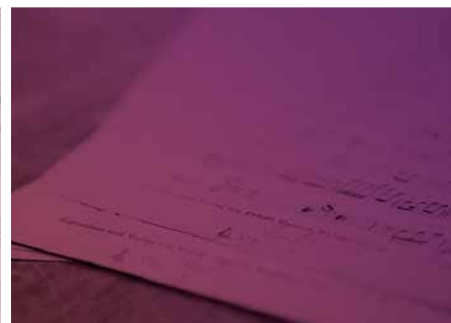
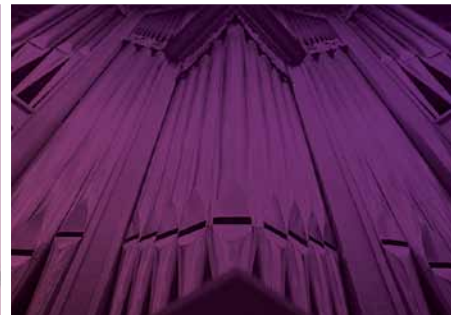
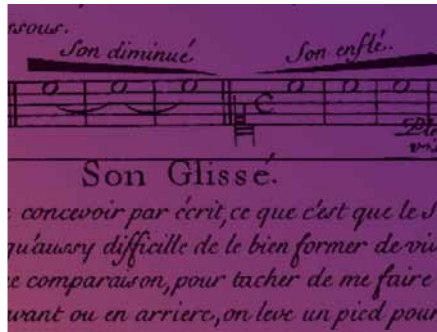


TRIO

Vol. 2 no. 2

Joulukuu 2013



TRIO vol. 2 no. 2

Joulukuu 2013

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 Lättilä (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 978-952-5959-56-7

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkojulkaisu)

SISÄLLYS

Esipuhe	5
---------------	---

ARTIKKELIT

MINNA HOVI:

Miksei preludeita, Monsieur Chambonnières?

<i>Ginzburgilainen tutkielma puuttuvista preludeista</i>	7
--	---

MATTI HUTTUNEN:

Henki, luonto, orgaanisuus:

Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta

<i>1970-luvun vaihteeseen</i>	31
-------------------------------------	----

PÄIVI JÄRVIÖ:

Esittämisen tutkimista ja esittäen tutkimista

<i>– Pohdintoja ranskalaisen 1700-luvun resitatiivin äärellä</i>	50
--	----

ASSI KARTTUNEN:

The rhetorical moaning – <i>Les sons glissés as musical gestures</i>	80
---	----

JYRKI LINJAMA:

Kirkko-ooppera <i>Die Geburt des Täufers</i> (osa 2) – huomioita II näytöksestä	98
--	----

LECTIO PRAECURSORIA

SUSANNE KUJALA:

”Urut – uuden musiikin instrumenttina”	114
---	-----

PUHEENVUOROJA JA RAPORTTEJA

MINNA HOVI:

Matkaraportti: Kosketinsoittajat kokoontuivat Edinburghissa	119
--	-----

ABSTRACTS IN ENGLISH	121
-----------------------------------	-----

Esipuhe

Tämä julkaisu on *Trion* neljäs numero. Ahkera harjoittelu on tuonut *Trion* toimittamiseen lisää sujuvuutta, ja eri vaiheet tapahtuvat jo varsin luontevasti. Vertaisarvioinnin käytännöt alkavat samoin saada rutiinia. Arvioinnin läpinäkyvyyden turvaamiseksi julkaisemme tässä numerossa ensimmäistä kertaa listan vuoden 2013 numeroiden vertaisarvioijien nimistä.

Neljäs numero on myös *Trion* ensimmäinen teemanumero, joka keskittyy ns. vanhan musiikin alueelle. Tässä numerossa on toki kirjoituksia muiltakin länsimaisen taidemusiikin alueilta, mutta pääasiassa liikutaan mainitun teeman vaiheilla. Teemanumero oli luonteva ratkaisu jakaa kevään 2013 suurehko määrä kirjoituksia niin, että saimme julkaistua mahdollisimman monta erinomaista juttua. Keväällä saatujen kirjoitusten joukosta asettui jo pari ns. vanhan musiikin alueelle ja tiedossamme oli vielä tälle syksyille hieman täydennystä samalta alueelta. Ja kas, teemanumero oli olemassa!

Teeman aluetta käsitteleviin kirjoituksiin kuuluu Minna Hovin artikkeli, joka ihmettelee Monsieur Chambonnières'n puuttuvia preludeita. Chambonnières oli nimittäin eräs harva merkittävistä 1600-luvun ranskalaisista klaveerisäveltäjistä, joka ei julkaissut lainkaan preludeita. Hovi on kirjoittanut myös matkaraportin kosketinsoittajien kokoontumisesta Edinburgissa. Konferenssin aiheena oli kosketinsoittimet ja niiden rooli kansainvälistymisessä.

Päivi Järviö pohtii ranskalaisen 1700-luvun resitatiivin äärellä esittämisen tutkimista ja esittäen tutkimista. Artikkelin keskipisteessä on tutkimuksen tuottaman tiedon ja esittäjän käytäntöjen välinen suhde. Assi Karttunen puolestaan käsittelee artikkelissaan valittamisen musiikillis-retorisia eleitä. Hän kuvaa glissandoa musiikillisenä eleenä, joka avautuu kehollisena valituksen ilmauksena sekä eräänlaisena esimusiikillisenä ääntelynä.

Muita mielenkiintoisia artikkeleita ovat Matti Huttusen suomalaisen taidemusiikin oppihistoriaa 1900-luvun alusta vuoteen 1970 käsittelevä kirjoitus sekä Jyrki Linjaman artikkeli, joka jatkaa *Trion* numerossa 1/2012 julkaistua, hänen kirkkoopperaansa käsittelevää kirjoitusta.

Triossa julkaistaan perinteisesti viimeisimpien DocMus-tohtorikoulussa tutkintonsa suorittaneiden tarkastus- ja väitöstilaisuuksien lektioita. Susanne Kujalan tohtorintutkinnon aiheena oli ”Urut – uuden musiikin instrumenttina” ja hänen lektionsa päättää tämän numeron.

Kiitän toimituskunnan puolesta kaikkia kirjoittajia ja toivon samalla lisää kiehtovia kirjoituksia musiikista – sillä niitä tarvitaan. Siispä kynät sauhuamaan ja näppäimistö ropisemaan!

Toimituskunnan puolesta,
Markus Kuikka

Trion vertaisarvioijat vuonna 2013: Jorma Hannikainen, Matti Huttunen, Kati Hämmäläinen, Markus Kuikka, Tuire Kuusi, Veijo Murtomäki, Elina Mustonen, Margit Rahkonen, Lauri Suurpää, Timo Virtanen, Olli Väisälä.



Les
Pièces de Clavecin
de Monsieur
de Chambonnières
Se vendent à Paris
chez Jollain rue S.^t Jacques
à la Ville de Cologne
Avec privilège du Roy . 1670.
Livre Premier

Lollain sculpsit

MINNA HOVI

Miksei preludeita, Monsieur Chambonnières?

Ginzburgilainen tutkielma puuttuvista preludeista

Ranskalaisen cembalistin ja säveltäjän Jacques Champion de Chambonnières'n (n. 1601/2–1672) vuonna 1670 julkaistussa kahdessa cembalosävellyskokoelmassa ei ole preludeita toisin kuin aikakauden muiden keskeisten cembalistien ja luutistien tuotannossa.¹ Yksityiskohtaan on viitattu aiemminkin (esimerkiksi Prévost 1987; Tilney 1991; Fuller 1993; Gustafson 2007), mutta syytä preludien puuttumiseen ei Chambonnières'ia koskevassa tutkimuskirjallisuudessa ole pohdittu. Yksityiskohtaa on silti aiheellista ihmetellä, sillä preludien soittamisen tapa ja erityisesti preludien *non mesuré*² -kirjoitusmuoto olivat juuri Chambonnières'n elinaikana osa elävää käytäntöä ranskalaisessa musiikkikulttuurissa.

Chambonnières'n *Les Pièces de Clavessin de Monsieur de Chambonnières (Livre I ja II, 1670)* sisältää tyypillisiä ranskalaisen sarjan osia. Vaikka preludien puuttuminen julkaisusta on erikoista, niin Chambonnières'n preludeita voisi silti olla säilynyt käsikirjoituksina. Tällöin olisi hyvin todennäköistä, että preludeita löytyisi ranskalaisen cembalomusiikin kahdesta keskeisestä käsikirjoituskokoelmasta, *Bauyn* tai *Parvillen*. Chambonnières'n preludit loistavat kuitenkin poissaolollaan *Bauyn* ja *Parvillen* ohella myös suppeammista käsikirjoituskokoelmista sekä Guy Oldhamin yksityisomistuksessa olevasta käsikirjoituksesta (*Oldham MS*), johon tutkijoilla ei ole ollut avoimesti pääsyä.³

Chambonnières'n preludien puuttuminen nuottilähteistä ei suoraan tarkoita, etteikö Chambonnières olisi voinut soittaa preludeita. Mutta miksi Chambonnières jätti preludinsa nuotintamatta ja julkaisunsa ulkopuolelle? Onko sattumaa, ettei pre-

Kiitokset artikkelikäsitteilykirjoituksen lukemisesta ja hyvistä huomioista Anne Sivuoja-Kauppalalle, Assi Karttuselle, Veijo Murtomäelle, Marcus Castrénille ja seminaariryhmälle sekä Kati Hämäläiselle kommentteista esitelmään. Artikkelini on kirjoitettu osana Musiikintutkimuksen valtakunnallista tohtoriohjelmää.

1 Cembalomusiikkikokoelman julkaisivat 1600-luvulla Chambonnières'n lisäksi Lebègue (1677 ja 1687), Jacques de la Guerre (1687) ja d'Anglebert (1689).

2 *Non mesuré* -kirjoitustapa: ilman rytmisiä aika-arvoja, usein kokonuuotein kirjoitetut preludit (aiheesta lisää Prévost 1987, Tilney 1991).

3 Käsikirjoituksen inventaarion perusteella preludeita ei ole. Ks. Oldham, Guy 1960: Louis Couperin. A New Source of French Keyboard Music of the Mid 17th Century. *Recherches sur la musique française classique* (1), 51–59.

ludeita ole käsikirjoituksinakaan? Pohdin artikkelissani kysymystä Chambonnières'n preludeista ja lähestyn aihetta italialaisen mikrohistorioitsija Carlo Ginzburgin (s.1939) ajatusten avulla. Ginzburg (2000) on tarkastellut taidehistoriaa tavallisen historian tutkijan keinoin, ja kuvataide on tällöin toiminut yhtenä historian tutkimuksen lähteistä. Ginzburgin esimerkkiä seuraavana musiikinhistorioitsijana tarkastelen Chambonnières'n sävellyksiä ja nuottikokoelmaa historiallisen lähdemateriaalin ja dokumentin tavoin, en niinkään esteettisenä objektina, sekä hyödynnän Ginzburgin esimerkkiä tutkimuskysymyksen kontekstualisoinnista. Ginzburgin (1996: 37–76) ajatus vihjeestä toimii tutkimuksen lähtökohtana, sillä tulkitsen puuttuvien preludioiden olevan viittaus Chambonnières'n toimintaan ja muusikkouteen.

Mikrohistoriallinen lähestymistapa näkyy tutkielman kirjoittamisen tavassa. Giovanni Levi (1991: 106) on todennut, että mikrohistoriallinen esittämistapa rikkoo sellaista autoritaarisen diskurssin muotoa, jossa historioitsija pyrkii esittämään todellisuuden objektiivisena: ”[Mikrohistoriassa] tutkimusprosessi on tarkasti kuvattu eikä dokumenttien rajoituksia, hypoteesin muotoilua tai ajatuksen kulkua pyritä kätkemään lukijoilta. Lukija on osallisena dialogissa ja siinä prosessissa, jossa historiankirjoituksen argumentointi rakentuu.” Olen pyrkinyt noudattamaan mikrohistoriallista ajatusta ja kirjoittanut osaksi tutkielman kulkua eri vaiheissa tekemiäni ratkaisuja, valintoja sekä huomioita, joilla on ollut vaikutuksensa tulkintoihin. Lukijalla on näin mahdollisuus seurata tulkintojen muodostamisen prosessia sekä hahmottaa perusteita syntyneille tulkinnoille.

Tutkielmaa Chambonnières'n puuttuvista preludeista voi lukea menetelmällisenä kokeiluna siitä, millaisiin aihepiireihin ginzburgilainen lähestymistapa johdattaa musiikinhistorian tarkastelussa ja miten musiikin ja sosiaalisen kontekstin samanaikainen tarkastelu vaikuttavat tulkintoihin. Oikeastaan se, mitä sosiaalinen konteksti sisältää, sai tutkielman kirjoittamisen aikana täsmällisemmän merkityksen.

HUOMIOT CHAMBONNIÈRES'N PRELUDIEN PUUTTUMISESTA

Cembalisti Chambonnières on ristiriitainen hahmo muusikon ja musiikinhistorioitsijan näkökulmasta. Nykyisin Chambonnières'n musiikki ei ole läheskään yhtä soitettua kuin aikalaissäveltäjä Louis Couperinin musiikki, kuten Fuller (1993: 191) on huomauttanut. Musiikinhistoriankirjoituksessa Chambonnières sen sijaan nimetään usein ranskalaisen cembalomusiikin isähahmoksi julkaistuaan ensimmäisenä cembalomusiikkikokoelman 1600-luvulla (esim. Anthony 1997: 296). Chambonnières'n asema on julkaisun ansiosta muodostunut – tai muodostettu – keskeiseksi. Siksi voisi olettaa, että kaikki sävellyslajit olisivat edustettuina Chambonnières'n tuotannossa.

Preludioiden puuttuminen näyttää tutkimuskirjallisuudessa eräänlaisena reunahuomiona; vaikka aiheesta on mainintoja, niin syitä ei ole pohdittu. Esimerkiksi yksityiskohtaisessa Chambonnières-katalogissaan Gustafson (2007: 8) ei ota ky-

symykseen kantaa muutoin kuin toteamalla, että preludeita ei ole. Käsitellessään Chambonnières'n julkaisua Rebecca Cypess (2007: 541) on huomauttanut, ettei Chambonnières'n nimiin ole ainakaan vielä voitu identifioida preludeita. Rivien välistä on tulkittavissa, että Cypess kuitenkin pitäisi mahdollisena, että Chambonnières olisi voinut kirjoittaa/soittaa preludeita. Melody Hung (2011: 34) on vienyt ajatuksen preludien olemassaolosta astetta pidemmälle pyrkiessään osoittamaan, että käsikirjoituskokoelmassa *Parville* olevat kolme anonyymiä preludia voisivat olla Chambonnières'n. Syitä preludien puuttumiseen on sivunnut lähinnä Paul Prévost (1987: 26) toteamalla, että preludit edustivat improvisoitua käytäntöä ja notaation liittyi hankaluuksia, minkä vuoksi soittaja/säveltäjä saattoi yhtä lailla olla kirjaamatta preludeita.

Mutta miksi muut 1600-luvulla julkaisseet cembalisti-säveltäjät, kuten Nicolas Lebègue (n. 1631–1702), Jean-Henry d'Anglebert (1631–1691) ja Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665–1729) sisällyttivät kokoelmiinsa myös preludeita? Miksi käsikirjoituskokoelmissa *Bauyn* ja *Parville* on yhteensä 16 Louis Couperinin (1626–1661) preludia? Tätä taustaa vasten Chambonnières'n teko on ristiriidassa vallitsevan käytännön kanssa, ja siksi se on huomionarvoinen. Toisin kuin Cypess tai Hung olettavat, epäilen, että Chambonnières'n preludeita ei ole löydetty eikä tulla löytämään, koska niitä ei jostain syystä ole.

GINZBURGIN NÄKEMYS KONTEKSTUALISOINNISTA

Italialaisen mikrohistorian perinnettä edustavan Carlo Ginzburgin olisi todennäköisesti vaikea sivuuttaa preludien puuttuminen sattumana tai merkityksettömänä yksityiskohtana. Preludien puuttuminen ilmentää Chambonnières'n tietoista valintaa ja toimintaa, ja ginzburgilaisittain ajateltuna se on tulkittavissa vihjeeksi jostain. Ginzburgin (1996: 37–76) yksi tunnetuimmista historiantutkimukseen liittyvistä metaforista on ajatus vihjeestä, johtolangoista ja siitä, kuinka tutkijan on rikosetsivän tavoin käytettävä triviaaliltakin tuntuva todistusaineisto tutkimuksensa osana. Historialliset lähteet eivät Ginzburgin (1999: 25) mukaan ole avoimia ikkunoita tai näkyvyyden peittäviä aitoja, vaan niitä voidaan verrata pikemminkin vääristävään peiliin. Tulkitsen puuttuvat preludit vihjeeksi, mutta samanaikaisesti ne ovat Chambonnières'n muusikkouteen viittaava dokumentti ja siinä mielessä (poissaoleva) historiallinen lähde, minkä kautta on mahdollista tarkastella Chambonnières'n toimintaa.

Musiikinhistorioitsijan kannalta on kiinnostavaa, että Ginzburg on tutkinut taidehistoriaa ja kirjallisuutta tavallisen historioitsijan (*plain historian*) keinoin ja kirjoittanut myös käyttämistään menetelmistä osana tutkimuksiaan. Menetelmä ei ole Ginzburgille itsetarkoitus, vaikka hän valottaa kirjoissaan hyvin perusteellisesti tutkimuksellisia valintojaan. Historioitsijana Ginzburgilla on laajempi näkökulma

esimerkiksi kuvataiteen tarkasteluun kuin taidehistorioitsijalla – enemmän paloja, joilla askarrella – vaikkei taiteentuntemus olisi aina taidehistorioitsijan tasolla (Burke 2000: xiv). Tunnetuin esimerkki taiteen ja historian tutkimuksen yhdistämisestä on Ginzburgin kirja *The Enigma of Piero* (2000). Ginzburg selvittää kirjassaan Piero della Francescan maalauksen ja historiallisen todellisuuden suhdetta. Ginzburg (2000: xxxiii) korostaa, että taiteen tarkastelu historiallisesta perspektiivistä on mahdollista ainoastaan ottamalla huomioon samanaikaisesti tyylilliset ja sen ulkopuoliset piirteet. Taiteen tarkastelemista ei siten Ginzburgin mielestä tule irrottaa sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin tarkastelusta.

Esseessään ”Montaigne, Cannibals, and Grottoes” Ginzburg (2012: 34–53) pyrkii ymmärtämään Michel de Montaignen ajattelua tämän ”Kannibaalit”-esseen avulla. Ginzburg osoittaa, että vaikka näennäisesti Montaignen ajatukset tuntuisivat hyvin helposti lähestyttäviltä, niin silti ne pakenevat nykykäsityksiä ja niitä on tarkasteltava Montaignen oman aikakauden ajattelun valossa. Kuinka Ginzburg pääsee käsiksi 1500-luvun esseistin ajatusmaailmaan ja maailmankuvaan? Ginzburg pyrkii kontekstualisoimaan Montaignen ajatukset aikakauden näkemyksiin ja hahmottamaan mahdollisuuksia ja todennäköisyyksiä, jotka ovat vaikuttaneet Montaignen kirjoituksiin ja ajatteluun.

Ginzburg (2012: 34) lähestyy Montaignea lukemalla esseetä kannibaaleista ja nostamalla esiin tekstistä kontekstiin liittyviä viittauksia. Ensimmäinen konteksti on itse ’teos’, jossa esse on. Teoksen konteksti kertoo, kuinka kirjoittaja esittelee työnsä lukijoille. Ginzburg tulkitsee viestiksi Montaignen tavan sijoittaa ”Kannibaalit”-esseen osaksi kokoelmaansa. Ginzburg (2012: 35–36) jatkaa kontekstualisoimista liittämällä eri aikalaiskirjoittajien käsityksiä mukaan, pohtimalla mitä Montaigne olisi voinut lukea sekä viittaamalla muihin aikakauden taiteenlajeihin. Konteksti toimii muottina Ginzburgin omalle ajattelulle sekä rajoittaa ja haastaa aiheen tarkastelua.

Koska etsin syitä Chambonnières’n toiminnalle, valinnoille ja muusikkoudelle julkaisun ja puuttuvien preludien tarkastelun kautta, asetelma on osin samankaltainen kuin Ginzburgilla Montaignen tarkastelussa. Siksi hyödynnän Ginzburgin ajatusta kontekstualisoinnista ja päädyn muodostamaan Ginzburgin esimerkin mukaisesti erilaisia konteksteja tutkimuskysymykselle. Ginzburg tulkitsi viestiksi Montaignen tavan sijoittaa ”Kannibaalit”-esseen osaksi kirjaansa – tässä artikkelissa luen Chambonnières’n kokoelmaa säveltäjän ratkaisuin. Laajempana musiikillisena kontekstina tarkastelen muiden 1600-luvun ranskalaiscembalistien kokoelmia (d’Anglebert, Lebègue, Jacquet de la Guerre). Preludien soittamiseen liittyneitä käsityksiä sekä kuvauksia 1600-luvun muusikoista lähestyn muun muassa Titon du Tillet’n, Jean Le Gallois’n ja Marin Mersennen tekstien kautta. Koska Ginzburgin (2000: xxvi) näkemyksen mukaisesti taidetta ja sitä ympäröivää kontekstia tulee tutkia yhtäaikaisesti, on puuttuvia preludeita havainnoitava osana Chambonnières’n elämänvaiheita ja ajan sosiaalista kulttuuria. Aloitan tarkastelun preludien kontekstista.

PRELUDIEN KONTEKSTI

Ranskalaisten cembalistien ja luutistien *non mesuré* -notaatiolla kirjoitetut preludit liittyvät vähintäänkin kahteen laajempaan kulttuuriin: yhtäältä improvisoinnin käytäntöön ja toisaalta vapaisiin, improvisaatioon pohjautuviin sävellyslajeihin, kuten *toccataan*. Termillä *non mesuré* viitataan preludien ilman rytmisiä aika-arvoja olevaan kirjoitusmuotoon: preludeissa ei ole mitattavissa olevaa (*non mesuré*) rytmistä hahmoa, esimerkiksi tahtiosoitusta tai tahtiviivoja. Sen sijaan preludit on nuotinnettu säveltasoin, pääasiassa kokonuotein, vaikka myös muita nuottiarvoja on ollut käytössä säveltäjäkohtaisesti. Erilaiset kaaritukset nuottien välissä viittaavat muun muassa siihen, mitkä sävelet soittaja jättää yhtäaikaaisesti soimaan. Preludien *non mesuré* -etuliite on jälkipolvien antama määre, sillä 1600-luvulla käytettiin pelkästään *prélude*-termiä. (Moroney 1976: 143–151; Prévost 1987: 9–14; Tilney 1991.)

Ranskalaiscembalistit kirjoittivat preludeita *non mesuré* -notaatiolla 1600-luvun puolivälistä alkaen 1720-luvulle saakka (Prévost 1987: 36). Davitt Moroneyn (1976: 143) mukaan Louis Couperinin käyttämää notaatiota on kuitenkin vain käsikirjoituksissa, jotka olivat ammattilaisuusikoiden ja -säveltäjien käytössä. Moroney viittaa Couperinin pelkin kokonuotein kirjoittamiin preludeihin. Cembalokirjallisuudessa Louis Couperinin preludit ovatkin *non mesuré* -kirjoitustavan äärimmäisin esimerkki sekä määrältään että nuotinnukseltaan. Esimerkiksi d'Anglebert (1689) ja Lebègue (1677) lievensivät julkaisuissaan preludien *non mesuré* -nuotinnusta lisäämällä myös muita rytmisiä aika-arvoja, mikä on tulkittu pyrkimykseksi lähestyä amatöörejä. Kun François Couperin julkaisi preludinsa vuonna 1717, hän kirjoitti preludit tavallisella notaatiolla ja varusti ne esitysohjeilla.

Rebecca Cypessin (2007: 544–545) tulkinnan mukaan preludien nuotinnus ilmentäisi pyrkimystä siirtää (musiikin) improvisatorinen perinne kirjalliseen muotoon. Ajatus viittaa siihen, että *non mesuré* -nuotinnuksen keinoin olisi ollut mahdollista tavoittaa paremmin sitä, miltä soittaminen kuulosti. *Non mesuré* -nuotinnus mahdollistaakin esimerkiksi sointujen murtamisen kuvaamisen tai trillien yksityiskohtaisen kirjoittamisen. Samanaikaisesti preludi improvisaationa tai improvisaatioon pohjautuvana sävellysmuotona sallii enemmän ilmaisullisia vapauksia kuin tiettyihin tansseihin ja siten rytmiin pohjautuvat sävellysmuodot.

Jos Chambonnières'n preludeita löytyisi käsikirjoituskokoelmista, nekin olisi todennäköisesti kirjoitettu ilman rytmisiä aika-arvoja. Nuotista voisi lukea, millä keinoin Chambonnières mursi sointuja, mahdollisesti millaisia trillejä soitti. Toisaalta preludi kertoisi, millaisia harmonisia yllätyksiä ja ilmaisullisia vapauksia Chambonnières olisi keksinyt ilman ulkoapäin tulevia musiikillisia muotoja.

Chambonnières ei ole ainoa 1600-luvun cembalisti, jonka preludeita ei ole nuottilähteissä. Prévost (1987: 26) mainitsee kolme cembalisti-säveltäjää 1650-luvulta, joiden käsikirjoituksina säilyneestä tuotannosta ei löydy preludeita. Dumont, Har-

del ja Monnard eivät kuitenkaan toimineet ammatillisesti samanlaisessa asemassa kuin Chambonnières tai *non mesuré* -preludeita kokoelmissaan julkaisseet cembalistit (ks. Wild 2013; Fuller & Gustafson 2013). Olen kiinnostunut, miksi Chambonnières toimi toisin kuin muut preludeita kokoelmiinsa liittäneet cembalistit, en Chambonnières'n ammattilaisuuden kyseenalaistamisesta puuttuvien preludien vuoksi. Siksi en tarkastele Chambonnières'ia puuttuvien preludien kontekstissa yhdessä Dumont'n, Hardelin ja Monnardin kanssa.

Preludi sävellyslajina, kirjoitusmuotona ja soittamisen käytäntönä on monimuotoinen ilmiö, ja olisi virheellistä pyrkiä muodostamaan preludeihin liittyvistä piirteistä yhtenäistä kokonaisuutta. Preludien kontekstia voi pitää keinotekoisena rajauksena, ja se on toiminut tarkastelun apukeinona. Preludien tarkastelua voisi jatkaa vielä vapaisiin ja improvisatorisiin sävellyksiin yleisemmin tai syventyä esimerkiksi luuttu- ja cembalopreludien yhteyksiin (ks. Ledbetter 1987). Lisäksi preludien nuotintamisen syitä olisi mahdollista pohtia (ks. Cypess 2007). Tällöin ei kuitenkaan toteutuisi Ginzburgin vaatimus taiteen ja sen sosiaalisen kontekstin samanaikaisesta tarkastelusta. Siirryn preludien kontekstista preludien soittamista ympäröiviin käsityksiin ja kulttuuriin.

PRELUDIEN SOITTAMISEEN LIITTYVIÄ KÄSITYKSIÄ

Mitä preludien ajateltiin vaativan soittajaltaan, toisin sanoen millaista muusikkoutta preludien soittaminen edellytti? François Couperinin (1668–1733) ja Nicolas Lebèguen (1631–1702) näkemykset preludien soittamisesta ilmentävät kenties cembalistien käsitysten ääripäitä. François Couperin (Louis Couperinin Charles-veljen poika) kirjoittaa esipuheessaan *L'Art de toucher le Clavecin* -kokoelmaan näin:

Preludi on vapaa sävellys, jossa mielikuvitus voi toteuttaa itseään haluamallaan tavalla. Mutta, on melko harvinaista löytää neroja (*genies*), jotka kykenevät toteuttamaan [mielikuvitustaan] siltä istumalta [...].⁴ (F. Couperin 1986 [1717]: 60.)

Esipuheessaan F. Couperin nostaa mielikuvituksen ja siten soittajan keksimisen vapauden esille ja toisaalta viittaa menneeseen, setänsä Louis Couperinin harmonisesti ja rakenteellisesti kekseliäisiin preludeihin. Mitä F. Couperin mahdollisesti tarkoittaa mielikuvituksella ja sen vapaalla toteuttamisella? Kenties uuden keksimistä, vapautta ennalta määrätystä muodosta, (tanssi)rytmeistä ja harmonian konventioista, eleistä, sosiaalisista naamioista? Eikö Chambonnières halunnut astua yllätyksen ja mielikuvituksen leikkiin, ennalta määräämättömyyteen ja hetkessä olemisen tilaan?

On mahdollista, että Chambonnières'n ajatusmaailma on ollut lähempänä cembalisti-urkuri Nicolas Lebèguen näkemystä. Lebèguen mukaan preludinsoitto ei ol-

⁴ “Prélude est une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l'instant [...]” (F. Couperin 1986 [1717]: 60.)

lut muuta kuin valmistautumista soittamaan kappale tietyssä sävellajissa (ks. Tilney 1991). Näkemys viittaa arkipäiväisempään ja käytännöllisempään suhtautumiseen, jossa preludin soittaminen näyttäytyy konstailemattomana osana muusikon toimintaa, tuntumana sävellajiin ja koskettimistoon. Preludin muistiinmerkitsemisellä ei ollut erityistä tarvetta, koska jokainen preludi oli hetken tuote eikä tarkoitettu elämään kauempaa.

Koska Chambonnières'n preludeita ei ole nuottilähteissä, etsin 1600-luvun kirjoittajien (Marin Mersennen, Titon du Tillet'n ja Jean Le Gallois'n) teksteistä kuvauksia Chambonnières'n improvisoinnista ja sitä kautta viitteitä Chambonnières'n preludeista. On yllättävää, että Chambonnières'ia koskevista kuvauksista oikeastaan mikään ei liity Chambonnières'n improvisointiin tai preludien soittamiseen. Ainoastaan Jean Le Gallois'n (1680) usein siteeratusta Chambonnières'ia ja Couperinia koskevasta kirjoituksesta *Lettre de Mr Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique* ilmenee, ettei Chambonnières soittanut kertaakaan samalla tavoin, vaan lisäsi aina uusia koristuksia (*ports de voix, passages* ja *double cadences*) (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 22–26). Mutta on eri asia koristella jo olemassa olevaa sävellystä kuin soittaa ja improvisoida jotain täysin uutta.

Millaisia muita luonnehdintoja Chambonnières'n soitosta on? Le Gallois'n (1680) ja Marin Mersennen (1636) kirjoituksissa viitataan Chambonnières'n kosketuksen hienouteen sekä sävellysten kauniisti kaartuviin melodioihin (siteerattu Fuller 1976: 24; Bluteau 1987: 87). Le Gallois'n mukaan Chambonnières'lla oli hienostunut käsi, sellaista ei ollut muilla.⁵ Onko kyseessä metafora vai viitaako lause konkreettisesti käden fyysisiin ominaisuuksiin? Le Gallois toteaa, että Chambonnières'lla oli taitavat sormet ja kyky asetella sormensa koskettimistolle tavalla, mikä oli muille tuntematon.⁶ Ero muiden soittoon oli huomattava, ja tulkitsen käden kuvauksen liittyvän soittotekniikkaan. Kuvauksesta herää mielikuvia siitä, miten Chambonnières on mahdollisesti esiintynyt, elehtinyt ja istunut cembalon ääressä. Onko Chambonnières'lla voinut olla maneereita soittaessaan, esimerkiksi tavassa asetella kätensä cembalon koskettimistolle? Vai onko Chambonnières'lla ollut poikkeuksellinen tekniikka ja tarkoittaisiko Le Gallois, että Chambonnières'lla olisi ollut erityinen lahja saada cembalo soimaan, kosketuksen hienous?

Kuvatessaan Chambonnières'n suvun muusikoita kolmessa polvessa on kiinnostavaa, mihin Mersenne (1636) kiinnittää huomionsa Chambonnières'n kohdalla. Mersennen kuvaus Chambonnières'n isoisän Thomas Championin soitosta liittyy tämän kykyyn improvisoida kaanoneita ja fuugia, ja Mersenne luonnehtii Chambonnières'n isoisää ajan suurimmaksi kontrapunktin mestariksi.⁷ Lyhyt mai-

5 "Il avoit une delicatesse de main que les autres n'avoient pas [...]." (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 24.)

6 "[...]ou y trouvoit neanmoins une grande difference [...] qu'il avoit une adresse & une maniere d'appliquer les doigts sur les touches qui estoit inconnuë aux autres." (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 24.)

7 "Thomas Champion, Organiste & Epinette du Roy, a défriché le chemin pource qui concerne l'Orgue et l'Epinette, sur lesquels il faisoit toutes sortes de canons, ou de fugues à l'improviste: il a esté le plus grand Contrapontiste de son temps." (Mersenne, 1636, siteerattu Bluteau 1987: 87.)

ninta Chambonnières'n isästä liittyy kosketuksen kauneuteen ja soiton täydellisyys-tyteen.⁸ Mihin Mersenne kiinnittääkään huomionsa Chambonnières'n kohdalle? Ei improvisoinnin taitoon, vaan Chambonnières'n kauniisiin melodioihin, osien ja kosketuksen kauneuteen, käden keveyteen ja nopeuteen sekä erittäin herkkään korvaan. Mersenne toteaa, että soitin on kohdannut viimeisen mestarinsa.⁹ (Mersenne 1636, siteerattu Bluteu 1997: 87.) Mersennen sitaatti asettaa kiinnostavalla tavalla Chambonnières'n sukunsa kontekstiin. Ei liene sattumaa, että Chambonnières'n muusikkoutta ja soittoa koskeva kuvaus ei liity improvisointiin tai preludien soittamiseen, vaan soittimen hallintaan, käden ominaisuuksiin (eli tekniikkaan) ja (sävelletyn) melodian kauneuteen.

LES PIÈCES DE CLAVESIN DE MONSIEUR DE CHAMBONNIÈRES

Millaiseen kulttuuriin Chambonnières'n kokoelma syntyi? Julkaiseminen oli harvinaista eikä se ollut 1600-luvulla välttämättä säveltäjälle eduksi. Pelko omien kappaleiden joutumisesta toisten käsiin vertautui kauppasalaisuuden luovuttamiseen. Esimerkiksi ranskalaiset luutistit eivät halunneet nuotintaa musiikkiaan siten kuin soittivat, koska pyrkivät varjelemaan kappaleitaan varkauksilta. Asenne muuttui kohti 1700-lukua tultaessa, mutta silti oma soittotyylly ja sävellykset olivat muusikon henkilökohtaista omaisuutta. (Fuller 1993: 192.) Sekä d'Anglebertin että Chambonnières'n kokoelmat on julkaistu säveltäjien viimeisinä elinvuosina, mikä kuvastanee pyrkimystä säilyttää oikeus omaan musiikkiin mahdollisimman pitkään itsellä.

Koska julkaisemisella ei ollut säveltäjän kannalta pelkästään suotuisia seurauksia, olivat painetut nuottijulkaisut myös melko harvinaisia vielä 1600-luvun puolivälissä. Ranskassa Ballardin suvulla oli ollut kuninkaan antama lähes monopoliase- ma painamiseen, mikä vuodesta 1660 alkaen oli heikentynyt. Chambonnières oli saanut mahdollisuuden valita vapaasti, kenet hän halusi painamaan kokoelmansa, ja onkin kiinnostavaa, että Chambonnières päätyi Gérard Jollainiin. Jollainin toisessa sukupolvessa toimiva yritys oli painanut muun muassa vaakunoita ja almanakkoja. Miksi Chambonnières valitsi Jollainin, ei ole tiedossa. Kiinnostavaa on, että Chambonnières'n kokoelma oli Jollainin ainut kokeilu musiikin parissa. Kokoelma on painettu uudella kuparikaiverrustekniikalla, joka oli otettu käyttöön vasta

8 "[...] son fils Jaques Champion sieur de la Chapelle, & Chevalier de l'Ordre du Roy, à fait voir sa profonde science, & son beau toucher sur l'Épinette, & ceux qui ont connu la perfection de son jeu l'ont admiré." (Mersenne, 1636, siteerattu Bluteau 1987: 87.)

9 "[...] mais apres auoir oüy le Clavecin touché par la sieur de Chambonniere [Chambonnières], son fils, lequel porte le mesme nom, ie n'en peux exprimer mon sentiment, qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre apres, soit qu'on desire les beaux chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouemens, le beau toucher, & la legerté, & la vitesse de la main iointe à vne oreille tres-delicat, de sorte qu'un peut dire que cet Instrument a rencontré son dernier Maistre." (Mersenne, 1636, siteerattu Bluteau 1987: 87.)

1660-luvulla. Kokoelman jakaminen kahdeksi kirjaksi viittaisi siihen, että kokoelma olisi ollut edullisemmin hankittavissa, vaikkei Chambonnières'n oletettu hyötyvän taloudellisesti julkaisustaan. (Cypess 2007: 540, 546–547; Gustafson 2007: 5–6.)

Kokoelmansa esipuheessa Chambonnières (1967 [1670]) lähettää sävellyksensä maailmalle vastentahtoisien ja kursailevan retoriikan siivittämänä:

Vahinko, joka tavallisesti seuraa siitä, kun antaa töitään julkisuuteen, sai minut ratkaisemaan asian tyytymällä hyväksyntään, jonka kaikkein kunnianarvoisimmat ihmiset Euroopassa ovat hyväntahtoisesti antaneet näille kappaleilleni, kun minulla on ollut kunnia tehdä ne heille kuultaviksi. Eri paikoista tulleista arvioista olen kuullut, että kappaleista on tullut kauppatavaraa lähes kaikissa maailman kaupungeissa, missä tunnetaan cembalo ja suuresti virheellisiä kopioita jaellaan. Vaikka ennakkoluuloni oli vahva, niin uskon, että olisi parempi antaa kappaleet vapaaehtoisesti kuin että ne otettaisiin pois väkivalloin. Minun on paljastettava sama minkä toiset ovat jo tehneet puolestani. Kaikkien koristeiden antaminen on todennäköisesti hyödyllisempää yleisölle ja enemmän kunniaksi minulle kuin virheelliset kopiot, joita liitetään nimiini. [...] (Chambonnières 1967 [1670].)¹⁰

Julkaisemisen syy olisi esipuheen mukaan siis se, että Chambonnières pyrki kokoelman julkaisulla estämään musiikkinsa vääränlaisen leviämisen ja toisaalta vaalimaan sitä, ettei hänen nimiinsä liitetty mitä tahansa sävellyksiä. On ilmeistä, että preludit eivät olleet sävellysmuotona se, minkä (vääränlaista) leviämistä Chambonnières pyrki julkaisullaan estämään. Jättämällä preludit pois Chambonnières on puolestaan saattanut pyrkiä tavoittamaan laajempaa yleisöä, jos oletetaan, että ilman *non mesuré*-notaatiolla kirjoitettuja preludeita kokoelma olisi ollut paremmin kaikkien kiinnostuneiden ymmärrettävissä.

Chambonnières'n julkaisussa on ranskalaisen sarjan tyyppillisten osien (*allemande, courante, sarabande, gigue*) lisäksi muun muassa *gaillairde*-, *canaries*- ja *pavane*-osia. Kummassakin kirjassa on yhteensä 30 kappaletta. Preludin voisi olettaa olevan julkaisun ensimmäinen sävellys, sillä preludi kuului osaksi ranskalaista *suitea* ja toimi sen avauksena. Kokoelman ensimmäinen kappale on *Allemande*, jolle Chambonnières on antanut lisänimen *la Rare* (harvinainen). *Allemande la Rare* on Chambonnières'n kenties tarkkaan harkittu aloitus. *Allemande la Rare* löytyy myös muista käsikirjoituskokoelmista, joten siitä on ollut liikkeellä erilaisia versioita ja Chambonnières'lla on ollut syy julkaista oma versionsa kappaleesta.¹¹

Allemande la Rare muistuttaa englantilaisten virginalistien *pavaneita* äänenkulje-

10 "Le desavantage quil y a ordinairement a donner ses ouvrages au public m'avoit fait resoudre de me contenter de l'approbation que les personnes les plus augustes de l'Europe ont eu la bonté de donner a ces pieces, Lors que j'ay eu l'honneur de les leur faire entendre. Ce pendant les avis que je recois de differens lieux quil s'en fait un espece de commerce presque dans toutes les villes du monde, ou l'on a la connoissance du Clavessin, par les copies que l'on en distribue quoy qu'avec beaucoup de deffauts et ainsi fort a mon prejudice; m'ont fait croire, que je devois donner volontairement ce que l'on m'otoit avec violence & que je devois mettre au jour moy même ce que d'autres y avoient desja mis a demy pour moy; puis qu'aussi bien les donnant avec tous leurs agreemens, comme je fais en ce recueil, elles seront sans doute, et plus utiles au public & plus honorable po[u]r moy, que toutes ces copies infideles, qui paroissent sous mon nom. [...]" (Chambonnières 1967 [1670].)

11 Eri versioita on käsikirjoituskokoelmassa *Bauyn* sekä Guy Oldhamin omistamassa käsikirjoituksessa (Gustafson 1977: 266).

tukseltaan ja melankoliselta tunnelmaltaan. On helppo ymmärtää, että Chambonnières on halunnut juuri *Allemande la Raren* avaukseksi ja sävellyks on viehättänyt 'kaikkialla missä cembalo on tunnettu'. Seuraava taisteluhenkinen *Allemande la Dunquerque* johdattaakin jo toisiin tunnelmiin, mikä herättää mielikuvan säveltäjän päätöksenteosta. Kenties Chambonnières on ollut suunnitelmallisempi ja valikoi-vampi juuri ensimmäisen kokoelman osien kanssa. Ensimmäisen kirjan *allemandeilla* on lisänimet *la Dunquerque*, *la Loureuse*, ja yksi *courante* on kaikkein kaunein, *la toute belle*. Seuraavan kokoelman *allemandet* ovat ilman lisänimiä.

JULKAISU OSANA CHAMBONNIÈRES'N ELÄMÄNVAIHEITA

Näkökulmani kokoelmaan alkaa muuttua, kun kontekstualisoin Chambonnières'n julkaisun osaksi tämän elämänvaiheita ja tarkastelen kokoelmaa esineenä, kirjana, en pelkästään sävellyskokoelmana.

Mitä tapahtui ennen kokoelman julkaisua? Chambonnières oli toiminut vuodesta 1632 Ludvig XIII hovissa nimityksellä *gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy* yhdessä isänsä kanssa ja vuodesta 1642 nimityksellä *joueur d'espionette*. Gustafsonin (2007: 2) mukaan Chambonnières oli todellisessa musiikillisessa valta-asemassa. Kun Ludvig XIII kuoli vuonna 1643, uudella sijaishallitsijalla Anna Itävaltalaisella oli cembalistinaan Charles Henry de la Barre, mikä puolestaan tarkoitti todennäköisesti vähemmän työtilaisuuksia Chambonnières'lle (Fuller 2013).

Chambonnières vähensi 1650-luvulla velvollisuuksiaan hovicembalistina ja jatkoi viran veljensä Jehan-Nicolaksen kanssa. Kuninkaan kirjeessä on viittaus, että toisen veljen ollessa poissa toinen voi hoitaa virkaa. Syynä velvollisuuksien vähentämiseen oli Chambonnières'n aie lähteä matkalle Ruotsin Kristiina-kuningattaren mukaan vuonna 1656, vaikkakaan matka ei toteutunut. (Le Moel 1960: 34.) Chambonnières'n asema hovissa oli kuitenkin heikentynyt, mitä ilmentää Étienne Richardin valitseminen Ludvig XIV cembalonsoitonopettajaksi helmikuussa 1657 (Gustafson 2007: 3–5).

Samalle vuosikymmenelle ajoittuu hovissa vallinnut innostus italialaiseen musiikkiin, kun kardinaali Mazarin suosi juhlistaan italialaismuusikoita. Vierailijoina olivat muun muassa Atto Melani ja *signora* Bergarotti. Italialaistaustainen Jean-Baptiste Lully (1632–1687) nimitettiin *Petite banden* johtajaksi vuonna 1656, jolloin Lullyn valta-asema alkoi voimistua hovissa. Esimerkiksi Le Moel (1960: 32) arvioi, että innostus italialaiseen musiikkiin ei ollut hedelmällinen tilanne Chambonnières'n kannalta. Samoihin vuosiin osuvat myös Chambonnières'n raha- ja aviokriisit: Chambonnières ilmeisesti menetti maaomaisuuttaan Fronde-kapinan aikana, mistä aiheutui taloudellisia vaikeuksia. Lisäksi Chambonnières erosi vaimostaan, mutta pariskunta palasi pian takaisin yhteen, minkä on arveltu johtuneen taloudellisista syistä. (Le Moel 1960: 31–34; Gustafson 2007.)

Chambonnières'n vaiheita seurataan usein tämän tuttaviiin kuuluneen hollantilaisen Huygensin perheen kirjeenvaihdon kautta.¹² Vuonna 1662 Christiaan Huygens kirjoittaa veljelleen Lodewijckille, ettei Chambonnières soittanut enää hovissa ja etsi taloudellista ratkaisua pohjoisesta, Amsterdamista. Christiaan Huygensin mukaan Chambonnières ei olisi löytänyt kaupungista riittävästi oppilaita. Vuonna 1662 Chambonnières joutui myymään virkansa d'Anglebertille.¹³ Tämän jälkeen Chambonnières'n tiedetään soittaneen Orleans'n herttuattaren kodissa 1665, mutta muuta hänen viimeisistä vuosistaan ennen kokoelman julkaisua ei juuri tiedetä. Chambonnières sai 25.8.1670 kuninkaallisen etuoikeuden kaivertaa ja myydä musiikkiaan, ja kokoelma onkin julkaistu vielä saman vuoden puolella. (Gustafson 2007: 3–5.)

Aseman heikkeneminen, suunnitelmien kariutuminen, pettymykset ja viimeisten vuosien kenties välinpitämätön suhtautuminen elämään, mistä antaa viitteitä soitinten huono kunto¹⁴, saavat kokoelman julkaisun näyttävämmään uudessa valossa. Huygensin kirjeessä on viittaus, ettei Chambonnières'n eläkkeelle siirtymistä hoidettu mitenkään erityisen kunniakaalla tavalla (Le Moel 1960: 35). Olisiko Chambonnières pyrkinyt pitämään kunniansa rippeistä kiinni julkaisullaan?

Kun tutkin tarkemmin Chambonnières'n kokoelmaa, huomaan ajatelleeni virheellisesti, että preludin olisi pitänyt olla kokoelman avaus. Kokoelmaa ei avaa musiikki, vaan kansilehden kuva ja omistuskirjoitus herttuattarelle. Koristeellinen kansikuva on taideteos jo itsessään, kuten Cypess (2007: 547) on todennut. Kiinnostavaa kuitenkin on, mitä seuraa näiden jälkeen: Chambonnières'ia ylistäviä runoja. Runoissa on vertauksia Chambonnières'n soiton ja Orfeuksen lyyran välillä, Chambonnières'n kädet ovat vailla vertaa ja niin kuolevaiset kuin jumalatkin ovat kateellisia Chambonnières'ille. Riippumatta siitä, ovatko runot Chambonnières'n vai julkaisijan ehdotuksesta kokoelmassa, niiden tekemä vaikutus on selvä: runot julistavat Chambonnières'n ainutlaatuisuutta.¹⁵

Selatessani Chambonnières'n julkaisua edelleen, huomioni kiinnittyy epäolennaiseen ja konkreettiseen seikkaan: kokoelmassa on joidenkin osien välillä tyhjiä sivuja. Siksi ei vaikutakaan erikoiselta, että d'Anglebert (1689) mainitsee erikseen oman julkaisunsa esipuheessa täyttäneensä tyhjät sivut *vaudeville*-kappaleilla. Chambonnières'n kokoelman tyhjät sivut ovat todennäköisesti käytännön syistä, jottei soittajan tarvitsisi

12 Constantijn Huygens (1596–1687) oli hollantilainen diplomaatti ja runoilija, jonka pojat olivat Christiaan (1629–1695) ja Lodewijck Huygens (1631–1699).

13 Sopimuksen kuului, että d'Anglebert teki työt, Chambonnières otti palkkion (Le Moel 1960: 40–41).

14 Kuoleman jälkeisen inventaarion mukaan Chambonnièresilla oli spinetti (arvo 60 livrea), kaksi cembaloa, joista toinen oli soittokunnossa sekä regaali. Toinen cembaloista oli vain 20 livren arvoinen ja soitinten kunto oli ”jonkinlainen”. (Gustafson 2007: 3.)

15 D'Anglebertin tai Lebèguen kokoelmissa ei ole runoja, mutta käytäntö ei ollut ainutlaatuinen. Esimerkiksi laulaja Michel Lambertille omistetut runot du Tillet'n *Le Parnasse françois* -kirjassa muistuttavat tyylliltään Chambonnières'ille omistettuja säkeitä (ks. du Tillet 1991 [1732]: 16). Chambonnières'n kokoelmassa on kaksi latinankielistä runoa kunnianosoituksena Chambonnières'ille, mitkä on kirjoittanut Santolius Victorinus (Jean-Baptiste Santeul 1630–1697). Kaksi ranskankielistä runoa ovat kirjoittaneet C. Sanguin sekä J. Quesnel.

kääntää lehteä ja kappaleet jakaantuisivat tasan yhdelle aukeamalle.¹⁶

On vaikea välttää ajatusta, että d’Anglebertin kokoelma ei olisi intertekstuaalisessa suhteessa Chambonnières’n julkaisun kanssa. Mitä todennäköisimmin d’Anglebertilla on ollut Chambonnières’n kokoelma ja mahdollisuus miettiä omia ratkaisujaan tämän kautta. Miksi muutoin d’Anglebertin julkaisu on kuin kaval-kadi kysymyksistä, jotka Chambonnières’n muusikkouden kohdalla vaikuttavat epäselviltä? Esimerkiksi d’Anglebert (1689: 123–128) on liittänyt mukaan kuusi sivua continuonsoittoon liittyviä ohjeita sekä näytteitä urkusävellyksistään. Lisäksi d’Anglebertilla on runsaasti sovituksia Lullyn orkesterimusiikista, mikä ilmentää d’Anglebertin asemaa Lullyn lähipiirissä¹⁷ ja orkesterisoittajana. D’Anglebertin neljä *non mesuré*-preludia ovat kokoelman musiikillisia helmiä, jotka suppean ambituksensa vuoksi vaikuttavat huomattavan ranskalaisilta verrattuna Louis Couperinin *toccata*-tyylisiin preludeihin.

Chambonnières’n ja d’Anglebertin virantäytöstä on kaksi kirjallista dokumenttia, jotka liittyvät lähinnä käytännön järjestelyihin, kuten palkan maksamiseen (ks. Le Moel 1960: 40–42). Dokumentit eivät kerro, miten erottaminen on vaikuttanut muusikoiden väleihin. Kenties siksi d’Anglebertin sävellys *Tombeau de Monsieur de Chambonnières* on kuin kunnioittava (sovinnon)ele jo edesmenneelle kollegalle.

PRELUDIEN PUUTTUMINEN KÄSIKIRJOITUSKOKOELMISTA

Voisivatko Chambonnières’n kokoelman puuttuvat preludit kertoa painoteknisistä ongelmista: esimerkiksi käsikirjoituksissa nähtäviä kaarituksia on saattanut olla haasteellista painattaa ja toisaalta kaiverrustekniikka on ollut vasta kehitymässä kaupalliseen muotoonsa? Mikäli Chambonnières jätti kokoelmastaan preludit pois nuottikuvaan liittyvien painoteknistien syiden tai tulkinnallisten haasteiden vuoksi, niin on erikoista ja oikeastaan kiinnostavampaa, ettei Chambonnières’n preludeita ole käsikirjoituskokoelmissa *Bauyn* tai *Parville*? Esimerkiksi d’Anglebertin preludeita on sekä julkaisussa että käsikirjoituskokoelmissa.

Ranskan kansalliskirjastossa säilytettävä *Bauyn* jakaantuu kolmeen osaan: Chambonnières’n sävellyksiin, Louis Couperinin sävellyksiin sekä muiden säveltäjien kappaleisiin (edustettuina ovat muiden muassa Froberger, Frescobaldi, Hardel). *Bauyn* on nimetty sen omistajaperheen mukaan, mutta on epäselvää, kuka kokoelman on koostanut. On arvioitu, että *Bauyn* olisi koottu vuoden 1676 tienoilla. Kalifornian Berkeley-yliopistossa säilytettävä *Parville* sisältää puolestaan suppeamman määrän ranskalaista cembalomusiikkia, ja sen on arvioitu olevan koottu vuosina 1686–1732. (Hung 2011: 17; Porot 2006: V–VI.)

Käsikirjoituskokoelmassa *Parville* on kolme anonyymiä preludia, joiden Hung

¹⁶ Cypess (2008: 349) on tulkinnut d’Anglebertin kokoelman vastineeksi Chambonnières’lle, minkä ajatuksen Gustafson on puolestaan tyrmännyt.

¹⁷ Lully oli d’Anglebertin lapsen kummi (Ledbetter 2012).

(2011: 34) on tulkinnut kuuluvan Chambonnières'lle sillä perusteella, ettei tältä ole säilyneitä preludeita ja anonyymeissa preludeissa on Chambonnières'iin viittaavia musiikillisia piirteitä. Jos preludit olisivat Chambonnières'n, niin miksei tietoa tekijästä ole säilynyt? Olisiko tekijyydestään ja nimestään huolehtivan Chambonnières'n preludeita voinut levitä anonyymeinä? Vaikka preludit olisivat Chambonnières'n, niin preludien puuttuminen nuottijulkaisusta ja anonyymit preludit vaikuttaisivat viittaavan jollain tavoin samaan asiaan; jostain syystä Chambonnières ei vaikuta olleen kiinnostunut preludeista. Eivätkö preludit miellyttäneet ilmaisumuotona Chambonnières'ia? Miksi?

CHAMBONNIÈRES TITON DU TILLET'N KUVAAMANA

Evrard Titon du Tillet'n (1677–1762) teos *Le Parnasse françois* (1732) toimii usein lähteenä tarkasteltaessa 1600-luvun ranskalaisuusikoita. Du Tillet pyrkii esittelemään kirjassaan suurmiesten saavutukset parhaassa mahdollisessa valossa nostaesseen runoilijat, oppineet ja muusikot näiden ylimmälle tyyssijalle, parnassolle. Ginzburgilaisittain ajateltuna du Tillet'n teksti on lähteenä vääristävä peili, mutta sen voi ajatella vääristävän kohteitaan kutakuinkin samoin kuvatessaan näitä pääasiassa saavutusten, taitojen ja ansioiden kautta. Lähteeseen liittyy toinenkin varaus, sillä du Tillet'n kirja on kirjoitettu 60 vuotta Chambonnières'n kuoleman jälkeen, minkä vuoksi käsitykset Chambonnières'n ja Couperinin taidoista ovat väistämättä toisen käden tietoa¹⁸ verrattuna esimerkiksi Jacquet de la Guerreen.

Mitä du Tillet kirjoittaa Chambonnières'n taidoista? Du Tillet'n (1991 [1732]: 25) mukaan Chambonnières soitti melko hyvin urkuja, mutta hänen lahjakkuutensa ilmeni ennen muuta cembalossa, missä hän onnistui oikein hyvin sävellyksessä ja tavassa esittää sävellyksiään.¹⁹ Du Tillet'n maininta Chambonnières'n lahjakkuuden ilmenemisestä cembalosävellyksissä ja niiden esittämisessä on viittaus ei-improvisoituun musisointiin. Du Tillet'n kontekstissa Chambonnières'n urkujensoittoon liittyvä varauksellinen ilmaus – ”melko hyvin” (*assez bien*) – vaikuttaa korostuvan. Miksei du Tillet sano esimerkiksi, että Chambonnières soitti oikein hyvin (*très bien*) myös urkuja, vaikka hänen lahjansa ilmentyivät ennen muuta cembalonsoitossa? Halusiko du Tillet korostaa Chambonnières'n suvereeniutta vain cembalistina, vaikka urkuja pidettiin soitinten kuninkaana sisältäessään itseensä kaikki soittimet ja koko musiikin kirjon? (Du Tillet 1991 [1732]: 24–25.)

On mahdollista, että du Tillet olisi voinut ylistää Chambonnières'n taitoa soittaa preludeja, jos siihen olisi ollut aihetta. Du Tillet (1991 [1732]: 30–31) kirjoittaa cembalisti-säveltäjä Jacquet de la Guerresta:

18 On mahdollista, että du Tillet'n käsitykset heijastavat Mersennen (1636) ja Le Gallois'n (1680) kuvauksia.

19 “Il touchoit assez bien l'Orgue, mais son talent particulier etoit le clavecin, où il réussisoit très bien pour la composition des Pièces, et pour la manière de les executer” (du Tillet 1991 [1732]: 25).

[...] hänen maineensa tunsivat suuret Muusikot ja hyvät Asiantuntijat: hänellä oli ennen kaikkea loistava kyky preludoida ja soittaa fantasioita siltä istumalta, ja puolen tunnin aikana hän jatkoi preludeita ja fantasioita laulun kanssa osoittaen soinnuissaan äärimmäistä vaihtelevuutta ja erinomaista makua, mikä hurmasi yleisön.²⁰

Du Tillet (1991 [1732]: 30–31) ylistää improvisoinnin lisäksi Jacquet de la Guerren muusikkouden monipuolisuutta ja kykyä säveltää vokaalimusiikkia, oopperoita ja kantaatteja. Jacquet de la Guerrea kiinnosti selvästi italialainen musiikki, mikä ilmentyy sävellysten lajeissa ja ilmaisukeinoissa (esimerkiksi ambitukseltaan laajoissa *tiratoissa* ja *passageissa*). Du Tillet’n kuvaus urkuri Lebèguesta liittyy myös musiisoimisen taitoon: kykyyn soittaa palveluksissa, äänenkuljetukseen, harmonioiden ja neli- ja viisiääniseen satsin soittoon ikään kuin tällä olisi ollut kolmas käsi käytössä. Lebèguea tultiinkin kuuntelemaan sankoin joukoin. D’Anglebertista ei ole luonnehdintaa.²¹ Tarkastelen yksityiskohtaisemmin Louis Couperinin ja Chambonnières’n välistä eroa du Tillet’n ja Le Gallois’n tekstien perusteella.

COUPERIN VERSUS CHAMBONNIÈRES

Chambonnières’n ja Louis Couperinin vastakkainasettelu perustuu pitkälti Jean Le Gallois’n kirjoitukseen *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique* vuodelta 1680. Ranskalainen musiikkieteilijä Henry Quittard käytti tekstiä lähteenään urauurtavassa elämäkertatutkimuksessaan Chambonnières’n vaiheista ja nosti kirjoituksesta muutaman lauseen osaksi tämän elämäkerta.²² Ne ovat jääneet historiankirjoitukseen muovaamaan kuvaa Chambonnières’n ja Couperinin välisestä eroista muusikkoina. (Fuller 1976: 22.)

Kirjastonhoitajana, akateemikkona, apottina toiminut ja *Journal des Savants* -lehden perustanut Le Gallois (1680) määrittelee Louis Couperinin ja Chambonnières’n vastakkaisten puolueiden johtajiksi:

20 "Le mérite et la réputation de Mme de la Guerre ne firent que croître dans cette grande Ville, et tous les Grand Musiciens et les bons Connoisseurs alloient avec empressement l’entendre toucher le Clavecin: elle avoit surtout un talent merveilleux pour pré luder et jouer des *fantaisies* sur-le-champ, et quelquefois pendant une demi-heure entière elle suivoit un pré lude et un *fantaisie* avec des chants et des accords extrêmement variés et d’un excellent goût, qui charmoient les Auditeurs." (Du Tillet 1991 [1732]: 30–31.)

21 Du Tillet (1991 [1732]: 21–50) esittelee urkurit yhdessä luvussa, ja nämä saavat yhdessä saman verran huomiota kuin esimerkiksi Lully, de la Lande tai Marin Marais yksinään.

22 Le Gallois päätyy kirjoituksessaan lopputulokseen, että Couperinin ja Chambonnières’n soitossa oli kysymys erilaisista soittotavoista, tyyleistä, metodista. Erilainen soittotyyli antoi Le Gallois’lle syyn sanoa: toinen kosketti sydäntä (Chambonnières) ja toinen korvaa (Couperin) – silti molemmat tuottivat mielihyvää, mutta eri tavoin, sillä heillä oli erilaiset kauneudet soitossaan. Vertaus korvan ja sydämen koskettamisesta on nostettu keskeiseksi eroksi Chambonnières’n ja Couperinin välille nykyluokkien kirjoituksissa (Fuller 1976: 22). Fullerin (ems.) mielestä Le Gallois olisi saavuttanut paremman lopputuloksen sanoessaan Couperinin koskettaneen henkeä (*touchoit l’esprit*) kuin korvaa (*l’oreille*), aistien perustaa, ja näin Le Gallois asetti kirjoituksessaan Chambonnières’n kannattajaksi.

Aivan kuin on erilaisia menetelmiä puheopissa, joita voi hyödyntää [...] Uskon, että on erilaisia menetelmiä myös musiikissa ilman, että tekee vahinkoa toiselle. Hienona esimerkkinä Chambonnières ja Couperin, joista olemme puhuneet ja joita voimme luonnehtia kahdeksi eri puolueenjohtajaksi [chefs de secte].²³ (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 25.)

Chambonnières ja Couperin edustivat vastakkaisia ”puolueita”, mikä heijastui myös kuulijakuntaan. Tutkielmassaan Tizianin tauluista Ginzburg (1990: 79–80) on todennut, että oli eri asia maalata suurelle yleisölle kuin salonkien pienille piireille. Tietyt aiheet avautuivat tai suunnattiin vain pienelle joukolla sivistyneistöä, joka esimerkiksi osasi tulkita taulujen eroottiset vihjeet. Vastaava kahtiajako näyttää ilmenevän Chambonnières’n ja Louis Couperinin kuvauksissa siten, että Couperin vaikuttaa olleen pienen (asiantuntija)piirin suosima.

Titon du Tillet (1991 [1732]: 25) kirjoittaa, että kaikki amatöörit tunsivat Chambonnières’n kappaleet *le Moutier* tai *la Marche du Marié et de la Mariée*. Siinä missä Chambonnières’n sävellykset levisivät ja korrumpoituivat (amatöörien keskuudessa), niin du Tillet’n mukaan Louis Couperinin käsikirjoituksia säilytettiin varjellen:

[...] ihailtavia töitä ja ihailtava maku [...] on säilynyt vain kolme sarjaa kappaleita, mutta useilla musiikin asiantuntijoilla on näitä käsikirjoituksina, joita he varjelevat kallisarvoisina aarteinaan.²⁴ (Du Tillet 1991 [1732]: 25–26.)

Titon du Tillet’n ei ollut ainoa, joka viittasi Couperiniin asiantuntijoiden suosikina. Myös Le Gallois (1680) kirjoittaa Couperiniin kohdistuvasta ihailusta sivistyneistön keskuudessa:

[Couperinin] soittoa arvostivat sivistyneet (*savants*), koska siinä oli runsaasti sointuja täydennettynä kauniilla dissonansseilla, muodolla ja imitaatiolla.²⁵ (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 25.)

Le Gallois (1680) jatkaa kirjoitustaan kuvaamalla erilaisia soittotapoja ja viittaa näihin termeillä termeillä *le jeu coulant* (virtaava, laulavampi legatotyyli) ja *le jeu brillant* (loistelias, virtuoosisempi tyyli). On merkityksellistä, että Chambonnières ja tämän kannattajat ilmeisesti paheksuivat virtuoosisuuteen viittaavaa soittotapaa (*le jeu brillant*). Onnistuakseen virtuoosisessa tyylissä täytyi olla perillä musiikista ja säilyttää soitossa kontrolli, mikä oli vaikeaa, Le Gallois’n mielestä jokseenkin

23 ”Comme il y a divers styles dans l’Eloquence qu’on peut pratiquer [...] je crois aussi qu’il y a dans la musique différentes methodes, dont on peut se servir sans la choquer. Et c’est de quoy nous avons un bel exemple dans les personnes de Chambonniere & de Couperin, dont nous avons parlé, & que nous avons proposez comme chefs de secte.” (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 25.)

24 ”Mais plusieurs bons connoisseurs en Musique les ont manuscrites et les conservent precieusement.” (Du Tillet 1991 [1732]: 25–26.)

25 ”Et cette Maniere de jouer esté estimée par les personnes scavantes, [savants] à cause a qu’elle est pleine d’accords & enrichie de belles dissonances, de dessein, & d’imitation.” (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 25.)

mahdotonta. Trillit saattoivat olla usein liian hätäisiä, tempo epätasainen, nuottien yli hypättiin, trillit soitettiin liialla energialla – kuulovaikutelmana oli eräänlainen jatkuva trilli, joka esti melodian erottumisen. Toinen moite liittyi kuvioiden lisäämiseen ja oktaavien täyttöön, mitä Chambonnières nimitti Le Gallois’n mukaan termillä *chaudronner*. Termi viittaa kattiloiden ja patojen paukuttelusta syntyvään ääneen niitä korjattaessa.²⁶ (Le Gallois 1680, siteerattu Fuller 1976: 26.)

Chambonnières vaikuttaa arvostelleen suurin sanoin virtuoosista tyyliä. Virtuuoosista soittotyyliä kuvastavat moitteet on helppo yhdistää koskemaan juuri *toccata*-tyylisten preludien soittamista: oktaavien täyttöä ja *tiratoja*, (hätäisiä ja liian energisiä) trillejä ja melodian (merkityksen) katoamista, kun soinnut, arpeggiot ja erilaiset dissonanssit nousevat päärooliin. Mutta mitä syitä Chambonnières’lla oli arvostella virtuoosista tyyliä ja mahdollisesti preludien soittamiseen liittyviä piirteitä?

En aluksi kiinnittänyt erityisesti huomiota Le Gallois’n ajatukseen kontrollin menettämisestä. Tutkiessani Louis Couperinin toimintaa salongeissa tutustuin käsitteisiin herrasmiehen (*honnête homme*) ja hovimiehen käytökseen liittyvistä piirteistä sekä kohteliaisuudesta. Ajatus kontrollista sai uudenlaisen merkityksen. Tunteiden hallinta ja itsehillintä olivat oleellisia hovimieheen liittyneitä käsitteitä alkaen aina Baldassare Castiglionen (1528) kirjoittamasta *Hovimies*-kirjasta (*Il Cortegiano*). Lisäksi 1600-luvun herrasmieskulttuurin avainsanoja olivat *discreto* (hillintä) ja järki ja nimenomaan niin, että järki hallitsi passioita. (Miller 2000: 27, 42.) Millerin (2000: 46) mukaan kyky hallita tunteita oli erinomaisen miehen ansio, sillä se mahdollisti vapauden sisäisistä kahleista.

Karkeasti jakaen on mahdollista erottaa toisistaan kaksi käsitystä kohteliaisuudesta. Toinen oli hovimiehen tulkinta kohteliaisuudesta, mihin liittyi usein imartelu ja miellyttäminen. Toinen käsitys kohteliaisuudesta perustui rehellisyyteen ja sisäisen ja ulkoisen vastaavuuteen, ja siihen viitattiin sydämen avaamisella. (Kekäläinen 2012: 130; Peltonen 2003: 231–232; Tikanoja 2009: 196–199.) Jos Chambonnières ja Couperin edustivat erilaisia muusikkopersonallisuuksia ja heidän musiikkiaan arvostivat ja tunsivat erilaiset yleisöt, niin voisivatko myös erilaiset kohteliaisuuskäsitykset erottaa Couperinia ja Chambonnières’ia ja heidän sävellyksiään?

Vaikka syy Couperinin preludien runsauteen juontuu ainakin osin tuttavuudesta saksalaiseen kosmopoliittiin, cembalisti-säveltäjä Johann Jacob Frobergeriin (1616–1667) ja kiinnostukseen tämän italialaistyyliä *toccattoja* kohtaan, niin preludi sävellysmuotona antoi Couperinille mahdollisuuden ilmaisun vapauteen, sydämen

26 ”Car quand on les examine de bien prés, on trouve que leurs cadences son souvent tres-pressées, & par consequent tres-rudes, estant produites par un trop grand feu: qu’elles sont battués inégalement, & mal sou tenués; ce qui les prive de l’agrement les plus beau qu’il y ait dans le jeu; puis qu’il n’y a rien qui le fasse paroître d’avantage que de battre également & bien sou tenir; [...] à cause qu’ils passent trop vite; ou qu’ils n’appuyent pas assez fort pour les faire entendre, ou qu’ils frappent les touches au lieu de les couler. Enfin on n’observe dans leur jeu qu’une perpetuelle cadence, qui empêche qu’on n’entende distinctement le chant de la piece: Et ils y font continuellement des passages, particulièrement d’une touche à son octave; ce que Chambonniere [Chambonnières] appelloit chaudronner.” (Le Gallois, 1680, siteerattu Fuller 1976: 25.)

avaamiseen.²⁷ Chambonnières'n kauniisti kaartuvat melodiat ja hienostuneet koristeet heijastavat enemmän hovimiehen tulkintaa kohteliaisuudesta: miellyttävää ja hallittua musisointia. Preludin, ainakin italialaishenkisen preludin estetiikan voi tulkita olevan ristiriidassa miellyttävän ja kontrolloidun käytöksen ja musisoinnin ihanteiden kanssa.

PUUTTUVAT PRELUDIT – PUUTTUVA CONTINUONSOITTOTAITO?

Kysymykset Chambonnières'n epäsuosiosta hovissa johdattavat tarkastelemaan anekdoottia, joka koskee Chambonnières'n virasta eroamista vuonna 1662 ja käsityksiä Chambonnières'n kyvystä soittaa *basso continuo*.²⁸ Olisiko preludien puuttumisella ja continuoensoittotaidolla yhteyttä? On nimittäin melko erikoista, että Chambonnières'n muusikon taitoihin ja kykyyn soittaa continuoa liittyy epäilyksen varjo. Miksi Chambonnières lähti hovista *joueur d'espionette* -virasta, jossa hän oli ollut vuodesta 1642 isänsä kuoleman jälkeen?

Kysymykseen on erilaisia tulkintoja, jotka pohjautuvat Jean Rousseau'n kirjeenvaihtoon Le Sieur de Machyn kanssa vuodelta 1688. Rousseau'n mukaan Machy oli sanonut, ettei Chambonnières halunnut soittaa *basso continuo*a ja halveksi säästystä. Rousseau'n näkemys puolestaan oli se, että kuten kaikki tiesivät, Chambonnières ei osannut säästää ja siitä syystä hänen oli pakko jättää asemansa hovissa ja tehdä sopimus d'Anglebertin kanssa. Näin Chambonnières'n continuoensoittotaidosta on kaksi eriävää tulkintaa: joko vähäinen kiinnostus continuoensoittoa kohtaan tai kyvyttömyys soittaa sitä. (Cypess 2007: 539.)

Cypess (2007: 539) arvelee, että Chambonnières'n tasoinen muusikko olisi ollut kykenevä soittamaan sointuja ensemble-tekstuuriin esimerkiksi käyttämällä *règle de l'octave*-tekniikkaa.²⁹ Samassa yhteydessä Cypess (2007: 551) kritisoi David Fullerin päätelmää. Fullerin mukaan Chambonnières'n kieltäytymisen voi ymmärtää ikääntyvän virtuoosin haluttomuudella opetella uutta, vaivalla hankittavissa olevaa taitoa, mikä olisi vienyt viimeisetkin rippeet ammatillisesta arvostuksesta ja tehnyt tästä rattaan Lullyn orkesterikoneeseen.

Cypess (2007: 540) esittää, että kenties Chambonnières piti parempana roolia, jossa oli mahdollisuus suurempaan yksilölliseen ilmaisuun ja improvisaatioon. Mitkä seikat oikeastaan viittaavat Chambonnières'n yksilöllisen ilmaisun ja improvisoinnin tarpeeseen, joihin Cypess vetoaa, tai muusikon tasoon? Chambonnières'n tuotannosta ei säteile kiinnostus fantastiseen ja improvisatoriseen tyyliin, mikä olisi tulkintani mukaan merkki yksilöllisen ilmaisun tarpeesta. Esimerkiksi julkaisussa ei ole yhtään *chacconea* tai *passacaillea* (toistuvan sointukierron päälle variointiin

27 Tuttavuudesta lisää Ledbetter 1987 ja Tilney 1991.

28 Ks. Cypess 2007; Fuller 1976; Gustafson 2007.

29 Oktaavin soinnutustapa, jossa soinnut muodostetaan kulloisenkin basson sävelen ylle.

perustuvia kappaleita) eikä *fantasiaa* tai *tombeauta*.³⁰ Asema ja virkakakin ovat suhteellisia käsitteitä muusikkouden mittareiksi, sillä virkoja perittiin ja niitä ostettiin – Chambonnières oli perinyt virka-asemansa isältään. Virka-asemasta tai sen menettamisestä on vaikea sanoa, minkä tasoinen muusikko Chambonnières oli. Mitä muita syitä taustalla voisi olla?

Yksi mahdollinen syy continuonsoiton ongelmiin liittyy kysymykseen ajoituksesta, sillä continuonsoitto oli vasta yleistymässä ranskalaismuusikoiden piirissä 1650–1660-luvuilla. Christiaan Huygens kirjoittaa kirjeessä isälleen Constantijnille 20.12.1660:

Näin Chambonnières'n, joka soitti cembaloa ja lauloi *airin* tavalla, mikä vaikutti minusta keskinkertaiselta.³¹ (Siteerattu Le Moel 1960: 35.)

Huygensin viittaus Chambonnières'n laulamiseen saa pohtimaan, miten ja millaisesta nuotista Chambonnières on säestänyt itseään. Koska Chambonnières'n oma tuotanto koostuu cembalokappaleista,³² on todennäköistä, että kyseessä on ollut jonkun muun säveltämä *air*.³³ Onko Chambonnières kenties laulaessaan soittanut continuoa tavalla, joka Huygensista on vaikuttanut keskinkertaiselta? *Airien* säestykset kirjoitettiin continuo sijasta luuttutabulatuuriin vielä 1650-luvulla, ja vasta 1660-luvulla *aireissa* ja *dialoguessa* soitettiin continuoa teorilla. Continuokäytäntö yleistyi Ranskassa siis 1650-luvun jälkeen; ensimmäinen ranskalais säveltäjän julkaisema continuo sisältänyt kirja on Henry Du Mont'n *Cantica sacra* (1652). (Williams 2012.) Olisiko cembalisti soittanut luuttutabulatuurista?³⁴ Todennäköisesti ei, sillä tabulatuuritekstuuri on soitinkohtainen nuotinnus. Christiaan Huygens oli joka tapauksessa kuullut parempaakin continuonsoittoa ja laulua, joten Chambonnières'n musisointi ei vaikuta olleen täysin ajan hermolla Huygensin mielestä.

Pohdin myös musiikillisia syitä Chambonnières'n continuonsoiton haasteille, sillä Ginzburg vaatii tulkinnoille kertomusta tukevan dokumentin. Tulkitsin puuttuvat preludit eräänlaiseksi musiikilliseksi dokumentiksi siitä, miksei continuonsoitto ollut Chambonnières'lle luontevaa. Preludien soittamisessa ja continuonsoitossa musiikki hahmottuu harmonian kautta; erityisesti preludeissa musiikki etenee yllättävinä harmonisina käänteinä eikä niinkään itsenäisten äänten muodostamana tekstuurina. Sen sijaan Chambonnières'n kappaleissa, esimerkiksi *allemandeissa* äänet ovat itsenäisiä ja eri äänten välillä on imitaatiota, mikä viittaisi isältä ja isoisältä perittyyn kontrapunktiin taitoon (Fuller 2013; Bluteau 1997: 87–102). Tulkinta pre-

30 Käsikirjoituksessa *Bauyn* on Chambonnières'n chaconneita.

31 "Vu Chambonnières qui joua du clavecin et chanta un air de sa facon qui ne me semble que medicore." (Siteerattu Le Moel 1960: 35.)

32 Tosin on olemassa myös laulutekstejä, joita on yhdistetty Chambonnières'n sävellyksiin (ks. Gustafson 2007).

33 Vuoden 1650 jälkeen termiä *air* käytettiin itsenään (ei pelkästään terminä *air de cour*), ja usein viitattiin 33-osaiseen *Airs de différents auteurs à deux parties* (Pariisi 1658–88). (Baron 2012).

34 Luutisti Kari Vaatovaaralle kiitokset tästä huomiosta 10.12.2012.

ludien puuttumisen ja continuonsoiton välisestä musiikillisesta yhteydestä on kuitenkin ongelmallinen, sillä yhtä lailla on mahdollista ajatella, että continuonsoitossa on kysymys juuri itsenäisten äänten muodostamasta harmoniasta, kontrapunktista.

Laajentaessani perspektiiviä kohti sosiaalista kontekstia ja lukiessani Don Faderin (2003) artikkelia ”The Honnête homme as Music Critic: Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music” huomioni kiinnittyi yksittäiseen Lecerf de la Viévilien lauseeseen. Lecerf (1704–1705) arvostelee kirjoituksessaan sitä, kuinka hullutus opiskella säestystä ennemmin kuin soolosoittoa miellytti enemmän soittajan turhamaisuutta sen sijaan, että olisi pyrkinyt miellyttämään toisia. Herrasmiehen (*honnête homme*) tehtävänä musisoidessa oli soittaa tai laulaa melodiaa, jolloin oli mahdollista näyttää jaloa *sprezzaturaa*, mikä sopi paremmin *honnête hommen* arvolle. Ne, jotka valitsivat säestämisen cembalolla tai teorbillalla, alensivat itsensä ”orjiksi” (*servitude*) muusikoiden joukossa, mikä oli kelvoton tila aatelismiehelle. (Fader 2003: 29.)

Lecerfin näkemys vahvistaisi tulkintaa, että kysymys continuonsoitosta ei liittyisikään Chambonnières’n taitoihin muusikkona, vaan ennemminkin sosiaaliseen rooliin, statukseen herrasmiehenä. Chambonnières oli toiminut koko ikänsä hovicembalistina, osana hovikulttuuria: vaikka taitojen puolesta Chambonnières olisi suoriutunut continuonsoitosta, osana orkesteria soittaminen ei olisi ollut Chambonnières’n arvolle sopivaa.

Mikä yhteys preludien puuttumisen ja continuonsoiton vaikeuksien välillä voisi olla? Jos herrasmiehen ei sopinut säestää, ei herrasmiehen sopinut esitellä liiaksi taitojaankaan. Kohteliaisuusteoreetikko Morvan de Bellegarden mukaan oli esimerkiksi paheksuttavaa, että pyydettyä soittamaan ei ymmärretty lopettaa ajoissa, vaan esiteltiin taitoja (Fader 2003: 29). Arvostellessaan virtuoosista ja näyttävää soittotapaa Chambonnières todennäköisesti ilmaisee ihanteensa herrasmiehelle soveliaasta ja miellyttävästä tavasta esiintyä ja musisoida. Jos continuonsoitto ei ollut soveliaasta Chambonnières’lle, koska continuonsoittajan rooli oli ristiriidassa Chambonnières’n sosiaalisen roolin kanssa, niin saman ajatuksen voi liittää preludien soittamiseen. Mikäli preludi edusti virtuoosista ja näyttävää soittamisen tyyliä, se ei ollut keino miellyttää muita eikä siksi soveltunut Chambonnières’n kaltaiselle herrasmiehelle.

NÄKÖKULMAN ONGELMA

Lukiessani Liisa Lagerstamin (2007) väitöskirjan *A Noble Life – The Cultural Biography of Gabriel Kurck (1630–1712)* esipuhetta ja tutkimuksen lähtökohtia tunnistan, mikä myös Chambonnières’n tarkastelussa on ollut ongelmallista. Lagerstam (2007: 16–17) toteaa, että elämän monimutkaisuus on yksi historiantutkijan suurimpia haasteita. Esimerkiksi aatelismiehen elämäkertatutkimuksissa tarkastelunäkökul-

ma on usein yksipuoleinen, kuten sotilaan kunnia, valtionpalvelijan velvollisuudet, hovimiehen hedonismi tai kartanonherran vallanhimo. Tehdessään Gabriel Kurjen (Kurck) kulttuurihistoriallista elämäkertaa Lagerstam tarkasteli useasta perspektiivistä samanaikaisesti sekä yksilön eri roolien suhdetta toisiin ihmisiin että roolien sisäistä monimutkaisuutta. Tämän avulla Lagerstam pyrki paljastamaan 1600-luvun aatellisen elämän monimuotoisuutta, mikä helposti jää huomiotta makrotason tutkimusnäkökulman kautta.

Jo yksinkertaiselta vaikuttava kysymys Chambonnières'n preludeista edellyttää Lagerstamin (2007) ajatusten mukaisesti erilaisten roolien samanaikaista tarkastelua. Tutkimuskirjallisuudessa Chambonnières'ia on lähestytty usein yhdestä näkökulmasta: cembalokokoelman kautta. Chambonnières'n julkaisun ajankohta on kuitenkin hämäävä, sillä se nostaa Chambonnières'n ikään kuin aktiiviseksi toimijaksi vielä 1670-luvulla, vaikka Chambonnières vaikuttaa olleen taka-alalla yli 10 vuotta. Olen kokoelman julkaisuajankohdan vuoksi sijoittanut Chambonnières'n tarkastelun preludien kontekstiin, jossa säveltäjä ei välttämättä ole ollut edes osallisena.

Chambonnières'iin viittaavat kommentit ovat positiivisia aina 1650-luvulle asti. Marin Mersenne luonnehti Chambonnières'ia vuonna 1636 soittimen suurimmaksi mestariksi (Bluteau 1997: 87). Chambonnières'n maine oli levinnyt myös Frobergerin tietoon, sillä Frobergerin tiedetään pyytäneen itselleen Chambonnières'n musiikkia vuonna 1649 (Gustafson 2007). Lisäksi Chambonnières organisoi 1640-luvulla maksullista konserttisarjaa. Kyseessä oli *L'Assemblée des honnestes curieux* -nimisen seuran toiminta. Kymmenen muusikkoa kokoontui joka keskiviikko ja sunnuntai puolilta päivin soittamaan, ja he saivat sopimuksen mukaan palkaksi 150 livreä. Kokoontumisista käytettiin nimitystä *consers de musique en consequence de l'academye instituée par le roy*, ja tilana vuokrattiin rue Mauconseilla olevaa salia, jossa järjestettiin myös tansseja. (Fuller 2013; Lesure 1949: 140–142.)

Chambonnières'n ura kääntyi laskuun 1650-luvulla – samalla vuosikymmenellä Louis Couperin on säveltänyt *non mesuré* -preludinsa. Jotta voisi ymmärtää preludien puuttumiseen vaikuttaneita syitä, on Chambonnières'n toimintaa tarkasteltava ennen 1670-luvun julkaisua: 1650-luvulla Chambonnières vähensi velvollisuuksiaan hovissa ja 1660-luvulla esiintyi jo musiikkiuransa päättäneenä markiisina (Gustafson 2007). Miten siis 1670-luvulla julkaistussa kokoelmassa voisikaan olla preludeita?

POSTLUDE

Onko kysymys Chambonnières'n preludeista ollut anakroninen? Oletin tutkielman alussa, että Chambonnières'n preludien puuttuminen olisi ollut ristiriidassa vallitsevan käytännön kanssa ja siksi huomionarvoinen. Lähempi tarkastelu osoittaa, ettei vallitsevaa preludien kirjoittamisen tai ainakaan julkaisemisen käytäntöä 1600-lu-

vulla ollut, vaikka preludien soittamisen tapa olikin olemassa. Esimerkiksi Lebègue jätti preludit pois toisesta kirjastaan (1687),³⁵ ja Louis Marchandin (1669–1732) *Livre I* ensimmäisessä painoksessa (1699) ei ole preludeita, mutta seuraavassa painoksessa (1702) sekä toisessa kirjassa (1703) on mukana preludit.³⁶ Jos cembalisteista Louis Couperin oli intoutunut säveltämään preludeita ja kirjoittamaan preludit *non mesuré* -notaatiolla 1650-luvulla, se ei tarkoita, että Chambonnières'n olisi pitänyt toimia samoin. Yhtenäisyys onkin yksi musiikinhistoriankirjoituksen luomista harhoista, kun sata vuotta vaikuttaa yhdeltä kokonaisuudelta ja muusikoiden oletetaan toimivan kuin jonkin yhteisesti sovitun suunnitelman mukaisesti.

Jokaisen säveltäjän preludeille vaikuttaisi löytyvän henkilökohtainen syy ja lähestymistapa. Esimerkiksi Jacquet de la Guerre ja Louis Couperin vaikuttavat olleen kiinnostuneita italialaisista ilmaisukeinoista: Couperin Frobergerin *toccattojen* myötä ja Jacquet de la Guerre sävellysmuotojen perusteella. Lebègue oli urkurina puolestaan du Tillet'n kuvauksen mukaan taitava improvisoija, ja preludinsoittoa voi pitää osana urkurin ammattitaitoa ja -toimintaa. Chambonnières'lla ei vaikuta olleen erityistä syytä (kirjoitetuille) preludeille, päinvastoin. Kokoelmassa preludien nuotinnuksen tapa olisi saattanut olla tulkinnallisesti haastava amatööreille, eikä preludi välttämättä sävellysmuotona tarjonnut Chambonnières'le samanlaista kiinnostuksen kohdetta kuin Couperinille.

Jos preludi on ollut Chambonnières'le pienimuotoinen ja improvisatorinen alku *suitelle*, niin on mahdollista, ettei preludien nuotintaminen ole ollut tarpeen. Mutta jos preludi on edustanut Chambonnières'le ennen muuta improvisoitua käytäntöä, niin miksei Chambonnières'n improvisoinnista ole yhtään mainintaa? Vai onko niin, että Chambonnières on improvisoinut kuin kuka hyvänsä 1600-luvun muusikko eikä se ole antanut tavanomaisuudessaan aihetta maininnoille? Ehkä olen etsinyt viitteitä nykymuusikon näkökulmasta, jolle preludin improvisoiminen julkisesti olisi haaste. Lähteiden vaikeneminen ei olisi näin merkki Chambonnières'n taidoista muusikkona, vaan kuvastaisi nykyajan ja 1600-luvun musiikkikulttuureissa vallinneita eroja, joista preludien soittaminen on yksi esimerkki.

Kaikki preludeita julkaisseet cembalistit edustivat myös eri sukupolvea kuin Chambonnières, ja heidän voi ajatella kasvaneen toisenlaiseen musiikkikulttuuriin (ja kenties myös toisenlaisessa sosiaalisessa kulttuurissa) kuin Chambonnières'n. Ehkä Le Gallois'n viittaus siihen, että Chambonnières ja tämän kannattajat paheksuivat briljeeraavaa tyyliä, kuvaakin Chambonnières'n sosiaalisten, esteettisten ja musiikkilisten ihanteiden olleen toiset kuin nuoremman sukupolven (eli 1620–1630-luvuilla syntyneiden). Jos *non mesuré* -notaatio oli nuoren (ammattilais)joukon toimintaa, niin kenties se on vaikuttanut Chambonnières'n mielestä lähinnä yhdeltä nuorison uusista päähänpistoista, eikä hän ole ollut kiinnostunut olemaan siinä osallisena.

35 Kiitos Veijo Murtomäelle näistä huomiosta. Ks. Lebègue (1687) http://imslp.org/wiki/Pieces_de_Clavesin,_Livre_2_%28Leb%C3%A8gue,_Nicolas%29

36 Ks. Marchand (1702 ja 1703) http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin,_Book_1_%28Marchand,_Louis%29 ja http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin,_Book_2_%28Marchand,_Louis%29

Ginzburgilaisittain ajateltuna preludien puuttuminen on näyttäytynyt vihjeenä. Vihjeen seuraaminen on kuljettanut kohti tulkintaa, että preludien puuttuminen nuottilähteistä ei ole sattumaa, vaikka syyt ovatkin aina monisyisiä tulkintoja. Chambonnières'n kokoelman julkaisuajankohta on luonut mahdollittomia odotuksia kokoelman sisältöä kohtaan ja johdattanut tarkastelemaan Chambonnières'ia preludien kontekstissa. Mikä sitten olisi ollut oikea konteksti? Chambonnières oli hovimuusikko ja todennäköisesti hovimiesten käytöksen ympäröimä. Sosiaalisen kontekstin tarkastelu pitää sisällään tapakulttuuriin, esimerkiksi kohteliaisuuskäsitteisiin liittyviä piirteitä, mikä täsmentyi tutkielman myötä. Musiikin ja sosiaalisen kontekstin yhtäaikaisen tutkimisen haaste kuitenkin on se, ettei musiikki ole enää keskipiste, mikä vaikuttaa tutkimuksen lähtöasetelmaan.

Kenties Chambonnières vietti 1650–1660-luvuilla enemmän aikaa kotonaan rue de Clerylla kuin hovissa ja pariisilaisalongoissa.³⁷ On täysin mahdollista, että Chambonnières on istunut 60 livren arvoisen cembalonsa ääressä soittamassa preludin ennen *allemandea*, mutta hän ei ole nuotintanut soittoaan eikä ole pyytänyt oppilastaan Hardeliakaan kirjaamaan sitä.³⁸ Jos Chambonnières on soittanut preludeita, ne ovat kuulostaneet kenties hyvin toisenlaisilta verrattuna Louis Couperinin *toccata*-tyylisiin preludeihin; todennäköisesti Chambonnières on välttänyt virtuosisia, italialaistyyliä ilmaisukeinoja, äärimmäisiä harmonisia kokeiluita, emotionaalisia purkauksia eikä preludi ole tarjonnut samanlaista (itse)ilmaisukanavaa kuin Louis Couperinille. Chambonnières'n soitto on miellyttänyt kuulijoita, mutta Chambonnières on välttänyt esittelemästä liiaksi taitojaan sen keinoin ja antanut näin *honnête homme* soveltuvan vaikutelman.

Tutkimuskysymykseni taustalla on vallinnut ihmetys, ei pelkästään siitä, miksei Chambonnières'illa ole preludeita, vaan oikeastaan miksei Chambonnières'illa ole Louis Couperinin *toccata*-tyylisiä preludeita. Paradoksaalista kyllä, tarkastelemalla Chambonnières'n puuttuvia preludeita hahmottuu Louis Couperinin preludien olemassaolon erityisyys. Siksi, jos aloittaisin tutkielman nyt, kysyisin: Miksi preludeita, Monsieur Couperin? ■

37 Le Moel 1960: 42.

38 Hardelin kuvataan kirjanneen Chambonnières'n soittoa (Fuller 1993: 197).

LÄHTEET

- Anthony, James R. 1997 [1974]. *French Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Baron, John H. 2012. Air de cour. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 22.11.2012.
- Bluteau, Olga 1997. De Mithou à Chambonnières: Documents et analyses concernant le dynastie Champion. *Ostinato Rigore. Revue international d'études musicales*. 8 (9): 87–102. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Burke, Peter 2000. Esipuhe Carlo Ginzburgin kirjaan *The Enigma of Piero*. London, New York: Verso.
- Chambonnières, Jacques Champion de 1967 [1670]. *Les Pièces de Clavessin de Monsieur de Chambonnières*. Facsimile. New York: Broude Brothers.
- Couperin, Francois 1986 [1717]. *L'art de toucher le clavecin*. Facsimile. Geneva: Minkoff.
- Cypess, Rebecca 2007. Chambonnières, Jollain and the First Engraving of Harpsichord Music in France. *Early Music* 35 (4): 539–553.
- Cypess, Rebecca 2008. More on Chambonnières. *Early Music* 36 (2): 349.
- d'Anglebert, Jean-Henry 1689. *Pièces de clavecin... avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue et les principes de l'accompagnement*. Livre premier. Pariisi. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-1854. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39780207f>. Luettu 10.9.2012.
- Fader, Don 2003. The Honnête Homme as Music Critic: Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music. *The Journal of Musicology* 20 (1): 3–44. University of California Press.
- Fuller, David 1976. French Harpsichord Playing in the 17th Century – after Le Gallois. *Early Music* 4 (1): 22–26.
- Fuller, David 1993. Sous le doigts de Chambonnières. *Early Music* 21 (2): 191–202.
- Fuller, David 2013. Chambonnières, Jacques Champion de. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 22.1.2013.
- Fuller, David ja Bruce Gustafson 2013. Hardel. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 15.1.2013.
- Ginzburg, Carlo 1990. *Myths, Emblems, Clues*. UK: Hutchinson Radius.
- Ginzburg, Carlo 1996 [1976–1996]. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*, suom. Aulikki Vuola. Gaudeamus.
- Ginzburg, Carlo 1999. *History, Rhetoric, and Proof*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Ginzburg, Carlo 2000. *The Enigma of Piero*. London, New York: Verso.
- Ginzburg, Carlo 2012. Montaigne, Cannibals, and Grottoes. Teoksessa *Threads and Traces – True, False, Fictive*. Berkeley: University of California Press. 34–53.
- Gustafson, Bruce 1977. *French Harpsichord Music of the 17th century*. Michigan: Ann Arbor.
- Gustafson, Bruce 2007. Chambonnières: A Thematic Catalogue. http://www.sscm-jscm.org/instrumenta_01/introduction/introduction01.html#vol_top. Luettu 1.10.2012.
- Gustafson, Bruce ja David Fuller 2013. Hardel. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 1.2.2013.

Hung, Melody 2011. *Three Anonymus French Seventeenth-Century Preludes from the 'Parville Manuscript'*. UC Berkeley Library. <http://www.escholarship.org/uc/search?creator=Hung,%20Melody>. Luettu 15.9.2012.

Jacquet de la Guerre, Elisabeth Claude 1997 [1687]. *Les pièces de clavecin. Premier livre*. Facsimile. Courlay, France: Editions J.M. Fuzeau.

Kekäläinen, Markku 2012. *James Boswells' Urban Experience in Eighteenth-Century England*. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-925-10-7952-8>. Luettu 23.4.2013.

Lagerstam, Liisa 2007. *A Noble Life – The Cultural Biography of Gabriel Kurck (1630–1712)*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Lebègue, Nicolas 1677. *Les Pièces de clavessin...Baillon*, Pariisi. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-1853. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39788042b>. Luettu 20.10.2012.

Ledbetter, David 1987. *Harpsichord and lute music in 17th-century France*. London: Macmillan.

Ledbetter, David 2012. D'Anglebert, Jean Henry. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 30.11.2012.

Le Moel, Michel 1960. Les Dernières Années de Jacques Champion de Chambonnières (1655–1672). *Recherches sur la musique française classique* 1: 31–46.

Lesure, Francois 1949. Chambonnières organisateur de concerts. *Revue belge de musicologie* 3: 140–144.

Levi, Giovanni 1991. On Microhistory. Teoksessa *New Perspectives on historical writing*. Toim. Peter Burke. UK: Polity Press. 97–119.

Miller, Peter N. 2000. The 'man of learning' defended: seventeenth-century biographies of scholars and an early modern ideal of excellence. Teoksessa *Representations of the self from the renaissance to romanticism*. Toim. Coleman, P., Lewis J., Kowalik, J. Cambridge University Press. 39–62.

Moroney, Davitt 1976. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music* 4 (2): 143–151.

Peltonen, Markku 2003. *The Duel in Early Modern Europe. Civility, Politeness and Honour*. UK: Cambridge University Press.

Porot, Bertnand 2006. Esipuhe teokseen *Manuscrit Bauyn Première partie Après 1658*. Courlay, France: Editions J.M. Fuzeau.

Prévost, Paul 1987. *Le Prélude non-mesuré pour Clavecin (France 1650–1700)*. Baden-Baden et Bouxwiller: Éd. Valentin Koerner.

Tillet, Titon du 1991 [1732]. *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand*. Editions Gallimard.

Tilney, Colin 1991. *The Art of Unmeasured Prelude for Harpsichord*. London: Schott.

Tikanoja, Tuomas 2009. *The "Honnête Homme" and the Art of Pleasing: Politeness and Sociability in French Thought, 1660–1700*. Lohja.

Wild, Nicole 2013. Dumont, Hyacinthe de Gauréault, Sieur de. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 15.1.2013.

Williams, Peter ja Ledbetter, David 2012. Continuo. Teoksessa *Grove Music Online*. Luettu 15.12.2012.

MATTI HUTTUNEN

Henki, luonto, orgaanisuus:

*Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset
1900-luvun vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen¹*

Artikkelin aiheena on suomalaisen taidemusiikin oppihistoria 1900-luvun vaihteesta noin vuoteen 1970, erityisesti ne yleiset aatesuunnat, joita tuon aikakauden suomalainen taidemusiikkitutkimus edusti.

Artikkelini aineisto on paitsi laaja myös tavattoman moninainen ja sitä on – ainakin ensi näkemältä – vaikea palauttaa aatehistoriallisesti edes muutamaankin yleiseen ja yleistävään musiikkikäsitelmään. Musiikkitieteen historiasta löytyy monia tutkijoita, jotka ovat seuranneet alan kansainvälisiä virtauksia, mutta löytyy myös yksityisajattelijoita sekä kirjoittajia, joiden tekstien asema tieteenä tai tutkimuksena on epäselvä. Akateemiset väitöskirjat edustavat tutkimusta puhtaimmillaan, mutta entä Martin Wegeliuksen tai Heikki Klemetin laajat musiikinhistoriateokset, jotka eivät juuri perustuneet tekijöiden omaan alkuperäistutkimukseen mutta jotka muuten kuuluvat musiikkikirjallisuutemme laajimpiin ja merkittävimpiin kirjoihin (Wegeliuksen 1891–1893; Klemetti 1916; Klemetti 1926)? Karl Ekmanin, Bengt von Törnen ja Santeri Levaksen Sibelius-kirjat eivät ole tutkimusta, mutta mitä on sanottava Erik Furuhjelmin Sibelius-biografiasta vuodelta 1916 tai niistä Otto Anderssonin Sibelius-kirjoituksista, joita hän julkaisi vuoden 1910 jälkeen (Ekman 1935; Törne 1965 [1937]; Levas 1957 & 1960; Furuhjelm 1916; ks. esim. Andersson 1911a, Andersson 1911b, Andersson 1912, Andersson 1913, Andersson 1915)?

Olen tehnyt sen ratkaisun, että aineistoni sisältää paitsi käsiteltävän aikakauden akateemiset väitöskirjat ja tieteellisissä julkaisusarjoissa ilmestyneet artikkelit myös sellaisia oppihistorian kannalta relevantteja kirjoja ja artikkeleita, joiden kirjoittajat eivät ole toimineet yliopistoissa tai olleet muuten halukkaita rajaamaan tekstejään akateemiselle lukijakunnalle. Jos oppihistoria ja tieteenhistoria voidaan erottaa toisistaan, niin esitelmäni on oppihistoriaa sanan laajassa mielessä – ei tieteenhistoriaa, joka kohdistuisi vain akateemiseen musiikintutkimukseen. Lisäksi – kuten edempään

¹ Artikkelini perustuu Suomen musiikkitieteen 100-vuotissymposiumissa vuonna 2011 pidettyyn *key note* -esitelmään.

nä tarkemmin perustellaan – Suomessa ei ennen toista maailmansotaa ylipäänsä ollut selväpiirteistä rajaa akateemisen ja ei-akateemisen tai tieteellisen ja ei-tieteellisen musiikkikirjoittelun välillä. Käytän artikkelissani termiä ”taidemusiikkitutkimus”, vaikka tiedän, että termien ”taidemusiikki”, ”klassinen musiikki” ja ”vakava musiikki” ympärillä käydään jatkuvasti kiistoja.

Aineistoni on siis moninainen, mutta uskon, että siitä on löydettävissä aatehistoriallisia kokonaisuuksia, jotka auttavat hahmottamaan aikakauden musiikintutkimusta. Esitelmäni otsikossa mainitut kolme ideaa – ”henki”, ”luonto” ja ”orgaanisuus” – ovat ne tekijät, jotka järjestävät aineistoani ja auttavat ymmärtämään suomalaista musiikkitieteellistä keskustelua puheena olevalla aikakaudella. Nämä kolme ideaa ovat hyvin yleisluonteisia ja laajoja aatehistoriallisia ilmiöitä, ja on lähes mahdotonta osoittaa, mistä suomalaiset musiikintutkijat tarkalleen ottaen ovat ne omaksuneet. Tarkempi tutkimus esimerkiksi Toivo Haapasen henkilöhistoriasta voisi paljastaa hänen musiikkikäsitteensä konkreettisia juuria, mutta tässä käsittelen aiheitani lähinnä yleiseltä oppihistorialliselta kannalta.

Artikkeli rakentuu siten, että aluksi kuvaan suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen oppihistoriallista tarinaa, ensin toista maailmansotaa edeltävältä ajalta ja sitten ajalta toisen maailmansodan päättymisestä 1960-luvulle. Sitten analysoin kolmea aatesuuntausta, siis ”hengen”, ”luonnon” ja ”orgaanisuuden” ideaa suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa. Artikkelini kohdistuu ennen kaikkea julkaisuihin. Olen tietoinen tämän rajauksen puutteista ja palaan aiheeseen artikkelini lopussa.

Suomen musiikkitieteen historiaa ovat yleisenä ilmiönä käsitelleet muun muassa Toivo Haapanen (1929), Nils-Eric Ringbom (1959) ja Eero Tarasti (1989, 2000).

I SUOMALAISEN TAIDEMUSIIKKITUTKIMUKSEN KEHITYSLINJOJA

1 Ennen toista maailmansotaa

Taidemusiikin oppihistorian voidaan sanan nykyaikaisessa merkityksessä katsoa Suomessa alkaneen Helsingin musiikkiopiston, nykyisen Sibelius-Akatemian perustajan Martin Wegeliuksen kirjallisesta tuotannosta, erityisesti hänen laajasta musiikinhistoriateoksestaan *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från kristna tidens början till våra dagar* (1891–1893). Wegeliuksen uraa uurtavat kirjat oli tarkoitettu ennen kaikkea hänen laitoksensa oppimateriaaliksi, vaikka niiden vaikutus levisi toki paljon laajemmalle kuin vain Helsingin musiikkiopiston oppilaiden piiriin. Wegelius ei ollut musiikinhistorioitsijana varsinainen lähdetutkija eikä hän tehnyt perusteellisia teosanalyyssejä sen enempää *Hufvuddragen*-teoksessaan kuin musiikinteorian oppikirjoissaan. Hän erottui silti kirjoittajana niistä harvoista suomalaisista, jotka olivat siihen mennessä koskettelleet kirjoituksissaan musiikin historiaa, teoriaa, urkujen rakennetta ja niin edelleen (ks. esim. Westrin 1893 sekä

musiikin historiaa käsittelevät artikkelit, jotka ilmestyivät P. J. Hannikaisen toimitamassa lehdessä *Säveleitä* vuosina 1887–1890). Wegeliuksen historiannäkemys oli vahvan omaperäinen ja hän esitti *Hufvuddragen*-kirjassaan omakohtaisia arvioita monista aikakautensa ja lähimenneisyytensä säveltäjistä ja teoksista. Wegeliuksen musiikinhistoriateos ei ollut vain ensimmäinen suomalainen mittava musiikkikirja, vaan se oli myös alansa ensimmäinen merkittävä esitys ruotsin kielellä ylipäänsä. Kirja ilmestyi Aksel Törnuddin suomeksi kääntämänä vuonna 1904. Ruotsin- ja suomenkielisten versioiden välillä on joitain eroavaisuuksia, ja Wegeliuksella oli tietävästi tarkoitus julkaista kirjastaan vielä uusi ruotsinkielinen laitos, mutta kuolema katkasi hänen työnsä vuonna 1906.

Wegeliuksen teoksen jälkeen on Suomessa ilmestynyt kaksi laajaa länsimaisen musiikin historian kokonaisuusitystä: Heikki Klemetin vuosina 1916 ja 1926 julkaisema teos sekä Sulho Rannan kirjoittama, niin ikään kaksiosainen esitys, joka ilmestyi vuosina 1950 ja 1956. Tässä esitelmässä on syytä viitata myös näihin kirjoihin. Ne pohdinnat tonaalisuuden olemuksesta ja musiikin suhteesta luontoon, joita Klemetti esitti kirjassaan sekä monissa pienemmissä kirjoituksissaan, olivat aikanaan tutkimuksellisesti relevantteja, ja itävaltalaisen musiikkitieteilijän Guido Adlerin teksteistä kumpuava tyylihistoria, jonka Ranta toi Suomeen jo kirjassaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933) ja johon hänen laajempi teoksensa tukeutui, on vaikuttanut suuresti suomalaiseen tutkimukseen – ja vaikuttaa yhä tänä päivänä.

Wegeliuksella oli pessimistinen näkemys aikalaistensa mahdollisuuksista tutkia Suomen musiikin historiaa. Vielä kirjansa suomennoksessa hän lausuu kuuluisat sanansa, joiden mukaan musiikin historia on Suomessa ensin ”tehtävä” ennen kuin sitä voidaan kirjoittaa. Suomen musiikin menneisyyttä alettiin kuitenkin tutkia aktiivisesti jo 1900-luvun alkuvuosina, jollei lukuun oteta eräitä vieläkin vanhempia yrityksiä, mm. H. A. Reinholmin 1850-luvulla julkaisemaa pientä B. H. Crusellin elämäkertaa (Reinholm 1853–1854) tai Topeliuksen kirjoitusta ”Musiken i Finland och Kung Carls jakt”, joka ilmestyi Fredrik Paciuksen oopperan kantaesityksen kunniaksi vuonna 1852 (Topelius 1905 [1852]).

1900-luvun alkupuolella harjoitettu Suomen musiikin tutkimus oli voimakkaan nationalistista. Analysoin nationalistista tutkimusmallia tarkemmin tuonnempana, mutta jo tässä voidaan todeta, että vaikka tutkimus oli nuorta, ei tutkijoiden kiinnostus kohdistunut vain historian yksityiskohtien selvittelyyn. Lähdetutkimusta tehtiin, mutta jo varsin varhain haluttiin pohtia Suomen musiikkia ja kansallisia kysymyksiä yleisellä tasolla.

Suomen musiikinhistorian tutkimuksen pioneereina voidaan pitää Otto Andersonia ja Heikki Klemettiä. Andersson julkaisi 1900-luvun ensimmäisinä vuosina joukon kirjoituksia, jotka selvittivät Suomen musiikkia keskiajalta Paciukseen saakka (Andersson 1905, Andersson 1906, Andersson 1907). Kun lukee myöhempiä tutkimuksia samoista aiheista, havaitsee, että Anderssonin tuolloin valitsemat aiheet ja jopa osa hänen näkemyksistään siirtyi vuosikymmeniksi suomalaisen musiikin tut-

kimukseen. Esimerkiksi *Piae Cantiones* -kokoelman tutkiminen nimenomaan *suomalaisena* ilmiönä juontuu Anderssonin varhaisista kirjoituksista, samoin Suomen musiikin varhaisen tarinan painottuminen Turkuun, jonka historian osalta Andersson käytti lähteinään muun muassa Carl von Bonsdorffin kirjaa *Åbo stads historia* (1894–1904). Myöhemmin Andersson julkaisi laajempia tutkimuksia muun muassa Paciuksesta (1938) ja Turun Soitannollisesta Seurasta (1940). Kansanmusiikin tutkijana Andersson oli kansainvälistä tasoa, ja hänen – kuten monen muunkin tässä käsitellyn kirjoittajan – monipuolisuutta ja aikaansaavuutta voi tänä päivänä vain ihailla. Anderssonin kansanmusiikkiaktiiviteetteja on viime vuosina tutkinut ennen kaikkea Niklas Nyqvist (Nyqvist 2007).

Andersson oli myös Sibelius-tutkimuksen pioneeri, ja hänen varhaiset Sibelius-artikkelinsa olivat ensimmäisiä suomalaisia yrityksiä tavoittaa Sibeliuksen tuotannon ja elämän kokonaisuutta. Andersson tiettävästi suunnitteli Sibelius-elämäkerran kirjoittamista, mutta hanke ei valmistunut koskaan.

Klemetin ote suomalaiseen musiikkiin oli usein pohdiskeleva tyyliin ”Vähän ’nationalismia.’” (1907), mutta hän toi julkisuuteen myös monia musiikinhistoriamme lähteitä. Hänen useiden kirjoitustensa – niin pohdiskelevien kuin tarkemmin historiaan pureutuvien – kantava ajatus oli, että kansanmusiikin ja taidemusiikin välillä ei ole jyrkkää eroa: esimerkiksi 1600- ja 1700-lukujen taidemusiikin tanssisävellyksillä oli vastineensa suomalaisen kansanmusiikin tanssimelodioissa. Kansanmusiikin ja taidemusiikin tutkimus löi 1900-luvun alkupuolella ehkä selvimmin kättä juuri Klemetin kirjallisessa tuotannossa. Klemetin epätavallinen monipuolisuus musiikin alalla oli muutenkin tuon ajan rajoja rikkovaa: hän toi musiikin historiasta löytyvää aineistoa lähemmäs suomalaista yleisöä myös kuoronjohtajana ja yleisten kulttuurihistoriallisten kirjojen ja artikkeleiden kirjoittajana.

Ensimmäiset suomalaiset taidemusiikkia koskeneet väitöskirjat ilmestyivät vuonna 1924, ja molemmat käsitelivät maamme musiikin historiaa. Toivo Haapanen *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors* (1924) käsittelee keskiaikaisen latinankielisen kirkkolaulun lähteitä. Kirjassaan Haapanen esittää muun muassa päätelmiä kulttuurivirtauksista, jotka toivat latinankielisen kirkkolaulun vaikutteita Suomeen. Martti Helan *Nils Strömbäck: Kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana* (1924) aloitti suomalaisen urkututkimuksen linjan, jota ovat myöhemmin jatkaneet Enzo Forsblom, Pentti Pelto ja monet muut.

Haapanen oli monipuolinen musiikkipersoona: hän oli paitsi musiikintutkija ja myös kapellimestari ja Yleisradion pitkäaikainen musiikkipäällikkö. Hän laati Helsingin yliopiston kirjaston neumijäänteistä kolme luetteloa, ja hänen kirjansa *Suomen säveltaide* (1940) oli suppeudestaan (170 sivua) huolimatta pitkään perusteellisin esitys aiheestaan ja samalla ennen toista maailmansotaa vallinneen nationalistisen musiikinhistorian kirjoituksen johdonmukaisin sovellus.

Kokonainen tutkimussuuntaus 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa henkilöityy Ilmari Krohniin. Hän julkaisi vuonna 1911 kirjansa

Rytmioppi, josta tuli hänen mammuttimaisen teossarjansa *Musiikinteorian oppijakso* ensimmäinen osa. *Rytmiopin* jälkeen sarjassa ilmestyivät *Säveloppi* (1916), *Harmoniaoppi* (1923), *Polyfoniaoppi* (1927) ja *Muoto-oppi* (1937); suunnitelmissa oli tietävästi myös soitinoppi, mutta sitä Krohn ei koskaan saanut valmiiksi. Vähitellen Krohn alkoi soveltaa teoreettisia ideoitaan yksittäisten musiikkiteosten analysointiin: kohteiksi valikoitui mm. Mozartin, Beethovenin ja Wagnerin, Sibeliuksen ja Brucknerin teoksia (ks. esim. Krohn 1941, Krohn 1942, Krohn 1945–1946, Krohn 1955–1957).

Julkaisujen luonne on yksi tekijä, joka rajaa toista maailmansotaa edeltäneen suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen musiikkitieteen myöhemmistä vaiheista. 1900-luvun alkupuolella julkaistut musiikintutkimukselliset tekstit eivät profiloituneet myöhempien kriteerien mukaiseksi institutionaaliseksi tieteenksi – lukuun ottamatta akateemisia väitöskirjoja, joita taidemusiikin alalta ei julkaistu kovin monta. Esimerkiksi Wegeliuksen ja Klemetin historiateokset olivat täysin yleistajuisia, ja Krohnin *Musiikinteorian* oppijakso oli yhdistelmä tieteellistä tutkimusta, yliopistokoulutusta ja kansansivistystä. Suurin osa yksityiskohtaisesta tutkimuksesta raportoitiin musiikkilehtien (*Finsk musikrevy*, *Tidning för Musik*, *Säveletär*, *Suomen Musiikkilehti*, *Musiikkitieto* ja niin edelleen) sivuilla. Olisi väärin leimata tuolloinen kirjoittelu ”epätieteelliseksi”, ”esitieteelliseksi” tai ”ei-tieteelliseksi”. Pikemminkin ”tieteellisellä” ja ”ei-tieteellisellä” (tai miksi sitä halutaan kutsua) kirjoittelulla ei ollut selkeää rajaa. Akateemisen ja populaarin taidemusiikkikirjoittelun välille syntyi selvä ero vasta sitten kun *Musiikkitieto* ja *Suomen musiikkilehti* olivat lopettaneet toimintansa toisen maailmansodan jälkeen ja musiikintutkimukseen oli astunut uusi sukupolvi. Vuosina 1958–1970 ilmestynyt *Suomen musiikin vuosikirja* oli tieteellinen julkaisu, ja väitöskirjojen määrä lisääntyi nopeasti sodan jälkeen.

2 Toisesta maailmansodasta noin vuoteen 1970

Toisen maailmansodan jälkeen sekä julkaisujen luonne että suhtautuminen musiikkiin muuttuivat suomalaisessa taidemusiikkitutkimuksessa radikaalisti. Tämän muutoksen toi mukanaan uusi tutkijapolvi, jonka tärkeitä edustajia olivat muuten muassa Eino Roiha, Tauno Karila, Erik Tawaststjerna, Olavi Ingman, Nils-Eric Ringbom, Enzo Forsblom, Timo Mäkinen, John Rosas ja Einari Marvia. Nationalistinen käsitys Suomen musiikin historiasta romahti sodan jälkeen ja akateeminen ja populaari musiikkikirjoittelu alkoivat erkaantua toisistaan. Suomen tieteen kentässä tapahtui toisen maailmansodan päätyttyä yleensäkin suuria muutoksia: saksan kieli korvautui tieteessä vähitellen englannilla, ja uusiksi kiinnostuksen kohteiksi tulivat muun muassa analyttinen filosofia ja eksaktit yhteiskuntatieteet.

Toisen maailmansodan jälkeen muotiin tuli musiikkianalyysi, jota sovellettiin erityisesti Sibeliuksen musiikkiin: Roiha ja Tawaststjerna analysoivat väitöskirjoissaan (Roiha 1941; Tawaststjerna 1960) Sibeliuksen teoksia, ja Krohn julkaisi pe-

rinpohjaiset Sibelius-analyysinsä vuonna 1942. (On väitetty, että Krohnin vuonna 1942 ilmestynyt Sibelius-tutkimus oli vastareaktio Roihan väitöskirjalle, joka pyrki tukeutumaan Krohnin analyysimetodiin.) Krohn analysoi myös Brucknerin sinfonioita (1955–1957), ja Ingman laati väitöskirjansa Mozartin sinfoniasta nro 40 (1959). Myös Rosasin Pacius-väitöskirjan (1949) tuloksiin sisältyy teosanalyysija.

Vuonna 1955 kuollut Roiha oli aikansa suomalaisen musiikkitieteen lupaavimpia nimiä. Paitsi että hänen väitöskirjansa vuodelta 1941 oli ensimmäinen suomalainen Sibelius-aiheinen väitöstutkimus, hän kirjoitti myös muun muassa kirjan *Johdatus musiikkipsykologiaan* (1949) ja postuumisti ilmestyneen tutkimuksen *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (1956). Viimeksi mainittu teos on ainoa aineistoon kuuluva englanninkielinen tutkimus!

Musiikkianalyttisen tarkastelutavan liittäminen Sibeliuksen näyttää saaneen tärkeitä impulsseja angloamerikkalaisesta Sibelius-kirjallisuudesta, jota Roiha esitelti *Musiikkitieto*-lehdessä jo vuonna 1936. Erityisesti Cecil Grayn lanseeraama ajatus, jonka mukaan Sibelius koosti sävellyksensä pienten sävelmotiivien kehittelystä (ks. Gray 1935), vaikutti suomalaiseen Sibelius-tutkimukseen vuosikymmenten ajan.

Musiikkianalyysin vastinpariksi tuli musiikin sisältöjä tulkitseva, usein ”musiikkihermeneutiikaksi” kutsuttu tutkimustapa, jota edustivat Krohnin tutkimukset Sibeliuksen ja Brucknerin sinfonioiden ”tunnelmasisällöistä” (*Stimmungsgehalt*) sekä Karilan väitöskirja Sibeliuksen, Kilpisen ja Oskar Merikannon laulujen ”vesimaisemista” (Krohn 1945–1946; Krohn 1955–1957; Karila 1954). Ringbomin väitöskirja *Über die Deutbarkeit der Tonkunst* (1955) käsitteli musiikin tulkintaa yleisellä tasolla; kirja voidaan laskea ensimmäiseksi suomalaiseksi musiikkifilosofian väitöskirjaksi.

Kuten edellä todettiin, Sulho Ranta toi Suomeen tyylihistoriallisen tarkastelutavan, joka juontui lähinnä Guido Adlerin tuotannosta. Vaikka Ranta oli enemmänkin esseisti ja musiikkitietämyksen popularisoija kuin tutkija, hänen edustamastaan tyylihistoriasta tuli yksi keskeisistä taidemusiikin ymmärtämisen malleista. Arviot esimerkiksi Sibeliuksen ”uusklassisista” tai ”impressionistisista” sävellyksistä on suhteutettava tyylihistoriaan, jota myös Erkki Salmenhaaran 27-vuotiaana vuonna 1968 julkaisema *Vuosisatamme musiikki* pitkälti edustaa.

Akateemisen musiikintutkimuksen rinnalla julkaistiin jonkin verran Sibelius-elämäkertoja. Niiden kiinnostuksen kohteena oli varsin pitkälle säveltäjän elämän yksityinen puoli, mikä ilmenee jo 1935 ilmestyneestä Karl Ekmanin kirjasta sekä Bengt von Törnen muistelmatyypisestä kirjasta *Sibelius: A Close-Up* (1965 [1937]). Samat asiat ovat jonkin verran esillä Ringbomin Sibelius-kirjasessa (1948) sekä erityisesti Santeri Levaksen kaksiosaisessa, paljolti kirjoittajan omiin muisteluihin perustuvassa teoksessa (Levas 1957–1960).

Erik Tawaststjernan viisiosainen Sibelius-elämäkerran (1965–1988) ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1965, mutta kokonaisuutena kirja ei enää kuulu tämän esitelmän piiriin. Sibeliuksen elämä ja teokset siis hallitsivat suomalaisen musiikin

tutkimusta ja Suomen musiikin historian suuret kansalliset linjat jäivät syrjään. Oireellista on, että kansallisromantiikkaa pidettiin monissa esityksissä ulkomailta omaksuttuna suuntauksena. Kontrasti 1900-luvun alkupuolen käsitykseen, joka puhui valtiollista itsenäisyyttä vastaavasta vaiheesta suomalaisessa musiikissa, olisi tuskin voinut olla suurempi.

Muusta suomalaisesta musiikista kuin Sibeliuksesta kirjoitettiin pääasiassa populaariesityksiä. Julkaistiin kirjat *Suomen säveltäjiä* (1945/1965) ja *Suomalaisen musiikin taitajia* (1958). Kai Maasalon *Suomalaisia sävellyksiä I–II* (1964–1969) on kiinnostava konserttiopastyyppinen teos, jossa esitetään lyhyitä analyyseja suomalaisten säveltäjien teoksista alkaen Tulindbergistä ja päättyen Kilpiseen. 1900-lukua edeltäneen suomalaisen musiikin akateemista tutkimusta edustivat edelleen Rosasin kirja Ernst Mielckistä (1952) sekä Timo Mäkisen tutkimukset *Piae cantiones* -sävelmistä (Mäkinen 1964, Mäkinen 1968). Anderssonin tärkeät tutkimuskohteet kiinnostivat siis tutkijoita edelleen, vaikka 1900-luvun alkupuolen kansallinen ideologia oli jäänyt taakse. Toki muun muassa A. O. Väisänen käsitteli toisen maailmansodan jälkeen yleisellä tasolla musiikin kansallisuuskysymystä, mutta hänen otteensa oli toisella tavalla analyyttinen ja suomalaiseen musiikkiin distanssia ottava kuin 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneiden tutkijoiden (ks. esim. Väisänen 1948, Väisänen 1958).

Akustiikka nähtiin koko puheena olevalla ajanjaksolla aina 1900-luvun alusta alkaen musiikinteoriaan läheisesti liittyväksi alaksi, jolla oli myös filosofisia ulottuvuuksia. Arvo Sotavallan väitöskirja *Zur Konsonanztheorie* (1923) edusti nimestään huolimatta enemmän luonnontiedettä kuin musiikkitiedettä, mutta Roihan *Johdatus musiikkipsykologiaan* ja Jouko Tolosen väitöskirja *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969) olivat sitten selvää musiikkiakustista ja -psykologista tutkimusta, jossa oli myös esteettisiä juonteita. Liittäisin nämä kirjat siihen lähinnä saksalaiseen toisen maailmansodan jälkeiseen näkemykseen, jonka mukaan systemaattisen musiikkitieteen tuli olla musiikin ”perustutkimusta” (tällaista ideaa kannattivat ainakin jossain vaiheessa Albert Wellek ja Walter Wiora).

II MUSIIKKI JA HENGEN HISTORIA

1800-luvun vaihteen ja alun saksalaisen idealismin vaikutus musiikkiin, musiikin-tutkimukseen ja musiikkia koskeviin aatteisiin on ollut valtava. Tämän suuntauksen perustaja J. G. Fichte ei ollut varsinainen taiteen ihminen, mutta hänen pohdintansa subjektin ja objektin – Fichten termin ”minän” ja ”ei-minän” – välisestä suhteesta loivat perustaa myöhemmille idealisteille, erityisesti Friedrich Schellingille ja G. W. F. Hegelille, joiden tuotannoissa taiteella oli merkittävä sija. Schellingin kirjoitukset ajautuivat jo 1800-luvun kuluessa filosofian marginaaliin, mutta hänen identiteetti-filosofiansa, jota hän kehitteli 1800-luvun ensimmäisinä vuosina, tuntuu systemoi-

van 1800-luvun yleistä taidekäsitystä, erityisesti nerouden ihailua taiteen piirissä. Hegelin ”hengen fenomenologia” saavutti sitten 1800-luvulla valtavan vaikutusvallan, joka musiikintutkimuksen osalta ilmeni esimerkiksi A. B. Marxin muoto-opissa, Moritz Hauptmannin sointuteoriassa sekä Franz Brendelin historiankäsityksessä. Hegelin arvovalta ja vaikutus olivat niin suuret, että on hyvin vaikea sanoa, mitä kautta hegeliläisyys kulkeutui suomalaiseen musiikintutkimukseen. Hegeliläistä ajattelua näkyy joka tapauksessa niin meillä kuin muuallakin monissa sellaisissa tutkimuksissa, joiden laatijat tuskin olivat lukeneet Hegeliä. On esimerkiksi huomautettu, että Hauptmannin Hegel-tuntemus oli sangen pinnallista. Tieteellisiä virtauksia arvioitaessa on myös aina muistettava filosofisiin suuntauksiin liittyneet prestiisarvot: oman työn arvoa pyritään usein nostamaan liittämällä tutkimusideat muodikkaisiin filosofisiin ideoihin; näin tehtiin varmasti niin puheena olevan kauden suomalaisessa musiikintutkimuksessa kuin tänä päivänä.

Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen piirissä saksalainen idealismi näkyi erityisesti kahdessa asiassa: Wegeliuksen historiankäsityksessä ja nationalistisessa Suomen musiikin tutkimuksessa.

Hegelin mukaan taide oli siis luonteeltaan aistien alueelle kuuluvaa, mutta sen sisältönä oli ”henki” – ”*Geist*”. Jos ajatellaan suomalaista musiikintutkimusta, niin nähdäkseni kolme saksalaisesta idealismista juontuvaa ideaa ovat keskeisiä:

1. Taide on luonteeltaan olennaisesti historiallista. Hegelin filosofian arvosta ja sisällöstä on esitetty historian kuluessa lukemattomia tulkintoja ja eri tutkijat ovat arvostaneet tai kritisoineet hänen filosofiansa eri aspekteja. Yhden ja varsin monien tutkijoiden allekirjoittaman näkemyksen mukaan Hegelin merkittävin panos filosofian historiassa oli sen osoittaminen, että *kaikki on historiallista*. Historia oli Hegelille hengen itsetiedostuksen kehitystä eikä ainakaan inhimillisen toiminnan alueella ollut mitään mikä olisi jäänyt maailman historiallisuuden ulkopuolelle. Musiikin ymmärtäminen oli täten mahdollista vain jos musiikki ymmärrettiin osaksi historiaa. Historia oli perimmiltään hengen historiaa: henki ei ollut monoliitti, vaan se kehittyi ja muuttui alituisesti.

2. Suurmiehet ovat musiikin historian liikkeellepaneva voima. Suurmiehillä oli keskeinen rooli muun muassa Hegelin filosofiassa. Aristoteleen termiä käyttäen Hegel määritteli, että suurmiehet ovat historian ”vaikuttava syy”. Taiteen alalla suurmiesten ihailu kiteytyi nerokulttiin. Lukemattomat 1800-luvun taidefilosofit pitivät ”neroutta” taiteen aidon olemuksen edellytyksenä; näin muiden muassa Schelling, Hegel ja Schopenhauer. Nerokultti oli 1800-luvun musiikkikulttuurissa sekä esteettinen että sosiaalinen ilmiö: se näkyi musiikkia koskeneessa ajattelussa, mutta se oli myös konserttikulttuurin ja siihen liittyneen historiallisten teosten esittämisen perusta.

3. Idealistisen ajattelutavan mukainen historian tutkimus on vahvan spekulatiivista. Historioitsijan tehtävä ei ole selittää vain historian yksittäisiä tapahtumia ja tosiasioita, vaan historioitsijalla on oikeus – jollei suorastaan velvollisuus – etsiä suuria,

jopa koko historiaa koskevia selityksiä. Historiakirjoitus oli filosofisluonteista spekulatiota; sana ”spekulatio” on tässä ymmärrettävä tutkimukseksi, jonka tuloksia ei voi osoittaa tosiksi tai epätosiksi mutta jolla oletetaan kuitenkin olevan filosofista arvoa. Idealistinen filosofia näkee ”idean” saavuttamisen tietämisen tärkeimmäksi päämääräksi. Historiallinen tieto on siis historiaa koskevan ”idean” tavoittamista.

Millaisia sitten olivat 1970-lukua edeltävän suomalaisen musiikintutkimuksen versiot idealistisesta hengen filosofiasta?

Wagnerin ihailu on se voima, joka kannatti Wegeliuksen historiankuvaa sellaisena kuin se ilmenee *Hufvuddragen*-teoksessa. Wegeliuksen muut lähteet, tärkeimpinä A. W. Ambrosin neliosainen *Geschichte der Musik* (1862–1878) sekä Ambrosin teoksen jatkoksi kirjoitettu Wilhelm Langhansin kaksiosainen *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts* (1882–1887), olivat vain yksittäisten tosiasioiden tukena, kun taas Wegeliuksen varsinainen historiankuva juontui Wagnerin omista kirjoituksista.

Oopperan kehitys oli Wegeliuksen historiankäsityksen ydin 1600-luvun alusta lukien. Wagner huipensi Wegeliuksen mielestä paitsi oopperan myös koko musiikin siihenastisen kehityksen. Wagner oli Wegeliukselle nero, joka tuotti teoksensa intuitiivisesti. Tätä osoittaa Wegeliuksen käsitys Wagnerin teosten johtomotiiveista:

Kyseessäolevan teoksen [Ring-tetralogian] tutkiminen vakuuttaa muuten pian lukijaa siitä, ettei äärikehittyneinkään tahi älyllinen harkinta olisi voinut tuottaa tätä motiivien moninaisuutta ja vielä ryhmittää, sommitella ja kehittää niitä niin, kuin tässä on tehty. (1904, 587–588.)

Johtomotiiveilla ei siis ollut sanoin selitettävää tai analysoitavaa merkitystä. Wagner oli luonut ne intuitiivisesti ja myös kuulijan tuli ottaa ne intuitiivisesti vastaan:

Ei tarvitse muistaa kuulleensa sitä [”Entsagungsmotiivia”] ennen, ei liioin tietää, mitä sen tulee merkitä, saadakseen juuri sen vaikutuksen, jota on tarkoitettu; juuri sentähden, että se on välitön intotuote, eikä harkinnan hedelmä, ei tässä ollenkaan ole kysymys Calvinisesta: ”tämä merkitsee”, vaan Lutherilaisesta: ”tämä on.” (Wegelius 1904, 587.)

Ymmärrettävästi Wegeliuksen käsitys Eduard Hanslickin estetiikasta ei ollut positiivinen: Hanslickin ”lentokirjan” *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) näkemykset olivat Wegeliukselle ainoastaan oikeaan osunut teoria Mendelssohn-epigonien taiteesta. Brahmsiin Wegelius sen sijaan suhtautui melko myönteisesti.

Wegelius siis asettui 1800-luvun loppupuolen musiikkikiistoissa niin kutsutun sisältöestetiikan kannalle. Hänen käsityksensä musiikin sisällöstä on luettava jossain määrin rivien välistä: vaikutelmaksi jää, että ”muoto” oli Wegeliukselle se musiikin aspekti, joka oli toistettavissa taideteoksesta toiseen; sisältö puolestaan oli taideteoksen yksilöllinen, ainutlaatuinen näkökohta.

Kuten tunnettua, Wegeliuksen kirja alkaa voimakkaalla, nykyihmistä hätkähdyttävällä ”arialaisen rodun” ylistyksellä. Kirjassa viitataan rotuoppiin muuallakin, muun

muassa kohdassa, jossa puhutaan alankomaalaisen ”sekarodun” kyvyttömyydestä kehittää musiikillista perinnettään renessanssista eteenpäin. Pohjimmiltaan kirja oli kuitenkin hengen historiaa, jonka huipennukseksi tulivat Wagnerin sisällyksekkäät, ”todet”, ainutlaatuiset ja intuitiivisesti luodut teokset.

Wagnerin ”nerous” oli Wegeliukselle jotain niin suurta, että ”neroudesta” tuli väistämättä ristiriitainen ilmiö. Yhtäältä Wagner oli intuitiivinen säveltäjä, jonka musiikki piti myös ottaa vastaan intuitiivisesti. Toisaalta Wagnerin omat kirjoitukset olivat käsitteellinen avain musiikin historian ymmärtämiseen. Lyhyesti: Wagnerissa ruumiillistui Kantin tietokäsityksen peruskäsitteet ”intuitio” ja ”käsite”.

Nationalistinen Suomen musiikin historian kirjoitus uskoi kohteensa ilmentävän kansanhengen vähittäistä kehitystä; lopullisesti kansanhenki murtautui esiin ja tuli itsestään tietoiseksi Sibeliuksen nuoruudenteoksissa. Erityisesti suomenkieliset kirjoittajat ihailivat Sibeliuksen *Kullervo* (1892), jota he pitivät riippumattoman suomalaisen säveltaiteen syntyinä. Jo *Kullervon* kantaesitykseen liittyneissä ennakkouutisissa keväällä 1892 kaavailtiin teokselle käänteentekevää merkitystä siihenastisessa suomalaisessa musiikissa, ja vaikka Sibelius veti *Kullervon* julkisuudesta, myytti teoksen ratkaisevasta asemasta säilyi läpi vuosikymmenten. Haapasen sanoin:

Tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen. (Haapanen 1940, 99.)

Monia erilaisia tekijöitä pidettiin kansallisen musiikin tunnusmerkkeinä. Uskottiin, että kalevalaisuus, kansanmusiikinkaltaisuus, kansan tunteiden kuvailu ja samankaltaisuus suomalaisen luonnon kanssa olivat takeita musiikin suomalaiskansallisuudesta. Mitä kansallisen musiikin tunnusmerkit sitten olivatkin, keskeistä oli, että aidosti kansallinen säveltäjä päätyi niihin originaalisesti: välittömän inspiraation varassa ilman esikuvien tai kansallisten piirteiden tietoista jäljittelyä. Tässä nähdään yhtäläisyys Wegeliuksen nerouskäsitteeseen, ja samalla tulee ymmärrettäväksi, miksi pitkään uskottiin (tai ainakin toivottiin!), ettei Sibelius käyttänyt tai jäljitellyt kansanmusiikkia edes nuoruudenteoksissaan. Toki Sibelius itsekin ruokki tätä käsitystä.

On joskus kysytty, miksi Sibeliusta ei tutkittu ”tieteellisesti” ennen toista maailmansotaa. Mielestäni kysymys on väärin asetettu: Sibeliuksesta kirjoittaminen oli tiedettä, se oli ”hengentiedettä”. Uskoakseni myös ennen toista maailmansotaa Suomessa tehty musiikin lähdetutkimus kytkeytyi tutkijoiden mielissä Suomen musiikin suureen kehitykseen. Luultavimmin Haapanen ei nähnyt vuonna 1924 ilmestynyttä väitöskirjaansa ja samana vuonna Guido Adlerin toimittamassa teoksessa *Handbuch der Musikgeschichte* julkaisemaansa pientä Suomen musiikin kokonaisesitystä erilliseksi ja toisistaan riippumattomiksi projekteiksi (Haapanen 1924a, Haapanen 1924b).

Tietoteoria oli se idealismin osa, jonka edellä käsitellyt suomalaiset musiikinhistorioitsijat sivuuttivat teksteissään. On ymmärrettävää, että esimerkiksi Hege-

lin pohdinnat ”identtisen” (minän) ja ”ei-identtisen” (maailman) ”identtisyydestä” olivat etäisiä suomalaisten musiikintutkijoiden intressien kannalta, mutta voimme silti kritisoida heitä naiivin empiristisestä tutkimusotteesta: he hahmottivat tutkimuskohteensa idealismin periaatteiden mukaiseksi, mutta heidän suhteensa omaan tietokykyynsä oli refleктоimaton ja arkipäiväinen.

Idealismi on erikoislaatuinen filosofinen ilmiö. Sen periaatteelliset ongelmat ovat ilmeisiä, mutta oppihistoriallinen tutkimus – meidän tapauksessamme suomalaisen musiikintutkimuksen historia – paljastaa nopeasti, että olemme kaikki edelleen monella tavoin idealismin pauloissa. Erityisen selvästi tämä näkyy Suomen musiikin kuvan kohdalla. Erkki Salmenhaara piti vielä vuonna 1996 ilmestyneessä teoksessaan *Kansallisromantiikan valtavirta* Sibeliuksen *Kullervo* ”suomalaisen säveltäiteen syntynä” (Salmenhaara 1996, 65) – siis sama idea, joka esiintyi jo *Kullervon* kantaesityksen yhteydessä ja jota myöhemmin muun muassa Haapanen kannatti vankasti. Nerokultti, originaalisuuden idea ja musiikin luomisen kytkeminen intuitioon ovat edelleen keskuudessamme eläviä ideoita.

III LUONNON IDEA

Ajatuksella, että musiikki pohjautuu perimmäiseltä olemukseltaan ”luontoon”, on länsimaissa ikiaikaiset juuret. Saksalaisen filosofin Karl Jaspersin kirjassaan *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949) määrittelemältä, inhimillisen sivistyksen kannalta ratkaisevalta ”akseliajalta” (”Achsenzeit”, noin 500 ennen ajanlaskun alkua) juontunut pythagoralainen ajatus ”sfäärien harmoniasta” on myöhemmin saanut rinnalleen lukemattomia versioita, jotka ovat pyrkineet todistelemaan musiikin pohjautumista ”luontoon”.

Taiteeseen liitettyjä luontokäsityksiä on lukemattomia, kuten A. O. Lovejoy osoitti esseessään ”Nature’ as Aesthetic Norm” (1948). Yksi tapa selvittää näiden eroja ja yhtäläisyyksiä on pohtia, mikä eri tapauksissa on ”luonnon” vastakohta: onko se ”tottumus”, ”luonnottomuus”, ”illuusio” vai jotain vielä muuta.

”Luonto” on monessa suhteessa arvottava käsite – tämä paljastuu jo edellä olevista ”luonnon” vastakohdista. Ensinnäkin ”luonnon noudattaminen” on usein nostettu ”hyvän” taiteen tunnusmerkiksi: ”luonnosta” on tullut ”luonnollisuutta” – mitä tämä sitten eri yhteyksissä onkaan merkinnyt. Toiseksi ”luontoon” tukeutuminen on monesti nostanut myös taidekirjoittajien itsetuntoa. Erityisen selvästi tämä näkyy musiikinteorian kohdalla: monien teoreetikoiden halu vedota luontoon teorioidensa tueksi on johtunut tarpeesta antaa musiikintutkimukselle luonnontieteen status.

Suomalaisessa keskustelussa kysymys musiikin suhteesta ”luontoon” on liittynyt ennen kaikkea tonaalisuuden perusuonteisiin kysymyksiin. Ensimmäiset keskustelukumppanit – henkilökohtaisella tasolla kiistakumppanit – olivat Heikki Klemetti ja Ilmari Krohn. Klemetin laajin kirjallinen teos, kaksiosainen *Musiikin historia*

(1916–1926) tukeutuu uskomukseen, jonka mukaan musiikin perustana on luonto, mutta Klemetti kehitteli ajatuksiaan myös monissa suppeissa artikkeleissa. Krohnin musiikinteoreettinen tuotanto kuuluu varsinaisesti esitelmäni seuraavaan osaan, mutta kirjassaan *Harmoniaoppi* (1923) hän esitti ”luontoon” tukeutuvia näkemyksiä tonaalisuuden perusluonteesta.

Klemetin ajatukset tonaalisuuden luonteesta on joskus virheellisesti samastettu Hugo Riemannin harmoniateoriaan. Riemannin mukaan oli olemassa vain yksi tonaalisuus: länsimainen duurimollitonaalisuus, jota Riemannin – pitkälti Jean-Philippe Rameaun teorioiden pohjalta – kehitlemä funktioteoria selitti ja jonka muunnoksia muut tonaalisuuden lajit viime kädessä olivat. Klemetti sen sijaan asettui enemminkin Riemannin edeltäjän François-Joseph Fétisin kannalle: musiikin historiasta on löydettävissä useita tonaalisuuksia, joista duurimollitonaalisuus on vain yksi. Oli kuitenkin eräs aspekti, jossa Klemetin ja Riemannin käsitykset olivat yhtenevät: molemmat halusivat viime kädessä käsitellä musiikin ”sisäistä” kehitystä sinänsä, ei niinkään musiikin kulttuurisia ja yhteiskunnallisia yhteyksiä.

Klemetti uskoi, että musiikin kehityksen pohjalla on ihmisluonnon evoluutio. Klemetti tunnettiin kriitikkona äänkrästä luonteestaan, ja myös musiikin tutkijana hän edusti vahvaa yksityisajattelua. Hän kannatti kaikesta päätellen sitä evoluutiokäsitystä, joka piti opittuja ominaisuuksia perittyinä. Musiikin historiasta tuli täten kiehtova evoluution, periytymisen ja oppimisen pelikenttä, jossa vallitsee yhtäältä luonnon sitkeä ja kaikenkattava kehitys, toisaalta useiden tonaalisuuksien muodostama historiallinen jatkumo. Vaikka Klemetin kirjoitukset ovat impulsiivisesti rönsyileviä, on musiikin kehityksen kuvaaminen viime kädessä ihmisluonnon evoluution seuraamista. Historian kertomus on luonnonhistoriaa, niin moninaisia juonteita kuin se Klemetin tuotannossa saikin.

Jos Klemetti uskoi tonaalisuuden perustan löytyvät ihmisen psykofyysisestä ”luonnosta”, niin Krohnin tonaalisuuskäsitys oli fysikalistinen. Tutkiessaan ”sävelten sisäistä luontoa” hän kannatti Riemannin käsitystä, jonka mukaan on olemassa vain yksi tonaalisuus: länsimainen duurin ja mollin järjestelmä.

Krohn oli aikansa musiikkielämän konservatiivi, ja muun muassa *Isoon tietosanakirjaan* (1931) kirjoittamassaan hakusanassa ”Atonaalisuus” hän esitti, että atonaalisuus on mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä ja että atonaalinen tyyliuntuus on tuomittava. Krohnia on helppo kritisoida *ad hoc* -tyyppisistä argumenteista, joissa perustelut asioille löydetään ikään kuin tilanteen mukaan. Olen kuitenkin vakuuttunut siitä, että Krohn uskoi vakaasti riemannilaisittain duurimollitonaalisuuden kaikkivoipaisuuteen sekä siihen, että tonaalisuuden perusta löytyy musiikin fysikaalisista ominaisuuksista.

Musiikin luontokeskusteluun otettiin kantaa toisen maailmansodan jälkeen vielä kahdessa kirjassa: Eino Roihan vuonna julkaisemassa teoksessa *Johdatus musiikkipsykologiaan* ja Jouko Tolosen tutkimuksessa *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969). Siinä missä Krohnin ja Klemetin pohdinnat

edustivat enemmän luonnonfilosofiaa kuin luonnontiedettä, siinä Roiha ja Tolonen perustivat teoksensa aikansa katsannossa tarkkoihin tieteellisiin tuloksiin; he eivät itse tehneet empiiristä tutkimusta, mutta kansainvälisten tieteellisten lähteiden käyttö oli sitäkin tarkempaa. Roiha tai Tolonen ei ollut myöskään niin normatiivinen ajattelija kuin Klemetti tai Krohn, vaikka erityisesti Tolonen näyttää vielä kannattaneen duurimollitonaalisuuden ”luonnollisuutta”.

Tonaalisuuden rakennetta tutkitaan myös Roihan kirjassa *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (1956), joka on harmillisesti jäänyt unhoon nykytutkijoilta. Kirja on jossain määrin luonnosmainen, mutta se sisältää muun muassa analyysin Stravinskyn *Le Sacre du printemps* alusta sekä viittauksia tuolloin Suomessa vielä heikosti tunnettujen säveltäjien ja teoreetikoiden kuten Olivier Messiaenin ja Heinrich Schenkerin kirjoituksiin.

IV ORGAANISUUS MUSIIKIN IHANTEENA

Orgaanisuuden ihailu on yksi länsimaisen taidemusiikkikulttuurin suurista ideoista. Orgaanisuus kytkeytyy yhtäältä nerouden ja toisaalta musiikkiteoksen käsitteisiin. 1800-luvulta juontuva nerouskäsitelmä katsoi, että neron mieli on poikkeuksellisen ehyt, minkä tähden nero tuottaa orgaanisia teoksia. Nero loi taidettaan samaan tapaan kuin jumala luontoa: tyhjästä, mutta ehdotonta orgaanisuutta tavoittaen. Toisaalta musiikkiteoksesta tuli musiikkikulttuurin keskeinen kategoria, ja musiikkiteoksen ydinpiirteitä olivat sulkeisuus ja orgaanisuus.

Muoto-opin perinne juontuu 1800-luvun alkuvuosikymmeniltä, erityisesti berliiniläisen musiikinteoreetikon A. B. Marxin teoksesta *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1845). A. B. Marxin ideana oli kehittää muotojen yleinen teoria. On tehty erottelu nominalistisen ja realistisen muotokäsityksen välillä. Nominalistinen muotokäsitys pitää musiikin muotoja eräänlaisina nimilappuina, joilla voidaan tavoittaa yksittäisten teosten erityispiirteitä. Realistinen käsitys sen sijaan tarkastelee muotoja yleisellä tasolla: muodot ovat tämän käsityksen mukaan ikään kuin platonilaisia yleiskäsitteitä, jotka ovat olemassa ”sinänsä”, riippumatta yksittäisten teosten muotopiirteistä. Tällainen oli muoto-opillinen muotokäsitys: sen kohteina olivat muototyytit itsessään. Marx oli hegeliaani: hänen mukaansa muototyytit ovat yleisen historiallisen hengen ilmentymiä, ja ne ovat kehittyneet liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon; korkein muototyyppi oli ”fantasia”, joka oli eräänlainen synteesi aikaisemmista muototyypeistä.

Krohnin muoto-oppi perustuu ajatukseen, jonka mukaan rytmi on muotoa ja muoto rytmia. Musiikin rytmin ja muotojen perustana ovat ”rytmijalat” (daktyyli, trokee ja niin edelleen), joiden systemoiva vaikutus ulottuu pienimmistä iskualoista aina suurimpiin muotorakenteisiin kuten ”täysiöön” ja ”kiertiöön”.

Krohnin tuotannossa on epäilemättä monia piirteitä, jotka voidaan palauttaa he-

geliläiseen hengen filosofiaan. Krohn uskoi, että sonaattimuoto oli korkein muototyyppi sekä historiallisesti että esteettisesti. Krohnin pyrkimyksessä ehdottomiin systeemeihin – kenties koko musiikinteorian kattavaan yleissysteemiin – on hegeliläisyyden jälkiä: Hegelin filosofiaan kuului ajatus, että systemoitu tieto tavoittaa totuuden täydellisimmän. Nähdäkseni ymmärrämme Krohnia kuitenkin parhaiten, jos tulkitsemme hänen ajatteluaan nimenomaan orgaanisuuden idean valossa.

Krohn ihaili puhdasmuotoisuutta ja klassisuutta. Beethovenin sävellykset olivat Krohnille esikuvallisia, kuten ne olivat olleet myös A. B. Marxille. Krohn analysoi paljon myös oopperoita, mikä kytkee hänet saksalaisen Wagner-tutkijan Alfred Lorenzin analyysiin. Vuonna 1899 ilmestyneessä esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* Krohn kritisoi ankarasti Wagneria uskonnollisin ja taiteellisin perustein puheen mm. Wagnerin ”hekkumallisesta soittimituksesta”. Kaksikymmentäviisi vuotta myöhemmin Krohn sitten julkaisi artikkelin ”Oopperaprobleemi” (Krohn 1924), jossa hän kääntyi Wagnerin kannalle: Krohn oli oppinut arvostamaan Wagnerin muotoratkaisuja, erityisesti *Lohengrinin* rondomuotoja. Krohn analysoi myös muun muassa Mozartin oopperaa *Don Giovanni* (Krohn 1941).

Krohn-reseptio suomalaisessa musiikkitieteessä 1940-60-luvuilla on monimutkainen ilmiö. Krohnin teorioita alettiin soveltaa Suomessa laajemmin vasta *Muoto-opin* ilmestymisen jälkeen. Yksi esimerkki Krohnin muoto-opin varhaisesta vaikutuksesta on Eino Linnalan *Yleinen musiikkioppi* I–II (1938), joka käytettiin oppikirjana ainakin vielä 1970-luvulla. Kuten edellä todettiin, Roihan väitöskirja pyrkii noudattamaan krohnilaista metodia, ja 1940- ja 50-luvuilla luvulla Krohn julkaisi omat Sibelius- ja Bruckner-tutkimuksensa. Rannan *Musiikin historia* yhdisti toisiinsa Guido Adlerin tuotannosta juontuvaa tyylihistoriaa ja krohnilaista muotooppia. Krohnin metodit näyttäivät siis olleen jonkinlainen tieteellinen normi, mutta Krohnin tutkimukset saivat osakseen myös kritiikkiä: muun muassa A. O. Väisänen julkaisi vuonna 1951 artikkelin, jossa kritisoitiin Krohnin sisältötulkintoja Sibeliuksen sinfoniaista.

1940-60-lukujen musiikkianalyttisestä tutkimuksesta Erik Tawaststjernan väitöskirja liittyi Krohnin vaikutuspiiriin. Olavi Ingman sen sijaan kehitti omaperäisen ”lineaarisen” analyysimetodin, jota hän sovelsi sekä edellä mainitussa väitöskirjassaan että myöhemmässä tutkimuksessaan *Die klassische Sonatenform als Feld des thematischen Prozesses* (1968).

Kiinnostus Krohnia kohtaan on kasvanut viime vuosina (muun muassa Heikki Laitisen, Matti Vainion ja Markus Mantereen tutkimukset, ks. esim. Vainio 2010; Mantere 2012a; Mantere 2012b; ks. myös Peter Peitsalon toimittama kirja *Krohn-symposium 1999*, Peitsalo [toim.] 2000). Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana Krohnin tutkimuksia ovat käsitelleet myös Hannu Apajalahti (1993) ja Veijo Murtomäki (1993). Krohnilaisuus ja ylipäänsä 1940–1960-lukujen suomalainen taidemusiikkitutkimus kaipaavatkin lisää oppihistoriallista selvittelyä – varsinkin kun Krohnin maine alkoi kärsiä kolauksia 1960-luvulla ja häneen alettiin suhtautua

suorastaan negatiivisesti. Ilmeisesti Krohnin kritisoimisessa oli mukana sellaisiakin tutkijoita, jotka olivat olleet alun perin hänen vaikutuspiirissään, ja vähitellen Krohnin arvostelu levisi nuorempaan polveen, joka ei juuri tuntenut Krohnin alkuperäisiä teoksia. Samalla muidenkin 1950- ja 1960-luvuilla vaikuttaneiden tutkijoiden musiikkianalyttiset ideat jäivät unhoon, mikä on suuri vahinko – ajateltakoon vaikka Ingmanin omalaatuisia tutkimuksia. Ehkä krohnilaisuuden jäljet eivät sittenkään kadonneet suomalaisesta musiikintutkimuksesta niin täydellisesti kuin uskottiin ja toivottiin. Nuoren Erkki Salmenhaaran Ligeti- ja Sibelius-tutkimukset perustuivat eräänlaiseen kauneuden estetiikkaan, joka oli kaukaista sukua krohnilaiselle puhdasmuotoisuuden ihailulle.

LOPUKSI

Suomalaisen musiikintutkimuksen historia kytkeytyy yhtä lailla musiikin ja suomalaisen kulttuurin historiaan kuin kansainvälisiin tiedevirtauksiin. Tutkijat olivat vähintään 1970-luvulle asti monipuolisuusihmisiä – olkoonkin, että akateemiset meriitit ja spesifisesti akateeminen kirjoittaminen alkoivat kiinnostaa tutkijoita enenevästi 1940-luvulta lähtien. Kaikki kolme suurta aatteellista ideaa – henki, luonto ja orgaanisuus – olivat vuorovaikutuksessa ympäröivän musiikki- ja kulttuurielämän kanssa. Kansainväliset vaikutteet tulivat ennen kaikkea saksankielisestä maailmasta, ja saksa oli myös se kieli, jolla kansainvälistä huomiota tavoiteltiin.

Tässä artikkelissa on keskitytty ennen muuta suomalaisiin julkaisuihin, ja monia aspekteja on jäänyt vähälle huomiolle. Erityisesti Suomen musiikin institutionaaliset näkökohdat (esimerkiksi musiikkitieteen kytkeytyminen yliopistoihin, Suomen Musiikkitieteellinen Seura sekä instituutioihin liittyneet normit) kaipaavat lisää tutkimusta – yhtä hyvin kuin yksittäisten tutkijoiden henkilöhistoriat. Yhteys musiikin ja yleisen kulttuurin historiaan vaatii, että musiikintutkimuksen historian kirjoittaminen ei saa jäädä tieteellisten ongelmien ja niiden ratkaisujen luetteloinniksi, vaan sen on etsittävä monipuolisia ja eläviä yhteyksiä, joihin liittyvät niin julkaisut kuin instituutiot ja musiikintutkimuksen suuret persoonallisuudet. ■

KIRJALLISUUS

Adler, Guido et al. 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.

Ambros, August Wilhelm 1862–1878. *Geschichte der Musik I–IV*. Breslau: F. E. C. Leuckart.

Andersson, Otto 1905. "Akademiska musiksällskapet' 1828–35. *Finsk Musikrevy* 1: 3–8, 53–57, 143–146.

Andersson, Otto 1906. "Inhemska musiksträfvanden i äldre tider." *Finsk Musikrevy* 2/1: 1–5; 2/8: 149–155; 2/17: 297–302.

Andersson, Otto 1907. *Inhemska musiksträfvanden. Anteckningar rörande musikens I Finland historia jämte smärre uppsatser i musik*. Helsingfors: A. Apostols förlag.

Andersson, Otto 1911a. "Jean Sibelius och hans symfonier". *Tidning för musik* 1/11: 155–160.

Andersson, Otto 1911b. "Sibelius' fjärde symfoni". *Tidning för musik* 1/12: 171–173.

Andersson, Otto 1912. "Jean Sibelius. Några konturer". *Tidning för musik* 2/16: 239–241.

Andersson, Otto 1913. "Jean Sibelius et la Musique Finlandaise." Teoksessa *Finlande et Finlandais. Ouvrage publié sous la direction de Werner Söderhjelm*. Paris: Librairie Armand Colin. 175–196.

Andersson, Otto 1915. "Jean Sibelius. En konturteckning". *Tidning för musik, Sibelius-nummer I*, 5/14–15: 165–174.

Andersson, Otto 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildt.

Andersson, Otto 1940. *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790–1808*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Apajalahti, Hannu. "From rhythm to form: Ilmari Krohn's systematic theory of musical rhythm and form". Teoksessa *Sibelius-Akatemian aikakauskirja: Sic 1993*, 42–74. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bonsdorf, Carl von 1894–1904. *Åbo stads historia I–II*. Helsingfors: Helsingfors centraltryckeri och bokbinderi aktiebolag.

Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius: En konstnärs liv och personlighet*. Helsingfors: Schildt.

Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.

Gray, Cecil 1935. *Sibelius: The Symphonies*. London: Oxford University Press.

Haapanen, Toivo 1924a. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.

Haapanen, Toivo 1924b. "Finnen". Teoksessa Adler 1924. 995–1001.

Haapanen, Toivo 1929. "Gegenwärtiger Stand der Musikwissenschaft in Finnland seit 1923." *Mitteilungen der internationalen Gesellschaft der Musikwissenschaft* 1/3: 46–48; 1/4: 53–54.

Haapanen, Toivo 1940. *Suomen Säveltaide*. Helsinki: Otava.

Hela, Martti 1924. *Nils Strömbäck: Kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana*. Porvoo: WSOY.

Ingman, Olavi 1959. *Lineaarinen rakenneanalyysi Mozartin g-molli -sinfoniasta K.-V. n:o 550*. Jyväskylä: Gummerus.

- Ingman, Olavi 1968. *Die klassische Sonatenform als Feld des thematischen Prozesses*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- 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 1907. ”Vähän ’natsionalismia’.”, *Sävelletär* 2/9: 123–124.
- Klemetti, Heikki 1916–1926. *Musiikin historia I–II*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta. Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikinteorian oppijakso I. Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916a. *Musiikinteorian oppijakso II. Säveloppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikinteorian oppijakso III. Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1924. ”Oopperaprobleemi.” *Suomen musiikkilehti* 2/9: 162–167.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikinteorian oppijakso IV. Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1931. ”Atonaalisuus”. Teoksessa *Iso tietosanakirja*. I osa. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikinteorian oppijakso V: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1941. ”Die Sonatenform in Mozarts ’Don Juan’.” *Archiv für Musikforschung* VI: 231.
- Krohn, Ilmari 1942. *Die Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1945–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I–II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien: Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Langhans, Wilhelm: *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig.
- Levas, Santeri 1957–1960. *Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä I–II*. Porvoo: WSOY.
- Linnala, Eino 1938. *Yleinen musiikkioppi I–II*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lovejoy, Arthur O. 1948. ”Nature as Aesthetic Norm.” Teoksessa *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 69–78.
- Maasalo, Kai 1964–1969. *Suomalaisia sävellyksiä I–II*. Porvoo: WSOY.
- Mantere, Markus 2012a. ”Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa: tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili.” *Musiikki* 42/2: 40–56.
- Mantere, Markus 2012b. ”Jesus Kristus on suora tie. Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä.” *Musiikki* 42/3–4: 28–47.
- Marvia, Einari (toim.) 1965–1966: *Suomen säveltäjiä I–II*. Porvoo: WSOY.
- Marx, Adolph Bernhard 1837–1847. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch I–IV*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mäkinen, Timo 1964. *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae cantiones-Melodien*. Jyväskylä: Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu.
- Mäkinen, Timo 1968. *Piae cantiones –sävelmien lähdetutkimuksia*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Peitsalo, Peter (toim.) 2000. *Krohn-symposium 2000*. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pulkkinen, Maire (toim.) 1958: *Suomalaisen musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa
- Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1950–1956. *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet*. Jyväskylä: Gummerus.
- Reinholm, H. A. [Rm.] 1853–1854. "Bernhard Henrik Crusell". Teoksessa *Finlands minnesvärde män. Samling af lefnadsteckningar*. I. bandet. Helsingfors: J. C. Frenckell.
- Ringbom, Nils-Eric 1948. *Sibelius*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Ringbom, Nils-Eric 1955. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Ringbom, Nils-Eric. "Die Musikforschung in Finnland seit 1940." *Acta Musicologica* 31/1: 17–24.
- Roiha, Eino 1935. "Sibelius-tutkielmista." *Musiikkitieto* 3/9–10: 168–171.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1949. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1956. *On the Theory and Technique of Contemporary Music*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättere*. Åbo: Åbo Akademi.
- Rosas, John 1952. *Ernst Mielck*. Åbo: Åbo Akademi.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki: 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparition, Atmosphères, Aventurers und Requiem von György Ligeti*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Tapiola: Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästyylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia II*. Porvoo: WSOY.
- Sotavalta, Arvo 1923. *Zur Konsonanztheorie*. Helsinki: Sana.

- Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero 1989. "On the Musicology in Finland during Last Decades." Teoksessa *Föredrag från nordisk musikforskarkongressen. Proceedings from the Nordic Musicological Congress*. Turku/Åbo 15.–20.8.1988. *Musiikki* 1–4/1989: 16–37.
- Tarasti, Eero 2000. "Musiikkitiede". Teoksessa *Suomen tieteen historia II. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*, toim. Päiviö Tommila. Porvoo: WSOY. 361–379.
- Tawaststjerna, Erik 1960. Sibeliuksen *pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1965–1988. *Jean Sibelius I–V*. Helsinki: Otava.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*. Helsinki.
- Topelius, Zacharias 1905 (1852). "Musiken in Finland och Kung Carls Jakt." Teoksessa *Samlade skrifter XXV*. Helsingfors: Edlund.
- Törne, Bengt von 1965 (1937). *Sibelius: Lähikuovia ja keskusteluja*. Toinen laajennettu painos. Suom. Margareta Jalas. (Luvun IX suomennos Erkki Salmenhaara.) Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti 2010. "Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet". *Musiikki* 40/3–4: 83–88.
- Wegelius, Martin 1891–1893. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar I–III*. Helsingfors: K. E. Holm's Förlag.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Aksel Törnudd. Helsinki: K. E. Holm.
- Westrin, J. H. [J. H. W.] 1892. *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista erittäin urkujen hoidosta, viritämisestä ja tarkastamisesta. Ynnä historiallis-systemaattinen luettelo urkulaitoksista Suomessa. Ja kertomus Suomen taitavimmista urkurakentajoista*. Viipuri: "Östra Finland" in kirjapaino.
- Väisänen, A. O. 1948. "Kalevala ja säveltaide." *Kalevalaseuran vuosikirja XXVII–XXVIII*: 303–322. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1951. "Sibelius tutkimusongelmana". *Välvoja* 71: 60–68.
- Väisänen, A. O. 1958. "Robert Kajanus ja kansallisromantiikka". *Kalevalaseuran vuosikirja XXXVIII*: 9–17. Helsinki.

PÄIVI JÄRVIÖ

Esittämisen tutkimista ja esittäen tutkimista

– *Pohdintoja ranskalaisen 1700-luvun resitatiivin äärellä*

JOHDANTO

Vanhan musiikin esittämistä on viime vuosikymmenien aikana lähestytty monista eri näkökulmista. Esittämiskäytännön oppaan tyyppisissä esityksissä keskiöön on tyyppillisesti otettu esittämisen käytäntöjä koskeva lähdetieto, kun taas toisissa, vanhan musiikin esittämistä etäämpää, teoreettisesti lähestyvissä tarkasteluissa esittäjän käytännön ratkaisut on usein tietoisesti sivuutettu. Joissakin tapauksissa vanhan musiikin esittäjät ovat asettuneet puolustamaan omia ratkaisujaan ja samalla tulleet asettuneeksi vastakkain niiden tahojen kanssa, jotka suhtautuvat kriittisesti niin kutsuttuun historiallisesti tiedostavaan esittämiseen. Vastakkainasetteluja on ollut myös historiallisesti tiedostavan esittämisen sisäpiirissä.¹

Useat niin käytännöllisten kuin filosofisempienkin esitysten kirjoittajista ovat itse muusikoita, mutta tästä huolimatta muusikon kokemus musiikin tekemisestä on tarkasteluissa saattanut jäädä täysin syrjään. Keskeinen esittäjän toimintaa koskeva kysymys on sen sijaan ollut, miten lähteissä ja partituurissa ilmenevä tieto voisi tai miten sen tulisi vaikuttaa esittäjän käytännön ratkaisuihin. Tähän liittyen on pohdittu laajasti muun muassa säveltäjän esittämistä koskevia intentioita ja esittäjän velvollisuutta noudattaa niitä – mikäli säveltäjän intentioista ylipäättään voidaan saada riittävän tarkkaa tietoa.

Tässä artikkelissa tarkoitukseni on tarkastella maailmassa olevan tiedon ja aineiston – muun muassa partituurien ja lähdeaineistojen – ja esittäjän välistä suhdetta. Aluksi avaan lyhyesti vanhan musiikin esittämisestä käytyä keskustelua erityisesti siltä osin, kuin siinä on puututtu esittäjän ja esittämistä koskevan tiedon suhteeseen.

1 Kun termiä ”vanha musiikki” aikaisemmin käytettiin puhuttaessa barokin ja sitä edeltäneen ajan musiikista, nyt sitä käytetään mistä tahansa ohjelmistosta, jonka historiallisesti asianmukainen esittäminen vaatii tukeutumista säilyneihin partituureihin, traktaatteihin, soittimiin ja muuhun säilyneisiin todisteisiin (Haskell 2013). Bruce Haynes (2007, 11–12) torjuu ”vanha musiikki” -nimityksen, jonka määrittäminen ”vanhaksi” pitää sisälleen ajatuksen siitä, että kyseessä on poikkeama normista, ”musiikista” vailla määrettä.

Artikkelini jälkiosassa tarkastelen tätä suhdetta ja muusikon kokemuksen tuottamaa tietoa käytännön esimerkin avulla. Muusikon käytäntöä koskevat havaintoni perustuvat omaan muusikon kokemukseeni, yhteen yksittäiseen kokemukseen, jollaiset vanhan musiikin esittämiskäytännön tutkimuksessa ovat tyypillisesti jääneet tarkastelujen ulkopuolelle.²

Kun suunta esittämiskäytännön kirjallisuudessa on tyypillisesti ollut tutkimuksesta esittämiseen, tässä pyrin tuomaan esiin tutkimuksen ja esittämisen kaksisuuntaisen suhteen: muusikko toki hyödyntää olemassa olevaa tutkimustietoa, mutta musiikin ammattimainen työstäminen johtaa lähdetiedon tulkitsemiseen uudella tavalla, elävässä käytännössä, ja tätä kautta potentiaalisesti uuden, musiikkia, musiikin esittämistä ja muusikon toiminnan luonnetta koskevan tiedon tuottamiseen. Tavoitteena ei ole ohjeiden muotoileminen tarkastelun kohteena olevan musiikin esittäjälle, yksisuuntainen tiedon ojentamiseen musiikin tekijälle, muusikolle. Sen sijaan päämääränä on syventää vanhan musiikin esittämisen ja esittäjän kannalta välttämättömän tutkimustiedon välisen suhteen kuvausta ja tuoda esiin sen edellä kuvatun kaltainen kaksisuuntainen laatu: sekä tutkimuksen suunnasta esittämiseen että esittämisestä tutkimuksen suuntaan.

HISTORIALLISTESTI TIEDOSTAVAN ESITTÄMISEN TARKASTELUA ETÄISYYDEN PÄÄSTÄ

Tutkimisen ja esittämisen vuorovaikutuksesta

Historiallisesti tiedostavasta esittämisestä (*historically informed performance* tai HIP) ei 1980-luvun taistelua³ muistuttaneiden kiistojen jälkeen ole enää mitään sanottavaa.

Tältä tosiaan ehkä vaikuttaisi edellisen vuosituhannen viime hetkien tuoreinta musiikintutkimusta kartoittavan *Rethinking Music* -artikkelikokoelman perusteella, josta ei historiallisesti tiedostavaa esittämistä käsittelevää lukua löydy. Kyseessä ei kuitenkaan ole lapsus, vaan kirjan toimittaneet Nicholas Cook ja Christopher Everist väittävät olleen mahdotonta löytää kirjoittajaa, joka olisi pitänyt mahdollisena tuottaa jotakin muuta kuin yhteenvedon menneiden vuosikymmenien keskusteluisista (Cook & Everist 1999, 12).

Kiinnostus historiallisesti tiedostavaa esittämistä kohtaan ei ollut kuitenkaan sammunut, vaan vuonna 2002 kapellimestari, urkuri, cembalisti, tutkija John Butt

2 Yksittäisen ihmisen kokemus on vuosisatojen jollei -tuhansien ajan siirretty syrjään yleisen tieltä (ks. mm. Cavarero 2005, 9; Varto 2008, 7–12).

3 Richard Taruskin mainitsee, että ”taistelu” on alun perin Will Crutchfieldin *New York Timesin* artikkelissaan (”A Report From the Battlefield”) esittämä luonnehdinta periodiesittämistä koskevasta keskustelusta. Taruskinin mukaan taistelusta on tullut verisempi kuin olisi tarpeen nimenomaan osapuolten käyttämien nimitysten (”authentic”, ”historically-aware”, ”historically accurate”, ”historically informed”) takia. (Taruskin 1995, 92.)

palasi sen pariin kirjassaan *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Buttin lähtökohtana on kerran jo päättäneeksi tuomittu HIP-keskustelu, jota hän avaa ja arvioi kirjansa ensimmäisessä osassa. Kirjan muissa luvuissa hän muun muassa niveltää historiallisesti tiedostavan esittämisen tarkastelunsa keskusteluihin teoksen käsitteestä, säveltäjän intentioista ja musiikin notaatiosta, minkä lisäksi hän liittyy oman aikamme kulttuuria, muun muassa modernismia ja postmodernismia koskeviin keskusteluihin.

Buttin kirja on saanut osakseen sekä kiukkua että kiitosta, ja ainakin hetkeksi se myös herätti henkiin 1980-luvun taisteluja muistuttavan HIP-nujakoinnin. Sävyltään kipakassa, ehkä jopa kitkerässä Buttin kirjan kritiikissään Peter Williams (2002) – niin ikään urkuri, cembalisti ja musiikkitieteilijä – nimittäin hyökkää sekä erityisesti Buttin että yleisemmin amerikkalaistyylisten, ”autenttisen esittämisen” filosofisten tarkastelujen kimppuun. Hän näkee niissä kahdenlaisia vaaroja. Ensinnäkin eri ajattelijoiden keskusteluttaminen keskenään sivuuttaa hänen mukaansa lähes täysin ne ihmiset, joiden käsitykset olisivat keskeisiä vanhan musiikin liikkeen ymmärtämisen kannalta: Harnoncourtin, Leonhardtin, Brüggenin ja Herreweghen kaltaiset musiikin tekijät. Toiseksi ilmiöiden tarkasteleminen jää Williamsin mukaan helposti lukemattomien tunnettujen nimien ja näiden lausahattamien ajatusten oppineeksi tiputteluksi kirjan sivuille. Williams siis ajattelee Buttin sivuuttavan käytännön muusikkona työskentelemisen tason, jolla historiankirjoitukseen, postmodernismiin tai analyttiseen filosofiaan ankkuroituvista pohdinnoista ei hänen mukaansa ole mitään hyötyä. Toki hän tunnustaa Buttin kirjan ansiot periodiesittämistä koskevien keskustelujen kokoamisessa ja avaamisessa mutta samalla peräänkuuluttaa tutkimusta, jossa tarkastelun kohteena olisi, miten esittäjä käytännössä toimii tietämisen ja tekemisen risteyskohdassa vaikkapa soittaessaan cembalolla Scarlattin sonaattia. (Williams 2002.)

Sähköpostissaan oitis *The Musical Times* -lehden seuraavaan numeroon Richard Taruskin (2002) reagoi ärhäkästi Williamsin naurettavana ja kolonialistisena pitämänsä arvioon. Hän kiittää sen sivaltamalla, että eipä Chomskynkaan lukeminen helpota kiinan kielen oppimista eikä Wittgensteinin pelejä koskevan ajattelun opiskeleminen paranna lukijan golftasoitusta. Myöskään Buttin kirjasta ei siis Taruskinin mukaan ole – eikä ole tarkoituskaan olla – mitään hyötyä Scarlattin sonaatin soittamiseen liittyvien kysymysten ratkaisemisessa. (Taruskin 2002, 5.) Samoilla linjoilla Taruskinin kanssa on kirjan arviossaan Bernard Sherman (2006), jonka mukaan sitä ei missään tapauksessa ole tarkoitettu käytännön oppaaksi. Shermanin mukaan maailmassa kuitenkin on – toisin kuin Williams antaa ymmärtää – vielä tilaa Buttin kirjan kaltaisille tarkasteluille. Sherman toteaaakin, että vaikka Cook ja Everist jo ehtivät julistaa historiallisesti tiedostavaa esittämistä koskevan keskustelun kuolleeksi, Buttin kirja osoittaa, että sitä ei suinkaan ole käsitelty loppuun. (Sherman 2006, 483.)

Hetkinen. Mitä tässä oikein tapahtui? Williams toteaa ymmärtävänsä Buttin kirjan ansiot mutta myös olevansa uupunut siihen, että musiikin tekijät ja näiden käytännöt jatkuvasti sivuutetaan musiikin tekemistä koskevissa tarkasteluissa. Loputtomilta tuntuvien periaatteellisten keskustelujen ja käsitteiden pyörittelyn sijaan hän peräänkuuluttaa muusikoiden käytäntöjen avaamista. Taruskin toteaa – Williamsin älylliset kyvyt kysymyksen alaiseksi asettaen – että Buttin kirjassa ei ole kysymys käytännön ohjeista. Sherman jakaa Taruskinin näkemyksen. Se siitä.

Tämän ajatustenvaihdon perusteella herää kysymys, eivätkö teoreettisiin tarkasteluihin mieltyneet tutkija-muusikot ole halukkaita irtautumaan filosofisista pohdintoista ja tarkastelemaan muusikoiden käytäntöjä. Vai eivätkö he pidä niitä tarkastelemisen arvoisina? Vai eivätkö he hahmota, millaista tutkimusta Williams toivoisi tehtävän? Hämmennystä edellä kuvatussa sananvaihdoissa herättää lisäksi se, miten esittäjän ja tutkimustiedon suhde ajatellaan. Olisiko esittäjä Taruskinille ja Shermanille pelkästään tiedon vastaanottaja, ei sen tuottaja tai lähde? Onko tutkimuksen tehtävä siis tuottaa tietoa, analysoida ja ohjeita esittäjän käyttöön, joka sitten soveltaa niitä käytännön työssään? Sivuttavatko Taruskin ja Sherman näin muuttamattomasti esittämisen ja analyysin välisen suhteen pohdinnat, joiden mukaan musiikkiesitys ei ainoastaan ”ilmaise”, ”projisoi” tai ”tuo esiin” alkuperäistä merkitystä vaan luo merkityksiä itsessään (Cook 1999, 247).

Williams toki mainitsee käytännön esimerkkinä Scarlattin sonaatin soittamisen haasteen, mutta pohtii myös yleisemmin tiedon ja taidon/taiteen [*art*] ongelmallista suhdetta musiikin esittämisessä. Harmittavalla tavalla tosin jää auki, mitä hän Harnoncourtilta ja muilta muusikoilta kaipaisi tai mitä hän heiltä toivoisi kysyttävän. Tässä yhteydessä hän ei valitettavasti myöskään mainitse, että juuri Harnoncourt (1983; 1986) on pyrkinyt pohtimaan vanhan musiikin esittämisen traditioita. Vaikuttaisi kuitenkin siltä, että haussa eivät olisi mainittujen muusikkojen ”kootut käytännön niksit”. Williams (2002, 68) nimittäin kuvailee heitä ei vain esittäjinä vaan ajattelijoina ja taitavina ammattilaisina, joiden ajatukset ja toiminta – joskaan eivät välttämättä heidän lausuntonsa – ovat perustavanlaatuisia, jos tavoitteena on ymmärtää vanhan musiikin liikettä.⁴

Antikvaarista historian tutkimusta ja esittämiskäytännön oppaita

Miksi Sherman ja varsinkin Taruskin reagoivat Williamsin arvioon Buttin kirjasta näinkin voimakkaasti? Olisiko heidän reaktionsa ymmärrettävissä sitä vasten, miten vanhan musiikin esittäjät ovat joskus musiikkieteilijöihin suhtautuneet? Voi nimittäin olla vaikea täysin unohtaa, mitä esimerkiksi yhdellä varhaisimmista vanhaa musiikkia tutkineista muusikoista, Arnold Dolmetschilla oli vuonna 1915 sanottavana musiikkieteilijöistä:

⁴ "I speak of them not just as performers but as thinkers, craftsmen whose thoughts and action, if not always their pronouncements, are basic to an understanding of the Movement."

Onko vaivan arvoista omistaa vuosien työ sille, että olisi mahdollista koota tyhjentävä luettelo kaikista oopperoista ja muista sävellyksistä, jotka esitettiin jossakin saksalaisessa hovissa kahden tai kolmen vuosisadan kuluessa samoin kuin kaikkien siellä palkkalistoilla olleiden säveltäjien, laulajien, muusikoiden, tanssijoiden, kopioijien jne. nimet ja yksityiskohtaiset tiedot, heidän palvelukseen astumisensa ja poistumisensa päivämäärät, heidän palkkansa jne., kun ainoatakaan fraasia tuosta musiikista ei voida oikeasti kuulla? Mitä hyötyä on tietää, milloin tietyn luutistin isoisan setä kastettiin tai kuinka monta vaimoa hänellä oli, jos luutistin musiikkia tai luuttua ei ole saatavissa? (Dolmetsch 2012, 468.)

Joskaan musiikkitieteilijöiden ja muusikoiden suhteet eivät ole Dolmetschin vuosisata sitten julkaiseman puuskahduksen jälkeen muuttuneet täysin ongelmattomiksi, tilanne ei missään tapauksessa enää ole ihan näin toivoton. Musiikkitieteen ja musiikin historian tutkimuksen kysymyksenasettelut ja menetelmät ovat omana aikanamme huomattavasti avartuneet Dolmetschin pilkkaamasta antikvaaristyyppisestä historiantutkimuksesta.⁵ Myös vanhan musiikin esittäjät ovat alkaneet nähdä musiikkitieteilijöiden tekemän tutkimustyön ainakin joiltakin osin mielekkäänä heidän oman toimintansa kannalta, ja jotkut ovat myös hakeutuneet dialogiin musiikkitieteilijöiden kanssa.

Toinen mahdollinen syy Taruskinin ja Shermanin reaktioon voi liittyä siihen, millaista esittämiskäytännön kirjallisuus on tyyppillisesti ollut: laajoja valikoimia teemoittain järjesteltyä lähdetietoa. Esimerkiksi vuonna 1915 julkaisemassaan kirjassa *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed By Contemporary Evidence* (2012) Arnold Dolmetsch järjestää musiikin esittämistä koskevan tiedon luvuiksi, joissa käsitellään esittämisen keskeisiä osa-alueita: ilmaisu, tempo, konventionaaliset rytmin vaihtelut, koristelu, kenraalibasso, asemat ja sormitukset sekä aikakauden musiikki-instrumentit. Dolmetschin teksti koostuu suurimmalta osin lähdesitaateista, jotka on ryhmitelty mainittujen teemojen alle.

Monet Dolmetschin jälkeen ilmestyneistä esittämiskäytännön kirjoista perustuvat samantyyppiseen malliin, ja tällaisina ne ovat myös eräänlaisia kunnianosoituksia Dolmetschin urauurtavalle työlle. Esimerkiksi Robert Doningtonin ensimmäisen kerran jo vuonna 1963 ilmestynyt klassikko *The Interpretation of Early Music* (1989) kokoaa yhteen suuren määrän – lähes 800 sivun verran – vanhan musiikin esittämistä koskevaa lähdetietoa englanniksi käännettynä. Käsitellyiksi tulevat tyyli, nuotit (tilapäiset etumerkit, koristelu, säestys), ilmaisu (kertaukset ja osien pois jättämiset, tempo, rytmi, pisteellisyys, dynamiikka) ja soittimet (viritystaso, temperoinnit, lauluääni, soittimet). Kirjassa on kattava lähdeluettelo, joka sisältää sekä alkuperäislähteitä että kommentaareja. Donington on omistanut kirjansa Arnold Dolmetschille, jonka jalkojen juurella lattialla nuottitelineiden seassa hän kertoo istuneensa, ikään kuin jonkinlaisena Dolmetschin lahjakkaan ja

5 Antikvaarisesta, monumentaalisesta ja radikaalista historiasta ks. Nietzsche (1999, 19–29).

ystävällisen perheen adoptoituksi kissana.⁶

Oppaassaan Donington ei – kuten eivät muutkaan vastaaventyyppisten oppaiden tekijät – kuitenkaan suuremmin pohdi, mitä kaikella tällä tiedolla olisi tehtävä tai miten musiikki tapahtuu käytännön muusikon työssä. Kyseessä on ennen kaikkea kokoelma tosiasiota, joiden yhteen kokoamisen taustalla tuntuu monella kohdin olevan ajatus, että lähteiden esittämiä musiikin esittämisen ohjeita olisi myös syytä noudattaa. Esimerkkinä yhtäältä velvoittavasta mutta toisaalta vapauksia sallivasta sävystä on vaikkapa *appoggiaturaa* käsittelevän luvun johdanto, jossa Donington (1989, 198) toteaa, että autenttisessa tulokinnassa on hyvin vähän yksityiskohtia, jotka olisivat yhtä tärkeitä kuin pitkien appoggiaturien korrekti ja luova käyttö.⁷

Johdannossa Donington toki muun muassa raottaa esittäjän ulottuvilla olevien mahdollisuuksien moninaisuutta ja pohtii rajankäyntiä ja kompromissien tekemisen välttämättömyyttä omien ratkaisujen tekemisen (persoonallisuus) ja partituurin ja lähdetiedon pikkutarkan seuraamisen välillä (autenttisuus) (mts. 37–51). Jotkut hänen ajatuksensa ovat oman aikansa lapsia, esimerkiksi se, että musiikin edun nimissä ei voi olla liian autenttinen (mts. 46) eli – jos oikein ymmärrän Doningtonin käsityksen autenttisuudesta – että partituuria ja lähdetietoa ei voisi seurata riittävän pikkutarkasti.⁸

Valitettavasti Doningtonin esittäjän ratkaisuja kuvaavat esimerkit liittyvät ensisijaisesti musiikin tekemisen olosuhteiden (muun muassa esiintymisasujen, orkesterien kokoonpanon, esiintymispaikkojen) valintaan, eivät musiikin muotoilemisen kysymyksiin. Muusikoiden ja musiikintutkijoiden vuorovaikutusta Donington pitää usein ongelmallisena mutta myös potentiaalisesti erittäin hedelmällisenä. Tämän suhteen kuvaukset jäävät kuitenkin harmittavan yleiselle tasolle. Esityksen ”syvempi” autenttisuus – ehkäpä eräänlainen persoonallinen ote (esimerkkinä Brittenin Purcell-esitykset) – tuntuu Doningtonilla kuitenkin menevän aina pelkän musiikkitieteellisen tarkkuuden edelle, jopa sen kustannuksella. (mts. 54–61.)

Donington päätyy kuvaamaan omaa esittäjän metodologiaa musiikin kokemiseksi *sub specie aeternitatis* – ikuisuuden tai universaalista näkökulmasta, joka ei hänen mukaansa kuitenkaan sulje pois oman aikamme näköaloja. Siinä, onko kysymys huolimattomista ja sattumanvaraisista vai tietoon ja ymmärrykseen perustuvista, harkituista tulkinnoista, on Doningtonin mielestä kuitenkin suuri ero. Hän ajattelee, että esittäjä joka tapauksessa tarvitsee sekä muusikon intuitiota että historiallisten lähteiden välittämää tietoa. (mts. 74–80.) Hänkään ei kuitenkaan kuvaa lähemmin

6 ”... as I [Donington] sat literally at Arnold Dolmetsch's feet, down on the floor among the music-stands, and treated rather like an unofficially adopted cat by his talented and friendly family (Donington 1989, 46).”

7 ”There are very few details of authentic interpretation which are so important as the correct and imaginative use of long appoggiaturas.”

8 Vanhan musiikin kulttuurissa autenttisuus-käsitteen käyttäjää saatetaan nykyisin pitää varsin uhkarohkeana. Autenttisuus-käsitteestä ks. Kivy (1995).

muusikon intuition ja lähdetiedon risteyskohtaa, jonka pohdintaa Williams peräänkuulutti.

Vanhan musiikin esittämistä voidaan siis tarkastella ainakin näistä kahdesta, toisistaan varsin etäällä olevasta näkökulmasta: Buttin tapaan, etäisyyden päässä käytännöstä (teoreettisesti) tai sitten esittämiskäytännön oppaiden tapaan, läheisesti musiikin tekemisen käytäntöön sitoutuen, lähteiden kertomaa keskeisten teemojen alle järjestellen ja joitakin yleisiä esittämisen periaatteita artikuloiden. Esittämisen filosofisten tarkastelujen ja esittämiseen liittyvien käytännön ratkaisujen välille ei kuitenkaan ole tuntunut muodostuvan keskusteluyhteyttä, vaan kumpikin lähestymistapa on – kuten edellä kuvatusta, Buttin kirjaa koskevasta sananvaihdosta voi päätellä – enimmäkseen pysytellyt omalla kentällään.

Musiikin esittämisen kolme tyyliä ja periodiesittämisen pakkopaita

Myös hiukan toisenlaiset näkökulmat ovat olleet mahdollisia, esimerkiksi Bruce Haynesin (2007) ja Peter Wallsin (2003) tapauksessa. He säilyttävät tarkasteluissaan yhteyden muusikon näkökulmaan ja omaan kokemukseensa muusikon jokapäiväisestä käsi- tai kehotyöstä kuitenkin välttämättä siirtymistä ”opasmoodiin” tai yksittäisten esittämiskäytännön kysymysten availuun. Näin he asettuvat jollakin tavalla Buttin teoreettisen otteen ja Doningtonin käytännön ohjeistuksen välimaastoon.

Bruce Haynes ei hänkään kuitenkaan kysy Harnoncourtin ja tämän kollegoiden käsityksiä musiikin esittämisestä vaan soiviin esimerkkeihin tukeutuen keskittyy omien havaintojensa artikulointiin. Hän päätyy jakamaan musiikin esittämisen kolmeen toisistaan selkeästi erottuvaan tyyliin: romanttiseen, valtavirta- ja periodityyliin (Haynes, 47–59) ja tarkastelee myös soittimia (mts. 151–162), jotka saattavat alaan perehtymättömän kuulijan korvissa vaikuttaa ratkaisevimmalta erolta verrattuna valtavirtaesityksiin. Edelleen hän asettuu vastustamaan esittämisen kannonsoitumista tai esitetyn musiikin rajoittumista valikoimaan jatkuvasti esitettäviä suosikkikappaleita (mts. 69–85). Haynesin päähuomio on kuitenkin soittamisen tyylin pohtimisessa. Esittämisen tyylien luonnehtimisen ohella hän esittää huolensa vanhan musiikin esittämistä näivettävästä soittamisen asiallisuudesta. Kyseessä on Richard Taruskinin ”suoraksi” [*straight*] haukkuma tai asiallinen tyyli, jolle luonteenomaista on ennustettavuus ja sääntöjen noudattaminen sekä tempojen ja fraseerausten poimiminen jonkinlaisesta valmiiden ratkaisujen valikosta. Haynes kutsuu sitä *strait*-tyyliksi näin samaistaen muusikon toiminnan jonkinlaiseen soittamisen/laulamisen pakkopaitaan [*straitjacket*]. Hän myös määrittelee tyylin hiukan toisin kuin Taruskin: *strait*-tyyli luo vaikutelman sovinnaisesta moitteettomuudesta, pikkusievyyden hengestä, hyväkäytöksisyydestä ja epäluulosta syvällisyyttä ja ylevyyttä kohtaan. (Mts. 63.)

Haynes toki havainnollistaa esittämiään näkökantoja soivilla, verkosta ladattavilla musiikkiesimerkeillä, joista muusikko-kuuntelijan on suhteellisen vaivatonta

havaita tiettyjä soittamisen traditioita ja käytäntöjä. On kuitenkin vaikea arvioida, missä määrin esimerkit avautuvat kuulijalle, joka ei itse toimi vanhan musiikin kulttuurissa, ja miten eri esitysten eroja voisi sanallistaa. Harmittavan usein Haynes lähinnä pyytää lukijaa kiinnittämään huomiota tulkintojen erilaisuuteen, mutta ei avaa sitä, millä tavalla esimerkiksi kaksi Franz Brüggerin Händelin sonaatin (HWV 365) hitaan osan levytystä eroavat toisistaan (mts. 47). On mahdollista, että huolimatta esimerkeistä soittamisen tyylien kuvaus jääkin luonnoksenomaiseksi eivätkä termit *straight* ja *strait* ehkä avaudu kuin vanhan musiikin kulttuurin sisäpuolisille, jotka mahdollisesti pitävät niitä tarpeettoman mustavalkoisina ja muusikoiden käytännöstä vieraantuneina. Myöskään sinänsä ongelmallisen esittämisen kanonisoitumisen pohdinta ei yksityiskohtaisemmin avaa kysymystä esittämisen käytännöistä: sitä, *miten* näitä suosikkikappaleita soitetaan tai *millaisiksi* vanhan musiikin esittämisen tavat ovat vuosikymmenien mittaan jähmettyneet.

Myös Haynes ottaa kantaa kysymykseen lähde- ja tutkimustiedon osuudesta muusikon käytännön työssä. Hän pitää musiikkieteilijöitä turhankin vakavanhoidoisina ihmisinä, joilla on vapaus ohittaa epävarmojen yksityiskohtien sotkuisuus. Muusikoiden sen sijaan on soitettava myös epäselviksi kokemansa tahdit, tehtävä jonkinlainen ratkaisu. Niin kauan kuin musiikintutkimus viestii sanoin eikä teoin, se voi Haynesin mukaan auttaa muusikkoa vain tiettyyn pisteeseen asti. Yhdyn Haynesin käsitykseen siitä, että musiikintutkijat, jotka eivät ole muusikoita, eivät koskaan voi havaita tiettyjä hienovaraisia mutta esityksen luonteen ja tyylin kannalta ratkaisevia vivahteita. (Haynes 2007, 128–129.) Hän myös asettuu Ton Koopmanin kannalle, jonka mukaan jokaisen muusikkosukupolven olisi itse tutkittava lähteitä ja sen kautta mahdollisesti asetettava kysymyksen alaiseksi se, mihin vanhan musiikin esittäjät aikaisemmin ovat päätyneet (ks. Haynes 2007, 147).

Tutkimus erillään esittämisestä

Viulisti, musiikintutkija Peter Walls (2003) jakaa Buttin ja Shermanin käsityksen siitä, että historiallisesti tiedostava esittäminen on vielä kaukana loppuun käsitellystä. Hän erottaa vanhan musiikin esittämisestä käydyssä keskustelusta kolme ryhmää, joiden kaikkien käsityksiä olisi kuultava vanhan musiikin esittämisestä käytävissä keskustelussa. Ensimmäisen edustajat eivät yksinkertaisesti pidä periodiesittämisestä, toisen edustajat (joista Walls mainitsee erityisesti Taruskinin) sitoutuvat historiallisiin esittämiskäytäntöihin mutta syyttävät musiikin tekijöitä eräänlaisesta naiiviudesta, kun taas kolmannen edustajat ovat niinikään sitoutuneet periodiesittämiseen mutta – sivuuttaen laajemmat filosofiset kysymykset – ylenkatsovat omasta tyylistään poikkeavaa musiikin esittämisen tapaa. (Walls 2003, 4–6.) Pysyttelisivätkö ensin mainitut kokonaan keskustelun ulkopuolella vain ajoittain kommentteja sen sisäpuolelle heitellen, kun taas toiseksi mainittu ryhmä naiiviuden välttääkseen ehkä suosii filosofisia tarkasteluja ja kolmas ryhmä keskittyy käytännön toimiin ja

hyödyntää esittämiskäytännön tutkimuksen tuottamaa tietoa valikoivasti, jonkinlaisina käytännön ohjeina?

Jonkinlaisena punaisena lankana Wallsilla on ajatus, että esittämiskäytännön tutkimuksen olisi oltava itsenäistä, älyllisen uteliaisuuden synnyttämää toimintaa, tutkimusta tutkimuksen vuoksi, ei esittäjän työväline, jota kukin voi käyttää omien esittäjän ratkaisujensa oikeuttamiseen. Tämä, selkeältä vaikuttava ajatus kuitenkin hämärtyy Wallsin käsittelyssä. Ensivaikutelma siis on, että Wallsin mukaan tutkimuksen ja esittämisen tulisi pysytellä erillään toisistaan, mikä samalla tuntuisi sulkevan pois taiteellisen tai taiteilijälähtöisen tutkimuksen kaltaisen toiminnan. Eikö tutkimus siis voisi olla esittäjälle työväline, jota ei käytetä omien ratkaisujen oikeuttamiseen vaan pikemminkin uusien suuntien etsimiseen, jopa omien ratkaisujen asettamiseen kysymyksen alaisiksi? Ilmeisesti voi, sillä Walls pitää sittenkin tutkimustietoa esittäjälle ensisijaisen tärkeänä tai suorastaan korvaamattomana, ei jonkinlaisena ohjeiden ja sääntöjen kokoelmana vaan mahdollisuutena ruokkia esittäjän mielikuvitusta ja kekseliäisyyttä. (Mts. 10.) Hän toteaa myös, että vaikka historiallisissa lähteissä usein käytetään ohjeistavaa kieltä, ne eivät silti rajoita muusikoiden luovuutta (mts. 171). On hämmentävää, että vaikka Walls haluaa pitää esittämisen ja tutkimisen näinkin erillään toisistaan ja myös tunnustaa täydellisen autenttisuuden utopistisuuden, hän myös tuntuu uskovan siihen mahdollisuuteen, että jonkinasteinen historiallinen autenttisuus voitaisiin saavuttaa (mts. 171) – mitä se sitten olisikin.⁹

Muusikon toiminnan teoriaa ja käytäntöä

Mikä tämän kaiken keskustelun suhde muusikon käytäntöön on? Pohtiiko esimerkiksi Buttin, Taruskinin, Haynesin ja Wallsin tarkastelema muusikko kirjoittajien esittämiä laajoja kysymyksiä, jotka koskevat teosta, ohjelmiston kaanonin, partituuria, lähdeaineistoja, valtavirtaesittämistä, autenttisuuden käsitettä? Vai onko keskustelu ehkä suunnattu muille lukijoille kuin muusikoille ja jos niin, kenelle ja mihin tarkoitukseen? Tunnistavatko muusikot edes itseään mainituista kuvauksista? Entä ottaako Doningtonin kohdeyleisönään pitämä muusikko esittämiskäytännön oppaita ja alkuperäislähteitä lukien ja eri vaihtoehtoja punniten kantaa lukemattomiin pienempiin kysymyksiin koskien soittimen valintaa, viritystasoa, temperointia, koristelua, tilapäisiä etumerkkejä, rytmikäsitteilyn yksityiskohtia, temposuheteita, loputtomiin?

On mahdollista, jopa todennäköistä, että kentällä työskentelevä barokkimuusikko, jonka ajasta suurin osa todennäköisesti menee yhä uusien kappaleiden haltuun ottamisessa, ei vietä juurikaan, jos lainkaan aikaa teoskäsitteen tai muiden käytän-

9 Tässä artikkelissa en paneudu keskusteluun taiteellisen tai taiteilijälähtöisen tutkimuksen luonteesta, mutta sivuhuomautuksena voisi todeta, että taiteelliseksi tutkimukseksi kutsuttu, taiteen tekemisen ja tutkimisen yhdistävä toiminta tuntuisi olevan etäällä ainakin Wallsin ajattelusta.

nöstä irrallaan kokemiensa asioiden pohdinnoissa. Mainittuihin pienempiin, käytännön kysymyksiin hän saattaa ottaa tietoisesti kantaa, mutta luultavammin ne ratkeavat ajattelematta, totutuin tavoin: valituiksi tulevat barokkisoitin, viritystaso $a=415$ Hz, *inégalité* sellaisissa kohdissa, joissa sitä on totuttu odottamaan, tietyt käyttökelpoisiksi ja/tai tarpeellisiksi osoittautuneet koristeet, vakaana pysyvä *tactus*, jonka puitteisiin eri tahtilajit asettuvat jne. Osa näistä ratkaisuista on jäljitettävissä esittämiskäytännön oppaissa ja lähteissä kuvattuihin käytäntöihin, mutta suuri, jollei peräti suurin osa esittäjän valinnoista on sellaisia, joita ei ole lähteissä artikuloitu ja joista esittäjä ei välttämättä edes ole tietoinen. Pikemminkin ne perustuvat vuosien tai vuosikymmenien harjoittelun ja työskentelyn myötä rakentuneeseen taitoon ja ovat ikään kuin tulleet osaksi muusikkoa, kehollistuneet osaksi häntä, kaivertuneet hänen lihaansa. Monet niistä tapahtuvat lähes itsestään, vailta tietoista ajattelemista tai vaihtoehtojen punnitsemisen tarvetta – johon ei barokkimusiikin usein pakko-tahtisen tuottamisen keskellä tosin tavallisesti olisi aikaakaan. Tietoiseksi tästä tiedostaan ja taidostaan muusikko saattaa tyypillisesti tulla opettaessaan muita. Tällöin hänen on ikään kuin pakko sanallistaa käytäntöjä, jotka eivät muusikin käytännön työskentelyssä useinkaan sanallistamista kaipaa ja joiden sanallistaminen myös on erittäin haasteellista.

Tällainen musiikin tekemisen kaivertuminen elävän ihmisen kehoon ja monien taitojen automatisoituminen on välttämätöntä, mikäli muusikko aikoo harjoittaa ammattiaan. Muusikon on kappaleita työstäessään tehtävä niin suuri määrä ratkaisuja, että niiden kaikkien tiedostaminen ei yksinkertaisesti onnistu. Kyse on jostakin samantyyppisestä kuin kävelemään oppimisessa: jossakin vaiheessa, riittävän harjoittelun jälkeen se sujuu niin, ettei siihen enää tarvitse kiinnittää huomiota kuin poikkeusolosuhteissa (esimerkiksi äärimmäisen liukkaalla kelillä tai huomattavan jyrkässä mäessä). Tietty taidon automatisoituminen on osa muusikon ammattitaitoa.

MUUSIKON KÄYTÄNTÖ

Tämän artikkelin jälkipuoliskolla tarkastelen muusikon ratkaisuja, joista joihinkuihin on löydettävissä perusteet esittämiskäytännön kirjallisuudesta, toiset taas ovat lähdetietojen muusikossa herättämiä mutta toistaiseksi esittämiskäytännön kirjallisuudessa sanallistamatta jääneitä ja kolmannet syvään keholliseen kokemukseen perustuvia ja usein myös sanallistamisen tavoittamattomissa olevia. Tarkastelussani pyrin saattamaan tutkimuksen tuottaman tiedon ja esittäjän kehollisen kokemuksen musiikin tekemisestä vuorovaikutukseen keskenään – tai kuvaamaan sitä moninaista vuorovaikutusta, joka väistämättä omaa alaansa ja sen tutkimustietoa tuntevassa muusikossa tapahtuu.

Monet näistä kahteen viimeksi mainittuun ryhmään kuuluvista ratkaisuista liit-

tyvät tässä artikkelissa nimenomaan laulamisen esittämiskäytäntöön, joka on alan tutkimuksessa tähän mennessä tyypillisesti jäänyt soittamisen kysymysten jalkoihin tai sille alisteiseen asemaan.¹⁰ Lausumaton oletus esittämiskäytännön oppaissa on, että kaikki esille tuotu esittämiskäytännön tieto soveltuu yhtä lailla niin laulamiseen kuin soittamiseenkin.¹¹ Huolimatta siitä, että 1600- ja 1700-lukujen soitinmusiikkia esitetään ja levytetään omana aikanamme erittäin runsaasti, sen osuus erityisesti 1600-luvun musiikista oli ainakin Lorenzo Bianconin (1987, viii) mukaan marginaalinen: ohjelmisto oli ensisijaisesti ja lähtökohtaisesti laulumusiikkia. Tästä huolimatta laulamisesta lähtevät kysymyksenasettelut ovat tähän mennessä loistaneet poissaololtaan joitakin suppeita, usein lauluääntä koskevia tarkasteluja lukuun ottamatta. Tässä artikkelissa pyrin lähtemään liikkeelle nimenomaan laulumusiikin esittämisen kysymyksistä ja laulamisen käytännöistä.

Ranskalaisen resitatiivin säveltämisen ja esittämisen taito

Ranskalaista 1600- tai 1700-luvun resitatiivia työstävä laulaja joutuu ottamaan kantaa moniin kysymyksiin, joihin ei löydy vastausta nuottikuvasta. Hänen on ratkaistava, missä tempossa hän laulaa, miten tulkitsee ranskalaisen resitatiivin tyypilliset vaihtuvat tahtilajit, miten tarkasti tuottaa aika-arvot, miten suhtautuu retorisiin figureihin, missä määrin sallii affektien vaikuttaa äänentuotonsa, millä tavoin sallii laulettavan tekstin vaikuttaa laulamiseen, miten tulkitsee nuottikuvaan merkityt tauot, miten asettuu suhteeseen continuon kanssa, loputtomiin.

Jokainen näistä osa-alueista on oma tutkimuskohteensa. Tässä artikkelissa keskityn vain yhteen näistä, ajankäyttöön, jonka tarkastelulla haluan osoittaa, miten laajoja konteksteja jo yhden ainoan aspektin tarkastelu avaa. Tarkastelun rajaaminen näin osoittautuu haasteelliseksi. Pohdittaessa elävän deklamoinnin käytäntöjä resitatiivin esittämisen muita aspekteja on mahdotonta täysin rajata pois.

Esittämänsä musiikin ajankäyttöä säätäessään laulajan on kaikessa esittämässään laulumusiikissa ratkaistava, missä tempossa hän laulaa ja miten yksittäiset aika-arvot ja tauot tulkitsee. Joissakin ohjelmistoissa kuten juuri barokin laulumusiikissa ja erityisesti resitatiivissa esittäjän mahdollisuudet vaikuttaa ajankäyttöön ovat huomattavan laajat. Omana aikanamme resitatiivin esittäjälle tarjoamia vapauksia kuitenkin nähdäkseni käytetään harmillisen vähän ja silloinkin usein ikään kuin ”satunnaisen

10 Ks. laulamisen esittämiskäytännöstä mm. Krones & Schollum 1983, Reidemeister 1988, Elliott 2006. Esitykset ovat tyypillisesti olleet laajoja yleiskatsauksia, joskus vain yksittäinen luku osana laajempaa kokonaisuutta (esim. Reidemeister). Esimerkiksi Elliottin 356-sivuisessa kirjassa käsitellään laulumusiikin esittämiskäytäntö varhaisbarokista oman aikamme säveltäjiin asti. Barokiksi kutsuttu aikakausi eri kansallisine tyyleineen tulee käsitellyksi vajaassa 90 sivussa.

11 Esimerkiksi mainitussa Robert Doningtonin (1989) lähes 800-sivuisessa kirjassa lauluääntä koskeva luku on laajuudeltaan noin 10 sivua (mts. 516–526). Laulumusiikkiin liittyviä asioita (esimerkiksi resitatiivia ja sen säestämistä) toki löytyy fragmentteina eri kohdissa kirjaa. Liitteen luvussa ”Tempo and Rhythm” käsitellään lyhyesti deklamointia (mts. 641–643) ja vaihtuvia tahtilajeja ranskalaisessa resitatiivissa (mts. 643–654).

vapaasti”, tavalla, joka ei välttämättä tee laulaen puhumisesta ymmärrettävämpää tai retorisesti vakuuttavampaa.¹² Kuulija saattaa ymmärtää laulajan ottavan vapauksia, mutta sanottava saattaa jäädä hämäräksi – niin kuulijalle kuin valitettavan usein myös laulajalle itselleen.

Resitatiivin esittämisen ajankäyttöä koskevien vapauksien ajattelemisen edellyttää aluksi paneutumista siihen, mikä ranskalainen 1600- ja 1700-luvun resitatiivi on ja millaiseksi deklamoinnin ja laulamisen suhde siinä muotoutuu.

Yksi mahdollinen näköala ranskalaiseen resitatiiviin ja sen esittämisen tapoihin avautuu selvittämällä, millä tavalla säveltäjät resitatiivia työstivät. Resitatiivin säveltäminen ei ollut yksinkertainen tehtävä, ja esimerkiksi Jean-Leonor de Grimarest (1707) pitääkin resitatiivia käsittelevässä tutkielmassaan runouden musiikiksi säveltämisestä erityisenä haasteena. Hänen mukaansa säveltäjä on usein pakotettu noudattamaan taiteen sääntöjä ja samalla ohittamaan tavujen kvantiteetin säännöt. Säveltäminen johtaa siihen, että musiikki ikään kuin pilaa runouden. (Grimarest 1707, 218.)

Patricia Ranumin (2001, 34) mukaan oopperan säveltäminen eteni esimerkiksi Jean-Baptiste Lullyn aikana niin, että ensin libretisti Philippe Quinault ehdotti erilaisia aiheita kuninkaalle, joka valitsi yhden. Le Cerfin¹³ mukaan tämän jälkeen Quinault luonnosteli näytelmän juonen ja tapahtumat. Le Cerf huomauttaa, että oli tärkeää jättää ”näytelmä” eli resitatiivit runoilijalle, sillä tämä ymmärsi roolihenkilöitään parhaiten ja tiesi näistä eniten. Voisi siis kuvitella, että libreton viimeistelyn jälkeen säveltäjä olisi hyväksynyt sen sellaisenaan. Tiedetään kuitenkin, että Lully muokkasi tekstiä uupumukseen asti yhdessä libretistinsä kanssa. Esimerkiksi Ranskan Akatemian jo hyväksymää *Phaëton*-oopperaa työstäessään Lully pakotti Quinaultin kirjoittamaan kokonaisia kohtauksia yhä uudelleen, jopa kaksikymmentä kertaa. Kun sekä Lully että Quinault vihdoinkin olivat tyytyväisiä tekstiin, Lully istui cembalon ääreen ja lauloi resitatiivin sanoja uudestaan ja uudestaan, kunnes laulustemma continuosäestyksineen oli valmis. (Ks. Ranum 2001, 34–35.)

Kuten Patricia Ranum huomauttaa, kysymys siitä, kumpi ranskalaisessa (tai ainakin Lullyn) musiikissa oli ensin, teksti vai musiikki, ei olekaan mielekäs muun muassa siksi, että sävellysprosessi oli erilainen riippuen siitä, oliko kyseessä resitatiivi vai aaria. Resitatiivien osalta tekstin ja musiikin yhteensovittaminen tapahtui säveltäjän ja libretistin yhteistyönä, tosin niin, että ainakin Lullyn ja Quinaultin tapauksessa säveltäjä näytti tekevän lopulliset ratkaisut. Koska tässä artikkelissa keskityn ensisijaisesti resitatiivien esittämisen kysymyksiin, todettakoon vain pienennä sivuhuomautuksena, että Lullyn laulujen tai aarioiden [*air*] säveltämisen prosessi eteni toisin. Ensin Lully sävelsi laulut, jotka hän myös varusti omilla sanoillaan. Sitten hän

12 ”Laulaen puhumisen” käsite on peräisin italialaisen varhaisbarokin *recitar cantandon* ajatuksesta, jossa puhuminen tai deklamointi asettuu resitatiivissa etusijalle suhteessa laulamiseen. Ajatus on toimiva myös ranskalaisessa, puhumisen ensisijaisuutta korostavassa kontekstissa.

13 Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville de Fresneuse (1674–1707).

lähetti laulut Quinaultille, joka sovitti oman tekstinsä niihin. (Ranum 2001, 34–35.)

Lully siis näki paljon vaivaa resitatiiviensa eteen, joista ennen kaikkea Armiden resitatiivi (oopperasta *Armide* 1686) ”Enfin, il est en ma puissance” tuli kuuluisaksi ajaututtuaan Jean-Philippe Rameaun ja Jean-Jacques Rousseau’n kiistakapulaksi.¹⁴ Mary Cyr tosin väittää (1981, 337), että Rameaun resitatiiveja arvostettiin Lullyn resitatiiveja enemmän. Esimerkiksi Jean le Rond D’Alembert (1759, 418) toki myöntää, että Lully toi resitatiivin osaksi ranskalaista musiikkia mutta samalla hän kritisoi tämän resitatiiveja siitä, että niiden ääniala oli liian laaja. Sen sijaan hän ylistää Dardanuksen ja Iphisen resitatiivivia Rameaun *Dardanuksen* (1739) toisessa näytöksessä, jossa kuulija saattaisi hänen mukaansa peräti erehtyä luulemaan, että laulajat eivät suinkaan laula vaan puhuvat. D’Alembert jopa uskoo, että erinomainen näyttelijä esittäisi mainitun kohtauksen *Dardanuksesta* puhuen täsmälleen samalla tavalla kuin se on sävelletty musiikiksi. Säveltäjää ja näyttelijöitä hän siis kiittää, mutta aikansa laulajia moittii, sillä näiden resitatiivien deklamoinnin hitaus pitkätyttöä yleisön kuoliaaksi. (D’Alembert 1759, 418–431.)

Kaikki eivät tosin olleet yhtä vakuuttuneita Rameaun yliveraisuudesta, ilmeisimmin buffonisti-kiistassa (*querelle des bouffons*) Rameauta vastaan asettunut Jean-Jacques Rousseau. Hän kyllä myönsi joidenkin Rameaun resitatiivien yksittäisten kohtien olevan ihailtavia mutta piti niitä muuten kehnoina lähes kauttaaltaan: vaihtelevina mutta epäluontevina. Pyrkinessään palvelemaan deklamointia Rameau oli Rousseau’n mukaan päätenyt säveltämään melodioita, jotka olivat ”barokkisia”, monimutkaisia tai keinotekoisia, ja joissa siirtymät olivat kovia [”... qu’il a rendu son chant baroque et ses transitions dures”]. (Rousseau 1826, 192.)

D’Alembertin kuvauksessa kiinnostavaa on, miten resitatiivin säveltämisen taito jo liittyy siihen, miten laulaja resitatiivin esittää. Grimarestin (1707, 1) mukaan resitatiivi on puheen ääneen lukemisen, lausumisen, deklamoinnin tai laulamisen taitoa, jossa noudatetaan ääntämisen ja välimerkityksen sääntöjä.¹⁵ Hän siis niputtaa sävelletyn resitatiivin esittämisen yhteen puheen esittämisen kanssa. Erinomaisesti sävelletyissä resitatiivissa kuulijan oli nähtävästi mahdollista unohtaa, että laulaja laulaa. Ihannetapauksessa laulaminen kuuluu tuskin lainkaan, minkä osaltaan mahdollistavat D’Alembertin mainitsemat, ilmaisun kannalta välttämättömät hyvän puhumisen laadut: säveltason vaihtelut, finessit, sävyt, äänenvoimakkuuden asteet. Laulajalle tämä on kuitenkin ilmeisen haasteellista, sillä d’Alembert jatkaa, että erinomaisen näyttelijän deklamoiden esittämänä resitatiivi miellyttäisi enemmän kuin laulettuna. (D’Alembert 1759, 430–431.)

Ajan lähteistössä resitatiivin säveltäminen ja sen esittämisen taito siis kietoutuvat toisiinsa: ei nähtävästi ole yhtä ilman toista. Erinomaisesti sävelletty resitatiivi onkin

14 Mainittua resitatiivivia koskevaa sananvaihtoa vuosien 1753 ja 1754 aikana on avannut Charles Dill (1994).

15 Puheella viitataan tässä artikkelissa retorisen komposition prosessin tuloksena tuotettuun valmiiseen teksti-kokonaisuuteen, joka voidaan ottaa esitettäväksi useaan kertaan. Puhuminen taas on puheen elävä esittäminen, joka ei oikeastaan koskaan tapahdu ihan samalla tavalla, vaikka sen lähtökohtana oleva puhe sama olisikin.

vain lähtökohta. Sen toteuttamiseen tarvitaan aina taidokas muusikko-laulaja, joka välttää d’Alembertin vihaamat vaikeudet resitatiivin laulamissa.

Grimarestin kuvauksessa resitatiivin laulamisen ongelmallisuus perustuu siihen, että kuulijat eivät ymmärrä laulettuja sanoja, koska musiikin äänet tulevat ikään kuin etualalle tai peittävät sanat. Jos sanoista ei saa selvää, ne eivät ole minkään arvoisia. Grimarest palaa vielä säveltämisen haasteellisuuteen ja toteaa ongelmana usein olevan laulettavan musiikin, sillä säveltämisen taiteen sääntöjen mukaan tuotettu musiikki saattaa hyvinkin vahingoittaa ilmaisua. Grimarest pitää kuitenkin mahdollisena, että taitava, sanojen merkityksen ymmärtävä laulaja voisi sivuuttaa notaation asettamat vaatimukset ja korjata aika-arvojen aiheuttamat ongelmat lyhentämällä tai pidentämällä tavuja tarpeen mukaan. Laulajan on erityisesti harjoitettava jokaisen tavun selkeää tuottamista, oli se sitten millä korkeudella tahansa. Niin säveltäjän kuin laulajankin on tunnettava tavujen pituuksia koskevat säännöt ja elävää deklamointia jaksottavien välimerkkien käyttämisen periaatteet. Tärkeitä ovat lisäksi äänenvärin ja dynamiikan vaihtelut riippuen tekstin affektista. Jokaisella sanalla on oma karaktäärinsä, oli sitten kysymys hellyydestä, uskollisuudesta tai juomalaulusta. Grimarest painottaa vielä, että laulaja, joka laulaa sanoja piittaamatta deklamoinnin säännöistä, ei laula ollenkaan sanoja vaan nuotteja. (Grimarest 1707, 217–226.)

Tahtilajimerkinnät ja ajankäyttöä koskeva vapaus

Entä ajankäyttö resitatiivissa? Millaisia ajankäyttöä koskevia vapauksia ranskalaisia resitatiiveja esittävä muusikko-laulaja voi ottaa käytännössä? Vapaudet voivat toteutua ensinnäkin vaikuttamalla säännölliseen pulssiin sekä tietyn tahtilajin puitteissa että tahtilajivaihdosten kohdalla. Toiseksi vapaudet voivat kohdistua enemmän tai vähemmän säännöllisen pulssin sisällä oleviin yksittäisiin ääniin, joiden pituutta säädellään ranskankielisen deklamoinnin sääntöjen ja käytäntöjen perusteella. Tarkastelen nyt näitä vapauksia aluksi pohtimalla kysymystä tahtilajien suhteista ja esittäjän vapauksista pulssin suhteen ja lopuksi deklamoinnin yksityiskohtien vaikutuksia ajankäyttöön pulssin puitteissa.

Esimerkkinäni on Émilien lyhyt, vain 10 tahdin mittainen resitatiivi Jean-Philippe Rameaun *Les Indes galantes* -oopperan (1735) ensimmäisestä näytöksestä ”Le turc généreux” (”Jalomielinen turkkilainen”). Näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa Émilie on ilmaissut Osman Pashalle, että rakastaa toista, Valèrea, josta hän merirosvojen hyökättyä kuitenkin joutui eroon. Émilietä tavoitteleva Osman kehoittaa tätä unohtamaan menettämänsä rakkauden ja nauttimaan hänen tarjoamastaan vieraanvaraisuudesta. Lopuksi hän toteaa jo hiukan kärsimättömästi, että Émilie ei kuitenkaan enää koskaan tulisi näkemään rakastettuaan. On turha kärsiä, jos asialle ei voi mitään. Osman poistuu ja Émilie aloittaa näytöksen toisen kohtauksen lausuen vihoissaan:

Que je ne verray plus, barbare...!
Que me présage ce discours?
Ah! Si de mon amant le trépas me sépare,
si mes yeux l'ont perdu,
mon cœur le voit toujours.

Vai en ole enää näkevä, senkin barbaari...!
Mitä tuo puhe minulle ennustaakaan?
Oi, vaikka kuolema erottaisikin minut rakkaastani,
vaikka silmäni hänet olisivatkin menettäneet,
sydämeni yhä näkee hänet.¹⁶

Resitatiiviva seuraava Émilien myrskyisä aaria, *tempête*, jossa tämä purkaa epätoivoaan. Merimiehet myötäilevät Émilien mielialoja: Mitä hyötyä on pelastua meren raivolta, kun välttyminen kuolemalta vain merkitsee joutumista orjuuteen?

Käytössäni on kolme eri editiota Rameaun oopperasta, joista kaksi on Nicholas Sceauxin toimittamaa. Näistä ensimmäinen (Rameau 2012) perustuu Toulouses- sa säilyneeseen käsikirjoitukseen vuodelta 1750. Toinen, vasta ilmestynyt Sceauxin editio (Rameau 2013) perustuu oopperan alkuperäisessä esityksessä vuonna 1735 käytettyyn materiaaliin. Kolmantena käytössäni on Rameaun oopperan facsimile-partituuri mahdollisesti vuodelta 1757.

Keskityn aluksi ensimmäiseen Nicholas Sceauxin toimittamaan partituuriin (Rameau 2012). Resitatiivin nuottikuva vaikuttaa selkeältä. Ranskalaiselle resitatiiville tyypilliset vaihtuvat tahtilajit rajoittuvat tässä kahteen: C ja 2/2. Kun tutkin vuoden 1757 editiota, havaitsen kuitenkin tiettyjä eroja, esimerkiksi koskien tahtilajimerkintöjä, jotka käsikirjoituksessa ovat C ja Rameaun aikana tyypillinen 2.¹⁷ Myös Sceauxin uudemmassa editiossa (Rameau 2013) tahtilajimerkinnät ovat C ja 2. Jätänkin syrjään Sceauxin vanhemman edition (Rameau 2012) – jonka hän on jo vetänyt pois verkosta – ja keskityn tahtilajien tarkastelussani vuoden 1757 editioon (nuottiesimerkki 1) ja Sceauxin uudempaan editioon (nuottiesimerkki 2). Mikä näiden kahden tasajakaisen tahtilajin – C ja 2 – suhde toisiinsa on, yleensä ja juuri tässä resitatiivissa?

¹⁶Suom. Juha Karvonen 2012.

¹⁷Sceauxin partituurin ja mainitun käsikirjoituksen välillä on muitakin, pienehköiltä vaikuttavia eroavaisuuksia, joiden tarkastelemisen kuitenkin jätän tässä.

76

meux un objet que vous ne verrez plus. *dimanté*

scène II
Emilie) que je ne verray plus!... *adieu*

que me présage ce discours! ah! si de mon a-

mant le ciel me separe, si mes yeux l'ont perdu, mon

Cœur mon Cœur le voit toujours.

Nuottiesimerkki 1: Émilien resitatiivi (I näytös, 2 kohtaus) oopperasta *Les Indes galantes* (1735) (Rameau 1757, 76).

Alustavat tietokantojen ja kirjallisuuden haut koskien tahtilajivaihdoksia ranskalaisessa resitatiivissa eivät juurikaan valaise tahtilajien suhdetta. Kysymys ei nähtävästi olekaan yksinkertainen, ja käytännössä esittäjät päätyvät monenlaisiin ratkaisuihin. Esimerkiksi Lionel Sawkins (1993, 365) jopa väittää, että vanhan musiikin alalla toimivat kapellimestarit vaikuttavat tempoista ja temposuhteista päättäessään erityisen epävarmoilta ja että tempo on esittämiskäytännön piirre, jonka kohdalla historiallisen todistusaineiston huomiotta jättämistä perustellaan mitä moninaisimmin pakottavin syin. Monet esittäjät, esimerkiksi William Christie (Rameau 2005) tuntuvat ratkaisevan kysymyksen näiden kahden tahtilajin suhteesta yksinkertaisesti: merkinnällä 2 varustetun tahtilajin puolinuotti vastaa kestoltaan suunnilleen

C-tahtilajin neljäsosanuottia. C-tahtilajissa alkava säännöllinen neljäsosapulssi siis jatkuu tahtilajin vaihtuessa 2-tahtilajiksi siten, että isku osuu neljäsosan sijaan puolivuotille. Näin siis periaatteessa. Tämän periaatteen puitteissa jonkinasteiset käytännön vapaudet (esimerkiksi hiljaisuuksien mahdollistama pysähtyminen, tempon vaihtelut resitatiivin sisällä sekä hidastukset resitatiivin lopussa) ovat nähtävästi mahdollisia.¹⁸

Vaihtuvien tahtilajien tempon määrittäminen tähän tapaan perustuu tutkimuksen tuottamaan tietoon 1600- ja 1700-lukujen esittämiskäytännöistä. Lullyn musiikkia tutkinut Lois Rosow (1990) onkin päätenyt juuri tähän ratkaisuun muun muassa Étienne Loulié (1696) ohjeisiin vedoten. Yksittäisten resitatiivien tarkastelu kuitenkin osoittaa, että varsinkin, kun käytössä on useita eri tahtilajimerkintöjä, ratkaisu ei ole näin yksinkertainen. Rosow kysyykin varsin aiheellisesti joidenkin Lullyn resitatiivien äärellä, miksi säveltäjä käyttäisi kahta eri tahtilajimerkintää (sekä ♩ - että 2-merkintää), joiden on ajateltu teorian tasolla merkitsevän samaa, mikäli niillä ei olisi mitään merkityseroa. Ja jos nämä kaksi tahtilajimerkintää merkitsevät eri asioita, koskeeko ero välttämättä tempoa vai jotakin muuta musiikin esittämisen piirrettä? Rosow päätyy parin esimerkin perusteella alustavasti siihen, että tahtilajivaihdoksilla saatetaan mainitun tempomuutoksen ohella osoittaa yhtäältä jonkinlaista käännekohtaa, ehkä yllätystä tai parenteesia, ja toisaalta siirtymää aariasta resitatiiviin tai päinvastoin. (Rosow 1990, 408–411.)

Vaihtuvien tahtilajien (erityisesti C ja ♩) tarkastelussaan ranskalaisen urkumusiikin esittämiskäytäntöjä tutkinut Kati Hämäläinen (2002) niinikään jättää lopullisen ratkaisun avoimeksi päätyen siihen, että temposuhteet on paras ratkaista kussakin tapauksessa erikseen ottaen huomioon sävellyksen karakteri ja sen harmonian pulssi. Vaikka yhden säveltäjän nuoteissa tahtiosoituksia on saatettu käyttää johdonmukaisesti, tämä ei kuitenkaan aina ole varmaa. (Hämäläinen 2002, 192.)

Periaatteet, olosuhteet ja laulajan vapaus temponkäsittelyssä

Päädyttiin periaatteen tasolla mihin tahansa selkeältä vaikuttavaan ratkaisuun, käytännössä tilanne on toinen, kuten Rosowkin huomauttaa. Resitatiivin esittämistä käsittelevissä 1600- ja 1700-lukujen lähteissä laulajan vapautta nimittäin pidetään huomattavana. Esimerkiksi Pariisin oopperan orkesteria johti kapellimestari, joka ei nähtävästi tehnyt mitään resitatiivien aikana. Rosowin mukaan laulaja olikin vastuussa mahdollisesta ”laskemisesta”, ja hän saattoi halutessaan ottaa vapauksia kirjoitetuista rytmeistä, mikäli tekstin ilmaisu sitä vaati.¹⁹ (Rosow 1990, 406–407.)

18 Tahtilajien tulkinnan ja myös muiden esittämisen aspektien yksityiskohtainen tutkiminen äänitteiden avulla on oma tutkimuskysymyksensä, joka tässä jää sivuun.

19 Toki laulajan vastuu ja vapaudet ulottuivat ajankäytön – tai ”laskemisen” – ohella muihinkin esittämisen osaluksiin. Tässä Rosow kuitenkin keskittyy nimenomaan kysymykseen siitä, miten continuo ja laulaja onnistuivat sovittamaan ajankäyttönsä yhteen: ”... the singer was responsible for any counting that occurred, and he or she could apparently take liberties with the written rhythms according to the needs of text expression (Rosow 1990, 407).”

Sébastien de Brossard (1703) vaatii laulajaa kiinnittämään enemmän huomiota affektin ilmaisemiseen kuin säännöllisen pulssin noudattamiseen, ja vielä vuonna 1767 Jean-Jacques Rousseau toteaa musiikkisanakirjassaan, että resitatiivin laulamissa ei noudateta minkäänlaista mittaakaan. Sen sijaan grammatikaaliset (sesuuran kohdalla tai säkeen lopussa olevat) ja oratoriset aksentit (ilmaisuvoimaiset aksentit painottomilla tavuilla) määräävät laulamisen tempon ja voiman. Resitatiivi on kirjoitettu määrättyyn mittaan vain, jotta voitaisiin määrittää continuon ja laulun suhde ja osoittaa suurin piirtein, miten resitatiivi olisi laulettava. (Rousseau 1812, 310–311.)

Esimerkissämme, Émilien resitatiivissa (Rameau 2013, 88) on siis käytössä tahtilajit C ja 2. Tahtilajivaihdosten käytännön toteuttamisen ohjenuoraksi otamme aluksi Loulié'n esittämän periaatteen, että C-tahtilajin neljäsosa on kestoaltaan sama kuin 2-tahtilajin puolinuotti. Täysin ankarasti toteutettunakin periaate toimii myös käytännössä. Tällöin Émilien ensimmäinen ilmaus ("Que je ne verrai plus"), joka lähtee liikkeelle kohona tahtiin 1, toteutuu kiukkuisena purskahduksena, ja myös sitä seuraava tauko tahdissa 1 muodostuu ymmärrettävän pituiseksi. Raivostunut Émilie vetää syvään henkeä ja paistaa ilmoille "barbare"-huudahduksen, jonka raakuutta alapäinen sekstihyppy ja continuon ikään kuin väärälle, painottomalle tavulle pudottama sekuntisointu korostaa. Pidemmän tauon (tahti 2) jälkeen tulevat hiukan hitaammat aika-arvot ("Que me présage") tuovat mukanaan hämmennyksen ja niitä seuraava nopea "ce discours?" hätäntyneisyyden. Tempo puolittuu ja kaksiviivaisella g-sävelellä huudahdus "Ah!" (tahti 4) kestää kauan, yli tahdin puolivälin. Resitatiivin loppu etenee epävarmuuden ilmapiirissä, jota fragmentaariset ilmaukset ja useat tauot korostavat. Laulajan kannalta resitatiivin esittäminen ankarassa tempossa on täysin mahdollinen ja continuon kannalta erityisen ongelmaton ratkaisu.

Continuon olemassaolo on yksi laulajan vapautta vahvasti rajoittava tai joka tapauksessa huomioon otettava tekijä. Laulajan osuus eroaa puhuen deklamoinnista erityisesti sikäli, että lauletuksessa resitatiivissa on säästös, continuo-osuus, joka tukee, painottaa ja jaksottaa laulaen puhumista. Koska laulajan ja continuon on oltava yhdessä, kumpikaan näistä osapuolista ei ole täysin vapaa. Mitä suurempi continuo-ryhmä on, sitä haasteellisempaa vapauksien ottaminen voi olla.

Laulajan ja continuon yhteistyö resitatiivin esittämisessä on mahdollista järjestää monella eri tavalla. Yksi mahdollisuus on esittää resitatiivi suhteellisen ankarassa tempossa. Tämä vaatii vähiten yhteistä harjoitusaikaa mutta luo usein myös varsin mekaanisen, jopa kuivan vaikutelman. Toinen mahdollisuus on ottaa jonkin verran vapauksia ja harjoitella resitatiivia niin kauan, että se menee aina suunnilleen samalla tavalla. Kolmas mahdollisuus on, että laulaja pyrkii laulamisaikanaan ikään kuin johtamaan musiikkia tai viestimään continuolle laulaen puhumisensa tempon ja rytmin ja myös reagoimaan hetkessä continuon ratkaisuihin ja tarvittaessa seuraamaan liikkuvien aika-arvojen etenevää continuoa. Tämä edellyttää sitä, että laulaja ymmärtää

myös continuon osuuden ja continuo hallitsee sekä laulettavan tekstin ääntämyksen että merkityksen yhtä hyvin kuin laulaja. Ajattelen, että vastuu resitatiivin ymmärrettävyydestä ja myös continuosta on ensisijaisesti laulajalla. Epäselvästi ajateltu ja laulettu resitatiivi toteutuu usein siten, että continuo kokee jatkuvasti olevansa hiukan jäljessä laulajasta. Laulajan onkin mahdollista saada kokeneinkin continuo myöhästymään soinnuilta.

EMILIE

seule

Que je ne verray plus!... Bar - ba - re Que me pré - sa - ge ce dis -

B.C.

4

cours? Ah! si de mon A - mant le tré - pas me sé - pa - re, Si mes yeux l'ont per -

7

du, mon cœur, mon cœur le voit tou - jours.

Notuusesimerkki 2: Émilien resitatiivi (1 näytös, 2 kohtaus) oopperasta *Les Indes galantes* (1735) (Rameau 2013, 88).

Esimerkkiresitatiivimme notaatiossa on piirteitä, jotka mahdollistavat perustelun irtautumisen ankarasta pulssista. Huomio kiinnittyy erityisesti pitkiin ääniin ja taukoihin continuostemmassa, joiden voitaisiin ajatella estävän continuoa juuri niillä kohdin vaikuttamasta laulajan ratkaisuihin ja resitatiivin etenemiseen.²⁰ Laulajan onkin periaatteessa ja myös käytännössä mahdollista ottaa vapauksia ajankäytön suhteen ainakin heti resitatiivin alussa, ennen reagoimistaan ("Que je ne verray plus!...") Osmanin kärsimättömään purkaukseen ja lisäksi tahdeissa 2–3, joissa continuolla on tauko, tahdissa 4 ennen "Ah!"-huudahdusta, tahdin 5 potentiaalisesti hidastuvalla repliikillä, kaikilla kolmella kahdeksasosatauolla tahdeissa 6–7 ja myös pisteelliselle neljäsosalle osuvalla "yeux"-sanalla tahdissa 6.

Yksittäisten äänten ja taukojen pituus ranskalaisessa resitatiivissa

Edellä tarkastelemani resitatiivin pulssin tempon sääteleminen ilmaisun vaatimusten mukaisesti on yksi ajankäytön vapauden osa-alue. Toinen on pulssin sisällä ta-

²⁰ Tosin pitkä ääni continuostemmassa ei suinkaan välttämättä merkitse sitä, että kohta myös esitetään "pitkänä sointuna", sitä katkomatta ja toistamatta.

pahtuvat, laulettavien äänen pituuteen kohdistuvat harkitut, hienovaraiset muutokset, yksi osa eräänlaista ranskalaisen resitatiivin esittämisen sprezzaturaa – tai jalostunutta vapautta – joka perustuu ranskankieliseen deklamointiin.²¹

Tähän liittyen Grimarest kiinnittää resitatiivien käsittelevässä tutkielmassaan aivan erityisen paljon huomiota nimenomaan ranskankielisen deklamoinnin periaatteisiin, jotka koskevat muun muassa tavujen pituuksia, välimerkkejä, sesuuran ja riimin kohdalla olevia lepokohtia, aksentteja ja konsonanttien kaksinnuksia. Tarkastelen seuraavaksi erityisesti niitä puhumisen laatuja, jotka vaikuttavat laulajan ajankäyttöön: ranskankielen tavujen pituutta, välimerkkejä sekä säkeen lepokohtia sesuuran kohdalla ja säkeen viimeisen tavun jälkeen.

Ilmeisin ajankäyttöön vaikuttava tekijä on puhutun ranskan kielen tavujen pituus tai kvantiteetti. Ranskan kielen tavut ovat Grimarestin mukaan luonnollisesti pitkiä tai lyhyitä – tai sitten lyhyttä vähän pidempiä tai pitkää vähän lyhyempiä. Grimarest antaa yksityiskohtaisia luetteloja ja esimerkkejä eripituisista tavuista ja toteaa, että pitkien ja lyhyiden tavujen vaihtelu antaa viehkeyttä puhumiselle. (Grimarest 1707, 25–43.) Tähän liittyen Patricia Ranum huomauttaa, että ranskalaisen musiikin laulamisessa mikä tahansa lyhytkin tavu voi tietyissä olosuhteissa olla pitkä, mikä merkitsee sitä, että se voidaan ornamentoida. Tätä kutsutaan symmetrian periaatteeksi, ja pidentäminen on mahdollista aina, kun kaksi lyhyttä, yksitavuaista sanaa (ei siis useampitavuisen sanan lyhyttä tavua) on peräkkäin. Ensimmäinen näistä tavuista siis voidaan pidentää mutta näin ei kuitenkaan välttämättä tehdä. (Ranum 2001, 116–124.) Esimerkiksi Émilien virkkeessä ”Que me présage ce discours?” que-tavu voitaisiin pidentää ja periaatteessa myös koristella. Tekstin suomennos tukee pidentämistä joskaan ei ornamentointia. ”Que”-tavun pidentäminen tekee siitä samalla painokkaamman, tuo sen ikään kuin etualalle: ”Mitä tuo puhe minulle ennustaa?” Tavujen pituuteen liittyy niiden ominaispituuden ohella se, että käytössä oli niin kutsuttu tavujen vähittäisen pitenemisen periaate: tavut pitenevät kohti sesuuraa ja säkeen loppua (Ranum 2001, 174–181).

Mitä merkitystä tällä on laulajalle? Vaikka oman aikamme säveltäjät saattavat käyttää huomattavan tarkkaa aika-arvojen notaatiota, Rameaun aikana käytössä oli varsin rajallinen määrä aika-arvoja. Lisäksi deklamoinnin ensisijaisuus aiheutti sen, että säveltäjän ei edes tarvinnut pyrkiä ehdottoman tarkkaan aika-arvojen notaatioon, sillä hän tiesi laulajan ymmärtävän, että esimerkiksi neljä perättäistä nuotintettua kahdeksasosaa eivät laulettuina missään tapauksessa ole neljä samanmittaista kahdeksasosaa. Esimerkiksi Émilien resitatiivin sanoilla ”le voit toujours” (tahti 8) kolme kahdeksasosaa ovat keskenään hyvinkin erimittaisia: ensimmäinen lyhin, toinen jo ”voit”-sanan lausumisen takia pidempi, pisin näistä kolmesta kahdeksasosasta, ja myös ”toujours” sanan ensimmäinen tavu vähittäisen pitenemisen periaatteen ansiosta varsin pitkä.

21 Ks. *sprezzaturasta* lähemmin Järviö (2011).

Tavujen pitenemisen periaatteen toteutumisella resitatiivin esittämisessä on käytännön merkitystä, mitä tulee continuon ja laulajan toimimiseen yhdessä. Continuon soinnut nimittäin osuvat enimmäkseen laulajan pitkille tavuille, ja pitkää tavua edeltävän tavun pidentyminen ja painavoituminen toimiikin jonkinlaisena valmistavana lyöntinä continuosoittajalle: kertoo tälle, mihin kohtaan pitkä tavu ja samalla soitettava sointu tulee. Mikäli laulaja tuottaa pitkää tavua edeltävät, sinänsä lyhyet tavut lyhyinä, laulajan ja continuon on huomattavasti haasteellisempaa pysyä yhdessä, ja laulajan kokemus saattaa olla, että continuo on jatkuvasti hiukan myöhässä.

Välimerkkien merkitys

Toinen tässä tarkastelemani ajankäyttöön vaikuttava tekijä ovat välimerkit, joita Grimarest tarkastelee yllättävänkin perusteellisesti, peräti 30 sivun verran. Välimerkkien käytön ymmärtäminen tai puhumisessa jaksottamisen taito, joka joskus ratkaisee esityksen selkeyden, on kirjoittajan mukaan luonteenomaista oppineiden ihmisten puheelle (Grimarest 1707, 44). Grimarest erottaa toisistaan neljän tyyppisiä välimerkkejä: *le Point* (piste), *les deux Points* (kaksoispiste), *le Point avec la Virgule* (puolipiste) ja *la Virgule* (pilkku). Näistä ensimmäinen eli piste (*le Point*) jakaantuu edelleen alaryhmiin: *le Point fermé* eli normaali piste, *le Point d'admiration* eli huutomerkki, *le point interronpu [sic]* eli kolme pistettä ja *les deux Points* eli kaksoispiste. Kaksoispiste on hämmäntävästi siis sekä välimerkkien pääluokka että välimerkkien pääluokan, pisteen alaluokka. Grimarest harmittelee sitä, että käytössä ei huuto- ja kysymysmerkin ohella ole useampia erilaisia välimerkkejä eri affekteja ja figureja varten, jonkinlaisia puhumista ohjaavia esittämismerkkejä. Merkkejä voisi olla esimerkiksi käskemistä, ironiaa, halveksuntaa, suuttumista, rakkautta, vihaa, iloa ja epäilyjä varten. (Mts. 44–73.) On kiinnostavaa, että Grimarest, joka traktaattillaan toki pyrki nimenomaan opettamaan ääneen lukemisen ja deklamoinnin taitoa, näyttää ajatelleen tekstin välimerkit elävää puhumista ohjaavina merkkeinä eikä keinona kuvata elävää puhetta.²²

Mitä välimerkit sitten puhujalle viestivät ja miten ne voisivat vaikuttaa hänen ilmaisuunsa? Grimarestin mukaan huutomerkki kiinnittää tekstin lukijan huomion siihen, että hänen tulisi ihastella, hämmästellä tai valittaa. Kolmen pisteen tarkoitukseksi taas on katkaista ilmaus, mahdollisesti keskeyttää puhe ja vaihtaa äänensävyä, tai keskeyttää puhuja, kiinnittää tämän huomion johonkin muuhun. Kysymysmerkki viittaa siihen, että ilmaus tulisi lausua korkeammalta tai voimakkaammin. Pilkku on lyhyin tauko, jonka avulla erotetaan toisistaan keskenään yhteen kuuluvia sanoja. Piste pysäyttää liikkeen kerta kaikkiaan. (Grimarest 1707, 47–68.)

Émilien esimerkkiresitatiivissa on välimerkeistä käytetty huutomerkkiä, kolmea

²² Tähän huomiotani kiinnitti ranskan kielen fonetiikkaan erikoistunut kollegani Juha Karvonen.

pistettä, kysymysmerkkiä, pilkkua ja pistettä.²³ Émilien ensimmäinen huutomerkki on valittava tai jopa raivoisa. Kvarttihyppy ylös ”barbare”-sanan ensimmäiselle tavulle mahdollistaa laulajalle hengityksen, joka on kokemuksena jonkinlainen väkivaltainen riuhtaisu, puhumisen kampeaminen ylemmäs. Huutomerkkiä seuraavat kolme pistettä saattaisivat viitata siihen, että continuon g-mollisekstisointu tahdin 3 alussa keskeyttää Émilien tyrmistyksen, ja oikeastaan jo continuon edeltävä sointu, D-duurisekuntisointu tahdin 2 puolivälissä riistää laulajalta mahdollisuuden määrätä seuraavan tahdin alkamisen hetken. Kysymys tahdeissa 3–4 ei tapahdu korkeammalla säveltasolla, mutta äänen selkeä voimistaminen kohti kysymysmerkkiä saattaa tukea kysymyksen esittämisen elettä. Pilkut tahdeissa 6–7 erottavat toisistaan samaan luokkaan kuuluvia sanoja: silmät ja sydämen, joille rakastettu on läsnä eri tavoin. Tahdissa 1 oleva pilkku erottaa puhuttelun kohteen (”barbare”) muusta yhteydestä. Piste resitatiivin lopussa päättää Émilien puheen.

Välimerkki voi olla kohdassa, jossa musiikissa on tauko. Säveltäjä on ehkä halunnut näin viestiä laulajalle, että tämän on ehkä syytä katkaista laulamisen linja tauon kohdalla ja jopa hengittää. Tauko ja välimerkki eivät kuitenkaan välttämättä esiinny yhdessä, kuten voidaan todeta esimerkiksi tahdista 4 ennen ”Ah”-huudahdusta. Välimerkki tai tauko eivät myöskään välttämättä edellytä laulajan hengittävän niiden kohdalla. Jokaisen tauon ja välimerkin merkitys samoin kuin kysymys hengittämisestä niiden kohdalla ratkaistaan tapauskohtaisesti.

Välimerkit saattavat vaikuttaa ajankäyttöön, mutta eivät välttämättä sitä tee. Vaikutus voi kohdistua ajankäytön sijasta esimerkiksi tauolle osuvan sisäänhengityksen luonteeseen tai continuon soittaman soinnun laatuun (esimerkiksi *arpeggion* paksaus ja nopeus).

Säkeen lepokohtat

Välimerkkeihin liittyvät ranskalaisessa runoudessa tärkeät sesuura eli riittävän pitkän säkeen sisällä, usein aleksandriinisessa runomitassa oleva lepokohta sekä säkeen viimeistä pitkää, loppusointuista tavua seuraava lepokohta. Näistä erityisesti jälkimmäisen jälkeen on usein välimerkki, joiden toteuttamiseen välimerkkejä koskevat säännöt voivat vaikuttaa. Mikäli laulaja haluaa jaksottaa puhumistaan myös sellaisien sesuurojen kohdalla, joissa ei ole välimerkkiä, se on mahdollista joko ankaran tempon puitteissa tai temposta joustuen.

Esimerkkiresitatiivin säkeet ovat pituudeltaan 7, 8 tai 12 jalkaa (aleksandriini). Niin kutsuttua mykkää e:tä ei lasketa yhdeksi jalaksi. Sesuuroiden (//) ja säkeiden viimeisten tavujen jälkeisen lepokohtien (///) voidaan ajatella asettuvan seuraavasti:

23 Partituurin facsimileissa kysymysmerkki ”discours”-sanan jälkeen voisi myös olla tulkittavissa kaksoispisteeksi. Émilien repliikki kuitenkin on kysymys, joten kysymysmerkki on enemmän kuin mahdollinen tässä kohdassa, ja näin sen on myös Sceaux (Rameau 2013, 88) tulkinnut. Tosin on mahdollista Sceauxin käytössä olleessa 1700-luvun partituurissa kysymysmerkki on ollut selkeä.

Que je ne verrai plus, // barbare!... /// (8 jalkaa)
Que me présage // ce discours? /// (7 jalkaa)
Ah! Si de mon amant // le trépas me sépare, /// (aleksandriini)
si mes yeux l'ont perdu, // mon coeur le voit toujours. /// (aleksandriini)

Kaksi viimeistä säettä, jotka ovat aleksandriineja, jakautuvat säännöllisesti kahteen kuuden jalan mittaiseen osaan. Kaksi ensimmäistä säettä sen sijaan herättävät kysymyksen sikäli, että periaatteessa seitsemän tai kahdeksan jalan säkeet eivät olleet jaettavissa kahtia sesuuran avulla. Käytännössä kahdeksan jalan säkeet voivat joskus jakautua kahdeksi samanmittaiseksi (4+4) puoliskoksi. Tässä ensimmäisen, 8-jalkaisen säkeen jakautuminen kahtia ”barbare”-huudahduksen takia ja toisen, 7-jalkaisen jakautuminen ennen sanoja ”ce discours” tuntuisi väistämättömältä.

Nämä kaksi kohtauksen lyhyempää säettä eivät kuitenkaan jakaudu säännölliseen tapaan tasan kahtia (eikä se 7-jalkaisen säkeen kohdalla olisi mahdollistakaan), vaan ovat epätasapainossa. Ensimmäisessä säkeessä ennen sesuuraa tuleva säkeen osa (”Que je ne verrai plus”) nimittäin on kuuden jalan ja sen jälkeen tuleva (”barbare”) kahden jalan mittainen (6+2). Toisessa säkeen alku (”Que me présage”) on neljän jalan mittainen, ja säkeen jälkimmäinen osa (”ce discours”) kolmen jalan mittainen (4+3).

Patricia Ranumin (2001, 149) mukaan sesuuran säkeeseen sijoittumisen epä-säännöllisyys kertoo usein affektin ryöpsähdyksen aiheuttamasta hallinnan menetyksestä ja intensiivisistä, usein ristiriitaisista tunteista, mikä tässä tapauksessa on varsin osuva tulkinta: Osman on pyrkinyt järkyttämään Émilien uskollisuutta, ja tämän vastaus lähtee liikkeelle ensinnäkin raivonpuuskalla Osmanin suuntaan (ensimmäinen säe) ja toiseksi hätäntymisellä siitä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan (toinen säe). Tämän jälkeen runomitan vaihtuminen yleväksi aleksandriiniksi näyttäisi vievän puhumista tasapainon suuntaan: Émilien siteet Valèreen tulevat säilymään kuolemassakin. Rameau kuitenkin estää aleksandriinin tasapainoisuuden toteutumisen katkomalla Émilien laulaen puhumista tauoin. Puhuminen on raskasta ja katkonaista, lyhyet ilmaukset huokauksenomaisia.

LOPUKSI

Olen edellä avannut vanhaa musiikkia koskevan tutkimustiedon ja esittämisen käytännön välisiä suhteita. Artikkelin ensimmäisessä osassa olen tarkastellut, miten vanhan musiikin esittämistä käsittelevässä kirjallisuudessa lähestytään tätä kysymystä. Suppeahkon kirjallisuuskatsauksen perusteella vaikuttaa siltä, että tutkimuksen tehtäväksi ajatellaan tiedon tuottaminen, jota esittäjän on mahdollista käyttää hyväkseen tai toteuttaa käytännössä. Tutkimus ja esittäminen on tyypillisesti ajateltu erillisinä aloina, ja tiedonvälityksen suunta on ollut ensisijaisesti tutkimuksesta esittämiseen. Ajatus siitä, että esittäjä saattaisi käytännön toiminnassaan tuottaa mer-

kityksiä ja mahdollisesti myös tutkimuksellisesti kiinnostavaa tietoa, ei toistaiseksi ole juurikaan näyttänyt saavan jalansijaa vanhan musiikin esittämistä koskevassa tutkimuksessa.

Artikkelin toisessa osassa olen käytännön esimerkin avulla valaissut tutkimustiedon ja esittäjän käytännön niveltymistä musiikkia työstettäessä. Vaikka vanhan musiikin esittämisen tutkimuksessa on jo ollut hentoja merkkejä tutkimustiedon ja esittäjän kehollistuneen tietämisen ja taidon niveltämisestä toisiinsa muun muassa Elizabeth Le Guinin (2006) Boccherinin sellomusiikin soittamista käsittelevässä tutkimuksessa, mainitunlaiset tarkastelut ovat toistaiseksi olleet yksittäistapauksia. Esittämäni näkökulma vanhan musiikin esittämiseen onkin tuoreehko, ja artikkelellini onkin yksi mainitunlaisesta näkökulmasta kirjoittamisen kokeilu, eräänlainen menetelmällinen koettelu, jossa olen alustavasti avannut yhden fragmentin esittämiseen liittyvää ja myös sen tuottamaa tietoa.²⁴

Tässä päätösluvussa pohdin kokoavasti esittämiskäytännön tutkimuksen – ja erityisesti laulamisen- ja puhumislähtöisen tutkimuksen – suhteita käytännön musiikin tekemiseen. Lisäksi punnitsen muusikko-laulajan olokulman mahdollistamia ratkaisuja 1600- ja 1700-lukujen nuottitekstin ymmärtämisen ja musiikin esittämisen kysymyksiin sekä mahdollisuutta laajentaa laulamislähtöisen tutkimuksen tähän mennessä suhteellisen kapeaa aluetta ja kasvattaa sen painoarvoa esittämiskäytäntöjen tutkimuksen kentässä. Avaan myös laulamislähtöisen tutkimuksen seuraamuksia omalle laulamisellemeni, opettamiselleni ja tutkimuksen tekemiselle.

Tutkimustieto on ensisijaisen tärkeää sellaiselle esittäjälle, joka pyrkii asettamaan kysymyksen alaiseksi vallitsevia esittämisen käytäntöjä ja ratkaisemaan musiikin esittämisessä vastaan tulevia kysymyksiä itse. On kuitenkin mahdollista – ja vanhan musiikin opetuksen kehittymisen ja ohjelmiston esittämistraditioiden vankentumisen ja vakiintumisen myötä yhä todennäköisempää – että kaikki esittäjät eivät tunne kutsumusta esittämisen kysymysten selvittämiseen lähteitä, oppaita ja kommentaareja lukemalla, vaan tukeutuvat lähinnä muusikoiden yhteisössä vallitsevaan soittamisen traditioon ja opettajiltaan saamaansa tietoon. Vanhan musiikin koulutus on siis lähentymässä mestari–kisälli-mallia, jossa taito siirtyy muusikkopolvelta toiselle. Vaikka koulutuksen vakiintuminen epäilemättä on hyvä asia, tässä piilee myös uhka: musiikin tekeminen voi rutinoitua ja näivettyä. Joitakin merkkejä tällaisesta kehityksestä on valitettavasti kuultavissa.

Musiikin esittäjän olokulma tarjoaa antoisan näkymän nuottitekstin ja sen käytännön toteuttamisen välisen suhteen tarkasteluun. 1600- ja 1700-luvulla sävelletyn musiikin deskriptiivisuonteinen nuottikuva on tyyppillisesti ohut sikäli, että esittämistä, muun muassa tempoa, dynamiikkaa, agogiikkaa, artikulaatiota ja fraseerausta koskevat ohjeistukset suurelta osin puuttuvat. Elävässä käytännössä tällainen musiikki toki voi tapahtua tavalla, joka olennaisilta osin (muun muassa säveltasot

24 Kehittelin menetelmällisiä ratkaisuja tämän tyyppisten kysymysten tarkasteluun jo väitöskirjassani (Järviö 2011), joka käsitteli italialaisen varhaisbarokin laulumusiikin esittämistä.

ja aika-arvot) seuraa notaatiota tai ainakin pysyy lähellä sitä. Jos esittäjä kuitenkin ymmärtää notaation ja käsillään olevan lähde- ja tutkimustiedon ikään kuin jonkinlaisena moninaisia vaihtoehtoja avaavana rakennussarjana, soiva musiikki voi irtautua hyvinkin etäälle nuottikuvasta. Tällaisena mahdollisuuksien kenttänä nuottikuva avaakin muusikolle varsin monenlaisia vaihtoehtoja tai suorastaan velvoittaa muusikkoa tekemään valintoja. Näiden ratkaisujen tueksi esittäjän on mahdollista hankkia lähteistöä ja esittämisen kysymyksiin pureutuvaa tutkimustietoa ja tämän tiedon kanssa koetella, miten eri tavoin hänen omaksumansa tutkimustieto voi vaikuttaa soivaan lopputulokseen. Tämän eksperimentoinnin tuloksena on paitsi soivaa musiikkia, potentiaalisesti myös uusia lähdetiedon tulkintoja ja uusia kysymyksenasetteluja, joihin jatkossa on ehkä mahdollista lähteä etsimään lisävalaistusta tutkimuksen avulla. Samalla uudelta pohjalta ajatellut ja rakennetut esitykset saattavat haastaa olemassa olevia esittämisen traditioita ja näin estää vanhan musiikin esittämisen mahdollista rutinoitumista ja näivettymistä.

Vanhan musiikin esittämisen tutkimus on tähän mennessä pitkälti ollut soittamisen tutkimusta. 1600- ja 1700-lukujen musiikille tyypillisen laulettavan tekstin ja sen deklamoinnin ensisijaisuuden ansiosta laulamisen esittämiskäytännön tutkimukselle avautuu tähän mennessä pitkälti kartoittamattomia, tekstin elävää deklamointia kuvaavia lähteistöjä, joita on mahdollista avata totutumpien tekstin tulkinnan menetelmien ohella myös käytännön kokeilujen kautta. Koska 1600- ja 1700-luvun musiikki, myös soitinmusiikki, rakentuu ennen kaikkea laulamiselle ja tekstille, ajattelen laulumusiikin muusikkolähtöisen tutkimuksen voivan tuottaa myös soitinmusiikkia ja soittamisen esittämiskäytäntöjä koskevaa tietoa.

Puhumis- ja laulamislähtöisen esittämiskäytännön tutkimuksen onkin mahdollista asettaa laajemminkin kysymyksen alaiseksi oman aikamme vanhan musiikin esittämisen käytäntöjä ja esteettisiä ihanteita. Esittämiskäytännön oppaissa piilevä ajatus soitinmusiikin esittämiskäytännöistä myös laulumusiikkia koskevana saattaa puhumis- ja laulamislähtöisen tutkimuksen myötä mullistua siten, että laulamista koskeva tieto tulee entistäkin tärkeämmäksi musiikin soittamisessa. Toki musiikin puhuvuutta pidetään keskeisenä barokkimusiikin piirteenä, mutta usein puhe laulamisesta soittamisen esikuvana jää jossakin määrin hämäräksi.

Mitä musiikin puhuvuus käytännössä merkitsee? Millainen puhuminen ja laulaminen on kyseessä, kun haetaan barokkimusiikin soittamisen esikuvaa? Onko esikuvana Haynesin romanttiseksi nimeämä esittämistyyli, jonka piirteitä ovat äärimmäinen legato, rytmisen vapaus tai rubato, portamentot, nykyisiä yleensä huomattavasti hitaammat mutta vaihtelevat tempot, painavien ja painottomien tahtiosien eron puuttuminen, kontrolloitu vibraton käyttö ja tinkimättömän vakava suhtautuminen ilmaisuun? Vai mahdollisesti moderni tyyli, jolle luonteenomaista on ”saumaton” legato, jatkuva ja voimakas vibrato, pyrkimys muotoilla fraasit mahdollisimman pitkiksi, painollisten ja painottomien tahtiosien hierarkian sivuuttaminen, joustamaton tempo, painottomat dissonanssit sekä ankarat tasaiset 16-osanuotit. Tai olisiko esi-

kuvana sittenkin ehkä Haynesin periodiesittämiseksi nimeämä tyyli, jonka piirteitä ovat fraseeraus ele kerrallaan, dynamiikan laaja-alainen käyttö, yksittäisten äänten muotoilu, tempo rubato, agogiset aksentit ja äänten harkittu sijoittelu musiikin virtaan, tauot sekä painollisten ja painottomien tahtiosien hierarkian huomioiminen? (Haynes 2007, 32–49.)

Edellä kuvatun kaltainen tyylien luonnehdinta ei mahdollista elävän käytännön rikkauden huomioimista, eikä se olisi mielekästäkään. Luonnostelemani, elävään puhumiseen perustuvan laulamisen ja laulumusiikin tutkimisen kannalta Haynesin tyylien luokittelu on kuitenkin ongelmallinen laulamisen ja deklamoinnin näkökulmasta. Hän nimittäin keskittyy kuultuihin ääniin ja niiden laatuihin (äänen pituus, äänenvoimakkuus, alukkeen laatu, painollisuus, suhde muihin ääniin jne.). Lisäksi suurin osa hänen esimerkeistään on otettu soitinmusiikista tai laulusävellysten soitinosuuksista.

Luonnehtimani laulamisen tapa kuultuna ikään kuin lauluäänellä soitettuina ääniä saattaisi toki hyvinkin lähestyä Haynesin luonnehtimaa periodiesittämisen tyyliä. Äänten laatua kuvaamalla emme kuitenkaan läheskään tavoita elävän puhumisen laatuisten moninaisuutta emmekä varsinkaan laulajan omaa, rikasta kehollista kokemusta resitatiivien laulamisesta. Puhuttu, elävä kieli, jonka kanssa laulaja on tekemissä, ikään kuin katoaa äänten sekaan sen sijaan, että se olisi ensisijainen, äänten olemassaolon lähtökohta ja perusta. Voi jopa kysyä, olisiko vanhan musiikin esittämisen kulttuurissa sittenkin tavoitteena lauluääninen sopeutuminen koeltuihin musiikin soittamisen tapoihin. Entä millaista soittamista olisi tuloksena, jos elävä laulaen puhuminen todella olisi soittamisen esikuva?

Deklamoinnin tutkimisen myötä löydetty lähes rajaton mahdollisuuksien kenttä herättää kysymyksen siitä, millä tavoin ja missä määrin esittämiskäytännön lähteet velvoittavat oman aikamme esittäjiä. Aiemminhan vanhan musiikin esittäjiä on saatettu pilkata siitä, että nämä noudattavat orjallisesti lähteistä löytämiään ”sääntöjä”.²⁵ Voitaisiinko pikemminkin kysyä, mahdollistaako lähteiden syvälinen tutkimus ja eksperimentointi lähteissä esitetyn pohjalta vanhan musiikin esittäjälle ennen kokemattomia, uusia näköaloja avaavia vapauksia, joiden tuloksena on uudenlaista musiikin esittämistä?

Omalla kohdallani perehtyminen dramaattisen deklamoinnin ja laulamisen esittämiskäytäntöjä valaisevaan lähteistöön on avannut uudenlaisia näköaloja niin ranskalaisen ohjelmiston laulamiseen, opettamiseen kuin tutkimiseenkin. Tuloksena on ensinnäkin (1) ollut aiempaa vapaammin pulssiin sitoutuvaa, laulamisen ja puhumisen äärrajoilla ja välimaastossa liikkumisen mahdollisuuksia hyödyntävää, klassisesti koulutetun lauluääninen sävyjä ja käyttötapoja laajentavaa laulamista. Suhteeni sekä

25 Vanhan musiikin esittämisen ja ”autenttisuuden” tarkasteluissa on ajoittain viitattu Christopher Hogwoodin käsityksiin tiedon ja esittämisen suhteesta. Hän mainitsi vuonna 1985 [*sic*] odottavansa päivää, jolloin ”riittävän datan” sulattelun jälkeen olisi mahdollista muotoilla 1800-luvun musiikin esittämistä koskevat ”säännöt ja määräykset” (ks. Taruskin 1995, 97).

laulettavaan tekstiin että musiikin notaatioon on muuttunut huomattavasti kehollisemmaksi, ”lihaisammaksi”, ja samalla ajatus jotenkin erityisesti vanhaan musiikkiin soveltuvasta äänestä on käytännössä siirtynyt tietoisuuteni taka-alalle. Samalla on käynyt ilmi, että tutkimani ”lihaisa” ja draaman ehdoilla toimiva laulaminen asettaa suuria haasteita mutta myös avaa uusia mahdollisuuksia sille, miten instrumentalisetit toimivat laulajan kumppaneina.

Oman laulamiseni ohella olen toiseksi (2) koetellut opetus- ja valmennustyössäni uusia musiikin työstämisen tapoja, jotka perustuvat oman laulamiseni tutkimisen ja eksperimentoinnin tuottamaan tietämiseen. Opetustilanteissa entistäkin rohkeampi tukeutuminen puhuttuun tekstiin musiikin työstämisen tapana on laajentanut opiskelijoiden mahdollisuuksia hyödyntää keskeisintä työvälinettään, klassista laulutekniikkaa, ja potentiaalisesti avannut uusia näkökulmia myös muun kuin barokkiohjelmiston laulamiseen. Ennakkokäsitys, joka monilla opiskelijoilla on ollut vanhaan musiikkiin soveltuvasta lauluäänestä ja laulamisen tavasta, on työskentelyn myötä jossakin määrin hälventynyt. Lauluäänän soveltuvuus 1600- ja 1700-lukujen ohjelmiston laulamiseen ei olekaan osoittautunut ratkaisevaksi, ei edes erityisen kiinnostavaksi kysymykseksi. Sen sijaan haasteita on löytynyt vokaalien ja konsonanttien riittävän selkeästä tuottamisesta, äänenkäytön joustavuudesta ja laaja-alaisuudesta, katkeamattoman legaton ymmärtämisestä tekstin tuottamisen ominaisuutena ja heittäytymisestä usein tanssinomaisesti etenevän musiikin liikkeen virtaan. Tulevaisuudessa tarkoitukseni onkin pohtia lähemmin laulaen puhumisen tai puhuen laulamisen laulutekniikalle asettamia vaatimuksia erityisesti näiden piirteiden kannalta.²⁶

Kuten edellä huomautin, tarkasteltavan ohjelmiston työstäminen puhumista ja laulamista käsittelevien lähteiden tarjoaman tiedon valossa on saattamassa vanhan musiikin esittämisen kentän uuteen valoon ja tuottamassa runsaasti uusia tutkimuskysymyksiä, joiden tarkastelulla voi olla vaikutuksia myös soittamisen käytäntöihin. Esittämäni kysymys kuvaamani tutkimisen tavan mahdollisuuksista vastata noihin kysymyksiin tutkimuksen keinoin, tuottaa uutta tutkimustietoa ja viestiä saatuja tuloksia tutkimuskentälle (3) on haasteellisempi. Miten näin syntyvä tieto eroaa jo olemassa olevasta tutkimustiedosta, esimerkiksi Sabine Chaouchen (2001) 1600- ja 1700-luvun ranskalaisen näyttelijäntaiteen tradition syväluotauksista, joissa hän avaa Lullyn ja Rameaun ajan käsityksiä kehon eleistä, äänestä ja deklamoinnista?

Selkeää vastausta tähän kysymykseen ei vielä ole. Sen pohtiminen ja kokeileminen, miten lähteissä esitetty voisi mielekkäällä tavalla toteutua oman aikamme käytännön musiikin tekemisessä, millaista tietoa tämä käytännön tekeminen voisi tuottaa ja miten tämä tieto voitaisiin sanallistaa tai muuten saattaa jaettavissa olevan piiriin, onkin toistaiseksi jäänyt suurelta osin tutkimatta ja sanallistamatta. Elävän

26 Tähän mennessä kirjallisuudessa on kiinnitetty huomiota lähinnä 1600- ja 1700-lukujen laulumusiikin ornamentoinnin vaatiman tekniikan hallintaan, rekisterien egalisointiin (tai pikemminkin egalisoinnin puuttumiseen) sekä modernin koulutuksen saaneita laulajia usein vaivaavaan kysymykseen vibratosta (ks. esim. Uberti 1981, Harris 1989, Elliott 2006; Wistreich 1994 ja 2001).

puhumisen moninaisuuden huomioiminen 1600- ja 1700-lukujen musiikin tutkimuksessa avaa ilman muuta uusia näköaloja niin laulamiseen kuin soittamiseenkin, mutta muusikon kokemukselliselle pohjalle perustuva musiikin tutkimisen ja kirjoittamisen käytäntö on muun muassa tämän artikkelin myötä vasta vähitellen rakentumassa. ■

KIRJALLISUUS:

D'Alembert, Jean 1759. *Mélanges de littérature d'histoire et de philosophie. Nouvelle Édition, Revue, corrigée & augmentée très-considérablement par l'Auteur.* Tome Quatrieme. Amsterdam: Zacharie Chatelain & fils, imprimeurs-libraires. http://books.google.fi/books?id=t3oCAAAAAYAAJ&pg=PA421&clpg=PA421&dq=d%27Alembert+litterature+récitatif&source=bl&cots=MIwLMpvYYu&sig=XqbmKdgbj5trO7dLEUyami5jqtg&hl=fi&sa=X&ei=y54KUZvzBKjm4QTQ4IGADg&redir_esc=y#v=onepage&q=d'Alembert%20litterature%20récitatif&cf=false [Luettu 31.1.2013.]

Bianconi, Lorenzo 1987. *Music in the Seventeenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press (trans. David Bryant). [II seicento 1982].

Brossard, Sébastien de 2012 (1703). *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes...* Paris: C. Ballard. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q.r=Brossard+Dictionnaire.lang-FR> [Luettu 22.5.2012].

Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Towards a Philosophy of Vocal Expression* (trans. Paul A. Kottman). Stanford: Stanford University Press. [*A più voci. Per una filosofia dell'espressione vocale 2003*].

Chaouche, Sabine 2001. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680).* Paris: Honoré Champion Éditeur.

Cook, Nicholas 1999. *Analysing Performance and Performing Analysis.* Teoksessa *Rethinking Music.* Toim. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 239–261.

Cook, Nicholas & Everist, Mark 1999. *Rethinking Music.* Oxford: Oxford University Press.

Cyr, Mary 1981. Eighteenth-century French and Italian singing: Rameau's writing for the voice. *Music and Letters* (61), 318–337.

Dill, Charles 1994. Rameau Reading Lully: Meaning and System in Rameau's Recitative Tradition. *Cambridge Opera Journal* 6 (1), 1–17.

Dolmetsch, Arnold 2012 (1915). *Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed By Contemporary Evidence.* Forgotten books. http://www.forgottenbooks.org/info/The_Interpretation_of_the_Music_of_the_Xviiith_and_Xviiiith_Centuries_1000055119.php [Luettu 16.1.2013.]

Donington, Robert 1989 (1963). *The Interpretation of Early Music.* New revised edition. London & Boston: Faber and Faber.

Elliott, Martha 2006. *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices.* New Haven & London: Yale University Press.

Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois 1707. *Traité du recitativo: dans la lecture, dans l'action publique, dans la declamation et dans le chant*. Paris: J. Le Fèvre. - <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k50664w> [Luettu 20.2.2012].

Harnoncourt, Nikolaus 1984. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg: Residenz Verlag.

Harnoncourt, Nikolaus 1986. *Puhuva musiikki. Jobdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen* (suom. Hannu Taanila). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. [*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, 1982.]

Harris, Ellen T. 1989. Voices. Teoksessa *Performance Practice: Music after 1600*. Toim. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie. London: Macmillan.

Haskell, Harry 2013. Early music. Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46003> [Luettu 13.3.2013.]

Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.

Hämäläinen, Kati 2002. *Le bon goût. Ranskan klassisen urkumusiikin (1650–1800) esittämiskäytäntö*. Sibelius-Akatemia – Est-julkaisusarja N:o 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica fennica 29. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura.

Karvonen, Juha 2012. *Les Indes galantes* -oopperan työkäännös Sibelius-Akatemian oopperakoulutuksen työryhmälle. Moniste.

Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.

Krones, Hartmut & Schollum, Robert 1983. *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien & Köln: Hermann Böhlaus Nchf. m.b.H.

Le Guin, Elizabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, Ca.: University of California Press, Ltd.

Nietzsche, Friedrich 1999. *Historian hyödystä ja haitasta elämälle* (suom. Anssi Halmesvirta). Jyväskylä: Yliopistopaino. [*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 1874*].

Rameau, Jean-Philippe / Fuzelier, Louis 1757?. *Les Indes Galantes. Ballet*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451564d.r=Rameau+Jean-Philippe+Les+indes+galantes.langFR> [Luettu 8.1.2013].

Rameau, Jean-Philippe 2005. *Les Indes galantes*. Äänite. Les Arts Florissants, joht. William Christie. Opus Arte OA 0923 D.

Rameau, Jean-Philippe & Fuzelier, Louis (ed. Nicholas Sceaux) 2012. *Les Indes galantes*. Version de 1743. Verkkomateriaali (ei enää saatavissa).

Rameau, Jean-Philippe & Fuzelier, Louis (ed. Nicholas Sceaux) 2013. *Les Indes galantes*. Version août 1735. Verkkomateriaali. <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP269011-PMLP59117-IndesGalantes1735-concert.pdf> [Luettu 12.2.2013].

Ranum, Patricia 2001, *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody of French Baroque Airs*. Hillsdale, NY?: Pendragon Press.

- Reidemeister, Peter 1988. Zur Vokalpraxis. Teoksessa *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 79–106.
- Rosow, Lois 1990. The Metrical Notation of Lully's Recitative. Teoksessa *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque/Kongressbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*. Toim. Jérôme de La Gorce & Herbert Schneider. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 18. Laaber: Laaber-Verlag, 405–422.
- Rousseau, Jean-Jacques 1817 (1767). Récitatif. *Dictionnaire de musique*, tome quatrième, IIe partie. Paris: A Belin, imprimeur-libraire, 309–313. http://books.google.fi/books?id=Tpk9AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fi&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Luettu 16.1.2013.]
- Rousseau, Jean-Jacques 1826 (1752). Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. Teoksessa *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau avec les notes de tous les commentateurs*. Nouvelle édition. Paris: Chez Dalibon, libraire, 172–196. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312571198> [Luettu 6.2.2013.]
- Sawkins, Lionel 1993. Doucement and légèrement: Tempo in French Baroque Music. *Early Music* 21 (3), 365–374.
- Sherman, Bernard D. 2006. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance by John Butt (review). *Journal of the American Musicological Society* 59 (2), 482–488.
- Taruskin, Richard 1995. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 2002. "Taruskin,...". Sähköposti *The Musical Times* -lehden toimitukselle. *The Musical Times* 143 (1881), 5.
- Uberti, Mauro 1981. Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century. *Early Music* 9 (4), 486–495.
- Varto, Juha 2008. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.
- Walls, Peter 2003. *History, Imagination, and the Performance of Music*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- Williams, Peter 2002. Merely Players? Arvio John Buttin kirjasta *Playing with History*. *The Musical Times*, 143 (1880), 68–69.
- Wistreich, Richard 1994. "La voce è grata assai, ma...": Monteverdi on singing. *Early Music* 22 (1) 7–19.
- Wistreich, Richard 2001 (2000). Reconstructing pre-Romantic singing technique. Teoksessa *The Cambridge Companion to Singing*. Toim. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press, 178–191.

ASSI KARTTUNEN

The rhetorical moaning *Les sons glissés* as musical gestures

INTRODUCTION

This paper is a part of an artistic research project focusing on the rhetorical *actio* (gesture, voice, mien, movement) of French baroque vocal music from a singular, musician's point of being. The project started in August 2011 as a collaboration of two musician-researchers; DMus Päivi Järviö, mezzo soprano and DMus Assi Karttunen, harpsichordist. The project includes concerts, workshops, rehearsals, video recordings, experiments and demonstrations as well as articles describing the working processes. Thus the approach could be called embodied study of historical performing practices. Since the study of movement related to music is one of the key areas of modern music research, the project participates in the on-going discussions on historically informed musician's embodied relationship to the music performed. In John Butt's words; is the performance of music seen as a lapdog of the composer or of objective, factual evidence from the past rather than as a mode of cultural production in its own right? (Butt 2002, 22.)

Music perceived as sound and movement brings forth the musician's bodily way of reading the score. The movements may include sound-producing, sound-accompanying, communicative and sound-modifying gestures (ed. Godøy & Leman 2010, 22). The practice of calling this embodiment "gestures" instead of mere "movements" is based on the gesture's ability to refer to the meaning embedded in the movement being used. "Movement denotes physical displacement of an object in a place, whereas meaning denotes the mental activation of an experience. The notion of gesture somehow covers both aspects and therefore bypasses the Cartesian divide between matter and mind" (Ibid.,13).¹

¹ One could of course ask, if Descartes ever aimed at dividing mind and matter into separate parts. In many of his texts, he is describing their co-operation. "For a perfect grasp of all this we need to recognize that the soul is really joined to the whole body, and can't properly be said to exist in any one part of the body rather than in others. Why? Because the body is a unity that is in a way *indivisible*—its organs are so arranged that the removal of any one of them makes the whole body defective." (Descartes 2010, 9.) Isn't it a bit contradictory to talk about bypassing a divide, if there never was any division?

“In fact, we believe that musical experience is inseparable from the sensations of movement, and hence, that studying these gestures, what we call *musical gestures*, ought to be high priority task in music research.” (Ibid., 3.)

In this article I discuss the musical gestures of moaning in the fourth recitative, *Déjà Sirinx*, (picture 2.) of Michel Pignolet de Montéclair’s cantata for one voice with accompaniment of basso continuo, violin and oboe or flute, *Pan et Sirinx*.² In what ways do the cries of Pan manifest themselves in the vocal part and in my body as a harpsichordist and as a basso continuo player? What kind of movements do I embody while playing the basso continuo for the vocal part? How does the vocalist sing *les sons glissés* according to Montéclair’s notation and his *Principes de musique* (1736)? How could I imitate that in my harpsichord playing? To what kinds of larger rhetorical structures is the musical gesture of *le son glissé* connected? I conclude my article by claiming that tactile-kinesthetic ways of rehearsing and performing French baroque music is one way to stimulate and reinforce the multisensory perceptions the music provides.

AN EXAGGERATED “NATURAL CRY” AS A RHETORICAL GESTURE

The traditional rhetorical *actio* does not aim at covering up the expressions of crying. Instead, these expressions are visible and surprisingly realistic. The movements include hand and head movements, inhales, and weeping. The eighteenth-century French orators like Le Faucheur (1657), Grenade (1703), Bretteville (ed. 1701) describe a voice expressing sorrow as plaintive, languishing and filled with sobs, sighs and moaning. (Chaouche 2001 B, 116-117.)

Irish orator and clergyman Gilbert Austin’s *Chironomia* (1806) is one of the most important sources of classical, rhetorical *actio*, also because of its illustrations. Austin refers repeatedly to classical authors like Cicero, Quintilian as well as to French authors like Dubos, Marmontel and Noverre among others. He describes the gestures expressing sorrow and agony as follows: “The inclination of the head implies bashfulness or languor.”

“The eyes weep in sorrow.” (Austin 1806, 483.) “The hand on the head indicates pain or distress.” (Ibid., 484.) Also: “Distress when extreme lays the palm of the hand upon the forehead, throws the head and body back, and retires with a long and sudden step.” (Ibid., 490.) “Then suddenly the eyes are withdrawn, the head is averted, the feet retire, and the arms are projected out extended against the object, the hands vertical.” (Ibid., 487.)

2 *IVe Cantate a voix seule avec un dessus de Violon, de Hauboïs, ou de Flute, second livre 1716.*



Picture 1. The gestures of “grief arising”. Austin Gilbert [1806] 2010, plate 9. According to Austin, “distress when extreme lays the palm of the hand upon the forehead, throws the head and body back, and retires with a long and sudden step.” (Ibid., 490.) It’s not my intention to serve these pictures as guidelines for performing French music. However, it’s interesting to pay attention to the strong, bodily gestures associated with certain kinds of expressions; languor and distress.

However, the cries performed too *affectueusement* (by using so-called *le jeu affecté*) can appear ridiculous if they are repeated several times and performed in an exaggerated manner. Austin mentions the fine line between tragedy and parody and reminds: “And sincerity itself, that first of qualifications in an orator, loses all its influence, and becomes absolutely ridiculous unless unaccompanied with dignified self-possession.” (Ibid., 241.)

Molière used old-fashioned diction as *le jeu affecté* in his comedies in order to create a certain kind of pomposity. In general, he disliked actors who used disproportionate gestures just to please the audience and to beg for the so-called *brouhaha*, the buzz heard when the audience was impressed. (Chaouche 2001 B, 263-266.) However, in some cases the repetition and expansion were used purposely to exaggerate the chosen gesture. For example, in the second act of the 3rd scene of his *Les Femmes savantes* (1672) the choir of women admiring every single word uttered by the male poet, Trissotin, are ridiculed by the repetition of Trissotin’s previous words and the expanded exclamations of “oh!”: the first one by Armande and Bélise and the second one by the “trio” consisting of the three women (Philaminte, Armande and Bélise) shouting “oh!” in perfect harmony. (Molière [1672] 2012, lines 790-810.)

Quintilian, Marcus Fabius Quintilianus was a Roman rhetorician. His *Institutes of Oratory: Or, Education of an Orator* became thoroughly studied in the eighteenth-century France. The work *was translated* into French by Michel de Pure between 1663 and 1666. The original work was published around year 95 CE. Quintilian writes about *hyperbola* causing laughter in his education of an orator: “It very often raises a laugh; and if the laugh be on the side of the speaker, the *hyperbole* gains the

praise of wit, but, if otherwise, the stigma of folly. (Quintilian 2012, 143.) He describes also parody that is based on a borrowed style (or “tune”) from another context. This kind of stylistic citation can reveal the situation’s ridicule and make the listener understand something unexpected. “This partakes of the nature of parody, a term derived from the modulation of tunes in imitation of other tunes, but applied, catachrestically to imitation in verse or prose.” (Ibid., 162.)

The influential *On the Sublime*, also called *Peri Hypsus* or *Peri Hypsous*, a work associated with Pseudo-Longinus or Longinus was crucial for the eighteenth-century French oratory and performing arts in general. The earliest surviving manuscript, from the 10th century, was first printed in 1554. The famous translation into French was published in 1674 by Nicolas Boileau-Despréaux. Longinus describes *auksesis* as blowing something out of proportion, including repeated restartings and dragging. “Closely associated with the part of our subject we have just treated of is that excellence of writing which is called amplification, when a writer or pleader, whose theme admits of many successive starting-points and pauses, brings on one impressive point after another in a continuous and ascending scale”. (Longinus XI, 2.)

The exaggeration and the elevation of intensity were regarded as an important part of sublime oratory. However, the amplification turns easily into messy pomposity including irrelevant and silly figures of speech. “Such phrases cease to be tragic, and become burlesque, — I mean phrases like ‘curling torrent flames’ and ‘vomiting to heaven’, representing Boreas as a piper, and so on. Such expressions, and such images, produce an effect of confusion and obscurity, not of energy; and if each separately be examined under the light of criticism, what seemed terrible gradually sinks into absurdity.” (Ibid., III, 1-2.) The rich and colourful oratory, when miscarried, might sound untrue and instead of the vast sea and “expansive flood” we hear childish falsehoods. (Ibid., XII, 3.)³

³ The exaggeration, *l'exagération* (Le Faucheur 1657) or *la gradation* (Bary ed. 1708) is also described in the eighteenth-century French sources. (Chaouche 2001 B, 108-109.)

elle, Il n'embrasse que des roseaux

14 Lenc.

Coulée.

Il gemit, il se plaint, Ces roseaux luy re...

16

Faites imperceptiblement du b. mal au be Carre en enflant le Son de la voix.

pendent; Il les en... fle de ses sou...

19

Imitez la voix s'il se peut.

...purs Dieux! avec ses sou...

21

Picture 2. The fourth recitative *Déjà Sirinx* by Michel Pignolet de Montéclair.

THE RHETORICAL MOANING IN *PAN ET SIRINX*

In the end of the fourth recitative, *Déjà Sirinx*, of Michel Pignolet de Montéclair's cantata for one voice with accompaniment of basso continuo, violin and oboe or flute, *Pan et Sirinx*,⁴ the other protagonist, Pan, is presented as a moaning, animal-like god. In the woods of Erymanthos Pan sees Syrinx, falls in love with her and starts to chase her until on the banks of the river the nymph suddenly disappears, without a trace, and changes into a reed. Pan's arms are reaching for the nymph but instead, he finds himself embracing a bunch of reeds. The nymph has disappeared! The faun is sitting on a riverbank and crying silently.

Lent

Ô Ciel ! quel prodige nouveaux !
Le Dieu croit vainement embrasser la cruelle,
il n'embrasse que des roseaux.
Il gémit, il se plaint ;
Ces roseaux lui répondent ;
Il les enfile de ses soupirs,
Dieux ! Avec ses soupirs
quels regrets se confondent !
On dirait que Syrinx veut flatter
ses désirs.

Slowly

Heavens! what a miracle!
Pan thinks he is about to embrace his cruel prey,
But he only grasps some reeds.
He groans and laments;
And the reeds give him an answer;
He blows his sighs into them –
Gods, with his sighs,
what regrets are mingled!
One would say that Syrinx wants
to indulge his desires.

English translations: Charles Medlam⁵

One of the most famous choreographers of the eighteenth-century France, Noverre, saw the nymphs as frightful, quicksilver-like creatures in their swift alertness; their volatile movements always ready for flight and escape. In one of his choreographies, the nymphs wore “elegant dresses” to contrast the fauns' laced shoes, stockings and gloves “suggesting the bark of a tree”. A simple drapery of tiger-skin covered a part of the fauns' bodies, all the rest appeared nude, except for a garland of leaves mingled with flowers that was thrown over the draperies. (Noverre [1760] 1975, 149.)

“The nymphs are the picture of innocence, the fauns that of ferocity. The attitudes of the latter are full of pride and vigour; the position of the former express only the fright inspired by danger. The Fauns pursued the Nymphs, who flee before them, but are soon captured. Some of the Nymphs, however, profiting by the moment of confusion into which the ardour of the pursuit has thrown the Fauns, take to flight and escape.” (Ibid.,149.)

This little narration is an allegory of rejected love and the suffering it causes. What could be an easier target for parody? The hardships of Pan are gently ridiculed by using *hyperbola* kind of amplification expressing Pan's moaning. His non-verbal

4 *IVe Cantate a voix seule avec un dessus de Violon, de Haubois, ou de Flute, second livre 1716.*

5 Montéclair – *Cantates à voix seule*. Emma Kirkby, London Baroque.
http://www.eclassical.com/shop/17115/art76/4494176-73b8da-BIS-1865_booklet.pdf

cries are repeated over and over. The exaggeration makes this scene not *affecté* but almost unbearably honest. As a result the scene is one of the most touching scenes of the whole cantata repertory. The parody seems to emphasize its emotionally charged attunement.

The mode of fast motility (the chase scene in bars 4-9) changes into moaning in a minor (bar 15). The poem refers to the sound of swaying reeds, a hardly audible swish that answers to the sighs of Pan. It is noticeable that the whole section from bar 15 to 22 is played without any cadences. The wandering harmonies are restless, as though an internal pain is torturing the poor creature.

The gentle, flexible swaying of the reeds is imitated by the bending pitch levels in the cries (bars 15-22). A single cry bends a semitone downwards and returns as if the tension caused by the bending was released by the quick 16th notes (bar 16, the *port de voix*, vocal part). The cries feel as though being carved into flesh by the friction of the sliding semitone.

A slightly new way of moaning, an even more heartbreaking one, is introduced in bars 20-21. This time the cry includes a *glissando*. The new gesture expands temporarily, taking now 6 beats instead of the 4 beats of the previous gestures (in bars 16-17 and 18-19 in the vocal part).

The bending of the pitch is now done by sliding it discretely a semitone upwards. Instead of coming back to the same pitch, the gesture is now ascending a fourth, from g1 to c2 (in bars 20-21) or from c2 to f2 (in bars 21-23 in the flute). This kind of *auksesis* works as a refined way of exaggerating. "One impressive point after another is brought on in a continuous and ascending scale", according to Longinus.⁶

In bar 21 Montéclair suggests that the flutist imitate the previous vocal passage (*le son filé* combined with *le son glissé*), if possible (*imitex s'il se peut*). The suggestion to imitate "if he can" ("he" meaning the flutist) tells us that the imitating might be approaching its limits. The weeping is interrupted by little pauses like sobs or spasm-like inhales amongst the tears (for example the eighth note pause in bar 16 in the vocal part).

Crossing the fine line between tragedy and parody is near when the cries are heard five times in different voices imitating each other. At the same time the moaning also works as a "borrowed style" from animal kingdom to a God; "a modulation of tunes in imitation of other tunes", like Quintilian maintains.

VOCAL TECHNIQUES OF THE "NATURAL CRY"

Montéclair writes specific instructions for vocalist and flutist concerning the notation in the fourth recitative *Déjà Sirinx*. In bar 15 he writes to the vocalist: *coulez*. He means that the singer should sing her semitone, d2 bending to c sharp2, in legato

⁶ The octaves are marked here using numbers indicating the octaves on top of "the middle c" marked as c1 (one-line octave). The octaves below the middle c (c1) are marked as c (small octave), C (great octave) and CC (contra octave).

and in a flowing way (*couler*—to flow). In bars 20–21 he is even more detailed and writes: “*Filez imperceptiblement du b mol au be carre en enflent le de la voix.*” According to Montéclair’s *Principes de musique* ([1736] 1972) the unified and glassy voice (*le son filé*) should ascend without vibrato from b flat 1 to b1 while imperceptibly increasing the dynamics of the voice.

Le son filé was described in Montéclair’s treatise as singing without vibrato and increasing the voice’s dynamics little by little poignantly. “The voice should be, so to say, unified like glass, during all the note’s duration.”⁷ By looking at the score and Montéclair’s treatise *Principes de Musique* (1736) one can see that the technique the singer is supposed to apply to this glass-like voice is *glissando*. *Glissando, le son glissé*, is described in Montéclair’s treatise as follows:

“It’s difficult to explain in writing, what it is, the note that I have named *Glissé*, and almost as difficult to form it well in singing aloud. I will have recourse to a comparison, in order to make me understood. To take a step forward or backwards, one raises one’s foot in order to carry it to the place where it is supposed to be positioned. To sing a joined interval, one carries the voice carefully to the interval’s other end. One can also make a step by sliding the foot against the ground without raising it, like it is done in dancing. *Le Son Glissé* does in a way the same effect in order to make the voice ascend or descend without an interruption, by sliding it from one degree to the next one, and by gently passing by all the almost indivisible parts that the semitones and whole tones contain, so that the passage goes without any discontinuity. (Montéclair [1736] 1972, 89.)⁸

Montéclair is also encouraging the singer to use *le son enflé* during the *glissando*. *Le son enflé* could be described as a voice that is expanded and fortified in dynamics. It is simply a *crescendo* done in a full voice using the diaphragm. Montéclair particularly warns the singer not to start *le son enflé* only by using the “head voice” or *falsetto*, because it is difficult to carry on this kind of voice without register breaks. (Ibid., 88.) The gestures used in the vocal part include (among others) preparatory inhaling movements; sound-modifying and communicative gestures of *glissando, crescendo (les sons enflés)*; and sound-modifying and sound-controlling gestures of *les sons filés*. And of course the sound-producing gestures of the whole act altogether.

7 “La voix doit être, pour ainsy dire, unie comme une glace, pendant toute la durée de la note” (Montclair [1736], 1972, 88).

8 “Il est difficile de faire concevoir par écrit, ce que c’est que le son, que j’ay surnommé Glissé, et presque aussi difficile de le bien former de vive voix. Je vais me servir d’une comparaison, pour tacher de me faire entendre. Pour faire un pas en avant ou en arrière, on lève un pied pour le porter à l’endroit où il doit être posé. Pour entonner un intervalle conjoint, on porte sensiblement la voix sur le second terme de l’intervalle. On peut aussi faire un pas jusqu’à son terme en glissant le pied sans le lever de Terre, comme on le fait dans la danse. Le Son Glissé fait en quelque façon le même effet puis que la voix doit monter ou descendre sans interruption, en glissant d’un degré à un autre prochain, et en passant doucement par toutes les parties presque indivisibles que le demi-ton ou le ton contient, sans que ce passage fasse aucunes sections” (Montclair [1736] 1972, 89).

88 **Son Filé.**

Le Son Filé s'exécute sur une note de longue durée, en continuant la voix sans qu'elle vacille aucunement. La voix doit être, pour ainsi dire, unie comme une glace, pendant toute la durée de la note.

Son enflé et Diminué.

Pour bien enfler un Son, il faut qu'il parte d'abord de la poitrine, et qu'il commence à demi-quart de voix: on le file, et on le fortifie peu à peu en poussant et en étendant la voix, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à sa plus grande plénitude. Il faut éviter de commencer l'enflé du Son par la voix de teste ou fauybet, par ce qu'on ne pourroit passer de cette voix à la voix pleine sans qu'il paroisse une section ou separation.

Il n'y a aucun caractere qui designe le Son enflé et le Son diminué, C'est ce qui obligea M. de-Planes, Italien, à me demander comment il pourroit faire pour marquer cet agrément dans quelques endroits de ses Sonates. Je luy conseillay de se servir d'une ligne qui grossiroit à mesure qu'elle s'étendroit pour le Son enflé, et qui diminueroit au contraire pour le Son diminué;

Il s'est servy avec succès, de cette innovation, et comme elle vient de moy je m'en serviray cy dessous.



Son Glissé.

Il est difficile de faire concevoir par écrit, ce que c'est que le Son, que j'ay surnommé Glissé, et presque aussy difficile de le bien former de vive voix.

Je vais me servir d'une comparaison, pour tacher de me faire entendre.

Pour faire un pas en avant ou en arriere, on leve un pied pour le porter à l'endroit ou il doit estre posé.

Pour entonner un intervalle conjoint, on porte sensiblement la voix sur le second terme de l'intervalle.

On peut aussy faire un pas jusqu'à son terme en glissant le pié sans le lever de Terre, comme on le fait dans la danse. Le Son Glissé fait en quelque façon le même effet puis que la voix doit monter ou decendre sans interruption, etc.

Picture 3. Le son filé and le son enflé and le son glissé described by Montéclair [1736] 1972, 88.

89

glissant d'un degré à un autre prochain, et en passant doucement par toutes les parties presque indivisibles que le demi-ton ou le ton contient, sans que ce passage fasse sentir aucunes sections.

Les joueurs de Viole, par exemple, au lieu de porter le doigt sur une touche prochaine à celle où ils ont un doigt déjà posé, glissent doucement le doigt le long de la corde d'une touche à l'autre, pour former cet agrément.

Exemples tirés de ma Cantate de Pan et Sirinx, et de l'air, Terminez mes tourments, de l'opera d'Iris.

Port de Voix Glissez imperceptiblement
du Bémol au Bésurarré Cadence

Son glissé et enflé, en montant.

Il les en He de ses Soupirs.

Son glissé et diminué, en descendant.

Coulés Châte. Cadence.

Glissez imperceptiblement
du Si naturel au Si bémol

Je meurs de douceur.

Coulés.

Glissez le son, de la
petite note à la blanche.

Heu... reu... se, heu... se. Si je meurs.

Picture 4. *Le son glissé* described by Montéclair [1736] 1972, 89 including a notated example.

IMITATING LES SONS COULÉS AND GLISSÉS ON HARPSICHORD

In this chapter I'm describing *les sons glissés* and *coulés* as a part of my *basso continuo* playing and as experienced from the first-person point of view. The sliding from one key to another seems to be an impossible task on harpsichord, especially since the string begins its *diminuendo* immediately after it has been plucked. Still, I try to eliminate the angular, *détaché* articulation between a and g sharp by adding a *port de voix* kind of *coulé* (a tied forefall) for the g sharp in my left hand (bar 15) and listening carefully to the joint of the ending note ringing in the acoustics to the beginning of the next one. I tie the notes together by using my fingers and letting the wrist follow that movement freely. These movements are a part of normal keyboard technique and could be described as sound-modifying and sound-facilitating gestures.

The ornamenting of the g sharp (the added *port de voix* in bar 15) on harpsichord has not been notated. However, this could be one way to imitate the cries of the singer (bar 16) and the flute (bar 17).⁹ The ending of the previous note (a) is eliminated in a most radical way by simply letting it sound together with the next note (g sharp). This *overlegato* is used especially to match with *les sons coulés* in the vocal part and in the *obligato* flute part.¹⁰ The sounds slide on top of each other and my ear follows their combined sliding half tone in the auditive space.

The friction of the semitones in *overlegato* makes them slightly slower referred to the previous tempo; especially the first note of the semitone takes more time than usually, and feels heavy and sticky. I use a preparatory movement to start the gesture with accelerating speed, in order to give it the right kind of push (bar 15). My body rests more on the first note of the slide, and on the next one the hand doesn't carry so much weight any more. My wrist makes a bow and lifts up on the second note of *les sons coulés*, still resting but more lightly. My hand feels the effort, the sensation of resistance the semitone gives against my finger movement.

The arpeggiating is one of the means of sliding (blurring the change of the harmony) the chords together in bars 20-21 when the bass line rises from G to f, causing the g minor chord to change into the second chord (f in the bass line and the second joined by the fourth and the sixth in the right hand). A similar thing happens in bar 22, when the bass line's c descends a whole step to B flat. The rolling of the chord can be done in a way that makes the line between the chords a bit blurred and unclear, resembling the ambiguity of the *glissando*. The *glissando* in the vocal part gets us to the realm of microtones, and at the same time the blurred chords give a delightfully fuzzy impression of something unreal, unexpected and unheard.

The gesture reminds crying; the undulating and diffuse tone level, the rising and falling of its volume, the cracking and sobbing of the voice, and emotionally charged inhales between the cries. Especially in Baroque music the categories of different music-related gestures seem to overlap each other. An arpeggio can be done in so many ways that it inevitably implies sound-modifying as well as sound-producing. The gestures used to accompany these *glissandos* on harpsichord include preparatory, communicating and speed-accelerating movements, sound-modifying gestures of *overlegato* (blurring the impression of detached, articulated notes following each other), sound-modifying and communicating gestures of rolling, fuzzy chords mingling with each other, sound-facilitating gestures of the wrists following the finger movement, and sound-producing gestures of the actual pressing the keys.

⁹ One way among many other ways of ornamenting (trills, passages, for example). In this article I'm not able to demonstrate all those other options that I could imagine.

¹⁰ Saint-Lambert calls also *overlegato*-kind of techniques as *liaison* Saint-Lambert [1707] 1991, 12-14.

LE SON GLISSÉ AS A MUSICAL GESTURE

Roland Barthes discusses embodied singing in his text about “the grain of the voice”. In this text he uses the concepts of *phenotext* (communication, denotation and signification) and *genotext* (primal, vital and semiotic), originally created by Julia Kristeva. By using the musical gesture of natural cry the *cantate* reaches out from the simple *phenotext* to the level of *genotext*. Both these levels are intertwined and depend on each other in the performer’s body. The semiotic *genotext* is experienced and perceived primarily and directly before the significant symbolical level. The intertwined levels are described by Barthes as melody working at the language that as a result “indentifies itself in this work.” (Barthes [1985] 2002, 150-151.)

The passage including *glissandos* could be perceived as animal-like expressions even by listeners without French skills; as something that precedes the words or replaces the words when the emotions expressed are too overwhelming or too confusing to be verbalized. By looking at the poem one notices that Pan does not say anything. He does not have his own lines in this miniature play like Syrinx has; he just cries, moans, whimpers and sighs. Syrinx has at least asked for help earlier in the cantata poem and shouted: “Help me, chaste gods of the Water.”¹¹ The materiality of the composed poem lies in its deep roots of lived-through bodily history. Therefore, by experiencing the levels of both *phenotext* and *genotext*, the performer is articulating the poem’s rich materiality.

Already Marin Mersenne, a seventeenth-century philosopher, mathematician and music theorist, was interested in simple inflexions of the voice. He observed the similarities between the vocal utterances of animals and human beings. Mersenne’s *la musique accentuelle* was based on the fact that, for him, the natural, vocal “accent”, *un accent de la voix (une inflexion ou modification)* is something common for both human beings and animals who cry to demonstrate their joy as well as their sadness.¹² (Mersenne [1636] 1975, 365.)

In the end of the seventeenth-century, rhetorician Bernard Lamy ponders upon the early development of the “first” languages. He enumerates the utterances of animals like mooing cows, neighing horses, roaring lions, and howling wolves, but makes a difference between these kinds of utterances and the more developed language of human beings. (Lamy [1675] 1757, 13-14.) Still, he observes that in human communication there is a level that works without a shared language. “Because the Turks who don’t speak French, don’t sigh differently than French do.”

¹³(Ibid., 89.)

11 “Secourez moy, [dit elle] Chastes divinités des Eaux.”

12 “Or ces accents de passion sont communs aux hommes & aux animaux qui crient autrement pour monstrier leur joye que pour monstrier leur tristesse: C’est pourquoy j’ay dit de la voix ou de la parole, d’autant qu’il n’est pas nécessaire de parler pour faire des accens...” (Mersenne [1636] 1975, 367.)

13 “Car le Turcs qui ne parlent pas François, ne soupirent pas d’une autre manière que les François.” (Lamy [1675] 1757, 89.)

Composer Jean-Philippe Rameau does not hesitate to call a baby's first cries our first language and even a kind of music as such. "One may say that music, considered simply as different inflexions of the voice; not including the gesture, must have been our first language since one has finally imagined terms to express oneself. It is born with us, this language; a child gives us proves of it already in a cradle." Apparently Rameau maintains that expressing does not necessarily require rehearsed skills of a professional orator. (Rameau [1760] 1965, 165.)

In the end of the eighteenth-century, philosopher Étienne Bonnot de Condillac describes a language of action, "*langage d'action*", consisting "probably only of contortions and violent agitations". According to him, this language was developed from the cries of pure passion. The impulse for this development required two creatures trying to communicate their needs to each other and observing each other's language of action. He describes this language used by two (imaginary) children, a girl and a boy, descendants of Adam and Eve, lost in the desert before they knew how to speak:

"For example, he who suffered, by being deprived of an object which his wants had rendered necessary to him, did not confine himself to cries or sounds only; he used some endeavours to obtain it, he moved his head, his arms, and every part of his body. The other struck with this sight, fixed his eye on the same object, and perceiving some inward emotions, which he was not yet able to account for, he suffered in seeing his companion suffer. (Condillac [1798] 2010, 134-135, translation Thomas 1995, 64.)¹⁴

Musicologist, historian Downing A. Thomas has pointed out the living, embodied link between the vocal utterances, gestures, and music described in Condillac's philosophical approach. "The gestures appear as embodiments, congealed versions of the passionate cries – as *paroles gélées* – carrying the voice into the world." (Thomas 1995, 68.) According to Condillac, a cry of another (rather than one's own cry) is a crucial element in the process of the cry becoming a sign, too (Ibid., 64-66). "However, if what Condillac describes as the first vocal language, which mostly consists of natural signs, is a kind of music, then the pure cry of the passions must be a pre-musical or proto-musical vocalization (Ibid., 70.)

Interestingly enough, philosopher Jean-Jacques Rousseau, describing the invention of music, mentions an old myth (also cited by Athanasius Kircher following Diodorus Siculus) associating the invention of music to the sounds the wind produces in reeds growing on the banks of Nile. (Rousseau 1768, 308.) Is it then surprising that the swaying and sighing reeds are in this cantata accompanied with the

14 "Par exemple, celui qui souffrait, parce qu'il était privé d'un objet que ses besoins lui rendaient nécessaire, ne s'en tenait pas à pousser des cris : il faisait des efforts pour l'obtenir, il agitait sa tête, ses bras, et toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixait les yeux sur le même objet ; et sentant passer dans son âme des sentiments dont il n'était pas encore capable de se rendre raison, il souffrait de voir souffrir ce misérable." Condillac [1798] 2010, 134-135.)

pre-musical, vocal utterances, natural cries by a faun? This detail reveals new levels in the unified text and music of the cantata *Pan et Sirinx*; it can also be experienced as a mythological fable about the origin of music.

Maurice Merleau-Ponty writes about the difference between concrete and abstract movements. For example, the scratching movement one does when stung by a mosquito could be called a concrete movement. Instead, when one shows the bite to someone else, by pointing to it, the movement is already abstract. "The abstract movement carves out within that plenum of the world in which concrete movement took place a zone of reflection and subjectivity; it superimposes upon physical space a virtual or human space. Concrete movement is therefore centripetal whereas abstract movement is centrifugal. The former occurs in the realm of being or of the actual, the latter on the other hand in that of the virtual or the non-existent; the first adheres to a given background, the second throws out its own background." (Merleau-Ponty [1945] 2010, 128.)

The cry as a sign creates its own background and a frame of reference when it's applied into arts such as descriptive, vocal music. Although the cry becomes an abstraction, it is perceived as a concrete gesture and unfolds in a clear and understandable way. The cries are immediately perceived as something painful and sensitive. By composing the passage of the crying Pan in a way that unites *les sons glissés*, *les sons filés* and *les sons enflés* with the more conventional notation, the composer is emphasizing the bodily gestures (of moaning and swaying) embedded in the notation.

The sounds that are sliding through and by the correct tone levels undermine the impression of a skillful singer performing emotions and thus merely practicing her profession. Rather, they create an impression of a kind of regression from singing to vocal uttering, to a state without words and without rehearsed, exact tone levels.¹⁵ The notated cries in bars 15-22 are musical gestures as such. It depends on the performer and on the context how much the singer wants to include other bodily gestures into her performing.

The centrifugal, abstract movements of representation, the musical gestures bringing forth an internally felt cry are therefore reaching out to the listener, providing him or her with a path, a hint or a key to the embodied, inter-subjective experience. They reinforce the received sensory data by creating bodily responses and thus luring us to a holistic, semiotic experience. The rhetorical *actio* in performance mirrors all the aspects of being in the world. It articulates the musician's embodied relationship to music.

¹⁵ Although the *glissandos* require professional, and well-trained vocal technique.

SUMMARY

The tactile-kinesthetic ways of reading the score, including rehearsing, experimenting and varying is one way to approach French baroque music as being aware of one's present-day performer's body. In my project I have not aimed at creating an *encyclopédie* of baroque gestures implying fixed definitions of single movements. On the contrary, I have started with the most easily recognizable, almost self-evident rhetorical phenomena; explored and described the embedded specific vocal and instrumental techniques, versions, and possibilities. I have proceeded from the lower level to the higher organizational structures, from the self-evident to more multi-layered, from the obvious to more inexplicable without a need to give static definitions for single rhetorical "actions". For me this kind of processing has made it clear that the notation doesn't tell us everything. The musician's tactile-kinesthetic way of reading (and playing from) the score is a result of his comprehensive bodily training, the embodied history of previously played relevant repertory, and his abilities to conceive the tradition of rhetorical *actio*. Exploring and rehearsing rhetorical *actio* is not an aim as such, but it is an opening to multiform musical and interpretational possibilities. In such ways our project has participated in the on-going discussions (such as Butt 2002, Goehr 2007, Le Guin 2006, Haynes 2007, Kivy 1995, Taruskin 1995, Walls 2003, Wentz 2010) on the historically informed performer's relationship to the music performed, and has thus been opening new perspectives to historically informed music-making, challenging the possible canons of performance practices of the baroque music, and varying its rehearsing principles.¹⁶

In my music example the rhetorical phenomena lie on different levels: on one hand as single, rhetorical devices, on the other hand as taking part in larger rhetorical structures. The moaning and whimpering related techniques work in a larger scale in the following manner:

1. The changing of the voice from singing to whimpering is a stylistic quotation, "tunes in imitation of other tunes". This kind of citation of a "borrowed style" (a form of parody) refers to utterings of animals and as such, it reveals something unexpected, unheard. Combined with the poem, *Pan et Sirinx*, the music is expressing something that cannot be described verbally.
2. The expansion of the cries is also a classic rhetorical amplification, *auksesis*, which helps the listeners to approach the borderline between tragic and comic. This refined exaggeration mirrors human behaviour and makes it understandable.

¹⁶ Knowing and using the information described in the sources is, in my opinion, often essential for the performer. The question of *how* this information is used is, however, crucial.

3. The musical gesture of moaning (implying *les sons filés*, *les sons enflés* and *les sons glissés*) as a primal musical vocalization is inclined to bypass the language barriers. However, that doesn't imply that it is interpreted in a universal or in an unchangeable way.

A fixed interpretation of a musical gesture in a cantata (including the text together with the music) impoverishes the metaphor that is meant to be ambiguous and open to multiple associations. Rhetorical *actio* as a kit of tools (including gesture, voice, mien, movement) stimulates the mental, embodied activity rather than controls it. The historically informed music performance (HIP) including the research of rhetorical *actio* means in this case understanding the oratory's inner logic and reviving the musical-poetical functions the metaphor has in the cantata rather than only engaging in certain historical performance practices related to a certain, fixed gesture, for example. This epistemological shift brings new challenges for us, HIP-performers and musician-researchers, and is worth analyzing as such. ■

LITERATURE

- Austin, Gilbert [1806] 2010. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.
- Barthes, Roland 2002. *Œuvres Complètes IV*. Paris : Éditions du Seuil.
- Butt, John 2002: *Playing with history: the historical approach to musical performance*. NY: Cambridge University Press.
- Chaouche, Sabine 2001, A. *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris: Editions Champion.
- Chaouche, Sabine 2001, B. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*. Paris: Editions Champion.
- Condillac, Étienne Bonnot de [1798] 2010. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Paris: Ch. Houel. - http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/essai_origine_des_connaissances/origine_des_connaissances.html [Accessed 2.12. 2012].
- Descartes, René (1649) 2010. *Passions of the Soul*. Tr. Jonathan Bennett. <http://www.earlymodern-texts.com/despas.html> [Accessed 18.3. 2013).
- Godøy, Rolf Inge ed. 2010. *Musical gestures sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Goehr, Lydia 2007: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*. New York: Oxford University Press.
- Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.
- Lamy, Bernard [1675] 1757. *La Rhétorique ou L'Art de parler*. Paris : Chez Aumont.- <http://archive.org/details/larhetoriqueoul01lamygoog>. [Accessed 27.12. 2012].
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, Ca.: University of California Press, Ltd.
- Leman, Marc ed. 2010. *Musical gestures sound, movement, and meaning*. New York : Routledge.
- Longinus tr. 1890. *Treatise on the sublime*. Tr. into English by H.L. Havell, B.A. London, New York : Macmillan and co. – <http://www.gutenberg.org/files/17957/17957-h/17957-h.htm> [Accessed 8.5. 2012].
- Medlam, Charles. *Montéclair – Cantates à voix seule*. Booklet. Emma Kirkby, London Baroque. BIS-CD-1865. – http://www.eclassical.com/shop/17115/art76/4494176-73b8da-BIS-1865_booklet.pdf. [Accessed 11.2.2013].
- Merleau-Ponty, Maurice [1945] 2010. *Phenomenology of perception*. New York: Routledge Classics.
- Mersenne, Marin [1636] 1975. *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Náköispainos. Paris: Centre National de la recherche scientifique.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin 1672. *Les Femmes savantes*. -http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Femmes_savantes [Accessed 2.12.2012].
- Montéclair, Michel-Pignolet de [1736] 1972. *Principes de musique*. Genève, Paris: Minkoff Éditions.

- Noverre, Jean Georges [1760] 1975. *Letters on dancing*. London: Cyril. W. Beaumont.
- Quintilian 1875. *Institutes of Oratory: Or, Education of an Orator*. In twelve books. Literally tr. with notes, by the Rev. John Selby Watson. London: Bell - www.archive.org/stream/quintiliansinst00quingoog#page/n170/mode/2up [Accessed 8.5.2012].
- Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne. http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_%28Rousseau,_Jean-Jacques%29 [Accessed 31.1.2013].
- Rameau, Jean-Philippe [1769] 1965. *Code de Musique*. New York : Broude Brothers.
- Saint-Lambert, M. de [1702] 1974. *Prinçipes de Claveçin*. Genève: Minkoff.
- Tarling, Judy 2004. *The Weapons of rhetoric, a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Taruskin, Richard 1995: *Text and Act*. N.Y.: Oxford University Press, 1995.
- Thomas, Downing 1995. *Music and origins of language*. Cambridge, Melbourne, New York : Cambridge University Press.
- Walls, Peter 2003: *History, Imagination and the Performance of Music*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. Proefschrift. Universiteit Leiden. – https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/16226/Jed%20Wentz_Gest%20Aff%20Rhyth%20Freed%20correctedXXS.pdf?sequence=4 [Accessed 27.12.2011].
- The scores:
- Montéclair, Michel Pignolet de c. 1716. *Pan et Sirinx*, IVe Cantate a voix seule avec un dessus de Violon, de Hauboïs, ou de Flute. In, Tunley, David (ed. with commentary) 1990. *The Eighteenth-Century French Cantata: A seventeen-volume facsimile set of the most widely cultivated and performed music in early eighteenth-century France*. Vol. 12. New York and London: Garland Publishing. [*Cantates a une et a deux voix et avec sinfonie. Second livre c. 1716. Paris.*]

JYRKI LINJAMA

Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täufers* (osa 2) – huomioita II näytöksestä

Kirjoitin artikkelin kirkko-oopperani *Die Geburt des Täufers* ensimmäisestä näytöksestä puolitoista vuotta sitten (*Trio* 1/2012). Nyt käsillä oleva artikkelin toinen osa käsittelee toista näytöstä, kirjoitan myöhemmin oopperan III näytöksestä. Aiempi näkökulmani I näytökseen oli sävellysteknisten havaintojen tekoa numero numerolta. Yritän tällä erää keskittyä sävellystekniikan ohella enemmän yleisiin huomioihin ja käytännön kokemuksiin, toteuttamisen lattiatasoon. Kirjoitan tätä heinäkuussa 2013. *Täuferista* on juuri tehty kaksi konserttiesitystä sekä studionauhoitus CD-levyä varten (Alba). Käytännön huomioiden taustalla on sekä tämän periodin kokemuksia että aiempia (näyttämöversio Ossiach 2010, konserttiesitys Kauniainen 2011). Tavoitteeni on etsiytyä teosanalyysin (Linjama 2012) ja yleisen pohdinnan (Linjama 2011) välimaastoon.

Kirkko-oopperan teksti pohjautuu Luukkaan evankeliumin ensimmäiseen lukuun (*Lutherbibel* 1984). Toinen näytös jäsenyy kolmeksi kohtaukseksi. Ne ovat Marian ilmestys, Matkalaulu II ja Marian kiitosvirsi (*Magnificat*). Toisen näytöksen libretto perustuu suoraan Luukkaan evankeliumiin (1:26–56), parin vanhatestamentillisen tekstitroopin kera. Olen tällä kertaa jättänyt nuottiesimerkit pois. Fennica Gehrman on julkaissut nuotin, joten partituuri tai pianopartituuri on saatavilla. Tämä artikkeli on kuitenkin luettavissa myös ilman partituuria.

TOPOKSESTA¹ SEKÄ REFERENTIAALISISTA JA TYHJISTÄ MERKEISTÄ

Yksi itselleni mielenkiintoinen piirre vuoden 2013 kirkko-oopperaprojektissa (1.–7. heinäkuuta) oli sen ajoittuminen välittömästi teokseni *Suomalainen Stabat Mater*

1 Käytän tässä tekstissä käsitettä *topos* viittaamassa musiikin tyyliin ja referentiaalisuuteen (musiikin ulkoiseen tai sisäiseen). Olen pohtinut käsitettä tarkemmin taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä (Linjama 2002), jossa *topos* esiintyy analyttisenä työkaluna Mozartin musiikin tarkastelussa

kantaesityksen jälkeen. 29.6.2013 kantaesitettiin *Suomalainen Stabat Mater*, kahdelle laulusolistille, kanteleelle ja orkesterille (Piia Komsu ja Ulla Raiskio, sekä Lohtajan kirkkomusiikkijuhlien orkesteri, joht. Juhani Lamminmäki, tekstinä August Ahlqvistin suomennos liturgisesta tekstistä.) Jos kumpaakin teosta pitäisi luonnehtia yhdellä *topoksella*, niin *Die Geburt* on juhlamusiikkia ja *Suomalainen Stabat Mater* taas surumusiikkia. Tavallaan tämän toteaminen on trivialiteetti, minkä paljastaa jo vilkaisu laulettaviin teksteihin. Mutta kiinnostavaa ei välttämättä olekaan kysyä, mitä musiikki tarkoittaa, vaan *miten* musiikki tarkoittaa, kuten Kofi Agawu huomauttaa (Agawu 1991, 127).

*Stabat Mater*ini ei sisällä yhtään viittausta mihinkään teoksen ulkopuoliseen sävelmään. Kirkko-oopperani puolestaan suorastaan kylpee tämänsorttisessa materiaalisissa. Toki *Stabat Mater*issa musiikki heijastaa ja kommentoi laulutekstiä: on kuultavissa ruoskan sivalluksia, naulaniskuja, huokauksia; tekstin ja musiikin välillä on siinä mielessä viittaussuhde. Sävellyksissäni kuitenkin esiintyy usein myös viittauksia muuhun musiikkiin, varsinkin gregorianiikkaan ja koraaleihin. Näin ei ole laita *Stabat Mater*issa, jossa yhteydet ulos on katkottu, ja myös teoksen sisällä: lähtökohtana on atemaattisuus. *Stabat Mater* on surumusiikkia: maisema jossa kaikki on muuttunut oudoksi, tuntemattomaksi, tyhjäksi. Tällaisessa outoudessa ja tyhjiydessä harhailemiselle oli tärkeä esikuva Lisztin *Via crucis*. Kuulin sen urkuosuudet konsertissa Helsingin Johanneksenkirkossa muutamaa kuukautta ennen *Stabat Mater*in sävellystyötä. Kokemus siitä, että on kaikessa rauhassa tilaa tyhjiydelle ja harmaalle outoudelle, muodostui minulle tärkeäksi näiden surumusiikkien äärellä. Tyhjiyteen sopii myös semioottinen käsite tyhjä merkki, jokin joka ei viittaa, referentiaalisen merkin vastakohtana. Miten *Stabat Mater*in *topos* siis on surumusiikkia? Siten että se ei kykene eikä jaksa viitata mihinkään, musiikki vain sulkeutuu omaan sokeaan suruunsa.

Sama tyhjiyden strategia toimii myös *Die Geburt*in ensimmäisessä näytöksessä. Jo prologissa enkeli Gabrielin musiikit ovat cantus firmus -materiaalien läpitukenmia. Ihmisten osuudet ovat sen sijaan lähes tyhjiä niistä, ja tyhjä tässä mielessä on koko tilanne, aina siihen asti kunnes Gabriel ilmestyy Zachariaalle ja *Es sungen drei Engel* -materiaali musiikilliseen kudokseen. (*Alleluia*-sävelmän ”körttiläistä” kätkeytymistä Zachariaan vaellukseen *Wandern I* olen pohtinut aiemmin; ks. Linjama 2011 ja 2012.) *Es sungen drei Engel* toimii oopperassa enkelin merkinä. Tärkein materiaalisävelmä, *Alleluia pascha nostrum*, on valon, pelastuksen ja yhteyden merkki, ja *Veni Creator Spiritus* puolestaan on Pyhän Hengen merkki. Nämä sävelmät ovat diatonisia, kun taas BACH-aihe on kromaattinen: se esiintyykin esimerkiksi passio-*topoksena* III näytöksessä, mutta myös kontrapunktisuuden merkinä. Juhla-*topoksen* luo se tapa, jolla näiden sävelmien kautta tuleva ilmoitus ja ilmestys sähköistävät tilanteet ja kääntävät ne uusiin ja toiveikkaisiin suuntiin.

PASTORAL: KEVÄT LUONNON HELMASSA

Kastajan Syntymän toinen näytös kokonaisuudessaan heijastaa musiikin historiaa, tarkemmin sanottuna länsimäisen moniäänisyyden historiaa noin vuosina 900–1600. Vanhin keskiaikainen moniäänisyys liittyy usein juuri *Magnificat*-tekstiin (Luukas 1:46–55), johon näytökseni huipentuu. Ajatukseni näytöksestä musiikin historian peilinä nousikin tästä nuottipaleografian piirissä tehdystä havainnosta. Oopperani henkilögalleriassa Neitsyt Maria on luova ihminen, esteettisesti kunnianhimoinen taiteilija. Maria on ikään kuin säveltäjä, joka kuuntelee herkällä korvalla ympäristöään ja kääntää tekstiään musiikiksi korkeatyylisesti. Hän on samalla artisti, armoitettu musiikin esittäjä.

Vuodenajoissa toinen näytös sijoittuu kevääseen ja alkaa Marianpäivänä, yhdeksän kuukautta ennen joulua. Toisin kuin perinteisessä kirkkotaiteessa, enkelin ja Marian kohtaaminen ei tapahdu sisällä Marian huoneessa, vaan niityllä, luonnon helmassa.

Luukkaan kirjaamaa enkeli Gabrielin tervehdystä edeltää tässä tekstitrooppi, joka on lainattu ja modifioitu Laulujen Laulusta (2:10–12). Tekstissä korostuu kevään tulo ja kukkien puhkeaminen. Näyttämöohjeksi olen kirjannut, että Maria poimii liljoja ja havahtuu Gabrielin lauluun. Näytöksen alussa kuullaan kolme tamtamin lyöntiä. Niiden hälyn alta nousee kuuluviin kontrabasson matala bordunasävel, kontraoktaavin E.

Kaksiääninen organum on se varhaisen moniäänisyyden laji, jota soveltaen näytös alkaa. *Organum floridus* tarkoitti varhaisilla *Notre Dame* -koulukunnan säveltäjillä aläänen pitkin nuottiarvoin liikkuvan cantus firmuksen yhdistämistä nopeampaan ylä-ääneen (Palisca 1988, 47). ”Kukkea organum” on tietenkin luonteva ratkaisu, kun lauletaan luonnon puhkeamisesta kukkaan. ”Luontoon” liittyy myös luonnonääniä, muiden jousisoitinten solisevia yläsävelglissandoja ja cembalon nelijalkaisen äänikerran pistemäisiä linnunlaulutekstuureja. Kohtauksen *topos* onkin pastoraali, jonka merkinä myös bordunasävelet usein ovat. Gabrielin laulamat säveltasot käyttävät bordunasävelten yläsävelsarjojen alimpia osasäveliä. Käytännössä se tapahtuu joko murtosointuisesti tai bordunasävelen mukaista akustista asteikkoa laulamalla. Olen merkinnyt Gabrielin nuottiin huolellisesti ne osasävelet, jotka poikkeavat eniten tavavireisistä vastineistaan. Terssin ja kvintin osalta tämä oli turhaa, sillä ne ovat joka tapauksessa puhtaita. Luonnonseptimin ja 11. osasävelen pyytäminen voi aiheuttaa ongelmia niihin tottumattomille, sillä harjoitusaikataulut ovat usein kireitä. Useat laulajat ja muusikot ovat niin tottuneita erilaisiin yläsävelsarjan approksimaatioihin, että aidon luonnonseptimin vaatiminen tällaisissa yhteyksissä voi olla turhaa vaikeuksien kerjäämistä!

Heinrich Schenker painotti, että harmonia on jotain luonnon antamaa, kun taasen kontrapunkti on ihmisen toiminnan seurausta (Schachter 1999, 130–132). Tässä tapauksessa kontrapunktsuutta ja inhimillistä kulttuuria edustaa kontrabasson

bordunasävelien valitseminen gregoriaanisesta halleluja-sävelmästä *Alleluia! Pascha nostrum immolatus est* (Palisca 1988, 47). Sävelmän alun *jubilus* kuullaan sellaisenaan kirkko-oopperan ensimmäisen näytöksen alussa, ja se on koko teoksen tärkein *cantus firmus* -materiaali eli CF.

Toisen näytöksen alun kontrabasson materiaalina on CF toisen säkeen alusta, transponoituna alkamaan sävelestä e: e-g-a-g-a-g-f-g-f-d-c. Olen valinnut tämän transposition siitä syystä, että se sisältää mahdollisimman paljon rikkaasti resonoivia kontrabasson vapaita kieliä. Paitsi kestoaltaan venytetty, on kukin sävel sijoiteltu eri oktaavialoihin sonoorien vapaiden kielten mukaisesti: (soiva) E1-G-A1-G- jne. Kun *cantus firmus* yksittäiset sävelet kestävät hyvin pitkään, ne eivät hahmotu tunnistettavana melodiana, vaan tilana ja rakenteena. Rekursiivisuudella ja erilaisilla aikamittakaavoilla leikkiminen on aina kiinnostanut säveltäjiä. Tutkimisen arvoinen on esimerkiksi Guillaume Dufayn messun *Se la face ay pale* Gloria-osa (Palisca 1988, 166). Sen *cantus firmus* -sävelmän kolmesta esiintymästä ensimmäinen käyttää hyvin pitkiä nuottiarvoja, toinen lyhyempiä ja kolmas lyhyimpiä, alkuperäissävelmää vastaavia. Samalla CF-materiaali muuttuu kierros kierrokselta abstraktista rakenteesta pintatason konkretiaksi. Kirkko-oopperani ensimmäisen näytöksen alussa CF esiintyy originaali-versiona, ”normaalein” aika-arvoin. Toisen näytöksen Marian ilmestyksen aluksi katsotaan sitten ääripäät. Alkusävel kestää helposti kymmeniä sekunteja. Tahdin 12 alkuun olen taasen kirjoittanut CF:n ensimmäisen säkeen kuusi alkusäveltä cembalolle mahdollisimman nopeaksi etuheleeksi, jossa yhden sävelen aikamittakaava on millisekuntien tasolla. CF:n päätössävelen kohdalla (t. 13) taasen Gabriel laulaa sävelmän alun ”normaalilla” nopeudella.

CF:n nopeuden ääripäät ovat näin samanaikaisesti läsnä toisen näytöksen alussa. Enkelin ilmestymisen ihmeenomaisuus ja uusien ulottuvuuksien avautuminen heijastuu ajankäyttöön. Ensimmäisen näytöksen finaalissa (Elisabethin ylityslaulu) sama CF-materiaali esiintyy tosin nopeana, mutta kirkkaasti hahmottuvana kuudestoistaosaliikkeenä (*Allegro risoluto*), samalla kun Johannes Kastaja kasvaa Elisabethin kohdussa. Ero Elisabethin maallisen ja Marian taivaallisen raskauden välillä artikuloituu esimerkiksi tällä tavoin.

Laulujen Laulun kevät-tekstistä siirrytään Luukkaan evankeliumiin ja enkelin tervehdykseen (*Sei gegrüßt, du Begnadete!* ”Terve, armoitettu!”). Yksi mieleenpainuva kommentti oopperan esitysten yhteydessä Itävallassa tuli eräältä paikalliselta eläkeläisrouvalta. Hän kertoi, että oli työkseen toiminut evankelisena uskonnonopettajana koulussa. Hän oli onnellinen siitä, että tekstini lähtökohtana oli Lutherin raamatunkäännös: näin hän saattoi vähemmistönsä edustajana kuulla Raamatun tekstit oman perinteensä mukaisessa muodossa, joka Itävallassa poikkeaa enemmistön käyttämästä. Esimerkiksi armoitettu on tässä *Begnadete*, ei katolisen raamatunkäännöksen *Gebenedaite*. Protestanttisen vähemmistön historia Itävallassa ennen Valistuksen aikaa sisältää synkkiä lukuja. Carinthischer Sommer -festivaalin perustaja oli aikoinaan itävaltalaisen musiikkielämän vastenmielisimpiä natseja, ja myös

Kärntenin myöhempään poliittiseen elämään sisältyy outoja piirteitä. Lutherin säe ”Se Sana seisoo vahvana” saikin monenlaista sisältöä. Protestanttisen säveltäjän protestanttiseen raamatunkäännökseen säveltämä kirkko-ooppera katolisille keskeisen tärkeään tarinaan Mariasta toimi ekumeenisena yhteyden rakentajana. Toisaalta Luukkaan evankeliumi painottaa myös yhteyttä juutalaisuuden ja varhaiskristillisyyden välillä. Nautin esimerkiksi siitä, että sain Luukkaan tekstistä käsin Kärntenin poliittisen todellisuuden keskellä alleviivata juutalais-kristillisen perintemme avainhahmoja. Esimerkkeinä tästä ovat kolmannen näytöksen tahdit 240 (Daavid) ja 258 (Aabraham).

Pastoraali-*topos* tiivistyy arkkienkelin tervehdykseksi käyrätorven fanfaarin kera. Siirtymän yhteydessä kaikki jousisoittimet hiipivät mukaan ja kaksiaänisyys tihenee kolmiäänisyydeksi. Samalla yläsävelsarjan luonnonharmoniasta siirrytään tritonus-kvartti -harmoniaan, joka purkautuu kvarttisointuun. Schenkerin käsitys harmonian luontolähtöisyydestä versus kontrapunktista ihmisen toimintana on mielenkiintoinen. Erinomaisena analyttisenä työkaluna se toimii esimerkiksi Carl Schachterin tutkielmassa Schubertin laulusta *Auf dem Flusse* (Schachter 1999, 130–132). On kuitenkin ongelmallista pitää yläsävelsarjaa jonkin sortin fetissinä ja tarrautua siihen kuin pikkuvauva tuttiinsa. Kuten Paavo Heininen on todennut, voi musiikki joko avoimen sonooristi heijastaa yläsävelsarjaa tai tiheän ekspressiivisesti siitä poiketa, aina tarpeen ja tilanteen mukaan. Ratkaisevan tervehdyksen hetkellä Gabrielin musiikki siirtyy yläsävelsarjan luonnonharmoniasta kovaan dissonoivuuteen (sointu C–fis–h). Tämä on mahdollista tulkita merkiksi aikuistumisesta, niin Marian elämässä kuin musiikin historiassakin. Dissonoivan dominanttisoinnun resoluutio tapahtuu alääännessä kvinttisuhteisesti ja ylä-äänissä piensekuntisuhteisesti (C–fis–h > F–g–c1!). Aika on täytetty, hetki aikuistumiselle on kypsä, jännitteessä uudessa tilanteessa osataan toimia. Dissonanssin synty merkitsee samalla myös kontrapunktin syntyä sanan varsinaisessa merkityksessä. Epävakaa harmoninen tilanne, jännite, ratkeaa melodisella vakaudella, piensekuntiliikkeellä: länsimaisen moniäänisyyden keskeinen työkalu vedetään esiin.

SCHERZO: VIVACE: ENKELI ILMOITTA A, MARIA KUUNTELEE

Gabrielin musiikki jatkuu Scherzona 1–3, jota katkovat Marian vastaukset (ikäänkuin Trio-taitteet 1 ja 2). Pastoraalia hallitsi CF-materiaalina gregoriaaninen halleluja-sävelmä. Scherzoissa 1–2 CF-materiaalina on Gabrielin tunnusmelodia, saksalainen keskiaikainen laulu *Es sungen drei Engel* (johon miellyin jo 1980-luvulla Kansallisoopperan *Mathis der Maler* -esityksissä). Kun Pyhästä Hengestä tulee kolmannessa scherzo-taitteessa puhe, CF-materiaalina toimii hymni *Veni, Creator Spiritus*. Strategia on sama kuin ensimmäisessä näytöksessä. *Illuminatio*, valaistuminen

tulee ihmisten todellisuuteen ulkoa käsin, CF-melodioiden hahmossa. Zacharias ei ensimmäisen näytöksen temppelekohtauksessa kykene reflektoimaan Gabrielin *Es sungen drei Engel* -melodiaa, vaan väistelee ontuvasti. Sen sijaan Elisabeth avautuu I näytöksen loppua kohti yhä rikkaammin ja tiheämmin musiikkiin työntyvälle halleluja-sävelmälle. Kaikkein rikkaimman kudoksen halleluja-melodiasta työstää Neitsyt Maria toisessa näytöksessä. Kuitenkin vasta kolmannen näytöksen Saka-riaan kiitosvirressä (tahti 278) *alleluia*-CF kulminoituu ja ikään kuin saavuttaa oopperan alkuhetken uudelleen, mutta vuorolaulun sijaan kuorolauluna.

Merkkiin liittyy taito tai taitamattomuus tulkita sitä. Taipumus joko kuunnella ja oivaltaa tai torjua ja väheksyä on tietenkin jokaisella, samoin kuin vastuu seurauksista.

Marialla tämä taito on, ja se on hänen luovuutensa ydintä. Hän pysähtyy aistimaan ja hämmästelemään Gabrielin ensimmäisen Scherzo-taitteen musiikkia. Ensin Maria nappaa Gabrielin päätössävelen ja siirtyy siitä laulamaan *As1*-perussävelen yläsäveliä. Yläsävel-orientaatioissaan Marian musiikki heijastaa alun Pastoraalin luonnonmusiikkia. Viidennen yläsävelen eli terssin *c1* kohdalla on tekstinä artikkeli ”ein” (*Welch ein Gruß ist das?* ”Mikä tämä tällainen tervehdys on?”). Nuottiin sana on merkitty *e>in*, sekä sen kohdalle toive, että vokaalisiirtymän aikana yläsävelet kuuluisivat selkeästi. Tämä tarkoittaa portaatonta ylimenoa takaisemmasta ja tummemmasta *a*-vokaalista kirkkaaseen *i*-etuvokaaliin siten, että siirtymän aikana muuttuva yläsävelikkö kuuluisi selvästi. Orkesterissa siihen liittyy viulun tremolon siirtymä naturalesta sul ponticelloon.

Olen vuosien varrella käyttänyt laulumusiikissani melko paljon tällaisia vähittäisiä siirtymiä eri äänteiden välillä. Kirkko-oopperassa ne muodostuvat loppua kohden tärkeäksi osaksi kokonaisuutta, kun osatekijät alkavat yhä rikkaammin sulautua yhteen. Tässä on kyse sointiväriin muuntumisesta tummasta kirkkaaseen, ja siinä mielessä vokaalilylimeno on saman tyyppinen ilmiö kuin jousisoittimen ylimeno naturalesta sul ponticelloon. Systemaattinen ilmiön esittely löytyy esimerkiksi Karlheinz Stockhausenin teoksen *Stimmung* esipuheesta. Usein tällainen äänenkäyttö, aina kaksiaäniseen lauluun asti, toimii hyvin laulajilla, jotka ovat erikoistuneet esimerkiksi keskiaikaiseen yksiäänisyyteen tai etnomusiikkiin: heillä on taito vaimentaa perussäveltä ja korostaa yläsäveliä. Länsimaisen taidemusiikin laulajan standardikoulutus näyttää sen sijaan painottavan senkaltaista soinnin koulumista, joka jättää vähän tilaa tällaisten ääni-ilmiöiden kanssa leikkimiselle. Se on vähän sääli.

Marian roolia on tähän mennessä koko ajan laulanut itävaltalainen Ursula Langmayr, jolla on mittava kokemus sekä modernin että klassis-romanttisen repertuaarin parissa. Vokaalitransformaatioiden ohella Marian musiikissa esiintyy myös eri konsonanttien ja artikulaatioiden korostamista. Marian fonetiikka heijastuu eri tavoin orkesteriin. Olen oppinut paljon Langmayrin tavasta integroida tällaista fonetiikan korostumista muuhun laulamiseen. Vääränlainen liioittelu synnyttää tahatonta komiikkaa, kuten vaikutelman änkyyttämisestä. Hienovarainen soinnin tunnustelu

yhdistyneenä vastaaviin soinnin ja artikulaation ilmiöihin orkesterissa on oikea lähestymiskulma, joka tähän astisen yhdeksän esityksen + studiolevytyksen aikana on kirkastunut. Ursula Langmayr kommentoi myös itse fonetiikan käyttöä II näytöksessä. Hänen mielestään vokaalien ja konsonanttien soinnin nouseminen pintaan heijastaa Marian suunnatonta hämmästyttä ilmestyksen edessä, kaiken Marian huomiokyvyn tihentymistä henkeäsalpaavalla tavalla. Erityinen tilanne vaatii erityisen musiikin. *Topos* on *Empfindsamkeit*, Marian taiteellisen kunnianhimoisuuden yksi tärkeä ulottuvuus.

Scherzo 1 (Gabriel) ja Trio 1 (Maria) ovat lyhyt avaus. Pitemmässä toisessa Scherzossa Gabriel kertoo Marian raskaaksi tulemisesta ja Jeesuksen syntymästä. Sen muotona on kiila, jossa säkeiden lyheneminen on merkitty kaksoisviivoilla. Gabrielin Scherzojen tekstuuri on enimmäkseen kolmiäänistä, aluksi CF liikkuu keskellä alttoviuluissa; Gabrielin ylä-ääni ja bassoääni liikkuvat suhteessa toisiinsa kontrapunktisessa vastaliikkeessä. Kontrapunktisuus tässä ei niinkään viittaa Palestrina-säännöstöön vaan pikemmin arkaaisempaan vaiheeseen, varhaisimman moniäänisyyden kiehtovaan rikaspiirteisyyteen, jossa on tilaa niin kvinttiparalleleille kuin kiinnostavalle kirpeydellekin. Kaikkea kuitenkin hallitsee hellittämätön eetos: mikä toimii?² Tahdissa 66 harmonia tihenee seitsemäänääniseksi, hetkellä jolla Gabriel ilmoittaa Jeesuksen nimen; samanlainen harmonia-ikkuna avautuu tahdissa 86, jossa Gabriel kertoo syntyvän pojan kuninkaallisuudesta. Tärkeitä nimiä (Jeesus, Jaakob) alleviivaa tenorin lakisävel, a1.

Työn alkuvaiheessa pohdin dramaturgi Jussi Tapolan kanssa strategiaamme ja suhdetta tekstiimme. Miten Raamatun tarina kerrotaan meidän kirkko-oopperamme keinoin?³ Kiinnostavaa suhdetta kristilliseen traditioon edustaa esimerkiksi Ina Colliander. Hänen enkeli-aiheinen grafiikkansa tyyllittelee bysanttilaista perinnettä tavalla, jonka voi kiteyttää sanaan paradoksaalinen: kuvat ovat yhtäaikaan primitiivisiä ja hienostuneita, kurinalaisia ja vapautuneita. Niin, millainen sitten tuli *Kastajan Syntymän* Gabrielista? Nopeat Scherzo-tekstuurit lähtivät alunperin säveltäjä Veli-Matti Puumalan vinkistä. Kun luimme librettoa yhdessä, Puumala painotti, että Gabrielilla on tekstiä huomattavan paljon, mikä on ratkottavissa esimerkiksi nopealla tempolla. Jussi Tapola painotti myös etäisyyden ottamista kiiltokuvien kultakutreista: enkelit ovat oikeasti ruumiittomia henkiolentoja, enemmän valoa kuin ainetta. Luukkaan tekstissä Gabriel on paitsi tietorikas, myös kaunopuheinen ja ihanteellinen: hän on aivan pakahtua viestiensä suurenmoisuudesta. Kun näin jälkikäteen pohdin hänen Scherzojensa tyyliä, niin mieleeni tulee Felix Mendelssohn

2 Helene Schjerfbeckille oli tärkeä elämys tutustua 1500-lukua vanhempaan italialaiseen taiteeseen, ja Einojuhani Rautavaaran musiikista kuuluu hänen ihailunsa vanhinta moniäänisyyttä kohtaan. Kun kuuntelee jotain *Las Huelgas Codexin* noin 700 vuotta vanhaa musiikkia, tuntuu kuin oltaisiin alkulähteillä, suorastaan alkuräjähdyksen hetkessä: tästä se alkoi, länsimainen moniäänisyys!

3 Keskustelua herätti muun muassa otsikko takavuosien *tv-maailma* -lehden jutusta, jossa arvioitiin jotain amerikkalaisten fundamentalistien tuottamaa Raamattu-elokuvasarjaa ja sen Mooses-osaa. Lehden otsikko kiteytti aika hyvin sen, me mitä halusimme karttaa. Se kuului: ”Moi, pensaalla on asiaa.” Latteaan realismiin liittyy kiiltokuvamainen enkelikäisyty, joka johtaa tahattomaan koomisuuteen.

ja hänen henkiolento-musiikkinsa *Sommernachtstraumissa* ja muualla. Mielestäni 1800-luvun idealismin suurenmoisimpia heijastumia on juuri Mendelssohnin musiikki (ja vaarallisimpia taasen Thorvaldsenin Kristus-patsas). Maria osallistuu tähän leikkiin tai peliin, jota Zacharias I näytöksessä yrittää väistää.⁴ Scherzujen keskeinen asema kummassakin ilmestyksessä antaa kokonaisuudelle myös *opera buffa* -sävyä, eikä aivan vähäisessä määrin. Juhla-*toposta* ei saakaan käsittää liian kapeasti, jonakin teennäiseen arvokkuuteen tikahtuvana. Pikemmin on kyse monenlaisten juhlan aiheiden panoraamasta.

Marian Trio 2 alkaa pistemäisillä äänillä ja päättyy kellomaisiin ääniin. Äärimmäisen virittynyt musiikki yhdistää aiemman sointiväri-sensitiivisyyden Gabrielin tekstuurin kontrapunktisuuden tutkimiseen. Cembalo Marian omimpana soittimena nousee etualalle. Gabrielin kolmas Scherzo alkaa sanoilla ”Pyhä Henki”, ja CF-materiaaliksi vaihtuu *Veni, Creator Spiritus*. Scherzo 3 johtaa teoksen tärkeimpään ja pyhimpään hetkeen: Marian suostumiseen ja inkarnaatioon eli Jeesuksen sikiämiseen. Artikuloin tässä teoksessa erityisen tärkeitä hetkiä seitsemällä kellonlyönnillä. Gabrielin viime sanoissa ne yhdistyvät tekstiin ”Jumalalle ei mikään ole mahdotonta.” Opiskelin 1990-luvun alussa Berliinissä sonoriteetti-spesialisti Witold Szalonekin sävellysluokalla. Szalonek korosti usein kirkonkellojen merkitystä eurooppalaisessa äänimaisemassa ja kulttuurihistoriassa. Niiden epätavanomainen spektri tuottaa soinnin, joka on muun muassa ollut tärkeä silta ja innoittaja, kun muusikot ovat etsineet teitä ulos klassisromanttisen perinteen umpikujista. Vieläpä putkikelloiksi kesytettyinä tämä outous toimii, merkkinä jostain tavanomaisen horisontin ylivoimaisella tavalla ylittävästä. Estetiikan perinteessä on tapana puhua ylevästä. Gabrielin ilmoituksen lopun kellonlyönneissä toistuu sama musiikki kuin aivan oopperan alussa, soitinten sisääntulossa gregoriaanisen sävelmän jälkeen. Isossa mittakaavassa ne toimivat maanmerkkinä tai majakkana. Ensimmäisen näytöksen alussa musiikki vaipuu niiden jälkeen prologin varjoihin ja aloittaa samalla pitkän matkan kohti tätä paluun hetkeä.

FEIERLICH & INKARNATION: MARIA SUOSTUU! TULKOON HARMONIA!

Ratkaisevaa on, että Maria suostuu tehtävänsä Jumalan synnyttäjänä. Miten tämä ratkaisuus, resoluutioiden resoluutio, sitten musiikkiin heijastuu? Ensin kuullaan orkesteria: halleluja-CF:n neljä alkusäveltä mahdollisimman sonooristi, käyrätorven ja sellon unisonona, *ff sostenuto cantabile*. Niihin yhdistyy mahdollisimman tiheä harmonia, 12-sävel-sointu, sekä cembalon ja piattin rikas sointi. Sitten seuraa resoluutio Marian alkusäveleen d1 sekä diminuendo pianoon.

4 Mainittakoon vielä, että Collianderin *Vibreä Enkeli* on riippunut kodissamme kohta 25 vuotta.

Marian sisääntulon esitysmerkintänä on *p, fragile ma dolce*, ja tekstinä ”Katso, olen Herran palvelijatar. Käyköön minulle sanasi mukaan.” Yksi omaan säveltäjänidentiteettiini paljon vaikuttanut perinne on *Wiener Schule*. Schönbergin koulukunnan yksi sävellystekninen ominaispiirre taasen on oktaavi-intervallin karttaminen (reaktiona myöhäisromanttisten partituurien oktaavipaljouteen). Myös tässä teoksessa oktaavia on käytetty hyvin säästeliäästi, mutta sitä tärkeämmäksi se sitten parissa solmukohdassa muodostuu. Marian hauraan sisääntulon (yksiviivainen d, kaikkien unisono) yhteydessä cembalon etuheet avaavat ensin pienen, sitten suuren oktaavialan d- ja D-sävelille. Putkikellon tavoin myös oktaavi-intervalli toimii teoksessa outouden ja ihmeen merkinä. Marian sisääntulon yksinkertaisuutta voidaan myös tulkita oman köyhyytensä tunnistavan ihmisen merkinä. Tähän köyhyyteen lahjoitetaan sitten näytöksen edetessä yhä pakahduttavampi rikkaus.

Samalla kun Marian suostumus etenee, syntyy musiikkiin harmonian ulottuvuus. Musiikin vahva soinnullinen, harmoninen identiteetti on esiintynyt pari kertaa Gabrielin Scherzossa, ja nyt Maria löytää sen osaksi omaa sävelkieltään. Maria suostuu! Tulkoon harmonia!

Inkarnaation ja Jeesuksen sikiämisen hetki oli alusta asti selkeä kulminaatio ja vedenjakaja koko teoksessa. Selvittelin ensin mahdollisuutta soittaa esityspaikan eli Ossiachin luostarikirkon omia kelloja kyseisellä hetkellä. Sitä mahdollisuutta ei järjestynyt. Sitten mietin jonkinlaista inkarnaatio-interludia orkesterille, kunnes ymmärsin: Marian ääni on lopulta arvokkainta ja suurenmoisinta, mitä tässä kokoonpanossa on käsillä. Saakoon siis Maria kokea Suuren Inspiraation hipaisun, jonka vallassa hän keksii ja laulaa Magnificatin alkusäkeet! Orkesterissa soi samaan aikaan uudet 7 kellonlyöntiä ja musiikin harmonia-ulottuvuus puhkeaa kukkaan.

Oopperani pianopartituurin sovittu luovutuspäivä oli marraskuussa 2009, ja intendentti Dr. Thomas Daniel Schlee valitsi solistit vuodenvaihteessa. Orkesteripartituurin piti olla valmis helmikuun lopussa 2010, ja kantaesitys oli 7.7.2010. Solisteista ainoa, jonka kanssa olin aktiivisesti sähköpostiyhteyksissä alkuvuonna 2010, oli Marian osan laulanut Ursula Langmayr. Hänen toiveensa oli avata musiikkia vielä loistokkaammin korkeimpaan rekisteriin, aina kaksiviivaiseen häveleeseen asti, jonka hän saa soimaan erityisen hehkeästi. Hetkellä, jolla Jumalan Poika sikiää Pyhän Neitsyen kohtuun, ei kannata kirkkaimpia ja loistokkaimpia ylärekisterin ääniä säästellä! Inkarnaatiota seuraavassa matkalaulussa (*Wandern II*) olin taasen kirjoittanut Marialle viisi kertaa kulminaation e2-sävellelle. Hänellä, niin kuin sopraanoilla usein, se on hieman epämukava ylimenosävel. Niinpä annoin musiikin aueta siinäkin ylärekisteriin eri tavoin. Tällaiseen vuorovaikutukseen laulajien kanssa pitäisi aina yrittää löytää aikaa ja mahdollisuuksia! Käytännössä aikataulut ovat usein kireitä. Nytkin jouduin lähettelemään korvaavia lisälehtiä pianopartituuriin.

Marian pyhimyksen sädekehä on säveltäjälle tietenkin kiitollinen aihe kirjoittaa

musiikkia, varsinkin jos hän on itse ikänsä elänyt luterilaisen perinteen ankeassa pyhimyksettömyydessä. Tärkeää on tietenkin se, että korkeita säveliä on oikea määrä ja niille edetään viisaalla tavalla, jolloin laulaja voi nauttia ylärekisterinsä loistokkuudesta. Soittimista Marian sädekehää luo erityisesti hyvin temperoitu cembalo. Cembalon hyvin korkeat yläsävelet ynnä aristokraattinen musiikinhistoriallinen tausta pukevat oivasti Pyhää Neitsyttä. Kellosignaalien jälkeen *topos* on *sarabande*, aristokraattinen tanssi, joka myös artikuloi Marian kuninkaallisuutta tällä ratkaisevalla hetkellä. Tahdissa 245 mukaan tulee vielä sädehtivämpi triangeli, joka soittaa ensimmäisen näytöksen prologin *monoritmican* rakenteellisen rytmien kahteen kertaan (ja saa seurakseen käyrätorven rytmisen kaanonin). Sama rytmi, jonka soidessa Maria oli oopperan alussa valittanut janoa, kuivuutta ja Jumalan poissaoloa, tekee nyt komean paluun: erämaa puhkeaa kukkaan, Maria laulaa!

Jotta musiikki toimisi näyttämöllä, teatterina, on tärkeällä hetkellä viisasta tarjota jotain visuaalisesti tarpeeksi isoa. Sain tietää Ossiachin näyttämötiimin jäsenet vasta loppuvuodesta 2009 (ohjaaja Yoshi Oida, lavastaja Tom Schenk ja puvustaja Richard Hudson), kun teos oli jo orkestrointivaiheessa. Niinpä olin kirjoitellut nuottiin omin päin kaikenlaisia näyttämöohjeita, jotka sitten päätyivät esitykseen vain osittain. Hyvä niin, sillä huomasin olevani ammattisäveltäjä mutta amatööriohjaaja. Tom Schenk kertoi hauskaasti siitä, miten he usein saavat säveltäjien ohjausmerkintöjä, jotka ovat aivan mahdottomia. Joskus ohjaajan ja lavastajan pitää alkaa alusta asti pohtia, mitä oikeasti pitäisi tehdä, jotta säveltäjän tarkoitus tulisi rampin yli.

Ossiachin Stiftskirche on 1000 vuotta vanha entinen luostarikirkko, joka on 1700-luvulla saanut rikkaan stucco-koristelun. Tom Schenk totesikin, että tila on kaunein, jossa hän on koskaan tehnyt töitä.⁵ Yksi toteutumatta jäänyt näyttämöohjeeni oli se, että suurenmoisen koristeellista ja kullanväristä barokkialttaria peittäisi musta kangas, joka inkarnaation hetkellä yhtäkkiä putoaisi alas. Mielenkiintoinen ajatus, joka olisi muun muassa akustisesti, taloudellisesti, astmaatikkojen kannalta toteuttamiskelvoton, sen verran suurikokoisesta alttarista on kyse. Toinen näyttämöohjeeni kuitenkin toteutui: Maria kääntyy yhtäkkiä alttariin päin, huomaa siinä oman patsaansa, Vapahtaja sylissänsä, ja huutaa hämmästyksestä (t. 241). Hänen oma kuvansa on tässä kirkossa! Marian kuva tulee olemaan jokaisessa kirkossa! Minua kiinnosti tarinassa ajatus Marian voimaantumisesta. Maria laulaa Jumalasta, joka ”on katsonut palvelijattarensa alhaisuuteen.” Tällainen syvä nähdä tulla kokeemus laajenee häkellyttäväksi oivallukseksi omasta paikasta kirkkohistoriassa: ”Tästedes kaikki sukupolvet ylistävät minua autuaaksi.”

Samalla kun Maria huutaa hämmästyksestä nähdessään itsensä Jumalan Äitinä, palaa Inkarnaation alun 12-sävel-sointu ja käyrätorven CF. Luulen, että evankelista Luukas olisi hyväksynyt tällaisen noston, kulminaation kulminaation, mainitaanhan hänet ensimmäisenä madonna-ikonin tekijänä.

5 Näyttämökuvia on osoitteessa www.carinthischersommer.at.

VERWANDLUNG JA WANDERN II: MARIA VAELTAA! TULKOON KONTRAPUNKTI!

Visio haihtuu ja raskaaksi tullut Maria päättää lähteä Juudeaan tapaamaan sukulaistaan Elisabethia, jonka raskaudesta enkeli Gabriel myös oli kertonut. Urkupisteen (b-sävel) hallitsema lyhyt välisoitto, *Verwandlung*, kiteyttää näytöksen musiikin piirteet. Huiluääniglissando ja *ricochét* (tahti 258) viittaavat pastoraalin luonnonääniin. Sitä seuraa kaksi keskenään symmetristä sointua eli viittaus harmoniseen identiteettiin. Niiden jälkeen musiikki eriytyy jousien aidoksi kolmiääniseksi polyfoniseksi tekstuuriksi (t. 263–268), jonka referenssinä on kontrapunktikoista huomattavin (ykkösviulun aihe b–a–c1–h). Viimeinen musiikinhistoriallinen kategoria on sitten kirkas ilon affekti: käyrätorvi puhaltaa välisoiton lopuksi fanfaarin esityserkinnällä *hell und froh*. Jos musiikinhistoria vuosina 900–1600 halutaan näihin kategorioihin kiteyttää, niin oikea järjestys olisi epäilemättä yksiaänisyys–kontrapunkti–harmonia–affekti. Näytöksen arkkitehtuurissa olen muuttanut järjestystä, siirtänyt painopistetasolla harmonian (inkarnaatio) ennen kontrapunktiä (*Wandern II*). Kun harjoittaa säveltäjän eikä musiikinhistorianopettajan ammattia, niin voi samalla käyttää taiteellista vapautta.

Marian matkalaulu ja vaellus on huomattavan erisävyinen kuin Zachariaan *Wandern I*, vanhuksen tumma *De profundis* ensimmäisessä näytöksessä. Syksyn asemesta on kevät, vanhan ja lapsettomuudesta masentuneen miehen asemesta vaeltaa nuori, käsittämättömällä tavalla raskaaksi tullut nainen.⁶ *Wandern II*:n tekstinä on psalmi 126. Psalmin unenomainen ja pakahtumaisillaan oleva onnen ja täyttymyksen tunne sopii hyvin Marian tilanteeseen. Musiikin lajina on kolmiääninen polyfoninen motetti. Maria kulkee ja ottaa samalla haltuunsa äänenkuljetuksen.

Cembalo on oopperassa viritetty ei-tasavireisesti. Muut soittimet ovat moderneja, ja a1 on 442 Hz. C:stä ylöspäin on puolet cembalon kvinteistä viritetty puhtaiksi, ja *komma* on tasattu loppujen kesken, eli kvintti f–c on nelisen senttiä kapea, jne. (tarkemmin Linjama 2012, 75). Kirjoitin viimeksi järjestelmän läpikotaisesta ongelmattomuudesta, mutta ei se nyt aivan niin vaivatonta ollut: Marian *Wandern II* on alkupuolellaan toiminut huonosti. Toisessa näytöksessä, sekä alun pastoraalissa että nyt vaelluslaulussa, esiintyy linnunlaulutekstuuria, cembalon korkealla nelijalkaisella äänikerralla soitettuna (*senza 8'*): pistemäisiä, repetitiivisiä ja kromaattisia sointuja. Pastoraali on käytännössä 1-äänistä musiikkia, ja siinä cembalon lintu-*topos* oli intonaation suhteen ongelmaton. Sen sijaan *Wandern II* -osan jousitekstuuri on varsin kromaattista 3-äänistä polyfonista musiikkia vahvan soinnullisen identiteetin kera. Siihen ovat cembalon korkean rekisterin ei-tasavireiset pisteet törmäilleet ikävän kuloisesti, osan hiljaisen alkuvaiheen aikana. Yritimme ensin vaimentaa cembaloa,

6 Minua ei kiinnostanut alkaa ”dekonstruoida” käsitystä Marian neitseellisestä hedelmöitymisestä. Luukkaan kertomus on alkuperäisenä ihan tarpeeksi ”kiinnostava”. Toki annamme Elisabethin sitten kolmannessa näytöksessä, mustimman masennuksensa hetkellä, epäillä myös Marian raskauden alkuperää.

sulkemalla kannen. Se auttoi jonkin verran, mutta tuntui kuitenkin väärän suuntaiselta toimenpiteeltä. Sitten keksin viime tingassa ennen levytystä ratkaisun: poistin cembalon linnunlaulutekstuurista kaikki kavennettujen kvinttien alueelle osuvat sävelet. Jäljelle jäi vain tarkalleen jousien vapaita kieliä vastaavia säveltasoja, ja näin intonaatio-ongelmat katosivat. Korkeiden pistemäisten äänien kuuluvuus on joka tapauksessa niin hyvä, että jäljelle jääneet sävelet riittivät.

Toinen työpajakokemus liittyi osan säveltämiseen vuonna 2009. Oopperaa edeltävä laaja vokaaliteksti on *Completorium*, yön rukoushetki kahdelle laulusolistille ja soitinyhtyeelle. Sen neljäs osa, psalmi 90 sopraanolle, huilulle ja gamballe on tekstuuriltaan saman tyyppinen kuin oopperan *Wandern II*: kolmiääninen polyfoninen motetti. Stemmojen kesken vallitsee kongruenssi, ja tekstin käsittely on suunnilleen syllabista. Aloin säveltää myös oopperaan saman tapaista rauhallisesti virtailevaa, vanhaa vokaalipolyfoniaa muistuttavaa tekstuuria. Halusin matalien jousten pehmeää sointia, ja kirjoitin Marian ja ykkösalttoviulun musiikkia unisonossa. Jossain vaiheessa kuitenkin tajusin, että *Completorium*-esityksissä tekstin ymmärrettävyyttä ei ehkä ollut erityisen hyvä, siitä yksinkertaisesta syystä, että uusia tavuja tulee harvakseltaan, verrattuna normaalin puheen ajankäyttöön. Yön rukoushetken liturgiassa latinankielisen tekstin kera tällainen mietiskely toimii. Kansankielinen kirkko-ooppera on eri asia, ja niinpä kirjoitinkin *Wandernin* laulustemman uusiksi: ei enää unisonoon, vaan heterofonisesti alttoviulun kanssa. Ymmärrettävyyden lisäämiseksi tihensin laulustemman rytmiä kertaamalla sanoja: muokkasin siis verkkaista syllabisuutta tiheämmän puheenomaisuuden suuntaan. Erityisesti ymmärrettävyyttä lisäsi sellainen ”epätarkka yksiaänisyys”, jossa atakit eli äänten alukkeet eivät osu yksin laulun ja soittimen kesken. Tällöin laulun konsonanttialukkeista saa ratkaisevasti paremmin selvää. Tämän heterofonia-suodattimen jäljiltä myös alttoviulustemman jäi hitaampana saman tekstin rytmi ja fraseeraus, mikä ei tietenkään haittaa.

Ylipäänsä kysymys laulustemman kaksintamisesta soittimilla on monisyinen. Heterofonia on lähtökohtaisesti hedelmällinen tapa toimia. Soitinkokoonpano, jossa on paljon jousia, mutta vain yksi puhallin (käyrätorvi), on myös lähtökohtaisesti ongelmaton: on helppo tukea peittämättä.

Ylä-äänien heterofoniseen konstellaatioon osallistuu Marian ja alttoviulun lisäksi käyrätorvi. Ylipäänsä aidon polyfonian yksi tärkeä arvo on sen avaamassa tilallisessa kokemuksessa, itsenäisten äänten luomassa vaikutelmassa tilan aukeamisesta. *Kastajan Syntymän* perimmäinen idea liittyy juuri ahtaan tilan avartumiseen, monin tavoin, metaforana syntymästä. Marian Matkalaulun polyfonisen motetin tilallisuutta tukee myös käyrätorven soinnin synnyttämä tilakokemus, sekä tietenkin kontrabasson pizzicatot. Samaa liittyy myös edellä mainittu Ursula Langmayrin toivoma laulun ylärekisteriin avautuminen ylimenosäveliltä (esim. t. 295). Maria on pyhiinvaelluksella, aika muuttuu tilaksi.

Kuten klassisessa vokaalipolyfoniassa, ovat imitaation kohteeksi tulevat teemat matalaprofiilisia: ei *seconda prattica* -hengessä karakteristisen yksilöllisiä, vaan *prima*

prattica -hengessä jalon pidättyväisiä. Keskeinen konkreettinen materiaalin lähde on em. hallelujamelodia. Ensimmäinen teema alkaa sen sävelillä 1–3 tahdissa 280–281. Toinen teema (varsinaisesti tahdista 298 alkaen) käyttää sen säveliä 4–6. Tähän ”jalon pidättyväisyyden” perinteeseen istuu hyvin seuraava BACH-aihe.

Otettuaan imitoivan polyfonian haltuunsa, säveltäjä-Maria rikastaa keinovalikoimaansa edelleen: sanojen ”kehre unser Geschick”, ”käännä kohtalomme”, kohdalla musiikki todella kääntyy ja alkaa työstää edeltävää materiaalia retroversiona, Machautin ja Bergin hengessä (t. 311). Tärkeä uusi teema liittyy sanaan ”Bäche” (”niinkuin aina tuot purot autiomaahan”), jonka yhteydessä cembalossa soi BACH-aihe kolmiäänisenä polyfonisena sommitelma (*originalis* ylä-äänessä, tritonustranspositio väliäänessä ja sekuntitransposition retroversio ala-äänessä). Osan loppua kohti Maria saapuu Zachariaan ja Elisabethin talolle. Crescendo johtaa näytökseen finaaliin, Marian ja Elisabethin kohtaamiseen ja Magnificatiin, jonka naiset tässä versiossa laulavat yhdessä. Sointi kirkastuu muun muassa siten, että viulut nousevat loppua kohden selvemmin etulalalle. (Alttoviulujen tumma sointi on aiemmin ollut osassa hallitseva.)

FINAALI: MARIAN KIITOSVIRSI. MARIA JA ELISABETH KOHTAAVAT! TULKOON ILO!

Idea toisesta näytöksestä musiikin historian v. 900–1600 heijastajana saa täyttymyksensä finaalissa, Magnificatissa, jossa eri affektit tunkeutuvat edeltävän harmonisen ja polyfonisen materiaalin sisään. Musiikin lajina näytöksen finaalissa on variaatioita tai metamorfooseja CF-hallelujasta.

Ensin motettitekstuuri tihenee neliääniseksi naisten kohdatessa, uutena teeman halleluja-CF:n kvinttihilppyy-kohta (t. 342). Tahdissa 358 Elisabeth kertoo että lapsi kohdussa hypähti ilosta Marian tervehdyksestä. Ilon affektia luovat cembalon terävät pisterytmit, jousien ylöspäiset duolikuviot, sekä yleinen kiihtyneisyys, accelerando ja crescendo, jotka johtavat Magnificat-tekstiin tahdissa 369.

Varsinaisen Marian kiitosvirren alun laulaa Maria ensin kahdesti Elisabethin kannustushuutojen kera, kunnes naiset vielä varmemmaksi vakuudeksi laulavat samat sanat kolmannen kerran, yhdessä, oktaaveissa, perinteisen psalmilaulukaavan sävelin. Affektina tai *topoksena* on tässä mielestäni Haydn-finaali: irtipäässyt vauhdin riemu joko kepeänä tai rajuna (*Vivace*). Se leikataan tahdissa 404 Elisabethin bluestyyliin, glissandoihin matalassa rekisterissä ja suoranaiseen ”sinisen sävelen” pyytämiseen tahdissa 407. Matala tyyli liittyy tässä tekstiin ”palvelijattaren alhaisuudesta.”

Tästedes hallitsevana piirteenä on Marian musiikin korkeatyyliisyys, joka vuorottelee Elisabethin matalan tyylin kanssa. Idea oli alunperin Paavo Heinisen, aivan teoksen suunnittelun alkuhetkiltä: pannaan eri ihmiset laulamaan vuorotellen samo-

ja tekstejä! Kun keskenään erilaiset ihmiset artikuloivat samaa totuutta kumpikin omalla kielellään, oman identiteettinsä läpi, tuo totuus saa lisää yleispätevyyttä ja kantavuutta. Siitähän myös ekumeniassa on kyse. Marian ja Elisabethin juhlassa kohtaavat taiteellisesti kunnianhimoinen esteetikko ja sensuelli aisti-ihminen. He löytävät yhtäkaa keskinäisen yhteyden ja kunnioituksen, sekä kumpikin aidon tilan omalle ainutkertaisuudelleen ja erityislaatuudelleen! Strategia on lupa käsittää myös kannanotoksi yleisen kirkon puolesta, kaavamaisista lahkolaisuutta vastaan.

Topos-kontrastit kasvavat myös suoraan tekstistä. Luukkaan tekstin rakenteena on perinteinen kantillaatio tai psalmilaulu, joka perustuu parilliseen rakenteeseen. Esisäe avaa pelin ja toteaa jotain, jälkisäe toistaa saman muunneltuna ja sulkee säeparin kadenssiin. Näin tapahtuu myös Magnificat-tekstissä monta kertaa alussa ja lopussa – ”Minun sieluni ylistää Herran suuruutta, minun henkeni riemuitsee Jumalasta, Vapahtajastani”. Keskivaiheilla säeparin suhde perustuu kuitenkin kontrastiin, vastakohtaan – ”Hän on syössyt vallanpitäjät istuimiltaan ja korottanut alhaiset.” Kiitosvirren kontrastit kasvavatkin usein tällaisista tekstin vastakohdista. Samalla esiintyy myös saman tekstin erityyisiä sävelasuja, jotka taasen nousevat Marian ja Elisabethin keskinäisestä erilaisuudesta. Näytöksen finaali onkin lopulta monen suuntaisia tyylikontrasteja: korkea versus matala tyyli, laulavuus versus kellomaisuus, taistelu versus hellyys, myötätunto versus pilkkaisuus, oppineisuus versus rahvaanomaisuus, semanttinen versus musiikillinen kontrasti.

Elisabethin blues-kommentin jälkeen palataan tahdissa 413 hetkeksi ”Haydn-finaaliin”, joka tahdissa 416 taittuu kello-*topokseksi*. Kellosoinnit saavat ostinatomaisia piirteitä, ja hallitseva soitin on cembalo. Kello-tyylistä palataan tahdissa 444 Haydn-finaali -*topokseen*. Toisaalta, tässä kohden viuluilla on jo sangen raisuja kolmiäänisiä sointuja *senza arpeggiando, ruvido*: kepeydestä ollaan siirtymässä kohti taistelulaulua, joka on *topos* viimeistään tahdissa 456 (”Hän on lyönyt hajalle ne, joilla on ylpeät ajatukset sydämessään.”). Naisten yhdessä laulaman päättäväisen taistelulaulun tyyli lähenee jopa marssia, ja sillä on myös suora esikuva Hindemithin *Mathiksessa*, päänäyttelijän ja kapinajohtajan duettona laulamassa hengennostatuslaulussa.

Naiset siis voimaantuvat ja vapautuvat, ja taistelulaulu johtaa vielä intensiivimpään kello-*topokseen*. ”Hän on syössyt vallanpitäjät istuimiltaan...”, laulaa Maria äärimmäisen painokkaasti, rohkeasti ja riemukkaasti. Osan aggressiivinen puoli huipentuu tahdissa 488, josta musiikki leikataan taas jyrkästi Elisabethin lyyriseen, kehtolaulumaiseen blues-*topokseen*. Parin *topos*-kontrastin kautta koetaan sitten hellyys-*topoksen* huipentuma tahdista 500 eteenpäin. Ensin Elisabeth pilkkaa vallanpitäjiä negro spiritual -tyyliin. CF-materiaalin alkuvälellä liikkuvat bassossa, ensin inversiona, sitten alkuperäisessä muodossa. Jaloon koraalityyliin jatkaa sitten Maria alhaisten korottamisesta: hänen säkeensä tutkivat samaa CF-materiaalin alkua niin systemaattisesti, että voidaan myös puhua oppineesta tyylistä (ensin *originalis*, sitten *inversio*, lopuksi *retroversio*). Nälkäisiä kohtaan naiset osoittavat tahdissa 533 kaiken mahdollisen empatian ja solidaarisuuden, minkä jälkeen rikkaita tilytetään.

Kari Kurkela on kirjoittanut kiinnostavasti musiikista aggressiivisten ja ”attektiivisten” voimien jännitekenttänä (Kurkela 1993, 204–205). Attektiivinen on sanana Kurkelan uusmuodoste, joka tarkoittaa lyyrisyyttä, hellyyttä yms. (Asianmukaisen käsitteen puuttuminen viestii Kurkelan mukaan aggressiivisuuden ylivallasta kulttuurissamme.)

Tällä tavoin Magnificat kehkeytyy aggressiivisuuden ja hellyyden vuorovaikutuksena. Huipennus tahdissa 488 osuu kello-*topoksen* alueelle. Kirjoitin edellä konkreettisista putkikellon äänistä, taitekohdan ja ihmeen merkinä. Kellonomaisten äänien ja artikulaatioiden leviäminen koko yhtyeeseen tahdeissa 467–488 ja Marian kiitosvirren huipentuminen niihin ei ole sattumaa. ”Vivos voco”, eläviä kutsun, on usein kaiverrettu vanhoihin kirkonkelloihin. Havahtuminen, täysin hereillä oleminen, on magnificatissa olennaista, ja siinä yhteydessä kello-*topos* on monessa mielessä perusteltu valinta.

Osan loppu palaa alun ”Haydn-finaali -*topokseen*”, vivace-tempoiseen konsertoivuuteen, jonka osatekijöinä on leveä laululinja ja intensiivinen kahdeksasosaliike jousissa, ynnä käyrätorven ja kontrabasson dialogi Honeggerin *Liturgisen sinfonian* tapaan. Aivan loppu sulkeutuu lyyrisesti.

Marian kiitosvirsi kahden naisen laulamana on juhla ja näköalapaikka, jota voi tarkastella teoksen kokonaisuutta vasten. Jo ensimmäisen näytöksen prologissa käy selväksi, että Maria ja Elisabeth ovat ihmisiä, jotka tunnistavat ja tunnustavat oman varjonsa ja puutteenalaisuutensa. Marian autiomaassa tuntema ”jano” on samalla taiteellisen inspiraation etsimistä, musiikillisen materiaalin tunnustelua levottomuuden ja kaipauksen vallassa. Luovuuden juhla, jonka vallassa hän pääsee toisessa näytöksessä vaeltamaan halki musiikin historian, on yksi mahdollinen tapa kertoa Marian tarinaa. Tämä on hyvin synkronissa sen merkityksen kanssa, mikä Marialla on länsimaiselle taiteenharjoittamiselle ollut. Elisabethille taasen vastaus on eroottisen täyttymyksen kokeminen ja raskaaksi tuleminen, joita on jo perusteellisesti juhlittu ensimmäisessä näytöksessä. Toisessa näytöksessä Elisabethin osana on iloita Marian kanssa ja kannustaa häntä, Marian vanhempana sukulaisena ja mentorina.

Ehkä musiikki heijastaa omalla tavallaan myös oopperan historiaa, sen kahta ensimmäistä vuosisataa. Carl Dahlhaus on pohtinut kiinnostavasti barokkioopperan ja klassisen tyylin oopperan (Gluck, Mozart) suhdetta (Dahlhaus 1988, 55–). Muun muassa Schilleriin viitaten Dahlhaus kiteyttää eron barokkisen paatoksen versus klassisen eetoksen suhteeseen. Barokkioopperan roolihahmo on ennen muuta affektien välikappale tai mielenliikkeiden näyttämö, kun vasta klassinen tyyli merkitsee autonomisen ja vapaan roolihenkilön syntyä. Luin artikkelin joskus 90-luvulla, eikä se ollut missään vaiheessa mielessäni säveltämisen aikana. Kuitenkin näin jälkikäteen ajatellen Dahlhausin teksti kuvaa hyvin säveltämäni musiikkia. Zachariaan suuret soolonumerot ensimmäisessä näytöksessä ovat ranskalainen alkusoitto ja inventio, jotka ovat tyyppillisiä barokkimusiikin lajeja. Barokkisuutta edustaa myös niiden puhdaspiirteinen yksityilyisyys ja tietynsortinen oppinut juhlaisuus. Naisten

toisen näytöksen lopussa laulamassa Magnificatissa on sen sijaan wieniläisklassisen tyylin piirteitä. Olen edellä kutsunut yhtä sen keskeistä *toposta* Haydn-finaaliksi. Vielä tärkeämpi klassismin piirre on se tyylikontrastien leikki, jota olen edellä yrittänyt hahmotella. Zacharias juuttuu ensimmäisessä näytöksessä vanhaan ja hukkaa samalla oman identiteettinsä ja kielensä. Naisille toisen näytöksen finaalissa kirjoittamani musiikki sen sijaan heijastaa kummankin oman identiteetin löytämisen riemua: vahvasta omasta eetoksesta käsin avautuu mahdollisuus dialogiin toisen kanssa, kontrasteilla leikkimiseen, revittelyyn ja iloitteluun.

Aika harvoin saa lehtien musiikkikritiikeistä mitään kiinnostavaa lukea. Poikkeuksen teki *Kronen Zeitung* todetessaan, että teoksessa naiset kirjoittavat Raamatua eteenpäin (Hein 2010). Luukkaan teksti on hyvin rikas ja kaunis, ja minulle yksi sen tärkeä ulottuvuus tosiaankin on sen vahva feministinen ulottuvuus.

Lopuksi mainitsen vielä Marian ja Elisabethin suhteeseen liittyneen opettavaisen yksityiskohdan oopperamaailman realiteeteista. Tammikuussa 2013 selvisi, että Elisabethia siihen asti laulanut Susannah Haberfeld oli tullut raskaaksi eikä voinut osallistua heinäkuulle sovittuihin esityksiin eikä levytykseen. Kun uutta Elisabethia etsittiin, piti kapellimestari Juhani Lamminmäki tiukasti kiinni siitä, että laulajan pitää oikeasti olla Marian esittäjää, Ursula Langmayria, selkeästi vanhempi ikävuosiltaan. Miksi? Jotta voisi kuulohavainnon tasolla syntyä uskottava illuusio vanhenevasta Elisabeth-rouvasta nuorta Neitsyt Mariaa kohtaamassa. Sekä toisessa että kolmannessa näytöksessä tällainen eri äänien välinen perspektiivi loi vaikutelman siitä, että olimme onnistuneet 2013 solistivalinnoissamme (Ursula Langmayr nuorena Neitsyt Mariana, Tuula Paavola vanhenevana Elisabeth-rouvana, Esa Ruuttunen pappi-vanhuksena ja Niall Chorell iättömänä arkkienkelinä). ■

LÄHTEET

Agawu, V. Kofi 1991. *Playing with Signs*. Princeton: Princeton University Press.

Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag.

Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki*. Helsinki: Hakapaino.

Hein, Andrea 2010. Klangvolle Geburt des Täuflers. *Kronen Zeitung* 10.7.2010.

Linjama, Jyrki 2002. *Topiikan juhla*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia, myös internet-sivustolla www.siba.fi.

Linjama, Jyrki 2011. Kirkko-ooppera: säveltäjän puheenvuoro. *Synteesi* 30/2/: 89–95, myös internet-sivustolla www.amfion.fi.

Linjama, Jyrki 2012. Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täuflers* – huomioita sävellystekniikasta (osa 1). *Trio* 1/2012: 71–97, myös internet-sivustolla <http://www.siba.fi/web/guest/services-for-all/publications/printed-publications/periodicals>

Palisca, Claude 1988. *Norton Anthology of Western Music*. New York, London: W. W. Norton & Company.

Schachter, Carl 1999. *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. New York, Oxford: Oxford University Press.

SUSANNE KUJALA

”Urut – uuden musiikin instrumenttina”

Susanne Kujalan musiikin tohtorintutkinnon tarkastustilaisuus pidettiin lauantaina 25.5.2013 Helsingin Musiikkitalon Organo-salissa. Tohtorintutkinnon aiheena oli ”Urut – uuden musiikin instrumenttina”. Kujalan kirjallisen työn nimi on *Käsikirja uruista säveltäjille*. Tarkastustilaisuuden alussa Susanne Kujala esitti seuraavan ohjelman:

Paul Hofhaimer (1459–1537)	<i>Tandernack</i>
Juhani Nuorvala (s. 1961)	<i>Prélude retouché</i> keskisävelviritteille uruille (2013), kantaesitys
Olli Virtaperko (s. 1973)	<i>Niin paljon tietoa...</i> (2000–2004) uruille ja kahdelle avustajalle
Olivier Messiaen (1908–1992)	<i>Dieu parmi nous</i> (1935)
Susanne Kujala, urut Veli Kujala, avustaja 1 Tiia Saari, avustaja 2	

LECTIO PRAECURSORIA

Musiikin tohtorintutkintooni kuuluvan viidestä konsertista koostuvan konserttisarjan tarkoituksena oli esitellä urkujen monipuolisia ominaisuuksia. Ohjelmiston pääpaino oli aikamme musiikissa ja sarjan teemana ”Urut – uuden musiikin instrumenttina”. Urut on kuitenkin hyvin perinteikäs soitin, jolla on yli 2000 vuoden historia. Se on esiintynyt ajan myötä monenlaisina muunnoksina. Koska osa historian saattossa kehittyneistä erilaisista urkutyypeistä on säilynyt nykypäivään asti, on olemassa

monipuolisia urkumaisemia. Urkumaisemiin kuuluvat luonnollisesti myös kaikki uudet urut, joskin niiden esikuvina on voinut toimia jokin historiallinen soitin tai urkutyyli. Esimerkki uudesta, mutta historialliseen tyyliin – tässä tapauksessa ranskalaisromantiikan ajan tyyliin – rakennetusta instrumentista on Helsingin Kallion kirkon lehteriurut, jotka on rakennettu vuonna 1995 urkujenrakentaja Åkerman & Lundin toimesta. Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani keväällä 2008 pyrin tuomaan esille, miten kyseiset urut soveltuvat uuden urkumusiikin esittämiseen. Silti halusin esitellä myös, miten soitin soi sen ajan musiikissa, jota urut edustavat tyylillisesti. Tämän vuoksi soitin konsertissa **César Franckin** (1822–1890) teoksen *Grande Pièce symphonique*.

Kallion kirkon lehteriurkujen orkestraalisuus eli laaja dynaaminen skaala ja erilaiset sointivärit antavat myös uudelle ja uusimmalle musiikille sopivat ilmaisukeinot. Kantaesityksenä soitin **Olli Virtaperkon** (s. 1973) kolmiosainen teoksen *Dawkins*. Virtaperkon aikaisempi urkuteos *Niin paljon tietoa...* kuultiin tänään. Sen kantaesitys soitettiin Kotkan kirkon uruilla, jotka on rakennettu saksalaisen barokin ajan tyyliin. *Niin paljon tietoa...* on sävelletty vain tätä kyseistä soitinta silmällä pitäen. Sovin säveltäjän kanssa, että uusi teos tulee olemaan mahdollista esittää useammilla uruilla ja urkutyypeillä. Näin ollen urkujen erilaiset soittokoneiston ja äänikertojen hallintalaitteiston tyypit eivät estä teoksen esittämistä. Edellytyksenä *Dawkinsin* esittämiseksi ovat kuitenkin kolme sormiota ja vähintään kohtuullinen jälkikaiunt aika kaikuefektejä varten. Tämän lisäksi urkujen sammuttaminen ei saa katkaista yhteyttä soittopöydästä pilleihin.

Ensimmäisen jatkotutkintokonserttini ohjelmistoon kuuluivat Franckin ja Virtaperkon teoksien lisäksi uuden musiikin pioneerin **Olivier Messiaenin** (1908–1992), amerikkalaisen uuden musiikin ”grand old manin” **Georg Crumbin** (s. 1929) ja suomalaisen, nuoremman sukupolven säveltäjä **Veli Kujalan** (s. 1976) urkuteoksia.

Kuten ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani kantaesitin sarjan jokaisessa konsertissa vähintään yhden uuden suomalaisen teoksen, soitin 2000-luvulla syntyneiden teoksien uusintaesityksiä, esitin uudelle urkumusiikille merkittävien ulkomaalaisten säveltäjien teoksia sekä – mikäli konsertin dramaturgia antoi myöten – urkutyypeille alunperin sävellettyä musiikkia. Elävän soittimen vaalimiseen kuuluvat mielestäni sekä uuden ohjelmiston aikaansaaminen että olemassa olevan repertuaarin ylläpitäminen.

Toisessa jatkotutkintokonsertissani syksyllä 2009 kantaesitin **Minna Leinosen** (s. 1977) urkuteoksen *Par Préférence*, joka on mielestäni malliesimerkki toimivasta urkumusiikin notaatiosta. Nuottikuva on selkeä eikä jätä avoimia kysymyksiä. Leinonen käyttää teoksensa alussa terssi- ja oktaaviäänikerran välillä syntyviä huojuntoja. Nämä huojunnat syntyvät yläsäveläänikertojen luonnonmukaisen virityksen ja muiden äänikertojen tasavireisen virityksen hienovaraisesta erosta. Säveltäjä ehdottaa myös toista vaihtoehtoa kohdan esittämiseen, mikäli käytössä olevissa uruissa ei ole 1 3/5’-terssiäänikertaa. Mielenkiintoisia ovat Leinosen urkusoinnin ”filteröin-

nit”, joiden rekisteröintiohjeet ovat tarpeeksi yleisluonteisia, jotta teos on mahdollista esittää useilla urkutyypeillä.

Konsertin erikoisin sävellys oli japanilaisen, Pariisissa asuvan **Noriko Baban** (s. 1972) *Kalavinka* uruille ja kahdelle avustajalle, jotka soittavat erilaisia lintupillejä. Tutustuin Noriko Babaan asuessani kolme kuukautta Pariisissa keväällä 2009. Baban teos on lyhyt ja kevyt – täydellinen vastapaino monille muille raskaille ja pitkille urkuteoksille.

Soitin tämän toisen jatkotutkintokonserttini Helsingin Paavalinkirkon lehteriuruilla, jotka on rakentanut Kangasalan urkutehdas vuonna 1931. Samalta ajalta on myös **Paul Hindemithin** (1895–1963) ensimmäinen urkusonaatti, joka edustaa uusklassismia. Sonaatti vaatii mielestäni kirkasta, selkeää sointia, vaikka fraseerasin monia kohtia romantiikan ajan rubatoa muistuttavalla tavalla. Paavalinkirkon lehteriurut soveltuvat erityisen hyvin sekä niin sanottuun klassisen selkeään, piirtävään että romantiikan ajan muhkeaan, pyöreään sointiin. Nämä kaksi sointi-ihannetta omaava soitin on eduksi myös esitettäessä **Kalevi Ahon** (s. 1949) *Kolme Interludia*. Teos perustuu säveltäjän kahdeksanteen sinfoniaan uruille ja orkesterille.

Korealainen, Saksassa toiminut säveltäjä **Isang Yun** (1917–1995) kirjoitti teoksensa *Tuyaux sonores* graafisella notaatiolla, mikä jättää suuren vastuun toteutuvasta kuulokuvasta esittäjälle. Yun merkitsee erilaisilla putkien aukoilla eri dissonanssiasteisia sointuja tai klustereita. Niin ikään on merkitty dynamiikkaa ja joitakin soittotapoja kuten artikulaatioita. Teos on – kuten myös vielä tunnetumpi **György Ligetin** (1923–2006) *Volumina* – mielestäni hyvä esimerkki siitä, että säveltäjä voi kuitenkin antaa esittäjälle hyvin harkitusti ne raamit, joiden sisällä esittäjä voi liikkua vapaasti. Itse koin tämän inspiroivaksi.

Tammikuussa 2011 soitetun kolmannen jatkotutkintokonsertin fokuksessa olivat Helsingin Johanneksenkirkon saksalaiset myöhäisromantiikan ajan urut. Kyseessä on aito historiallinen soitin, jonka on rakentanut saksalainen urkurakentamo Walcker vuonna 1891. Tälle urkutyyppille on säveltänyt muun muassa **Max Reger** (1873–1916). Esitin kolmannen jatkotutkintokonserttini päätteeksi hänen suurteoksensa Johdanto, passacaglia ja fuuga e-molli, op. 127. Tämän sävellyksen pariaksi soitin konsertin alkuun ruotsalaisen **Bengt Hambraeusin** (1928–2000) sävellyksen *Toccata: Monumentum per Max Reger*. Teos sisältää useita sitaatteja Regerin urkumusiikista ja sopii siksi hyvin esitettäväksi Johanneksenkirkon uruilla.

Kolmannen jatkotutkintokonsertin muissa sävellyksissä käytettiin urkujen lisäksi elektroniikka. Yksi niistä oli **Teppo Hauta-ahon** (s. 1941) *Oodi valaille* uruille ja ääninauhalle. Sen esitys oli Yunin teoksen tavoin vapauttava kokemus minulle. Teos on tarkoitettu alunperin marimballe, mutta sitä on esitetty myös esimerkiksi harmonikalla ja bassoklarinetilla. Sain luvan säveltäjältä esittää teoksen uruilla. Esitys ei vaatinut mitään sovitustyötä, sillä sen urkustemma on täysin improvisoitu.

Kolmannen konsertin haastavin teos ei ollut edellä mainittu Regerin suurteos vaan **Maija Hynnisen** (s. 1977) *Trois Mondes* uruille ja eloelektroniikalle. Sen

kantaesitys vei minut omien soittoteknisten taitojeni ääri rajoille. Hynninen käyttää kuten Minna Leinonen terssiäänikertaa – tällä kertaa 3 1/5' -äänikertaa. Hynnisen tekstuuri on kuitenkin pistemäistä ja samoiksi nuotinetut, mutta erivireiset äänet tulevat esille vähitellen pitempinä nuotteina. *Trois Mondes*ia varten esiäänitettiin Sibelius-Akatemian Verschueren-uruilla erilaisia tekstuureja, joita säveltäjä käytti sävellyksessä materiaalina. Hynnisen teoksen kolmas osa *L'escalier à spirale* koostuu loputtomilta vaikuttavista erilaisista asteikoista sekä nousevista ja samalla laskevista soinnuista. Urkuri soittaa koko ajan kaikilla koskettimistoilla, mikä tarkoittaa jatkuvia salamannopeita sormionvaihdoksia. *Trois Mondes* on yksi erittäin harvoista teoksista, joita olen esittänyt vain kerran. Lisäesitysten saamiseksi äänitin sen hiljattain Yleisradiolle. Säveltäjä teki Helsingin Paavalinkirkossa toteutettua äänitystä varten version 1 3/5' -äänikerralle.

Vuonna 2011 valmistui Musiikkitalo ja samalla Organo-sali. Tykästyin välittömästi salin tunnelmaan ja uusiin englantilaisiin urkuihin, minkä vuoksi halusin soittaa seuraavan eli neljännen jatkotutkintokonserttini täällä. Ohjelmistossa ollut Kalevi Ahon teos *Alles Vergängliche* – sinfonia uruille oli haasteellinen monessa mielessä. Halusin tuoda esille, että suuri sointi ei ole riippuvainen vain äänikertojen lukumäärästä vaan myös siitä, minkälaisia äänikerrat ovat. Yksi tehokas kieliäänikerta vaikuttaa kokonaisuuteen enemmän kuin viisi yläsäveläänikertaa. Halusin tuoda erityisesti esille teoksen kontrapunktin ja struktuurit. Tähän salin akustiikka antoi hyvät mahdollisuudet.

Neljännessä jatkotutkintokonsertissani kantaesitin **Antti Auvisen** (s. 1974) teoksen *Triple Excelsis* kolmille uruille. Olin antanut säveltäjälle luvan kirjoittaa teoksen alkuun avustajille omia stemmoja toisilla uruilla soitettavaksi. Edellytyksenä oli, että hän säveltää oman stemmani niin, etten tarvitse kolmatta avustajaa kääntämään sivuja tai vaihtamaan rekisteröintejä.

Teoksessa on mielenkiintoisia spatiaalisia efektejä sekä säveltasoglissandoja. Viimeksi mainitut tuotetaan äänikertojen hallintalaitteiston ja soittokoneiston avulla joko vetämällä rekisteritappeja puoleen väliin tai painamalla koskettimia vain vähän alaspäin. *Triple Excelsis* on vaikea esittää missään muualla kuin Organo-salissa, joten pyysin teoksesta sooloversion, jonka nimi on *Singel Excelsis*. Kantaesitin sen viime kesänä Keravan kirkossa.

Halusin viimeisen jatkotutkintokonsertin huipentavan sarjani ja pitää toisenlaisen konsertin kuin koskaan aiemmin – ennen kaikkea halusin herättää ajatuksia. Kysyin tähtitieteen professori Esko Valtaojalta, olisiko hän kiinnostunut tähtitiedettä ja urkutaideita yhdistävästä konsertista. Minua kiehtoi tieteen ja taiteen yhtymäkohdat – historia, intellektualismi. Tähtitieteen ja urkutaiteen historialliset oivallukset oli helppo yhdistää. Aloitin konsertin aivan uudella musiikilla, koska emme tiedä, miltä urut ovat kuulostaneet syntyäkseen. Soitin siis saksalaisen **Joachim Schneiderin** (s. 1970) teoksen *Chimaira*, jonka aihepiiri viittaa antiikin mytologiaan ja samannimiseen sekaolentoon. Seuraavaksi soitin vanhinta säilynyttä urkumusiikkia.

Valitsin 1400-luvun lopun itävaltalaisen säveltäjän **Paul Hofhaimerin** (1459–1537) maalliseen lauluun perustuvan *Tandernackin*, joka kuultiin tämän tilaisuuden alussa. Ohjelma eteni kronologisesti **Girolamo Frescobaldin** (1583–1643) kautta **Johann Sebastian Bachiin** (1685–1750). Frescobaldin Ricercare edustaa sitä italialaista urkuperinnettä, johon Organo-salin italialaiset urutkin kuuluvat. Johann Sebastian Bachin Ricercare kokoelmasta *Das Musikalische Opfer* BWV 1079) on mielestäni varsin älyllistä musiikkia. Se on ennen kaikkea kontrapunktin taidonnäyte.

Tauon jälkeen hypättiin kuulentojen aikaan. György Ligetin *Harmonies* luo hyvin epäurkumaisen, turmeltuneen soinnin. Mielikuvituksen avulla teoksessa voi havaita vaikkapa avaruuden ääniä. Viimeisen konsertin kantaesityksinä kuultiin kaksi uutta suomalaista teosta. **Juhani Nuorvala** (s. 1961) tutkii sävellyksessään *Prélude non retouché* keskisävelviritteisten urkujen harmonisia ja soinnillisia mahdollisuuksia. Teoksen retusoitu versio sai kantaesityksensä tänään. Teosten rytmikka tuottaa paikka paikoin horjuvan vaikutelman ja minimalistiset toistot vievät kuulijan häiriintyneen sekavaan transsitilaan.

Konsertti ja koko sarja huipentui Veli Kujalan konserttoon *CybOrgan* uruille, eloelektroniikalle ja jousille. Tutustuin aivan uuteen soittotapaan: infrapunakameran ohjaamiseen käsillä. Elektroniikan ohjaaminen jalkapedaalilla on hyvin samankaltaista kuin sähköisen rekisteröintien tallennussysteemin eli Setzer-kombinaatioiden ohjaaminen jalkapolkimella, mikä on urkurin jokapäiväistä leipää. *CybOrgan* alkaa organum-tyyppisellä tekstuurilla ja etenee avaruusäänien kautta hyperspace-nopeuksiin.

Jatko-opintoihini kuului erilaisia hyödyllisiä tukiopintoja. Kirjoitin opintosuorituksena kirjallisen työn, jonka otsikko on *Käsikirja uruista säveltäjille*. Se on säveltäjille suunnattu esittely urkujen ominaisuuksista. Rakenteellisia ominaisuuksia esittelevä osio on lähinnä faktapitoinen, vaikka olen pyrkinyt valottamaan tekstissä rakenteellisten seikkojen yhteyksiä esittämiseen. Uusia ajatuksia ja näkökulmia kannattaa kuitenkin etsiä mieluummin sointia ja notaatiota käsittelevistä osioista. Kokemukseni säveltäjien kanssa työskentelystä ovat osoittaneet, että esimerkiksi koskettimistojen ja äänikertojen äänialoja on vaikea muistaa. Säveltäjille olennaista tietoa on myös urkujen soittokoneiston ja äänikertojen hallintalaitteiston vaikutus äänenmuodostukseen. Valaisen käsikirjassani myös, minkälaisia dynamiikan toteutumismahdollisuuksia on uruissa. Nämä näyttävät olevan monilla säveltäjillä hämärän peitossa. Kirjallinen työni ei ole tarkoitettu kiveen hakatuksi tiedoksi, vaan pikemminkin keskustelun avaukseksi. Toivon sen inspiroivan säveltäjiä ja helpottavan heidän työtään.

Avasin konserttisarjani esittämällä Olivier Messiaenin teoksen *Diptyque*. Ympyrä sulkeutui soittaessani tämänpäiväisessä konserttiosuudessa sävellyksen *Dieu parmi nous*, joka on yksi saman mestarin tunnetuimmista teoksista. ■

MINNA HOVI

Matkaraportti: Kosketinsoittajat kokoontuivat Edinburghissa

Järjestyksessään toinen *International Conference on Historical Keyboard Music* pidettiin Edinburghissa, Skotlannissa 19.–21.7.2013. Kutsuvieraspuhujina olivat professorit Davitt Moroney Berkeleyn yliopistosta ja Rudolf Rasch Utrechthin yliopistosta. Esitelmöitsijöitä oli yhteensä nelisenkymmentä niin Euroopasta, Yhdysvalloista kuin Kanadastakin. Kolmipäiväinen konferenssi järjestettiin Edinburghin yliopiston ja St Cecilia's Hallin tiloissa. Museolla on mittava kokoelma historiallisia kosketinsoittimia, ja mikä olisikaan ollut parempi alku konferenssille kuin opastettu kierros St Cecilia's Hallin soitinkokoelmaan. Enemmistö museosoittimista oli erinomaisessa soittokunnossa, ja cembalisti John Kitchen demonstroi kierroksen lomassa eri rakentajien cembaloilla ja virginaaleilla. Myös konferenssin yhteydessä järjestetyissä kolmessa konsertissa oli käytössä museosoittimet.

Tänä vuonna on kulunut 400 vuotta englantilaisen kosketinsoitinmusiikin kokoelman *Parthenian* julkaisemisesta. Kokoelma sai osakseen runsaasti huomioita: Cembalisti Catalina Vicens ja gambisti Christoph Prendl soittivat avajaispäivän konsertissa *Parthenia-in-Violatan* sävellyksiä. Lisäksi yksi esitelmäsessioista oli omistettu *Parthenian* kunniaksi. Konferenssin päätti Davitt Moroneyn luentokonsertti *Partheniasta*. Toisen pääpuhujan, Rudolf Raschin esitelmän otsikkona oli *Strings for Strings*, ja Rasch käsitteli sovituksia ja sovittamisen tapaa kosketinsoittimille. Luentoa seurasi konsertti, jossa kuultiin cembalomusiikkia viulun säestyksellä sekä kahden cembalon kappaleita Raschin esitelmän pohjalta.

Konferenssin teemana oli *Keyboard and its role in the internationalisation of music 1600–1800*, mitä esitelmien aiheet sivusivat väljästi. Olin itse erityisen kiinnostunut, millaisia väitöskirja- tai taiteellisen tutkimuksen hankkeita kosketinsoitinmusiikin piirissä on käynnissä. Vaikka pääosa esitelmöitsijöistä oli uransa jo vakiinnuttaneita instrumentalisteja ja tutkijoita, niin jonkin verran väitöshankkeita oli mukana. Belgialainen Bart Naessens tutkii soitinkuriositeettia, klaviorganumia, ja soveltaa soittimen mahdollisuuksia omissa taiteellisissa projekteissaan. Toisen belgialaisen, Luc Ponet'n tutkimuskohteena on vokaali- ja urkumusiikin yhteydet Liègen maa-

kunnassa. Lähteenä toimii käsikirjoitus vuodelta 1626 (*MS Berx*, 'Tongerens Organ Manuscript'), minkä kautta Ponet havainnoi esimerkiksi, miten kirkkourut ovat toimineet continuosoittimena. Taiteellista tohtorintutkintoa Kanadan McGill-yliopistossa tekevän Julia Dokterin aiheena on Sweelinckin kosketinsoitinmusiikki vokaalipolyfonian ja retoriikan näkökulmasta. Pidin oman esitelmäni *Trion* artikkelin pohjalta Chambonnières'n preludeista. Preludien soittaminen oli esillä myös muutamassa muussa esitelmässä. Esimerkiksi Desmond Earley tarkasteli Louis Couperinin preludeita continuosoiton apuvälineenä ja continuosoittajan näkökulmasta.

Muista esitelmöitsijöistä mielenkiintoisen näkökulman tarjosi norjalainen cembalisti Lars Henrik Johansen esittämällä hypoteettisen vaihtoehdon, miten vokaalimusiikin lähteissä olevat korut toimisivat Chambonnières'n sävellyksissä, erityisesti bassolinjassa. Soivana lopputuloksena oli Louis Couperinin preludien bassolinjalta kuulostavia kulkuja Chambonnières'n musiikissa. Giulia Nuti demonstroi graafisin kaavioin cembalonsoiton dynaamisia vaihteluita kosketuksen avulla. Erot ovat mitattavissa desibelein – mikä todisteeksi niille epäilijöille, joiden mielestä cembalosta puuttuu kokonaan mahdollisuus säädellä dynamiikkaa kosketuksen avulla.

Suuri osa puhujista oli aktiivisesti toimivia muusikoita, ja tutkiminen ja muusikous vaikuttivat nivoutuvan luontevasti toisiinsa. Konferenssi tarjosi kiinnostavan spektrin kosketinsoitinmusiikkiin kohdistuvasta tutkimuksesta, joka on pirstaloitunut käsittelemään soittimia klaviorganumista kirkkourkuihin sekä kosketinsoitinmusiikin roolia niin uudella kuin vanhallaakin mantereella. Kahden vuoden kuluttua konferenssi on suunnitelmassa järjestää Bolognassa. ■

Minna Hovi

Why no preludes, Monsieur Chambonnières?

A Ginzburgian study of missing preludes

French harpsichordist and composer Jean Jacques de Chambonnières (1600–1672) is the only major harpsichordist in the 17th century who did not publish any preludes. Chambonnières' preludes are not to be found in the French manuscript collections *Bauyn* or *Parville*, either. Is it a coincidence? In this article I will contemplate the issue from a micro-historical point of view. Carlo Ginzburg's famous metaphor of the historian as a detective and Ginzburg's way of contextualizing the research question are used as examples.

I argue that the tradition of publishing preludes was not a homogeneous one. Chambonnières probably played preludes, but he did not have any reason to write them down. If Chambonnières' music is considered as a historical source material, it pleases the listener's ear, it is composed *avec discrétion* and it avoids extreme outbursts; it is within the limits of the proper expression appropriate to a gentleman, an *honnête homme*. Chambonnières' music should be studied in the context of *honnête homme* and court musicians. The conclusion is that, paradoxically, Louis Couperin's preludes and range of expression can be interpreted as exceptional – not the lack of Chambonnières' preludes.

Keywords: Chambonnières, prelude, 17th century, France, micro-history, Carlo Ginzburg

Report of a visit

The Second International Conference on Historical Keyboard Music was held in Edinburgh, Scotland 19–21 July 2013. The theme of the conference was *Keyboard and its role in the internationalisation of music 1600–1800*. The keynote speakers were professors Rudolf Rasch, (University of Utrecht), and Davitt Moroney, (University of Berkeley, California). The conference included concerts and 40 paper presentations. The topics varied from the *klaviorganum* to the the 400th anniversary of the publication of *Parthenia*.

About the Author

Minna Hovi is a PhD student at DocMus and graduated as a harpsichordist (Sibelius Academy) and musicologist (University of Helsinki). She examines the friendship of Johann Jacob Froberger (1616–1667) and Louis Couperin (1626–1661), by using micro-history as a method.

Matti Huttunen

Spirit, nature, and the ideal of the organic work of music: On the intellectual history of Finnish musicology from the turn of the 20th century to the 1960s.

The article is based on a Key Note paper, which was given at the Centenary Symposium of Finnish musicology in 2011. It deals with the history of Finnish musicology from the turn of the 20th century to the 1960s. The focus of the text is on three ideas, which cover the central trends of early Finnish music research: spirit, nature, and the ideal of the organic work of music.

Keywords: Musicology, history of ideas, Hegelian philosophy of history, nature and music.

About the Author

Matti Huttunen PhD, Professor Emeritus (Sibelius Academy)

Päivi Järviö

**Researching performing and researching through performing
– Discussing an 18th-century French recitative**

The focus of the article "Researching performing and researching through performing – Discussing an 18th-century French recitative" is on the relationship between knowledge produced through research on the one hand and through the practices of a performer on the other. The article is divided into two parts, the first part surveying the different points of view on this relationship, the second part illuminating this relationship through an example, a short recitative from Jean-Philippe Rameau's *Les Indes galantes* (1735).

The focus of the discussion of the Rameau fragment is, first, on the use of time in performance (tempo and time-signatures as well as the freedom of tempo), and secondly, on details of live declamation that affect the use of time (quantity of syllables, punctuation, repose in the poetic line). The score and the material (sources and knowledge gained through research) are understood as a kind of a kit that opens multiple options for the performer to understand the piece of music at hand. The significance for the performer of knowledge produced by research, as well as the potential for new insights into the repertoire in question and its performing practices through experimental, practice-based research conducted by a musician-researcher are emphasized. Furthermore, the novelty and potential significance of research through live singing is seen as having potential for new insight concerning the performing practices of both vocal and instrumental music of the 17th and 18th centuries.

Keywords: performance practice, music, singing, recitative, research, France, 18th century, Rameau

About the Author

Mezzo-soprano, Päivi Järviö (D.Mus) specializes in the singing, researching and teaching of Baroque and Renaissance music. At present, her research work is focused on the gestures of singing and speaking in French music of the 17th and 18th centuries.

Assi Karttunen

The rhetorical moaning – Les sons glissés as musical gestures

Music perceived as sound and movement is one of the key areas of modern music research. My article discusses the musical-rhetorical gestures of moaning. I proceed from describing single, rhetorical gestures to larger, organizational rhetorical structures. I describe the musical gesture of *glissando* that unfolds as an embodied expression of lamenting and as a kind of pre-musical, vocal uttering. By the chosen music example, Michel Pignolet de Montéclair's *Déjà Syrinx* -recitative in a cantata *Pan et Syrinx*, the musical gestures (*les sons glissés*) are mirrored against the eighteenth-century texts describing primal vocalizations and utterings. What kind of consequences the emerging inner consistency of rhetoric has on performing French eighteenth-century vocal repertory?

As a result I end up claiming that the musician's tactile-kinesthetic ways of rehearsing and performing French eighteenth-century vocal repertory is one way to stimulate and intensify the music's (and poem's) multi-sensory features. In addition to this I aim at drawing attention to how the historically informed musician's (HIP) intentions might have shifted from only engaging in so called early music performance practices to gaining understanding of their intrinsic, bodily field of phenomena, too. This remarkable epistemological shift has been happening as a part of the discussions about the embodied music making including critical comments on the HIP musicianship sometimes hiding behind correctly executed music by Bruce Haynes, who calls it "strait playing" – and here the word 'strait' as in 'straitjacket'. (Haynes 2007, 61.) However, the musicians' processes of working with the music notation and with other gained knowledge and comprehension are still seldom articulated in the field of music research. Thus the research is relevant and corresponds to the needs of the field by challenging the possible canons of performing baroque music and varying its rehearsing principles.

Keywords: HIP, historically informed performance, rhetoric, gesture, tactile-kinesthetic.

About the Author

Assi Karttunen (D.Mus) is a harpsichordist and musician-researcher who works currently in Sibelius Academy.

Jyrki Linjama

**The Church Opera *Die Geburt des Täufers* (The Birth of the Baptist):
Features of the Composition Technique (Part 2)**

This Article explores my church opera in the manner of a workshop report, going through the second act movement by movement. The aspects of inquiry include harmony and voice leading, instrumentation, and cantus firmus technique. These are studied in relation to the text from the beginning of the Gospel of Luke. Special attention is given to the tuning of the harpsichord in an ensemble consisting mainly of modern string instruments.

Key words: church opera, tuning of harpsichord, cantus firmus

About the Author

Jyrki Linjama (D.Mus) is a free-lance composer, who has studied in Helsinki, The Hague, and Berlin. He has worked as a teacher in The University of Turku and Tampere University of Applied Sciences. His compositions include vocal, orchestral, and liturgical music (fimic.fi, fennicagehrman.fi).

Susanne Kujala

Lectio praecursoria

Susanne Kujala completed her artistic Doctor of Music degree at the Sibelius Academy in 2013. She focused on the subject "Organ – an instrument for contemporary music". During her concert series Kujala showed the large variety of organ features that composers of different eras use in their personal ways. The five concert program included six new compositions: three solos by Olli Virtaperko, Minna Leinonen and Juhani Nuorvala, one work for three organs by Antti Auvinen, one for organ and live electronics by Maija Hynninen and one concerto for organ, live electronics and strings by Veli Kujala. With its long history the organ also inspired respected composers of the 20th century. Kujala featured composers such as Olivier Messiaen, Paul Hindemith, George Crumb, György Ligeti, Isang Yun and Kalevi Aho. As an example of the specific sound of the French romantic and the German late romantic organ music, Kujala played two major works by César Franck and Max Reger.

One of Kujala's most important artistic activities is collaborating with composers to develop new repertoire. Based on her experiences Kujala wrote a *Handbook of the organ for composers*. The organ can be a very difficult instrument to appreciate fully. Kujala's

written work is made to be an aid and a source of inspiration for composers. The writer gives an overview of the construction and concentrates more on the sound and the notation of organ music.

Key words: organ, contemporary music, composing

About the Author

Susanne Kujala D.Mus is a concert organist. She has taught organ performance at the Sibelius Academy since 2009.

SIBELIUS-
AKATEMIA
TAIDEYLIOPISTO ✕