketomäki liittyy Merikannon ”julkisen kiusaamisen” *Pohjan neidin* vaiheisiin. Karl Flodinin pilkkakirjoitukset, erityisesti edellä mainittu essee, samoin kuin Merikannon vastineet on dokumentoitu huolellisesti. Flodin oli kriitikkona impulsiivinen ja arvaamaton, ja hän saattoi kritisoida ankarasti myös Sibeliusta. Eri- tyisesti Flodinin lausunto *Lemminkäis*-sarjan esityksestä vuonna 1897 oli huomiota herättävän negatiivinen (ks. Salmenhaara 1995, 101–102.). Jatkossa voitaisiin poh- tia, kuinka paljon hänen suhtautumisensa Merikantoon johtui henkilökohtaisesta syistä ja kuinka paljon taustalla oli aitoja esteettisiä periaatteita. Kiinnostavaa olisi myös suhteuttaa *Pohjan neidin* kohtalo *Sävelten taitureita* -nimisestä, vuonna 1947 ilmestyneestä teoksesta löytyvään väitteeseen, jonka mukaan *Pohjan neidin* kantaesi- titys viivästyi siitä syystä, että Suomessa ei ennen Wäinö Solaa ollut teoksen miespää- rooliin kelvollista tenoria (Tolonen 1947, 531).

Tutkimuksen johtopäätöksissä palataan alun kysymyksiin ja luodaan ehyt kokonaiskuva Merikannon kansallisesta ajattelusta. Ketomäen käyttämä tausta- kirjallisuus on laaja ja se painottuu – kuten pitääkin – alan uusimpiin teoksiin. Joidenkin suomalaisten teoreettisten kansallisuustutkimusten kanssa Ketomäki olisi voinut käydä vahvempaa dialogia; jäin kaipaamaan lähdeluettelosta erityisesti Ilkka Oramon kirjoituksia. Tutkimuksen tarkastelutapa on kaiken kaikkiaan ai- neistolähtöinen, ja merkittävä uusi tieto, jota tutkimus tuottaa, on niin sanoakseni ”suoraan” historiasta kumpuavaa tosiasiatietoa, ei niinkään vastauksia teoreettisiin ongelmiin.

Ketomäen teksti on miellyttävää luettavaa, ja asiat esitetään oikealla tavalla yksinkertaisesti. Yksinkertaisuus – toisin kuin yksinkertaistaminen – on tieteellinen hyve!

### III

Oskar Merikanto on eräänlainen suomalaisen musiikin aate- ja sosiaalishistorian ilmapuntari. Merikannon tuotantoon liitetyt määreet sekä se seikka, että häntä on sittenkin arvostettu ja arvioitu enemmän säveltäjänä kuin muuna musiikkielämän toimijana, kuvaavat epäsuorasti Suomen musiikkikulttuurin preferenssejä ja arvoja.

Heikki Klemetti kirjoitti aikanaan, että Merikanto oli ”napolilaisuuden luontehikkaimpia edustajia” Pohjoismaissa (Klemetti 1926, 491). 1700-luvun niin kutsuttuun napolilaiseen koulukuntaan suhtauduttiin niin meillä kuin muuallakin negatiivisesti, ja Klemetti, joka arvosti napolilaista suuntausta, jäi mielipiteineen yksin. Tässä valossa voidaan ainakin yleisellä tasolla ymmärtää, miksi Merikanto ei saanut varauksetonta tukea sävellyspyrkimyksilleen. Wagner oli kirjoituksillaan lyönyt napolilaiseen koulukuntaan rappiotaiteen leiman, ja tämä käsitys oli tullut Suomeen Martin Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen (1891–93) ansiosta 1890-luvun alussa. Kun ajatellaan Merikannon tuotantoa ja sävellystyylä, on selvää, että se ei millään tavoin toteuta wagneriaanisia ihanteita – eikä pyrikään toteuttamaan niitä.

Samantapaisen näkökulman Merikannon merkitykseen tarjoaa saksalaisen musiikkitieteilijän Carl Dahlhausin teoria 1800-luvun kahdesta suuresta musiikkikulttuurista: oli Rossini-kulttuuri ja Beethoven-kulttuuri (ks. Dahlhaus 2003 [1980], 64). Tämän jaottelun valossa Sibelius, suomalaisen musiikin ihanne ja idoli, jatkoivat Beethoven-linjaa, kun taas Merikanto liittyi enemmänkin Rossini-kulttuuriin. Hänen sävellystuotannossaan ovat etusijalla melodia, draama ja laulullisuus; hänen tuotannostaan esitetään tänä päivänä vain osaa; hänen tuotannostaan ei löydy selvää beethovenmaista kehityskaarta – ja mikä tänään tarkastettavan tutkimuksen kannalta keskeistä: hän oli toiminnan ihminen, ei pelkästään säveltäjä, jonka tuotanto olisi voinut viedä esteettisen hartauden mukaisen kuuntelutavan sfääreihin.

Meidän aikamme on tuonut suomalaisen musiikin tutkimukseen uusia tarkastelutapoja. Kiinnostuksen kohteita ovat muun muassa esittävä säveltaide ja suomalaisen musiikin mikrohistorialliset, aatteelliset, yhteiskunnalliset ja taloudelliset näkökohdat. Merikantoakaan ei ole enää pakko tutkia pelkästään säveltäjänä, joka oli tuomittu häviämään Sibeliukselle ja muille ”merkittäville” säveltäjille, vaan Merikannon toimintaa voidaan yrittää ymmärtää osana laajempaa kulttuurikontekstia. Hannele Ketomäen väitöskirja on merkittävä askel kehityskulussa, joka on laajentanut suomalaisen musiikin tutkimusta pois säveltäjä- ja teoskeskeisyydestä kohti äsken mainittuja uusia näkökulmia.

Musiikintutkimusta voidaan perustella monilla eri tavoilla. Voidaan puolustaa

jotain tutkimuskohdetta muun muassa sillä, että se on esteettisesti arvokas; näin tehdään usein esimerkiksi Sibeliuksen kohdalla. Voidaan myös viitata musiikkityylin tai -lajin yleisyyteen: on perustelua tutkia sellaista musiikkia, joka on läsnä kaikkialla. On olemassa myös kolmas merkittävä ilmiö: harrastajien ja ”tavallisten ihmisten” ”oma” musiikki, jota edustavat virret, perinteinen puhallinmusiikki, kansaa koonneet musiikitapahtumat (esimerkiksi laulu- ja soittojuhlat) sekä merkittävä osa kuorolaulusta. Tämä kolmas näkökohta sopii perustelemaan Ketomäen väitöskirjaa, joka samalla osoittaa ”tavallisten ihmisten” musiikin läheisen yhteyden kansallisiin aatteisiin ja 1900-luvun vaihteen niin kutsuttuun taidemusiikkiin. Ketomäki on tuonut 1900-luvun vaihteen suomalaista musiikkia koskevaan keskusteluun ansiokkaasti musiikin teko-, prosessi- ja instituutioluonteeseen. Ketomäen tutkimuksen jälkeen voidaan kysyä, kuka haastaa kenet Suomen musiikin historiassa. Onko Merikannon tehtävänä jäädä kiillottamaan Sibeliuksen kilpeä, vai onko Merikanto aktiivisena toimijana ja äärettömän monipuolisena musiikkihenkilönä se, joka haastaa Sibeliuksen ja eräät muut konkreettiselta yhteiskunnalliselta aktiviteetiltään vähempiarvoiset henkilöt? ■

#### LÄHTEET

- Collingwood, R. G. 1967 [1939]. *An Autobiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 2003 [1980]. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Gesammelte Schriften, Bd. 5. Laaber: Laaber Verlag.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 1938. *Toivo Kuula: Elämäkerta*. Porvoo: WSOY.
- Flodin, Karl 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors: Finsk tidskrift tryckeri.
- Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Otava.
- Huttunen, Matti 2011. Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910. Teoksessa *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Helsinki: Sibelius-Akatemia (Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 35).
- Karila, Tauno 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa: Vertaileva tutkimus luonnonkuvien ja niitä vastaavien melodiahahmojen rakenneyhtäläisyyksistä*. Helsinki: Sanoma.
- Klemetti, Heikki 1926. *Musiikin historia*, II osa. Porvoo: WSOY.
- Koivisto, Juhani 2008. *Tuijotin tulehen kauan: Toivo Kuulan lyhyt ja kiihkeä elämä*. Helsinki: WSOY.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Helsinki: Sibelius-Akatemia (Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31).
- Lehtola, Jan 2011. Merikanto-reseptio hänen elinaikanaan. Teoksessa *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Helsinki: Sibelius-Akatemia (Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 35).
- Merikanto, Oskar 1901. Konserttikatsaus – Uusi musiikkilehti ”Euterpe”. *Valvoja* 7–8/1901, 445–448.

- Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys (Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 38).
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1995. *Kansallisromantiikan valtavirta*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.
- Salomaa, J. E. 1948. J. V. Snellman: *Elämä ja filosofia*. Porvoo: WSOY.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto: Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus: Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- Tolonen, Jouko 1947. Wäinö Sola. Teoksessa *Sävelten taitureita. Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY.
- Tuukkanen, Kalervo 1947. *Leevi Madetoja: Suomalainen säveltäjäpersoonallisuus*. Porvoo: WSOY.
- Vainio, Matti 2002. "Nouskaa aatteen!": *Robert Kajanus: Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Wegelius, Martin 1891–93. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors: Holm.

SANNA IITTI

## Uusi musiikkitiede ja uudet paradigmat

STEFANIJA, LEON JA NIKO SCHÜLER, TOIM.

*Approaches to Music Research, METHODOLOGY OF MUSIC RESEARCH 6*  
(Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2011).

Antologiaan on koottu Ljubljanan yliopistossa Sloveniassa vuonna 2008 pidetyn symposiumin esitelmiä, jonka johtoi aiheena oli musiikkitieteen epistemologia ja monitieteisyys tutkimuksen teossa. Pohdinnan lähtökohtana on Kevin Korsynin analyysi Uuden musiikkitieteen, ”New Musicology”, ikääntymisestä. Aiheutettuaan 1990-luvulla kriisejä pohjoisamerikkalaisissa yliopistoissa se on saavuttanut jalansijan myös Euroopassa. Noissa rajuisissa riidoissa törmäsivät yhteen muun muassa feministit ja musiikkianalyysin formalistit. Mutta mitä on tapahtumassa Uuden musiikkitieteen jälkeen? Antologia on kattava keskustelun avaus musiikin tutkimuksen uusimpien trendien kartoittamiseksi. Siinä selvitetään, mitä tällä alalla on ”Next Paradigm” ja minkä tyyppisessä opillisessa ilmastossa alan tutkimusta nyt siemennetään.

Korsynin mukaan Yhdysvalloissa on pitkään eletty mykkyyden ja resignaation aikaa. Konfliktit on tukahdutettu, mutta opillisista kiistoista ei kuitenkaan ole päästy sopuun. American Musicological Society:n pitkäaikainen presidentti, Elaine Sisman, on puoltanut julkisesti metodista pluralismia. Musikologialla ei silti monien mielestä suju kovin hyvin sen paremmin USA:ssa kuin muuallakaan. Antologian teksteistä välittyikin se vaikutelma, että interdisiplinäärejä otteita – musiikinhistorioitsijoiden, etnomusikologien ja musiikinteoreetikoiden entistä tiiviimpää yhteistyötä – kaivataan kipeästi alaa pitkään vaivanneiden ongelmien ratkaisemiseksi.

Uusi musiikkitiede repi hajalle myyttiä tieteen objektiivisuudesta osoittaen että rotu, sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuneisuus ovat ensinnäkin musiikillisia merkityksiä luovia tekijöitä. Toisaalta ne johtavat monesti diskriminaatioon tieteen piirissä. Eräs seuraus on se, että tutkimusmenetelmiä ohjaavat oletukset, jotka koskevat musiikkia ja sen tutkijan roolia, tiedostetaan entistä kernaammin. Musiikkitieteen

akateemisen legitimitietin kyseenalaistaminenkin on helpompaa kuin koskaan ennen. Korsynin mukaan nykypäivän yliopistoissa korostetaan kuluttajuutta. Myös tämä pakottaa tutkijoita perustelemaan käyttämiensä menetelmien valinnan aiempaa tarkemmin.

”New Musicology” osoitti jotakin uutta musiikkitieteen kehitystä uhkaavista tekijöistä. Se muokkasi perustaa, jolta tulevaisuutta rakennetaan. Euroopassa Bolognan prosessina tunnettu korkeakoulujen arviointi- ja uudistustyö johti monen musiikkialan tutkimuslaitoksen lakkauttamiseen ja fuusioihin. Paineita yliopistoissa on sen lisäksi aiheuttanut sekä muusikkojen että rahoittajien kritiikki. Kysytään: mitä tutkimushankkeesi tuottaisi pop-artisteille ja säveltäjille? Mitä luulet ”muusiikin” suunnittelijoiden ja myyjien ajattelevan siitä? Liike-elämä ei asetu sellaisen tutkimuksen tai opetuksen puolelle, joka ei puhuttele musiikkialan keskeisiä toimijoita. Myös opiskelijoiden kokemusmaailmaan pitäisi näin vedota. Korsyn erittelee osuvasti ristipaineita, joita kasautuu musikologian sinitellessä yliopiston ja konservatorion välimaastossa. Oman työn merkityksen todistelu niiden ja säätiöiden johtoryhmille kuten musiikkielämän ”ruohonjuuritason” toimijoille onkin erityinen haaste kaikille musiikkitieteen tekijöille.

## DEKONSTRUKTIO, POST-KOLONIALISTINEN KRITIIKKI JA GENDER-TUTKIMUS

”Next Paradigm” USA:ssa on vielä vailla suuria nimiä. Moni Uuden musiikkitieteen uranuurtaja ehkä toivookin sen jäävän niitä vaille. 1960-luvulla syntyneistä lienee tragikoomista, että monet laitokset USA:ssa luovat nahkaansa heruttamalla uutta verta esiin toisen maailmansodan aikoihin syntyneiden tutkijoiden ajattelusta. Radikaalia on yhä esimerkiksi dekonstruktio vaikkapa Rose Rosengard Subotnikin jalanjalkia seuraten. Mutta kukaan ei takaa sitä, että uudet otteet hyväksytään. Tutkijan ura voi aina kariutua epistemologisiin kiistoihin noissa konservatiivisissa opinahjoissa, joita radikaalien ikääntyminenään ei ole pakottanut nuorten akateemisten työllistämiseen.

Tutkimuksen verkset paradigmattavat ehkä siitäkin syystä kohti aidosti globaalia ajattelua. Kolonialismin kritiikki on johtanut muun muassa alueellisen epätasa-arvon aiheuttamien uhkien tiedostamiseen, joihin suhtaudutaan hyvällä syyllä vakavasti. Reuna-alueet tai ”marginaalit” ovat nousseet merkittäviksi teemoiksi. Aluekeskuksissa tehdään innovaatioita, mutta köyhyyden aiheuttama ghetoutuminen heikentää usein tutkimuksen laatua. Toisaalta tutkimusmatkailu on länsimaissa entistä tärkeämpää. Etnomusikologisista kenttätöypäiväkirjoista, joissa tutkija luotaa minuuttaan tulostensa ohella, on tullut tieteellisen kirjoittamisen lajina jo instituutio. Tieteen teon konventiot säilyvät kenttätöyön ansiosta laitoksia suljettaessa. Aineistoa kootaan, oli tutkijalla näissä laitoksissa asemaa tai ei.

Sivullisuuden tunteet korostuvatkin monen tieteen tekijän elämässä ja kirjoituksissa, jotka voisi lukea Uutta musiikkitiedettä seuraavaan paradigmaan. Pienten yliopistomaiden laitoksilta on yhä hankalampaa löytää pysyvää tehtävää. Tutkijain aseman heiketessä yliopistoissa kannattelevat heidän työtään lähinnä tiedon etsintää ja taltiointia varten luodut verkostot. Muita musiikkitieteenkin tukipilareja ovat tätä nykyä yritysmaailma, erilaiset yhdistykset ja jopa armeija.

*Approaches to Music Research* -antologiassa esitetään melkoisen suorasuukaista kritiikkiä vanhoillista saksalais-itävaltalaisista tieteenperinnettä kohtaan. ”New Musicology” on kaikesta päätellen lyömässä hitaasti mutta varmasti läpi Keski-Euroopassa. Siellä raivataan myös tilaa musiikin naistutkimukselle ja feministiselle kritiikille, mutta gender-tutkijoiden taival on Saksassa ja Itävallassa yhä kovin kivinen. Feministisesti asennoituvan Kordula Knausin mielestä tutkimus kamppailee aina Korsynin kuvaileman legitimoimisen ongelman kanssa siitä riippumatta myönnetäänkö ”modernin” perinteelle rakentuvan tieto-opin ongelmat vai ei. Hänestä innovoinnin ehdot musiikkitieteessä ovat yhä instituutioiden sanelemia ja Uusi musiikkitiede pikemmin kuolemassa kuin ikääntyy. Kuinka se saataisiin kukoistamaan Itävallan yliopistoissa, joita on kyllästetty pragmatismilla ja formalismilla?

Knausin pessimismi tuntuu ymmärrettävältä erityisesti musiikin historioitsijasta, joka kamppailee tutkimusresursseista etnomusikologien ja popin tutkijoiden kanssa. Kilpailuasetelman yksi seuraus on, että nuorin tutkijapolvi integroi edeltäviä kernaammin työhönsä median ja populaarikulttuurin tutkimusta. Niihin liittyvää menestysajattelua tahdottaisiin pönkittää tieteenkin avulla, sillä tutkimus ja tutkijat ovat monella tapaa nykykulttuurissa yhteiskunnallisen menestyksen symboleja. Sitä myös edellytetään heiltä. Knausin huolontäyteinen kritiikki johtaakin kysymään: voidaanko musiikkitieteen marginaalissa oikeastaan elää?

Korsyn on sitä mieltä, että musiikintutkijoiden marginalisoitumista selvitellessä olisi tärkeää ottaa huomioon yhtäältä instituutioiden, toisaalta yhteiskunnan vaikutusvalta. Ne sanelevat musikologian kehitysnäkymiä yliopistoissa. Eikö Bolognan prosessi olekin monessa paikassa merkinnyt kritiikkiä, joka olisi tahdottu välttää? *Approaches to Music Research* saa lukijan epäilemään, että juuri näin on asian laita Euroopassa. Arvioinnin ehtona on kansainvälisessä vuorovaikutuksessa laadittujen standardien omaksuminen. Sekin asettaa Korsynin kuvaileman ”tulkinnan politiikan” ehtoja. Hänen puheenvuoronsa rohkaisee monia itsenäisistä tutkijoista, joiden työolot ovat erityisen vaikeat. Musiikkia koskevan tiedon tavoittelu on umpikujassa monessa yliopistossa. Musiikkitieteen sivullisten onkin kyettävä näkemään työnsä arvo marginaaliin joutumisestaan huolimatta. Vain siten meistä jokainen voi vaikuttaa musiikkitieteen kehitykseen.

## STRUKTURALISTIS-SEMIOOTTINEN AJATTELU JA ÄLYMYSTÖN ASEMA

Onko musiikkitieteen tulevaisuus uudessa hermeneutiikassa? – näin tuntuu kysyvän artikkelissaan Leon Stefanija, toinen teoksen toimittajista. Uutta musiikkitiedettä on monesti pidetty uudenlaisten merkityskategorioiden motivoimana hermeneutiikkana. Siitä keskustellaan nyt Itä-Euroopan maiden yliopistoissa, joita on rakennettu sosialistihallinnolla. Niissä on perinteisesti sensuroitu musiikin semantiikkaa ja sopeutettu sitä poliittisiin tarkoituksiin. Uuden musikologian lähtökohdat ovat pohjoisamerikkalaisessa kulttuurissa, jossa yhteiskuntakritiikki kumpuaa esiin kovin toisenlaisten ongelmien ratkaisupyrkimyksistä. Musiikkitiede on kuitenkin perusluonteeltaan yhtä poliittista niin USA:ssa kuin tämän päivän Balkanillakin.

Stefanija tuntuu tavoittelevan jonkinlaista musikologian radikaalien maltillistamista. Hän soisi akateemisten instituutioiden uudistuvan sisäisesti niin, että radikaali ajattelu fuusioituu osaksi valtavirtaa. Ristiriidat tuntuvat silti usein sovittamattomilta maasta tai kansallisuudesta riippumatta. Moni ei löydä tietä marginaalista takaisin instituutioihin, koska niiden kulmakivet eivät ole hievahtaneet sijoiltaan. Tiet opettajan tai professorin paikoille on muurattu umpeen.

Stefanija lähestyy Korsynin pohtimaa ongelmaa sivullisuudesta musiikkitieteessä historioitsijan näkökulmasta. Hän ehdottaa, että musikologia tuntee ambivalentteja tunteita itseään kohtaan. Se on jo alanakin marginaalissa – sitä on hyljeksitty ja hyljeksitään humanististen tieteiden piirissä. Stefanijan mukaan ulkopuolisuuden syytä alkaa ehkä löytyä sitä mukaa kuin näkemykset, jotka koskevat musiikin luonnetta tai olemusta taiteena, syvenevät.

Myös Gregor Pompe vaikuttaa kokevan musiikkitieteen aliarvostetuksi humanististen tieteiden piirissä. Sen asemaa uhkaavat toisinaan filosofit, varsinkin kun tutkimuskohteena ovat tekstiä tai draamallisia aineksia käsittävät sävelteokset. Hän osoittaaakin, millaisia ongelmia filosofien tulkinnoissa voi piillä kritisoimalla Mladen Dolarin ja Slavoj Žižekin lacanilaista psykoanalyysiä hyödyntäviä ooppera-analysejä. Ooppera voi hyvinkin olla elämän tarkoitusta koskeva väittämä, kuten he tuovat esiin. Mutta tämä on myös peruste oopperateosten musiikkitieteellisesti validin tulkinnan vaatimukselle. Ei ole syytä tyytyä vähempään!

Saussurelaiselle kielitieteelle perustuvan perinteen tärkeys Balkanilla ja Itä-Euroopassa tulee esiin erityisesti Ludomír Spurnýn katsauksessa musiikkisemiotiikkaan tai semiologiaan, joka kehittyi entisessä Tšekkoslovakiassa ja oli voimissaan 1970- ja 1980-luvulla ns. Prahan piirin ansiosta. Siinä vaikuttivat Jaroslav Volek, Jaroslav Jiránek, Jiří Fukač ja Ivan Poledňák. Asafjevin intonaatioteoria hallitsi sitä edeltävää pohdintaa, minkä ansiosta musiikillisen merkityksen ja kommunikaation ehtojen tutkimus vähitellen yleistyi. Musiikkisemiotiikalla on Tšekeissä ja Slovakiassa vakiintunut, tosin marginaalinen asema. Spurný ei kuitenkaan tahdo tai uskalla arvioida tämän tutkimusalan tulevia mahdollisuuksia näissä maissa.

Mutta strukturalistinen ajattelu on antologiasta päätellen varsin hyvin voimisaan monissa itäisen Euroopan maissa kuten Balkanillakin. Dalibor Davidovićin mukaan musikologit joutuvat Zagrebissa Kroatiaassa jatkuvasti tuottamaan kansallismielistä poliittista ideologiaa, koska autonomista kansallisvaltiota ei ole ollut. Siksi heidän on esimerkiksi pyrittävä osoittamaan, että kroatialaissaveltäjien musiikki on vanhaa juurta.

Kun tieteen autonomiaa uhataan sisäpoliittisella painostuksella, älymystössä heittää tietenkin pelko ja inho. Davidovićin tekstistä päätellen musiikin analyttinen tarkastelu, jolla voidaan esimerkiksi kehittää musiikillisessa luomisessa tarvittavia taitoja, rakentaa tiedettä parhaimmin silloin kun tieteen tekijältä on omasta mielestään riistetty edellytykset totuudellisuuteen. Formalistisen analyysin vetovoimaa voikin toisinaan selittää tiedeyhteisön pyrkimyksellä pysyä erillään kulttuurielämästä, jonka kulmakivenä ovat poliittiset dogmit.

Manfred Heidler puolestaan kuvailee musiikin tutkimusta Saksan valtion ilmavoimissa, jossa pyritään kulttuurien väliseen vuorovaikutukseen ”rajat ylittävän” musisoinnin avulla samalla, kun toteutetaan NATO:n tai EU:n sotilaallisia operaatioita. Tuollaisessa vuorovaikutuksessa on Heidlerin mukaan tärkeää tiedostaa kutakin kulttuuria ohjaavia musiikkikäsitteitä. Mutta tekeekö musiikin tuonti lännestä osaksi Balkanilla tai Lähi-idässä suoritettavia operaatioita hallaa paikallisille musiikkiperinteille? Tuo huoli alkaa vaikuttaa perustellulta, kun perehtyy Jasmina Talamín ja Tamara Karača-Beljakin ajatuksiin. He tuovat artikkelissaan esiin joitakin Bosnian sodan kielteisiä seurauksia. Sen myötä tuhoutui koko joukko kansanmusiikkiperinteitä. Niitä voisi ehkä säilyä myös esimerkiksi sähköisen viestinnän ansiosta. Talamín ja Karača-Beljakin mukaan Bosnia-Herzegovinassa on viime vuosina syntynyt niin sanottua ”turbofolkia” eli sävellettyä kansanmusiikkia, mikä lienee kirjoittajien yksi keino tuhoitulta puolustautumiseen.

On syytä kiinnittää huomiota siihen, että saksalaisesta romantiikasta juontuva estetiikka on rakentanut Balkanin nykypäivän musiikkikulttuureita. Vesna Mikić tuo esiin 1970-luvun serbialaista Uuden aallon populaarimusiikkia käsittelevässä artikkelissaan, että nuo yhtyeet hyväksyttiin koska muusikot toivat mieleen Romantiikan ajan originellit taiteilijat. Lehtiarvosteluissa korostettiin heidän aitouttaan ja epäkaupallisuuttaan. Tuollainen diskurssi soveltui popin legitimoimiseen sosialistivaltiossa.

Matjaž Barbo, joka tarkastelee slovenialaista nykymusiikkia, puolestaan muistuttaa teoskeskeisen estetiikan taustalla piilevästä absoluuttisen musiikin ihanteesta. Sen kriittinen analyysi oli tärkeä osa Uutta musiikkitiedettä yhdeksänkymmentäluvun taitteessa. Barbo rinnastaa konsertit uskonnollisiin rituaaleihin viitaten Saksassa 1800-luvun alussa kukoistaneeseen pietistiseen ”taideuskonttoon”. Papit ja muusikot toimivat nykyäänkin melko samaan tyyliin toisiaan muistuttavissa oloissa: temppelissä ja kulttuuritaloissa, joissa riittejä seurataan hartauden ja syvän hiljaisuuden vallassa.

Keskustelu autonomiaestetiikan rajoittuneisuudesta on Barbosta huomionarvoinen, koska esimerkiksi slovenialainen Lojze Lebič on koodannut säveltämiinsä teoksiin kaunokirjallisia viitteitä ja mottoja. Myös ne luovat musiikillisia merkityksiä. Tarvitsemme tulkinnan avaimet niiden ymmärtämiseen.

Ira Prodanov Krajišnikin mukaan serbialaisessa yhteiskunnassa ei toista maailmansotaa seuraavina vuosina hyväksytty sitä, että sävelteoksissa oli uskontoon viittaavia piirteitä. Arvioitaessa *Zetan prinssi (Knez od Zete)* -oopperaa esimerkiksi tuomittiin täysin kohtaus, jossa munkit laulavat kuorossa. Myös oopperoiden näytämöllepanoon puututtiin kieltämällä kirkossa käymisen kuvaaminen.

Emme selvästikään aina tule ajatelleeksi tai käsitä niitä paineita, joita valtiollisten järjestelmien hajoaminen ja tiukkaa sensuuria sisältänyt tieteen teon perinne aiheuttavat humanistisissa tieteissä Balkanilla. Moni siellä toivottaisi Barbon lailla tervetulleeksi raikkaita tuulia musikologiseen tutkimukseen. Esimerkiksi Ivana Perković Radak toivoo serbialaisen kirkkolaulun tutkimusta esitellessään, että tieteidenvälisyyden suuntaan osoittavat tutkimusotteet voimistuisivat Serbiassa. Tijana Popović Mladjenović soveltaa niitä Max Regeriä käsittelevässä tutkimuksessaan. Musiikkia koskevan keskustelun ja ajattelun tulisikin pian vapautua suurista yhteiskunnallisista muutoksista kärsineissä maissa.

## PERSPEKTIVISMI, KULTTUURINTUTKIMUS JA POP

Kirjan toinen toimittaja, Nico Schüler, puhuu ”perspektivismistä”: monitieteisestä, -menetelmäisestä tai tieteidenvälisyyttä käsittävästä tutkimusotteesta. Hän kannustaa pohtimaan ongelmia kaksitoistasävelmusiikin saralla, joita voitaisiin ratkoa tuosta lähtökohdasta käsin. Sukupuolitutkimus, semiotiikka, musiikkipsykologia ja mediatutkimus tarjoaisivat kiinnostavia menetelmiä tällaisen repertuaarin analyysiin, minkä Schüler tuo oivaltavasti esiin.

Perspektivismiin siirtyminen voisi helpottaa monen musiikinteoreetikon työtä: useita kiinnostavia ongelmia ei ehkä muuten pystykään enää selvittämään. Schülerin oma, Paul Hindemithiä käsittelevä tutkimus on kuitenkin nykymusiikin historioitsijan työtä, joka ui turvallisesti valtavrassa ja on luonteeltaan historiallisesti validia, teoreettis-esteettistä tulkintaa.

Kulttuurisemiotiikan alaa ei kirjassa juuri käsitellä, vaikka se on tarjonnut lähtökohtia monien musiikkisemiotikkojen työhön esimerkiksi Suomessa. Mutta Audra Versekénaité esittelee kirjallisuustieteestä omaksuttuja teorioita tekstien välisten suhteiden analyysiin. Hän tarkastelee muun muassa sitaatteja, niiden tiedostamista ja toisaalta lainauksissa piileviä semanttisia latauksia tai arvoja. Artikkelijohdattaa lukijan esimerkiksi pohtimaan valta-asetelmia, joita voi syntyä lainatun ja originaalin materiaalin välille. Sitaattianalyyseistä on monesti iloa musiikinteorian alan gender-tutkimukselle tai silloin, kun etsitään lähtökohtia sukupuolen musiikillisten

representaatioiden tulkintaan.

*Approaches to Music Research* -antologiassa ei ikävä kyllä ole lainkaan indeksiä ja teksteihin on jäänyt melkoinen joukko kielioppivirheitä. Marija Masnikosan artikkeli vaikuttaa puutteellisesti valmistellulta. Kokonaisuudesta olisi kannattanut karsia Dennis Colen, Peter Wicken ja J. Daniel Jenkinsin tekstit. Kirjan ideana on pohtia erityisesti musiikkitieteen epistemologiaa sen menetelmien ohella, joten pelkissä tutkimustulosten raporteissa on tätä tarkoitusta ajatellen kovin vähän annettavaa. Sen sijaan esimerkiksi L. M. K. Dona, joka esittelee musiikkiterapian tutkimusta ja käytäntöjä Sri Lankassa, avaa kiinnostavasti näkökulman erääseen tuoreeseen monitieteelliseen alueeseen: lääketieteelliseen etnomusikologiaan. K. Habe ja B. Smolej Fritz puolestaan tarjoavat katsaukset musiikkipsykologiaan ja -kasvatukseen.

Pop-musiikin tutkijoista voi mainita Christian Bielefeldtin, joka selvittää syitä siihen, miksi moni tuolla alalla vierastaa musiikkiteoksen rakenteisiin keskittyvää analyyttistä tutkimusotetta. M. J. Grant puolestaan tarkastelee 1800-luvulla tunnetun balladin ”Hullusta Janesta” editioita. Se painettiin useaan kokoelmaan ja sävelmästä tuli niin suosittu, että sitä alettiin hyrällä muidenkin runojen kera. Grant taittaa tekstissään peistä amatöörimusiikin tutkimuksen puolesta, missä tarvitaan historiallisen musiikkitieteen ja etnomusikologian integrointia. Uusi musiikkitiede ja uudet paradigmat johtavat toivottavasti siihen, että unohdettuja tai laiminlyötyjä genrejä aletaan kartoittaa uusin voimin. Samoin on syytä ryhtyä korjaamaan asenneongelmista johtuneita puutteita tutkimusmenetelmien valinnoissa.

Marie-Agnes Dittrich kaipaa muutosta musiikkitieteen arvopohjaan Itävallassa. Hän kannustaa itävaltalaisia ja saksalaisia musikologeja entistä kiivaampiin epistemologisiin väittelyihin ja tuo julki huolensa musiikintuntemuksen vähentyneestä arvostuksesta nykykulttuurissa. Toisaalta hän moittii taiteilija-tutkijoiden Wienissä tekemiä tohtorinväitöskirjoja. Osa noista töistä ei kestä musiikkitieteellistä kritiikkiä. Onkin kysyttävä kautta EU:n: miten taidekorkeakoulut voisivat parhaimmin taata tutkimuksensa laadun ja toisaalta taidemusiikin aseman?

Taiteellisten tutkimusten kuten musikologian ylipäätään edellytyksenä on elävä kiinnostus musiikkielämään. Itävallassa musiikkialan koulutusrakenteita on kannatellut naisten kotityö lasten hoidon parissa, mikä on taannut kulttuuriperinteen säilymisen ja ylemmän keskiluokan sosiaaliset etuoikeudet. Esimerkiksi musiikinopetusta ei yleensä ole saatavilla julkisena palveluna. Tällaisen järjestelmän yksi seuraus on se, että naisten on edelleenkin erittäin vaikea edetä maassa tiedeurallaan. Kansallissosialismi muovasi Itävallasta toisen maailmansodan jälkeen konservatiivisen yhteiskunnan, jonka koulutuksen alan käytänteet uusintavat sukupuolten välistä epätasa-arvoa. Musiikin gender-tutkimus laahaakin Dittrichin mukaan sekä Saksassa että Itävallassa parikymmentä vuotta toivotusta jäljessä esimerkiksi Yhdysvaltoihin verrattuna.

Dittrich tuo artikkelissaan esiin näkemyksensä, jonka mukaan äärioikeisto muodostaa pysyvän uhan sekä musiikkitieteelle että -filosofialle. Vihamielisyyttä niitä

kohtaan tuntuu vaikealta ymmärtää. Tukahdutetaanko suomalaisessakin yhteiskunnassa nykyään musiikkia koskevaa ajattelua tai pohdintaa? Musiikin tutkijoiden olisi ehkä havahduttava totalitarististen yhteiskuntamallien kritiikin tarpeellisuuteen, sillä heidän työnsä ei voi kukoistaa sellaisiin ajaututtaessa. Keskustelu musiikkitieteen tilasta ja tulevaisuudesta jatkuu – *Approaches to Music Research* kertoo sen kiinnostavuudesta Euroopan nopeimmin muuttuneissa, musiikkiperinnöltään rikkaissa osissa. ■

Jarkko Hartikainen

**Helmut Lachenmann**

This article is an overview on the work and aesthetics of Helmut Lachenmann, one of the key composers of contemporary music today. It was originally published as an introduction to the author's MMus thesis (2012) on the extended techniques in the composer's string quartets, and serves as the inaugural text of its kind in the Finnish language.

The article begins with a biographical background, which leads to the composer's stylistic starting points. We examine Lachenmann's studies and first compositions, especially those written under the guidance of Luigi Nono in Venice, without skipping the transitory, experimental, and later recalled works of 1958–64. The author walks the reader systematically and chronologically through three of the most prominent ideas or phases in Lachenmann's mature *oeuvre*: 'musique concrète instrumentale,' 'dialectic structuralism,' and 'aesthetical apparatus.' The first relates to the physical connotations of abnormal sound production (the contrast of which to the classic *musique concrète* of electronic music is discussed), the second takes into account the musico-historical contexts inherent in instrumental sounds, while the third expands and combines these with the sensitivity towards the social complexities of the musical life as a whole – not only the objects of expression and construction that are tonal, but also the social tensions that lie therein. The article ends with an evaluation of the reception of Lachenmann's music in tandem with his own – somewhat radical but historically contextualized – views on 'beautiful' as an act of rendering social contradictions perceptible and thus making them surmountable.

Keywords: biography, aesthetics, Helmut Lachenmann, *musique concrète*, noise music, extended techniques.

About the Author

Jarkko Hartikainen (b. 1981) is a composer and music writer. He studied with Paavo Heininen at the Sibelius Academy, where he completed a M.Mus. degree in 2012, and with Beat Furrer and Pierluigi Billone at the Frankfurt University of Music and Performing Arts. Besides his work as a composer, he is the Editor-in-Chief of the Amfion.fi online publication.

Osmo Honkanen

**Music, interpretation and realism**

The freedom and variety available when playing a musical score seems to speak on behalf of relativism in the interpretation of musical notation. The solid foundations of interpretation lie in tradition, authority and history. To make a distinction between meaning and significance in music is essential. In the musical praxis interpretation occurs in different forms and places: To interpret musical notation, to distinguish between musical elements and processes, to understand musician's choices, and to evaluate aesthetic qualities.

Any musical performance is one possible audible interpretation of a composition. Understanding the performer's choices is a part of receiving the work. A musician tries to make her choices understandable and to ensure the listeners are convinced by her interpretation.

Keywords: Relativism, interpretation, work of art, tradition, validity.

About the Author

Osmo Honkanen is a church musician, composer and post-graduate student.

---

Elisa Järvi

**Historical Aspects on Performance Notes in Ligeti's Piano Etudes 1–6**

The article is an approach to tempo markings and performance notes in the first volume of the Piano Etudes by György Ligeti. It compares some differences between the manuscript, the preliminary facsimile editions and the final edition by Schott. It also pays attention to various corrections, comments and notes written by Ligeti afterwards on the music in his possession.

According to the sources, Ligeti had changed his mind about the tempo several times and had also found the nuances in written performance notes important. It remains open whether more corrections and comments were intended to be published than are seen nowadays in the available editions.

The information is based on the unpublished material and archive sources at the Paul Sacher Foundation in Basle.

Keywords: Ligeti, piano etude, manuscript, edition, performance.

#### About the Author

Pianist Elisa Järvi has recently finished her artistic doctoral studies at the Sibelius Academy DocMus (Doctoral School). Her written thesis discusses the Piano Etude No. 8 by György Ligeti. She is now working as a performer and piano teacher and doing post-doctoral research on interpretation and performance notes in Ligeti's piano music. Her project has received support from the Ella and Georg Ehrnrooth foundation.

---

Ville Komppa

#### **Discussing Orchestration as an Art**

##### Abstract:

This article discusses orchestration in relation to its aesthetic qualities and how orchestration interacts with other musical parameters or compositional processes. The different craft- and art-like qualities of orchestration are reflected in the two-fold nature of a musical composition as both a pitch structure and a structure of sound colors. Some terms are suggested for addressing the different issues brought up in this discussion.

Keywords: aesthetics, art, composition, craft, instrumentation, orchestration, parameter, pitch, sound, sound color, structure, texture, timbre.

#### About the Author

Ville Komppa is currently writing a PhD dissertation on orchestration and structure in classic-romantic symphonies at Sibelius Academy, where he also teaches music theory, history and analysis. Komppa is also a freelance arranger, conductor and writer.

---

Anu Vehviläinen

**The approachability of the Art Music World from the audience's perspective**

This paper is about my research on the audience in the Western art music world. The research question focuses on the approachability of the art music world–i.e. the music, the artists and the practices–from the audience's perspective: How easy or difficult is it for a potential listener to approach our genre?

The data comes from a course called *Birth of A Concert* (Sibelius Academy, DocMus, 2011–2012) wherein a small group of listeners met artistic doctoral students who were preparing a concert. After the concert, the listeners wrote essays (the research data) in which they discussed the topics presented during the course.

The research method is rhetoric discourse analysis. It aims to describe verbal processes, which build and produce reality in people's speech. An interpretative repertoire is a combination of words, sentences and acts—including all that is not done or said out loud—that constitute a certain discourse. My aim is to define interpretative repertoires of shyness and courage. Those tell us something about the approachability of the art music world, which nowadays still follows the practices of the Romantic era.

Keywords: audience, listener, art music world, rhetoric discourse analysis, concert etiquette, interpretative repertoire.

Anu Vehviläinen (DMus) is a Finnish pianist who works as an assistant professor in the DocMus (Doctoral School), Sibelius-Academy. She has specialized in Karol Szymanowski's piano music and is dedicated to promoting artist-audience interaction. Her projects have included articles as well as new kinds of courses in the field of artist-audience interaction.

---

LEKTIOT

Javier Arrebola

**An die Musik**

Under the title *An die Musik*, the doctoral concert series comprised five recitals that featured all of Franz Schubert's finished piano sonatas. The concert programmes were designed, through the medium of his solo piano music, to give a clear idea of the development and evolution of Schubert's genius from late youth to maturity.

My doctoral thesis is entitled *The Unfinished Piano Sonatas of Franz Schubert* and offers a study of all of Schubert's incomplete sonatas for solo piano as seen from the point of view of a performer.

Keywords: Musik, Schubert, piano, sonata, unfinished.

#### About the Author

Highly respected as a collaborative pianist, Javier Arrebola's activities as a performer include solo recitals, concerts with orchestra as well as chamber music and art-song collaborations. He holds a Doctor of Music Degree from Sibelius Academy and is a co-founding member of the musical association kohoBeat. He has appeared in concert in Europe, South America and the United States. [www.javierarrebola.com](http://www.javierarrebola.com)

---

Ulla Pohjannoro

#### **The hazy shimmer of intuition**

In my PhD research I studied a professional western classical music composer's compositional reflection-in-action. The findings indicate the quintessential impact of the composer's germinal ideas upon the compositional process. The process was described as a prolific fluctuation of intuitive, reflective, and metacognitive compositional thought acts. Subsequently, the composing process was accounted in terms of enhanced learning. The composer's thorough compositional manipulations of his artistic ideas, i.e. his intensive and multifaceted learning activities, ended up as a full accomplishment of his newly created musical materials. This enabled the composer to create and control aesthetic coherence deliberately, albeit intuitively, in a highly complex situation, when reflective processing ran out of capacity.

Key words: composition process, intuition, reflection.

#### About the Author

Ulla Pohjannoro, DMus, works as a senior coordinator at the Sibelius Academy research support services.

---

RAPORTIT

Jorma Hannikainen

**The practical editions of manuscripts from the reformation period**

In recent years, three practical editions of manuscripts from the reformation period have been published in Sibelius Academy. These publications consist of vernacular liturgical music during the reformation period (c. 1530–1614). The editions are *Michael Bartholdi Gunnærus: Officia Missæ* (1605) (ed. Jorma Hannikainen), *Suomenkielisiä kirkkolauluja 1500–1600-luvuilta* (ed. Erkki Tuppurainen ja Jorma Hannikainen 2010) and *Codex Westh - Westhin koodeksin kirkkolaulut* (ed. Erkki Tuppurainen 2012). Except for Lutheran hymns, the editions contain almost all of the Finnish liturgical songs that have been used in the Diocese of Turku (Åbo) during the reformation period. *The Codex Westh* -edition contains all the music from the manuscript, including songs in Swedish and Latin. The new editions have been created in a multidisciplinary fashion by researchers of church music, the Finnish language and theology. This review introduces the contents, backgrounds and redaction principles of the editions. The liturgical manuscripts from the reformation period contain the oldest music in the Finnish language. These new editions allow the option to explore the backgrounds and also to sing these songs. The editions provide materials from the manuscripts to researchers and devotees of the old Finnish language and church music in their entirety for the first time.

Keywords: Gregorian chant, reformation period, manuscript, edition.

About the Author

Jorma Hannikainen, DMus and head of the Church Music Department in Sibelius Academy, supervises and tutors doctoral students at the DocMus (Doctoral School) in Sibelius Academy.

His dissertation *Suomeksi suomalaisten tähden* ("In Finnish for the Finns", 2006) observed the relationship between text and melody in Michael Bartholdi Gunnaerus' collection of *Introit Antiphones* (1605), adapted to Finnish translations.

---

Margit Rahkonen

### **About Arts and Politics: Stockholm December 14–16, 2012**

The students and members of the Board of the Doctoral School of Artistic Research (TAhTO, a four-year program of the Theater Academy, the Sibelius Academy, the Academy of Fine Arts and the Aalto University) visited Stockholm on December 14–16, 2012. The point of the visit was to meet members and students of the Swedish artistic research program and to attend the Weaving Politics –symposium, which focussed on political dimensions of art, in this case the art of dance, in particular. The Swedish University of Dance and Circus was the main organizer of the symposium, but among the large audience were numerous representatives of various arts. Philosopher Julia Kristeva, professor Peggy Phelan (Stanford University) and professor Kendall Thomas (Columbia University) gave the keynote addresses. The main artistic event was William Forsythe's choreographic installation *Human Writes*, which researched the United Nations Declaration of Human Rights.

#### About the Author

Margit Rahkonen, DMus, is a lecturer in piano at the Sibelius Academy. She has been working mainly in the DocMus (Doctoral School) since taking her artistic doctoral degree, centering on the piano music of Franz Liszt, in 1994. Her research interests concern the history of musical performance in Finland. She is a member of the Board of TAhTO, the Doctoral School of Artistic Research.

---

## REVIEWS

Matti Huttunen

### **Oskar Merikanto: A Political Figure of the Nationalist Period of Finnish Music**

A review of Hannele Ketomäki's doctoral dissertation; *Oskar Merikannon kansalliset aatteet: Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmassa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. (Studia Musica 48.) ("Oskar Merikanto's National Ideals: Merikanto's music festival activities, the Pohjan neiti (Maiden of the North) opera and choral music in the song and instrumental music festival programmes during the Era of Russification.")

Ketomäki's doctoral dissertation is a valuable contribution to discussions concerning the nationalist period of Finnish music. Oskar Merikanto (1868–1924) was a highly popular composer of songs, operas and lyrical piano pieces, whose reputation has not been as high/elevated as that of Jean Sibelius or Robert Kajanus. Ketomäki's dissertation shows

that Merikanto was, in contrast to the prevailing image, an active and influential nationalist and political figure. Ketomäki emphasizes the institutional aspect of Finnish national music, and she also analyses the birth of Merikanto's opera *Pohjan neiti* and the delay of its premiere.

Keywords: Oskar Merikanto; nationalism; music and political history.

About the Author

Matti Huttunen PhD, Professor Emeritus (Sibelius Academy).

---

Sanna Iitti

**Review: Approaches to Music Research, eds. Leon Stefanija and Nico Schüler, Methodology of Music Research, Vol. 6 (Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2011).**

The recent anthology *Approaches to Music Research* discusses the lot of epistemology in Central and Eastern European besides North American musicological study as well as the employment of trans- and interdisciplinary methods therein.

Keywords: critical musicology, interdisciplinary studies, analysis, pop and cultural studies, ethnomusicology.

About the author

Sanna Iitti PhD is a senior researcher in Finland. Her major publications examine 19th-century musical culture and the representation of gender in vocal music.

**SIBELIUS-**  
**AKATEMIA**  
TAIDEYLIOPISTO ✕