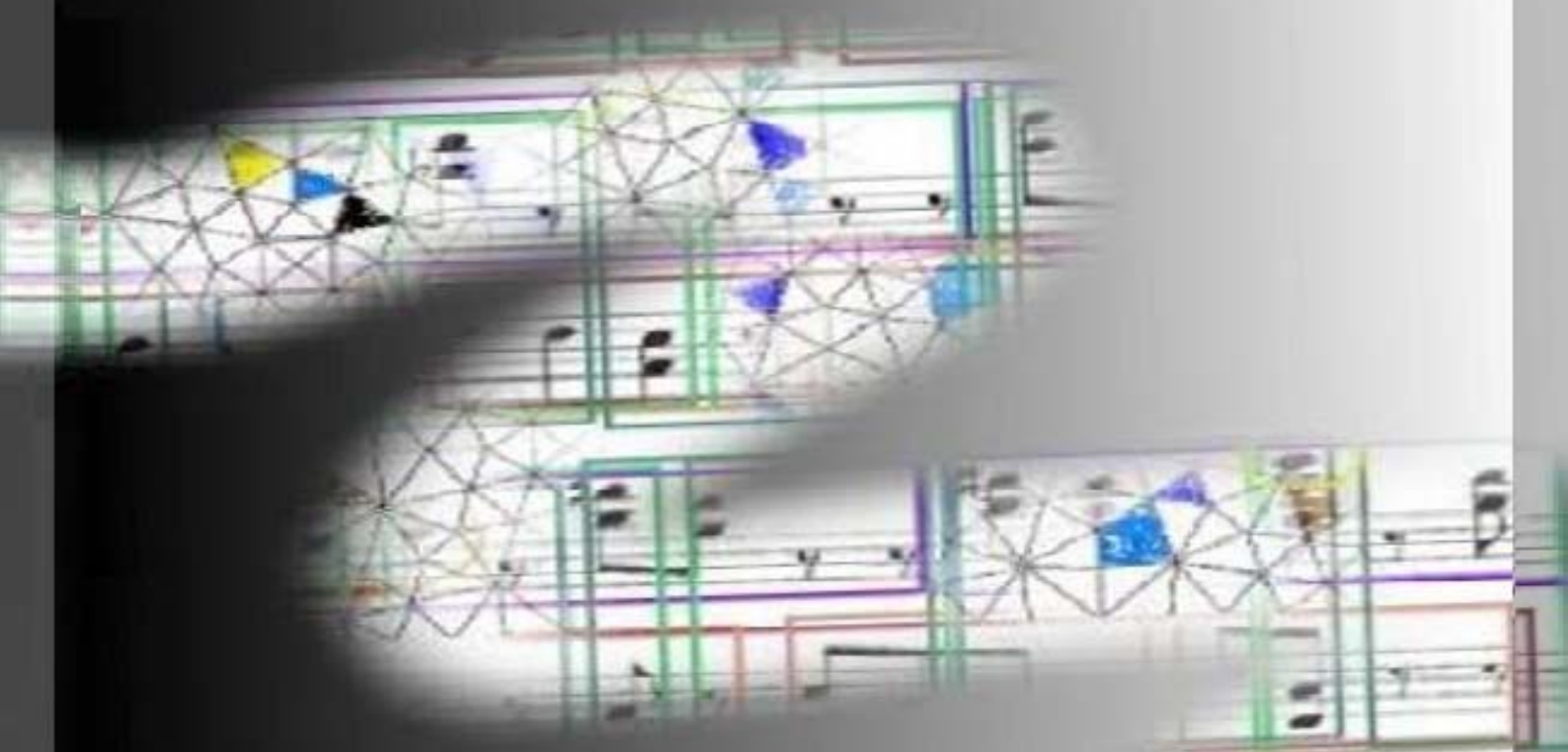


KÄÄNTYVÄ KALEIDOSKOOPPI

Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 *Fém*



Taiteelliseen tohtorintutkintoon
liittyvä kirjallinen työ
Elisa Järvi
DocMus-yksikkö
Sibelius-Akatemia
Kevät 2011

KÄÄNTYVÄ KALEIDOSKOOPPI
Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 *Fém* (1989)

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Elisa Järvi
Tammikuu 2011
Taiteilijakoulutus, DocMus
Sibelius-Akatemia



SIBELIUS-AKATEMIA

DocMus-yksikkö

Kääntävä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 *Fém* (1989)

© ELISA JÄRVI

Kannen kuva: Elisa Järvi

ABSTRACT

A Turning Kaleidoscope. Aspects of György Ligeti's Piano Etude *Fém* (1989)

This thesis is part of the Doctor of Music degree in the Artistic Study Program at the Sibelius Academy. It focuses on the Piano Etude No. 8, *Fém*, (1989) by György Ligeti. Presenting the compositional background of the etude, the text discusses metrical and rhythmical aspects of the work and details the multiplicity of possible approaches to the metrical structure of the work.

As a performing pianist the author is fascinated by the metrical complexity and diversity of this piano etude. According to the performance notes by the composer, the etude should be played "very rhythmically and springy (with swing) so that the polyrhythmic diversity comes to the fore. There is no real metre here; the barlines are only to help synchronisation." Ligeti also requests that the piece should be played "with variety of accentuations *ad lib.*" thus giving the performer great freedom to make the music "swing" in the best possible way.

The etude is a prime example of the demands put to the contemporary pianist. It is not so much a question of finger dexterity or technical virtuosity. Rather, the performers are asked to vary their perception of the polymeter with creativity and flexibility.

The principal research question concerns why it is possible to hear the polymetric structure of the etude in multiple ways. What kinds of interpretations do justice to the music?

In order to answer above questions the author also studied Ligeti's sketches in the archive of the Paul Sacher Foundation in Basle. Through sketches and literature she became acquainted with Ligeti's multifarious sources of inspiration, ranging from sub-Saharan folk music to *trompe l'œil* drawings by Escher and mathematical visualizations. She interviewed pianists who knew the composer personally. Furthermore, in order to find different ways of shaping the structure, she organized a listening session for four musicians of European and African background with no previous acquaintance with the etude *Fém*.

The thesis contains diagrams illustrating the rotating rhythmical patterns in the first half of the etude. The music is compared to reversible figures and kaleidoscopic pictures. Supposedly listening to the etude follows natural grouping mechanisms in perception, studied elsewhere, especially with visual material. The author's intuitive metaphor 'kaleidoscope' deepens during the study. Kaleidoscopic principles and characteristics (like symmetries, repeats and rotations) were revealed during the analysis of the music.

The analyses of the possible ways of shaping the metrical structure of this composition may lead the performer to the inner possibilities of the music. It also helps to problematize the primary and probably easiest ways to play the etude – it is likely that a musician with a Western background will easily hear the texture in a regular meter, e.g. 4/8 or 3/8 time signature.

The thesis demonstrates that the whole spectrum of Ligeti's interests can be found in the eighth piano etude: e.g. broken mechanisms, dialogue between order and disorder, illusions, principles of Sub-Saharan folk music and elements of medieval music. As a result the author has gained a better knowledge and deeper understanding of this complex music, as well as greater freedom as a performer. This research encourages the performer and the listener to search for alternative creative ways of understanding the music.

Keywords:

Ligeti, piano etude, metre, rhythm, talea, polymetre, polyrhythm, gestalt, performance

TIIVISTELMÄ

Kääntyvä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8 *Fém* (1989)

Tutkimus keskittyy unkarilaissyntyisen säveltäjän György Ligetin (1923–2006) kahdeksanteen pianoetydiin *Fém*. Työssä tarkastellaan *Fém*-etydin taustaan sekä sävellyksen esittämiseen liittyviä näkökulmia ja pohditaan tulkinnallisten vaihtoehtojen kirjoa.

Lähdemateriaalina ovat sävellyksen nuottiteksti esitysohjeineen, Ligetin luonnokset ja muistiinpanot, äänitteet, aikalaisesittäjähaastattelut, kuuntelijahaastattelut sekä omat esittäjäkokemukset. Taustaksi käsitellään Ligetin sävelkielen tyylipiirteitä sekä analysoidaan sävellyksen rytmistä rakennetta. Kirjoitus sivuaa esittäjälähtöisen tutkimusnäkökulman ohella musiikkianalyysia ja musiikkipsykologiaa.

Tutkimuksessa osoitetaan, että Ligetin rikas inspiraatiomaailma ja useiden musiikki-traditioiden vaikutteet ovat kuultavissa sävellyksessä. Ligetiä kiehtoivat mm. rikkoutuvat mekanismit, geometriset kuviot, ulkoeurooppalainen rytmisesti kompleksinen musiikki, keskiaikainen polyfonia sekä kaaoksen ja järjestyksen vuorottelu.

Fémin esitysohje antaa tulkitsijalle vapauden ja samalla haasteen sijoittaa aksentit vapaa-valintaisiin kohtiin, kunhan ”teoksen polyrytmisen moninaisuus pääsee oikeuksiinsa”. Etydin eri hahmotustapojen synnyttämät illuusionomaiset kuulokuvat nousevat kirjoituksessa ydinkysymykseksi. Punaisena lankana kulkee kirjoittajapianistin intuitiivinen kaleidoskooppinen ensivaikutelma etydistä. Tämä metafora syvenee ja tarkentuu kirjoituksessa analyttisen tarkastelun myötä.

Kirjallisen työn tuloksena on jäsentyneempi käsitys etydistä, sen syntyhistoriasta ja sävellyksen metrin jaksottumisen moninaisuudesta. Etydin voi kuulla ja hahmottaa lukuisin eri tavoin. Esittäjän on hyvä tiedostaa kilpailevien hahmolakien vaikutus, tahtiviivaton ajattelutapa sekä ne vapaudet, jotka nuottikuva ja esitysohje hänelle tulkitsijana antavat. Kirjoittaja haluaa kannustaa esittäjiä sekä kuulijoita luovasti kokeilemaan ja etsimään omia tulkintaratkaisujaan.

Avainsanat:

Ligeti, pianoetydi, metri, rytm, polyrytmiikka, polymetriikka, talea, hahmotus, esittäminen

Parhaat kiitokseni Sibelius-Akatemian DocMus-yksikölle avartavista oppivuosista ja luovasta ilmapiiristä. Professori Kari Kurkelaa kiitän kirjallisen työn kannustavasta ohjauksesta. Kiitollinen olen myös Sibelius-Akatemian ja valtakunnallisen esittävän taiteen tutkijakoulun (EST) seminaareista, joita vetivät mm. professorit Anne Sivuoja-Gunaratnam, Marcus Castrén, Tomi Mäkelä sekä Ph.D. Tiina Koivisto. Seminaarien antoisat keskustelut sekä niissä saamani neuvot vaikuttivat osaltaan tämän työn lopulliseen sisältöön. Kiitokset myös pitkäaikaiselle piano-opettajalleni MuT Margit Rahkoselle, joka aikoinaan antoi alkusysäyksen tarttua pianistina tässä työssä käsiteltävään sävellykseen.

Taloudellista tukea jatko-opintoihin liittyviin hankkeisiin olen saanut Jenny ja Antti Wihurin rahastolta, Suomen kulttuurirahastolta, Sibelius-Akatemian stipendirahastolta ja DocMus-yksiköltä sekä Ella ja Georg Ehrnroothin säätiöltä. Lisäksi minulla on ollut ilo työskennellä assistenttina Sibelius-Akatemian pianomusiikin osastolla.

Kiitän myös Ligetin muistiinpanojen unkarinkielisten merkintöjen käänñosavusta Adam Vilagia sekä Fémin midiversion teknisestä toteuttamisesta Libero Mureddua. Esitän tässä yhteydessä myös parhaat kiitoseni Baselin Paul Sacher -säätiön arkiston avuliaalle henkilökunnalle sekä kaikille haastattelemilleni muusikoille heidän ajastaan ja asiantuntemuksestaan.

Espoossa 22.01.2011

Elisa Järvi

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	3
1.1 Tausta	
1.2 Työn luonne ja tavoitteet	
1.3 Menetelmät	
1.4 Lähdeaineisto	
 2 KATSAUS GYÖRGY LIGETIN (1923–2006) SÄVELKIELEEN	 7
2.1 Musiikki ennen 1980-lukua	
2.2 Myöhäisimmän sävellystuotannon tyylipiirteitä	
2.3 <i>Fémin</i> sävelkielen lähtökohtia: Ligetin tyylipiirteitä ja inspiraation lähteitä	
2.3.1 Minimalismi – maksimalismi	
2.3.2 Stile meccanico	
2.3.3 Matemaattiset kuviot ja illuusiot	
2.3.4 Traditio	
2.3.5 Kansalliset vaikutteet	
2.3.6 Tahtiviivojen käytöstä	
2.3.7 Säveltäjän suhde pianoon	
 3 PIANOETYDI NRO 8 <i>FÉM</i> (1989)	 20
3.1 Pianoetydikokoelma	
3.2 <i>Fém</i>	
3.3 Tähyilemistä moniin suuntiin	
3.4 Kaleidoskooppimetaforasta	
 4 RAKENTEELLISTEN JA SÄVELLYKSELLISTEN OMINAISUUKSIEN TARKASTELUA	 29
4.1 Etydin kokonaismuodosta – järjestyksen ja kaaoksen vuoropuhelua	
4.2 Rytmisistä ominaisuuksista	
4.2.1 A-jaksojen tarkastelua	
4.2.2 B-jakson tarkastelua	
4.2.3 C-jakson tarkastelua ja ylimeno koodaan	
4.3 Katsaus säveltasorakenteeseen ja harmoniaan	
4.3.1 Tarkastelua lineaarisesti	
4.3.2 Moodien ja intervallien väritystä	
4.3.3 Yhteenvetoa	
4.4 Dynamiikka ja rekisterialat	

5 PINTAA SYVEMMÄLLE: *FÉMIN* MONITULKINTAISUUS HAHMOLAKIEN VALOSSA 51

- 5.1 Hahmojen ominaispiirteitä
 - 5.1.1 Rytmieletaso – läheisyyden laki
 - 5.1.2 Symmetrisyyden hahmolaki
 - 5.1.3 Valiomuotoisuus
 - 5.1.4 Tasot päällekkäin
- 5.2 Lisää hahmottamista ohjaavia tekijöitä
- 5.3 Useiden hahmolakien samanaikainen vaikutus

6 ETYDIN NUOTTIKUVA 67

- 6.1 Mitä säveltäjän esitysohje viestittää pianistille?
- 6.2 Nuottikuva ja editiot
- 6.3 Mitä etydin käsikirjoitus ja luonnokset kertovat?
 - 6.3.1 Hylättyjä rivejä
 - 6.3.2 Luonnoksia

7 ESITYKSELLINEN NÄKÖKULMA 79

- 7.1 Aikalaispianistien ajatuksia
 - 7.1.1 Artikulaatiosta
 - 7.1.2 Metrisestä vaihtelusta
- 7.2 Esityshistoria ja äänitykset
 - 7.2.1 Tempoalinnasta ja ajankäytöstä
 - 7.2.2 Muita kuunteluhavaintoja
- 7.3 Tuorein korvin kuultuna
 - 7.3.1 Kuuntelukokemuksia
 - 7.3.2 Kokeen kulku
 - 7.3.3 Kokeen tulokset
 - 7.3.4 Päätelmät
 - 7.3.5 Kokeen tarkastelua
 - 7.3.6 Afrikkalainen kuulija
 - 7.3.7 Pohdintaa

8 AJATUKSIA JA PÄÄTELMIÄ 99

- 8.1 Tulkinnan vapaudesta ja rajoista
- 8.2 Harjoittelusta
- 8.3 Opittua ja koettua

9 LOPUKSI 105

Työssä esiintyviä termejä
Luettelo Ligetin teoksista pianolle
Lähteet

LIITTEET: Tutkimukseen liittyvien musiikkinäytteiden ja lisämateriaalin verkkosijainnit
Tutkintokonserttiohjelmien 2005–2010

LUKU 1

JOHDANTO

1.1 Tausta

Tutustuin György Ligetin (1923–2006) pianoetydiin nro 8 *Fém* (1989) 1990-luvun lopulla. Heti ensi kuulemalta sävellys vaikutti yksinkertaisuudessaan – ainoastaan kahdeksasosakestoista rakentuvasta tekstuuristaan huolimatta – moniulotteiselta. Etydin kuulokuva toi mieleeni kaleidoskoopinomaisen näkymän. Sävellyksessä oli samaan aikaan jotain pysyvää ja toistuvaa, toisaalta jotain alati muuttuvaa. Vähän myöhemmin kävi ilmi, että taipumukseni kuulla etydin rummuttavassa sävelkudoksessa nelijakoinen syke ei ollutkaan kaikille muusikkokollegoilleni yhtä ilmeinen. Sävellyksen tekstuuri näyttäytyi joillekin kolmijakoisena, toisille taas nelijakoisena ja joillekin alinomaa vaihtuvissa tahtilajeissa. Uteliaisuuteni heräsi: etydissä tosiaan olisi useita ulottuvuuksia.

Tutkimukseni keskittyy Ligetin kahdeksanteen pianoetydiin. Etydi on kuulunut konserttiohjelmistooni jo useiden vuosien ajan. Tavoitteenani on esittää kirjallisesti niitä ajatuksia, joita käyn esittäjänä läpi harjoiteltavan teoksen maailmaan sukeltaessani. Jokaisen työn alla olevan teoksen parissa pianisti kulkee omanlaisensa tien tutkien ja tarkastellen sävellystä eri näkökulmista, niin historiallisesta, pianistisesta kuin kulttuurisesta. Tällä matkalla kuva teoksesta syvenee. Ligetin sävellyksen *Fém* kompleksisen rakenteen analyttinen tarkastelu tuo esittäjälle varmuutta ja selkeyttä – ja ruokkii uteliaisuutta.

1.2 Työn luonne ja tavoitteet

Kysyn tässä tutkimuksessa: “Miksi *Fém*-etydin rytmien ja metrin materiaali tarjoaa eri kuuntelukerroilla mahdollisuuden hahmottaa teoksen struktuurin eri tavoin?” Tarkoitin kysymyksellä sekä esittäjän omakohtaista että vastaanottavan kuuntelijan kuuntelukokemusta. Etydi tuntuu tarjoavan poikkeuksellisella tavalla monenlaisia, ajoittain vastakohtaisiakin signaaleja pulsaation mieltämiselle. Havaintomahdollisuuksiin luonnollisesti vaikuttaa etydin tekstuurin ominaislaadun lisäksi myös esimerkiksi kuuntelijan viitekehys: kulttuuri- ja koulutustausta, teoksen tuttuus sekä juuri edellä kuultu musiikki. Koska kuuntelu on aktiivista ja yksilöllistä toimintaa, haluan myös selvittää toisten kuulijoiden kokemuksia etydistä. Pyrkimykseni on kerätä, selkiyttää ja syventää omia ajatuksiani sävellyksestä, jota tarkastelen eri suunnista. Kirjoitus sivuaa esittäjälähtöisen tutkimusnäkökulman ohella musiikkianalyysia ja musiikkipsykologiaa.

Työssäni vertaan *Fém*-etydiä kaleidoskooppiin. Samoin kuin kaleidoskoopissa syntyy kerta toisensa jälkeen uudenlainen näkymä, aukenee myös tässä teoksessa uusia ”ikkunoita” kahdellakin tapaa. Ensinnäkin *Fém*-etydin musiikillinen materiaali itsessään on niin rikas, että kappaleen voi kuulla ja hahmottaa lukuisin eri tavoin. Toisaalta etydi avaa monenlaisia ulottuvuuksia Ligetin rikkaaseen ajatusmaailmaan säveltäjänä. Työn aluksi luonnehdin lyhyesti Ligetiä säveltäjäpersoonana, sillä etydissä kiteytyy hänen omailmeinen ja ainutlaatuinen tapansa ammentaa inspiraatiota ympäröivästä kulttuurista perinnettä unohtamatta. Ligetin laajaan maailmankuvaan tutustuminen avartaa myös esittäjän ajatusmaailmaa.

Tutkielmani tavoitteena on pureutua yhden sävellyksen myötä Ligetin etydien keskeiseen ominaisuuteen, sulavasti keinahtelevan additiivisen pulssin haasteeseen. Tarkoituksena on selvittää niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat metrin hahmottamiseen, sekä pohtia tulkinnallisia ratkaisuja. Kirjoitus on suunnattu niin muusikoille, pedagogeille kuin Ligetin musiikin ystäville. Työstä on mahdollista lukea myös yksittäisiä lukuja. Niiden sisällöt osittain lomittuvat ja risteävät ja näin täydentävät toisiaan.

Ligetin voi lukea 1900-luvun merkittävimpiin säveltäjiin kuuluvaksi, ja hänen musiikkinsa on kasvavan mielenkiinnon kohteena. *Fém* on säveltäjän muiden etydien tavoin parissakymmenessä vuodessa vakiintunut pianistien ohjelmistoon ”modernina etydinä” pianokilpailujen ja -tutkintojen ohjelmavaatimusten myötä. Muutamia levytyksiäkin on jo saatavilla. Kuitenkaan vakiintuneet esityskäytännöt eivät vielä ohjaa tulkinnallisia ratkaisuja.

Työssä esitettäviä ajatuksia voi soveltaa muihinkin nykymusiikkiteoksiin, etenkin Ligetin tuotantoon. Kirjoituksellani yritän muistuttaa *Fémin* esittäjää joistakin tulkinnallisista vaaroista, helpoista kapea-alaisista ratkaisuista. Haluan rohkaista etydin esittäjiä avoimin mielin etsimään, tutkimaan ja kokeilemaan uusia tulkintavaihtoehtoja.

1.3 Menetelmät

Pianistina Ligetin *Fém*-etydissä minua kiinnostaa ja kiehtoo sen metrinen monimuotoisuus sekä monitulkintaisuus. Sävellyksen metrisen rakenteen ja sen eri hahmotustapojen analysoiminen johdattaa esittäjän yhä syvemmälle teoksen sisäiseen maailmaan. Lähestymistapa myös auttaa kyseenalaistamaan etydin ensimmäisenä mieleen juolahtavan – ja samalla kenties

helpoimman – tulkintatavan eli musiikin tulkitsemisen kauttaaltaan tasajakoisena tai kolmijakoisena. Tarkoitus on löytää etydille vaihtoehtoisia esitystapoja.



Nuottiesimerkki 1. *Ligeti etydin nro 8 Fémin alkua.*

Koska sävellyksessä kuuluvat Ligetin musiikilliset innoituksen lähteet, esittelen aluksi hänet säveltäjänä. Perehtyäkseen teokseen yhä syvemmin ja monipuolisemmin tulen työssäni analysoimaan molempien käsien soittamat metriset rakenteet ensin erikseen ja sitten yhdistettynä tekstuurina. Pohdin yleisesti tunnettujen hahmolakien mahdollista vaikutusta etydin metrisen rakenteen jäsentymiseen kuulijan ja soittajan mielessä, samoin oman kulttuuritaustan vaikutusta intuitiiviseen lähestymistapaan. Haastattelen esittäjiä ja kuulijoita avartaakseni näkökulmiani sävellyksestä. Tarkastelen ja havainnollistan niin ikään kuvien avulla sävellyksen rytmisiä ja metrisiä kerrostumia. Punaisena lankana kulkee oma kaleidoskooppinen ensivaikutelmani, joka syvenee ja tarkentuu kirjoituksen myötä.

Luvut 2, 4 ja 6 keskittyvät pääosin *Fémin* rakenteeseen ja historiaan. Niissä luodaan katsaus Ligetin sävelkieleen, analysoidaan rakenteellisia ominaisuuksia sekä tutustutaan luonnoksiin ja käsikirjoituksiin. Luvuissa 3, 5 ja 7 puolestaan liikutaan sävellyksen kuulokuvan ja tulkintakysymysten äärellä.

Kirjoituksen lomassa esiintyy nuottiesimerkkien lisäksi runsaasti kuvia ja visualisointeja. Ne ovat jaettavissa kolmeen kategoriaan.

- Kuvat ja taideteokset, joita käytetään apuna ja allegorisesti havainnollistamassa esteettisiä kokemuksia ja yhtäläisyyksiä *Fémin* kanssa.
- Kuvat, kuviot ja visualisoinnit, jotka ovat syntyneet rakennetta tarkasteltaessa. Ne tuovat näkyviksi etydissä vallitsevia säännönmukaisuuksia, kerroksia ja piilorakenteita. Näillä kuvilla ei ole esteettisiä päämääriä, eivätkä ne joitakin piirteitä lukuun ottamatta vastaa omia mielikuviani sävellyksestä. Rajallisuudessaan ja pelkistyneisyydessään ne eivät tee oikeutta etydin monimuotoiselle esteettiselle olemukselle.

- Kuviot ja kuvat, jotka lähenyvät mielikuviani sävellyksestä. Ryhmään voisi vielä liittää abstraktit mielikuvat, joihin viitataan, mutta jotka olisi mahdotonta vangita kaksiulotteiselle paperille.

1.4 Lähdeaineisto

Ligetistä on julkaistu elämäkerrallista kirjallisuutta, ja hänen sävellystuotannostaan on kirjoitettu useita teoksia. Kattavimman esityksen Ligetin tuotannosta vuoteen 2003 asti tarjoaa tällä hetkellä Richard Steinitzin teos *György Ligeti: Music of the Imagination* (2003). Muita tärkeitä Ligetin elämää ja teoksia valottavia lähteitä ovat Ulrich Dibeliuksen monografia (2004) ja Richard Toopin Ligeti-elämäkerta (1999). Lisäksi on ilmestynyt muutamia haastattelukokoelmia. Säveltäjä kirjoitti myös itse musiikistaan; nämä Monika Lichtenfeldin kokoamat kirjoitukset julkaistiin kahdenä niteenä vuonna 2007.

Tutkimuskirjallisuutta Ligetin pianoetydeistä, erityisesti toisesta ja kolmannesta kokoelmasta, on toistaiseksi saatavilla niukasti. Esittäjälähtöisen tutkimuskirjallisuuden niukkuus haastaa ja kannustaa itsenäiseen ja avoimeen lähestymistapaan. Ensimmäisestä etydikokoelmasta on olemassa yksi esittävän säveltaiteen maisterintutkintoon kuuluva kirjallinen työ (Pohjonen 1999). Muutama amerikkalainen pianisti näyttää aivan parin viime vuoden aikana kirjoittaneen tohtorintutkintoon kuuluvan kirjallisen osuuden Ligetin pianomusiikkiin liittyen. Eräät pianistit ovat käsitelleet etydejä artikkeleissaan ja esitelmissään (mm. Aimard 2002 ja Pace 2007). Säveltäjä itse on kommentoinut ja tarkastellut etydejä muutamassa kirjoituksessaan sekä esitelmissään (mm. Ligeti 1990). Tulkintanäkökulmaa syventääkseni olen ollut yhteydessä Ligetin kanssa työskennelleisiin muusikoihin sekä tutustunut olemassa oleviin levytyksiin. Lisävalotusta tulkintanäkökulmaan olen saanut haastatteleamalla muutamaa muusikkoa, joille etydi oli ennestään tuntematon.

Ensisijaisena lähdemateriaalina olen käyttänyt Ligetin toisen pianoetydikokoelman painosta vuodelta 1998 sekä varhaisempaa, käsikirjoituskopioista koottua nuottilaitosta (*Schott: Unveröffentlichtes Material*). Lisäksi minulla oli ainutlaatuinen tilaisuus tutustua etydin luonnoksiin ja alkuperäisiin käsikirjoituksiin Baselin Paul Sacher -säätien arkistossa. Vierailin arkistossa syksyllä 2006 ja jäljensin kaiken *Fém*-etydiin liittyvän muistiinpano- ja nuottiaineiston.

LUKU 2

KATSAUS GYÖRGY LIGETIN (1923–2006) SÄVELKIELEEN

2.1 Musiikki ennen 1980-lukua

György Ligetin (1923–2006) Unkarin -kauden varhaistuotanto on pitkälti Bartók-sävytteistä. Ligeti joutui mukautumaan maan poliittiseen kontrolliin. Sävellyksistä ainoastaan kansanlaulusovitukset ja pedagogiset teokset saattoivat tulla esitetyiksi ja julkaistuksi. Ligeti sävelsi pöytälaatikkoon uudempaa tyyliään ennakoivia teoksia. Näitä ”varsinaisia” sävellyksiä olivat mm. *Musica ricercata* pianolle (1951–53) sekä ensimmäinen jousikvartetto *Metamorphoses nocturnes* (1953–54). Ne luokiteltiin sekä kansallissosialistisen että kommunistisen ja jälkikommunistisen terminologian mukaan poroporvarillisen dekadentiksi rappiotaiteeksi.¹ Ligeti pysyi kuitenkin uskollisena omille taiteellisille päämäärilleen: ”Olen jääräpää, kirjoitan mitä haluan.”²

Sävellystyyli muuttui oleellisesti Ligetin paettua maansa poliittisia olosuhteita Saksaan vuonna 1956. Hän oli seurannut radiolähetysten kautta uusia eurooppalaisia virtauksia ja inspiroitunut muun muassa Kölnin studioilla tuotetusta elektronimusiikista. Ligetin 1960-luvulla lännessä kirjoittamat sävellykset, kuten *Atmosphères* orkesterille vuodelta 1961, sisältävät runsaasti klustereita sekä mikropolyfoniaa. Perinteinen melodia-, harmonia- ja rytmiajattelu on hylätty.

Sittemmin Ligeti muisteli lämmöllä Karlheinz Stockhausenia ja Gottfried Michael Königia ja heidän johdolla viettämänsä aikaa Kölnin studioilla. Kölnissä syntyi muun muassa kielen syntaksia jäljittelevä elektroninen sävellys *Artikulation* (1958). Menestyksestä huolimatta Ligeti kertoi säveltäneensä myöhemmin esteettisistä syistä vain akustisille soittimille (von Saalfeld & Ligeti 1992).

¹ „entartete Kunst...bourgeois-dekadente, volksfeindliche, formalistische Musik.“ (von Saalfeld & Ligeti 1992.)

² “Ich bin ein Trotzkopf, ich schreibe was ich will.” (von Saalfeld & Ligeti 1992.)

2.2 Myöhäisimmän sävellystuotannon tyylipiirteitä

Jos jotain uutta on jo kokeiltu ja siitä saatu tuloksia, samaa kokeilua on turha tehdä uudestaan.³

1980-luvulla Ligeti koki luovan työskentelyn kannalta paremmaksi muuttaa jälleen suuntaa. Viimeisimmissä teoksissaan säveltäjä palasi jälleen lähemmäksi Bartókia. Bartók-sävytteinen sävelkieli oli kuitenkin täynnä uudenlaisia ideoita. Musiikissa kuuluivat synteetisomaisesti varhaisemmat tyylit. Kun melodiat, harmoniat, rytmit ja muotorakenteet oli ikään kuin hajotettu 1960-luvun tuotannossa, nämä parametrit liitettiin nyt yhteen uudella tavalla. Uuden harmonisen vastineen toivat tonaaliset ja modaaliset elementit. Musiikissa oli enemmän toistoa kuin aiemmin, vaikkakin musiikin eteneminen oli yhä edelleen ennustamatonta. Ligetin uusiksi kiinnostuksen kohteiksi nousivat myös Saharan eteläpuolisen Afrikan, Latinalaisen Amerikan ja Karibian polyrytmiset kansanmusiikit sekä fraktaaligeometria. (mm. Várnai 1983 ja Ligeti 1990.)

Keskikauden tuotannossaan Ligeti pyrki välttämään iskujen ja rytmien aistittavuutta, mutta hän alkoi jälleen 1980-luvulla etsiä uusia rytmisiä ratkaisuja. Rytmiksi nousi suorastaan etualalle hänen sävelkielessään. Ligetiä johti kiinnostus epäsymmetrisiin rytmeihin⁴, joita Bartók kutsui bulgarialaisiksi rytmeiksi. Näitä ”ontuvia” rytmejä on itse asiassa koko Balkanin alueen kansanmusiikissa, samoin esimerkiksi sambassa ja rumbassa. Conlon Nancarrowin rytmisesti ja metrisesti kompleksiseen *player piano* -musiikkiin tutustuminen vaikutti myös suuresti Ligetin musiikilliseen ajatteluun. (Gojowy & Ligeti 1991, 361.)

Nyt minulla on rohkeutta olla ´vanhanaikainen´. En halua palata 1800-luvulle, mutten ole enää kiinnostunut sellaisista kategorioista kuin avantgarde, modernismi ja atonaalisuus...⁵

Ligeti vastasi postmodernin ajan haasteeseen luomalla tutuista elementeistä uudenlaista musiikkia. Tutut harmoniset elementit modernissa sävelkielessä leikittelivät kuulijan ennakko-odotuksilla. Tyypillisiä olivat duuri- ja mollikolmisointujen perusmuodot, päällekkäiset kvinttiharmoniat, kvinttikentät sekä tritonussointu ja vähennetyt nelisointu.

³ (Ligeti siteerattuna Várnai 1983, 94.)

⁴ Epäsymmetrisillä rytmeillä tarkoitetaan niin kutsuttuja additiivisia rytmejä kuten esimerkiksi 3+2+3 ja 3+3+2.

⁵ Ligeti haastattelussa Tunde Szithalle 1992 (Searby 1997, 9).

Ligeti ei halunnut säveltäjänä tulla lokeroituksi mihinkään tiettyyn kategoriaan kuten Wienin toisen koulukunnan, sarjallisuuden tai neoklassismin edustajaksi. Säveltäjä kertoi huvittuneena haastattelussa vuonna 1978, kuinka paljon hän olikaan aiheuttanut päänvaivaa keskivertokriitikoille ja -kuulijoille, joiden huumorintaju ei riittänyt ymmärtämään hauskojen ja vakavien elementtien yhdistelyä musiikissa. Ligeti ei silti kiistänyt saaneensa vaikutteita toisilta säveltäjiltä. (Varnai 1983, 51.)

Pysyn kokeilulinjalla, ja kuinka omahyväiseltä se saattaa kuulostaa, kokeiluni ovat aina onnistuneita.⁶

Ligeti kertoi olevansa avoimesti kiinnostunut kaikesta uudesta, jopa seuranneensa populaari- ja viihdekulttuurin ilmiöitä. Hän sanoi kuitenkin itse lukeutuvansa ehdottomasti vakavan tai nk. elitistisen musiikin kannattajiin. Ligeti korosti, kuinka tämä musiikin jakautuminen vakavaan musiikkiin ja viihteeseen pätee yhtä lailla niin Japanissa kuin Keski-Afrikan pygmien keskuudessa. Vuorovaikutuksesta huolimatta hän ei uskonut lajien rajojen lähitulevaisuudessakaan murenevan. (von Saalfeld & Ligeti 1992.)

Ligeti halusi olla sekä traditionaalinen että moderni säveltäjä, eikä hän nähnyt asiassa pienintäkään ristiriitaa (Ligeti 1990). Ligetin tinkimätön päämäärä oli löytää uusia ilmaisukeinoja ja kulkea aina vain eteenpäin, vanhojen loppuun kulutettujen menetelmien toistoa kaihtaen. Puhuessaan työskentelytavoistaan hän viljeli termiä "eksperimentoida". Hän ei säveltäessään piitannut yleisön reaktioista mutta sanoi ilahtuneensa, jos musiikki oli puhutellut kuulijaa.

.

⁶ (Ligeti siteerattuna Varnai 1978, 50.)

2.3 *Fémin* sävelkielen lähtökohtia: Ligetin tyylipiirteitä ja inspiraation lähteitä

Esittelen seuraavaksi Ligetin myöhäistuotannossa ilmeneviä piirteitä ja käsitteitä, jotka niin ikään liittyvät *Fém*-etydiin. Minimalistisuus, mekaanisuus, tradition tuntemus, kansanmusiikkivaikutteet sekä tahtiviivaton ajattelutapa tulevat vastaan etydiä tarkastellessa. Ligetiä kiinnostivat niin taiteessa kuin luonnontieteessä rakenteiden säännönmukaisuuden ja kompleksisuuden, järjestyksen ja kaaoksen sekä symmetrisyyden ja asymmetrisyyden väliset jännitteet. Hän keräsi vaikutteita menneistä traditioista sekä ympäröivistä kulttuureista. Omalla yksilöllisellä tavallaan hän hämmensi näitä aineksia keskenään ja loihti niiden innoittamana uudenlaista ajan hermolla olevaa taidemusiikkia.

2.3.1 Minimalismi – maksimalismi

Minimalististen piirteiden ilmenemistä Ligetin musiikissa voisi luonnehtia osin itsenäiseksi rinnakkaisilmiöksi amerikkalaiselle minimalismisuuntaukselle. Steve Reichin (1936–) ja Terry Rileyn (1935–) edustama minimalistinen musiikki kantautui Eurooppaan vasta Ligetin sadalle metronomille säveltämän *Poème symphonique* (1962) ja hypnoottisesti sykähtelevän cembaloteoksen *Continuum* (1968) ilmestymisen jälkeen. Viittauksena minimalismiin Ligeti antoi pianoduoteoksensa *Monument-Selbstportrait-Bewegung* (1976) toiselle osalle nimen *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*. Ligeti myös totesi teoksensa *Clocks and Clouds* (1973) saaneen vahvasti vaikutteita Reichilta, johon hän oli teoksen syntyvuonna tutustunut Berliinissä.

Ligeti koki minimalismin liikkuvan korkeakulttuurin ja viihteen välimaastossa. Hän esimerkiksi oletti rockmusiikkia kuuntelevan kohderyhmän hyväksyvän myös Reichin ja Rileyn musiikin. Kuvataiteen puolella minimalismi sen sijaan ei hänen mukaansa ollut saavuttanut samanlaista kansansuosiota. (von Saalfeld & Ligeti 1992.)

Musiikin pintatason toisteisuudesta huolimatta Ligetin musiikkia tuskin voi nimittää minimalistiseksi. Hän ei individualistina halunnut kuulua mihinkään ryhmittymään eikä mielestään käyttänyt minimalistien tapaan afrikkalaista ”pattern repetition” -idea (Ligeti 1990). Muutenkin termi minimalismi on vaikeasti rajattavissa. Ligetillä ja esimerkiksi ”arkkiminimalistina” pidettävällä amerikkalaisella Steve Reichilla on kuitenkin ollut musiikillisesti yhteisiä kiinnostuksen kohteita, kuten afrikkalainen lyömäsoitinmusiikki ja balilainen *gamelan*-musiikki. Reichin teosten tavoin Ligetinkin sävellykset etenevät toisinaan

tiettyjen toistoprosessien säätelemänä.⁷

Minimalismille ominaisen, musiikki-informaation niukkuuden tai pienten sävelkuvioiden itsepintaisen toiston synnyttämän staattisen vaikutelman vastaisesti Ligetiä kiinnostivat musiikin lopullisen kuulokuvan kompleksisuus ja ambivalenttius. Hän toisaalta myös kritisoi joidenkin kollegojensa paperilla monimutkaiselta mutta soivassa muodossa vähemmän kompleksiselta kuulostavaa ”uuskompleksista” musiikkia. Ligeti nimitti musiikkiaan ironisesti maksimalistiseksi välttyäkseen leimautumiselta minimalistiksi. (Kostakeva 2005, 72 ja Ligeti 2002, 521.) Voisi ajatella, että nuo kaksi vastapoolia, kompleksisuus ja yksinkertaisuus, eivät aina ole niin kaukana toisistaan.

2.3.2 *Stile meccanico*

Minua ovat aina kiehtoneet koneet, jotka eivät toimi kunnolla.⁸

Ligetin mieltymys mekaanisiin laitteisiin juonsi juurensa jo varhaislapsuudesta, jolloin hän luki Gyala Krudyn kauhutarinoita tikittävien kellojen keskellä elävästä leskestä. Toinen innoittaja oli Charlie Chaplinin filmi *Nyky aika*.

Piirteitä mekaniikan innoituksesta on kuultavissa jo aivan Ligetin lapsuusiän pianokappaleissa. Ensimmäinen puhdas esimerkki hänen tuotannossaan tästä *meccanico*-tyylistä on *Poème symphonique* vuodelta 1962, jossa sata metronomia tikittää omissa tempoissaan samanaikaisesti. Aluksi kokonaisuus on ennustettavissa, mutta kuuloasu muuttuu vähä vähältä yhä yllätyksellisemmäksi – ja samalla kiehtovammaksi.

Ihailmansa säveltäjä Conlon Nancarrowin (1912–1997) teoksesta *Studies for Player Piano* Ligeti kertoi oppineensa rytmin ja metrin kompleksisuutta (Ligeti 1997). Automaattipianohan kykenee yli-inhimillisiin virtuoosisuorituksiin ja koko klaviatuurin samanaikaiseen hallintaan. Ennen kaikkea rullapiano (*player piano*) kykenee soittamaan lukuisia tempokerroksia samanaikaisesti, mikä olisi ihmisaivojen käskyttämänä mahdotonta.

Ligeti inspiroitui Nancarrowin sävellyksistä rullapianolle siinä määrin, että salli soittimen

⁷ Pалааn tähän aiheeseen tarkemmin isorytmiikkaa ja *meccanico*-tyyliä käsittelevissä luvuissa.

⁸ (Ligeti siteerattuna Varnai 1983, 16.)

korvata elävän pianistin yhdeksännen etydinsä *Vertige* kantaesityksessä Kölnissä vuonna 1992, kun pianisti Volker Banfield oli konsertin alla joutunut onnettomuuteen. Hän antoi rullapianoversion tehneelle Jürgen Hockerille myöhemmin vapauden sovittaa muitakin etydejä kyseiselle soittimelle. (Toop 1999, 205.) Soittoteknisesti mahdottoman rajoja hipova presto-tempoinen neljästoista pianoetydi *Coloana fără sfârșit* (1993) on jopa tarkoitettu ensisijaisesti rullapianolla esitettäväksi (Ligeti, G. PPSb). Nancarrow puolestaan kirjoitti vuonna 1988 Ligetin syntymäpäiväksi player piano -teoksen *For Ligeti*.

2.3.3 Matemaattiset kuviot ja illuusiot

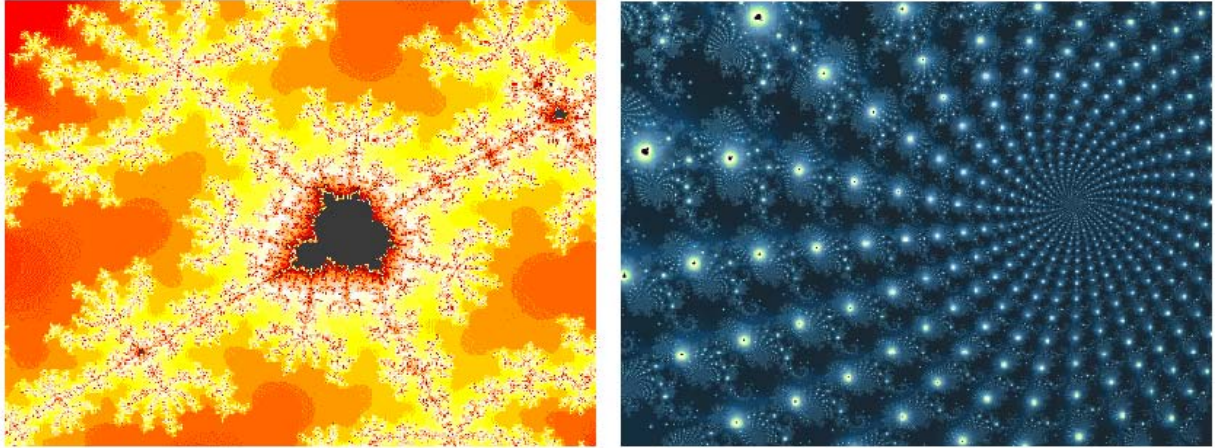
Niin, syy miksi sävellän niin hitaasti sekä työstän ja muokkaan teoksiani aina vain; kunnes minulla on tunne, ikään kuin matemaattisesta rakenteesta, vaikka ei se oikeastaan ole koskaan matemaattinen.⁹

Ligeti oli kouluaikoinaan etevä matematiikassa, ja häntä viehättivät jo tuolloin erinäköiset pulmalliset kuviot. Vasta 1980-luvulla Ligeti tutustui fraktaaleihin, kuten kuvassa 1 näkyvään nk. Mandelbrotin joukkoon¹⁰ sekä Heinz-Otto Peitgenin ja Peter H. Richterin tietokonegrafiikalla tuottamiin kompleksisiin kuvioihin. Samalla Ligeti tuli tietoiseksi omien sävellyspyrkimystensä ja 1960-luvulta alkaen harjoitettujen matematiikan alan tutkimusten yhdensuuntaisuudesta. Hän esimerkiksi näki yhtäläisyyksiä erittäin mutkikkaiden rytmisten kuvioiden ja ”rypistettyjen geometrinen kuvioiden” (*zerknitterte geometrische Gebilde*) välillä. Ligeti lumoutui kompleksisuuden ja yksinkertaisuuden välisestä yhteydestä niin Reichin musiikin prosesseissa, Saharan eteläpuoleisen Afrikan kansanmusiikin kompleksisissa rytmeissä kuin fraktaaligeometriassa (Ligeti 2002). Ligeti silti kielsi omien työskentelymetodiensa olevan matemaattisia. Pikemminkin hän inspiroitui välillisesti matemaattisista ajattelutavoista, ja säveltäessään hän pyrki kohti jonkinlaista johdonmukaisuutta. Ligeti mielsi oman työtapansa kokeilevaksi, käsityöläismäiseksi ja ei-tieteelliseksi. Hän ei itse työskennellyt tietokoneen äärellä; teoksiaan hän vertasi puusta veistetyiksi tietokonekuviksi. (Gojowy 1988, 359; Dibelius 1994, 216–218; Kostakeva 2005, 73 sekä Tusa 1999.)

⁹ “Yes. So, why I’m so slow in composing and revising all the time and re-writing pieces; until I have the feeling, it’s like a mathematical structure, but it’s never a mathematical structure, in fact.” (Ligeti siteerattuna Tusa 1999.)

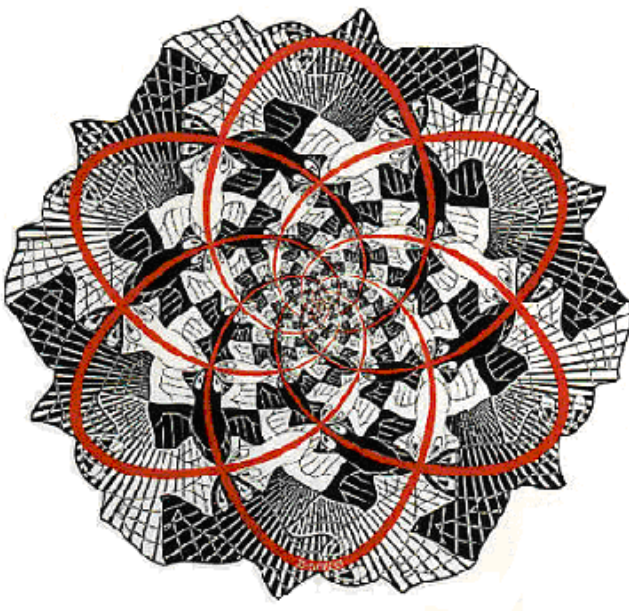
¹⁰ Mandelbrotin joukolla tarkoitetaan ranskalaisen matemaatikko Benoit Mandelbrotin (1924–2010) vuonna 1980 kehittämää, itseään yhä pienemmissä ja pienemmissä mittakaavoissa toistavaa matemaattista funktiota. (IBM 2003.)

Ligeti teki myöhemmin yhteistyötä matemaatikkojen, kuten Heinz-Otto Peitgenin kanssa, ja hänen musiikkiaan esitettiin matematiikan alan kongresseissa. (Banfield 2008.)



Kuva 1. Yksityiskohtia niin kutsutun Mandelbrotin joukon funktion visualisoinneista.

Hollantilaistaiteilija Maurits Cornelius Escherin (1898–1972) matemaattisvaikutteiset illusoriset teokset symmetrioineen ja huijaavine kolmansine ulottuvuuksineen (kuva 2) niin ikään kiehtoivat Ligetiä. Kaaoksen ja järjestyksen välisten jännitteiden Ligetin musiikissa voi ajatella olevan seurausta hänen matemaattisista ajattelutavoistaan.



Kuva 2. M.C. Escherin puupiirros “Path of Life III” (1966) sekä litografia “Waterfall” (1961). (Internetlähteet.)

Kuvallisten illusioiden musiikillisena vastineena voisi pitää Ligetin “illusorista rytmiä”, jonka avainteos oli *Continuum* (1968) cembalolle (nuottiesimerkki 2). Kuulohavainto eroaa soittajan kokemasta soittotuntumasta, sillä nopeiden sävelkuvioiden toiston myötä ylimmät toistuvat äänet muodostavat oman rytmis-melodisen linjansa, ja syntyy vaikutelma useista tempokerroksista. Vasta myöhemmin Ligeti oivalsi samanlaisen illuusion esiintyvän myös afrikkalaisissa musiikkikulttuureissa. (Ligeti 1990.)



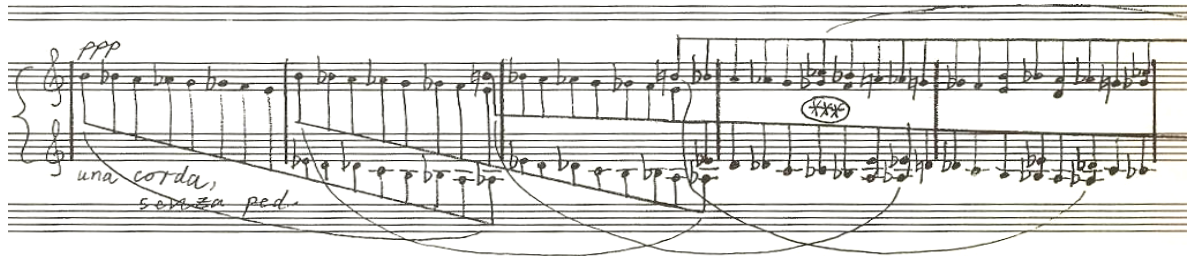
Nuottiesimerkki 2. Ote *Continuum*-sävellyksen alkupuolelta. Neliömäiset pisteet korostavat toistuvien sävelten luomia korviin pistäviä illusorisia rytmis-melodisia linjoja ja hahmoja.

Ligeti oli myös kiinnostunut tietokonetutkija-ohjelmoija Roger Shepardin Stanfordin tietokoneella kehittämästä päättymättömän asteikon illuusiosta, joka kuulostaa aina vain jatkuvan ylöspäin tai alaspäin. Kuuloharha syntyy, kun kymmenet oktaavin välein erotetut siniäänet soivat siten, että aivojen on vaikea erottaa yhtä soivaa taajuutta pääsäveleksi. Keskimmäiset korkeudet soivat voimakkaimpina. Äänien sävelluokkaominaisuus korostuu, kun taas sävelkorkeus on epämääräinen. Säveliä soitetaan peräkkäin joko nostaen tai laskeen niiden sävelkorkeutta samalla, kun keskinäistä äänenvoimakkuutta muutetaan (nuottiesimerkki 3). Intervallit ja sävelkulut kuullaan nousevina tai laskevin sen mukaan, kumpaan suuntaan matka sävelten välillä on lyhyempi (Kuusi 1990, 85). Ircamin studioilla työskentelevä säveltäjä Jean-Claude Risset on niin ikään käyttänyt teoksissaan samaa illuusiota. Hän tutustutti vuonna 1973 Ligetin tähän ilmiöön. (Wikipedia sekä Steinitz 2003, 302.)



Nuottiesimerkki 3. Nk. Shepardin asteikon periaate pianolle notatoituna. Nuottien päiden koko korreloi äänen voimakkuuden kanssa. (Hofstadter 1979, 718.)

Ligetin pianokonsertosta löytyy niin ikään samanaikaisesti nousevien ja laskevien oktaavien illuusio. Pianoetydyissä nro 9 *Vertige* (nuottiesimerkki 4) musiikki puolestaan kuulostaa virtaavan jatkuvasi alaspäin.



Nuottiesimerkki 4. Ligetin *Vertigen* jatkuvaa alaspäistä virtaa.

Samantyyppinen ilmiö esiintyy niin ikään Ligetin *Fém*-etydyissä. Kohta on myös ”sukua” Chopinin pianoetydille E-duuri op. 10 (nuottiesimerkki 5).



Nuottiesimerkki 5. A: Ligetin *Fémin* tahti 42, B: Chopinin pianoetydin op.10 nro 3 tahti 39.

2.3.4 Traditio

Ligeti koki etenkin myöhäistuotantokaudellaan olevansa osa pitkän sävellystradition jatkumoa.¹¹ Hän piti ehdottoman tärkeänä, että sävellysohjelmat tutustuivat Palestrinan ja Bachin kontrapunktitekniikoihin, joiden kautta hän itse oli oppinut käsittelemään mikropolyfoniaa. Mielisäveltäjikseen hän vuoden 1978 haastattelussa listasi Bachin, Mozartin, Beethovenin, Schubertin, Mahlerin ja Schumannin, joiden musiikin ilmaisun välittömyyttä hän ihaili. (Varnai 1983, 16.) Ligeti kuitenkin vierasti neoklassista ”kitschiä”, jota viljeltiin erityisesti Amerikassa ja Venäjällä. Hän painotti sekä eurooppalaisen että ulkoeurooppalaisen musiikkitradition tuntemisen tärkeyttä säveltäjälle ja esittäjälle. Hän ei uskonut joidenkin säveltäjäkollegojensa, kuten Cagen ja Stockhausenin, ajatuksen traditiotiedon nollaamisesta

¹¹ Ligetin suhde perinteeseen oli vielä 1950-luvulla ollut avantgardistinen ja radikaalimmin uutta etsivä.

johtavan mihinkään. Itseään ja musiikkiaan suhteessa traditioon hän 2000-luvun alun haastattelussa luonnehti sanalla ”originelli”. (Holtz n.2001.) Vuonna 1990 Ligeti tiivistä Helsingin esitelmänsä lopuksi, että hänen musiikkinsa oli ennen kaikkea seurausta 1300-luvun mensuraalinotaation ideoista, kuten päällekkäisistä tempoista, 1800-luvun hemiolatraditiosta¹² sekä afrikkalaisesta traditiosta.

Ligeti oli huolissaan siitä, että 99 prosenttia tiedostusvälineiden kautta välittyvästä musiikista oli tonaalista, mikä puolestaan vaikeutti ei-tonaalisen musiikin ymmärtämistä. Hän toivoi, että myös suuri yleisö löytäisi 1200–1400-lukujen ihanan musiikin ja pääsisi ihastumaan siihen. (Crescendo-Magazin 2002.) Ligeti itse oli tutustunut huolella mm. Guillaume de Machautin (n.1300–1377) musiikkiin ja piti vanhoihin sävellystekniikoihin, esimerkiksi rytminkäsittelyyn tutustumista tärkeänä säveltäjälle.



Nuottiesimerkki 6. Isorytminen melodia, jossa talea- ja color-kaavat kertautuvat. (Machaut 1300-luku.)

Isorytmiikalla ymmärretään yleensä rakenteellisesti tärkeää rytmistä tai melodista toistoa keskiajan musiikissa. Termillä *color* viitataan toistuvaan intervallikaavaan, ja *taleaksi* puolestaan kutsutaan kertautuvaa rytmikaavaa (nuottiesimerkki 6). Tämä sävellystekniikan muoto toi yhtenäisyyttä musiikkiin 1300-luvulla, myöhemmin esimerkiksi Olivier Messiaen on käyttänyt samaa keinoa sävellyksissään.

Ligetin musiikissa on kuultavissa rytmisiä vaikutteita myös keskiaikaisesta nikottelua jäljittelevästä *hoquetus*-tekniikasta.

¹² ”Hemiolatraditiolla” hän ilmeisesti viittasi mm. Chopinin musiikkiin.

2.3.5 Kansalliset vaikutteet

Ligetillä oli omakohtainen suhde moneen kulttuuriin. Perhetaustaltaan hän oli unkarinjuutalainen. Ligeti syntyi Romanian puolella ja kävi seitsemän vuotta romaniankielistä koulua. Hän kertoi myöhemmin kiinnostuneensa juuri romanialaisesta kansanmusiikista, jota hän piti rikkaampana kuin unkarilaista. Opiskeluvuosinaan Budapestissa Ligeti ehti toisaalta tutustua perin pohjin unkarilaiseen kansanmusiikkiin. Myöhemmin hän asui ja työskenteli useassakin länsimaassa. Ligetille monien eurooppalaisten perinteiden voi sanoa edustaneen ”kotikulttuuria”.

Myöhäistuotannossaan Ligeti kiinnostui jälleen kansanmusiikista. Hän ei kuitenkaan kokenut ympyrän sulkeutuvan, vaan pikemminkin syynä oli halu tuoda esille monien etnisten ryhmien musiikkiperinteen rikkaus ja musiikin kompleksisuus. Erityisesti häntä kiehtoivat Saharan eteläpuolisen musiikin rikas rytmiikka sekä georgialaisen musiikin polyfonia, jotka ovat monimuotoisuudessaan ja kompleksisuudessaan verrattavissa 1300-luvun eurooppalaisten säveltäjien käsityötaitoon. Ligetin päämääränä oli 1980-luvulla löytää uusia suuntia nykytaidemusiikille ja ”irrottautua siitä, mitä Euroopassa oli nimitetty avantgardeksi”.¹³ (von Saalfeld & Ligeti 1992.)

Ligeti koki, että länsimainen taidemusiikki oli vaarassa joutua umpikujaan etääntyessään kansantajuisuudesta. Ulkoeurooppalaiset mausteet saattoivat hänen mukaansa auttaa asiassa. Afrikkalaisen, kaakkoisaasialaisen ja latinalaisamerikkalaisen musiikin tuntemus oli laajentanut ainakin hänen omaa näköpiiriään. (Crescendo-Magazin 2002.) Hän kuuli 1982 ensimmäistä kertaa etnomusikologi Simha Aromin kokoaman levyn Keski-Afrikan tasavallan Banda-Linda-heimon musiikkia¹⁴, joka avasi hänelle uudenlaisen entistä kompleksisemmän polyrytmiikan maailman. (Roelcke 2003, 133.)

Afrikkalaiselle kansanmusiikille on tyypillistä säännöllisesti toistuva rytmien kehysrakenne. Pulssit ja niille perustuvat rytmijaksot ovat kaikki tasa-arvoisia. Musiikki on monimerkityksellistä, ja useiden rytmien kuvien kietoutuminen toisiinsa aiheuttaa kuulijassa epävarmuuden ja ristiriitaisuuden tunteen. (Arom 1991.)

¹³ Ligeti korosti 1990-luvulla, ettei nähnyt pienintäkään ristiriitaa tradition ja uuden välillä; hän halusi olla sekä traditionaalinen että moderni säveltäjä (mm. Ligeti 1990).

¹⁴ Keski-Afrikan tasavallan banda-heimo on tunnettu polyfonisesta torvimusiikistaan sekä heidän harjoittamastaan rummuttavasta kielestä (Arom 2007).

2.3.6 Tahtiviivojen käytöstä

Ligeti muisteli myöhemmin 1950-luvun aikaisia mietteitään nuotintamisesta seuraavasti: ”Halusin irtaantua kaikista valmiista kaavoista, joihin Bartók suhtautui vakavuudella [...]. Lisäksi halusin ylipäänsä päästä eroon tavasta nähdä musiikki tahteina. [...] Musiikkini on gregoriaanisen melodian tavoin jatkuvaa virtaa, jota tahdit eivät katkaise. Sitä ei voi analysoida Riemannin oppien mukaan.” (Várnai 1983, 60.)

Ligetille ei 1950-luvulla vielä ollut tullut mieleen, että voisi kirjoittaa nuotteja merkitsemättä tahteja ja tahtiviivoja. Hän kylläkin kuuli mielessään musiikkia, jota ei sillä hetkellä kyennyt nuotintamaan. (Várnai 1983.) 1960-luvun alussa hän kokeili aikanotaatiota esimerkiksi urkuteoksessaan *Volumina* sekä kuoroteoksissaan *Aventures* ja *Nouvelles Aventures*.

Guillaume de Machaut tai Philippe de Vitrykään eivät 1300-luvulla mieltäneet musiikkiaan tahdeittain. Sama pätee vaikkapa afrikkalaiseen rytmiiikkaan. Ligetin toisessa jousikvartetossa vuodelta 1968 tahtiviivat ovat vain auttamassa, selkeyttämässä ja helpottamassa jousisoittajien yhteissoittoa. Niin ikään esimerkiksi pianoetydeissä nro 8 *Fém*, nro 2 *Cordes à vide* sekä nro 10 *Der Zauberlehrling* tahtiviivojen ainoa tehtävä on helpottaa nuotinlukua ja käsien välistä synkronointia. Sen sijaan esimerkiksi pianoetydissä nro 1 *Désordre* tahtiviivat ovat kummallakin kädellä eri kohdissa, ja notaatio tukee tahdinomaisten metristen struktuurien rajoja.

Ligeti suhtautui uteliaana uudennlaisiin kirjoitustapoihin, kuten esimerkiksi graafisiin notaatioihin. Hän silti pyrki kirjoittamaan jokaiselle soittimelle idiomaattisesti. Viime vuosisatojen soittimille, kuten pianolle, hän yhä katsoi parhaaksi kirjoittaa 300-vuotta vanhalla nuotinkirjoitustavalla, tahtiviivoja käyttäen, mikä tukee pianon valkoisten ja mustien koskettimien järjestymistä. Entuudestaan tuttu notaatiotapa myös säästää instrumentalistin aikaa nuotinlukuvaiheessa. (Ligeti 1990.)

2.3.7 Säveltäjän suhde pianoon

Ligetin mukaan pianoetydit olivat seurausta hänen omista puutteellisista taidoistaan. Hän itse olisi halunnut olla suurenmoinen pianisti, sillä piano oli hänen lempi-instrumenttinsa. Valitettavasti Ligeti pääsi vasta 14-vuotiaana veljensä mukana soittotunneille, eikä hän ehtinyt hankkia konserttipianistilta vaadittavia teknisiä valmiuksia. Hän ei koskaan esiintynyt, sen kummemmin pianistina kuin teostensa kapellimestarina (Banfield 2008). Sen sijaan hän mielestään tiesi paljon pianokosketuksen nyansseista, fraseerauksesta, *rubaton* käytöstä ja muotorakenteista sekä rakasti pianon soittamista – mutta vain itsekseen. (Ligeti 1997, 7–8.)

Pianistisiksi säveltäjäesikuvikseen Ligeti luki Chopinin, Schumannin, Lisztin, Scarlattin ja Rahmaninovin. Ravelin ja Debussyn musiikin harmonia- ja sointimaailmalla oli suuri merkitys ja vaikutus pianoetydeihin. Kuuden ensimmäisen etydin ranskankieliset etydinimet ovatkin kunnianosoitus Lisztin ja Debussyn etydiotsikoinnille. (Ligeti 1990; Gojowy & Ligeti 1991, 361–362.) Varhaispianotuotannossa, kuten *Musica Ricercata* (1951–1955), on paljon yhteistä Bartókin kirjoitustavan kanssa. Ligeti halusi kunnioittavasta asenteestaan huolimatta vähitellen ”unohtaa” maanmiehensä ja löytää aivan uudenlaisia pianistisia haasteita; siinä hän onnistui juuri pianoetydien myötä. (Ligeti 1990.)

Ligeti työskenteli instrumenttilähtöisesti ja ajatteli musiikillisesti eri tavoin kirjoittaessaan pianolle kuin kirjoittaessaan esimerkiksi viululle, jonka kielet on viritetty kvintin välein: ”I like to invent music which is absolutely according to the instrument.” Hän leikillisesti nimitti pianoa muinaisen pianosauruksen jälkeläiseksi, joka hänen mielestään ei enää kaikessa istunut nykyaikaan. Päämääränä hänellä oli pianotraditiota seuraten esitellä uudenlaista musiikillista ajattelua, joka eroaisi perinteisestä ”pianoajattelusta”. Häntä myös kiehtoivat virtuositeetti sekä suorituskyvyn rajojen lähestyminen. Pianolle kirjoittamisen hän sanoi lähtevän rytmistä. Uusiksi pianoteknisiksi mahdollisuuksiksi hän esitti kahden eri tempon soittamisen samanaikaisesti – vaikka se olisi neurologisesti mahdotonta ja vaikutelma syntyisi illuusion kautta. (Ligeti 1990.)

LUKU 3

PIANOETYDI NRO 8 *FÉM* (1989)

3.1 Pianoetydikokoelma

Ligeti kirjoitti 18 pianoetydiä, jotka jakautuvat kolmeen kirjaan. Ensimmäinen kirja (1985–1988) käsittää kuusi etydiä ja toinen kokoelma (1988–1994) kahdeksan. Kolmanteen kirjaan (1995–2001) kuuluu neljä etydiä. Suunnitelmana oli ollut säveltää kolmannelta kokoelmasta hivenen laajempi, jolloin etydejä olisi kaiken kaikkiaan ollut kaksikymmentä (Holtz n.2001). Toisaalta vielä vuonna 1990, sävellettyään kahdeksan etydiä, Ligeti hahmotteli kahdentoista etydin kokonaisuutta Debussyn ja Chopinin hengessä.¹⁵ Tällöin kahdenneksitoista etydiksi olisi tullut laajamuotoinen sävellys, joka olisi painoarvoltaan kuudennen *Automne à Varsovie* -etydin luokkaa ja jonka otsikko olisi viitannut paratiisiin. (Ligeti 1990.)

Lopullisten kokoelmien välillä on havaittavissa yhtäläisyyksiä. Erityisesti kahden ensimmäisen kirjan etydit ovat ryhmiteltävissä pareiksi, jotka on kirjattu taulukossa 1. Kolmastoista etydi *L'escalier du diable* oli alun perin numero 12, mikä saattaa selittää sen laajamuotoisuuden. (Ullén 2008.)

<i>I Désordre</i>	—	<i>VII Galamb borong</i>	bimodaalisuus
<i>II Cordes à vide</i>	—	<i>VIII Fém</i>	kvintti vallitseva intervalli
<i>III Touches bloquées</i>	—	<i>IX Vertige</i>	kromaattisuus
<i>IV Fanfares</i>	—	<i>X Der Zauberlehrling</i>	scherzomaisuus
<i>V Arc-en-ciel</i>	—	<i>XI En suspens</i>	rauhallinen tempo
<i>VI Automne à Varsovie</i>	—	<i>XIII L'escalier du diable</i>	laajamuotoisuus

Taulukko 1. Kahden ensimmäisen etydikirjan sävellysten rinnastuminen pareiksi.

Etydit jatkavat 1800-luvun virtuoosisävellystraditiota. Niiden sävelkieleen ovat niin ikään vaikuttaneet polyfoniset kansanmusiikkitraditiot sekä Nancarrow'n rullapianoetydit. (Ligeti 1990.) Ligetin tavoite oli löytää etydejä kirjoittaessaan uusia pianistisia mahdollisuuksia ja haasteita. Musiikilliseksi tutkimukseksi kutsumansa työskentelyn myötä hän löysi polytempon, polymetrin ja polyrytmin sekä niiden yhdistelmien mahdollisuudet.

¹⁵ Debussy sävelsi yhden ja Chopin kaksi kahdentoista etydin kokonaisuutta.

Tuloksena oli musiikkia, joka oli erittäin kompleksista,¹⁶ mutta yhden pianistin soitettavissa. Ligeti kertoi tietoisesti yhdistäneensä kaksi musiikillista prosessia: Schumannin ja Chopinin musiikista tutun hemiola-ilmion sekä afrikkalaiselle musiikille tyypillisen additiivisen sykeperiaatteen. Lopputulosta hän kuvasi ”sulavasti virtaavaksi additiiviseksi pulssiksi”. (Ligeti 1988, 5.) Musiikissa on tahtijaon sijaan löydettävissä useampia metrisiä kerroksia. Alun perin etydikokoelman nimeksi oli tarkoitus tulla *Polyrhythmische Etüden*,¹⁷ mutta Ligeti luopui nimestä, koska kyse ei varsinaisesti ollut polyrytmiikasta¹⁸. (Banfield 2008.)



Nuottiesimerkki 7. *Hemioleja Chopinin neljännen balladin tahdeissa 175–176.*

[Etydeissä] kyse ei ole virtuoosisuudesta itsetarkoituksena, vaan kompleksisesta, illusorisesta kuvioitumisesta sekä kuviotransformaatiosta.¹⁹

Ligetin etydikokoelma kuuluu konserttietydikaanonin uusimpaan osaan. Etydit ovat jo vakiintuneet pianistien ohjelmistoon. Näin keskeiseen asemaan ei mikään toinen 1900-luvun jälkipuolella sävelletty pianoetydikokoelma ole noussut. Ligetin etydit sekä kehittävät pianisteja uusimman pianokirjallisuuden mukanaan tuomiin haasteisiin että ovat esteettisesti täysipainoista konserttimusiikkia.

¹⁶ Usein käyttämällään termillä *kompleksisuus* ymmärrän Ligetin tarkoittaneen moniselitteisyyttä, monikerroksisuutta, monimutkaisuutta sekä lopputuloksen runsaan musiikki-informaation määrää.

¹⁷ Peter Niklas Wilsonin saksankielisessä artikkelissa nimi mainitaan ranskaksi *Études polyrhythmiques* (Wilson, 1992, 63).

¹⁸ Luvussa 4.2 käsitellään termin ”polyrytmi” problematiikkaa.

¹⁹ „Es geht aber nicht um Virtuosität als Selbstzweck, sondern um komplexe illusionäre Patternbildung und Patterntransformation“ (Gojowy & Ligeti 1991, 363).

Pianoetydit ovat otsikoiltaan:

- I Désordre - Molto vivace, vigoroso, molto ritmico (1985)*
II Cordes à vide - Andantino con moto, molto tenero (1985)
III Touches bloquées - Presto possibile, sempre molto ritmico (1985)
IV Fanfares - Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio (1985)
V Arc-en-ciel - Andante molto rubato, con eleganza, with swing (1985)
VI Automne à Varsovie - Presto cantabile, molto ritmico e flessibile (1985)
VII Galamb borong - Vivacissimo luminoso, legato possibile (1988-89)
VIII Fém - Vivace risoluto, con vigore (1989)
IX Vertige - Prestissimo sempre molto legato, sehr gleichmäßig (1990)
X Der Zauberlehrling - Prestissimo, staccatissimo, leggierrissimo (1994)
XI En suspens - Andante con moto, (avec l'élégance du swing) (1994)
XII Entrelacs - Vivacissimo molto ritmico, sempre legato, con delicatezza (1993)
XIII L'escalier du diable - Presto legato ma leggero (1993)
XIV Columna infinita - Presto possibile, tempestoso con fuoco (1993)
XIVa Coloana fără sfârșit - Presto possibile, tempestoso con fuoco (1993)
for player piano (ad lib. living pianist)
XV White on White – Andante con tenerezza (1995)
XVI Pour Irina – Andante con espressione, poco rubato (1996–1997)
XVII À bout de soufflé – Presto con bravura (1998)
XVIII Canon – Vivace poco rubato - Prestissimo (2001)

Toisinaan etydin nimen äänneasu on ollut nimivalinnassa määräävämpi tekijä kuin sanan merkitys. Esimerkiksi seitsemännen etydin otsikon *Galamb borong*²⁰ kuulokuva assosioituu jaavan kieleen ja gamelan-musiikkiin. Sanojen merkitys sen sijaan on sävellyksen olemuksen kannalta epäolennainen. (Ligeti 1989–1990, 293) ja Steinitz 2003, 300.)

Säveltäjän erinäköisille ja -kokoisille paperilappusille²¹ tekemät muistiinpanot kertovat lukuisista käyttämättä jääneistä nimistä. Niitä ovat esimerkiksi *Jungle*, *Gong*, *Blue* (etydi nro 10), *Lassu*, *Chaos et Reflexion*, *Quiet Harmonics* (etydi nro 11), *Metamorphose (Escher)*, *Eu Fa*, *Des Abends*, *Twilight*, *Egitrev*, *Pulsation*, *L'Age d'Or (Le Paradis?)* (etydi nro 8) ja *Le Caméléon* (etydi nro 18).²² Muistiinpanoissa irrallisina esiintyviä, etydeihin oleellisesti liittyviä erikielisiä termejä ja nimiä ovat: *Banda-Linda*, *hoquetus*, *gamelan*, *salsa*, *jazz*, *afro*, *polimetr*, *polirytmi*, *Escher – metamorfózis*, *Fibonacci*. Säveltäjistä mainittakoon *Gesualdo*, *Debussy*, *Skrjabin*, *Nancarrow*, *Boulez*, *Scarlatti*, *Chopin* ja *Liszt*. Nämä sanat ja nimet ilmentävät hyvin Ligetin etydien keskeistä inspiraatiomaailmaa. (Ligeti, PPSa.)

²⁰ Unkariksi: galamb= kyyhkynen, borong = peittyä pilviin, synkistyy

²¹ Nämä Sacher-säätien arkistossa säilytettävät muistiinpanopaperit vaihtelevat kassakuiteista ja konserttmainoksista New Yorkin Plaza-hotellin kirjepaperiin.

²² Näissä hyvin alustavissa nimisuunnitelmissa esiintyvät etydinumerot eivät yksiselitteisesti viittaa lopullisiin sävellyksiin ja numerointeihin.

3.2 *Fém*

Kahdeksannen pianoetydin *Fém* kuuloasua dominoivat kvinttirummutus ja sen tuottamat yläsävelet. Musiikin luonnetta Ligeti on kuvannut ”metallisen kovaksi”²³ (Ligeti 1989–1990). Vuonna 1989 syntyneen etydin nimeksi oli ensin tarkoitus tulla *Quintes*, joka ranskan kielessä merkitsee ”kvintti”. Puhtaaksikirjoitetun nuotin otsikon ”*Fém*” alta paistaakin tämä aiempi nimi, jonka säveltäjä ilmeisesti oli aivan viime hetkellä vaihtanut (Ligeti, PSSb).²⁴ *Fém* tarkoittaa unkarin kielellä metallia, mutta nimi viittaa myös valoa merkitsevään sanaan *fény* (Ligeti 1997). Sanojen soinnillisen samankaltaisuuden vuoksi *Fém* kuulosti säveltäjän mukaan ainakin unkarinkielisistä heleämmältä ja kirkkaammalta nimivaihtoehdolta kuin useissa kielissä esiintyvä, samaa tarkoittava sana ”metall” (Ligeti 1989–1990). Etydin kantaesittäneen pianisti Volker Banfieldin mukaan kyseessä olisi nimenomaan emalinkaltainen kylmä ja sileä metallipinta, ja Ligeti olisikin aluksi aikonut antaa etydille nimen ”Titanium” (Banfield 2007).²⁵ Nimivalintaan voisi etsiä lisäperusteita jopa metallimusiikin suunnalta, sillä keskeinen intervalli, nk. heavy metal -musiikin voimasointu, on juuri kvintti. Lisäksi voisi olettaa, että myös ruotsin kielen sanan *fem* ja alkuperäisen nimen *Quintes* välillä on merkitysyhteys. Ligeti oli työskennellyt 1960-luvulla Tukholmassa ja puhui ruotsin kieltä (Ullén 2008 sekä Ligeti 1990). *Fémin* nimi olisi näin edellisen etydin nimen tavoin eräänlainen sanaleikki.

Etydi *Fém* antaa kuulijalle ja soittajalle mahdollisuuden hahmottaa tekstuurissa useita alati muuntuvia jazzahtavia²⁶ rytmikuvioita. Pianistin kummatkin kädet toistavat omaa rytmikaavaansa, joista vasemman käden kaava on yhden neljäsosaiskun verran lyhyempi kuin oikean käden kaava. Tämä vaihesiirtotekniikka tai ”vaiheistus” tuottaa kaleidoskooppimaisen kuuloaikutelman: moniulotteinen kuviorakenne säilyy, mutta yhä dissonoivammiksi muuttuvat harmoniat pitävät sen elävänä. Kuuntelija voi poimia polymetriikasta joka kuuntelukerralla omat polkunsä. Ligeti on kirjoittanut esitysohjeeseen: ”*stets ein ´legato leggiero´ spielen, mit vielfältiger Akzentuierung ad lib.*” Näin esittäjä voi leikitellä metriikalla ja tuoda esille mieleisensä hahmot.

²³ *Die Musik hat einen metallisch-harten Charakter, [...].*

²⁴ Ks. nuottiesimerkki 27.

²⁵ ”*He wanted to call it titanium metal, better than magnesium metal, totally smooth in surface, but ice cold. [...] The only thing we ever talked about was... something metallic, not something coarsios as iron or steel, but something very hgrrrrrrrr fantastic surface you know.*” (Banfield 2007.)

²⁶ Termi ”jazzahtavuus” on vaikeasti määriteltävissä. Ominaisuuteen voi yhdistää tietynlaisen keinahtelevuuden, johon myös esitysohje ”*mit. Swing*” kehottaa. *Fémin* muodollinen tahtiosoitus, laajemmin tulkittavissa oleva 12/8-tahtilaji, yhdistyy niin ikään jazz-notaatioon kuten myös sen juurille Afrikkaan. Tämän sävellyksen yhteydessä jazzmaisuuuteen ovat viittaneet mm. pianistit Fredrik Ullén (1996), Pierre-Laurent Aimard (2002) ja Erika Haase (2008) sekä musikologi Richard Toop (1999, 204).

Kuvaillessaan pianokonserttonsa kolmatta osaa Ligeti kertoo, kuinka pianon ja orkesterin soittamat kvinttiharmoniat tuovat musiikkiin erikoisen, pehmeän metallisen sävyn.²⁷ Kenties pianolla soitetut kvintit yhdistyvät Ligetin mielessä metalliin niin voimakkaasti, ettei etydin nimivaihdos kvinteistä metalliksi ole järin suuri.

3.3 Tähyilemistä moniin suuntiin

Ligetin etydeissä käyttämä sävelkieli oli siis jatkoa niin moniääniselle keskiaikaiselle musiikille, 1800-luvun pianokirjallisuudelle kuin ulkoeurooppalaisille traditioille (mm. Ligeti 1990). Edellä tarkasteltiin joitakin Ligetin ajatteluun liittyviä аспектеja, jotka ovat läsnä *Fém*-etydissä. Sävellyksessä mittelevät keskenään monet vastakohtaparit: järjestys – kaaos, kompleksisuus – yksinkertaisuus, toisto – muuntuminen, vanha – uusi, polyfonia – homofonia, polyrytmisyys – homorytmisyys, konsonanssi – dissonanssi, kontrolli – improvisatorisuus, eurooppalaisuus – ulkoeurooppalaisuus, taidemusiikki – kansanmusiikki, ametrisyys – polymetrisyys, mekaanisuus – inhimillisuus.

Tämä perkussiivinen sävellys suuntaa katseensa länsimaalaisten lasien läpi länsi- ja keski-afrikkalaiseen polyrytmiseen kansanmusiikkiin, jolle on tyypillistä erikestoisten rytmisten kaavojen toisto ja lomittuminen. Samanlaista rytmisten taleoiden toistoa, joka *Fém*-etydissäkin on keskeinen tekijä, esiintyy toisaalta jo keskiajan musiikissa. Yksinkertaisilta vaikuttavista rakenneosasista kehittyy lopputulos, joka ei olekaan täysin kontrolloitavissa.

Fém-etydi edustaa Ligetin tuotannon myöhäiskautta, ja sävellyksessä ovat hyvin edustettuina luvussa 2.3 esitellyt tyylipiirteet ja vaikutteet. Alussa kuullaan toccatamaista kvinttiintervallien rummutusta, minkä länsimainen kuulija yhdistää tuttuun diatoniseen sävelmaisemaan. Myöhemmin sävelkudos saa uusia kirpeämpiä sävyjä. Alkupuolella myös rytmien järjestelmä pysyy kurissa, myöhemmin se muuttuu kaoottisemmaksi. Samalla kun rytmikaavojen eli taleoiden orjallinen toistuminen alkaa horjua, paljastuu konemaisesta systeemistä teoksen inhimillinen puoli. Mekaaniset piirteet tulevat tarkemmin käsittelyyn neljännessä luvussa rytmisiä ominaisuuksia tarkasteltaessa. Etydiä voisi verrata koneeseen tai mekanismiin, joka etenee omien lainalaisuuksien säätelemänä ja sävelmateriaalin kasvaessa lopulta sotkeutuu ja muuntuu uudeksi mekanismiksi. Rytmien kehikko tai järjestelmä pysyy melkein puolet etydin kestosta muuntumattomana. Sävellyksessä ei juurikaan voi käyttää

²⁷ Luvussa 4.3 palataan kvintin metalliseen luonteeseen.

rubatoa, vaan syke tikittää tasaisena loppuun asti. Kuitenkin esittäjän inhimillinen puhallus mekanismiin on tervetullut (Banfield 2007).

Etydin juurien voisi ajatella olevan yhtä lailla afrikkalaisessa polyrytmiikassa ja jazzissa kuin keskiaikaisessa musiikissa. Näihin kaikkiin viittaavat hoquetus-tekniikan omainen rytmiikka, hemiolamainen ambivalenttius sekä vapaus säännöllisestä metriikasta. *Fémin* kuulokuva on varsinkin alussa toisteinen, ja etydissä kiertävät taleat tarttuvat korvaan. Kvintti-intervallien rummutus pitää alussa säveltasovalikoiman ja harmoniamailman kapeana ja suppeana. Vaikutelma muistuttaa näin minimalismia musiikkia. Toisaalta kerrosten yhteisvaikutuksen synnyttämä kuulokuva on erityisesti monitulkintaisuudessaan rikas ja moninainen sekä lähdemateriaalin määrään nähden ”maksimaalinen”. Niin ikään toistuvat taleat ovat sukua sekä afrikkalaiselle että keskiaikaiselle musiikille. Sukulaisuusajatusta tukee myös tahdittomana soljuva sävelkudos: musiikki on jatkuvaa katkeamatonta virtaa, jossa sykkivät samanaikaisesti useat metriset tasot.²⁸ Sävelmateriaalista on niin ikään löydettävissä melodisia ituja unkarilaisesta kansanmusiikista (Ullén 2008).

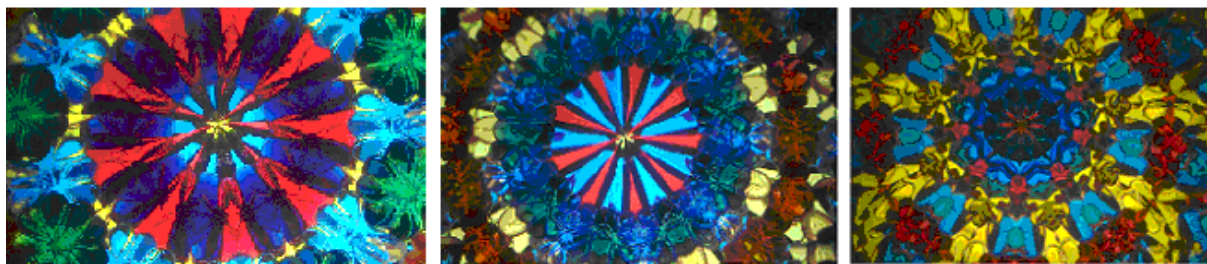
Illusoria piirteitä luvun 2.3.3 nuottiesimerkissä 5 esitetyn tilanteen lisäksi etydiin tuo juuri rytmin ja metrin monikerroksellisuus, mikä tuntuu tarjoavan samanlaisen huimaavan syväulottuvuuden kuin kaksiulotteiselle pinnalle pistein hahmotellut kolmiulotteisen illuusion luovat kuviot (luvun 8 kuva 23).²⁹ *Fémissä* tahtiviivoilla ei esitysohjeen mukaan ole merkitystä, eikä teoksessa ole tahtimetriikkaa. Voiko säveltäjän toivoma polyrytmisen monimuotoisuus tulla edes teoreettisessa mielessä esille sellaisessa sävellyksessä, jolla ei ole *lainkaan* metriikkaa?

²⁸ Notaatioon palataan luvussa 6.

²⁹ Rikasta polymetriikkaa ja rytmistä kerroksellisuutta analysoidaan tarkemmin luvussa 4 ja 5. Esittämiseen liittyviä ratkaisuja tarkastellaan puolestaan luvuissa 7 ja 8.

3.4 Kaleidoskooppimetaforasta

Ensivaikutelmani Ligetin *Fémistä* oli vahvasti kaleidoskooppimainen.³⁰ Kaleidoskooppi-lelun optinen järjestelmä tuottaa säännöllisiä, moninkertaisia kuvioita. Kaleidoskoopin ytimeen ei ole pääsyä. Katseluaukosta avautuu illuusiomaisia näkymiä kahteen tai useampaan ulottuvuuteen. Tyypillisiksi kaleidoskooppimaisiksi piirteiksi voisi luokitella symmetrisyyden, peilautuvuuden ja toistuvuuden. Esineen mekanismi luo toisaalta järjestystä, mutta syntyvät kuviot ovat valmiita särkymään heti seuraavana hetkenä. Entisen kuvion särkyneistä aineksista muodostuu jälleen uusia hahmoja, jotka ovat edeltäjiensä kaltaisia mutta toistuvat tuskin koskaan aivan identtisinä tai täysin ennustettavina. Alituinen liike, elävyys ja hetkellisyys on tunnusomaista kaleidoskoopille. Pienet palaset näyttäytyvät uusien kuviodien osina aina uudessa kontekstissa sattumasta ja pyöritysnopeudesta riippuen. Kääntämällä tutuista aineksista avautuu aina uudenlainen maailma.



Kuva 3. Yhden ja saman kaleidoskoopin erilaisia näkymiä.

Mielikuva kaleidoskoopista hallitsee yhä ajatteluani kuunnellessani sävellystä. Etydiä koossapitävänä kehikkona on kuultavissa rytminen järjestelmä, joka kertautuu samanlaisena sävellyksen koko ensimmäisen puoliskon ajan (tahdit 1–33). Enimmäkseen puhtaita kvinttejä soittavat oikea ja vasen käsi rummuttavat kahdeksasosakestoista rakentuvia rytmisarjoja. Näistä muodostuvat fraasit toistuvat toinen toisensa jälkeen kummassakin kädessä identtisinä, mutta fraasien kestoerojen aiheuttamat stemmojen väliset uudenlaiset “yhteentörmäilyt” muuntavat pintarakennetta.

Jos kuuntelen *Fém*-etydiä synesteettisesti³¹ lähestyen, voin nähdä mielessäni eriväristen

³⁰ Kaleidoskooppi on optinen leikkikokoje, jonka muodostavat putken sisälle asetetut kaksi tai kolme pitkittäistä lasilevyä tai peiliä, joiden väliset kulmat ovat 60° (joskus 40° tai 90°). Katsottaessa putken toisessa päässä olevasta aukosta nähdään sen toiseen päähän irrallisina lasilevyjen väliin pannut kirjavat lasinpalaset tai paperipalat peilien moninkertaistamana tähtimäisenä (kuusin-, kahdeksan- tai nelinkertaisina) kuvioina, jotka putkea kierrettäessä ja palasten liikkuaessa muuttuvat.

³¹ Synestesiällä tarkoitan tässä sävelkorkeuksiin liittyviä yksilöllisiä väriassosiaatioita. Väriassosiaatioita ja synestesiaan liittyvää terminologiaa käsittelee mm. Cuddy (1985).

täplien kulkevan omaa liikerataansa kehässä. Väritäplien pistemäisyydestä³² ja ohikiitävyydestä johtuen musiikin herättämä aistimus on mosaiikkimainen tai jopa kubistinen³³. Yksi väritäplä on vain osa kokonaisuutta, ja sen väriominaisuudet tai yksilöllinen väri saattavat sekoittua muiden läiskien kanssa.

Saman rytmisen jakson toisto eri sävelkorkeudelta toisessa taitteessa luo mielikuvan uusien väritäplien, mielestäni ehkä kellertävämpien, syöttämisestä saman kaleidoskooppilelun pyöritykseen. Sävellyksen edetessä kolmanteen taitteeseen tutut kuviot pirstoutuvatkin yllättäen ”molekyyleiksi” ja ”atomeiksi” sekä niputtuvat uudennlaisiksi sävelryppäiksi, ikään kuin kaleidoskooppia ei enää pyöritettäisi tasaisesti vaan pikemminkin heilutettaisiin nykäyksittäin myötä- ja vastapäivään. Loppukoodassa pyörittämismuoto on hidastunut kolmanneksen.

Esseessään *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) Eduard Hanslick pohtii musiikin olemusta. Hänen keskeinen teesinsä on, että musiikki on soivia muotoja liikkeessä (*tönend bewegte Formen*). Hanslick korostaa musiikin hengen olevan läsnä jo muodossa itsessään, eikä musiikin tarvitse ilmentää ulkomusiikillisia olemuksia (*Wesen*) esimerkiksi hakemalla esikuvia luonnosta. Musiikin tulee ilmaista itsetarkoituksellisesti musiikillisia ideoita, mikä on jo itsessään kaunista. (Hanslick 1991, 32.)

Hanslick vertaa musiikkia kuvataiteen ornamentiikkaan, ja erityisesti arabeskiin, jonka jäsentyneet muodot ja jännitteet kiehtovat silmää. Erityisesti elävä arabeski, joka virtaa mielikuvitukseksikaasti, on lähellä musiikkia. Hanslick toteaa myös kaleidoskooppilelulla olevan samanlaista viehätysvoimaa, sillä kaleidoskooppi on jatkuvassa liikkeessä ja luo eteemme toistuvien ja symmetristen värillisten muotojen näkymän. Musiikki (*Tonkaleidoskop*) on kuitenkin korkeammalla tasolla, sillä se on ihmishengen luomaa, eikä mekaaninen lelu.

Hanslickin kirjoituksen voi ymmärtää puhuvan absoluuttisen musiikin tai absoluuttisen kuuntelukokemuksen puolesta. Toisaalta jo rinnastus ornamentiikkaan viittaa vähintäänkin synesteettiseen kokemusmahdollisuuteen. Vertaus kaleidoskooppiin tuntuu osuvalta myös *Fém*-etydin kohdalla: kyseisen etydin rytmisenä pohjaratkaisuna on kaleidoskooppia muistuttava mekaaninen järjestelmä. Se kuitenkin murenee sävellyksen puolivälissä.

³² On tulkinnallinen kysymys, kuinka lyhyinä pisteet soitetaan. Esitysohje ”legato leggiero”, kevyesti, siroasti ja sitoen. Pisteiden sijasta voisi myös puhua läiskistä.

³³ Kubistisessa taitteessa on kolmiulotteinen kohde kuvattu useista eri suunnista kaksiulotteiselle paperille. Samoin *Fém*in moniulotteisesta ja -tasoisesta rakenteesta voi avautua useita eri ulottuvuuksia.

Säveltasojärjestelmä puolestaan etenee alusta lähtien vähemmän konemaisesti tai ennustettavasti. Etydi kuulostaa ihmismielen eikä koneen luomukselta.

Ligetillä itsellään oli synesteettisiä taipumuksia. Hän muun muassa liitti mielessään mollisoinnut vihreään tai ruskeaan väriin, duurit taas punaiseen tai pinkkiin. Absoluuttista sävelkorvaa hänellä ei kuitenkaan ollut, joten kolmisointujen väriassosiaatiot, kuten esimerkiksi d-mollin ruskeisuus, syntyivät kirjainten mukaan. (Varnai 1983, 58 ja Ligeti 2001.) Elektronisen teoksen *Artikulation* yhteydessä Ligeti mainitsi, että äänet ja musiikkikudos toivat hänen mieleensä tunteen väristä, koostumuksesta, visuaalisesta muodosta tai mausta, ja toisaalta taas värit, muodot ja erilaiset materiaalit herättivät tahattomasti musiikillisia mielikuvia. Ligeti myös uskoi osan assosiaatioista olevan kollektiivisia, kuten matalien äänten mieltäminen tummiksi tai trumpetin soinnin kuuleminen kellertävänä. (Griffiths 1983, 31–32.)

Vertauskuvaa ”kaleidoskooppi” Ligeti käytti itse kuvatessaan orkesteriteoksen *Atmosphères* soinnista ja dynamiikasta hahmottuvien kuvioiden, sävellyksen molekyyliarakenteen, vähittäistä muuntumista. (Varnai 1983, 39.) Myös pianokonserton toistuviin taleoihin ja rytmimalleihin viitattaessa hän puhui kaleidoskoopista. Teoksessa rytmiset tasot luovat erilaisia kokonaiskuvia joutuessaan jatkuvasti erilaisiin suhteisiin toistensa kanssa. (Ligeti 1988 ja Nieminen 1991.) *Fém*-etydin yhteydessä Ligeti oli pianisti Louise Siburdin (2007) mukaan puolestaan käyttänyt mielikuvaa liikkuvasta marionettinukesta.

Fém-etydin herättämät mielikuvani kaleidoskoopista tai pysäytetyn kaleidoskoopin kaltaiset visualisointini tulevissa luvuissa tuskin tekevät vääryyttä Ligetin intentioille. Kaleidoskooppi on myös yhdenlainen kone, joka tuottaa ennustamattomia illusorisia kuvioita ja luo illuusion useammasta ulottuvuudesta. Sekä ennustamattomat mekanismit että Escherin piirrokset vääristävine kolmansine ulottuvuuksineen innoittivat Ligetiä. Säveltäjää kiehtoivat musiikillisten illuusoiden ohella musiikki imaginaarisena olotilana, jähmettyneenä aikana, joka on mielikuvituksesta nousevana kuvana kaikilta osiltaan läsnä nykyhetkessä. (Ligeti 1990.)

LUKU 4

RAKENTEELLISTEN JA SÄVELLYKSELLISTEN OMINAISUUKSIEN TARKASTELUA

4.1 Etydin kokonaismuodosta – järjestyksen ja kaaoksen vuoropuhelua

Fém etenee yhtäältä improvisatorisena katkeamattomana jatkumona, toisaalta tietyt siirtymä- ja rajakohdat voivat nousta esille jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Etydin voi ajatella kaaoksen ja järjestyksen välisenä rajankäyntinä, jolloin suuressa mittakaavassa tapahtumat jaksottuvat muotoon *järjestys – kaaos – selkiytyminen*. Rakenne muistuttaa näin ollen tavanomaista esittely–kehittely–kertaus -muototyyppiä. Esimerkiksi Ligetin ensimmäinen etydi *Désordre* (”Epäjärjestys”) noudattaa samaa kaavaa. *Fémissä* tämä rakenne tulee ilmi myös tarkasteltaessa erikseen harmoniaa, rytmiä ja dynamiikkaa. Tässä luvussa käsittelen edellä mainittujen osatekijöiden myötä etydin sävellyksellisiä ja rakenteellisia ominaisuuksia.

Fém-etydi on jaettavissa viiteen jaksoon: A (tahdit 1–12), A’ (tahdit 13–24), B (tahdit 25–48), C (tahdit 49–57) ja kooda (tahdit 58–78). Jako- ja nimeämisperusteina vaikuttavat tällöin painokkaimmin rytmiset ominaisuudet. Taukojen sijoittumisella ja käsien osuuksien yhtäaikaaisuuksilla on tärkeä jaksottava merkitys.³⁴ Eri jaksot eroavat myös säveltasollisesti ja rekisterillisesti toisistaan. Rajakohdissa on rytmisten unisono-eleiden³⁵ synnyttämiä kadenssaalisia tilanteita. Tulevissa luvuissa käytän jaksoista oheisen kaavion 1 mukaisia nimityksiä.

A	A’	B	C	Kooda
(12)	(12)	(24)	(9)	(21)
tahdit 1–12	tahdit 13–24	tahdit 25–48	tahdit 49–57	tahdit 58–78

Kaavio 1. Etydin rakenne jaksoineen, sulkeiden sisällä tahtimäärät.

Kokonaismuotorakenteen jaksottumiseen otti artikkelissaan kantaa myös edesmennyt saksalainen musiikkitieteilijä-jazzbasisti Peter Niklas Wilson (1992). Hän puhui kahdentoista tahdin ”sykleistä” (*Zyklus*) ja jakoi sävellyksen viiteen sykliin sekä koodaan. Nimeämäni B-jakso kattoi hänen kolmannen ja neljännen syklinsä sekä alkua viidennestä. Itse kuitenkin mieltäisin B-jakson juuri rytmisten ominaisuuksiensa puolesta yhdeksi laajahkoksi

³⁴ Yhtäaikaaisuuksilla viitataan taleakaavojen vaiheistukseen, mistä tarkemmin tulevissa luvuissa.

³⁵ Unisono ei siis tässä viittaa sävelkorkeuksiin vaan yhtäaikaisiin rytmisiin tapahtumiin, ilmiöstä voisi myös käyttää nimitystä unirytm.

kehitteleväksi kokonaisuudeksi, vaikka sen puolivälissä dynamiikka putoaakin jyrkästi. Jakso sisältää useamman dynamiikanvaihdosyllätyksen ja se voidaan jakaa alataitteisiin. (Kaavio 2.)

1	2	3	4	5	+ kooda
(12)	(12)	(12)	(9)	(12)	(21)
tahdit 1–12	tahdit 13–24	tahdit 25–36	tahdit 37–45	tahdit 46–57	tahdit 58–78

Kaavio 2. *P.N. Wilsonin tapa jakaa etydi viiteen sykliin, sulkujen sisällä tahtimäärät.*

Wilson puolestaan koki, että 4. sykli jää typistetyksi, vain yhdeksäksi tahdiksi, ja että tahti 46 aloittaisi jo uuden jakson (*Durchgang*). Tämä jako tuo esille hauskesti erilaisen hahmottamismahdollisuuden: oikean käden talea ehtisi tällöin kiertää koodaa edeltävän 12-tahtisen jakson (tahdit 26–57) aikana yhden kokonaisen syklin eli toistua kahdeksan kertaa.



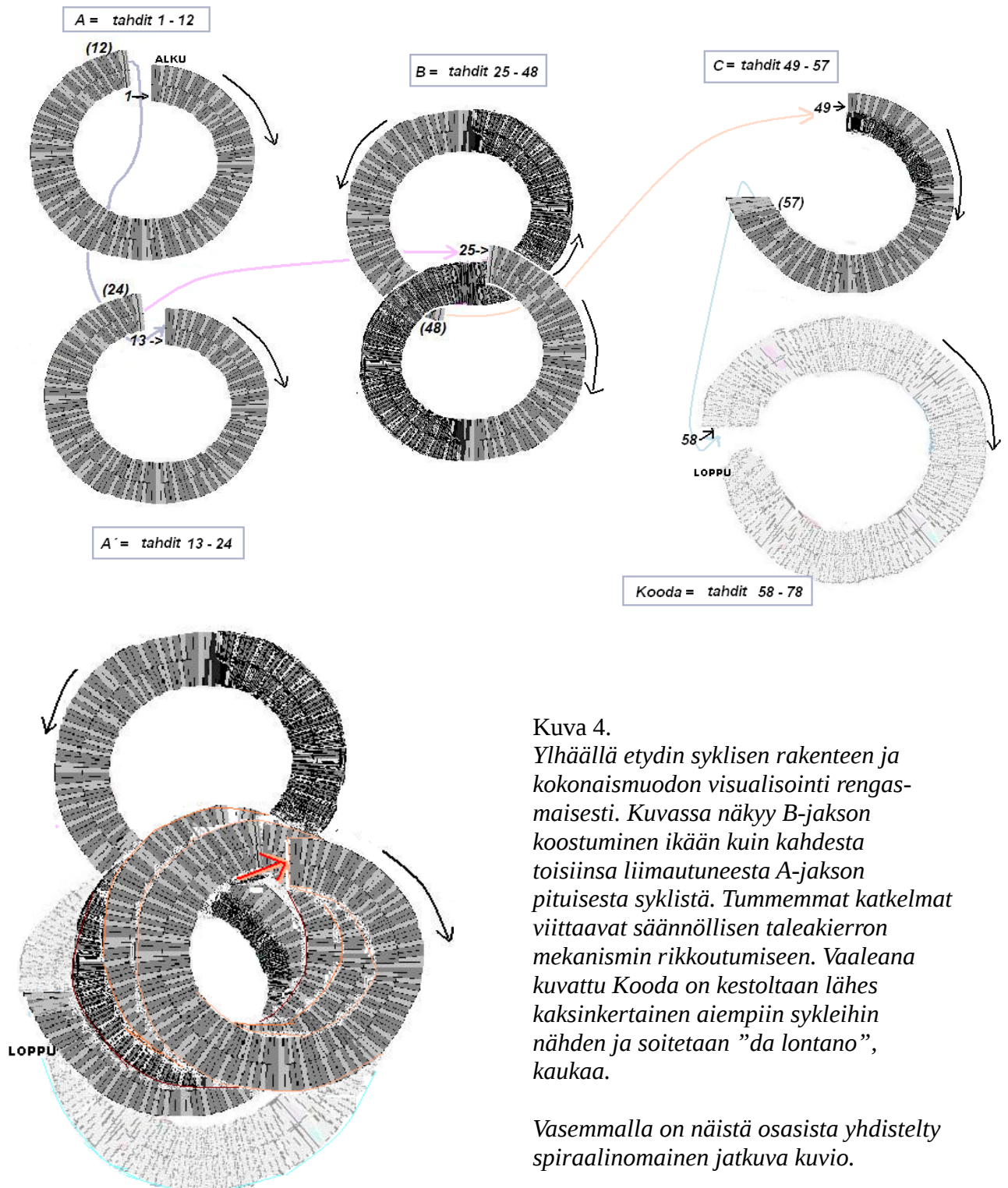
Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved.

Nuottiesimerkki 8. Tahdit 43–48, joista tahdit 46–48 voi mieltää joko uuden 12-tahtisen syklin aluksi (*Wilson*) tai edellisen jakson päättäväksi tapahtumaksi.

Mielestäni tahdin 46 syklistesti aloittava rooli on pikemminkin piilorakenteellinen ja havaittavissa ainoastaan oikean käden osuudessa. Tahti ei nouse kudoksesta rooliltaan musiikillisesti aloittavana esille vaan jatkaa voimakkaissa *fortissimo*-tunnelmissa. Lisäksi vasemman käden tuttu talea palaa tuossa kohtaa uomiinsa keskelle taleoiden yhteistä kiertoa, ja tahti 48 päättyy yhtenäisiin kadenssaalisesti rummuttaviin rytmeihin, kuten aiempienkin jaksojen loput. Näin ollen tuntuu vahvasti siltä, että B-jakso koostuisi piilevästi kahdesta ”epäjärjestyksen yhteenliimaamasta” syklistä, ja jakso päättyy tahdin 48 huipentumaan. (Ks. nuottiesimerkki 8.)

Seuraavalla sivulla (kuva 4) olen visualisoinut sävellyksen syklistä rakennetta ja jaksojen lomittumista toisiinsa. *Fém*-etydin rytmikan mekaanisen toiston voi ajatella olevan ikään

kuin siirtymistä aina kuvan renkaalta toiselle. Ajatusta on mahdollista havainnollistaa myös näistä renkaista tehdyllä yhtenäiseksi spiraaliksi kiertyneellä nauhalla. Kuviota selventävät tulevien lukujen yksityiskohtaisempi rytmiikan ja taleoiden kierron sekä muiden parametrien tarkastelu. Sekä sävellyksen kokonaisuus että pienemmät yksityiskohdat tarjoavat lukuisia hahmotus- ja tulkintavaihtoehtoja. Järjestyksenomainen rakenne houkuttelee sukeltamaan tarkemmin tämän – puolivälissä epäkuntoon menevän – mekanismin uumeniin.



Kuva 4.
Ylhäällä etydin syklisen rakenteen ja kokonaismuodon visualisointi rengas-
maisesti. Kuvassa näkyy B-jakson
koostuminen ikään kuin kahdesta
toisiinsa liimautuneesta A-jakson
pituisesta syklistä. Tummemmat katkelmat
viittaavat säännöllisen taleakierron
mekanismin rikkoutumiseen. Vaaleana
kuvattu Kooda on kestoaltaan lähes
kaksinkertainen aiempiin sykleihin
nähdä ja soitetaan "da lontano",
kaukaa.

Vasemmalla on näistä osista yhdistelty
spiraalinomainen jatkuva kuvio.

4.2 Rytmisistä ominaisuuksista

Etydin tekstuuri on kauttaaltaan ametrinen, millä tarkoitan sitä, että teoksessa ei ole yksiselitteisesti aistittavaa pulssia. Soittajan hahmottamat ajoittaiset metriset jäsennykset saattavat erota kuulijan kokemasta. Ligeti puhuu teoksen esitysohjeessa *polyrytmisestä* monimuotoisuudesta, jolla uskoisin hänen viittaavan polymetriikkaan eli siihen, että samanaikaisesti on aistittavissa useita metrisiä hahmoja. Ligeti kirjoittaa, että teoksessa ei ole tahtimetriikkaa. Ehkä tästä johtuen hän myös valitsee termin *polymetri* sijasta termin *polyrytmi*. Voi myös olla, että polyrytmi on ollut yleisemmin käytetty käsite, josta myöhemmin alakäsitteellisesti on irtaantunut polymetri. Vuoden 1990 esitelmässään Ligeti käyttää käsitteitä vuorotellen, ikään kuin itseään korjaten.³⁶ Niin ikään Richard Steinitz (2003) käyttää ainoastaan termiä polyrytmi tarkastellessaan *Fémiä*. Näyttää myös siltä, että niin jazz- kuin afrikkalaisen rytmiiikan piirissä on totuttu käyttämään termiä polyrytmi.

Ligetin pääasiallinen sävellyksellinen kiinnostus oli etydién rytmiiikassa (ks. alaviite 36). Juuri rytmin käsittelytavoissa ilmenevät hänen moninaiset vaikutteensa, joista luvussa 3 kerrottiin. Keskeinen koossapitävä voima *Fémissä* on kahden toisilleen sukua olevan rytmikaavan eli talean toistuminen. Oikean käden talea on 18 ja vasemman 16 kahdeksasosan kestoinen. Kertautuessaan ne kohtaavat toisensa eri vaiheissa, ja lopulta ne, oikea käsi kahdeksan ja vasen yhdeksän kerran jälkeen, tulevat yhtä aikaa päätökseen (esimerkki 1).

OIKEA KÄSI: 

VASEN KÄSI: 

Esimerkki 1. Oikean ja vasemman käden talea-kaavat A-jaksoissa.

Taleoiden kahdeksasosataukojen osuminen joko eri tai samaan aikaan tai vuorotteluna tuo mielenkiintoista vaihtelua ja jännitettä rytmisesti kertautuvaan tekstuuriin. Taleoiden toiston vaihe-ero on kaksi kahdeksasosaa, ja niinpä kaavojen kaikki yhdistelmämahdollisuudet eivät toteudu. Unisonorytmisiä kohtia syntyy näin ollen ainoastaan jaksojen loppuissa, kun taleoiden loppuosat kohtaavat. Taleoiden alkupuolella olisi jopa yhdeksän kahdeksasosan yhtenäinen rytmisesti identtinen osuus (esimerkit 2 ja 3). Nämä osuudet eivät kuitenkaan vaihteistuksen

³⁶ Esimerkkejä "polymetrin" käytöstä Ligetin puheessa: "My interest is in polyrhythmic, polymetric" sekä "This is one of the polyrhythmic, polymetric etude No.6 main principals." (Ligeti 1990.)

minkään variantin kohdalla osu päällekkäin. Kahden ensimmäisen toistovaiheen kohdalla ne kuuluvat yhden kahdeksasosan viiveellä toisistaan. Tämä kahdeksasosaviiveinen imitaatio tuo muistuman afrikkalaiselle tai keskiaikaiselle musiikille ominaisesta hoquetus-tekniikasta. Tämä ”vuorotteleva rytminkäsittely” tuo myös tekstuuriin liikkeen tuntua.



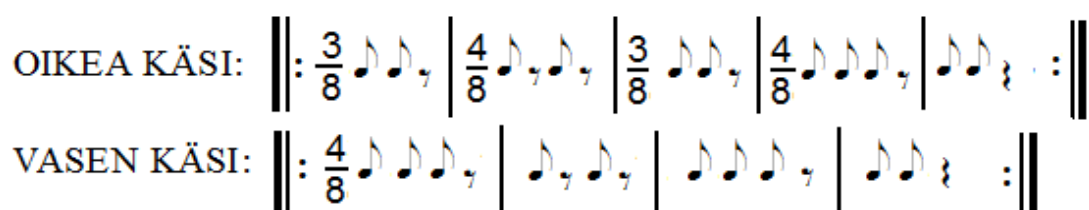
Esimerkki 2. Taleoiden vuorottelevaa rytmikkää etydin alkupuolella. Hoquetus-rytmit luovat muistuman afrikkalaisesta musiikista.



Esimerkki 3. Tämä taleoiden yhteinen vaihe ei osu päällekkäin A-jaksojen taleakiertojen aikana, koska vaihe-ero on kaksi kahdeksasosaa.

Itselleni keskeinen kysymys tässä etydissä ovat rytmin moninaiset hahmotustavat. Harjoittelun alkutaipaleella huomasin, että mielessäni sävellys sykki tasajakoisena. Eräs kollegani taas oli tulkinut tekstuurin pikemminkin kolmijakoisena ja oli esimerkiksi asettanut metronomin iskuttamaan kolmen kahdeksasosan välein.

Richard Steinitz (2003, 301) jakaa kirjoituksessaan *Fém*-etydin taleat seuraavanlaisiin 3/8- ja 4/8-tahtikomponentteihin (esimerkki 4).



Esimerkki 4. Steinitzin esittelemä mahdollisuus jakaa taleat tahteihin *Fém*-etydissä.

Tämä on myös lähellä läheisyyden lain mukaista hahmoajattelua, johon palataan myöhemmin. 4/8-tahdit voisi läheisyyden hahmotusperiaatteen mukaan pilkkoa vielä kahdeksi 2/8-tahdiksi. Steinitz toteaa, että kyseisellä jakotavalla taleoiden sisällä olevat samanlaiset tahtiyksiköt tulevat näkyviin. Kaavojen toiset tahdit sekä kaksi viimeistä tahtia vastaavat toisiaan. (Steinitz 2003, 300–301.) Steinitz ei kuitenkaan perustele yksityiskohtaisemmin tahtijakoaan eikä tapaansa tarkastella taleoita juuri tahtijaon kautta. Myös mainitsematta jääneet tahdit tai rytmieleet, oikean käden tahdit 1 ja 3 sekä vasemman käden tahti 1, eli [♪♪♪,] ja [♪♪♪,], löytyisivät kummastakin kaavasta. Wilson puolestaan esittelee taleat ilman tahtiviivoja mutta on kirjoittanut oikean käden talean perään niin ikään alajaon (3+4+3+4+4) ja vasemman (4+4+4+4) (Wilson 1992, 68).

Fémin metriseen moni-ilmeisyyteen viittasi esimerkinluontoisesti nykymusiikkiesitelmässään myös pianisti Ian Pace. Hän totesi ”swingin”, keinahtelun muuttuvan sen mukaan, kokeeko tahtien ”menevän neljään vai kuuteen”³⁷. (Pace 2007.) Hahmotus- tai tahtijakomahdollisuuksia on luonnollisesti enemmänkin kuin vain neli- tai kuusijakoisuus. Toisaalta oikean käden 18 kahdeksasosan talea jakautuisi kyllä matemaattisesti ajateltuna kätevästi kolmeen 6 kahdeksasosasta koostuvaan ryhmään, ja vasemman käden talean 16 kahdeksasosaa neljään 4 kahdeksasosan ryhmään (nuottiesimerkki 9). Kummassakin tapauksessa nuottikuvassa jo olevat viitteelliset tahtiviivat (12 kahdeksasosan välein) osuisivat nekin ”tahtiyksikköjen” rajakohdalle. Parillisen hahmotustavan suuntaan ohjaa niin ikään taleoiden kahden kahdeksasosan kasvava vaihe-ero (neljäsosasiirtymä) etydin edetessä vaiheistustekniikkaa käyttäen. Kuitenkin tekstuurin ajattelu 6/8-tahtilajissa tuntuu hieman keinotekoiselta ja esimerkinomaiselta vaihtoehdolta, jolle ei löydy vahvoja musiikillisia perusteita.³⁸



Nuottiesimerkki 9. *Etydin alku kuusi- ja nelijakoisuuden ristiaallokkona.*

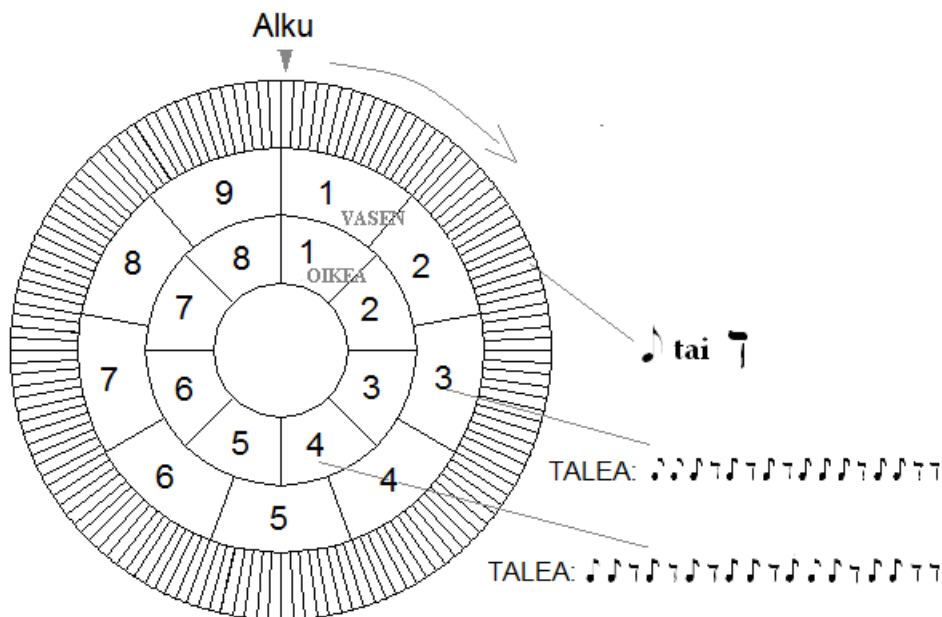
³⁷ “Yet ‘swing’, a rhythmic property which is inevitably conceived relative to pulse, is itself going to be affected depending upon whether one conceives of the bars as in four or six.”

³⁸ Luvuissa 5 ja 7 syvennytään hahmotuskysymykseen tarkemmin hahmolakien näkökulmasta sekä keskustellaan asiasta esittäjien ja kuulijoiden kanssa.

4.2.1 A-jaksojen tarkastelua

Jaksot A (tahdit 1–12) ja A' (tahdit 13–24) ovat rytmisesti identtiset. Niissä kertautuvat edellisen luvun esimerkissä 1 esitetyt rytmikaavat eli taleat: oikean käden yhdeksän neljäsosan pituinen talea kertautuu kahdeksan kertaa ja vasemman käden kahdeksan neljäsosan pituinen talea yhdeksän kertaa.

Seuraava ympyräkaavio (kuva 5) antaa karkean visuaalisen hahmon sille ”pelille”, jonka mukaan etydin rytmi järjestyy. Tämän mallin periaate säilyy etydissä särkymättömänä aina tahdin 33 loppuun asti. Ympyrä kuvaa kahdentoista tahdin toistuvaa jaksoa, esimerkiksi tahteja 1–12. Kuvion uloimmalla renkaalla nähtävissä olevat kapeat alueet vastaavat kahdentoista tahdin kahdeksasosaiskuja (144 kpl). Sisemmät ympyrät jakavat kahdeksasosaiskut joko 16 tai 18 kahdeksasosakeston rytmikaavoja, *taleoita*, vastaaviin alueisiin siten, että keskimäinen rengas vastaa vasenta kättä ja sisin rengas oikeaa kättä. Kuviosta näkee selvästi, kuinka vasemman käden toistama 16 kahdeksasosakeston rytmikaava ehtii kertautua 9 kertaa kun taas oikean käden 18 kahdeksasosakeston kaava puolestaan 8 kertaa.



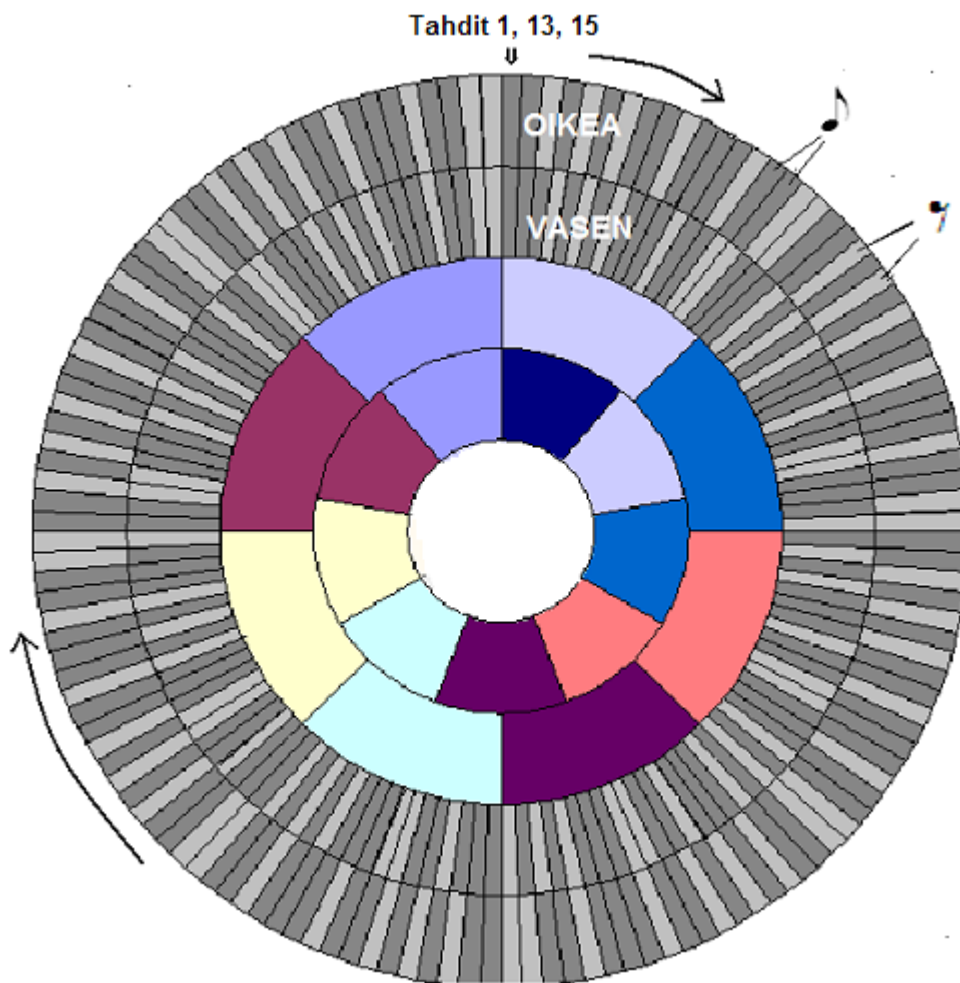
Kuva 5. Sisin rengas kuvaa oikean käden ja keskimäinen rengas vasemman käden taleoiden jaksottumista 12 tahdin aikana. Uloimman renkaan kapeat lohkot vastaavat 1/8 iskuja.

Piirroksen ympyrän kehien ylimmässä pisteessä on rajakohta. Tästä taitekohdasta alkavat etydissä tahtien 1, 13 ja 25 aloittamat uudet jaksot eli A, A' ja B. Tässä pisteessä on sekä edellisen fraasin loppu että seuraavan fraasin alku. Ympyrä on symmetrinen pystyakselin

suhteen eli sitä voi lukea kiertäen joko myötä- tai vastapäivään. Fraasien lopetuskohtien välimatka kasvaa kerta kerralta jakson puoliväliä kohti (ympyrän alin kohta) ja vastaavasti pienenee lähestyttäessä jakson loppua.

Etydin puhtaaksikirjoitettu mutta hylätty toinen sivu paljastaa, että Ligetin alkuperäinen suunnitelma oli ollut jatkaa A-jakson rytmin syklistä kiertoa vielä kolmannen kerran ja vasta neljännellä kerralla antaa rytmikaavojen muuttua hiljalleen. (Ligeti, G. PPSa.)

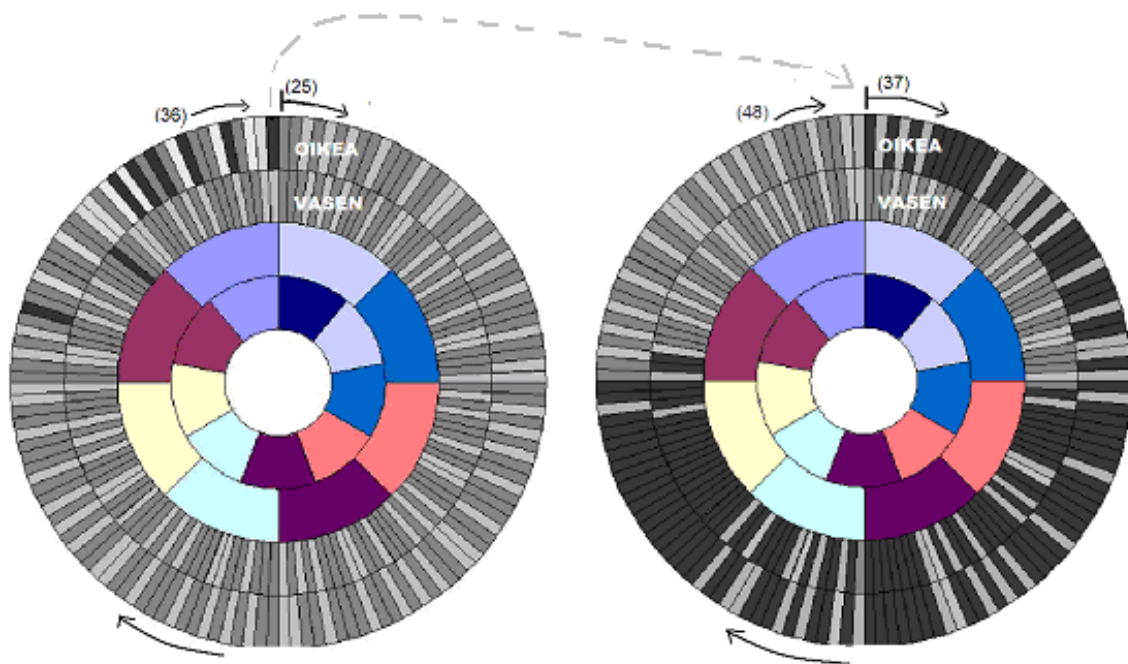
Seuraavassa kuvassa (kuva 6) on eroteltu uloimmilla kehillä oikean ja vasemman käden rytmit erikseen. Tämä kuva vastaa etydin rytmistä rakennetta ainoastaan luettaessa myötäpäivään. Erityisesti jaksojen lopussa (tahdeissa 12 ja 24) kuultava kadensoiva unisono-ele näkyy tässä kuvassa hyvin kehien välillä, kun lähestytään vasemmalta puolelta ympyrän ylintä pistettä.



Kuva 6. Rytmisen periaatteen kuvaus Fémin tahdeissa 1–33. Yksi kierros vastaa 12 tahtia. Kiertosuunta myötäpäivään. Uloin kehä: oikea käsi. Toiseksi uloin kehä: vasen käsi. Värilliset alueet sisäkehillä kuvaavat edellisen kuvan tavoin taleoiden jaksottumista.

4.2.2 B-jakson tarkastelua

B-jakso (tahdit 25–48) sisältää kehysmäisesti A-jakson, sillä B-jakson yhdeksän ensimmäistä ja kolme viimeistä tahtia, yhteensä 12, ovat rytmisesti täsmälleen samanlaiset kuin 12 tahdin pituinen A-jakso. B-jakson keskiosa muuntelee ja kehittää A-jakson rytmisiä elementtejä. B-jakso on kestoaltaan kahden A-jakson mittainen. B-jakson ensimmäiset yhdeksän tahtia (tahdit 25–33) eivät vielä yllätä rytmisellä muutoksella, mutta tahdissa 34 tutut talea-kaavat alkavat hajota rytmieleiksi ja yhdistyä uusilla tavoilla. Muutos tapahtuu vähitellen kahdeksasosan pituisten taukojen täyttyessä kaavojen sisällä samankestoisilla sävelillä. Tämän seurauksena syntyy nauhamaisia, kahdeksasosista muodostuvia kuvioita. Nämä kuviot esiintyvät molemmilla käsillä aina vain pidempinä kehittyen tahtien 44–45 jonomaiseksi, molempien käsien toteuttamaksi intervallinauhaksi. Seuraavassa kuvassa 7 on visualisoitu B-jakson rytmin eteneminen. Rytmii ikään kuin kiertää kaksi ympyrää tai sykliä. Tummennetut alueet korostavat rytmisiä poikkeamia A-jaksoista tutusta talea-kierrosta.



Kuva 7. B-jakson eli tahtien 25–48 aikana ikään kuin kierretään kuvan kaksi sykliä ympäri myötäpäivään. Puolivälissä jaksoa rytmii muuttuu epäsäännölliseksi (tummanharmaat lohkot). Sisempien kehien värilliset alueet osoittavat taleatoiston (tai sen, kuinka taleoiden ”pitäisi” toistua) oikeassa ja vasemmassa kädessä.

4.2.3 C-jakson tarkastelua ja ylimeno koodaan

C-jakso alkaa jyrkällä dynamiikan pudotuksella *piano pianissimo*on edeltävän B-jakson *forte fortissimo* -lopun jälkeen. Kummatkin kädet ovat siirtyneet matalaan rekisteriin. Kontrastia aiempiin jaksoihin lisää musiikkikudoksen muutos. Vasen käsi luopuu hetkeksi rummuttavasta roolistaan. Nyt se soittaa tauotonta ”kvinttinauhaa”³⁹, joka on jatkoa ja kehittelyä edellisen jakson piteneville rytmieleille. Ensimmäistä kertaa sävellyksen aikana käsien väliset roolit eivät ole tasavertaiset siinä mielessä, että ne soittaisivat samanluonteisia rytmejä duettona (nuottiesimerkki 10).

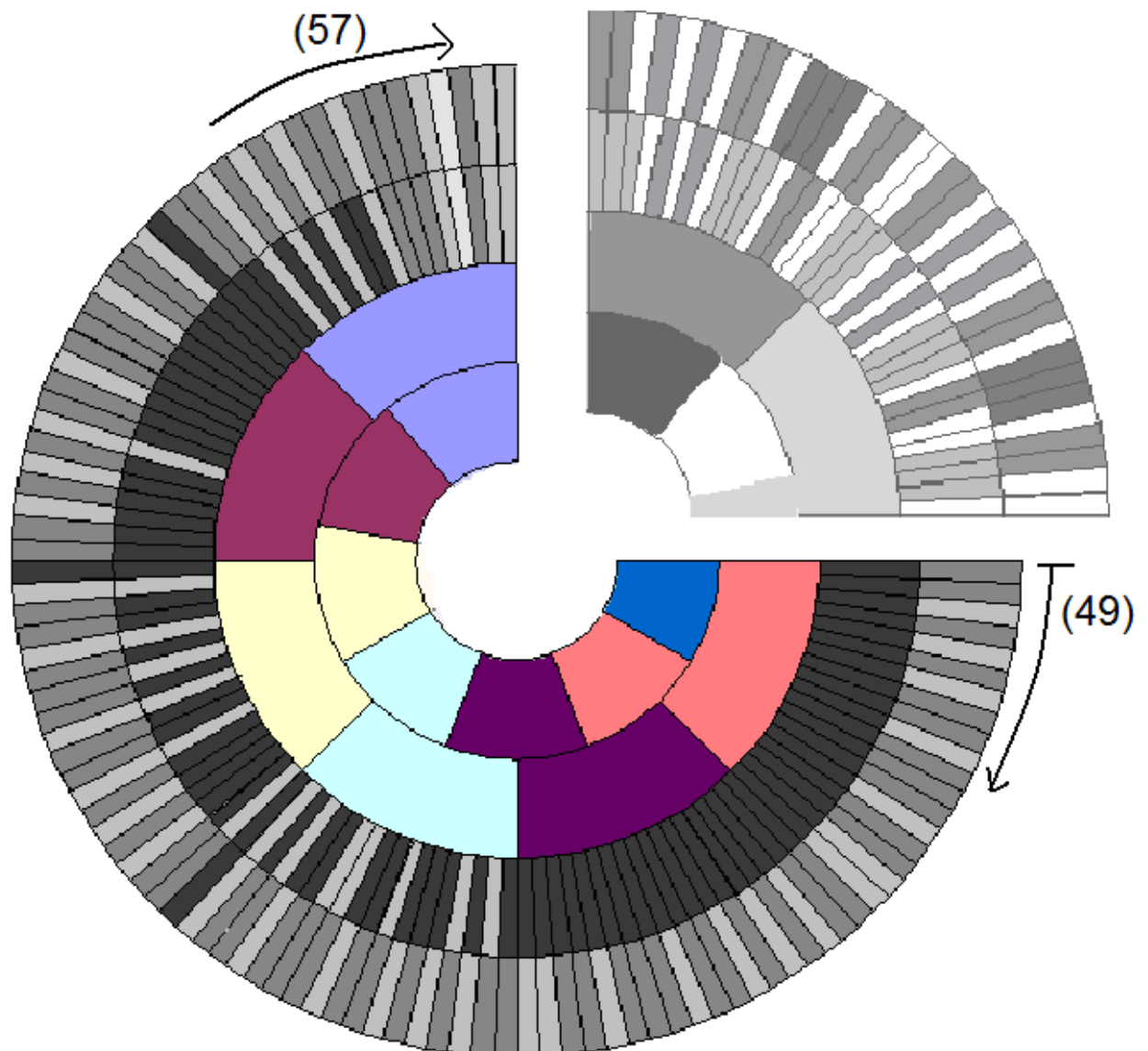


Nuottiesimerkki 10. C-jakson alusta tahdit 49–51.

Huomio kiinnittyy väistämättä oikean käden vaimeasti rummuttamaan tuttuun taleaan. Vasemman käden osuuden voi nähdä monin tavoin. Toisaalta siitä puuttuvat ilmeikkäät tauot, toisaalta taas tällä tauottomana virtaavalla kromaattisesti etenevällä nauhalla on teoksen dramatiikassa uutuusarvoa. Kyseessä ei liene pelkkä paikallaan kiertävä bordunamainen säestyskuvio. Jännittäväksi sen tekee aiemmassa luvussa esitelty ja jo tahdissa 42 ensimmäisen kerran välähtävä illuusio, jossa sävelkulku liikkuu ikään kuin samanaikaisesti nousten ja laskien. Korva tuntuu täydentävän muutamat linjasta puuttuvat kvinttiäänät.

C-jakso (tahdit 49–57) on kolme tahtia eli 36 kahdeksasosakestoa lyhyempi kuin A-jakso. Jakson aikana oikea käsi toistaa kuusi kertaa taleansa, tosin viimeiset kolme kertaa hivenen muunnellen. Seuraava kuva 8 visualisoi C-jakson sykliä, jonka alusta ikään kuin puuttuu 36 kahdeksasosaa, eli oikean käden taleakierron kaksi ensimmäistä esiintymää. Kuten aiemmin mainitsin, voisi nuo puuttuvat taleat kuulla B-jakson lopussa P.N.Wilsonin tavoin. Siirtymä olisi näin ollen laajassa mittakaavassa elliptinen.

³⁹ Käytän termiä kvinttinauha, vaikkakin ajoittain intervallin toinen sävel jää ilmeisesti soittoteknisistä syistä puuttumaan.



Kuva 8. C-jakson (tahdit 49–57) rytmiikan visualisointia.

Esitysmerkintä antaa ymmärtää, että C-jakson alussa laskeudutaan aivan uudelle, kaukaiselle ja suorastaan hämärälle tasolle. Näin matalalla ja salaperäisissä tunnelmissa ei ole teoksessa vielä liikuttu. Edeltävän B-jakson tapahtumat tuntuvat nyt sulatusuunilta, jonka paahteessa taleoiden rakennuselementit erkaantuivat. C-jaksossa ne ovat yhdistyneet ja kiteytyneet aivan uudella tavalla. Kun tahdissa 52 vähitellen nousee kohti ylempiä oktaavialoja, vasen käsi palaa jälleen taleoiden maailmaan. Taleat kuoriutuvat jäsentävien taukojen myötä massasta esille ja tekstuuri kirkastuu rakenteellisesti. Nousun myötä dynamiikan taso nousee ja äänen määrät lisääntyvät. Dissonoivammat soinnut tehostavat entisestään nousua pianon ylimpiä koskettimia kohti.

Rytmiikka juuri loppuhuipennuksen edellä on kiintoisa. Vaikutelma on tutun oloinen, mutta tarkemmassa tarkastelussa alun taleoita ei kuitenkaan tahdin 53 jälkeen enää ole löydettävissä

alkuperäisessä muodossaan. Vasemman käden osuuden kahdeksasosanuotit ja niistä muodostuvat lyhyet ja pidemmät eleet vuorottelevat synkopoivien taukojen kanssa. Kuitenkaan alun vasemman käden talea ei enää palaa kokonaisuudessaan, joskin siitä on viitteitä.

Oikealla kädellä kehitys sen sijaan on hallitumpaa. Kertautuvan talean viimeisistä kahdeksasosatauoista jälkimmäinen korvautuu kahdeksasosanuotilla tahdissa 53, mikä tuntuu tiivistävän tekstuuria luoden ikään kuin varaslähtöisen ja hengästyneen vaikutelman. Taleamuunnosta voi luonnehtia ”taleafuusioksi”, sillä tämän pienen muutoksen myötä oikean käden talea alkaa muistuttaa vasemman käden taleaa, jonka keskelle olisi lisätty muutama kahdeksasosa ja lopusta poistettu jälkimmäinen tauko. (Ks. esimerkki 5 sekä nuottiesimerkki 11.) Viimeisimmällä toistokerralla, lähestyttäessä sävellyksen suurinta *tutta la forza* -huipentumaa, vasen käsi yhtyy rummuttamaan samaa tahtia oikean käden kanssa saaden ylärekisterissä aikaan suorastaan särkyvän vaikutelman.

Esimerkki 5. Oikean ja vasemman käden taleoista muodostuva fuusiotalea tahdissa 53.

Copyright © Schott Music, Mainz.
Deutschland. All rights reserved.

Nuottiesimerkki 11. Tahdit (53)–54.

Jakson lopussa kädet rummuttavat kadensoivasti samassa rytmissä fuusiotaleaa, joka tekee vielä pienen muunnoksen. Toiseksi viimeinen kahdeksasosanuotti korvataan tauolla, jolloin viimeiset akordit soivat kolmen kahdeksasosan välein. Tämä valmistaa rytmisesti siirtymän koodaan (nuottiesimerkki 12), jossa on ainoastaan pisteellisiä neljäsosakestoja. Siirtymää voisi kutsua rytmiseksi modulaatioksi tai elliptiseksi liitokseksi. Äänityksiä vertailevassa luvussa tarkastellaan esittäjien erilaisia tulkintoja kyseisissä ylimenotahdeissa.

Copyright © Schott Music, Mainz.
Deutschland. All rights reserved.

The image shows a musical score for piano, measures 57-60. Above the staff, there are four eighth notes grouped together, with a bracket underneath. The score is in G major (one sharp) and 4/8 time. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are markings: 'cresc. tutta la forza' and 'attacca subito'. Measure 58 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a simpler rhythmic pattern with dotted eighth notes. Above the staff, there are markings: 'semplice, da lontano (lo stesso tempo)' and 'pp'. The score ends with 'una corda (al fine)'.

Nuottiesimerkki 12. Tahdit 57–60. Ylimeno rytmisen modulaation kautta C-jaksosta tahdissa 58 alkavaan koodaan.

Rauhallisessa koodassa esiintyy muistumaleitä tutuista rytmisistä tilanteista kolminkertaiseen keston laajentuneina, yksittäisistä soinnuista aina kaanon-eleisiin ja unisonoon saakka.⁴⁰

⁴⁰ Luonnoksia käsittelevässä luvussa kerrotaan tarkemmin koodan suhteesta taleoihin.

4.3 Katsaus säveltasorakenteeseen ja harmoniaan

Rytmin, säveltasorakenteen, rekisterivaihdosten ja dynamiikan muutokset, kehitys sekä jaksottuminen ovat *Fém*-etydissä yhteydessä toisiinsa. Ne luovat teoksen kokonaiskaarosta ja vaikuttavat niin ikään osaltaan esimerkiksi sävellyksen metristen ominaisuuksien mieltämiseen. Säveltasorakenne ei kuitenkaan ole tämän työn keskiössä, vaikka se luonnollisesti tarjoaisi mahdollisuuden syvempään analyttiseen tarkasteluun. Tässä luvussa luodaan kuitenkin yleiskatsaus etydin säveltasovalikoimaan ja tarkastellaan muutamia harmonisia ja melodisia esimerkkejä, pääosin etydin alkupuolelta.

1970-luvun loppupuolella antamassaan haastattelussa Ligeti kertoi rakentavansa musiikillisia jännitteitä akselilla sumeus – selkeys (*mistiness – clearing up*). Nämä vastakohdat ikään kuin korvasivat perinteisemmän pidätys – purkaus, dominantti – toonika tai dissonanssi – konsonanssi -ajattelun. Tätä keinoa hän erityisesti kertoi käyttäneensä mikropolyfonisissa teoksissaan, joiden tiheästä, suorastaan seittimäisen utuisesta sävelkudoksesta vähitellen kirkastuvat esille aina uudet intervallit, jotka sitten jälleen hämärtyvät. (Várnai 1983, 60.)

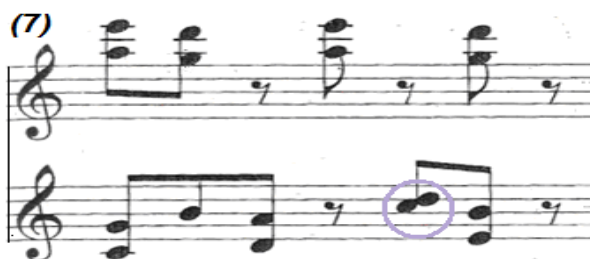
Jo Ligetin 1960-luvun tuotannon yksi tyypillisistä piirteistä oli, että teos tai sen jakso alkaa selkeästi, sumenee sitten ja kirkastuu lopuksi uudelleen. Alussa ja lopussa soi konsonoiva tai puhdas intervalli. Nämä ominaisuudet ovat löydettävissä myös *Fémissä*, joskin sumeneminen tässä tarkoittaisi niin rytmin kuin säveltasovalinnan ennustamattomuutta ja mielikuvaa epäjärjestyksestä. A-jaksoissa sointi on avoin ja yhtenäinen, B- ja C-jaksoissa ajoittain terävän riitasointuinen, koodassa palataan avosävyisiin, valoisiin sointuihin. Kehitys myötäilee sävellyksen rytmisen järjestelmän muutoksia, jaksorajoja ja dynamiikan vaihdoksia. Sointujen kasvaessa eli samanaikaisesti soivien äänten määrän lisääntymisen myötä B-jaksossa myös harmoniat kirpeytyvät. Tämä tuntuu ennakoivan rytmisen järjestelmän vähittäistä murtumista.

Fémin yleisin intervalli on kvintti, mikä luo soinnille avoimen yleisilmeen. Juuri kvintti-intervalleilla improvisointi pianon ääressä toi säveltäjän mieleen etydin nimen, *metalli* (Steinitz 2003, 300). Niin ikään vuosi ennen *Fém*-etydiä valmistunutta pianokonserttoa kuvatessaan Ligeti kirjoitti pianon ja orkesterin soittamien kvinttien yhteissoinnin luovan kimmeltävän metallisen värisävyn, jonka metallisuus syntyy kvinttien epäharmonisista yläsävelistä.⁴¹ Tämä hienoinen ”epävire” on olemassa kvintti-intervallilla jo pelkästään

⁴¹ Das Alternieren solch “schräg-äquidistantialer” harmonischer Felder mit modalen und Quintakkord-Feldern, vorwiegend im Klavier, ergänzt durch “quintige” Mixturen im Orchester, gibt diesem Satz eine merkwürdige, schillernd-metallische Färbung, wobei sich das Metallische aus den nichtharmonischen Obertönen ergibt. (Ligeti 1988, 298.)

tasavireisellä pianollakin soitettuna, sillä pohjasävelen mukana vaimeasti kuuluvan yläsävelsarjan kolmas ja kuudes osasävel värähtelevät aavistuksen verran (kaksi senttiä) tasavireisen virityksen mukaista kvinttiä korkeammalta.

Kvintti-intervalli ja kvinttien yhdistelemisestä syntyvien sointujen muodostamat harmoniat tarttuvat kuulijan korvaan jo sävellyksen alussa. Säännöstä poikkeavat muutamat painovirheet on helppo todeta (ks. luku 6). Korva herkistyy alussa avosävyiseen yhteissointiin, ja näin huomio kiinnittyy vähitellen enenevässä määrin esiintyviin laajempiin sointuihin ja niiden myötä kromatisoituvaan harmoniaan. Myös ensimmäiset yhden oktaavialan sisällä esiintyvät sekunti-intervallit tuntuvat kirpeiltä avosävyisessä harmoniaympäristössä, kuten vasemman käden sekunti c+d tahdeissa 7–8 (nuottiesimerkki 13).



Nuottiesimerkki 13. *Sävellyksen ensimmäinen sekunti-intervalli eroaa avosävyisestä sointikudoksesta.*

Kvintti juurtuu mieleen jopa niin hyvin, että toisinaan kyseisen intervallin luulee kuuluvansa kohdissa, joissa toista ääntä, kvinttikaksinnusta, ei esiinny. Näin on esimerkiksi tahtien 49–51 vasemman käden kvinttikulussa. (Ks. nuottiesimerkki 14 sekä myös illuusioita käsittelevä luku 3.1 ja esimerkki 5.) Joissakin kohdissa kvintin poisjääminen antaa lisää hahmottamismahdollisuuksia kuulijalle: sama kulku voidaan mieltää sekä ylös- että alaspäin suuntaavaksi. Useimmiten *Fémissä* puuttuva ääni on kuitenkin kvinttikulun alempi sävel, eli stemmojen ylälinjaa käsitellään ensisijaisena ”melodialinjana”.



Nuottiesimerkki 14. *Tahdit 49–50, vasemman käden osuus. Nauhamaisesti etenevästä kvinttikulusta tuntuu puuttuvan ääniä, jotka korva saattaa täydentää lineaarisen sävelketjun jatkoksi. Vihreät nuotinpäät osoittavat näitä mahdollisuuksia.*

Sävellyksen rytmi toistuu säännönmukaisemmin ja ennustettavammin kuin harmonia. Rytmien säännönmukaisuus ja tuttuus mahdollisesti tempaavat kuulijan mukaansa, toisaalta hän voi myös kohdistaa huomionsa ja kiinnostuksensa vähemmän ennustettaviin parametreihin. Etenkin toistuvilla kuuntelukerroilla harmoniset ja melodiset muutokset tarjoavat enemmän informaatiota ja yllätyksiä.

4.3.1 Tarkastelua lineaarisesti

Kuuntelutapoja ja -tottumuksia on erilaisia, kuten on kuulijoitakin. Teoksen tuttuus myös vaikuttaa siihen, mihin asioihin huomio painottuu. *Fémin* perkussiivisesta luonteesta ei ole epäilystä, viittaahan siihen esimerkiksi esitysohjeen ”metallisch hart” -kehotus. Toisaalta kudoksesta on mahdollista poimia kaareutuvia melodioita. Esitysohjeessakin esiintyy linjakkuuteen viittaava sanapari ”legato leggiero”.⁴²

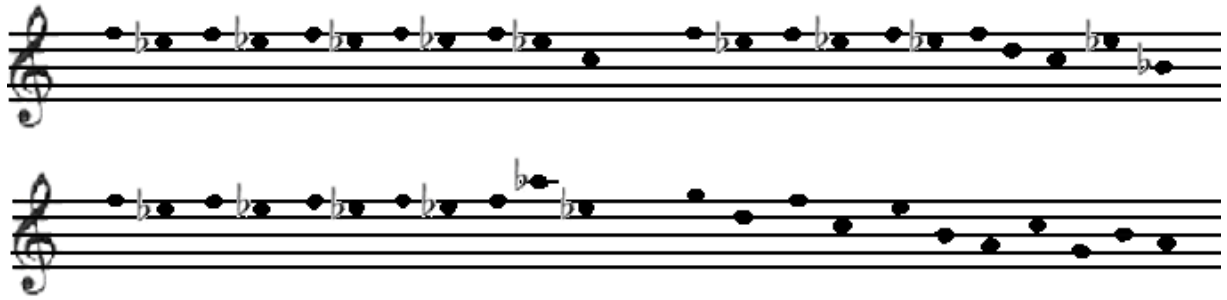
Sävelkudosta on mahdollista tarkastella myös lineaarisesti. Tällöin voi ajatella, että kummankin käden osuudet olisivat kvinttivahvistettuja melodioita. Ajoittain toinen äänistä, yleensä matalampi, tosin puuttuu. Olisiko syy pianotekninen vai musiikillinen? Alussa kvinttien lisääminen esimerkiksi vasemman käden osuuteen ei aiheuttaisi hankaluuksia. Toisaalta sävelkudos ei kuulostaisi oleellisesti erilaiselta. Kvinttien lisääminen tuo sointiin pienen dissonanssin lisäksi enemmän voimakkuutta ja syvyyttä. Erityisesti siirtymissä hiljaisesta dynamiikasta voimakkaaseen sointujen kasvaminen on oma tehokeinonsa. Nuottiesimerkissä 15 on rinnastettu tahdit 7 ja 19, jotka A- ja A'-jaksoissa vastaavat toisiaan. A'-jakso on tähän mennessä kerrannut pianissimossa A:n ensimmäiset kuusi tahtia identtisesti kvinttiä ja oktaavia matalammaksi transponoituna. Tahdissa 19 kuitenkin dynamiikka muuttuu äkisti voimakkaaksi ja samalla äänen määrä kasvaa. Muun muassa vasen käsi lisää kvintin myös toiselle kahdeksasosalle. Muutenkin äänien määrä kasvaa, melodiset linjat muuntuvat ja tekstuuri dissonoituu ja vahvistuu. Rytmii noudattaa edelleen tuttua kaavaa.

Copyright © Schott Music, Mainz.
Deutschland. All rights reserved.

Nuottiesimerkki 15. A- ja A'-jaksoissa toisiaan vastaavat tahdit 7 ja 19, joissa alkaa näkyä jo hieman säveltasollisia eroavaisuuksia transponoituun toistoon verrattuna.

⁴² Ks. esitysohjetta käsittelevä luku 6.1.

Seuraavassa nuottiesimerkissä 16 on poimittu oikean käden ”melodia”. Sävelkulkua voi luonnehtia yksinkertaiseksi. Se omalta osaltaan tuntuu muodostavan fraaseja. Linjassa on mahdollista aistia elementtejä vaikkapa kansansävelmästä tai keskiaikaisesta, ikään kuin hikottelevasta ja katkeilevasta *hoquetus*-tyylistä.



Nuottiesimerkki 16. Oikean käden osuuden ylimmän äänen sävelet oktaavia matalammalle siirrettyinä A-jakson ensimmäisellä puoliskolla tahdeissa 1–6. Etumerkinnät viittaavat vain seuraavaan ääneen.

Fémin alussa kuullaan lähes yksinomaan konsonoivia⁴³ intervaleja ja yhteissointeja. Tekstuuri muuttuu dissonoivammaksi vähitellen. Aluksi säveltasot pysyvät näennäisesti modaalisisina ja sointi avoimena. Esimerkiksi ensimmäisessä A-jaksossa voi kuulla pentatonisen harmonia- maailman muuntuvan diatoniseksi. Vähitellen mukaan eksyy entistä enemmän kirpeämpiä intervaleja ja moniäänisiä sointuja. Silmäys nuottikuvaan osoittaa voimakkaiden dynamiikkatehojen kohdalla äänimäärän ja dissonoivuuden lisääntyvän. Kromatiikka lisääntyy B-jaksossa niin horisontaalasti kuin vertikaalistikin eli sekä lineaarisissa sävelkuluissa että sointupinoissakin.

4.3.2. Moodien ja intervallien väritystä

Sävellyksen alku on kuulokuvaltaan ja yleissoinniltaan avoin ja modaalinen. Harmonioita voisi tarkastella ja kuulostella sekä horisontaalisesti että vertikaalisti. Ensimmäisissä tahdeissa oikean ja vasemman käden soittamat kahdeksasosanuotit sulautuvat korvassa B- ja As-duurikolmisoinnuiksi, joiden terssi soi pohjaäänenä. Vasta tämän jälkeen stemmat eriytyvät sekä rekisterillisesti että rytmiltään kahdeksi itsenäiseksi linjaksi, kahden käden soittamaksi kvinttirummutukseksi. Sointi kuulostaa yhtenäiseltä. Kuten nuottiesimerkissä 17 havainnollis-

⁴³ Konsonoivimmiksi intervaleiksi lasken tässä luokituksessa kvintin ja kvartin, sen jälkeen terssit ja sekstit. Dissonoivimpia intervaleja taas ovat pieni sekunti, suuri septimi sekä tritonius ja melko teräviä dissonansseja suuri sekunti ja pieni septimi. (ks. myös Persichetti 1961.)

tetaan, sävelkorkeudet kuuluvat pääosin diatonisiin moodeihin, jotka muuntuvat toisiksi moodeiksi. Alussa on mahdollista esimerkiksi seurata oikean käden pentatonista rummutusta [as, b, c, es, f] tai vasemman käden pitkälti pentatonista [des, es, ges, as, b] sävelvalintaa. Nämä kaksi pentatonista asteikkoa taas yhdessä muodostavat Des-duuriharmonian. Länsimaisen kuulijan korva toisaalta saattaa poimia alussa neljän ensimmäisen kahdeksasosan aikana häivähdyksen Es-duurista, alkaahan sävellys tämän sävellajin dominanttisoinnilla. Vasemman käden osuus puolestaan jatkaa Es-dooriseen asteikkoon kuuluvilla sävelillä. Tuntumaa tästä moodista vahvistaa ensimmäisen tahdin lopussa tyypillinen doorilainen kadenssi [des → es] (Wilson 1992, 68).

PENTATONINEN [AS, B, C, ES, F]	+	PENTATONINEN [DES, ES, GES, AS, B]	=	DIATONINEN [DES, ES, F, GES, AS, B, C]
--------------------------------	---	------------------------------------	---	--

Nuottiesimerkki 17. *Etydin alusta löydettäviä ja erotettavia moodeja.*

Kuuntelijasta voi tuntua, että A-jaksossa ikään kuin liu'uttaisiin moodista tai harmonia-alueesta toiseen. Jonkin aikaa viivytään pelkästään valkoisilla koskettimilla⁴⁴ (tahdit 6–8, nuottiesimerkki 18). Vähitellen tilapäiset etumerkit johtavat jälleen uusiin harmonioihin: esimerkiksi vasemman käden osuudesta on mahdollisuus erottaa C-doorisen ja E-doorisen harmonian alueet.

© Schott Musik, Mainz, Deutschland. All rights reserved.

Nuottiesimerkki 18. *Tahdit 6–8, joissa viivytään pelkästään valkoisilla koskettimilla hetken aikaa.*

⁴⁴ Esimerkiksi pianoetydeissään nro 11 *En suspens* ja nro 12 *Entrelacs* Ligeti jakoi käsien soittamat harmoniat niin, että toinen pysyi valkoisilla ja toisen käden viivastolle taas oli kirjoitettu viisi alennusmerkkiä.

Vertikaaleja harmonioita voi tarkastella myös intervallirakenteen kautta. Kuten kuulokuvakin kertoo, sävellyksen harmoniamailma on yhtenäinen, ja se sisältää runsaasti kvinttejä ja niiden yhdistelmistä rakentuvia sointuja. Seuraavassa nuottiesimerkissä 19 näytetään sointujen säveltasorakenne ensimmäisissä tahdeissa alimpaan säveleen suhteessa olevien puolissävelasketäisyyksien määrään viittaavien lukujen avulla. Musikologi Allen Forten kehittämästä tunnetusta intervallivektorianalyysistä eroten tässä esimerkissä kaikilla intervaleilla oktaavin alalla on omat numeronsa, ja käänteisintervallit, kuten kvartti ja kvintti, ilmaistaan näin ollen omilla luvuillaan 5 ja 7. Toistuva numeroyhdistelmä 0–7 osoittaa kvintti-intervallin yleisyyden. Kvinttejä ovat myös esimerkiksi säveltasoyhdistelmät 1–8 ja 2–9.

Nuottiesimerkki 19. *Intervallianalyysia etydin alusta.* 0=pohjasävel, 2=suuri sekunti, 3=pieni terssi jne. suhteessa alimpaan säveleen.

Intervallien tarkastelu myös kertoo, että A-jakson soinnuissa esiintyy vierekkäisiä sävelkorkeuksia, kuten lukupari 7–8, vain muutaman kerran. Tällöinkin sävelet ovat vähintään noonin etäisyydellä toisistaan, jolloin dissonanssi ei – ainakaan omilla korvissani – kuulosta yhtä terävältä kuin tiiviissä asettelussa. Yleisiä, tiheään toistuvia intervalliyhdistelmiä A-jaksoissa ovat myös esimerkiksi 0–2–7 (kuten intervallipinoissa g–d–a tai des–as–as–es).

Intervallirakenteen tarkastelussa hahmottuvat aiemmin esitetyt jaksorajat. A- ja A'-jaksot alkavat intervallirakenteeltaan identtisesti. B-jakson alku mukailee A-jaksoja, tosin ensimmäisten harmonioiden duurointi on vaihtunut mollisävyyn. Niin ikään C-jakson alku sisältää pitkälti kvinttien ja avosävyisten sointujen vuorottelua, ennen kuin soinnut laajenevat ja tummentuvat ennen koodaa.

Toisinaan sävelkorkeudet muodostavat ikään kuin kvinttipinoja, joiden keskeltä puuttuu pari säveltä. Esimerkiksi tahdissa 27 vasemman ja oikean käden osuuksien välille jäisi tilaa juuri täydentäville sävelille (nuottiesimerkki 20). Olisivatko soivat kvinttipinot laajempia, jos se olisi soittoteknisesti mahdollista? Lisääkö korva kvintit tekstuurin keskelle?

(27)

Kuvitteelliset kvinttipinoista puuttuvat sävelet

Nuottiesimerkki 20. Kvinttejä yhden tai useamman kvintin etäisyydellä toisistaan.

Ligetin ensisijaisena kiinnostuksen kohteena pianoetydeissä olivat rytmin kompleksiset rakennelmat ja monikerroksisuus. Säveltasojen analyysi esimerkiksi tonaalisen tai joukko-teoreettisen tarkastelun kautta tuskin paljastaisi rytmisen rakenteen kaltaista systemaattista mekanismia. Ei kuitenkaan liene sattumaa, että esimerkiksi C-jakson loppuhuipennuksen riitasointuisen harmonian tarkempi tarkastelu osoittaa, että kaksi viimeistä laajahkoa sointua, cis-gis-f-c ja es-g-b-e-d-fis-a-h, täydentävät toisiaan ja muodostavat yhdessä krooman (nuottiesimerkki 21). Antoisaa on pysähtyä kuulostelevaan, mitkä peräkkäiset tai päällekkäiset sävelet ja soinnut kuulokuvassa milloinkin niputtuvat samaan harmoniaan kuuluviksi.

(57) 15th

8 gis
5 f
1 cis
0 c

9 h
8 b
7 a
5 g
4 fis
2 e
1 es
0 d

11 - c
10 - h
9 - b
8 - a
7 - gis
6 - g
5 - fis
4 - f
3 - e
2 - es
1 - d
0 - cis

Nuottiesimerkki 21. C-jakson viimeisen kahden soinnun äänet muodostavat krooman.

4.3.3 Yhteenvetoa

Harmoniarakenteen kuuntelu osoittaa, kuinka ajoittain päällekkäiset äänipinot muodostavat sointuja ja harmonioita. Toisinaan taas harmoniat muodostuvat, täydentyvät ja sävyttyvät peräkkäisistä soinnuista ja soinneista. Tässäkin yhteydessä voisi halutessaan ajatella

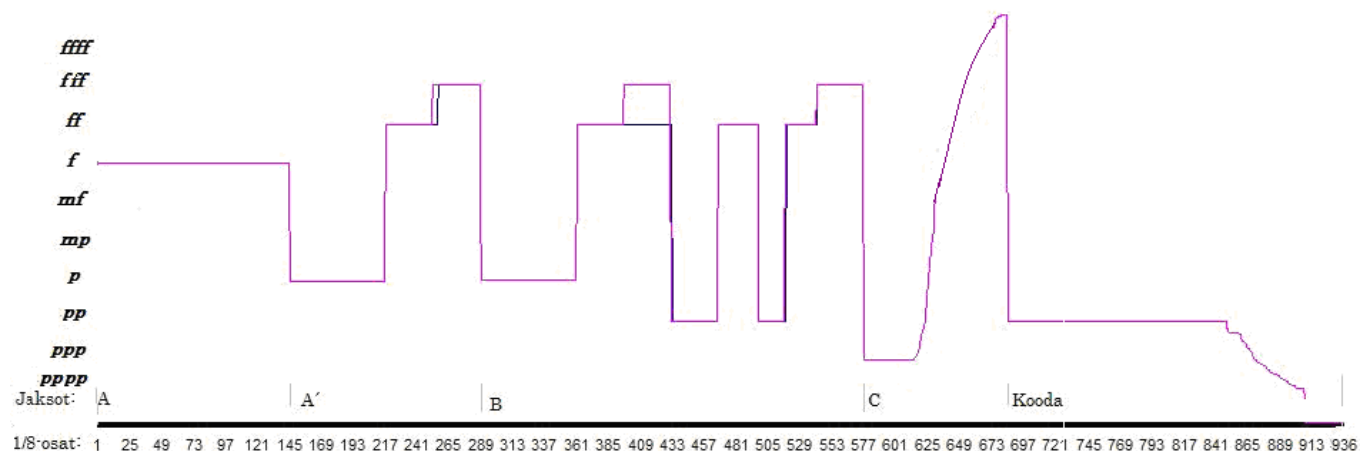
kaleidoskooppia, jonka liikkeessä pienet rakenne-elementit vuorotellen erkanevat ja liittoutuvat toistensa kanssa muodostaen uudenlaisia yhdistelmiä. *Fémin* harmonian jaksottuminen myötäilee sävellyksen muuta kehitystä. Avosävyiset kvinttiharmoniat hallitsevat sävellystä, erityisesti jaksojen alkupuolella. Teos tuntuu hallitusti kirpeytyvän laajassa mittakaavassa, joskin yksityiskohtainen toteutus kuulostaa improvisatoriselta. Rakenteellisissa rajakohdissa käväistään konsonoivammilla alueilla.

Harmonian liikkeissä voi aistia valoja, varjoja ja kokea kaaoksen uhan läsnäolon. Eri kuuntelukerroilla säveltasot saattavat saada erilaisen funktion. Tekstuurista on mahdollisuus etsiä sointufunktioita, melodioita, harmonioita, kerroksia ja esimerkiksi etnisiä sävelaiheita. Toisinaan korva täydentää puuttuvan kvintin joko soinnusta tai lineaarisesti etenevästä ”kvinttinauhasta”. Ajoittain käsien harmoniat kuulostavat itsenäisiltä, esimerkiksi bimodaalisilta, toisinaan stemmat sulautuvat kolmisoinnuiksi, ikään kuin yhdeksi äänilinjaksi.

– Voisiko jopa puhua harmonian illuusioista.

4.4 Dynamiikka ja rekisterialat

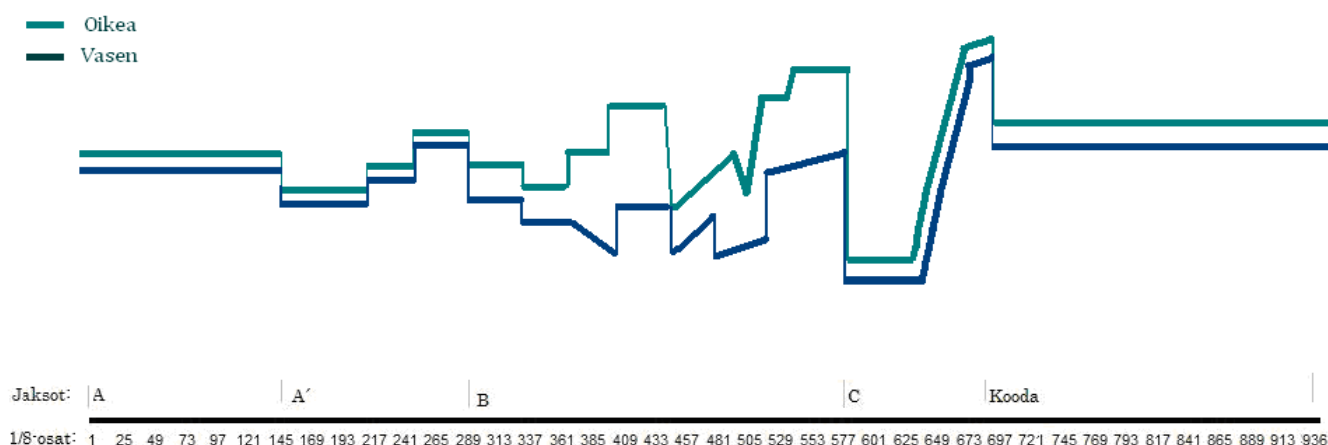
Dynamiikkavaihtelut ovat sidoksissa etydin jaksoihin. Dynamiikka heijastelee alkuperäisen käsikirjoitusnuotin noudattamaa rivijakoa, sillä dynamiikka vaihtuu usein juuri kolmitahtisen rivin alussa.⁴⁵ Seuraava kaavio (kaavio 3) kuvaa dynamiikkaa sävellyksen kokonaiskaaroksessa.



Kaavio 3. Etydin dynamiikka. Muutamassa kohdassa on oikealle ja vasemmalle kädelle kirjoitettu eri dynamiikat. Tällöin tummempi sininen viiva viittaa vasemman käden osuuteen.

⁴⁵ Käsikirjoituksesta ja nuottikuvasta kerron tarkemmin niitä käsittelevissä luvuissa.

Kaavio osoittaa selkeästi, kuinka dynamiikan vaihdokset sekä tihenyvät että dynamiikkaerot kasvavat C-jaksoa kohden. Dynamiikat vaihtuvat jyrkästi loppunousua ja -laskua lukuun ottamatta. B-jakso on sekä rytmin että äänenvoimakkuuden suhteen epävakain osa etydiä. C-jaksossa, jonka alkupuolelle osuu kultaisen leikkauksen kohta, musiikki liikkuu *piano pianissimossa* ja kasvaa vähitellen kohti äärimmäistä voimakkuutta (*tutta la forza*). Koodassa soitetaan ”kaukaa” (*da lontano*), ja dynamiikka pysyy pitkään tasaisena pianissimona, kunnes se loittonee vähitellen nelinkertaisen pianissimon kautta kohden sävellyksen päättäviä taukotahteja.



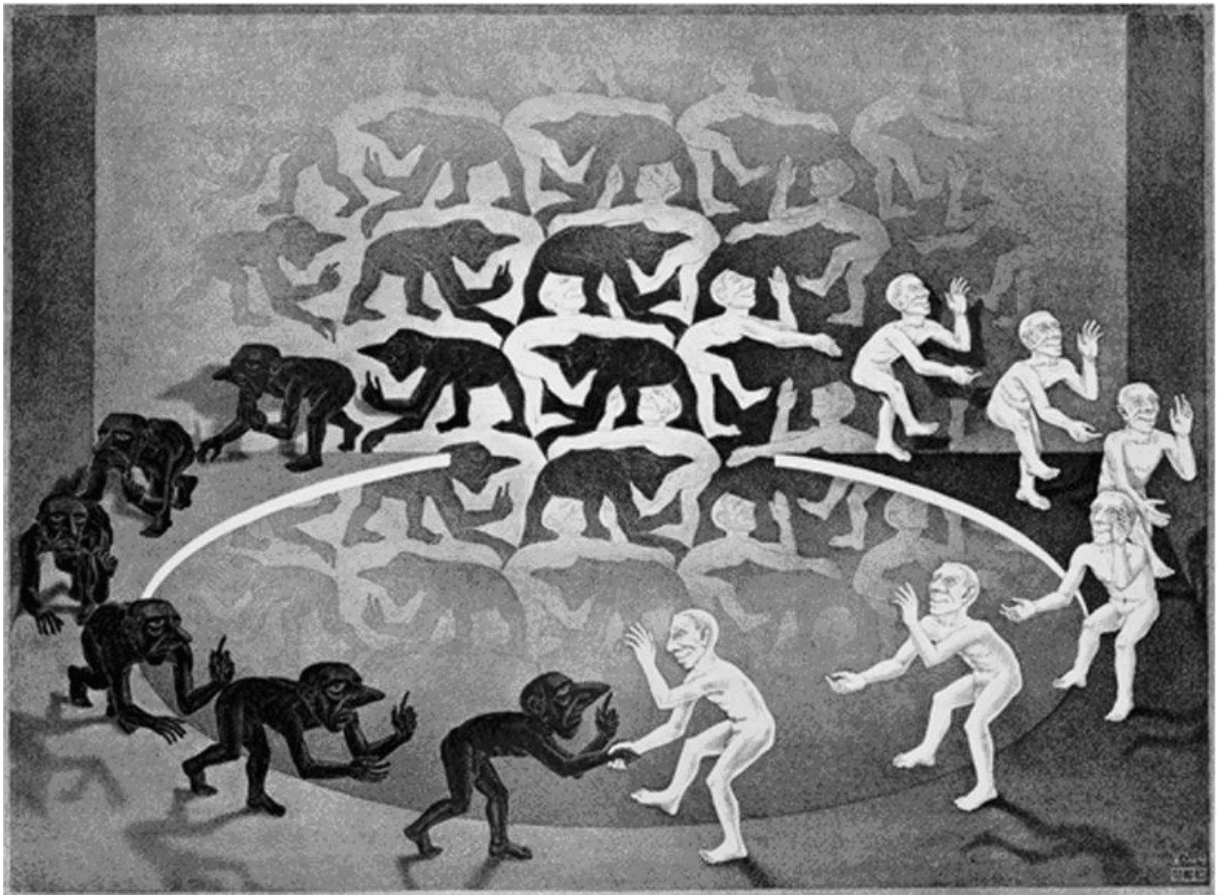
Kaavio 4. Etydin pelkistetty rekisterikaavio, joka näyttää oktaavialan tarkkuudella käsien liikkeit.

Fémin rekisterialueiden tarkastelu (kaavio 4) tuo niin ikään esille jaksojen rajat. Jaksojen rajakohdilla rekisterialuetta vaihdetaan. A-, A'- ja C-jaksoissa sekä koodassa kädet liikkuvat yhdensuuntaisesti. B-jakson dynamiikaltaan vaihtelevissa ja rytmisesti harhailevissa maisemissa myös kädet ajautuvat rekisterillisesti eri suunnille.

LUKU 5

PINTAA SYVEMMÄLLE: *FÉMIN* MONITULKINTAISUUS HAHMOLAKIEN VALOSSA

Palaan tässä luvussa aiemmin esittämäni kysymykseen musiikin ”nyrjätelevyydestä” useiden eri hahmotustapojen välillä. M.C. Escherin litografiassa *Kohtaaminen* (kuva 9) pessimisti ja optimisti kättelevät etualalla toisiaan, mutta kuvan taaempaa osaa tarkastellessa katsojan tarkkaavaisuus ”horjuu” vuorotellen jomman kumman hahmon puolelle. *Fémin* sävelkudos on suurimmaksi osaksi samalla tavoin nyrjätelevän monitulkintainen. Tahtien 49–51 aikana korvan on sitä vastoin helpompi tunnistaa ja erottaa oikean käden tuttu talea-hahmo ja sijoittaa taustapinnaksi tauoton vasemman käden osuus, joka vähitellen (tahti 52) muokkautuu hahmotuksellisesti tasavertaiseksi rytmiseksi kumppaniksi oikealle kädelle.



Kuva 9. M.C.Escherin litografiassa *Kohtaaminen* (1944) on hahmotuksellisia yhtäläisyyksiä *Fémin* kanssa. (Internetlähteet.)

Esittelen seuraavaksi joitakin luontaisia hahmotusperiaatteita, jotka ilmenevät niin visuaalisesti kuin auditiivisestikin. Tarkastelen *Fémin* rytmisiä ja metrisiä kerrostumia ja niiden hahmottamismahdollisuuksia sekä pohdin muutaman tunnetuimman luontaisen hahmotusperiaatteen mahdollista osuutta etydin A- ja A'-jaksojen mieltämisessä. Pyrkimys on ymmärtää pianistin näkökulmasta, mitä teos sisältää. Tarkoitus on osoittaa lukemattomien hahmotusvaihtoehtojen olemassaolo ja kudoksen rikkaus. Kaikkien vaihtoehtojen esittely kävisi tässä yhteydessä miltei mahdottomaksi.

Fém-etydi tuntuu suorastaan välttelevän tahtijaon aistittavuutta. Tekstuuri on herkeämättömässä liikkeessä. Afrikkalaisen kansanmusiikin⁴⁶ tapaan se kuulostaa pitkältä jatkumolta ilman yksiselitteisesti muodontavia fraaseja. Etydissä on yhtäältä jatkuvaa toistoa, sillä kummatkin kädet kertaavat omia taleoitaan. Toisaalta tekstuurin polymeetriikka muuntuu alinomaa, sillä taleat ovat koko ajan eri suhteessa toisiinsa. Samankin kohdan voi eri kuuntelukerroilla mieltää metrisiin yksiköihin vaihtelevin tavoin, kudokseen ikään kuin nyrjähdelee ja kääntyilee. Kuten luvussa 3.3 totesin, fraktaalikuviot ja monikerroksiset rakenteet inspiroivat Ligetiä. Hän mielellään loi ”illusorisia rytmejä”, millä hän tarkoitti useita samanaikaisia rytmisiä ja metrisiä tapahtumia, joita esitettäessä soittotuntuma jopa eroaa kuulokuvasta. Näin ollen viittaus hahmotuksellisiin illuusioihin tämän teoksen tarkastelussa tuntuu mielekkäältä. Etydin A-jaksojen pintarakenteen rytmin alta paljastuukin lisää kerroksia.

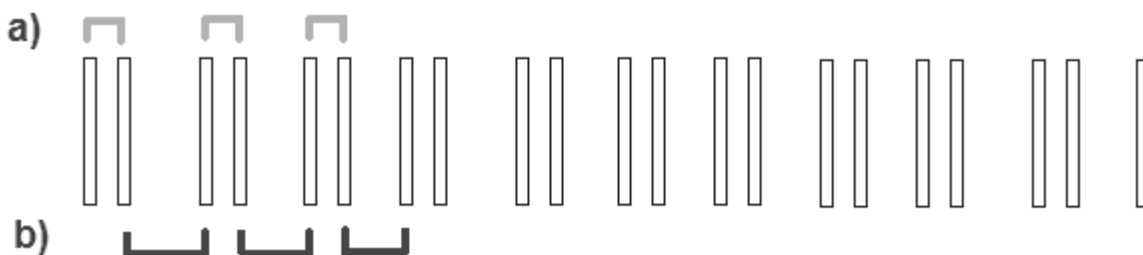
5.1 Hahmojen ominaispiirteitä

Musiikin hahmottamiseen vaikuttavat mm. ihmiselle ominaiset luontaiset hahmotusmekanismit. Kokonaisuuksien muodostumista ohjaavia niin kutsuttuja hahmolakeja ovat muun muassa samankaltaisuus, läheisyys ja valiomuotoisuus (kuten jatkuvuus, symmetrisyys, säännöllisyys ja yksinkertaisuus). Nämä hahmotusperiaatteet on löydetty näköhavaintojen yhteydessä, mutta useimmilla hahmolaeilla on auditiiviset vastineensa. Hahmotusperiaatteista musiikin yhteydessä ja musiikin kuulema-analyysistä ovat kirjoittaneet muun muassa Diana Deutsch (1982), John Sloboda (1985), Kai Karma (1986), Albert S. Bregman (1990) sekä Hanna Järveläinen (2010). Tarkastelen ensiksi *Fémin* rytmin hahmottumista symmetrisyyden ja läheisyyden hahmolakien valossa.

⁴⁶ Tässä viitataan Saharan eteläpuolisen Afrikan kansanmusiikkiin, esimerkiksi pygmi-heimojen musisointiin.

5.1.1 Rytmieletaso – läheisyyden laki

Läheisyyden laki on helppo visualisoida epätasaisesti piirretyillä pylväillä, jolloin kapeammat välit ikään kuin niputtavat pylväitä pareiksi (kuva 10). Musiikissa tämä laki puolestaan tulee esille äänten ajallisten etäisyyksien yhteydessä. Ajallisesti lähekkäin soivat äänet tuntuvat kuuluvan yhteen.



Kuva 10. Visuaalinen esimerkki läheisyyden vaikutuksesta: lähekkäin olevat pylväät (vaihtoehto a) tuntuvat ryhmittyvän yhdeksi yksiköksi enemmän kuin kauempana toisistaan olevat (vaihtoehto b).

Kun *Fém*in käsien osuuksia tarkastellaan erikseen, hahmottuu taleoista helposti lyhyitä, parin peräkkäisen kahdeksasosanuotin muodostamia rytmieleitä. Näkökulmaa tukee juuri läheisyyden hahmotusperiaate: ajallisesti lähekkäiset kahdeksasosanuotit tuntuvat kuuluvan samaan ryhmään (kuva 10). Esimerkissä 6 tahtiviivat on lisätty läheisyyden lain mukaisesti.

OIKEA KÄSI: ||: ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||

VASEN KÄSI: ||: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ :||

Esimerkki 6. *Fém*-etydin taleoiden jako rytmieleisiin.

Luvussa 4.2 esillä ollut Richard Steinitzin (Steinitz 2003, 301) tapa jakaa *Fém*-etydin taleat 3/8- ja 4/8-tahtikomponentteihin myötäilee läheisyyden lain mukaista hahmoajattelua (esimerkki 7). Ainoastaan 4/8-tahdit voisi läheisyyden hahmotusperiaatteen mukaan pilkkoa vielä kahdeksi 2/8-tahdiksi.

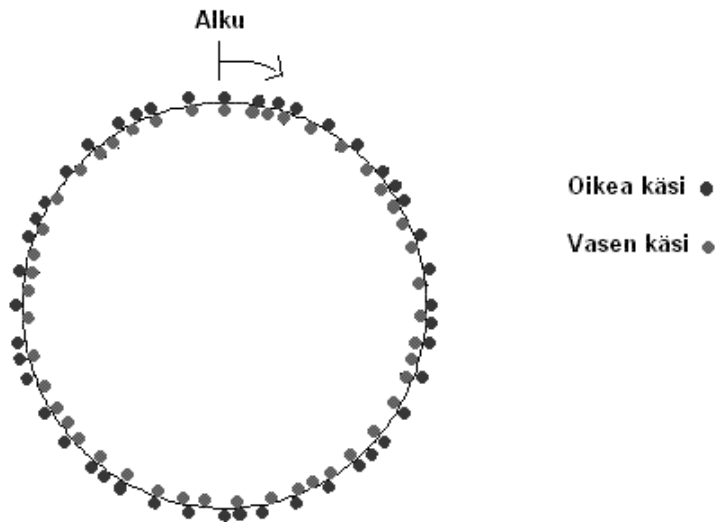


Jos korostetaan edellä mainittujen kahdeksasosanuottiryhmien kutakin ensimmäistä nuottia soittaessa kädet yhdessä, nousee seuraavassa nuottiesimerkissä (nuottiesimerkki 22) kuvattu käsien välinen monimutkaisempi polymetritaso esille.



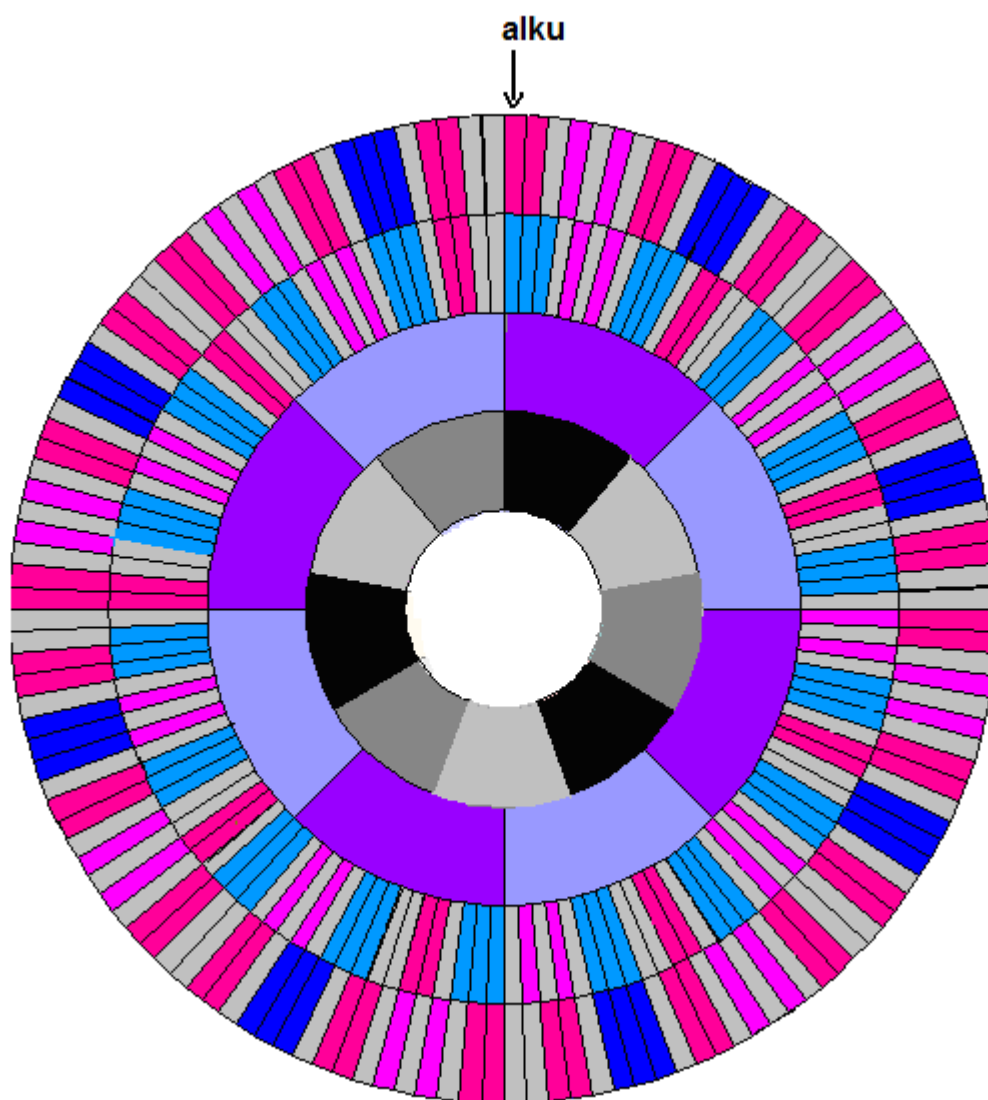
Saman asian voisi havainnollistaa myös seuraavanlaisella rengaskuviolla (kuva 11). Tämä A-jaksojen rytmijärjestelmä toistuu 2,5 kertaa, eli jaksojen A ja A' ajan, ja se jatkuu vielä B-jakson alkupuolelle.

54



Kuva 11. Oikean ja vasemman käden kahdeksasosaeleryhmien välinen polyrytmikerros jaksoissa A ja A'. Kiertosuunta myötäpäivään.

Läheisyyden lain mukaisesti A-jaksoa voi kuvata myös seuraavanlaisella pysäytetyn kaleidoskoopin omaisella kuviolla, jossa näkyvät myös taleoiden alut ja loput (kuva 12). Ulkorenkaiden vaaleanharmaat alueet vastaavat tässäkin kuvassa 1/8-taukoja. Värilliset lohkot kuvaavat soivia kahdeksasosanuotteja niin, että ulompi rengas vastaa oikeaa kättä ja toiseksi uloin vasenta. Sisärenkaat osoittavat aiempaan tapaan rytmikaavojen jaksottumisen kummassakin kädessä, lohkojen värityksellä ei ole merkitystä.



Kuva 12. Kaleidoskooppinen tutkielma rytmistä Fémin tahdeissa 1–33 läheisyyden hahmolain mukaan. Kiertosuunta myötäpäivään, aloitus ympyrän ylimmästä kohdasta. Sisemmillä kehillä sini- ja harmaasävyiset lohkot vastaavat edelleen taleajakoja ja niiden rajakohtia. Ulkokehillä vaaleanharmaat lohkot vastaavat kahdeksasosataukoja. Puna- ja sinisävyiset lohkot viittaavat kahdeksasosanuottiryhmiin.

5.1.2 Symmetrisyyden hahmolaki

Entä symmetrisyyden periaate? Symmetristen kuvioden tulisi erottua valiomuotoisuuden lain mukaan. Musiikissa symmetrisyys tuntuu luonnollisemmalta peilautuessaan vertikaalisti (kuva 13 a) kuin peilautuessaan horisontaalisti (kuva 13 b). Esimerkiksi sarjallisessa musiikissa musiikkiaiheet peilautuvat usein ja toistuvat ns. rapukäännöksenä. Sen havaitseminen kuulonvaraisesti on kuitenkin epävarmempaa ja keskittymistä vaativampaa kuin rekisterillisesti vastakkaisiin suuntiin peilautuvien aiheiden kuuleminen.



Kuva 13. Kuvissa on havainnollistettu kaksiäänistä musiikkitekstuuria. Esimerkin a vertikaalisti peilautuva symmetrisyys on huomattavasti helpommin kuultavissa kuin vaihtoehdon b symmetrisyys horisontaaliseen suuntaan.

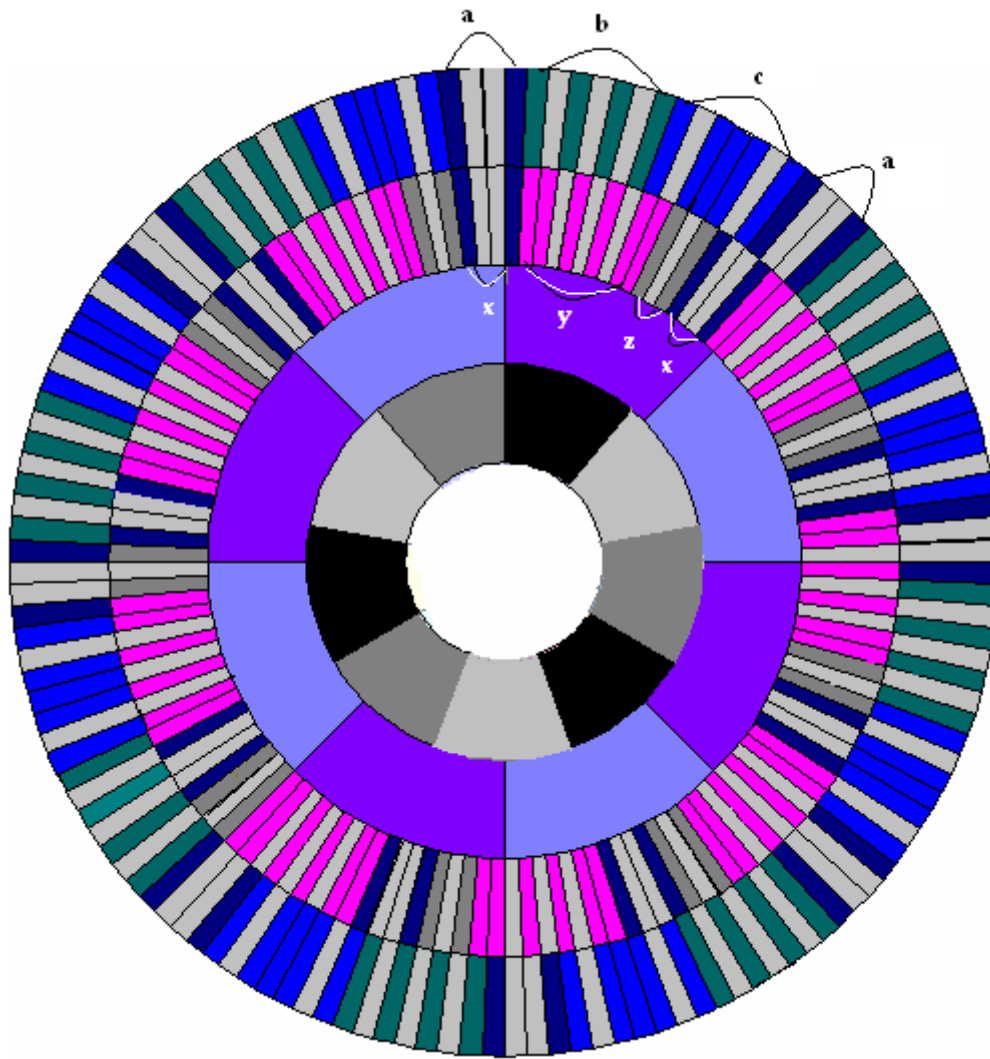
Tarkastelu osoittaa, että *Fémin* toistuva rytmi on jaettavissa nuottiesimerkin 23 osoittamiin laatikoituihin, itsensä kanssa peilautuviin katkelmiin. Tämä ei kuitenkaan tunnu musiikissa luonnolliselta tai automaattiselta hahmotustavalta. Nämä symmetriat tuntuvat esittäytyvän ainoastaan nuottikuvaa tarkastellessa, ja niiden löytäminen kuulonvaraisesti vaatii tarkkaavaisuutta. Sävellyksen muut ominaisuudet, kuten melodiamaiden linjojen kaareutuminen, eivät myöskään vahvista tällaista hahmotusta.



Nuottiesimerkki 23. Etydin alusta poimitut symmetriset, itsensä kanssa horisontaalisti peilautuvat rytmielementit. Laatikoiden kirjaimet ja värit viittaavat kuvaan 14.

Näiden symmetristen yksiköiden huomaaminen kuitenkin vahvistaa entisestään omaa mielikuvaani etydin ”kaleidoskooppisuudesta”!⁴⁸ Visuaalisesti symmetriset ryhmät erottuvat selkeästi ympyräkuviassa (kuva 14). Ilman väritystä, nämä hahmot eivät kuitenkaan ensisijaisesti erottuisi niin selvästi kuin ajallisesti lähekkäin olevien äänien muodostamat (kuvan 12 mukaiset) ryhmät.

⁴⁸ Toisaalta samankestoisten sävelten ja taukojen vuorottelusta rakentuvien taleoiden toiston seurauksena syntyy suurella todennäköisyydellä tekstuuria, josta löytyy ainakin lyhyitä itsensä kanssa peilautuvia yksiköitä.



Kuva 14. Kaleidoskooppinen tutkielma II. Metrinen rakenteen niputtaminen symmetrisiin, itsensä kanssa peilautuviin yksiköihin Fémin A-jaksossa. Kirjaimet ja värit viittaavat edelliseen nuottiesimerkkiin 23.

5.1.3 Valiомуotoisuus

Valiомуotoisuuden periaatteen mukaan hahmosta pyrkii aina muodostumaan niin hyvä ja säännöllinen kuin tilanne sallii. Klassinen esimerkki säännöllisyydestä on seuraavan kuvion (kuva 15) hahmottaminen pikemminkin kahtena ympyränä kuin kahtena kuuna.



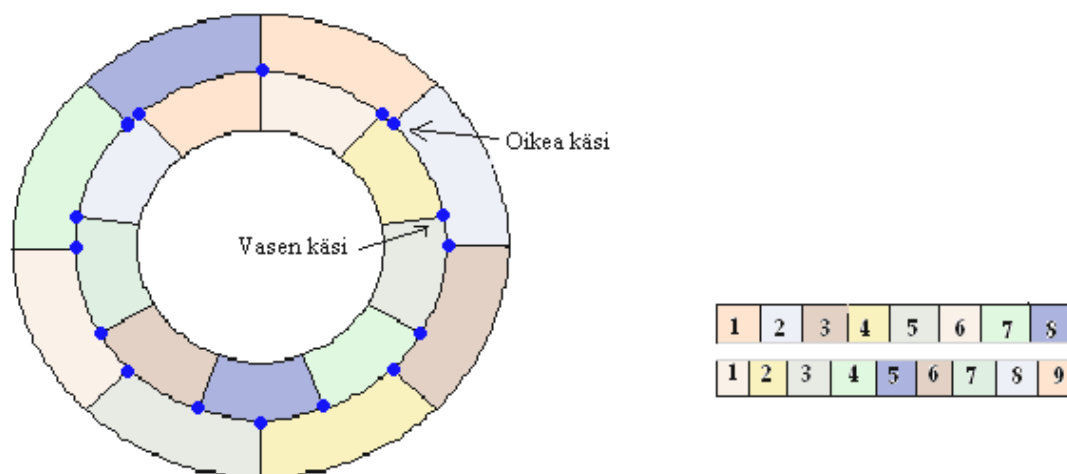
Kuva 15. Ensimmäisessä kuviossa hahmottuu pikemmin kaksi rengasta kuin kaksi kuuta, koska ympyrät ovat säännöllisempiä.

Etydissä on mahdollista tarkastella kummankin käden toistaman talean säännöllistä kertautumista sekä talea-ryhmien aloituskohtien ajoittumista toisiinsa nähden. Jaksoissa A ja A' oikea käsi toistaa kahdeksantoista kahdeksasosakeston eli yhdeksän neljäsosan mittaisen talean kahdeksan kertaa. Vasen käsi vastaavasti toistaa samassa ajassa kuudentoista kahdeksasosakeston eli kahdeksan neljäsosan mittaisen talean yhdeksän kertaa. Näiden taleoiden alkukohtien mieltäminen omaksi metriseksi tasokseen on perusteltua, sillä rytmisesti muuttumattoman talea-kaavan toistuessa korva alkaa yhä selkeämmin tunnistaa säännönmukaisesti kertautuvan sarjan. Etydin alussa säveltäjä on helpottanut taleoiden huomaamista pitämällä myös alkukohtien sävelkorkeudet samoina. Erityisesti vasemmassa kädessä taleoiden alkujen laskevat sävelaiheet ovat säveltasovalinnaltaan ilmeikkäät ja muusta tekstuurista poikkeavat. (Nuottiesimerkki 24.)



Nuottiesimerkki 24. Tahtien 1–4 taleoiden ryhmittäminen omiksi hahmoikseen.

Taleoiden alkujen muodostama hidas polyrytmi on palindromi suhteessa 8:9. Käsien välistä taleafraasitusta voi havainnollistaa seuraavalla kuviolla (kuva 16).

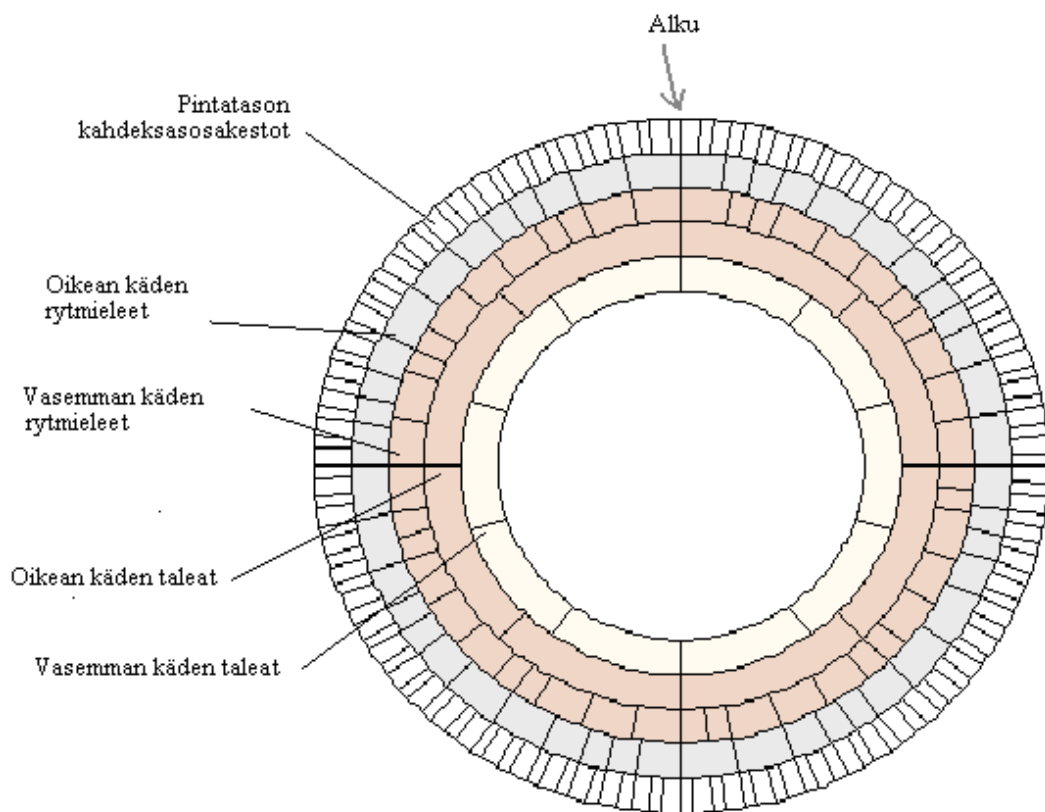


Kuva 16. Talea-fraasituksen kierron voi kuvata A-jaksoissa esimerkiksi rengaskuviolla, jonka ylimmästä pisteestä kierto alkaa. Taleoiden aluista muodostuu myös hidas polyrytmikuvio 8:9.

5.1.4 Tasot päällekkäin

Edellä on esitelty rytmisestä rakenteesta löydettäviä hahmoja, jotka luontaisten hahmotusperiaatteiden mukaan nousisivat esille: oikean sekä vasemman käden soittamien rytmieleiden alut (läheisyyden hahmotusperiaate) ja kummankin käden kertaamien taleoiden alut (säännönmukaisuus). Lisäksi todettiin, että kudoksesta on poimittavissa symmetrisiä, rytmisesti itsensä kanssa peilautuvia kuvioita, mutta ne eivät luonnostaan hahmotu kuulonvaraisesti.

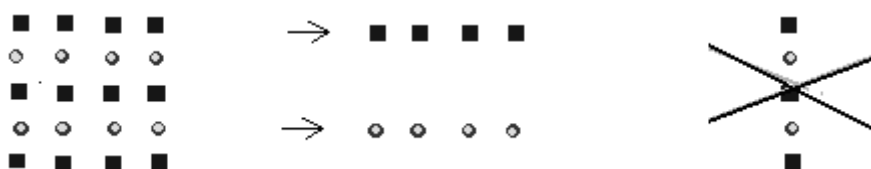
Edellä esitetyt kuulonvaraisesti rytmiä jäsentävien tekijöiden osoittamat hahmot voidaan visualisoida seuraavassa kaaviokuvassa. Kun rytmieleiden ja taleoiden alkujen jäsentämät kohdat sekä sävellyksen pintarakenteessa tikuttavat kahdeksasosakestot sijoitetaan samaan kaavioon, A-jaksot näyttäisivät kuvan 17 mukaiselta monikerroksiselta rengaskuviolta.



Kuva 17. Metriset kerrostumat päällekkäin A ja A'-jaksojen aikana. Kiertosuunta myötäpäivään.

5.2 Lisää hahmottamista ohjaavia tekijöitä

Sävellyksen polymetriikka vaikuttaa kuitenkin edellä kuvattuja jakoja mutkikkaammalta ja epäsäännöllisemmältä. Rytmien lisäksi *Fémissä* on luonnollisesti lukuisia muitakin ominaisuuksia, jotka ohjaavat hahmotusta. Musiikissa nk. *samankaltaisuuden laki* havaitaan esim. orkesterimusiikissa, kun eri soitinryhmät, kuten jouset ja vasket, erottuvat sointivärinsä mukaan omiksi ryhmikseen. *Fémissä* oikean ja vasemman käden osuudet kuullaan useimmiten erikseen, ikään kuin kahtena eri lyömäsoitinryhmänä, sillä käsien stemmat soitetaan pääosin eri oktaavialoissa. Visuaalinen vastine tälle ilmiölle olisi väreiltään ja muodoltaan samanlaisten symbolien ryhmittäminen yhteen (kuva 18). Toisinaan, kuten esimerkiksi etydin alun ensimmäisten kahdeksasosien aikana, äänet ovat lähellä toisiaan ja tuntuvat kuuluvan samasta soitinryhmästä.



Kuva 18. Visuaalinen esimerkki samankaltaisuuden vaikutuksesta: vasemmanpuoleisessa kuviossa hahmottuu ensisijaisesti ruutujen ja pallojen vaakasuoria linjoja.

Myös yhteisen liikkeen lain mukaan samaan suuntaan liikkuvat äänet tai pisteet mielletään yhdeksi yksiköksi. Tämän ilmiön voi havaita luonnossa lintuparvien lentäessä toistensa lomitse. Ligetin etydin alussa kummankin käden stemmat liikkuvat aluksi samaan suuntaan. Neljännen kahdeksasosan kohdalla ne irrottautuvat metrisesti, rekisterillisesti ja liikesuunniltaan eri linjoikseen, joskin tämä vuorotteleva kvinttirummutus on myös mahdollista tulkita ikään kuin yksiääniseksi⁴⁹ heiluriliikkeeksi. Seuraavassa nuottiesimerkissä 25 on havainnollis-tettu sävellyksen alkutahdeissa äänilinjojen välistä vuoropuhelua. Käsien soittamat rytmikaavat voisi siis teoreettisesti mieltää yhtäältä erillisinä itsenäisinä linjoina, toisaalta hahmotuksellisesti vuorottelevina korkeina ja matalina lyönteinä. Rekisterierojen ansiosta on helppoa seurata kumpaakin kättä erikseen. Kuitenkin aivan etydin alussa ensimmäiset kahdeksasosat tuntuvat sulautuneen laskevaksi duurisointukuluksi.

⁴⁹ Moni- ja yksiäänisyydellä viitataan tässä stemmojen lukumäärään.



Nuottiesimerkki 25. *Fém in the beginning*, joka voidaan mieltää sekä yksiaänisenä (vaaleanharmaa saksak-linja keskellä) että moniaänisenä (käsien osuudet erikseen, ylä- ja alalinjat).

Tempovalinnalla voi tämäntyyppisessä tekstuurissa vaikuttaa yksi- ja moniaänisyyden mieltämiseen.⁵⁰ Nuottiesimerkki tuo mieleen Millerin ja Heisen psykologisen kokeen vuodelta 1950. Koe osoitti, että rauhallisessa tempossa vuorottelevat äänenkorkeudet koetaan samaan sik-sak-linjaan kuuluviksi, mutta nopeassa tempossa ne mielletään kahteen eri linjaan kuuluviksi. (Sloboda 1985, 158–159.)⁵¹

Mahdollisesti *Fém*-etydin rytminen keinahtelu, esitysohjeessa mainittu *swing*, syntyy pitkälti näiden kahden hahmotusvaihtoehdon tasapainottelusta. Tietty tempokehys mahdollistaa kuulijalle ja soittajalle sekä yksi- että moniaänisyyden tulkintamahdollisuuden, ikään kuin tekstuuri hoippuisi keskipakoisvoiman kannattelun rajalla: horjahtaako kappale alas vai riittääkö tempo pitämään sen liikeradalla. Tämä polyfonisuuskysymys puolestaan vaikuttaa osaltaan itsenäisten metristen tasojen jäsentämiseen, kysymykseen polymetrisyyden monimuotoisuudesta.

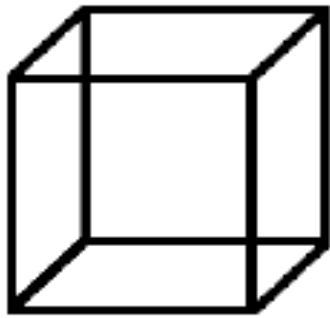
5.3 Useiden hahmolakien samanaikainen vaikutus

Edellisten esimerkkien valossa Ligetin etydi *Fém* vaikuttaa todelliselta hahmotukselliselta pähkinältä. Useat samanaikaiset ja keskenään ristiriitaiset signaalit houkuttelevat hahmottamaan etydin metriikkaa eri tavoin. Ligeti oli tietoinen esimerkiksi Chopinin sävellyksissään viljelemistä hemioleista, jolloin tietyn rytmin voi kuulla useammassa eri tahtilajissa. Niin ikään Ligeti ammensi inspiraatiota myös rytmisesti ja metrisesti kompleksisesta Euroopan ulkopuolisesta kansanmusiikista. (Taylor 2003.)

Neckarin kuutio on tunnettu esimerkki tilanteesta, jossa hahmolakien vaikutus on ristiriitainen. Kuution voi nähdä vinosti ylhäältä tai alhaalta. (Kuva 19.)

⁵⁰ Tempokysymykseen palataan esitystä ja äänityksiä vertailevassa luvussa 7.

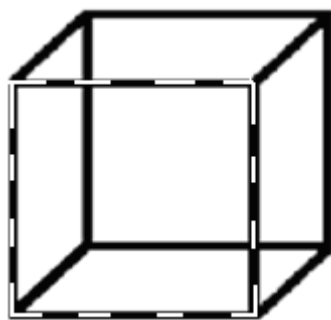
⁵¹ Äänilinjojen tai ”kuulovuon” (*stream of tone*) määrän mieltämiseen vaikuttavista tekijöistä myös Bregman (1990, 17–18) sekä Järveläinen (2010, 68–69).



Kuva 19. Neckarin kuutio, jonka voi hahmottaa kahdella eri tapaa.

Kuunteleminen ja katsominen ovat aktiivista toimintaa. Itse asiassa myös katsominen tapahtuu ajassa, sillä silmä kykenee näkemään tarkasti vain pienen osan näkökenttää ja on sen takia alituisessa liikkeessä. Kuulija tai katsoja voi usein itse valita, mihin hän suuntaa huomionsa. Neckarin kuution saa tietoisella valinnalla taipumaan kumpaankin suuntaan. Samoin monihahmoisesta tai moniäänisestä musiikkitekstuurista voi suunnitellusti keskittyä kuuntelemaan juuri tiettyä valitsemaansa kerrosta.

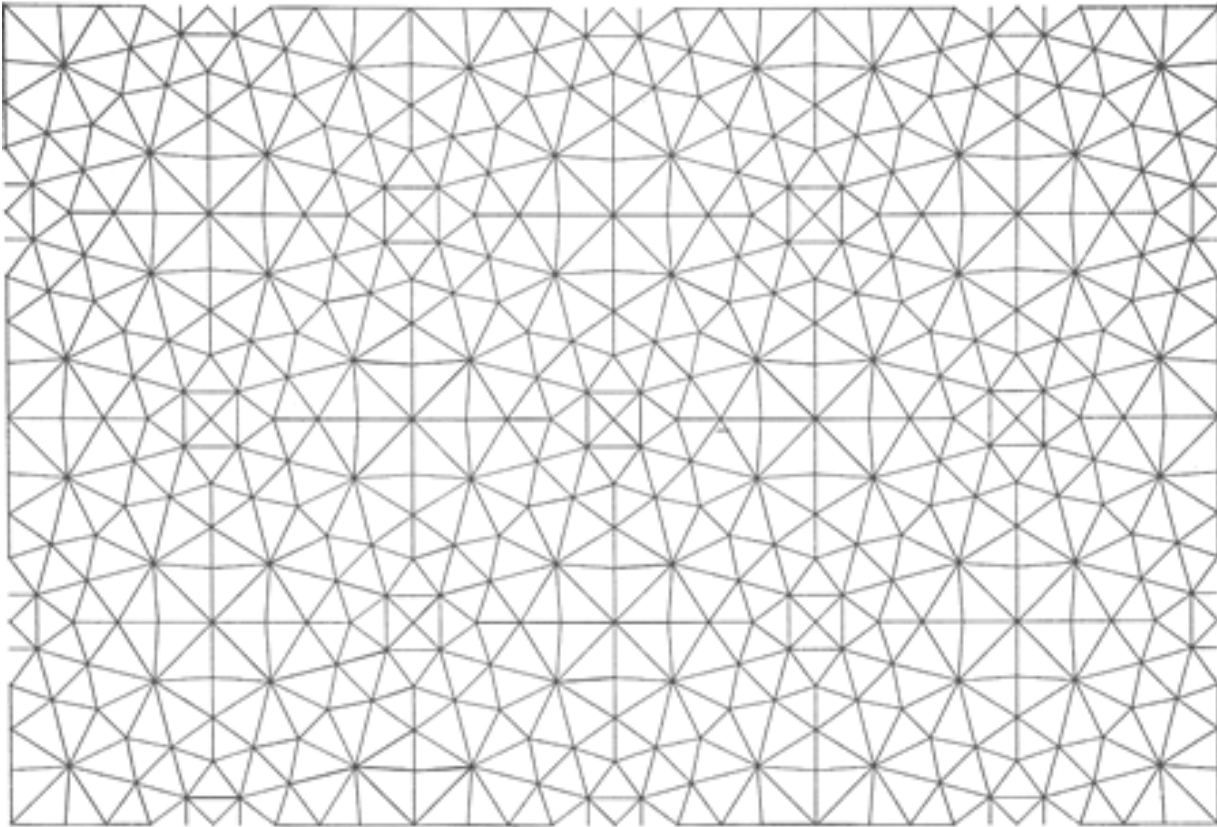
Hahmottamiseen voi vaikuttaa myös tulkinnallisilla keinoilla: musiikin esittäjä voi poimia esimerkiksi dynamiikan avulla äänikudoksesta esille tietyn kuvion tai osan siitä. Samaten visuaalisesti pienet vihjeet korostavat yhtä hahmotustapaa, kuten seuraavassa kuviossa (kuva 20).



Kuva 20. Korostamalla kuution yhtä kylkeä kuvion hahmottaminen yksinkertaistuu.

Fém-etydissä kilpailevat keskenään lukuisat hahmotusvaihtoehdot. Etydin tekstuuri rinnastuu usealla tapaa kuvan 21 mosaiikkimaiseen verkostoon, joka *Fémin* A-jaksojen tavoin noudattaa omia lainalaisuuksiaan. Ristiriitatilanteissa havaitsemme ensisijaisesti itsellemme tutut hahmot. Verkostosta nousee esille tuttuja geometrisia kuvioita, kuten ympyröitä, kaaria,

kolmioita ja neliöitä sekä myös monimutkaisempia muotoja, esimerkiksi tähtiä. Katsetaan ohjaamalla voi tietoisesti poimia näitä hahmoja sekä saada kuvan aaltoilemaan myös syvyysakselilla. Verkosto tuntuu olevan liikkeessä, sillä kaikki kuviot eivät voi esiintyä samanaikaisesti, vaan ne vuorottelevat ”nyrjähdellen”.

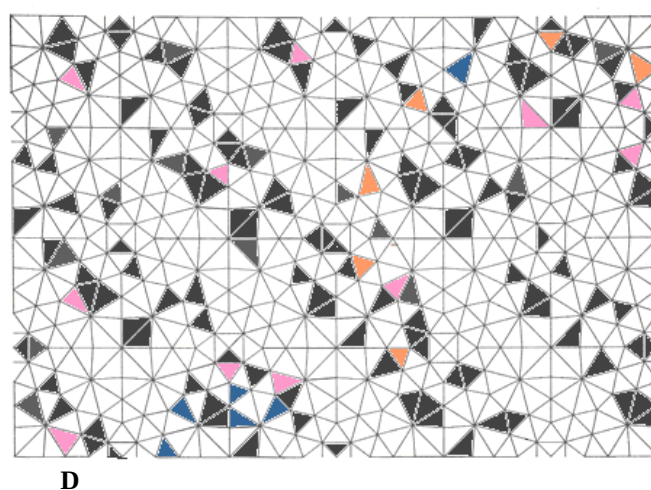
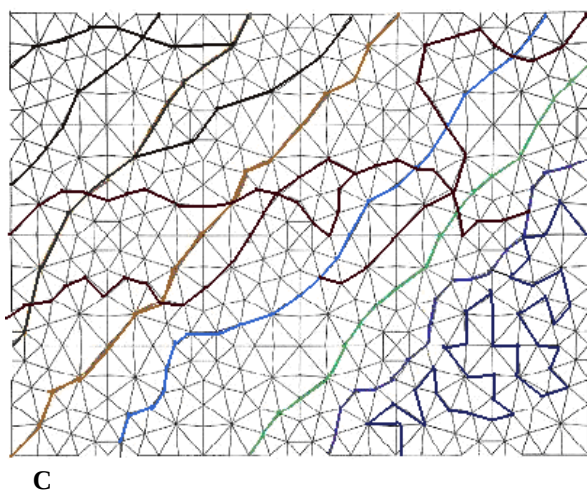
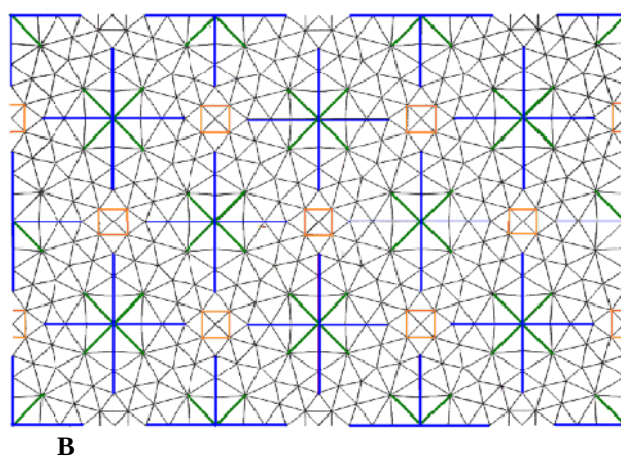
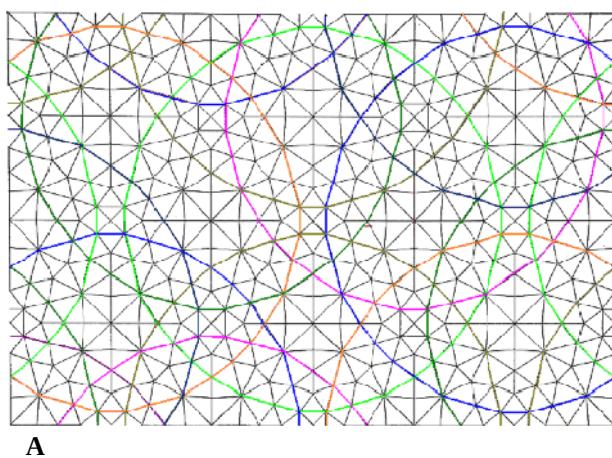


Kuva 21. Monipolkuinen mosaiikkimainen verkosto.

Niin ikään *Fémissä* hahmottuu luonnostaan luvun alkupuolella esiteltyjä luontaisten hahmotusperiaatteiden mukaisia metrisiä yksiköitä sekä omalle musiikkikulttuurille tuttuja piirteitä, kuten mahdollisuus mieltää tekstuuri kauttaaltaan neli- tai kolmijakoisena. Vaikka esimerkiksi nelijakoisen pulssin raamit eivät hahmottuisi musiikkikudoksesta täydellisinä, korva saattaa täydentää loput puuttuvista piirteistä ja tulkita musiikin nelijakoisena, jotta kuulohavainto olisi tutunlainen ja säännönmukainen. Meillä on joskus taipumus jakaa tasainenkin naputus mielekkäisiin yksiköihin, kuten kuulla kellontikitys parillisessa tahtilajissa. (Ks. myös London 2002, 539–541.)

Osittain *Fémin* hahmotustavat ovat vaihtoehtoisia ja sulkevat toisensa pois. Samana hetkenä on mahdotonta tuntea sekä 3/8- että 5/8-tahtilajin mukaista pulssia tai seurata sekä oikean että vasemman käden itsenäisiä osuuksia, vaikka tältä joskus tuntuisi. Tarkkaavaisuuden fokus vain vaihtelee. Kuulemme polyfonisen kudoksen rikkauden ja koemme seuraavamme

samanaikaisesti useaa itsenäistä linjaa. Esittäjä voi toimia oppaana, joka tulkinnallaan osoittaa kuulijoilleen valitsemansa reitit monipolkuisessa maastossa. Kuvan 21 mahdollisuudet ovat oikeastaan rajattomat. Samoin kuin seuraavissa kuvissa 22A–D on tuotu esille pienin korostavin vihjein ympyröitä, neliöitä ja salamoita, voi pianisti korostaa *Fémissä* esimerkiksi 3/8- tai 4/8-tahtilajin mukaista metrijakoa tai taleoita, tai hän voi poimia esille lyhyiden rytmisten eleiden vuoropuhelua käsien välillä. Aluksi tutuksi tuleva hahmo piirtyy esiin myöhemminkin, vaikkei sitä aina korostaisi. Kuvan 22A ympyröiden katsomisen jälkeen myös kuvan 21 tulkinnan avoimeksi jättämästä verkostosta mitä ilmeisimmin esille nousevat aluksi juuri renkaat ja kuvan 22B jälkeen vastaavasti ruutuhahmot.



Kuvat 22 A–D. Vastaanottajan hahmotustapaa on ohjattu korostuksin.

Fémin esitysohjeessa mainittu vapaavalintainen aksentointi ja sen myötä monimuotoisen polymetrisyyden esillenostaminen vertautuu tällaisiin visuaalisiin vihjeisiin, jotka korostavat tiettyjä hahmoja. Esittäjä voi osoittaa mahdollisuuksien määrän rikkauden sekä jättää hahmotustavan osittain avoimeksi, usealla tavalla mielletäväksi. Kuulija tai kuvan 21 katsoja voi itse valita joka kerralla uudenlaisen polun kuljettavakseen ja kokea horjahtelevansa useamman eri hahmotustavan välillä. Tunne saattaa olla huimaava!

Edellä on esitelty joitakin yleisiä hahmotusperiaatteita, jotka liittyvät *Fémin* sävelkudoksen jäsentymiseen. Luontaisten hahmotusperiaatteiden lisäksi kuulijan tai soittajan oma musiikkikulttuuri ja yksilölliset taipumukset vaikuttavat siihen, miten musiikkikudos jäsentyy ja mitkä hahmot nousevat esiin. Mielenkiintoiseksi tekstuurin tekee useiden hahmotusperiaatteiden ristiaallokko: musiikkikudos tuntuu taipuvan monella tapaa. Samanaikaisesti vaikuttavat hahmotusperiaatteet vetävät omiin suuntiinsa. Eri hahmotustavat ovat vaihtoehtoisia keskenään yhden hetken aikana, vaikkakin toisinaan kuulija tai soittaja tuntee aistivansa monta ristikkäistä pulssia samanaikaisesti.

Esittäjä ottaa kantaa hahmotukseen ja korostaa aksentein vaihtelevaa polymetriikkaa. Pulssin horjahtelun lisäksi tekstuurista voi poimia eleitä, imitaatioita ja muita kuvioita (nuottiesimerkki 26). Monimuotoisuuden tai monimerkityksisyyteen pyrkivä tulkitsija todennäköisesti varioi esille nousevia hahmoja eikä iskuta sävellystä tasaisesti marssin tapaan. Säännönmukaista sävelkudosta voi rikkoa epäsäännöllisin aksentein. Esittämistä käsittelevissä luvuissa 7 ja 8 palataan näihin vaihtoehtoihin.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by complex, overlapping rhythmic patterns. Numerous measures are enclosed in colored rectangular boxes (green, red, purple, yellow) to highlight specific rhythmic units or accents. Some of these units are further circled in yellow. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the concept of 'ristiaallokko' (rhythmic collage) where multiple, conflicting rhythmic ideas coexist simultaneously.

Nuottiesimerkki 26. *Fémin* alkutahtien hahmotusmahdollisuuksien ristiaallokkoa.

LUKU 6

ETYDIN NUOTTIKUVA

6.1 Mitä säveltäjän esitysohje viestittää pianistille?

Ligetin antama esitysohje sävellyksen yhteydessä on seuraava:

Soita rytmikkäästi ja kimmoisasti (”svengaten”), niin että polyrytmisen moninaisuus tulee esille. (Tahtimetriikkaa ei ole, vaan tahtiviivat ovat ainoastaan synkronoinnin helpottamiseksi.) Käytä pedaalia säästeliäästi (*p* ja *pp* osuudet lähes ilman pedaalia).⁵²

Artikulaatio: jatkuvasti *legato leggiero*, vaihtelevin aksentoinnein *ad lib.* Jatkuvasti metallisen kovaa (*semplice da lontano* -merkintään asti).

Esitysohje kertoo oikeastaan kaiken tarvittavan ja samalla antaa pianistille vapaat kädet. Esittäjällä on vapaus vaihdella aksentointia, mikä on tässä teoksessa yksi tärkeimmistä ilmeikkyyttä luovista tekijöistä. Sen sijaan kaksi kehotusta: a) *legato leggiero* ja b) *metallisen kovaa* tuntuvat ristiriitaisilta. Termi *leggiero* viittaa useista merkityksistään huolimatta aina kevyeen ja siroon esitystapaan.

Sointikysymyksen yhteydessä kannattaa ottaa huomioon, että Ligeti kertoi ensimmäisen etydikokoelman kirjoitettuaan Ravelin ja Debussyn sointimaailman olleen hänelle merkittävä (Gojowy & Ligeti 1991, 359). Toisaalta Ligetin ihaileman Conlon Nancarrowin erityispianon vasaroissa puolestaan pienet metallilaatat antoivat sointiin ksylofonimaista säröä. Etydin *Fém* kantaesittänyt Volker Banfield kertoi Ligetin tarkoittavan esitysmarkinnallaan viileäntäsmällistä (*kühl-präzise*) soittotapaa lämpimän *espressivon* sijaan sekä aksenttien soittoa kirkkaalla soinnilla.⁵³

⁵² Sehr rhythmisch und elastisch vortragen (mit “Swing”), so dass die polyrhythmische Vielfalt zum Vorschein kommt. (Eine Taktmetrik existiert nicht, die Taktstriche dienen nur zur Synchronisierung.) Sparsame Pedalbehandlung (die *p*- und *pp*-Stellen werden fast ohne Pedal gespielt).

Artikulation stets ein „legato leggiero“ spielen, mit vielfältiger Akzentuierung *ad libitum*. Stets metallisch hart! (Ligetin esitysmarkintä käsikirjoituksessa.)

Play very rhythmically and springy (with forte) so that the polyrhythmic diversity comes to the fore. There is no real metre here; the bar lines are only to help synchronisation). Use pedals sparingly (the *p* and *pp* sections are played almost without pedal).

Articulation: always play “legato leggiero” with variety of accentuations *ad lib.* Always hard and metallic (until “semplice da lontano”)! Käännös englanniksi painetussa nuotissa. Schott ED 8654 (1998).

⁵³ Die Anweisungen „metallisch hart“ und gleichzeitig „leggiere“ sind nicht widersprüchlich sondern deuten darauf hin, dass Ligeti einen keinesfalls warm-espressiven Klang anstrebt sondern eine kühl-präzise (aber nicht brutale) Spielweise, die durch klare Akzentuierung (in der Regel der ersten 1/8 einer Gruppe) die Struktur verdeutlicht. (Banfield 2007.)

Tahtiviivat ovat partituurissa siis vain helpottamassa nuotinlukua, jotta päällekkäisten rivien yhteensovittaminen sujuisi ongelmitta. Säveltäjä on mielenkiintoisesti valinnut muodolliseksi, sulkumerkeissä ilmoitetuksi tahtiosoitukseksi jazz-musiikin notaatiossakin käytetyn moniselitteisen tahtilajin 12/8. Luku 12 kun on jaollinen niin kahdella, kolmella, neljällä kuin kuudellakin. Näin säveltäjä ei siis notaatiolla halua osoittaa, että sävellyksessä olisi esimerkiksi juuri kaksi tai kolmijakoinen pulssi taustalla. Perättäiset kahdeksasosanuotit on aina yhdistetty toisiinsa palkilla, joka niin ikään ylittää tahtiviivat.

Tahdin pituus on silläkin tavalla kiintoisa, että edellä mainitut kertautuvat rytmikaavat ovat pidempiä kuin 12 kahdeksasosaista. Oikean käden toistama kaava on 18 kahdeksasosa-keston mittainen ja vasemman käden 16 kahdeksasosa-keston mittainen. Tämän vuoksi ei voi ajatella, että jommankumman käden toistava rytmikaava olisi toiseen käteen verrattuna määräävämmässä osassa. Tahtiosoitukseen päätyminen voi olla myös seurausta siitä käytännön syystä, että suuremmat tahtiviivojen välit ja siten suurempi iskujen lukumäärä tahdissa olisi jo hankala hahmottaa yhdellä silmäyksellä, mikä olisi vastoin niiden tehtävää helpottaa iskujen synkronointia. Musiikillisin perustein tahtiosoitus olisi voinut olla valtaosassa etydiä oikeassa kädessä 18/8 ja vasemmassa 16/8. Esimerkiksi ensimmäisessä pianoetydyssä *Désordre* tahtiviivat on kirjoitettu kummallekin kädelle yksilöllisesti.

6.2 Nuottikuva ja editiot

Etydi *Fém* on saatavilla tällä hetkellä Schott-kustantamon painamana nuottijulkaisuna pianoetydikokoelman toisessa vihkossa⁵⁴. Lisäksi joistakin kirjastoista on löydettävissä Schott-kustantamon varhaisempi ja harvinainen julkaisematon valokopio toisen etydikokoelman käsikirjoituksesta⁵⁵, johon on nidottu etydit nrot 7–15, eli myös kolmanteen kirjaan kuuluva *White on white*⁵⁶. Schott-kustantamon mukaan etydin yksittäisnuotti, joka kulkee koodilla ED 8171, ei ole koskaan ilmestynyt (Ludwig 2007). Toisen etydikokoelman painetusta versiosta on otettu kaksi korjattua uusintapainosta. Pienistä eroavaisuuksista huolimatta kaikissa painoksissa on sama kustantajan koodinumero ED 8654 sekä vuosiluku 1998. Seuraavat esimerkit (nuottiesimerkit 27 ja 28) esittelevät alkutahtien eroavaisuuksia *Fémin* nuoteissa.

⁵⁴ Ligeti, G. 1988–94. *Études pour piano. Deuxième livre*. Mainz: Schott ED 8654 (1998).

⁵⁵ Ligeti, G. 1988–94. *Études pour piano. Deuxième livre. Unveröffentlichtes Manuskript*. Mainz: Schott (1997).

⁵⁶ Sivun ylälaidassa on suluisa maininta ”3e Livre”.

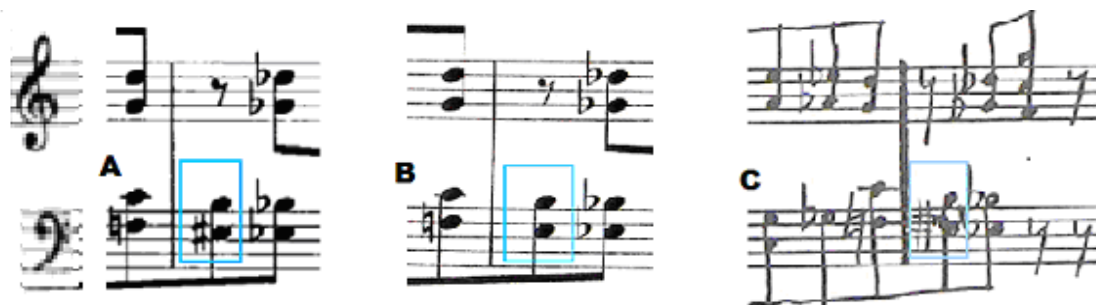


Nuottiesimerkki 27. Ligetin etydin *Fém* tahdit 1–6 käsikirjoituksen kopiassa.



Nuottiesimerkki 28. Ligetin etydin *Fém* tahdit 1-2. Painovirhe ensimmäisessä tahdissa. Punaisella merkityn intervallin tulisi olla puhdas kvintti Es–As. Julkaisussa: *Études pour piano. Deuxième livre. Mainz: Schott ED 8654 (1998). Varhaisempi painos.*

Seuraava esimerkkisarja (nuottiesimerkki 29 A–C) on tahtien 37 ja 38 rajalta. Käsikirjoituksessa (29 C) vasemmalla kädellä näyttäisi olevan tahdin 38 alussa sointu, jossa on kolme säveltä: e, fis ja h. Näin ajatellen molemmat painetut nuottijulkaisut sisältävät virheellisen tulkinnan tästä kohdasta.



Nuottiesimerkki 29 A–C. Tahtien 37–38 rajakohta. Kuva A ensimmäisestä painetusta nuottijulkaisusta, kuva B korjatusta painoksesta ja kuva C julkaisemattoman käsikirjoituksen valokopiosta.



Nuottiesimerkki 30. *Ligeti etydin Fém tahdit 1–6. Julkaisussa: Études pour piano. Deuxième livre. Mainz: Schott ED 8654 (1998). Korjattu painos.*

Painetun nuotin ja käsikirjoituksen väliset eroavaisuudet ovat huomattavia. Todella erikoista on, että muodollinen tahtiosoitus 12/8 ei ole painetussa nuotissa enää suluissa (nuottiesimerkki 30). Onneksi Ligetin esitysohje, jossa kerrotaan tahtiviivojen merkityksettömyydestä, on kirjoitettu myös englanniksi. Kuitenkin alkuperäinen merkintä (12/8), jonka Ligeti on vielä kirjoittanut ikään kuin sivuun, ennen nuottiavaimia, selventää sanomaa merkittävästi (ks. edellisen sivun nuottiesimerkki 27).

Kummassakin nuotissa on myös ilmoitettu sävellyksen kesto. Käsikirjoituksessa *Fém*-etydin kestoksi on ilmoitettu “Durata: 2’40’’” Tämä on hyvin lähellä laskennallista kestoä, joka metronomimerkinnän mukaan pääteltynä olisi 2 minuuttia 37 sekuntia. Vuonna 1998 painetussa nuottijulkaisussa metronomilukema on pysynyt samana, mutta kokonaiskestoksi sen sijaan ilmoitetaan “Durata ca. 3’05”! Uusi kesto täsmää Pierre-Laurent Aimardin vuoden 1996 levytyksen kanssa. Toisen etydikokoelman muidenkin etydien ilmoitetut kestot kyseisessä myöhemmässä painoksessa myötäilevät Aimardin levytyksen tietoja ja poikkeavat käsikirjoituksesta.⁵⁷

⁵⁷ Tempokysymykseen palataan luvussa 7.2.

Musiikin jakautuminen viivastoille käsikirjoituksessa on johdonmukaista. Dynamiikka-merkinnät ja musiikin ”tasot” vaihtuvat aina viivaston alussa, lukuun ottamatta jaksoa, jossa musiikkitekstuurin järjestys hajoaa. Painonuotissa tämä kappaleen hahmottamista selventävä tekijä on rikottu. Lisäksi koodan nuotit on ahdettu soivaa kestoaan tiiviimpään tilaan. Käsikirjoituksessa siirtymä koodaan on visuaalisesti saumattomampi, sillä tahdit säilyvät saman levyisinä (nuottiesimerkki 31). Tällöin kehoitus tempon säilymisestä samana (*lo stesso tempo*) välittyy paremmin esittäjälle.



Nuottiesimerkki 31. Tahdit 55–60, siirtymä koodaan (käsikirjoituksen kopio).

6.3 Mitä etydin käsikirjoitus ja luonnokset kertovat?

Baselissa sijaitseva, kapellimestari Paul Sacherin perustama säätiö (*Paul Sacher Stiftung*) on yksinoikeudella hankkinut arkistokokoelmiinsa Ligetin sävellysten luonnokset ja alkuperäiset puhtaaksikirjoitusversiot sekä säveltäjän kirjeenvaihtoa ja muistiinpanoja. Aineistosta on olemassa vasta alustava luettelo, sillä materiaalia on yhä tulossa lisää. Vieraillessani arkistossa vuonna 2006 pääsin näkemään useita *Fém*-etydiin liittyviä muistiinpanoja ja luonnoksia.

Ligeti kirjoitti etydit huolellisesti puhtaaksi pehmeähköllä lyijykynällä 20-riviselle nuottipaperille, jossa on painoversioissa näkymättömät, noin 5 mm välein painetut siniset pystyviivat. Ligetin nuottikirjoitus jakaantuu soivien kestojen mukaan paperille niin, että pystyviivojen rajaama alue vastaa aina yhtä kahdeksasosakestoa.

Sama nuottikuva on Schott-kustantamon faximile-painoksissa etydikokoelmista (nuottiesimerkki 32).⁵⁸ Etydi *Fém* on kirjoitettu neljälle sivulle ja, viimeistä sivua lukuun ottamatta, kullakin sivulla on nuottikirjoitusta seitsemällä rivillä. Jokaisella rivillä on kolme tahtia tahtilajissa 12/8. Alkuperäinen nuottikuva mahdollisesti selittää sävellyksen loppuun jääneet kaksi ja puoli tahtia taukoa: näin rivin kolmaskin tahti tulee täyteen. Tämä ei näy uudemmissa painetuissa nuottijulkaisuissa⁵⁹, joissa rivien tahtimäärät vaihtelevat ja etydin nuotit on jaettu kuudelle sivulle. Esimerkiksi myös etydin nro 9 päätteeksi on käsikirjoituksessa taukoa koko rivin loppuun asti.

Käsin kirjoitetussa nuotissa, jossa on aina kolme tahtia rivillä, musiikki jäsentyy siten, että uusien jaksoiden rajakohdat sekä tahdit, joiden alussa dynamiikka vaihtuu, osuvat aina rivien alkuun. B-jaksossa rytmisen säännöllisyyden murtuminen ja erityisesti talea-kaavojen kutistuminen näkyy nuottikuvassa myös visuaalisesti, kun dynamiikkavaihdokset tulevat rivien loppuissa (tahdit 36, 39, 42, 44) kerta kerralta yhä aikaisemmin vastaan (nuottiesimerkki 32). ”Järjestyksen palaaminen” eli oikean käden rytmikaavan löytyminen tahdissa 46 osuu puolestaan rivin alkuun.



Nuottiesimerkki 32. Tahdit 31–36. Käsikirjoituksen kopiesa uusi dynamiikka aloittaa aina uuden rivin. Tahdin 36 lopussa dynamiikan vaihdos on ensimmäistä kertaa muualla kuin rivin alussa.

⁵⁸ Ligeti, G. 1988–94. *Études pour piano. Deuxième livre. Unveröffentlichtes Manuskript.* Mainz: Schott (1997).

⁵⁹ Ligeti, G. 1988–94. *Études pour piano. Deuxième livre.* Mainz: Schott ED 8654 (1998).

Kooda-jakso lähtee käsikirjoituksessa rivin alusta. Tahtien leveys on sama kuin aikaisemmin, vaikka nuottien kestot ovat pidempiä ja niiden määrä tahtia kohden vähäisempi. Nämä seikat luovat mielestäni selkeyttä teokselle ja helpottavat nuottikuvan hahmottamista (nuottiesimerkki 33).



Nuottiesimerkki 33. Tahdit 55–60. Kooda alkaa alemman rivin alussa. Himmeät nuottijäljet ovat lyijykynällä puhtaaksikirjoitetun käsikirjoituksen poispyyhityistä äänistä jääneitä painaumuksia.

Alkuperäisessä puhtaaksikirjoitetussa versiossa näkyy poispyyhityn nuottikirjoituksen jättämiä lyijykynäpainaumuksia. Erityisesti koodassa on ollut vielä sointujen ajoituksessa ja sävelvalinnoissa muutoksia, joista jotkut selittyvät mahdollisella lapsuksella puhtaaksikirjoitusvaiheessa, toiset taas muistuttavat luonnosteluversioita. Useat korjailuista liittyvät oktaavialavaihdoksiin ja enharmonisiin muutoksiin. (Ligeti, PPSb.)

6.3.1 Hylättyjä rivejä

Puhtaaksikirjoitusversion kanssa yhtäläiselle nuottipaperille ja samanlaisella viimeistelykäsialalla Ligeti kirjoitti etydin toisesta sivusta ja kolmannen sivun⁶⁰ alusta varhaisemman version. Sivujen oikeanpuoleisissa ylänurkissa lukee sivunumeroina 2 ja 3. Toisen sivun vasempaan reunaan on kirjoitettu suurin kirjaimin *VERWORFENE SEITE* (hylätty sivu). Kolmannesta sivusta on kolmen rivin verran nuottikirjoitusta, jonka yli säveltäjä on vetänyt punaisella puuvärillä rastin. Nämä puhtaaksikirjoitetut mutta hylätyt nuottirivit käsittävät tahdit 22–51.

⁶⁰ Käsikirjoituksen ja faximilen yhdelle sivulle mahtuu aina seitsemän viivastoa ja 21 tahtia.

Hylätyn toisen sivun neljän ensimmäisen rivin aloittavien tahtien 22, 25, 28 ja 31 sointuharmoniat ovat lopulliseen versioon verrattuna hyvin samankaltaisia. Kuitenkin dynamiikkamerkinnot eroavat ratkaisevasti. Esimerkiksi sivun alussa oli *pp secco* kahden rivin ajan ja sen jälkeen kolmannella rivillä oikealla kädellä *fff* ja vasemmalla *ff*. Lopullisessa versiossa taas sama *fff-ff*-merkintä on jo ensimmäisellä rivillä, jonka jälkeen dynamiikka putoaa jyrkästi (*p una corda*) kahden rivin ajaksi. Lisäksi hylätyllä sivulla rekisterit vaihtelevat äärimmäisen korkeasta aina neljännen rivin bassoklaaviin (nuottiesimerkki 34 sekä liitteen audionäyte 5).

A

Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland. All rights reserved.

B

Nuottiesimerkki 34. Tahdit 22–33 eli *Fémin* toisen sivun alkupuoli A: etydin lopullisessa versiossa (lopullisen käsikirjoituksen kopio) sekä B: hylätyllä sivulla (kirjoittajan jäljennös luonnoksesta. Ligeti, PPSa). Nuottikuvasta käyvät ilmi mm. dynamiikka- ja rekisterialojen eroavaisuudet.

Kiinnostavinta hylätyllä sivulla on mielestäni se, että taleat, jotka etydin lopullisessa muodossa noudattavat syklistä kertautumista vain kahden ja puolen kierroksen ajan (eli 33 tahtia), jatkavatkin tässä varhaisemmassa versiossa kertautumistaan yli kolme kokonaista kierrosta (50 tahdin ajan). Mekanismi siis pysyy ”ehjänä” pidempään. Hylätyssä versiossa vasta taleoiden neljäs kertautuva sykli alkaa rytmisesti hajaantua, kun tuttujen taleoiden mukaiset kahdeksasosatauot korvautuvat kahdeksasosanuoteilla (nuottiesimerkki 35).

Neljannen syklin viimeisissä tahdeissa⁶¹ taleat eivät enää muodostakaan samaa unisonorytmistä lopuketta kuin aiemmin, vaan musiikin virta tuntuu ikään kuin jatkuvan eteenpäin. Nuottikirjoitus loppuu tahdissa 54, jolloin säveltäjä on ilmeisesti hylännyt idean taleoiden kolmannesta ja neljännessä toistokerrasta ja palannut sävellyksen toisen sivun alkuun.

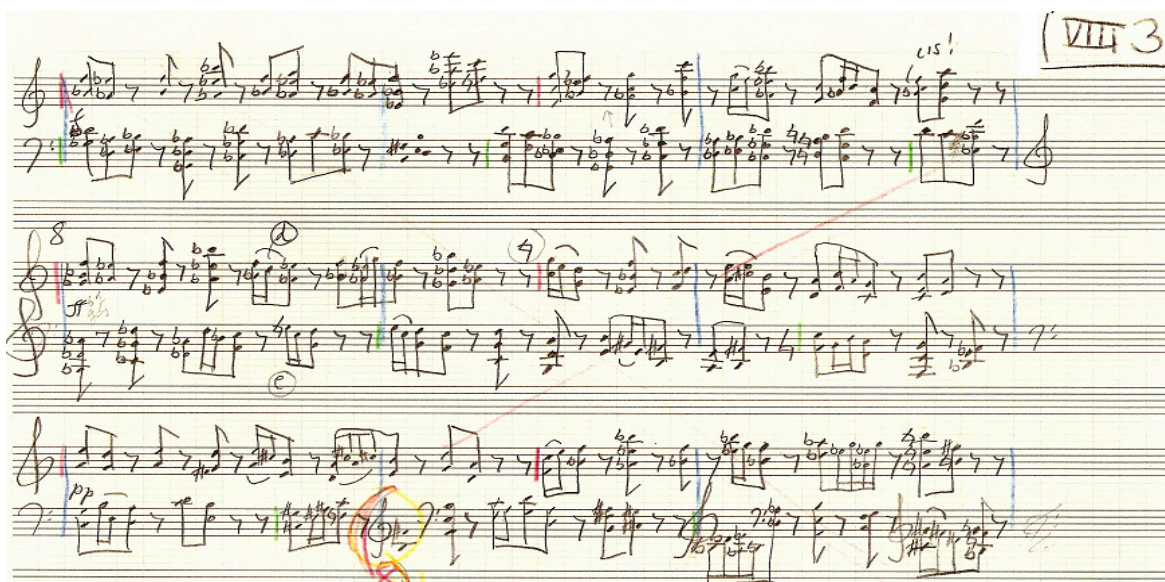


Nuottiesimerkki 35. *Hylätyn luonnoksen tahdit 49–51. Rytminen järjestys murtuu nuolten osoittamissa kohdissa. Alapuolella näkyy, kuinka rytmin ”olisi kuulunut mennä” eli kuinka taleat olisivat säännönmukaisesti toistuessaan vieneet neljännen syklin päätökseen. Kirjoittajan jäljennös. (Ligeti, PPSa.)*

6.3.2 Luonnoksia

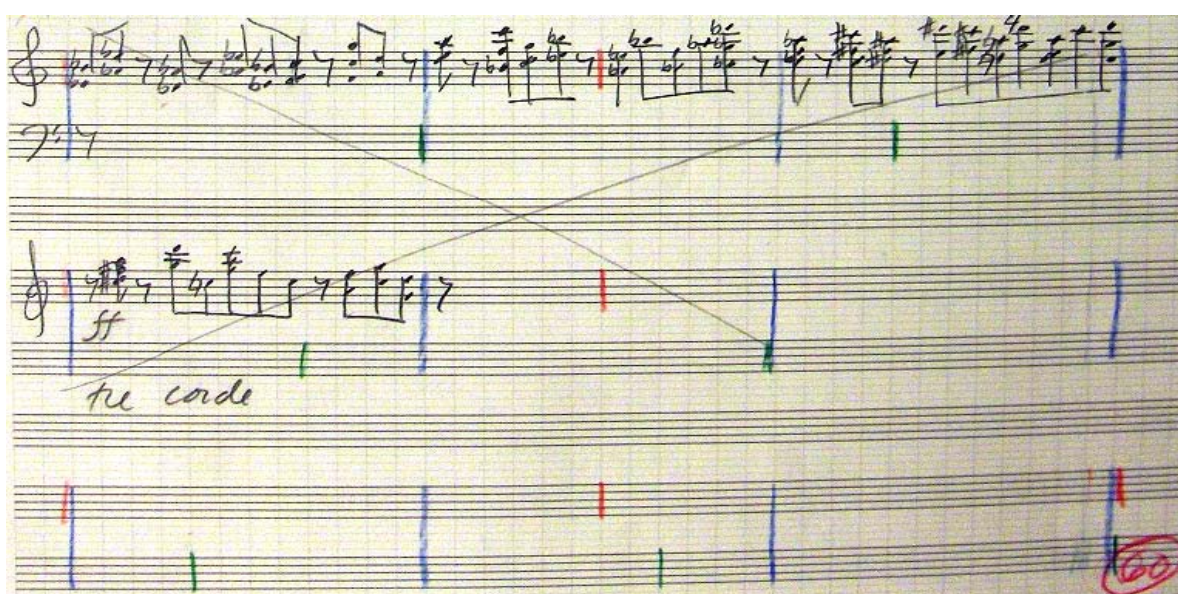
Etydin keskivaiheilta löytyy kevyemmällä käsialalla tehtyjä luonnoksia, joissa esimerkiksi kahdeksasosarytminäputus välillä väritytty kuudestoistaosanuottipyrähdyksin. Nämä luonnokset Ligeti on kirjoittanut sveitsiläiselle nuottipaperille, jossa on taustalla himmeä viivoitus (nuottiesimerkki 36 sekä liitteen audionäytteet 6 ja 7).

⁶¹ Tahdilla viitataan tässä Ligetin kirjoittamiin 12/8 tahtiviivoihin, joilla ei ole kuitenkaan yhteyttä kappaleen metriikkaan.



Nuottiesimerkki 36. *Ligetin hylkäämä kuudestaistaosanuotteja sisältävä luonnoskatkelma, jonka yli säveltäjä oli vetänyt punaisen rastin. Kirjoittajan jäljennös. (Ligeti, PPSa.)*

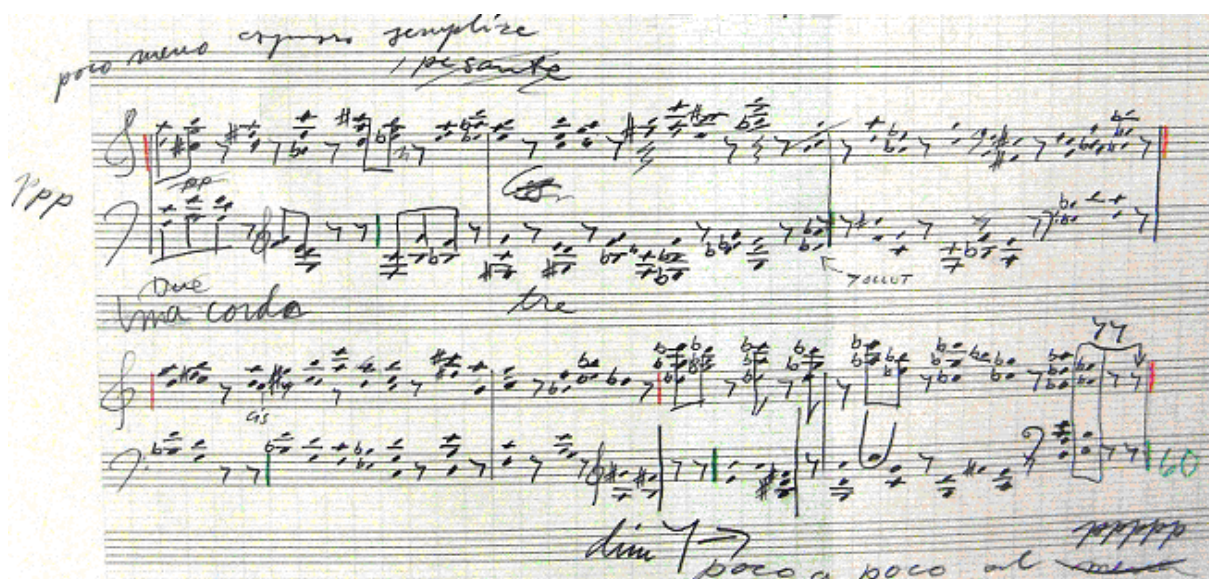
Ligeti on työskentelyn aluksi jakanut rivit sinisellä puuvärillä kahdentoista kahdeksasosakeston taiteihin. Nuottipaperin himmeä viivoitus puolestaan antaa jokaiselle kahdeksasosakestolle samanlevyisen tilan. Oikean käden riviin hän on piirtänyt lisäksi tahtiviivat punaisella kynällä 18 kahdeksasosan välein ja vasemman käden riviin vihreällä 16 kahdeksasosan välein (nuottiesimerkki 37). Tämä vahvistaa yhä selvemmin kuvaa siitä, että sävellyksen taustalla olisi ”sapluuna-ajattelu”. Kehikko tuo etydiin järjestyksen silloin kun sitä tarvitaan, vaikka se ei aina olekaan niin selvästi kuultavissa.



Nuottiesimerkki 37. *Keskeytyntä luonnostelua. Kuvassa näkyvät paperin ruudutus ja värilliset ”tahtiviivat”. Kirjoittajan jäljennös. (Ligeti, PPSa.)*

Paperiarkin reunoihin Ligeti on kirjoittanut numeerisia laskelmia siitä, kuinka rytmikaava myöhemmin supistuu 17 kahdeksasosaan. Lisäksi on joitakin merkintöjä kaavojen jakamisesta pienempiin yksiköihin.

Kooda-jaksosta löytyy hahmotelma, joka on luonnosteltu edellä kuvattua apuviivoitusta, tai kehikkoa, apuna käyttäen. Rytmikaavat kohtaavat sävellyksen lopussa (nuottiesimerkki 38). Luonnosteluhetkellä tahdit ovat olleet numeroiltaan 55–60. Ligeti on vasta myöhemmin laajentanut koodan kolme kertaa hitaampiin aika-arvoihin.

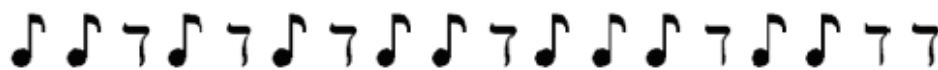


Nuottiesimerkki 38. Koodan luonnostelua. Kirjoittajan jäljennös. (Ligeti, PPSa.)

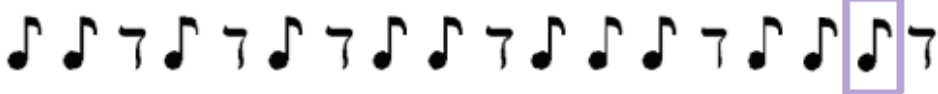
Lopullisessa koodassa on jokaisessa tahdissa neljä pisteellistä neljäsosaiskua, jolloin tahtiviivat jakavat luonnostelman tahdit kolmeen osaan ja samalla osuvat juuri samoille kohdin kuin punaiset ja vihreät taleoihin viittaavat tahtiviivat.

Luonnostelussa talea-kaavat ovat selvemmin hahmotettavissa kuin lopullisessa koodassa. Rytmikaavoissa on kuitenkin ajoittain pieniä muutoksia. Esimerkiksi oikean käden kaavan lopussa on koodaluonnostelun kolmannessa tahdissa yksi kahdeksasosanuotti tauon paikalla, ja vasemmalla kädellä vastaavasti tahdin alussa on tauko taleanmukaisen kahdeksasosanuotin kohdalla. Näin kädet soittavat unisonorytmiä yli tahdin verran. Neljännessä tahdissa on myös muutama tauko korvattu kahdeksasosanuotilla (esimerkki 8).

OIKEAN KÄDEN
TALEA



TALEAN MUUNNOS



Esimerkki 8. Oikean käden talean muunnos.

Etydin lopussa on luonnoksista päätellen ollut alun perin todella hiljainen (*ppppp*) sointu *e-h-as-es*, jota on edeltänyt kaksi taukoa (nuottiesimerkki 39). Luonnoksessa ei ole viitteitä lopullisen version taukotahdeista, sillä kooda päättyy nuottirivin loppuun. Aika-arvojen laajennus muuttaa tahtien jakautumista riveille, mistä johtuen viimeinen soiva tahti osuu rivin alkuun ja loppurivi on taukoa. Taukojen voi myös ajatella olevan seurausta alkuperäisestä hiljenemisestä viisinkertaiseen *pianoon*, joka viimeistellyssä versiossa on korvattu diminuendolla nelinkertaisen *pianon* kautta pitkään taukoon.

A

B

Nuottiesimerkki 39. Etydin viimeiset äänet. A) Luonnos (jäljennös). B) Lopullinen versio, joka luonnoksen (A) laajennus. Käsikirjoituksessa näkyy himmeänä (tässä violetti väri) poispyyhitty viimeinen sointu, jota edeltää kaksi pisteellistä neljäsosataukoa. (Ligeti, PPSa ja PPSb.)

LUKU 7

ESITYKSELLINEN NÄKÖKULMA

Tähän mennessä olen tarkastellut pianoetydiä *Fém* historialliselta ja teoreettiselta kannalta kirjallisuuden ja nuottilähteiden valossa. Seuraavissa luvuissa pohdin tulkinnallisia kysymyksiä vertailemalla äänitteitä, pianistien ja kuulijoiden kokemuksia sekä peilaan niitä omiin näkemyksiini esittäjänä.

Aikalaispianistien asiantuntijahaastattelulla tarkoitukseni oli kerätä mahdollisesti olemassa olevaa, säveltäjältä periytynyttä tietoa etydin esityskäytännöistä sekä kuulla esittäjien omia kokemuksia teoksen metrisen struktuurin hahmottamisesta. Lisäksi minua kiinnostivat ”erilaisin korvin” kuullut havainnot metriikan moni-ilmeisyydestä. Järjestin siksi pienen kuuntelutilanteen muusikoille, jotka eivät ennestään tunteneet teosta. Halusin saada uusia ajatuksia, tuoretta näkökulmaa ja lisävalaistusta sille, mitä struktuureja esittäjä voisi tarjota kuulijalle.

7.1 Aikalaispianistien ajatuksia

Keväällä ja kesällä 2008 haastattelin pianisteja Volker Banfield (Hampuri, s. 1944) ja Fredrik Ullén (Tukholma, s. 1968). Lisäksi keskustelin lyhyesti Erika Haasen (Darmstadt, s. 1935) kanssa. He kaikki olivat esittäneet ja äänittäneet pianoetydejä ja tehneet yhteistyötä Ligetin kanssa säveltäjän eläessä. Ligeti omisti etydit nro 4 *Fanfares* ja nro 8 *Fém* Banfieldille. Tämä antoi ymmärtää seuranneensa läheltä ensimmäisten etydien syntyä ja tarjonneensa Ligetille pianistisia ideoita ja näkökulmia ollessaan hänen työtoverinaan Hampurin musiikkikorkeakoulussa. *Fém*-etydin Banfield kantaesitti Berliinin juhlatiikoilla 23.9.1989. Ruotsalainen Fredrik Ullén puolestaan on levyttänyt Ligetin pianoteokset vuosina 1996–2006 ja esittänyt niitä konserteissa ja seminaareissa säveltäjän läsnä ollessa. Darmstadtissa asuvan Ligetin pitkäaikaisen yhteistyötoverin Erika Haasen tavoitin valitettavasti ainoastaan puhelimitse. Hän levytti Ligetin piano- sekä cembaloteokset vuosina 1990–2003. Ligeti osallistui henkilökohtaisesti osaan kyseisistä levytyksistä.

Tarkoitukseni oli saada vastaus kysymyksiin, mitä Ligeti itse ajatteli sävellyksen metriikan monista tasoista ja jaksottumisesta sekä mitä erityisiä toivomuksia hänellä oli aksentoinnista. Mitä Ligeti tarkoitti esitysohjeella ”Soitetaan jatkuvasti *legato leggiero*, vaihtelevin

aksentoinnein *ad libitum*, jatkuvasti metallisen kovaa!”⁶² Oliko Ligetin mielestä jokin esitystapa ehdottoman huono tai jokin tapa muita parempi? Useaa Ligetin tuntenutta pianistia haastatteleamalla toivoin myös saavani autenttista ja täydentävää tietoa säveltäjän ajattelutavasta.

Teosta paljon soittaneiden pianistien toivoin kertovan myös omasta tavastaan mieltää sävellys. Olivatko he itse opetelleet monta tapaa hahmottaa metriikkaa sekä oliko eri metrysten tapojen välillä liikkuminen heille luontevaa? Luottivatko pianistit esimerkiksi siihen, etteivät heidän omat, mahdollisesti jo vakiintuneet mieltämistapansa olleet haitaksi teoksen moni-ilmeisyydelle?

Lisäksi oletin aikalaispianistien kanssa käydyissä keskusteluissa tulevan ilmi faktoja sävellyksen taustasta ja esittämisestä, jotka täydentäisivät Baselin arkistosta ja elämäkertapainotteisesta kirjallisuudesta hankkimiani tietoja. Soitin pianolla Banfieldille ja Ullénille myös oman tulkintani keskustellakseni tulkinnallisista ratkaisuista yksityiskohtaisemmin.

7.1.1 Artikulaatiosta

Sävellyksen esitysohjeen ”jatkuvasti *legato leggiero*, vaihtelevin aksentoinnein *ad libitum*” ja ”jatkuvasti metallisen kovaa!” jättivät itselleni suuren kysymysmerkin. Merkinnät saattavat vaikuttaa tarkoituksellisen ristiriitaisilta, melkein pä pilailulta. Liekö Ligeti tavoitellut aivan erityistä kosketustapaa, jonka kuvailu sanallisesti jää edelleen vajaaksi ja imaginaariseksi, kielellisen määrittelyn ulottumattomiin.

Ullén otaksui, että ohje saattaisi viitata melodisen legatomaisuuden tavoitteluun (”legato-feeling”) artikulaatiosta luopumatta. Ote olisi kevyt ja hyvin rytmikäs mutta samalla melodinen ja fraseerattu. Metallisuus syntyisi aksenteista. Ullénin oma levytys kuulostaakin, ehkä akustiikasta johtuen, sävyltään pehmeältä. Mollisävyisessä hiljaisessa jaksossa, tahdistä 25 lähtien, Ullén otaksui käyttävänsä enemmän legatoa, koska se tuntuu luontevalta. Tahdin 34 yllättävää *forte fortissimo* -käännettä hän puolestaan tehostaa runsaalla pedaalilla.

Banfield kertoi soittavansa enimmäkseen ”non legato”. Haasen tavoin Banfieldinkaan mielestä *metallisch hart* ja *legato leggiero* eivät sulje toisiaan pois, koska sävellys on

⁶² Artikulation: stets ein ”legato leggiero” spielen, mit vielfältiger Akzentuierung *ad libitum*. Stets metallisch hart! Ks. myös nuottikuvaa käsittelevä luku 6.

luonteeltaan jazzahava.⁶³ Sähköpostissaan (2007) Banfield muotoili kantaansa:

*Esitysohjeet ”metallisch hart” ja samanaikaisesti ”leggiere” [leggiero] eivät ole ristiriidassa vaan viittaavat siihen, ettei Ligeti suinkaan tavoitellut lämpimän-ekspressiivistä sointia vaan viileän-täsmällistä (muttei brutaalia) soittotapaa, jossa selvä aksentointi (tavallisesti ryhmän ensimmäinen kahdeksasosa) selventää struktuuria.*⁶⁴

Pianosäveltäjänä Ligeti oli erityisesti soinnillisesti sidoksissa traditioon (Banfield 2008). Hän ihaili Debussyn pianoteosten sointimaailmaa (Gojowy & Ligeti 1991, 359 ja Ligeti 1990). Liekö sattumaa, että Debussynkin esitysohjeet saattavat olla toisinaan arvoituksellisia (Rahkonen 1994, 31–34).

7.1.2 Metrisestä vaihtelusta

Ullén totesi, että muihin etydeihin verrattuna juuri *Fém* antaa aksenttien ja rytmin suhteen hyvin paljon vapautta esittäjälle. Tämä tekee etydistä jatsahavan ja suorastaan improvisatorisen. Ligeti oli esimerkiksi pianokonserttonsa kolmanteen osaan viitaten sanonut, että oikealla nopeudella soitettuna ja aksentoituna kudoksesta syntyy illusorisia rytmis-melodisia hahmoja. Hahmot eivät ole olemassa vielä nuoteissa, vaan eri tasojen yhteisvaikutus syntyy kuulokokemuksessa. (Nieminen 1991.) Tämä pätee yhtä lailla *Fém*-etydiin, joka tuntuu ”nyrjähtelevän” vaihduntakuvion tavoin aksentointi- ja tempoalinnan mukaan.

Moninainen aksentointi (*mit vielfältiger Akzentuierung*) ja rytmin metrinen korostusten valinta onkin yksi *Fém*in keskeisistä haasteista ja tulkintakysymyksistä. Muissa etydeissä aksentit on kirjoitettu valmiiksi, jolloin esittäjän ei tarvitse itse valita hahmotusta. Hahmotukselliset tavoitteet on siis niissä kirjattu tarkemmin musiikkiin, joskin monikerroksisten metrinen hahmojen toteuttaminen vaatii soittajalta totuttelua. Ligeti kertoo itse kirjoittamassaan konserttiohjelmatekstissä etydien esittämisestä:

*Pianistikaan ei laske soittaessaan, hän toteuttaa aksentit nuottikuvan mukaan. Hän vaistoa sormissaan lihasjännitysten ajallisen kuvion, mutta korvissaan hän kuulee toisenlaisen hahmon, erilaiset nopeudet, joita hän ei tietoisesti olisi pystynyt sormin tuottamaan.*⁶⁵

⁶³ *Fém* olisi suorastaan reaktio Ligetin ja Banfieldin oppilaan Müller-Siemensin jazz-tyyliseen pianokonserttoon. (Banfield 2008.)

⁶⁴ Die Anweisungen „metallisch hart“ und gleichzeitig „leggiere“ sind nicht widersprüchlich sondern deuten darauf hin, dass Ligeti einen keinesfalls warm-espressiven Klang anstrebt sondern eine kühl-präzise (aber nicht brutale) Spielweise, die durch klare Akzentuierung (in der Regel der ersten 1/8 einer Gruppe) die Struktur verdeutlicht. (Banfield 2007.)

⁶⁵ Auch der Pianist zählt nicht beim Spielen: Er erzeugt die Akzente laut Notation, spürt ein zeitliches Muster von Muskelspannungen in den Fingern, mit den Ohren hört er aber ein anderes Muster, eben die verschiedenen Geschwindigkeiten, die er bewusst in den Fingern gar nicht hätte erzeugen können. (Ligeti, ei vuosilukua, teksti mm. Darmstadtin festivaalikonsertin käsiohjelmassa 2008.)

Niinpä Ligeti haastaa esittäjän toteuttamaan monikerroksista rytmiikkaa, jonka kuulokuva ja soittotuntuma eroavat toisistaan. Kuinka sitten haastatteleman pianistit suhtautuivat *Fém*in monisyiseen metriikkaan? Kuulivatko he soittaessaan teoksen jossakin tahtilajissa? Kysyin myös haastateltaviltani, uskaltautuivatko he muuntelemaan soitto- tai kuuntelutapaansa eri esityskertoilla?

Pianistit kertoivat tietoisesti korostavansa taleoiden alkuja ainakin aluksi, jotta tuon tason ulottuvuus selviäisi kuuntelijalle. Ullén myös perusteli alkujen aksentointia unkarilaisella tyyllillä. Hän totesi mahdollisesti kuulevansa sävellyksen alun vasemman käden mukaisesti 4/8-tahtilajissa. Hän kuitenkin totesi metrin muuttuvan etydissä niin epäsäännölliseksi, että hän ei osannut sanoa, miten hän sen oikeastaan mieltää. Ullén kertoi kiinnittävänsä enemmän huomiota vasempaan käteen, sillä oikea käsi on niin ilmeisenä esillä joka tapauksessa. Toisinaan hän poimii musiikkikudoksesta kahden tai neljän kahdeksasosanuotin ryhmät tai niiden vuorottelun esille dynamiikan keinoin. Banfield puolestaan vierasti kahden kahdeksasosaparin jälkimmäisen äänen tai soinnun painottamista. Hän kannatti tekstuurin korkeiden kohtien poimimista esille. Taleoiden alkujen korostamista hän piti itsestäänselvyytenä, sillä esimerkiksi neljännessä etydissä *Fanfares* Ligeti on kirjoittanut järjestään aksentit korostamaan toistuvien kuvioden alkuja (ks. nuottiesimerkki 40). Mutta onko *Fém*-etydi tarkoitettu esitettäväksi yhtä säännönmukaisesti?



Nuottiesimerkki 40. Ligetin etydin nro 4 *Fanfares* tahdit 2–5.

Pianisteista välittyi vaikutelma, että he eivät olleet juuri pohdiskelleet metrin ongelmaa. Tulkintakysymykset tuskin olivat heille silti yhdentekeviä. Joko hahmotustapojen vaihtelu ja vuorottelu oli heille täysin luontevaa ja itsestään selvää, tai sitten he olivat päätyneet tiettyyn metriseen hahmotustapaan. Tulkinnalliset päämäärät olivat heillä kuitenkin samat: teos ei noudattanut perinteistä länsimaisen taidemusiikin metriikkaa, ja musiikin tuli kuulostaa jazzahavalta ja polymeetriseä.

7.2 Esityshistoria ja äänitykset

Fém-etydin kantaesityksestä (Berliner Festwochen 23.9.1989) on kulunut pari vuosikymmentä. Sävellystä kuulee konserteissa nykyään säännöllisesti, ja etydin on ehtinyt levyttää toistakymmentä pianistia, monet heistä säveltäjän vielä eläessä. Etydi on syntynyt äänilevyjen aikakaudella, joten jälkipolvien kuultaviksi jää lukuisia esityksiä aikalaispianisteilta. Tulisiko näitä esityksiä pitää autenttisina? Kuinka nämä esitykset tulevat ohjaamaan myöhempiä tulkintoja? Miten tunnollisesti ne suhtautuvat nuottikuvaan?

On mielenkiintoista seurata, kuinka *Fém* eri esittäjien soittamana ja tulkitsemana vuosien saatossa muuttuu ja kehittyy. Säveltäjä Alexander Goehr (s. 1932) mukaan Ligeti oli kerran ihastunut erään sävellyksensä esitykseen, jota hän oli ollut harjoittamassa. Myöhemmin hän oli kuitenkin raivostunut kuullessaan omaan suuntaansa kehittyneen version samasta teoksesta samojen esittäjien soittamina (Philip 2004). Myös haastattelemini pianistien kertomuksista välittyi kuva Ligetistä, joka tiesi, mitä esityksiltään halusi. Kun erään pianistin esitys ei ollut konsertissa säveltäjää miellyttänyt, hän suostui kumartamaan vasta uusintaesityksen jälkeen (Banfield 2008). Toisaalta haastatellut pianistit eivät valitettavasti muistaneet oman säveltäjäyhteistyönsä ajoilta kovin tarkkoja kommentteja *Fém*-etydistä. Ligeti ei ollut mennyt työskentelyssä yksityiskohtiin. Hän ei ilmeisesti ollut nähnyt tarvetta puuttua heidän tulkintoihinsa. Äänitysten perusteella eri pianistien soittotavat ovatkin virkistävällä tavalla toisistaan poikkeavia. Tarkastelen seuraavassa luvussa muutamia äänityksiä *Fémistä*.

7.2.1 Tempoalinnasta ja ajankäytöstä

Ligetin esityserkinä *Vivace risoluto, con vigore*, $\text{♩} = 180$ antaa selkeän tempon. Kuinka tunnollisesti ohjeeseen tulisi suhtautua? Ligetin kaikissa etydeissä on tarkka metronomimerkintä.⁶⁶ Etydin *Galamb borong* nro 7 esitysohjeessa hän tosin mainitsee tempomerkinnän ohessa, että nopeamminkin voi soittaa.

Mielestäni esitysohjeessa mainittavaan elastisuuteen ja ”swingiin” tempoalinnalla on suuri vaikutus. Erittäin nopeassa tempossa intervallirummutus porhaltaa junamaisesti eteenpäin, ja hyvin hitaassa tempossa se taas tuntuu sarjalta irrallisia iskuja. Kohtuullisessa tempossa musiikki alkaa keinahdella hauskasti. Tämän ilmiön selittäisin yksi- ja kaksiaänisyyden rajankäynnillä⁶⁷: korvan on mahdollisuus eräissä kohdissa (esim. ensimmäisen tahdin

⁶⁶ Kuten luvussa 6.2 mainittiin, käsikirjoituksessa ja painetussa nuottilaitoksessa ilmoitettujen kokonaiskestojen välillä on eroja.

⁶⁷ Tarkoitan tässä ”äänellä” lineaarista linjaa, jossa voi samaan aikaan olla soimassa useampikin äänenkorkeus.

puoliväli) kuulla käsien välillä vuorottelevat kahdeksasosat joko heilurimaisena liikkeenä tai mieltää tekstuurissa kaksi itsenäistä linjaa.⁶⁸ (Bruno H. Repp 2008, 36–38.)

Tarkastelen nyt pianistien Pierre-Laurent Aimard, Erika Haase, Volker Banfield, Fredrik Ullén, Lucille Chung, Idil Biret, Toros Can ja Louise Sibourd äänitteiden ajankäyttöä.

Fémin jakso ja tahtinumero	Sibourd (1990)	Aimard (1995 / 2002)	Banfield (vuosi ei tiedossa)	Haase (1997)	Ullén (1996)	Chung (n.2001)	Biret (2001)	Can (2000)
A tahdin 12 loppu	0'20''	0'23'' / 0'24''	0'21''	0'24''	0'21''	0'25''	0'30''	0'25''
A' tahdin 24 loppu	0'40''	0'46'' / 0'47''	0'41''	0'47''	0'41''	0'50''	01'01''	0'49''
B tahdin 48 loppu	1'23''	1'33'' / 1'35''	1'22''	1'35''	1'23''	1'41''	02'05''	1'39''
C tahdin 57 loppu	1'41''	1'52'' / 1'55''	1'39''	1'54''	1'39''	02'01''	02'30''	1'58''
(Codassa) tahdin 75 loppu	2'30''	2'52'' / 2'58''	2'24''	2'39''	2'25''	2'52''	03'29''	2'41''
Äänitteen kesto	2'42''	3'04'' / 3'08''	2'30'' (noin)	2'46''	2'33''	03'00''	03'39''	2'59''
Laskennallinen tempo (tahtien 1–24 mukaan) ♩ =	216	188 / 184	211	184	211	173	142	176
Codan tempo ♩ =	132	108 / 103	144	144	150	127	94	151

Taulukko 2. Pianistien Pierre-Laurent Aimard, Erika Haase, Volker Banfield, Fredrik Ullén, Lucille Chung, Idil Biret, Toros Can ja Louise Sibourd äänitysten kestot rinnastettuina. Esittäjän nimen alla mainittu äänitysvuosi.

Taulukko 2 näyttää suuntaa-antavasti pianistien tempovalinnat. Ajat on mitattu ja ilmoitettu sekunnin tarkkuudella. Banfieldin ja Sibourdin äänitteet ovat live-konserttitallenteja, joten äänityksen loppu, eli viimeisten taukojen päätyminen, on tulkittu käsien elekielestä. Tempovalintojen yksilöllisyys näkyy taulukossa selvästi. Lisäksi on hämmäntävää huomata, kuinka kaikki pianistit soittavat kooda-jakson hitaammassa tempossa kuin sävellyksen alun. Ligeti nimenomaan kirjoitti sulkuihin koodan alkuun *lo stesso tempo*, samassa tempossa!

⁶⁸ Ks. myös hahmotusta käsittelevä luku 5.

Ohjaavatko heidän ratkaisujaan oma intuitio vaiko ensimmäiset äänitteet tai konserttiesitykset? Voisiko jo puhua soittotraditiosta, joka on säveltäjän ohjeiden vastainen?

Ylimenokohta koodaan (tahdit 57–58) on rajakohtana jännittävä.⁶⁹ Tempollinen ja rytminen liitos on elliptinen: tahdin 57 jälkipuoli iskuttuu kahdeksi pisteelliseksi neljäsosaksi, mikä puolestaan on koodassa perussyke. Kooda on näin jo valmiiksi kirjoitettu hitaammille aika-arvoille. Karakteriltaan kooda ja sitä edeltävä tekstuuri ovat hyvin vastakkaisia. Tahti 57 huipentuu äärimmäiseen äänenvoimakkuuteen (*ffff* + *cresc.*), kooda puolestaan soitetaan *una corda* -pedaalilla tehostaen pianissimossa *semplice, da lontano*, yksinkertaisesti, kaukaa. Siirtymäkohdassa Ligeti muistuttaa: *attacca subito*. Voimakkaasta, suorastaan räjähtävästä sävelnipusta tulisi näin ollen siirtyä viipyilemättä koodan pehmeuteen. Käsikirjoitetussa versiossa rajakohdalla on vain tavallinen tahtiviiva, uudemmassa painetussa nuotissa rajalla on kaksoisviiva (nuottiesimerkki 41).

Soittajan fyysinen ja henkinen palautuminen voimakkaasta klusteri-iskusta sekä tunnelman vaihto ovat haasteellisia. Kohdassa tuntuisi luontevalta vetää henkeä. Toisaalta olisi hienoa, jos rytminen liitos, pisteellisen neljäsosasykkeen jatkuminen, hahmottuisi kuulijalle. Kuuntelemieni äänitteiden pianistit useimmiten sekä odottavat tahtirajalla että jatkavat sitten selvästi rauhallisemmassa tempossa.

Copyright © Schott Music, Mainz, Deutschland.
All rights reserved.

(57) 15⁸ cresc. tutta la forza - - attacca subito *pp* *semplice, da lontano (lo stesso tempo)* *una corda (al fine)*²

Nuottiesimerkki 41. Tahdit 57–60, siirtymä koodaan.

“Varhaisista”, 1990-luvun levyttäjistä ainoastaan Erika Haase tuntuu jatkavan koodassa samassa tempossa. Hän myös soittaa koodassa agogisesti vapaasti, ja musiikki etenee herkeämättömässä liikkeessä. Lisäksi hän etenee lähes suoraan viipyilemättä edellä mainitussa ylimenokohdassa.

⁶⁹ Tarkastelen siirtymää myös luvuissa 4.2 ja 6.2.

Myös Idil Biret jatkaa koodassa lähes etydin alun tempossa. Hän kuitenkin viipyy pitkään siirtymäkohdassa. Biretin tempovalinta on kaikkein rauhallisin, suorastaan pysähtynyt. Esitys ihmetyttää. Tekstuuri kuulostaa rauhalliselta jutustelulta, jota muutamat aksentit piristävät. Miksi hän on päätenyt tähän ratkaisuun?

Biretin jälkeen Fredrik Ullénin tulkinta kuulostaa eri sävellykseltä: hänen tempovalintansa on äärimmäisen nopea, paikoin suorastaan uhkarohkea. Sointi säilyy kuitenkin kirkkaana. Ullén selkeyttää jaksojen rajoja pienillä odotuksilla. Koodan hän saa kuulostamaan kaukaiselta ja kiireettömältä nopeasta temposta huolimatta. Ullén itse totesi toteutuksesta keskustellessamme soittaneensa ehkä turhan nopeasti (Ullén 2008).

Volker Banfieldin tempo on live-esityksessä keskimäärin yhtä nopea kuin Ullénin, mutta esitys ei kuulosta virtuoosiselta vaan pikemminkin eteenpäin syöksyvältä tai nykivältä. Tässä tempossa suorastaan kaipaisi hengitystä jaksojen rajakohdissa. Banfield kuitenkin nuottikuvalle uskollisena rientää suorastaan kiirehtien eteenpäin aina koodasiirtymään asti. Koodassa musiikki vihdoin sykkii luonnollisesti, tässä jaksossa hän myös käyttää rubatoa.

Louise Sibourdin esitys kuuluu Ullénin ja Banfieldin ohella tempoltaan vilkkaimpien joukkoon. Vuoden 1990 tallenteelle⁷⁰ antaa historiallista arvoa se, että Ligeti oli läsnä samassa tilaisuudessa ja että *Fém* oli tuolloin viimeisin valmistunut etydi. Tästä syystä esityserkintää selvästi nopeampi tempo hämmästyttää, samoin koodasiirtymän kummastakin esitysohjeesta, *attacca subito* ja *lo stesso tempo*, poikkeaminen. Banfieldin ja Sibourdin nauhoitukset ovat live-konserttitilanteista, mikä on saattanut omalta osaltaan vauhdittaa perustempoa.

Pierre-Laurent Aimardin soittoa voisi pitkän säveltäjäyhteistyön seurauksena pitää autenttisena (Ullén 2008). Hänkin siirtyy koodaan rauhallisesti ja jatkaa aivan eri tempossa. Koodan kesto on puolet esitysaasta. Etydin alkuosa sykkii elastisesti, ja tempovalinta noudattaa Ligetin ohjetta.

Esityksen vauhdikkuuteen ja tempon kokemiseen vaikuttavat monet tekijät. Oikeastaan metronomimerkintöjen vertailu antaa aika yksipuolisen kuvan asiasta. Tempon subjektiivisesta kokemisesta on tehty joitakin tutkimuksia. Psykologisissa testeissä on tullut esille esimerkiksi niin kutsuttu *filled duration illusion* -ilmiö. Tiheillä aika-arvoilla täytetty metronomi-iskujen väli saa nakutustempon tuntumaan pelkkää harvakseltaan lyövää

⁷⁰ Yhdeksäntoista vuotta vanha, mahdollisesti venynyt kuvanauha saattaa antaa epätarkan kuvan temposta. Kuitenkin soiva äänenkorkeus täsmää teoksen kanssa.

metronomia hitaammalta (mm. Repp 2008). Ehkäpä tästä syystä tempon vaihtuminen hitaammaksi kooda-jakson hitaampien aika-arvojen myötä ei tunnu kuulokuvassa niin selkeältä muutokselta kuin kellolla mitattuna. Haase ja Can tuntuvat jatkavan koodassa suurin piirtein samassa tempossa, vaikka mittaamani metronomilukemat jaksojen välillä eroavat jo selvästi toisistaan. Canin äänitteellä dynamiikka pysyy koodaa edeltävässä *ffff*-huipennuksessa matalalla, mikä osaltaan tasoittaa ylimenokohdan kontrastia. Muiden pianistien kohdalla tempomuutoksen rohkeus sekä fraseeraus muovaavat koodasta erillisen oloisen jakson.

Yhteenvedona tempokäsittelystä voi todeta, että etydin ensimmäisten tulkitsijoiden esitykset ovat vauhdikkaimpia ja selvästi esitysohjetta nopeampia. Tempoalintaan ei ole kaiken kaikkiaan suhtauduttu orjallisesti vaan pikemminkin omaa taiteellista näkemystä toteuttaen. Kooda sekä siihen siirtyminen on toteutettu yhtä esitystä lukuunottamatta levollisesti kiirehtimättä. Ligetin esitysohjeen tempomerkintää ja rytmiä horjumattomasti noudattavissa esityksissä mielestäni teoksen alussa on eniten “swingiä”, keinahtelun tuntua. Luonnollisesti tempoalinnan lisäksi on lukuisia muita tulkinnallisia tekijöitä, jotka vaikuttavat ilmeikkyyteen.

Banfield totesi haastattelussa, että kun ymmärtää teoksen idean, on helppo löytää tempoalue, jolla se toimii. Tämä lausahdus on helppo allekirjoittaa.

7.2.2 Muita kuunteluhavaintoja

Kuinka äänitteiden esityksissä on suhtauduttu *Fémin* esitysohjeeseen (ks. luvut 7.1.1 ja 7.1.2)? Minkälaisiin aksentointiratkaisuihin pianistit ovat päätyneet? Levytykset ja taltioinnit eivät ole tekniseltä laadultaan keskenään täysin vertailukelpoisia. Artikulaatioon ja sointiin on ymmärrettävästi akustiikalla ja äänenkäsittelyllä suuri vaikutus. Esittelen seuraavaksi joitakin havaintoja.

Haase totesi aksentoinnista “nicht zu viel die ‘Patterns’ betonen”. Ullén puolestaan piti hyvänä taleoiden alkujen esilletuomista sävellyksen alkupuolella, jotta vaiheistus-idea tulisi selväksi. Hän tosin piti mielenkiintoisena myös paikallisten rytmieleimitaatioiden esillepoimimista. Banfield taas vetosi *Fanfares*-etydiin, jossa notatoitu aksentointi korostaa rytmin kertautumista.

Äänitteellä Haasen ote on napakka ja aksentoiva. Hän korostaa selvästi etydin alussa oikean käden talea-alkuja. Tahtilajiksi voisi hyvinkin mieltää 9/4 tai 18/8. Myöhemmin pianissimoon laskeuduttaessa aksentointi muuttuu arvaamattoman epäsäännölliseksi mutta iskeytyy säilyy.

Hän tuo vasemman käden osuutta etualalle viidentoista tahdin jälkeen. Haase myös vaihtelee rummutettavien kahdeksasosien kestoja ja korostaa erityisesti jaksojen loppuja pitkiksi jäävillä ääntenlopuilla. Etydin loppupuolella monet kahdeksasosat jäävät soimaan taukojen yli kuulostaen neljäsosanuoteilta.

Aimardin sointi on samettisen pehmeä ja suorastaan laulavan legatomainen. Ligetin ihastus Debussyn sointimaailmaan pääsee oikeuksiinsa. Aimardin soitossa pistävät aksentit eivät hyppää esiin. Sen sijaan hän lyhentelee ryhmien ja jaksojen viimeisiä kahdeksasosia melkein staccatomaisiksi. Ullénin soitto on nopean virtuoosista, kuitenkin artikulaatioltaan iskevää. Voimakasta aksentointia ei kuulu. Aimardin tavoin yleisilme on legatomainen mutta kirkkaan artikuloitu. Kummankin käden linjaa on helppo seurata oman valinnan mukaan.

Sibourdin esityksenkään alussa ei kuulu aksentointia. Äänen laatu tosin on taltioinnissa vaimea. Myöskään kuvanauhalla näkyvä liikehdintä ei vaikuta kovin rummuttavalta, vaan hän etenee linjakkaasti. Ensimmäisessä *piano*-vaiheessa hän tuo aksentein esille yksittäisiä iskuja: oikean käden talea-alkuja, tekstuurin korkeita ääniä sekä ilmeisesti sattumanvaraisestikin valittuja iskuja. Esitystä jaksottavat selkeät dynamiikkavaihtelut, siirtymäkohtia korostetaan ajallisesti. Pedaalia hän käyttää hienovaraisesti kautta linjan. Korviinpistävän kuivasti ja eritellysti hän soittaa tahdissa 25 alkavan toisen *piano*-vaiheen. Juuri tuossa kohtaa Ligetin varhaisissa luonnoksissa lukikin *secco* (ks. luku 6.3).

Banfieldin esityksessä käsien soittamat osuudet tuntuvat itsenäisiltä, mikä saattaa johtua lievästä eriaikaisuudesta. Oikea käsi dominoi selvästi äänenvoimakkuudessa. Artikulaatioltaan esitys on vaihteleva: sekä visuaalisesti että kuulokuvan perusteella kosketus on pääosin suorastaan pomppiva, mutta ajoittain pianisti kaarittaa lyönnit joko sormilla tai pedaalilla.

Biretin esitys on pelkästään hitaan tempon seurauksena erittäin selkeä. Hänen artikulaationsa on pääosin staccatomainen. Kuitenkin hän ajoittain kaarittaa kahdeksasosia kahden–kolmen nuotin nipuiksi. Lieviä aksentteja hän antaa rytmieleiden viimeisille äänille. Etydin loppupuolella olevien kahdeksasosanuottijonojen sitominen crescendomaisiksi ulvahduksiksi tuntuu erikoiselta ratkaisulta. Erityisesti ihmetyttää koodaa edeltävän huipennuksen latteus sekä väärä oktaaviala! Tämä tuskin on harkittu tulkintaratkaisu.

Toros Canin soitto kuulostaa raikkaalta ja maneerittomalta. Hän toteuttaa säveltäjän nuottitekstiä tunnollisesti. Dynamiikkaa käytetään terassimaisesti. Tässä tempossa etydi sykkii omalla hillityllä tavallaan. Yllättävät aksentit voisivat kuitenkin olla piristävä mauste.

Persoonallista esityksessä on ajoittainen kaaritus. Artikulaatio on muutoin staccatomainen ja lennokas. Ajoittaiset mutta harvat nytkäykset pistävät korvaan muuten kovin täsmällisessä esityksessä. Koodassa tunnollinen soitto viedään äärimmilleen, ja pisteelliset neljäsosat soitetaan tunnollisesti loppuun asti ja ääni sammutetaan suorastaan leikaten.

Lucille Chungin soitto on niin ikään kirkasta, täsmällistä ja tunnollista. Hän jopa soittaa laajan otteen vaativat soinnut murtaen, jottei yksikään ääni jää toteuttamatta. (Itse luovun mieluummin ylisuurten sointujen yhdestä äänestä, jottei rytmi muutu.) Chung jättää Haasen tavoin jaksojen viimeiset soinnut ajoittain soimaan pidemmäksi aikaa. Olen kuulevinani oikean käden taleoiden alut iskutettuna koko A-jakson ajan. Esityksen keskivaiheilla musiikki kuulostaa hahmotuksellisesti avoimelta useille vaihtoehdoille. Kooda soi poikkeuksellisen romanttisesti ja viipyillen.

Kaikki edellä mainitut äänitykset ovat länsimaiseen kulttuuripiiriin kuuluvien esittäjien tulkintoja. Heillä on ollut mahdollisuus kuulla kollegoidensa aiemmat esitykset ja äänitykset. Lisäksi äänilevyaikakaudella he elävät kansallisuuseroistaan huolimatta matkustelun ja globaalin tiedonvälityksen ansiosta saman, lähes paikalliseen vertautuvan, esityskulttuurin ympäröimänä. Ennen sitä vastoin sekä soittajan että kuulijan lähestymistapa oli, nykyaikaan verrattuna, pakostakin ennakkokäsityksestä vapaampi. Esittäjät joutuivat ja myös saivat tehdä aivan itsenäisiä ratkaisuja nuottikuvan ja paikallisen esityskulttuurin pohjalta. Yleisö puolestaan oli pakostakin aistit avoimina ja tuorein korvin valmis vastaanottamaan uusia ja yllättäviäkin tulkintoja.

Herää ajatus, miltä kuulostaisi esimerkiksi soitto- ja nuotinlukutaitoisen mutta täysin afrikkalaisessa kulttuuripiirissä eläneen pianistin tulkinta *Fémistä*? Entä minkälaisen esityksen nuottikuvasta loihtisi 1800-luvun pianotaiteilija?

Fémistä on nykyään olemassa sovitus niin kahdelle pianolle, steel-rummuille kuin jazz-triollekin (The Bad Plus). Esityskäytännöt jatkavat kehityskulkuaan.

7.3 Tuorein korvin kuultuna

7.3.1 Kuuntelukokemuksia

Ligeti kehotti esittäjää tuomaan teoksen polyrytmisen moninaisuuden esille. Palaan tässä luvussa erityisesti luvun 5 kysymykseen metrin hahmottumisesta, sävellyksen itseisominaisuuksiin sekä yksilöllisempiin itsenäisiin tekijöihin. Tutustuakseni sävellyksen rytmiseen ja metriseen rakenteeseen ja ennen kaikkea sen kuulonvaraiseen hahmottumiseen yhä monipuolisemmin kutsuin kolme suomalaista ammattimuusikkoa pieneen kuuntelutestiin sekä ryhmähaastatteluun. Lisäksi keskustelin myös ghanalaisen muusikon kanssa eri ajankohtana vastaavista kysymyksistä (luku 7.3.6).

Kuuntelutilanteen päämääränä oli saada selville polyrytmisestä ja polymetrisestä kudoksesta sellaisia hahmotustapoja, joita itse en mahdollisesti olisi edes tullut ajatelleeksi tai joille olisin harjoittelun myötä jo ”kuuroutunut”. Halusin myös tietää, olisivatko muusikoiden kuulohavainnot samankaltaisia keskenään, olisiko jokin hahmotustapa ensisijainen? Kuinka voisin omalla tulkinnallani auttaa polyrytmisen moninaisuuden ja rikkauden välittymistä kuulijalle?

Kuuntelutilanteessa tarkasteltiin etydin A- ja A’-jaksoja eli tahteja 1–24, joissa sama rytmien kehärakenne, taleoiden kierto, toistuu kaksi kertaa. Kokeessa haluttiin poistaa esittäjän mahdollinen ohjaava vaikutus sävellyksen ja kuuntelijan väliltä. Siksi sävellyksen nuottikuva oli taltioitu midi-muotoon ja soitettiin sellaisenaan seinäkaiuttimista GarageBand-tietokoneohjelman flyygelisoundilla.⁷¹ Tempo, äänenkestot sekä dynamiikan vaihtelut oli siis ohjelmoitu tarkasti nuottikuvan mukaan. Ainoastaan esittäjän valittavaksi jätetyt aksentoinnit puuttuivat.

Koehenkilöinä oli kolme 31–41-vuotiasta ammattimuusikkoa: klassinen pianisti, klassinen harpisti sekä jazz-rumpali. He edustivat näin ollen eri soitinryhmiä ja genrejä. Heidän instrumenttiansa ohjelmistoon kuuluu niin polyfonista, polyrytmistä kuin polymetristä musiikkia, joten he olivat tottuneet kuuntelemaan ja tuottamaan monikerroksista sävelkudosta. Henkilöt eivät tunteneet *Fém*-etydiä entuudestaan. Muusikoilla ei näin ollen ollut aikaisemmin kuulemiensa tulkintojen tai nuottikuvan synnyttämää kuvaa sävellyksestä. Henkilöiden erilaisuuden ja pienen määrän johdosta tarkoitus oli löytää erilaisia kuulemistapoja eikä tehdä yleistäviä johtopäätöksiä.

⁷¹ Toinen vaihtoehto olisi ollut käyttää akustisella disklavier-pystypianolla saliakustiikassa taltioimaani äänitettä. Tietokoneohjelman keinotekoinen flyygelialääljittelyvä soundi oli kuitenkin tarkoitukseen riittävä ja tietokoneella tapahtuvaa jälkianalysointia ajatellen tarkempi vaihtoehto.

7.3.2 Kokeen kulku

Osallistujat tekivät testin yksitellen saman kaavan mukaan. Henkilö kuuli ensiksi *Fémistä* midiversiona tahdit 1–24 eli jaksot A ja A', jolloin sama rytminen rakenne kuullaan kaksi kertaa. Ensimmäisellä kuuntelukerralla kehotin vain kuuntelemaan vapaasti. Toisella kuuntelu-kerralla esitin valmistavan kysymyksen: ”Minkälaisia tahdinkaltaisia struktuureja esimerkkikatkelmassa olisi kuultavissa?” Kolmannella soittokerralla pyysin osallistujaa ilmaisemaan ensisijaisesti kuulemansa tahdinkaltaiset yksiköt tietokoneen näppäimistön P-kirjasinta naputtamalla, jolloin GarageBand-ohjelma taltioi tiedon omaksi lyömäsoitinraidakseen.

Tämän jälkeen kuuntelutin samasta jaksosta (tahdit 1–24) kerran pelkän oikean käden osuuden ja pyysin toisella kuuntelukerralla naputtamaan ”tahdinkaltaiset hahmot” niin ikään tietokoneohjelmaa käyttäen. Vasemman käden osuuden hahmottumisen testasin samalla menetelmällä. Lopuksi kuuntelimme vielä kaksi kertaa koko tekstuurin eli ”kädet yhdessä” -version, ja pyysin toistokerralla jälleen tekemään saman iskutustehtävän.

Kuulijoiden havaintoja ohjasivat näin ollen teoksen rytmi, sävelkorkeuksien väliset hierarkiasuhteet sekä heidän muusikkotaustansa. Oletin, että ainakin vasemman käden osuus jakaantuisi vahvasti parillisiin yksiköihin, tahtilajiin 4/8. Toistuva taleahan sisältää 16 kahdeksasosaa, joka jakautuu helposti neljän ryhmiin.

Kuuntelutestin lisäksi kutsuin kaikki kolme henkilöä samana päivänä vielä tunnin mittaiseen keskustelutuokioon. Runkona olivat muutamat esittämäni kysymykset. Tilaisuus ei noudattanut tiukkaa haastattelukaavaa vaan oli pikemminkin vapaata keskustelua. Tarkoitus oli antaa osallistujille mahdollisuus kertoa laajemmin kuuntelukokemuksistaan testin aikana sekä muista etydiin liittyvistä ajatuksistaan. Lisäksi kuuntelimme muutamia, toisistaan tulkinnallisesti eroavia äänitteitä anonyymisti, keskustelimme mm. esitysohjeesta usean musiikkigenren edustajan näkökulmasta sekä erilaisten tulkintaratkaisujen herättämistä mielikuvista. Toivoin ryhmätilanteessa heräävän kahdenvälistä keskustelua paremmin uudenlaisia näkökohtia.

7.3.3 Kokeen tulokset

Ensimmäinen henkilö (pianisti) naputti molempien käsien osuudet hyvin moninaisesti ja vaihtelevasti (nuottiesimerkki 42). Hän ehkä koki rytmin epäsäännöllisenä tai ei ollut varma tehtävän luonteesta. Pelkän oikean käden osuuden hän naputti selvästi taleoiden mukaan 18

kahdeksanosan yksikköinä. Vasemman käden osuuden hahmottuminen oli mielenkiintoisin: hän kuuli sen ikään kuin tahtilajissa 4/4, mutta kaksi ensimmäistä ääntä muodostivat kohotahtdin. Kolmannen kahdeksanosan painokkuus voisi selittyä muutoksella yksiäänisestä kaksiääniseksi tuossa kohdassa. Viimeisellä kerralla, kuunnellessamme jälleen molempien käsien osuudet yhdessä, hänen hahmotustaan ohjasi yhä juuri edellä kuvattu vasemman käden mukainen iskutus.



Nuottiesimerkki 42. *Haastatteleman pianistin hahmotustapaa visualisoituna. Oikean käden hahmottuminen yksinään on kuvattu punaisella, vasemman sinisellä. Lisäksi vihreät katkoviivat osoittavat kokonaistekstuurin hahmottumista viimeisimmällä naputuskerralla. Ensimmäinen kerta hajanainen.*

Toinen kuuntelija (harpisti) naputti ensimmäisen molempien käsien version aluksi oikean käden taleajakojen mukaan (nuottiesimerkki 43). Luonnollisesti hän myös hahmotti pelkän oikean käden osuuden samalla tavoin. Pelkän vasemman käden osuuden hän hahmotti edellisen kuulijan tavoin kohotahtisena, mutta naputti 4/4-tahtijaon sijasta isompia ”8/4-tahtikokonaisuuksia”. Vasemman käden taleahan kestää juuri saman verran, mutta se alkaisi jo heti ensimmäiseltä ääneltä. Lopuksi naputtaessaan uudestaan koko tekstuurin päälle hän pysyi vasemman käden mukaisessa iskutuksessaan!



Nuottiesimerkki 43. *Harpistin hahmotustapaa visualisoituna.*

Kolmas kuuntelija (jazzrumpali) iskutti ensimmäisellä naputuskerralla vasemman käden laajan taleajaon mukaan, eli niin ikään tahtilajissa 8/4 (nuottiesimerkki 44). Hän samalla löi iskujen puoliväliin jalalla lattiaan ”takapotkuja”. Oikean käden osuuden hän naputti taleajaon mukaan 18/8 nippuina ja vasemman niin ikään 16/8 ryhminä. Hänen hahmotuksensa kokonaistekstuurista ei muuttunut viimeisellä kuuntelukerralla, vaan hän jatkoi naputtamista vasemman käden ryhmien ohjaamana.



Nuottiesimerkki 44. *Jazz-rumpalin hahmotustapaa visualisoituna.*

Naputuskokeen myötä ilmeni, että kummankaan käden taleajako ei yksiselitteisesti ohjannut koko tekstuurin hahmottumista. Teoksen mieltäminen ja hahmottaminen muuntui ja vaihteli, vaikka ääninäytteet olivat identtisiä keskenään. Osallistujien kertoman mukaan huomio kiinnittyi aluksi laajoihin kokonaisuuksiin ja dynamiikkatasoihin. Tekstuuri alkoi alajaottua yhä yksityiskohtaisemmin myöhemmillä kuuntelukerroilla, mihin osaltaan vaikutti myös tietoinen huomion kohdistaminen metriseen jakoon. Koehenkilöillä toisaalta valinnanvaikeus alkoi mutkistaa alajakojen ilmaisemista naputtamalla.

Ryhmäkeskustelussa tuli esille monia kiintoisia kuunteluhavaintoja syventäviä näkökulmia, joita kyselylomaketutkimus tai muu testiasetelma ei olisi osoittanut. Ammattimuusikot puhuivat taustojensa erilaisuudesta huolimatta yhteistä kieltä, ja erilaiset näkökulmat rikastuttivat keskustelua. Sävellyksen midi-version herättämät mielikuvat puolestaan liikkuvat tiputanssista ja psykedeelisestä virtauksesta aina tietokonepeliin. Mekaanisen konemusiikin jälkeen mikä tahansa oikean pianistin soittama esitys tuntui uppoavan kuulijoihin. Tempollisesti erilaiset tulkinnat herättivät keskustelua. Kaikki totesivat yksimielisesti, että tempovalinnalla ja aksenteilla oli suuri merkitys kuuntelukokemukseen.

Testiryhmän mielestä suurimmat erot ensimmäisen kuuntelukerran ja toistokertojen välillä liittyivät kokonaisuuden hahmottumiseen ja ennustamiseen. Toistojen myötä yksityiskohtaisemmat rytmiset alajaot ja kuviot saivat enemmän huomiota. Tähän uskon myös esittämälläni tahtijakokysymyksellä olleen vaikutusta. Ensimmäinen kuuntelukerta koettiin kaikkein kiinnostavimpana ja jännittävimpänä. Tällöin musiikki oli vain vähäisessä määrin ennustettavissa, ja toistuvat hahmot eivät vielä korostuneet.

Ryhmäkeskustelussa ensimmäisenä live-esimerkkinä soittamani Fredrik Ullénin tulkinta herätti ihastusta – pelkästään jo siitäkin syystä, että vihdoinkin kuultiin elävä esitys. Nopean tempon eduksi katsottiin virtaavuus ja tietynlainen vyöryvä hallitsemattomuus. Tämä ”flow-meininki” koettiin helposti lähestyttäväksi. Hitaammissa tulkinnoissa sen sijaan aksenteilla koettiin olevan enemmän painoarvoa. Kuulijalle ikään kuin tulee tunne, että ”pitäisi olla

kartalla”. Saman havainnon allekirjoitan esittäjänäkin, sillä hitaammassa tempossa tarkkaavaisuus ehtii heilahdella useamman hahmotustavan välillä, mikä tekee soittotuntumasta monitahoisemman ja samalla haasteellisemman (vrt. luvun 5 rinnastus vaihduntakuvioihin).

Kuulijat olivat yllättäen kuulevinaan aksentteja jo tietokoneen soittamassa neutraalissa versiossa. Kysymykseksi jäi, johtuivatko ne muista sävellyksellisistä tekijöistä, kuten äänenkorkeuden vaihteluista tai sointujen laajuudesta, tietokoneen äänentoiston epätasaisuudesta, vai lisäsikö korva painotuksia alkaessaan hahmottaa toistuvia rytmistruktuureja. Musiikkipsykologisissa tutkimuksissa on osoitettu niin sävelkeston, sävelkorkeuden, sointiväriin kuin harmonisten ja tonaalisten seikkojen kuuluvan iskuasynnyttävien tekijöiden joukkoon sävelvoimakkuuden ohella (Roiha 1965, 151–152). Ilmeisesti ainakin etydin ensimmäisen rivin lakisävel (kolmiviivainen f) tuntuisi sävelkorkeuden puolesta aksentinomaiselta. Toisaalta huomattessaan tietyn rytmikaavan (talea) toistuvan korva ikään kuin lisää aksentin, jotta mieltäminen selkeytyisi. Ajatus vahvasta aksentoinnista tuntui joka tapauksessa miellyttävän kuulijoita, ja esittäjän lisäämien aksenttien koettiin sopivan hyvin teoksen luonteeseen.

Rajut aksentit eivät herättäneet vastakaikua. Eräs kuuntelija luonnehti (Erika Haasen esityksen) liian teräviä korostuksia sähköiskuiksi. Toinen kuuli myös kritisoi kyseistä tulkintaa keinahtelun puutteesta ja vasemman käden vaimeudesta. Tässä tulkinnassa aksentit olivatkin pitkälti juuri oikean käden talean alkuiskujen kohdilla.

Mihin kohtiin aksentteja sitten kannattaisi lisätä? Kuulijat heittivät ilmaan keskustelun lomassa joitakin vaihtoehtoja. Aluksi voisi jättää struktuurin avoimeksi ja myöhemmin korostaa ja tarkentaa jotain hahmottamisvaihtoehtoa tai päinvastoin. Toisaalta voisi leikkiä kuulijan ennakko-odotuksilla ja säikäyttää kuulijan muuttamalla selkeästi systemaattista hahmotustapaa yllättävässä kohdassa. Kolmen kahdeksasosan ryhmien korostaminen herätti kuulijoissa myös ihastusta. Aksenttien myötä musiikin toivottiin tulevan entistä svengaavammaksi. Kuuntelija aistisi sen afrikkalaisen musiikin tavoin kehollaan, vaikka pulssi ei muistuttaisikaan mitään tuttua tanssia.

Kuulijat yhtäältä pitivät aivan ensimmäistä kuuntelukertaa avoimuudessaan ja ennustamattomuudessaan kaikkein kiehtovimpana. Yhtä mieltä he olivat siitä, että teoksen jatkuessa kuuli toisaalta pääsee yhä paremmin mukaan, koska musiikki tulee

ennustettavammaksi. Kuuntelukertojen myötä teos myös monipuolistuu, kun vaihtoehtojen viidakkoon pääsee sukeltamaan entistä syvemmälle.

7.3.4 Päätelmät

Koe ja keskustelutilaisuus osoittivat, että kuulemistapoja on useita. Ne vaihtelivat henkilöiden välillä sekä myös kuuntelukerran mukaan. Koe osoitti suuntaa-antavasti, että ensimmäisellä kuuntelukerralla huomio näyttää kiinnittyvän joko oikean tai vasemman käden osuuteen, mikä ohjaisi koko tekstuurin hahmottumista. Haastattelemistani henkilöistä kaikki mielsivät musiikin parillisina yksikköinä, eli kukaan ei hahmottanut tekstuuria kolmen kahdeksanosan keinahtelevina ryhminä.

Yllättävää oli kuulla, että kaksi kuuntelijaa hahmotti tekstuurin kohotahtisena. He kuulivat näin ollen vasta kolmannen kahdeksanosan painokkaana.⁷² Jazz-rumpali puolestaan totesi, että olisi niinkin voinut kuulla, mutta sävellyksen alkaminen painokkaalla iskulla tuntui kuitenkin vahvemmalta vaihtoehdolta. Etydin säveltekstuuri näin ollen jakautui luonnostaan parillisiin yksiköihin kaikilla haastateltavilla. Sen lisäksi oli kuitenkin vielä useita vaihtoehtoja kuuntelijasta ja teoksen tuttuudesta riippuen.

Hahmotukseen vaikuttaa oleellisesti se, kumman käden osuuteen tarkkaavaisuus kulloinkin on kohdistunut. Musiikin voi kuulla kaksijakoisena sekä nelijakoisena, jolloin sävellys voi joko alkaa kohotahdilta tai todennäköisesti vielä luontevammin suoraan ensimmäiseltä iskulta. Lisäksi oikean ja vasemman käden laajemmat taleafraasit hahmottuivat luonnostaan melko hyvin – niiden keskinäinen dominoivuus sen sijaan ei näyttänyt yksiselitteiseltä. Tämän tiedon nojalla esittäjä voi painotuksillaan tietoisesti joko tukea luontaisia hahmotustapoja tai toisaalta ohjata kuulijaa juuri vähemmän dominoivien hahmotusmahdollisuuksien suuntaan. Esitykseltä toivottiin hypnoottisuutta, keinahtelevuutta, virtaavuutta, yllätyksellisyyttä – ja suorastaan psykedeelistä luonnetta sekä lisäksi vyöryvää hallitsemattomuutta ja ”groovausta”. Hyvin erilaiset vaihtoehdot koettiin arvokkaina.

7.3.5 Kokeen tarkastelua

Tämä testi antoi suuntaa-antavaa tietoa siitä, miten etydin äänet hahmottuvat kuulonvaraisesti ilman tulkinnallisia lisämausteita. Koe ei pysty osoittamaan yleistettävästi yhtä tiettyä tapaa kuulla ja hahmottaa etydiä. Se kuitenkin laajensi tietämystäni teoksesta. Häiriötekijäksi voidaan lukea se, että muusikoiden juuri ennen koetta kuulemat tai soittamat sävellykset

⁷² Samaa vaihtoehtoa tarjosi myös myöhemmin tapaamani ghanalainen kuuntelija.

todennäköisesti ohjasivat kuulohavaintoja. Koehenkilöiden itse soittaman ohjelmiston monipuolisuus sekä kulttuuritausta vaikuttivat myös asiaan. Länsimainen konserttiyleisö, joka kuuntelee Ligetin etydejä, edustaa todennäköisesti kuitenkin pääosin samaa kulttuuritaustaa kuin koehenkilöt.

Ääninäytteen soundi saattoi aluksi hämmentää, sillä koehenkilöt tiesivät pianomusiikin olevan kyseessä ja odottivat mahdollisesti tuttua akustista äänenväriä. Yksi osallistuja kertoi alussa yllättyneensä ääninäytteen mekaanisuudesta, mikä saattoi häiritä rytmin kuuntelua. Tietokone-ohjelma myös rekisteröi naputukset pienellä viiveellä, mikä teki jälkianalyysistä haasteellista erityisesti ensimmäisen henkilön kohdalla. Koehenkilöiden naputustavat olivat myös erilaisia: joku yritti osua tarkalleen iskulle muistinvaraisesti ennakoiden, toinen taas markkeerasi jälkikäteen, missä isku oli ollut. Aivan ensimmäisen vaikutelman rekisteröiminen olisikin mahdotonta, koska annetun naputustehtävän suorittaminen edellyttää jonkinasteista ennakoitua ja kuuloinformaation muistamista. Ehkä tehtävän suorittajan on ollut helpompi valita säännöllinen, ennakoitavissa oleva iskujako kuin yrittää naputtaa vaihtuvia tahtilajeja ulkomuistista ennakoiden. Tehtävänanto on saattanut suorastaan rohkaista etsimään ja löytämään ”tahdinkaltaisia yksiköitä”. Hahmotus saattaisi olla hyvinkin erilainen ilman tehtävänantoa. Ensi kuulemaa kuvaavan hahmotustavan raportointi tosin olisi mahdotonta.

Kehotus ”tahdinkaltaisten yksiköiden naputtaminen” on myös tulkinnanvarainen. Tekstuuri kun voitaisiin jakaa niin monenlaisiin ja -kestoisiin yksiköihin alajakoihin. Hahmotustulos olisi hyvin todennäköisesti myös ollut erilainen, jos vasemman käden osuus olisi kuunneltu yksinään ennen oikeaa kättä. Olin kuitenkin päätenyt päinvastaiseen toteutustapaan, sillä parillisiin yksiköihin (esim. 4/8 tahtilajiin) jaettavissa oleva vasemman käden osuuteen verrattuna oikea käden 18 kahdeksasosakeston pituinen talea tarjoaisi aluksi epäsymmetrisempiä jaksotusvaihtoehtoja.

Koe tuloksineen herättää joukon lisäkysymyksiä mahdollisille jatkotutkimuksille. Esimerkiksi, millä tavoin hahmotus muuttuu samalla henkilöllä kuuntelukertojen myötä? Kuinka ohjattu tarkkaavaisuus toiseen käteen vaikuttaa jatkossa koko tekstuurin kuulemiseen? Miten havainnot olisivat muuttuneet, jos ensiksi olisi kuunneltu vasemman käden osuus?

7.3.6 Afrikkalainen kuulija

Edellä mainitsemiini suomalaisten muusikoiden lisäksi haastattelin kaksi viikkoa myöhemmin ghanalaista muusikkoa. Hän opiskeli urkujensoittoa kotimaassaan ja oli lisäksi kasvanut paikallisen kansanmusiikkiperinteen keskellä sikäläisen lyömäsoitintradition tuntijaksi ja taitajaksi. Soitin hänelle niin ikään midi-version *Fém*-etydin ensimmäisestä puoliskosta. Yllättäen hän ensimmäiseksi kysyi, kuka afrikkalainen säveltäjä musiikin oli tehnyt. Sekä rytmiikka että sävelkorkeuksien pentatonisuus muistuttivat hänestä aidosti afrikkalaista musiikkiperinnettä.

Ghanalainen selvästi koki sävellyksen kehollisesti tempaavana ja naputti 4/8-tahtilajissa etydin alusta lähtien sekä kuunnellessaan molempien käsien osuutta yhdessä että kuunnellessaan pelkkää oikean käden osuutta. Hän oli ainoa, joka kuuli myös pelkän oikean käden osuuden nelijakoisena! Oikea käsihän toistaa 18 kahdeksasosan kestoista taleaa, joka ei luontaisesti ole nelijakoinen. Olisi mielenkiintoista tietää, olisiko hahmotustapa ollut eri, jos hän olisi aluksi kuullut sen yksinään. Hän kertoi, että olisi myös voinut ajatella musiikin kohotahtisena ja painottaa vastaavasti takapotkuja.

Keskustelussamme tuli uusia tulkintavaihtoja avartavia näkökulmia esille. *Fém* voisi rytmiikaltaan edustaa afrikkalaista musiikkia. Afrikassa aksenttien valinta puolestaan vaihtelee sen mukaan, mistä maasta soittajat tulevat. Rytmit voivat olla samoja eri maissa. Afrikkalaisen perinteen mukaan monikerroksisen lyömäsoitinmusiikin koossapitävä voima on niin kutsuttu *master drummer*, jonka tehtävä on pitää lankoja koossa. Toisin kuin muut soittajat, hän ei vaihtelee toistamansa rytmin painotustapaa kesken kappaleen, vaan pitää rummutuksellaan kompleksisen ääniteoksen tukijalkaa pystyssä.

Keskustelussamme kävi ilmi, että afrikkalainen rytmikäsitys on rengasmainen ja että etydi noudattaa tätä ajattelutapaa. Jatkuvaan pyörimiseen vain hypätään kyytiin. Aiemmissa luvuissa rytmiä havainnollistamani kaleidoskooppiset rengaskuviot viittaavat samankaltaiseen ajatteluun.

7.3.7 Pohdintaa

Etydi tuntuu entistä rikkaammalta sävellykseltä edellisten keskustelujen jälkeen. Afrikkalaisen kollegani kuvaus musiikin kehäajattelusta sekä toisaalta jazz-rumpalin maininta *Fémin* rytmien hahmottumisesta symmetrisesti vahvistivat entuudestaan mielikuvaani kaleidoskoopinkaltaisesta, jatkuvassa liikkeessä olevasta kuviosta. Tarkemmin ajatellen yhteisiä

ominaisuuksia ovat liikkeen ja symmetristen kuvioiden lisäksi myös monen ulottuvuuden lähes samanaikainen läsnäolo, illusorisuus ja ”nyrjähtelevyys”.

Millaiselta nyt kuulostaisivat ideaaliesitystavat? Uutena vaihtoehtona keskustelujen pohjalta nousi ajatus yhden stemman metrisestä pysyvyydestä (vs. *master drummer*), jota vasten toisen käden osuus tekisi vaihtelevia käänteitä. Lisäksi ajatus kohotahtisuudesta alkoi kiehtoa. Ainakin itselleni voisi olla virkistävää harjoitella teos molemmilla tavoilla. *Fémin* afrikkalaiset juuret ja sen myötä jazz-assosiaatiot tuntuvat entistä vahvemmilta.

Koeasetelma ja haastattelu myös osoittivat tietyn sattumanvaraisuuden hahmottumisessa sekä kuulijan aktiivisen roolin teoksen vastaanottajana. Kuulija voi itse pelkän ajatuksen voimalla korostaa jomman kumman käden osuutta, jolloin polyrytmit hyppäävät esille tai hahmotus kääntyy toiseksi. Yhtä lailla paperilla olevan vaihduntakuvion (luku 5, kuva 19) heilahdus toiseen suuntaan saattaa vaatia katsojalta pientä ponnistelua kuten myös kaksiulotteiselle pinnalle pisteillä luodun spiraalikuvion venyttäminen kolmanteen ulottuvuuteen syveneväksi illuusioksi (luku 8, kuva 23). Voisi kuvitella, että Ligeti olisi ilahtunut haastattelemieni keskustelijoiden kommenteista. Seuraava kysymys voisi olla, millainen olisi ihanteellinen kuuntelijan orientaatiotapa?

LUKU 8

AJATUKSIA JA PÄÄTELMIÄ

8.1 Tulkinnan vapaudesta ja rajoista

Mitä tulisi pitää ylimpänä auktoriteettina: säveltäjän laatimaa nuottikirjoitusta, esittäjän intentiota vai yleisön mieltymyksiä? Mikä on tradition merkitys? Miten *Fém* tulisi esittää?

Edellisissä luvuissa on tarkasteltu etydin tulkintavaihtoehtoja. *Fém*-etydin ominaispiirrehän on tietty hahmotuksellinen vapaus, joka on jätetty etenkin aksenttien valinnan mukana esittäjälle. Olen yrittänyt päästä mahdollisimman lähelle säveltäjän omia toiveita sekä toisaalta punninnut esittäjälle jätettyä vapautta ja erilaisia tulkintaratkaisuvaihtoehtoja. Minua on kiehtonut säveltäjän intentio esitysohjeen taustalla ja miten se on toteutunut. Kuulemani esittäjät eivät ole orjallisesti noudattaneet nuottikuvaa vaan suoneet itselleen vapauksia, kuitenkin vakuuttuneina omista päämääristään.

Traditiolla tarkoitan tässä niitä ominaisuuksia, joihin vertaamme kuulemaamme esitystä.⁷³ Sen voi ajatella olevan niin historiallisen esityskäytäntötutkimuksen muovaama päämäärä kuin vakiintunut käytäntö. Vanhemman musiikin kyseessä ollessa nämä näkemykset luonnollisesti eroavat toisistaan, sillä vakiintuneet käytännöt ovat ajan saatossa etäänntyneet nuottikuvasta. Ligetin musiikkiin suhtautuminen on vielä suhteellisen avointa, sillä harvalla nykykuulijalla on *Fém*-etydistä vahvaa skeemaa, ennakkokäsitystä, jota vasten peilata kuulemaansa.

Nuottikuvan tulkitseminen on ajateltavissa kaksivaiheiseksi: tulkinta edellyttää sekä nuottikielellistä että toisaalta kommunikatiivista ja kulttuurista kompetenssia. Nuottikuva ilmaisee näin ollen perusmerkityksen, minkä jälkeen esittäjän oletetaan lisäävän tiettyjen kulttuurisesti ja kommunikatiivisesti hyväksytyjen periaatteiden mukaan jotain sellaista, mikä on yleisesti hyväksyttyä. (Kurkela 1995.) Ligeti ei niinkään rinnastu muihin aikalais-kollegoihinsa, sillä hän ei halunnut sitoutua mihinkään suuntaukseen. Kulttuurinen viitekehys Ligetin kohdalla ylittää myös Euroopan rajojen ulkopuolelle. Etydi tuntuisi jopa toimivan monin tavoin, monen tradition lähtökohdista tulkittuna, ja mahdollisesti se saa tulevaisuudessa vielä aivan uusia tulkintamuotoja.

⁷³ Traditio-käsitteestä, ks. esim. Mikko Heiniö (1984, 197–208).

Nykymusiikin notaatioperiaatteet eivät ole vakiintuneet. Säveltäjät käyttävät yksilöllisiä merkintätapoja, samoin heidän suhteensa traditioihin vaihtelee. Ligetin perustana oli länsimainen notaatioperinne, ja hän mainitsi hengenheimolaisuutensa esimerkiksi Chopinin ja Debussyn kanssa. Toisaalta hän ilmaisi epävarmuutensa notaatiovalinnoissa ja kertoi hakeneensa vaikutteita suullisena perintönä kulkevista musiikkitraditioista. (Ligeti 1990.) Ligetin sävellyshistoriaan tutustuminen on auttanut minua ymmärtämään niitä päämääriä ja äänitapahtumien organisoitumisen periaatteita, joita hän on nuotti-ilmaisullaan halunnut tavoittaa. Säveltäjän esitysohje sekä länsimaalaiselle taidemusiikille tyypillinen nuottikuva nähdäkseni antavat riittävän ymmärrettävät ja selvät raamit teoksen toteuttamiselle.

Kehottaessaan esittäjää aksentoimaan vaihtelevasti ja tuomaan sävellyksen moninaisuutta esille säveltäjä todennäköisesti toivoi esittäjän tuovan jotain omaa teokseen. Nuottikielellisen tulkinnan sallima mutta kulttuuriskommunikatiivisesti kyseenalainen tulkinta voisi olla mekaaninen toteutus, joka olisi täysin monotoninen tai aksentoinneiltaan mekaanisen säännönmukainen.

Nuottikuva-auktoriteetin suomissa rajoissa tulkintaa voisi ainakin teoriassa venyttää kauaskin tällä hetkellä kuultavissa olevista taltioinneista. Esitysmerkintä "*mit vielfältiger Akzentuierung*" sallisi pianistille räiskyvän metallisen tulkinnan, jossa aksentit ovat yllättävissä paikoissa. Rohkea omaa tietään kulkeva pianisti, joka toimisi itsenäisesti omien näkemystensä ohjaamana, voisi jopa viedä Ligetin musiikkimateriaalin yhä kauemmaksi kirjoitetusta ja vaikkapa etsiä Ligetin hengessä temposuhteiltaan fibonaccin lukusarjaa noudattavat siirtymät eri jaksojen välille. Tulisiko säveltäjän ohjeita edes pitää ylimpänä auktoriteettina, jos itse kokee tekevänsä oikeutta teokselle?

Ligeti toi usein esille monikulttuurisen viitekehyksensä. Avoimesta asennoitumisesta kertoo se, että hän jopa hyväksyi etydiensä konemaiset rullapianototeutukset. *Fémin* orastavasta esitystraditiosta näyttäisi kertovan aikalaispianistien levytyksissään yleinen tapa tehdä koodajaksosta erillinen ja kirjoitettua verkkaisempi. Esitysohjeen puitteissa tulkinnalliset ratkaisut voisivat erota toisistaan voimakkaamminkin. Raamien ja tradition tuntemus ja uuden musiikin ennakkoluuloton tutkiskelu antavat esittäjälle myös vapauden ja tilaa keksiä teosta palvelevia uusia ja mielenkiintoisia ratkaisuja. Hän voi osaltaan vaikuttaa esitystraditioon. Hän voi pyrkiä sitä kohti, mihin sävellys itsessään antaa mahdollisuudet ja minkä säveltäjä lopulta olisi voinut hyväksyä.

8.2 Harjoittelusta

Sormitekniseltä kannalta tarkastellen *Fém* koostuu pianistille tutuista elementeistä ja on miellyttävää soitettavaa. Sävellyksen pianistiset haasteet ovat ennen kaikkea mielen sisäisiä. Etydin tarjoamien hahmotuksellisten haasteiden myötä on mahdollisuus kehittää ajatuksellista joustavuutta ja spontaania heittäytymistä vuorottelevien hahmotustapojen vietäväksi.

Ligeti itse ilmoitti esitystempon metronomilukeman kolmella eri tavalla: suhteessa pisteelliseen kokonuottiin (eli tahtiin), suhteessa pisteelliseen neljäsosaiskuun ja suhteessa neljäsosaiskuun. Näistä kaksi jälkimmäistä merkintää ovat sulkeiden sisällä (ks. esimerkki 9). Ilmeisesti ne on kirjoitettu siitä syystä, että harvoja metronomeja on mahdollista säätää lyömään niin hitaasti kuin 30 kertaa minuutissa. Jos taas tempo olisi annettu kahdeksasosaiskua kohden, 240 kertaa minuutissa, ylittyisi usean metronomin suorituskyky.

$$\text{♩} = 30 \quad (\text{♩} = 180 \quad \text{♩} = 120)$$

Esimerkki 9. *Metronomimerkintä etydin alussa.*

Metronomia tulee käyttää säästellen ja harkiten. Etydin luonteen kannalta on kuitenkin ensiarvoisen tärkeää, että rytmi pysyy jäntevänä ja horjumattomana. Aika-arvojen yksipuolisuus houkuttelee harjoittelemaan metronomia apuna käyttäen, mikä onkin yleensä oivallinen apukeino tasaisen rytmin saavuttamiseksi. Vaara piilee kuitenkin siinä, että esittäjä samalla alkaa iskuttaa kahdeksasosia metronomin nakutuksen mukaan. Näin hän vähitellen sulkee korvansa ja mielensä sävelkudoksen monitahoisuudelta ja litistää moniulotteiset kuviot ikään kuin yksiulotteisiksi.

Monitasoinen kuviorakenne siis haastaa varioivaan metronomin käyttöön, jolloin soittajan mieli pysyisi avoimena. Metronomin voi säätää lyömään mahdollisimman nopeasti (useissa metronomeissa 208 kertaa minuutissa on maksimi), ikään kuin kahdeksasosaa kohden. Tällä metrisesti neutraalilla tavalla voi harjoitella hitaassa tempossa. Lopullisessa tempossa metronomista on syytä valita mahdollisimman harva iskutusväli, esimerkiksi mieluummin puolinuotti kuin neljäsosaisku. Lisäksi on hyvä vaihdella tasa- ja kolmijakoisen sykkeen välillä. Mikäli esittäjä haluaa tutustua kudoksen rytmiin vielä monipuolisemmin ja harjaannuttaa ”ohjaus- ja komentokeskustaan”, voi iskutusryhmän alkuja siirtää aina kahdeksasosalla eteenpäin tai valita iskualaksi vaikkapa 5/8! Monenlaisten metrysten jakojen

lisäksi voi afrikkalaisen kuuntelijan tavoin kuvitella sävellyksen alkuun kohotahdin. Pulssin unohtaminen on länsimaiselle kuulijalle tuskin mahdollista, sillä miellämmehän kellon tikityksenkin ikään kuin tahdeissa pyrkiessämme jäsentämään kuulemaamme. Etydi kannattaisikin yrittää kuulla erilaisissa tahdinkaltaisissa yksiköissä joustavasti.

Minkälainen olisi *Fém*-etydin ideaaliesitys, entä oma soittokokemus? Joonas Pohjonen esittää kirjoituksessaan, että ensimmäisen etydikokoelman etydejä soittava pianisti seuraa tietoisesti toisen käden osuutta ja automatisoi toisen (Pohjonen 1999). Pianisti Ian Pace puolestaan kertoo esimerkiksi Ligetin seitsemännen etydin *Galamb borong* harjoitteluvaiheessa tehneensä käsien eriaikaisista aksenteista yhdistetyn rytmisen linjan (Pace 2007). Voisiko esittäjä automatisoida kummatkin osuudet joustaviksi ja itsenäisiksi ”mahdollisuuksien ketjuiksi” ja esitystilanteessa vaivattomasti ja sulavasti vaihdella tarkkaavaisuutensa kohdistusta ja hahmojen elävää muotoutumista?

Harjoitteluun lisämateriaalia

Tämän työn liitteissä on disklavierilla toteutettu tulkinltaan neutraali versio etydistä. Raitoja, joilla käsien osuudet ovat kuultavissa erillään, voi käyttää harjoittelutarkoituksiin ja soittaa käsien osuuksia erikseen neutraalin ja tempollisesti mekaanisen duopartnerin täydentäessä loput tekstuurista (liitteen audionäytteet 3 ja 4).

Post doc -projektina Sibelius-Akatemian Kehittämiskeskuksen ja ohjelmoija Risto Ranta-ahon kanssa on valmisteilla internetsivustolle sovellus vuoden 2011 aikana. Käyttäjän on mahdollista testata ja kuunnella valitsemiaan aksentointivaihtoehtoja, etenkin sellaisia kompleksisia tulkintoja, joiden harjoittelu veisi aluksi aikaa.
www.siba.fi/ligeti

8.3 Opittua ja koettua

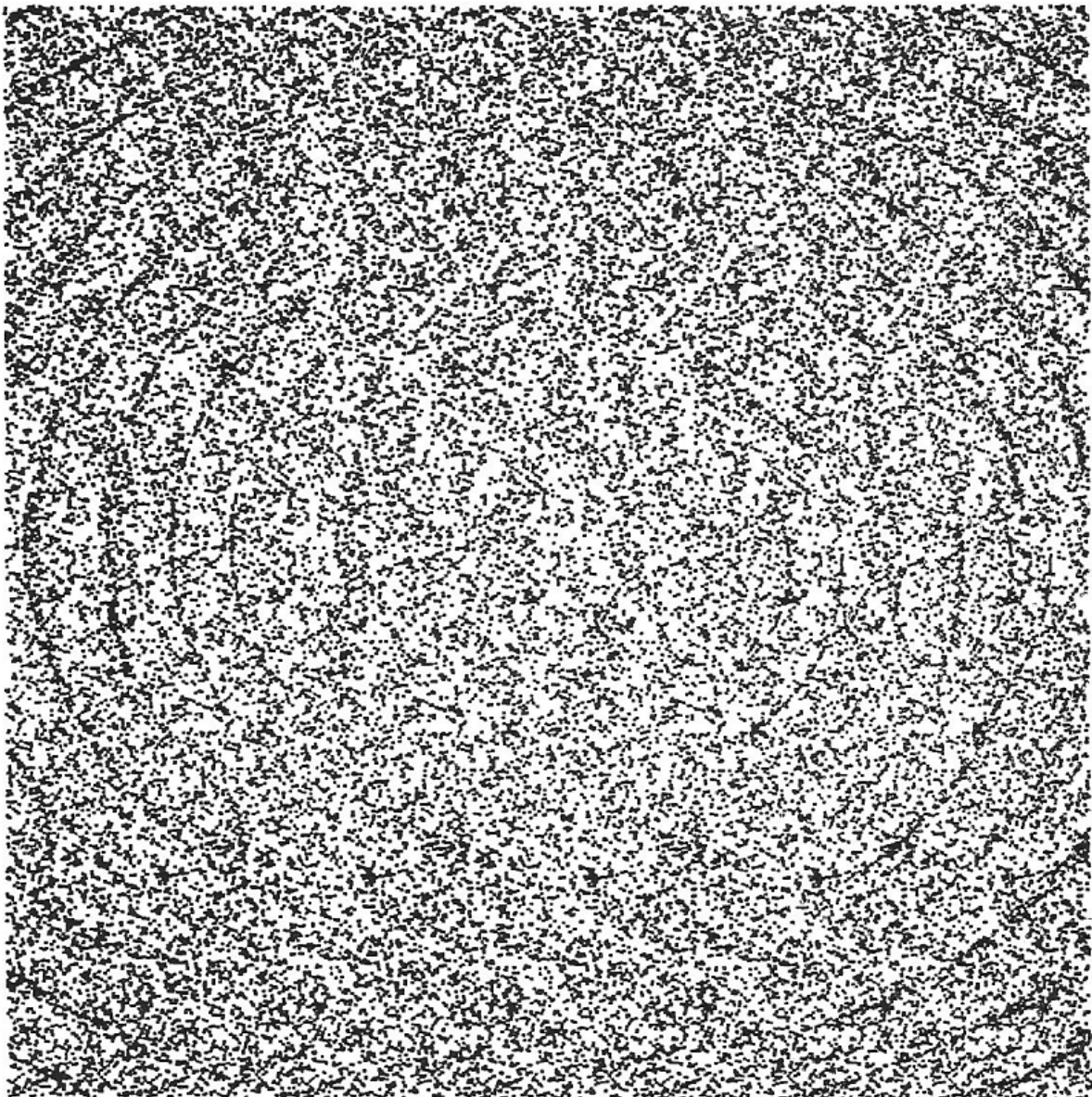
By knowing it better and better, you can enter a kind of imaginary space of different tempi. (Ligeti 1990.)

Tutkimuksessani olen paneutunut yhteen nykymusiikin keskeiseen teokseen monesta eri näkökulmasta. Usean vuoden mittaisen projektin aikana olen sukeltanut teoksen syövereihin tavanomaista konserttivalmistautumista perusteellisemmin. Sävellyksen pilkkominen osiin ei ole poistanut sen hohtoa, vaan teos näyttäytyy entistä mielenkiintoisempana. Heittäytyminen musiikkiin ja erityisesti teoksen metriikan moninaisille poluille kysyy muusikolta myös rohkeutta ja etsijänmieltä. Rakenteen tuntemus ja illusoristen notkahtelujen tiedostaminen on tuonut ainakin omaan esitykseeni vapautta ja variointia.

Polyrytmit, polymetrit ja polytempot tulevat vastaan pianistien ohjelmistossa yhä useammin. Ligetin etydit voi nähdä sekä sävellyksellisinä että pianoteknisinä etydeinä. Kokoelma täyttää omana aikanamme saman tehtävän pianotekniikan harjaannuttamisessa kuin romanttisen virtuoosikulttuurin aikana syntyneet konserttietydit. Ligetin etydien myötä soittaja voi kehittää omaa ”ohjauskeskustaan”. Työssä käsitelty haasteet ovat tulleet vastaan myös muuta nykymusiikkiohjelmistoa valmistaessani. Esimerkiksi Nancarrowin monikerroksisesti monitahtilajista sävellystä soittaessani suorastaan tunnen mielessäni ja kehossani kolmen päällekkäisen tahtilajin sykkeen, mikä on yhteistä juuri *Fém*in soittokokemuksen kanssa. Illuusiota tai ei, ehkäpä vain mieleni kykenee nyt joustavammin puikkelehtimaan päällekkäisten pulssien ristiaallokossa.

Etydi tarjoaa monenlaisia esitysmahdollisuuksia. Silti uskoisin, että muutama tulkintatapa voidaan katsoa etydin syvimmän olemuksen kannalta ”vääräksi”. Koen moniulotteisen sävelkudoksen litistämisen liian tunnollisen soittajan suurimmaksi vaaraksi. Etydin esittäjä ei saisi ”kehikoida tekstuuria tasasivuisiin laatikoihin”, vaikka länsimaisessa kulttuurissa kasvaneella on mielen pyrkimys löytää tasa- tai kolmijakoisia iskualoja. *Fém*-etydin pianistin tulisi sen sijaan kyetä rohkeasti avoimin mielin purjehtimaan ”sulavavasti keinahtelevan additiivisen pulssin” tuottamien aaltojen harjalla.

Etydi on kuin kolmiulotteinen kuvio kaksiulotteisella pinnalla. Luova esittäjä ja vastaanottaja löytävät jotain aivan uutta sukeltaessaan sävelkudoksen syvyyksiin. (Ks. kuva 23.)



Kuva 23. Kolmiulotteinen maisema kaksiulotteisella pinnalla.⁷⁴ (Tiede-lehti 1992.)

⁷⁴ Katso kuvaa noin 40 cm etäisyydeltä tarkentamatta siihen katsettasi!

LUKU 9

LOPUKSI

On kulunut toistakymmentä vuotta siitä, kun kuulin *Fém*-etydin ensimmäistä kertaa. Suhteeni tämän tutkimuksen polttopisteessä olevaan teokseen on luonnollisesti vuosien myötä syventynyt. Pianistina olen jättänyt sävellyksen välillä ohjelmistossani taka-alalle ja ottanut sen ajoittain uudestaan esiin työstettäväksi – joka kerta hieman erilaisena.

Ensi kuulemalta sävellys toi aikoinaan intuitiivisesti mieleen kaleidoskoopin. Vertaus tuntuu yhä osuvalta, ja mielikuva on tämän työn myötä jopa vahvistunut ja tarkentunut. Hauskalla ja yllättävälläkin tavalla kaleidoskooppisiin ominaisuuksiin kuuluvat piirteet, kuten symmetriat, mekanismit, kertautuvuus, muuntuvuus, nyrjähtelevyys ja kehämäisyys, ovat tulleet vastaan analyyttisessä tarkastelussa.

Rakenteellisen tutkiskelun myötä sävellyksestä nousi esille monikerroksinen mekanismi, joka noudatti tiettyjä lainalaisuuksia. Niin pinta- kuin syvärakenteessa mekanismista paljastui symmetrioita, toistuvia kuvioita ja monitulkintaisia hahmoja. Mielikuvani kaleidoskoopin pyörivästä liikkeestä, kehämäisestä toistosta, sai tukea, kun luin Ligetin olleen mieltynyt afrikkalaiseen polyrytmiseen ja monikerroksiseen musiikkiin, jonka takaa puolestaan avautui afrikkalainen käsitys musiikin kehämäisyydestä. Niin ikään koneistot ja mekanismit olivat kiehtoneet säveltäjää. Kaleidoskooppisten piirteiden luetteloon voisi lisätä vielä sävelten ja sointujen yhdistymisen lähiympäristön äänien kanssa erilaisiksi harmonia-alueiksi sekä vertikaalissa että horisontaalissa suunnassa. Ligetin käsikirjoitukset osoittivat etydin rakenteeseen upotetun tarkan ja huolella suunnitellun järjestelmän, joka hallitusti rikkoutuu ja ajautuu vähitellen järjestyksestä kaaokseen.

Kaleidoskooppinen nyrjähtely ja moni-ilmeisyys kuuluu *Fém*-etydissä metrisenä monitulkintaisuutena. Ei ollut yllättävää kuulla Ligetin kiinnostuksesta matemaattisiin fraktaalikuvioihin, äänellisiin illuusioihin ja niin ikään visuaalisia illuusioita grafiikassa hyödyntäneen M.C. Escherin tuotantoon. *Fémistä* avautuva metrinen moni-ilmeisyys ja korvan täydentämiskykyä hyödyntävät kohdat tuskin ovat sattumanvaraisia.

Ligetin inspiraatiomaailmaan tutustuminen on auttanut ymmärtämään niitä päämääriä ja äänitapahtumien organisoitumisen periaatteita, joita Ligeti on nuotti-ilmaisullaan halunnut

tavoittaa. Aikalaispianisteja haastatteleamalla tarkoitus oli päästä mahdollisimman lähelle sitä kulttuurista ympäristöä, jossa teos on syntynyt ja sitä esitetty. Monitulkintaisuutta valottivat entisestään haastattelemini muusikkokuulijoiden luovat kuuntelutavat ja avartavat ajatukset. Tulkinnallisten vaihtoehtojen pohtiminen sekä rajojen tiedostaminen on antanut vapautta teoksen esityksellisten mahdollisuuksien etsimiseen. Kaikkia mahdollisuuksia tuskin säveltäjään on tullut pohtineeksi. Vaihtoehtojen runsauden tiedostaminen houkuttelee soittamaan ja kuuntelemaan teosta yhä uudelleen – ja löytämään mitä erilaisimpia ja mielenkiintoisimpia ratkaisuja.

Tutkimuksen varrella *Fémistä* on herännyt monenlaisia mielikuvia. Etydin kautta on piirtynyt kaleidoskooppimainen maisema, mosaiikkikuvio. Rajat ja polut välillä risteävät, sekoittuvat ja lopulta löytävät uusiin maisemiin. Syntyvät monikerroksiset rakennelmat kiertävät, muuntuvat, murtuvat ja muuttuvat uusiksi. Mosaiikkikuvioista voisi väritellä lukemattomia eri versioita ja tulkintoja, joskin täydellistä visuaalista vastinetta soivalle etydille on mahdoton piirtää, ja hyvä niin.

Fémiä kuunnellessani ja soittaessani huomio kiinnittyy vieläkin tuntemattomiin ja uusiin havaintoihin. Korvani ovat auenneet yhä useammille kuuntelutavoille, ja etydi esittäytyy nyt entistä rikkaampana ja moni-ilmeisempänä. Sävellyksen struktuurin ja maaston tuntemus on antanut vapautta heittäytyä pianistina entistä spontaanimminkin vaihtelevien ja päällekkäisten pulssien ristiaallokkoon, niin tämän kuin myös muiden nykyteosten parissa.

Työssä esiteltyjä lähestymistapoja ja näkökulmia olisi luonnollisesti mahdollista vielä syventää. Kuulonvaraista tarkastelua äänten dissonoivuudesta voisi esimerkiksi täydentää psykoakustisin karheusmittauksin, ja sävellyksen hahmottamisen tutkimusta voisi viedä entistä pidemmälle kognitiivisen musiikintutkimuksen keinoin. Myös käsikirjoitukset tarjoaisivat mahdollisuuden löytää säveltäjästä ja hänen tuotannostaan uusia puolia. Kehitteillä olevan tietokonesovelluksen myötä lukija voi tulevaisuudessa kokeilla aksenttien sijoittelua ja niiden vaikutusta koko tekstuurin kuulokuvaan.

Kirjoituksen alussa kysyin, miksi *Fém*-etydin rytmien ja metrin materiaali tarjoaa eri kuuntelukerroilla mahdollisuuden teoksen struktuurin hahmottamiseen eri tavoin? Tämä työ on auttanut ymmärtämään sävellystä ja sen hahmottamisperiaatteita niin rakenteelliselta kuin tulkinnalliselta kannalta. Jotain jääköön vielä arvoitukseksi.

Hyvä mielenkiintoinen taideteos saa kuulijan, vastaanottajan pysähtymään ja palaamaan sen äärelle yhä uudelleen. Ligetin etydi *Fém* on ensi kuulemasta lähtien kiehtonut ja askarruttanut sävellysratkaisujensa ja monimuotoisuutensa takia, siksi olen palannut siihen kerta toisensa jälkeen.

TYÖSSÄ ESIINTYVIÄ TERMEJÄ

Monilla näistä termeistä on erilaisia määritteitä. Seuraavat määritelmät ovat termien käyttötapaa tässä työssä.

Additiivinen

Vaihtuva, ei tasajakoinen tahtilaji; vastakohta ”diviisinen”.

Ametrisyys

Sävelkudoksella ei ole aistittavaa metriä (ks. metri).

Hemiola / hemioli

Kahden eri tahtilajin ilmeneminen peräkkäin ja/tai samanaikaisesti. Hemiolilla yleensä tarkoitetaan kahden kolmijakoisen tahdin tilapäistä muuttumista kolmeksi kaksijakoiseksi tahdiksi.

Illusorinen rytmi

Illuusio rytmismelodisesta hahmosta, joka syntyy tietyn sävelen toistumistiheydestä tekstuurissa. Kuultava rytmi saattaa erota soittajan kokemasta.

Krooma

Kahdentoista eri sävelen joukko.

Metri

Metrin voi ajatella synonyymiksi tahtilajille, se on enemmän sidoksissa kuulijan ja soittajan käytökseen kuin itse musiikkiin (London 2007).

Rytmi

Musiikki voi organisoitua eri tavoin ajan suhteen. Kun tällaisia tapoja esiintyy useita samanaikaisesti, kyse on polyrytmistä.

Polymetriikka

Erilaisiin jaotteluperiaatteisiin perustuvien metrysten rakenteiden yhtäaikainen esiintyminen. Sekä Ligeti että Simha Arom (1991) käyttivät usein termiä polyrytmiikka kuvatessaan polymetriikkaa.

Polyrytmiikka

Erilaisiin jaotteluperiaatteisiin perustuvien rytmisten rakenteiden yhtäaikainen esiintyminen.

Talea

Toistuva rytmisen malli, esiintyy sekä keskiaikaisessa musiikissa että intialaisessa ja afrikkalaisessa kansanmusiikissa.

Unisonorytmi

Samanaikainen rytmisen liike sävelkudoksen eri äänissä, kuten *Fém*-etydin käsien osuuksissa.

LUETTELO LIGETIN PIANOTEOKSISTA

Kis zongorádarabok (Pieniä pianokappaleita) (1939–41)
Neljä lyhyttä pianokappaletta (1941)
Induló (Maaliskuu), nelikätinen (1942)
Kis tréfa (Pieni kepponen) (1943)
Polifón gyakorlat (Polyfoninen etydi), nelikätinen (1943)
Allegro, nelikätinen (1943)
Capriccio n° 1 & n° 2 (1947)
Invention (1948)
Három lakodalmi tánc (Kolme häätanssia), nelikätinen (1950)
Sonatina, nelikätinen (1950)
Rongszönyeg (Räsymatto, kolme pianokappaletta) (1950–1951)
Musica ricercata (1951–1953)
Chromatische Phantasie (1956)
Trois Bagatelles (1961)
Monument–Selbstportrait–Bewegung, pianoduo (1976)
Études pour piano I, kuusi pianoetydiä (1985)
Pianokonsertto (1985–1988)
Études pour piano II, kahdeksan pianoetydiä (1988–94)
L'arrache-cœur (1994)
Études pour piano III, neljä pianoetydiä (1995–2001)

LÄHTEET

Painetut lähteet

Arom, Simha. 1991. Afrikkalainen rytmi ja polyrytmi. Helsinki Biennale -ohjelmakirja 14.–20.3.1991.

Bregman, Albert S. 1990. *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Cuddy, Lola L. 1985. The color of melody. *Music Perception* 2 (3): 345–60.

Deutsch, Diana. 1982. Grouping Mechanisms in Music. *The Psychology of Music*. Lontoo: Academic Press.

Dibelius, Ulrich. 1994. *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*. Mainz: Schott Musik International.

Floros, Constantin. 1996. *Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite.

Gojowy, Detlef & Ligeti, György 1991. György Ligeti über eigene Werke. Teoksessa *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*. Hampuri: Laaber-Verlag, 349–363.

Griffiths, Paul. 1983. *György Ligeti*. Lontoo: Robson Books.

Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Hanslick, Eduard. 1991. Vom Musikalisch–Schönen. *Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Hofstadter, Douglas R. 1979. Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaforical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Järveläinen Hanna. 2010. Musiikin ryhmittäminen ja kuulema-analyysi. *Musiikkipsykologia*. Toim. Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi. Jyväskylä: WS Bookwell Oy, 67–82.

Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kostakeva, Maria 2005. Minimal oder Maximal Music? *Von Perotin bis Steve Reich. Die Ideen des "Minimalen" in der Musikgeschichte und Gegenwart*. Bratislava: Music Centre Bratislava Slovakia.

Kurkela, Kari. 1995. Yksityisen ja yhteisen rajalla. Musiikin esittämisen emotionaalisista ja kognitiivisista ulottuvuuksista. *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Toim. Ojala R. 1995. Porvoo: WSOY, 77–116.

Kuusi, Tuire 1990. Musiikinteoreettisten ilmiöiden suhde havaintoon. *Musiikkipsykologia*. Toim. Louhivuori, Jukka & Saarikallio, Suvi. Jyväskylä: WS Bookwell Oy, 83–99.

Ligeti, György. 1988. On My *Etudes For Piano*. *SONUS. A Journal of Investigations into Global Music Possibilities* 9: 3–7.

Ligeti, György. 1988 / 2007. Zu meinem Klavierkonzert. *György Ligeti. Gesammelte Schriften. Band 2*. Toim. Lichtenfeld, M. Mainz: Schott, 296–300.

Ligeti, György. 1989–1990 / 2007. Études pour piano – Deuxième livre. Notizen zu einzelnen Etüden. *György Ligeti. Gesammelte Schriften. Band 2*. Toim. Lichtenfeld, M. Mainz: Schott, 293–294.

Ligeti, György. 1997. Levynkansiteksti Sony Classical SK 62308.

Ligeti, György. 2001 / 2007. Zum Klavierkonzert. Levynkansiteksti (Teldec The Ligeti Project I, 8573-83953-2). *György Ligeti. Gesammelte Schriften. Band 2*. Toim. Lichtenfeld, M. Mainz: Schott, 300–301.

Ligeti, György. 2002 / 2007. Begegnung mit Steve Reich. *György Ligeti. Gesammelte Schriften Band 1*. Toim. Lichtenfeld, M. Mainz: Schott, 520–521.

London, Justin. 2002. Cognitive constraints on metric systems: Some observations and hypotheses. *Music Perception* 19 (4): 529–550.

Nieminen, Risto. 1991. Näkyjä, ilmestyksiä... Helsinki Biennale -ohjelmakirja 14.–20.3.1991.

Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton & Company.

Philip, Robert. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.

Pohjonen Joonas. 1999. Epäjärjestys – huimaus – ilo. Polymetriikan haasteet esittäjälle György Ligetin pianoetydeissä. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Kirjallinen opinnäyte.

Rahkonen, Margit. 1994. *Henki, sointi ja tekniikka: Claude Debussyn 12 etydiä pianolle*. Helsinki: Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja.

Repp, Bruno H. 2008. Metrical subdivision results in subjective slowing of the beat. *Music Perception* 26 (1): 19–39.

Roiha, Eino. 1965. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerrus.

Roelcke, Eckhard. 2003. *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay.

Sloboda, John. A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press Inc.

Steinitz, Richard. 2003. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Lontoo: Faber & Faber.

Taylor, Stephen Andrew. 2003. Ligeti, Africa and polyrhythm. *The world of music* 45 (2): 83–94.

Tiede-lehti. 1992. Kolmiulotteisia kuvioita -liite. *Tiede 2000*. (1992:5). Helsinki: Sanoma Magazines.

Toop, Richard. 1999. *György Ligeti*. Lontoo: Phaidon.

Ullén, Fredrik. 1996. Levynkansiteksti. BIS CD-783.

Várnai, Péter. 1983. Ligetin haastattelut vuodelta 1978. *Ligeti in Conversation*. Lontoo: Eulenburg Books.

Wilson, Peter Niklas. 1992. Interkulturelle Fantasien: György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8. *Melos 51*: 63–84.

Nuottilähteet

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

Ligeti, György 1988–94. *Études pour piano. Deuxième livre (No.7–14)*. Mainz: Schott ED 8654 (1998).

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

Ligeti, György 1995–2001. *Études pour piano. Troisième livre (No. 15–18)*. Mainz: Schott ED 8541 (2001).

Äänitteet

Aimard, Pierre-Laurent. 1995. *György Ligeti Edition 3. Works for piano*. SK 62308 Sony.

Aimard, Pierre-Laurent. 2002. *African Rhythms*. TeldecClassics 8573 86584-2.

Biret, Idil. 2001. *Ligeti Piano Etudes*. Naxos 8.555777.

Can, Toros. 2000. *Études 1–17. L`empreinte digitale* ED-13125.

Chung, Lucille. 2001. *Études 2nd livre*. CF5358.

Haase, Erika & Piazzini, Carmen. 2003. *Hommage à György Ligeti*. TACET 129.

Holtz, Corinne & Ligeti, György. n. 2001. CD-levytaltiointi. Ligeti im Gespräch mit Corinne Holtz. Sendung Musik der Zeit DRS 2.

von Saalfeld, Lerke & Ligeti, György. 1992. Lerke von Saalfeld im Gespräch mit Ligeti, Stuttgart 11.6.1992. Haastattelutaltiointi julkaisuun *Neue Zeitschrift für Musik* 1993:1 liittyvällä CD-äänitteellä.

Ullén, Fredrik. 1996. *György Ligeti. Complete piano music*. BIS-CD-783 ja BIS-CD-1683/84.

Internetlähteet

Arom, Simha. 2007. Language and Music in fusion: The Drum language of the Banda linda (Central African Republic) *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*. Viitattu 21.11.2009. <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art01.htm>

Bent, Margaret. "Isorhythm." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Viitattu 1.12.2009. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13950>

The Bad Plus – Fem (Etude #8) live in Moscow. Viitattu 20.2.2009. <http://www.youtube.com/watch?v=LIWsF28ZlFY>

Banfield, Volker. Pianoresitaalitallenne. Viitattu 20.2.2009. http://www.youtube.com/watch?v=NsjHHou_BFg.

Crescendo-Magazin 2002. Viitattu 13.1.2007. <http://www.klassik.com/magazin/magazines/template.cfm?AID=782>

Escher, Maurits Cornelis 1944. Kuva *Encounter*. Viitattu 21.1.2011. <http://www.mcescher.com/indexuk.htm>

Escher, Maurits Cornelis 1961. Kuva *Waterfall*. Viitattu 21.1.2011. http://en.wikipedia.org/wiki/Waterfall_%28M._C._Escher%29

Escher, Maurits Cornelis 1966. Kuva *Path of life*. Viitattu 21.1.2011. <http://www.mcescher.com/indexuk.htm>

IBM:n tiedote 10.1.2003. Viitattu 10.4.2007. <http://domino.research.ibm.com/comm/pr.nsf/>

London, Justin. 2007. Metre. Rhythm. *Grove Music Online*. Viitattu 13.2.2007. <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html>

Searby, Michael. 1997. Ligeti the Postmodernist? *Tempo*. New Series, No. 199. Viitattu 10.1.2007. <http://links.jstor.org/>

Tusa, John. 1999. John Tusa Interview with György Ligeti. BBC. Viitattu 31.7.2010. http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/ligeti_transcript.shtml

Wikipedia "Shepardin asteikko". Viitattu 10.10.2010 http://fi.wikipedia.org/wiki/Shepardin_asteikko

Julkaisemattomat lähteet

Aimard, Pierre-Laurent. 2002. Luentosarja Kölnin musiikkikorkeakoulussa heinäkuussa 2002.

Banfield, Volker. 2007. Volker Banfieldin tiedonanto kirjoittajalle sähköpostitse 15.1.2007.

Banfield, Volker. 2008. Volker Banfieldin haastattelu Hampurissa 22.2.2008.

Haase, Erika 2008. Puhelinkeskustelu Darmstadtissa 11.7.2008.

Ligeti, György. 1990. Esitelmä Valkoisessa salissa, Helsinki Biennale 20.2.1990. Äänitallenne Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen studion arkistossa.

Ligeti, György. PPSa. Luonnosmuistiinpanot Paul Sacherin säätiön arkistossa. György Ligeti Collection. Sijainti: SGL. Ligeti, György. Etüden (Kl, Buch 1–3, 1985–). Skizzen und Reinschriftentwürfe, Mappe 2.

Ligeti, György. PPSb. Pianoetydien käsikirjoitukset Paul Sacher Stiftungin arkistossa Baselissa. György Ligeti Collection. Sijainti: SGL. Ligeti, György. Etüden (Kl, Buch 1–3, 1985–) Reinschriften von Buch 1, 2, 3.

Ludwig, Claus-Dieter. (Schott-Online-Team) 8.5.2007 sähköpostiviesti kirjoittajalle.

Pace, Ian. 2007. Making possible the irrational: strategies and aesthetics in the music of Stockhausen, Cage, Ligeti, Xenakis Ferneyhough, Barret. Esitelmä 1.4.2007 Orpheus Academy, Ghent.

Sibourd Louise 2007. Keskustelu Metzissä 13.7.2007.

Sibourd, Louise. Pianoresitaali 20.2.1990 Helsingin Valkoisessa salissa. Kuvanauhatalenne. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitoksen studion arkisto.

Ullén, Fredrik. 2008. Fredrik Ullénin haastattelu Sollentunassa 16.5.2008.

Tutkimukseen liittyvien musiikkinäytteiden ja lisämateriaalin verkkosijainnit

Audionäytteet

1) György Ligeti: Pianoetydi nro 8 *Fém* (1989). Live-taltiointi jatkotutkintokonsertista Sibelius-Akatemian konserttisalissa 30.10.2008. Elisa Järvi, piano

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=00d3713fedbff416071c54f1f9f7aa10>

2) György Ligeti: Pianoetydi nro 8 *Fém* (1989) Yamaha disklavier -pystypianon soittamana. Näyte sävellyksen alusta.

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=ccc074df344919c77f656c7a36d84e54>

3) György Ligeti: Pianoetydin nro 8 *Fém* (1989) oikean käden osuus Yamaha disklavier -pystypianon soittamana.

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=3f5f5579bdd1f2f95b0f7575decd333f>

4) György Ligeti: Pianoetydin nro 8 *Fém* (1989) vasemman käden osuus Yamaha disklavier -pystypianon soittamana.

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=7394a2ba4a0275795d5d5127d95fb394>

5) György Ligeti: Pianoetydin nro 8 *Fém* alkupuolen hylätty varhaisempi versio ”Verworfene Seite”. Katkelma realisoitu disklavierilla. (Ks. nuottiesimerkki 34)

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=d7a1956a3c581aba81b23aee3467a721>

6) György Ligeti: Kaksi pianoetydin nro 8 *Fém* kuudestoistaosanuotteja sisältävää luonnoskatkelmaa disklavierin soittamana. (Ks. myös nuottiesimerkki 36)

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=a82904aa5f93591bfec237c07749d7a>

<http://felix.siba.fi/horde/sampo/get.php?id=9103bf12171ee14c35104ce76702ad0d>

Internet-sovellus

Vuoden 2011 aikana tullaan avaamaan internet-sovellus, jonka avulla käyttäjä voi itse sijoittaa aksentteja Ligetin etydin *Fém* tekstuuriin ja kuunnella erilaisia toteutuksia. Hanke toteutetaan Sibelius-Akatemian Kehittämiskeskuksen tuella. Tekijät: Elisa Järvi ja Risto Ranta-aho.

<http://www.siba.fi/ligeti>

KONSERTTI I *Sonaatteja ja muunnelmia*

19.5.2004 klo 19
Sibelius-Akatemian konserttisali

Elisa Järvi, piano

Mark Steinhäuser: **Sonata poco di D. Scarlatti (1999)**
(*1977)

Domenico Scarlatti **Sonata g K 30 *Moderato* ”Katzenfuge”**
(1685–1757) **Sonata a K 148 *Andante***
 Sonata a K 149 *Allegro*

Carl Philipp Emanuel Bach **Kokoelmasta *Clavier-Sonaten und Freye Fantasien nebst***
(1714–1788) ***einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber V***
 Sonaatti e-molli H 281, Wq 59/1 (1784)
 Presto
 Adagio
 Andantino

Jyrki Linjama: **Sonatina per pianoforte (1995)**
(*1962)

Joseph Martin Kraus **Kokoelmasta *Due Sonate per il Forte Piano***
(1756–1792) **(painettu 1788-92 Tukholmassa):**
 Sonaatti E-duuri
 Vivace
 Adagio – Allegretto
 Andantino con variazione

Helmut Lachenmann **Fünf Variationen**
(*1935) **über ein Thema von Franz Schubert (1956)**

KONSERTTI II

Pianon ulottuvuuksia

20.4.2006 klo 19 Sibelius-Akatemian konserttisalissa

Elisa Järvi: piano, fortepiano, disklavier

Libero Mureddu: ääniteknikko

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

***Bagatellen op. 126 (1823-24)**
Andante con moto
Allegro
Andante
Presto
Quasi allegretto
Presto - Andante amabile e con moto

Carl Ludvig Lithander
(1773–1843)

***Sonate pour le Pianoforte op. 15**
Composée et dédiée à Son Excellence Monsieur de Hauch
fis-molli (painettu Hampurissa 1822)
Allegro moderato
Adagio patetico
Menuetto non Allegro con espress[ione]
Rondo. Allegro.

Jyrki Linjama
(*1962)

***Kinderszenen, 2 rondoia fortepianolle (2004), k. e.**
Marssi (Lenno)
Siciliano (Katri)

Wolfgang Plagge
(*1960)

Reflections op. 113 (2001)
on Ludwig van Beethoven's "Bagatelles op. 126"

Andante con moto
Allegro
Andante
Presto
Quasi Allegretto
Presto - Lento

George Crumb
(*1929)

Makrokosmos II for Amplified Piano, 2. osa (1973)
Ghost-Nocturne: For the Druids of Stonehenge (Night-Spell II) Virgo
Gargoyles Taurus
Tora! Tora! Tora! (Cadenza Apocalittica) Scorpio
A Prophecy of Nostradamus Aries

Klarenz Barlow
(*1945)

****Variazioni e un piano meccanico (1986)**
für einen Pianisten und selbstspielendes Klavier

* Esitys fortepianolla (Regierin 1820-luvun Graf-kopio)

** Esitys midi-pianolla (Yamaha Disklavier)

KONSERTTI III *Kaikuja luonnosta*

4.10.2007 klo 19

Sibelius-Akatemian konserttisali

Elisa Järvi, piano

Georg Joseph Vogler
(1749–1814)

Pastorale D-duuri (1798)

Joonas Kokkonen
(1921–1996)

Viisi bagatellia (1968–1969)
1. Praeambulum: Allegro vivace
2. Intermezzo: Andantino
3. Aves (Linnut): Presto
4. Elegiaco
5. Arbores (Puut)

Friedrich Wilhelm Rust
(1739–1796)

Sonata per il Clavicembalo o Fortepiano XII
D-duuri (1794)
Allegro
Poco grave – Allegretto

Lauri Mäntysaari
(*1982)

Chats before Sunrise (2007) k.e.

Fredrik Lithander
(1777–1823)

Fantaisie composée pour le Piano-Forte C-duuri

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Grande Sonate pour le Pianoforte op. 28
"Pastorale" D-duuri (1801)
Allegro
Andante
Scherzo. Allegro assai
Rondo. Allegro ma non troppo

KONSERTTI IV *Von fremden Ländern und Menschen*

30.10.2008 klo 19

Sibelius-Akatemian konserttitali

Elisa Järvi, piano

Klarenz Barlow
(*1945)

Præludium & Fuga Fa-Cháyanat (1976)
kokoelmasta *Ludus Ragalis*

Joseph Martin Kraus
(1756–1792)

Sonata per il Forte Piano (Pariisi 1784 / Tukholma 1788)
Es-duuri (VB 195)
I Allegro moderato
II Andante con variaz[ione]
III Allegro ma non troppo presto

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

Sonate KV 331 A-Dur (Wien tai München 1783)
I Andante grazioso
II Menuetto
III Alla turca (Allegretto)

Carl Ludvig Lithander
(1773–1843)

Sonata for the Piano Forte
in which is introduced an Ancient Swedish National Air
composed and dedicated to Muzio Clementi
(painettu 1818 Lontoossa) C-duuri
I Allegro con spirito
II Andante cantabile
III Scherzo. Allegro
IV Rondo. Allegro

Elisa Järvi
(*1976)

Après une lecture de Bartók (2001)
Variations libres
Adagio
Allegro molto vivace

György Ligeti
(1923–2006)

Fém (1989)

Pehr Henrik Nordgren
(1944–2008)

Yuki-onna (1976)

KONSERTTI V *Aufforderung zum Tanz*

27.5.2010 klo 19.00

Sibelius-Akatemian konserttisali

Elisa Järvi, piano ja fortepianot

Sirje Ruohkala, valosuunnittelu

Franz Schubert (1797–1828)	Kuusi ländleriä
Wolfgang Rihm (*1952)	Ländler (1979)
Franz Schubert	Valses nobles D. 969, op. 77 (n.1827)
Milton Babbitt (*1916)	Minute Waltz (or 3/4 plus or minus 1/8) (1977)
Carl Maria von Weber (1786–1826)	Rondo brillant op. 65 <i>Aufforderung zum Tanz</i> (1819)

Domenico Scarlatti (1685–1757)	Sonaatti g-molli K. 450 (tango gitano) Sonaatti c-molli K. 99 (fandango)
Jukka Tiensuu (*1948)	Fantango (1984)
Paavo Heininen (*1938)	Runoilijan tango ja notturno (1999)
Conlon Nancarrow (1912–1997)	Tango? (1984)

Konsertissa käytetyt soittimet: Paul McNulty'n vuonna 1990 rakentama kopio Anton Walterin 1790-luvun fortepianosta, Rodney Regierin vuonna 2000 tekemä kopio 1820-luvun Conrad Graf -pianosta sekä vuonna 1999 rakennettu 1880-luvun mallin mukainen Steinway & Sons -konserttiflyygeli.