

SÄVELLYS
JA
MUSIIKINTEORIA



1/98

Lauri Suurpää

Beethovenin alkusoitot tutkimuksen kohteena

Kai Lindberg

Schenkeriläinen näkökulma musiikin muotoanalyysiin

Kaarlo Hildén

Norsu ja taskulamppu

Ajatuksia musiikin tulkinnasta ja tutkimisesta

Raportteja

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

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 1/98

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu
8. vuosikerta
Vastaava päätoimittaja: Lauri Suurpää
Toimittaja: Olli Väisälä
Toimitussihteeri: Leila Lukander
Taitto: Lauri Suurpää

Toimituksen osoite:
Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto
PL 86, 00251 Helsinki
Puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

| | | |
|----------------------|---|----|
| <i>Lauri Suurpää</i> | Musiikista kirjoittamisesta | 3 |
| <i>Lauri Suurpää</i> | Beethovenin alkusoitot tutkimuksen kohteena | 4 |
| <i>Kai Lindberg</i> | Schenkeriläinen näkökulma musiikin muotoanalysiin | 9 |
| <i>Kaarlo Hildén</i> | Norsu ja taskulamppu: ajatuksia musiikin tulkinnasta ja tutkimisesta | 25 |

RAPORTTEJA

| | | |
|-------------------------|---|----|
| <i>Hannu Apajalahti</i> | Heliteos kui probleem — teine rahvusvaheline muusikateooria konverts. Tallinna 17.–18.4.1998 | 50 |
| <i>Jyrki Linjama</i> | "Neue Musik in der Kirche" Kasselissa 11.–14.6. 1998 | 53 |

MUSIIKISTA KIRJOITTAMISESTA

Tieteellisen tekstin kirjoittamisen olennaisimpia ja tärkeimpiä vaiheita on tutkimuksen kysymyksenasettelun tarkka määrittäminen ja käytettävän teoreettisen välineistön valitseminen. Pelkkä aiheen valinta ei vielä sanele tutkimuksen suuntaa. Yksittäisen sävellyksen kohdalla esimerkiksi voi tutkia ainakin teoksen asemaa säveltäjän tuotannossa, sen suhdetta sävellysajankohtansa musiikilliseen käytäntöön, sen kirjallisuudessa saamaa vastaanottoa tai sen rakennetta. Näistä viimeistä on lisäksi mahdollista käsitellä useasta erilaisesta teoreettisesta näkökulmasta. Tieteellisen tekstin onnistumisen kannalta on tärkeää, että kirjoittaja selvittää sekä itselleen että lukijalleen, minkälaisia kysymyksiä hän aikoo tutkia ja millaisin välinein hän aikoo esittämiinsä kysymyksiin pureutua. Tieteellisenkin tekstin kohdalla on pohjimmiltaan kysymys kommunikaatiosta, ja jos lukijalle — saati kirjoittajalle itselleen — ei selviä mistä tarkkaan ottaen puhutaan, hämärtyy kirjoittajalta lukijalle välittyvä informaatio väistämättä.

Tämän lehden kaikki kirjoitukset liittyvät ainakin löyhästi musiikkianalyttisen tekstin kirjoittamisen lähtökohtiin. Oma artikkelini "Beethovenin alkusoitot tutkimuksen kohteena" määrittää erilaisia näkökulmia, joista Beethovenin alkusoittoja voi tutkia. Kirjoitus perustuu väitöstilaisuudessaani pitämäni *lectio praecursoriaan* ja siten kartoittaa väitöskirjani *Music and Drama in Six Beethoven Overtures* kysymyksenasettelua. Kai Lindbergin artikkeli "Schenkeriläinen näkökulma musiikin muotoanalyysiin" käsittelee schenkeriläistä muototeoriaa, esitellen sekä Schenkerin omia lähtökohtia että myöhempien teoreetikoiden esittämiä ajatuksia. Kirjoitus siis näyttää yhden teoreettisen lähestymistavan, jonka avulla tonaalisen sävellyksen kokonaisuuden jäsentymistä voi kuvata. Kaarlo Hildénin artikkeli "Norsu ja taskulamppu: ajatuksia musiikin tulkinnasta ja tutkimisesta" nostaa esiin vaikean kysymyksen siitä, mikä on analyysimme kohteena olevan sävellyksen ontologinen asema. Hildén esittää, että pohjimmiltaan voimme musiikkianalyttisen välineistön avulla kuvata ainoastaan omiin havaintoihimme pohjaavia käsityksiä musiikista emmekä siksi voi sanoa analysoivamme havaitsijasta metafysisesti riippumatonta teosta.

Lauri Suurpää

Beethovenin alkusoitot tutkimuksen kohteena

LAURI SUURPÄÄ

Musiikki on kautta länsimaisen historian usein liitetty johonkin itsensä ulkopuoliseen. Sen on usein katsottu liittyvän joko yleisesti inhimillisiin tunteisiin tai kuvailevan yksittäisiä ilmiöitä ja asioita. Lukusuhteidensa kautta sen on nähty jopa heijastavan universumin jäsentymistä. Ajatus musiikista ulkopuolisen todellisuuden heijastajana ulottuu ainakin antiikin Kreikkaan. Platon sanoo teoksessaan *Valtio*, että musiikki vaikuttaa ihmisten eettiseen käyttäytymiseen. Tästä syystä ihannevaltiossa tulisi hyväksyä vain tietyt moodit ja rytmit ja kieltää ne, jotka johtavat eettisesti kielteiseen toimintaan. Myös läpi keskiajan ja renessanssin vallinnut ajatus sfäärien harmoniasta, idea siitä, että musiikin lukusuhteet heijastavat maailmankaikkeuden rakennetta, on peräisin antiikista ja erityisesti pythagoralaisesta matematiikasta. Barokin aikana musiikin ja tunteiden, tai affektien kuten niitä usein kutsutaan, välinen yhteys nousi tärkeäksi. Musiikin ensisijaisena tehtävänä katsottiin olevan tunteiden jäljittely ja heijastaminen. Tämä ajatus periytyi myös klassismin aikaan. Esimerkiksi Heinrich Christoph Koch kirjoitti 1780-luvulla, että "musiikki on taide, jonka tarkoituksena on herättää meissä yleviä tunteita". (Koch 1782–93: 2, 144.) Klassismin aikana esiintyi myös yksityiskohtaisempia kuvauksia musiikin suhteesta ulkopuoliseen maailmaan. Esimerkiksi Jérôme-Joseph de Momigny julkaisi 1800-luvun alkuvuosina Haydnin 103. sinfonian ensiosasta analyysin, jossa hän ensin käsittelee osan teknisiä piirteitä ja sitten tarjoaa ohjelmallisen tulkinnan.

Jo klassismin aikana orastanut ohjelmallisuuden ajatus nousi myöhemmin 1800-luvulla ensiarvoisen painokkaaseen asemaan. Sinfoninen runo ja wagnerilainen kokonaistaideteoksen ajatus korostivat musiikin suhdetta sen ulkopuoliseen maailmaan. Ohjelmallisuuden ajatus vaikutti 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa myös Beethovenin alkusoittojen reseptioon. Esimerkiksi Richard Wagner tulkitsee *Coriolan*-alkusoittoa käsittelevässä kirjoituksessaan teoksen heijastavan yhtä kohtausta Shakespearen näytelmästä *Coriolanus*. Wagner pitää musiikin ja tekstin suhdetta niin ilmeisenä, että päättää artikkelinsa kirjoittamalla "näin runoili Beethoven *Koriolanin* musiikiksi". (Wagner 1907, 176.) Ohjelmallisuuden ajatus vaikutti suuresti musiikkikirjoitukseen vielä 1900-luvun alussa. Erityisen selvästi tämä näkyy niin sanotun "musiikin hermeneutiikan" piiriin kuuluvissa teksteissä. Hermeneutikot pyrkivät tulkitsemaan soitinmusiikkia joko suoraan ohjelmallisesti tai yleisemmin

poettisesti. Ainakin Beethoven-kirjallisuudessa hermeneutiikan huipennus saavutettiin Arnold Scheringin 1930-luvulla julkaisemassa kirjassa *Beethoven und die Dichtung*, jossa Schering esittää, että ainakin tiettyjen Beethovenin soitinteosten taustalta voi löytää maailmankirjallisuudesta otetut ohjelmat.

1900-luvun puolivälin jälkeen on musiikkianalyyseissä ollut nähtävissä pyrkimys formalisempaan analyysiin, ja tällöin ohjelmalliset tulkinnat ovat selvästi vähentyneet. Hermeneutiikan periaatteita sovelletaan kuitenkin edelleen ajoittain. Myös formalisemman musiikkianalyyseihin piirissä viitataan joskus musiikin ohjelmallisiin piirteisiin. Tällöin on pyrkimyksenä yleensä valottaa jo tehtyjä analyttisiä havaintoja ja etsiä näille ohjelmallista taustaa. Esimerkiksi Carl Schachter kirjoittaa Beethovenin *Pastoraali*-sinfonian myrsky-osan loppupolella olevasta suuresta kulminaatiosta seuraavasti: "Soinnillinen vaikutus, motiivinen jäsentyminen, uhattu mutta lopulta säilyvä rakenne muodostavat kaikki ikonisia symboleita, jotka heijastavat osan kuvaavia ja ohjelmallisia piirteitä." (Schachter 1995, 169.)

Nämä monipolviset ajatukset musiikin suhteesta ulkopuoliseen maailmaan vaikuttavat väistämättä Beethovenin alkusoittoja ja niiden ohjelmallisia piirteitä käsittelevään tutkimukseen. Erityisesti 1700-luvulla ja sen jälkeen esitetyt mielikuvat siitä, miten musiikki voi kuvata tai heijastaa jotain itsensä ulkopuolella olevaa ohjaavat varmasti ainakin jollakin tavoin tutkijan kysymyksenasettelua. Tapa ja laajuus, jolla nämä ajatukset otetaan huomioon riippuu kuitenkin suuresti tutkimuksen näkökulmasta. Perusnäkökulmia voi olla ainakin kolme. Ensiksi, tutkimus voi keskittyä siihen, mitä musiikin ohjelmallisista piirteistä on klassismin aikana ja sen jälkeen kirjoitettu ja käyttää Beethovenin alkusoittoja näiden ajatusten valottamiseen. Tällöin tutkimus painottuu musiikin estetiikkaan, ja alkusoitot syventävät estetiikan historian piiriin liittyviä huomioita. Toiseksi, tutkimus voi pyrkiä selvittämään, mitä Beethovenin alkusoittojen ohjelmallisista piirteistä on eri aikoina kirjoitettu. Tämänkaltaisen tutkimus lähestyisi alkusoittoja reseptiohistorian näkökulmasta, eivätkä tutkijan omat havainnot musiikin etenemisestä välttämättä nousisi tärkeään asemaan. Kolmanneksi, tutkimus voi olla musiikkianalyttinen ja keskittyä tutkijan omiin havaintoihin alkusoitoista. Tällöin kirjoittajien aiemmin esittämät kommentit musiikin ohjelmallisista piirteistä toimivat tutkijan omien musiikin kulkua kuvaavien ajatusten taustamateriaalina.

Näiden kolmen näkökulman onnistunut yhdistäminen on perusteellisesti aiheuttaa valottavassa tutkimuksessa uskoakseni hyvin vaikeaa. Näkökulmista jokainen on laaja. Jos käsiteltäviä alkusoittoja on useita, vaatii niiden syvempi analyttinen kommentointi runsaasti tilaa, jolloin ohjelmallisuuden historiallinen käsittely ei voi olla yksityiskohtaista. Lisäksi analyttisesti painottuneen tutkimuksen kysymyksenasettelun kannalta ei välttämättä ole olennaista, miten muut kirjoittajat ovat tarkastelleet ohjelmallisuuden kysymystä usein hyvinkin erilaisesta näkökulmasta. Ja kääntäen: jos

painotetaan sitä mitä musiikin ja ohjelman suhteesta on kirjoitettu, ei perusteellisten analyysien esittäminen ole mahdollista eikä välttämättä edes tarpeellista. Näistä syistä näkökulman rajaaminen on työn onnistumisen kannalta ensisijaisen tärkeää. Yhtä näkökulmaa perusteellisesti valottava tutkimus on mielestäni arvokkaampi kuin kaikkia pintapuolisesti käsittelevä.

Tässä tutkimuksessa olen valinnut musiikkianalyttisen näkökulman. Olen pyrkinyt selvittämään, miten alkusoittojen musiikillisten tapahtumien ja jännitteiden voi tulkita seuraavan niiden taustalla olevien ohjelmien kulkua. Erityisesti olen yrittänyt tutkia tapaa, jolla alkusoittojen pinnan yksityiskohtien ja teosten kokonaisuuden jäsentymisen voi yhdessä nähdä heijastavan ohjelmien tapahtumia. Yksityiskohtat antavat selkeän lähtöpisteen ohjelmalliselle tulkinnalle. Jos alkusoitossa esimerkiksi siteerataan jotakin oopperassa esiintyvää teemaa, piirtää tämä teema ja viittaukset, jotka se oopperassa luo, suoran yhteyden alkusoiton ja oopperan välille. Jos alkusoitossa siis kuullaan oopperasta vaikka temaattista materiaalia, joka esiintyy sankarin pelastuessa vaarasta, viittaa alkusoiton materiaali oopperan juonen kannalta olennaiseen tapahtumaan.

Yhtenäisten temaattisten tapahtumien luomien viittaussuhteiden toteaminen ei kuitenkaan vielä kerro paljoa alkusoiton dramaturgisen jäsentymisen ja ohjelman kokonaisuuden kulun välisestä suhteesta. Jos tahdomme selvittää mikä on tämän yksittäisen oopperasta lainatun teeman asema alkusoiton etenemisessä, on meillä oltava analyttiset välineet, joiden avulla voimme kuvata sävellyksen kokonaisuuden jäsentymistä.

Schenker-analyysi tarjoaa mielestäni perusteellisimman ja monisyisimmän kuvausmallin sekä sävellyksen kokonaisuuden rakenteesta että sen pinnan kulusta. Jos meillä on analyysitapa, jonka avulla voimme lähestyä sekä musiikin syvien tasojen että pinnan jäsentymistä, voimme selittää yksityiskohtien ja kokonaisuuden välistä suhdetta. Tämä auttaa selvittämään, mikä on yksittäisten musiikillisten tapahtumien — esimerkiksi oppeerasta siteeratun temaattisen materiaalin — asema alkusoiton kokonaisuudessa. Tällöin voimme myös syventää ohjelmallista tulkintaa, jonka tästä teemasta esitämme.

Ottakaamme esimerkki, joka selventää tätä ajatusta. Olettakaamme, että alkusoitto lainaa oopperasta temaattista materiaalia, joka kuullaan oopperan juonen jännitteiden kannalta tärkeässä kohdassa. Olettakaamme lisäksi, että oopperasta lainattu teema kuullaan myös alkusoitossa vaiheessa, joka on ensisijaisen tärkeä teoksen syvien tasojen jäsentymisen kannalta: esimerkiksi tilanteessa, jossa syvällä tasolla jännitteinen ja epästabili tilanne puretaan vakaseen tilanteeseen. Tällöin voimme katsoa musiikin pinnan ja syvien tasojen yhdessä luovan ohjelmallisten viittausten verkoston. Toisin sanoen, musiikin pinta luo alkusoitossa suoran viittauksen oopperaan ja sen sisäisiin

jännitteisiin. Samalla se, että yhteinen temaattinen materiaali kuullaan sekä oopperassa että alkusoitossa vaiheessa, jossa syvällä tasolla olennaisia jännitteitä puretaan, luo epäsuoria viittauksia näiden teosten kokonaisuuden jäsentymisten välille.

Tämä näkökulma Beethovenin alkusoittojen ohjelmallisiin piirteisiin on määrittänyt myös sen, mitä alueita laajasta kirjallisuudesta, joka käsittelee musiikin ja sen ulkopuolisen maailman välistä suhdetta, olen käyttänyt tutkimukseni taustamateriaalina. Taustamateriaalin painopistealueita työssäni on kolme. Ensinnä, koska tutkin sitä miten musiikin eri rakennetasoilla esiintyvät ilmiöt heijastavat taustalla olevaa ohjelmaa, olen pyrkinyt kartoittamaan miten kirjallisuusteoriassa, erityisesti strukturalismissa, on vastaavalla tavalla käsitelty juonirakenteen eri tasoja. Toiseksi, olen käsitellyt sitä miten Schenker-analyttisessä kirjallisuudessa on käsitelty toisaalta musiikin ohjelmallisia piirteitä ja toisaalta musiikin rakenteen ja strukturalismin kuvaaman juonirakenteen samankaltaisuuksia. Ja kolmanneksi, olen kartoittanut klassismin ajan kirjoittajien ajatuksia alkusoiton suhteesta sitä seuraavan oopperan jännitteisiin.

Sen sijaan en ole pyrkinyt kattavuuteen Beethovenin alkusoittojen ohjelmallisia tulkintoja esittävän kirjallisuuden kohdalla tai käsitellyt esimerkiksi hermeneutiikan esittämiä ajatuksia musiikin ohjelmallisuuden periaatteesta. Näiden kirjoitusten näkökulma musiikkiin poikkeaa usein niin suuresti omastani, että ne eivät valaisisi tutkimukseni kysymyksenasettelua. Siksi olen jättänyt ne sivuun.

Näkökulmani valinnalla en koeta vihjata, että analyttinen painotus olisi kirjoitukseni alussa luonnosteltuja esteettistä tai reseptiohistoriallista arvokkaampi. Näkökulman rajaus on kuitenkin uskoakseni tutkimuksen perusteellisuuden, ja tämän johdosta myös sen arvon kannalta välttämätöntä. Sinänsä ajatuksena kaunis lähestymistapojen moninaisuus ei ainakaan tämän tutkimuksen aihepiirin kohdalla tuntuisi johtavan perusteelliseen tutkimukseen. En ole halunnut tinkiä alkusoittojen analyttisen käsittelyn laajuudesta, sillä tämä huteroittaisi ohjelmallisten tulkintojen pohjaa. Toisaalta en ole tahtonut vähentää käsiteltävien alkusoittojen määrää, sillä tällöin tutkimuksen kohde ei muodostaisi mielekäästä kokonaisuutta. Siksi olen kaventanut tutkimukseni kysymyksenasettelua ja pyrkinyt vastaamaan esittämiini kysymyksiin mahdollisimman perusteellisesti.

Artikkeli perustuu kirjoittajan väitöstilaisuudessaan 24.1.1998 pitämään *lectio praecursoriaan*.

LÄHTEET

- KOCH, Heinrich Christoph 1782–93. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: Adam F. Böhme. 3 osaa. Näköispainos, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- SCHACHTER, Carl 1995. "The Triad as Place and Action." *Music Theory Spectrum*, vol. 17/2, s. 149–69.
- WAGNER, Richard 1907. "Beethoven's Overture zu 'Koriolan'." Teoksessa *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen, vierte Auflage, fünfter Band*, s. 173–76. Leipzig: Siegel's Musikalienhandlung.

Schenkeriläinen näkökulma musiikin muotoanalyysiin

KAI LINDBERG

Heinrich Schenkerin kehittämä tonaalisen musiikin eri rakennetasoihin pureutuva analyysimenetelmä on erittäin hedelmällinen lähtökohta tonaalisen musiikin muotojen tarkasteluun, sillä siinä tonaalisuuden vaatimukset on käsitetty hyvin laaja-alaisesti. Schenkerin keskeisenä pyrkimyksenä on selvittää tonaalisen musiikin kulkua ohjaavien harmonis-kontrapunktisten tekijöiden lainalaisuudet, joihin sävellysten kokonaisuuden orgaaninen koherenssi perustuu. Myös sävelteoksen muoto on Schenkerin mukaan kiinteästi sidoksissa hierarkkisesti jäsentyviin harmonis-kontrapunktisiin rakennetasoihin. Näin ollen esimerkiksi sävellyksen temaattinen materiaali ei hänen mukaansa vaikuta teoksen muodon jäsentymiseen. Schenkerin varsinainen muototeoria liikkuu siis melko yleisellä tasolla, ja tätä teoriaa onkin pyritty laajentamaan lähinnä perinteisten muotonäkemyksen suuntaan.¹

Tämän esityksen ensimmäisessä luvussa käsitelen Schenkerin muototeorian peruslähtökohtia, ja toisessa eräitä tähän teoriaan nojaavia ja sen täydentämiseen tähtäviä muotonäkemyksiä. Merkittävimmän ja kiinnostavimman lisän schenkeriläiseen muotokeskusteluun ovat tuoneet Felix Salzer, William Rothstein ja varsinkin David Beach.

1. HEINRICH SCHENKER

Schenkerin muototeoria syntyy tonaalisten rakenteiden analyysijärjestelmästä, jonka hän täydellisimmillään esittää teoksessaan *Der freie Satz*.² Teoksen muotoa käsittelevän viimeisen luvun johdannossa Schenker toteaa:

¹ Perinteisillä muotonäkemyksillä tarkoitan tässä sekä 1700-luvun loppupuolella syntyneitä muototeorioita (esim. Koch), että 1800-luvulla kehitettyjä normatiivisia "standardimuotoja".

² Schenker 1956 [1935]. Seuraavissa viitteissä on annettu teoksen pykälänumerot, jotka viittaavat sekä alkuperäiseen saksankieliseen että vuoden 1979 englanninkieliseen laitokseen.

Seuraavan muotojen tarkastelun uutuus on siinä, että kaikki muodot – jotka esiintyvät viime kädessä musiikin pintatasolla [*Vordergrund*] – johdetaan pintatasoa syvemmiltä rakennetasoilta [*Hinter- und Mittelgrund*]. Aiemmin tässä teoksessa olen esittänyt muodon kolmesta rakennetasosta [*Hinter-, Mittel- und Vordergrund*] kasvavan strukturaalisen koherenssin äärimmäisenä ilmauksena; toistan sen painokkaasti myös tässä, jotta tämän uuden teorian ja kaikkien aikaisempien muototeorioiden välinen ero tulisi mahdollisimman selväksi.³

Schenker korostaa tässä teoriansa innovatiivisuutta, joka perustuu tonaalisen musiikin syntaksin syvälliseen ymmärtämiseen. Syvimmän tason äänenkuljetusrakenne [*Ursatz*] on käsitettävä eräänlaisena "ylärakenteena", jonka puitteisiin kaikki muut säveltasolliset tapahtumat, kuten motiivit, säkeet, teemat jne. sijoittuvat. Muoto on Schenkerin näkemyksen mukaan kiinteästi sidoksissa äänenkuljetusrakenteeseen, joka on kaikkien muotojen alkulähde: "Olipa kyseessä kaksi-, kolme-, neljä-, tai viisiosaiset muodot, näiden kaikkien koherenssin takaa ainoastaan *Ursatz* ja *Urlinie* [= strukturaalinen linja] sävelvaruudessa [...]".⁴

Schenker aloittaa muototyyppien esittelyn johdonmukaisesti edelläkuvattuihin peruseräiteisiin nojautuen yksiosaisista muodoista, jotka perustuvat jakamattomaan strukturaaliseen linjaan. Lisäksi hän toteaa, että "kertaukset [...] eivät aiheuta strukturaalisen linjan keskeytystä eivätkä näin ollen myöskään muodon jakautumista".⁵ Tämä käy selkeästi ilmi Schenkerin esimerkeistä Fig. 40, 8–9; 152, 3–4, jotka ovat yksiosaisia muotoja kokonaisuuden osan kertauksista huolimatta.

Toisin sanoen, musiikissa koherenssi syntyy Schenkerin mukaan ainoastaan pintatasoa syvemmällä rakenteen tasoilla, jolloin esim. "motiivi" perinteisessä merkityksessään ei takaa kokonaisuuden yhtenäisyyttä ja lujuutta. Koska Schenker määrittelee muodon pelkästään äänenkuljetusrakenteen ehdoilla, hän hylkää kaikki perinteiset muotoparadigmat epäolennaisina. Laulumuotojen käsittelyyn johdattavassa pykälässä hän toteaa: "Hylättäköön tässä siis kaikki ne laulumuotojen määrittelyt, jotka ottavat lähtökohdakseen motiivin ja korostavat sen käsittelytapoja kuten kertauksia, variaatioita, laajennuksia, fragmentointia tai hajottamista pienempiin osiin; edelleen [hylättäköön] säe [*Satz*], säeryhmä [*Satzkette*], periodi, kaksoisperiodi sekä esi- ja jälkisäe [*Vorder- und Nachsatz*]. Näiden sijaan opissani esiintyy aivan määrättyjä muotokäsitteitä, jotka liittyvät alun alkaen kiinteästi kokonaisuuden ja yksittäisten osien sisältöön: erilaiset prolongaatiot johtavat erilaisiin moniosaisiin muotoihin [...]

³ Mt., § 306.

⁴ Mt., § 25.

⁵ Mt., § 307.

Tapaamme tosin myös toistoja – mutta päinvastoin kuin perinteisen muoto-opin niin kutsutut motiivitoistot nämä ovat tavallisesti peitettyjä – jotka mahdollistavat hyvin kauaskantoisia laajennuksia, sekä takaavat orgaanisen yhteyden etäistenkin kohtien välillä; sisällön laajentumiseen vaikuttavat myös tietyn soittimen tai orkesterin eri rekisterien käyttö. Kuitenkin kaikkein keskeisimmäksi kohoo tietyn prolongaation perustavanlaatuisen merkitys, joka [prolongaatio] määrittää heti alusta pitäen [sävellyksen] jokaisen osan tehtävän erittäin tarkasti [...]".⁶ Schenkerin mainitsemat "määrätyt muotokäsitteet" [*bestimmte Formbegriffe*] viittaavat tässä yksiselitteisesti *Ursatzin* ominaisuuksiin. Kaikkein syvimmän tason äänenkuljetusrakenne ei vielä tuo esiin sävellysten yksilöllisiä piirteitä eikä näin ollen myöskään sisällä (varsinaista) muotoa. Kullekin sävellykselle tunnusomaiset muodon erityispiirteet syntyvät vasta transformaatiotasojen [*Verwandlungs-Schichten*] välityksellä, joiden kautta *Ursatz* kulkee kohti sävellyksen lopullista muotoa. Schenkerin ajatuksia tiukasti seuraten muoto syntyy siis yksittäisissä tapauksissa "*Ursatzin* täydentymisen erilaisista keskeytyksistä ja hidastuksista".⁷ Motiivit (perinteisessä mielessä), teemat, teemaryhmät ja rekisteri ovat siis musiikin pintatason tekijöitä, jotka eivät Schenkerin mukaan jäsennä muotoa.

Kaksiosaiset muodot syntyvät Schenkerin mukaan "luonnollisimmin" strukturaalisen linjan keskeytyksestä.⁸ Tämä koskee sekä kokonaisten sävellysten, että niiden taitteiden jäsentymistä. Pelkkä strukturaalisen linjan kertaus ilman varsinaista keskeytystä (kuten $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) ei Schenkerin peruslähtökohdan mukaan voi tuottaa kaksiosaista muotoa. Tietyissä tapauksissa muoto jäsenyy kuitenkin syvän tason rakennetta alemmalla rakennetasolla. Tämä ilmenee ennen kaikkea kolmiosaisien muotojen kohdalla, joissa strukturaalisen linjan jakautuminen on myös tärkein muodon perusta. Tällöin kuitenkin kaksiosaisen, keskeytykseen perustuvan muodon piirteet ovat etualalla. Kolmiosaisen muodon, joka voidaan esittää kirjainkaaviona A–B–A', keskimäinen muotojakso on tässä tapauksessa tavallisesti keskeytyksikohdan laajennus. Esimerkkinä voi mainita Schenkerin analyysin Brahmsin valssista op. 39 nro 2 (Fig. 46, 1), jossa B-osa muodostuu dominantin prolongaatiosta. Keskijakson määrittely omaksi muotovaiheekseen perustuu siinä esiintyvään prosessiin, jonka tarkoituksena on

⁶ Mt., § 308.

⁷ Galand 1995, 28.

⁸ Schenker 1956 [1935], § 309. Keskeytyks (Unterbrechung) on musiikin pintatasolla usein symmetristen periodien taustalla. Esimerkiksi Mozartin pianosonaatin K. 331 ensiosan tahdeissa 1–8 *Kopfton* e (5) laskee tahdissa 4 dominanttisoinnun tukemalle h:lle (2), joka on pohjimmiltaan lomasävel ja pyrkii siis etenemään a:lle (1). Laskun täydentyminen 1:een kuitenkin keskeytyy, sillä tahdissa 5 ylä-ääneen tulee uudelleen e, jolta alkava uusi lasku etenee nyt a:lle tahdissa 8. Muodon kaksiosaisuus perustuu siis kvinttilaskun $\hat{3}-\hat{1}$ jakautumiseen ($\hat{3}-\hat{2}$ | $\hat{3}-\hat{1}$). Terssiltä alkavassa laskussa jakautuminen noudattaa puolestaan kulkua $\hat{3}-\hat{2}$ | $\hat{3}-\hat{1}$ (vrt. Schenkerin Fig. 21). Syvimmällä rakenteen tasolla keskeytyks on usein sonaattimuodon taustalla.

kumota dominantin johtosävelen vaikutus.⁹ Tässä ollaan luonnollisesti jo varsin lähellä sonaattimuodon tapahtumia, mutta ennen niiden tarkempaa käsittelyä on syytä vielä mainita kaksi tapahtumaa, joihin kolmiosainen laulumuoto voi perustua. Nämä ovat strukturaalisen linjan sävelen kromaattinen muunnos (*Mischung*) ja sivusävel. Mikäli sivusävel liittyy kyllin painokkaana strukturaaliseen linjaan, tuloksena voi olla tämän linjan täydentymistä viivyttävä itsenäinen muotovaihe. Toisaalta mitä lähempänä musiikin pintatasoa sivusävel esiintyy, sitä vähemmän muotoa luova se on. Tällöin sillä on ainoastaan koristeleva ja musiikillisia tapahtumia laajentava vaikutus. Schenkerin analyysi Chopinin Masurkasta op. 17 nro 1 havainnollistaa kahta eri rakennetasoilla esiintyvää sivusäveltä, jotka molemmat vaikuttavat muodon jäsentymiseen (Fig. 76, 5).

Syvimmällä rakennetasolla strukturaalisen linjan terssin kromaattinen muunnos voi myös tuottaa kolmiosaisen muodon, kuten Schenkerin esimerkistä Fig. 30a ilmenee. Tässä yhteydessä on syytä todeta, että sekä edelläkuvattujen sivusävel- että *Mischung*-tapahtumien tuloksena sävellyksen kokonaisuus perustuu jakamattomaan *Urlinieen*. Schenker kuitenkin tulkitsee näissä tapauksissa muodon kolmi- eikä yksiosaiseksi, mikä viittaa siihen, että myös *Urlinie*-tasoa erityisemmällä ja yksilöllisemmällä sävellyksen ominaisuuksilla voi hänen mukaansa olla muodon kannalta merkitsevä asema.

Schenkerin kuvaus sonaattimuodosta vahvistaa edelleen tätä vaikutelmaa. Schenker tulkitsee sonaattimuodon kolmiosaiseksi samoin kuin perinteisessä muototeoriassa on tehty aina 1800-luvulta lähtien. Hän käyttää sonaattimuodon jaksoista edelleen 1800-luvulla vakiintuneita nimityksiä (esittely, kehittäely, kertaus), joskin hän määrittelee kunkin jakson tehtävän kokonaisuudessa aivan uudella tavalla. Kuten jo aikaisemmin on todettu, Schenker hylkää kategorisesti kaikki melodiaan, motiiviin, teemaan ym. musiikin pintatason elementteihin perustuvat muotomääritykset. Näiden sijaan keskeiseksi kohoaa kokonaisuuden ykseys, jonka takaavat eri rakennetasojen äänenkuljetustapahtumat, lineaariset progressiot¹⁰ ja viime kädessä koko teoksen *Ursatz*.

Sonaattimuodossa kolmiosaisuuden taustalla on kaksiosainen, keskeytykseen perustuva rakenne, ja "ainoastaan jakautumisen [*Gliederung*] prolongaatio tuottaa sonaattimuodon".¹¹ Duurisonaateissa ensimmäisen toonikan prolongaatiota tulee

⁹ Schenker käyttää tästä prosessista nimitystä *Septbeschaffung* (engl. *securing the seventh*), mt., § 310.

¹⁰ *Der freie Satz*in englanninkielisessä laitoksessa Schenkerin käyttämän termin *Zug* käännös on *linear progression*. Tässä esityksessä käytän tämän käännöksen suomennosta "lineaarinen progressio".

¹¹ Mt., § 312. Juuri tämä piirre erottaa Schenkerin mukaan sonaattimuodon kolmiosaisista laulumuodoista, jotka voivat syntyä myös sivusävelen tai strukturaalisen linjan sävelen kromaattisen muunnoksen kautta. Näistä puuttuu sonaattimuodolle tunnusomainen keskeytyiskohtaan voimakkaasti työntävä liike.

seurata V (ylä-äänessä $\hat{2}$), joka päättää ensimmäisen jakson.¹² Toinen muotojakso muodostuu tätä dominanttia prolangoivasta prosessista, ja kolmas täydentää ensimmäisessä jaksossa keskeytyneen strukturaalisen linjan laskun toonikaan (Esimerkki 1).

Esimerkki 1. Duurimuotoisen sonaattimuodon äänenkuljetusrakenne, kun *Kopfton* on $\hat{3}$.

Schenkerin mukaan keskimmäisen muotojakson "ainoa ja yksinomainen [strukturaalisen] division mukainen tehtävä on täydentää liike V:lle".¹³ Perinteisen muototeorian korostamat motiivien "työstö" tai "kehittäely" (ts. erilaiset diminuutitekniikat) eivät ole *strukturaalisessa mielessä* merkittäviä, eikä niitä Schenkerin näkemyksen mukaan voi näin ollen pitää muotomäärityksen perusteina: "[...] diminuutiot [...] ovat ainoastaan keino saavuttaa tämän jakson division sille asettama päämäärä. Tähän päämäärään sisältyy kaikki [...]"¹⁴

Edellä kuvattu rakenne koskee lähinnä vain sellaisia duurisonaatteja, joiden ensimmäinen muotojakso (esittely) etenee dominanttisävellajiin. On huomattava, että tällöin sonaattimuodon keskijakso ei selvästikään ole strukturaalisessa mielessä samanarvoinen ulompien jaksojen kanssa. Syvän tason äänenkuljetusrakenteen kannalta kyseinen muototapahtuma on kaksiosainen, joka kuitenkin muuntuu

¹² Myös kolmiosainen laulumuoto voi syntyä keskeytyksestä, jolloin muodon keskimmäinen jakso rakentuu dominantin prolongaatiosta, ks. § 310. Tällaisen muodon ja sonaattimuodon välinen ero ei Schenkerin tekstistä ja esimerkeistä juurikaan käy ilmi. Asian lähempää tarkastelua varten ks. Smith 1996, 231-237.

¹³ Schenker 1956 [1935], § 314.

¹⁴ Mt., § 314.

keskijakson prosessin vaikutuksesta (ts. alemmalla rakenteen tasolla) kolmiosiseksi. Rinnakaissävellajiin moduloivissa mollisonaateissa tilanne on hieman erilainen. Tällöin *Kopfton* on hyvin usein kvintti, ja harmoninen rakenne noudattaa kaavaa I-III-V | I. Esittelyjakson loppu ei voi vielä merkitä keskeytystä, joka siirtyy nyt kehittäjäjakson loppuun. Toisin sanoen "yhtenäinen kvarttilinja jatkuu [esittelyn ja kehittelyn rajan yli], kunnes saavutetaan [struktuurallinen] $\hat{2}$ ".¹⁵ Toinen muotojakso (kehittäjä) on nyt myös syvimmällä rakenteen tasolla samanarvoinen ulompien muotovaiheiden kanssa (Esimerkki 2).¹⁶

Esimerkki 2. Mollimuotoisen sonaattimuodon äänenkuljetusrakenne, kun *Kopfton* on $\hat{5}$.

Lopuksi tarkastelen Schenkerin esitystä rondomuodosta (tai muodoista), joka on viimeinen hänen laajasti käsittelemänsä muototyyppi. Viisiosainen rondomuoto, $A^1-B-A^2-C-A^3$ syntyy "kahden kolmiosisaisen laulumuodon yhdistelmästä, jolloin ensimmäisen [laulumuodon] viimeinen jakso on samalla seuraavan laulumuodon ensimmäinen jakso [...] Näin ollen myös tämä viisiosaisuus pohjautuu syvimmällä tasolla parilliseen järjestykseen".¹⁷ Kaksi kolmiosaista muotoa voivat myös samalla tavoin yhdistyä seitsenosaiseksi rondoksi. Schenker ei tarkemmin määrittele näiden kolmiosaisten muotojen rakennepiirteitä, joskin lähes kaikki hänen esimerkinsä

¹⁵ Mt. § 99, ks. myös Fig. 154,7.

¹⁶ Sama koskee myös duurisonaateja, joiden exposition päämääränä on pääsävellajin III tai VI aste. Koska Schenkerin esitys musiikin muodoista on kokonaisuudessaan varsin suppea, hän käsittelee ainoastaan sonaattimuodon rakenteelliset pääpiirteet, ja tämän muodon yhteydessä tavattavat tavallisimmat äänenkuljetusmenettelyt. Ernst Oster on täydentänyt Schenkerin muotolukua tältä osin *Der freie Satz*in englanninkielisessä laitoksessa, ks. Schenker 1979, 139-141.

¹⁷ Mt., § 318.

ovat sivusävel- ja *Mischung*-menettelyistä kasvavia muotoja (Fig. 155). Näiden laulumuotojen luonteen mukaisesti "[...] A^2 :n ja A^3 :n on kertauduttava aina pääsävellajissa".¹⁸ Lisäksi rondon muotokriteerinä on A^1 -jakson harmoninen sulkeutuvuus: "B1 alkaa tavallisesti A^1 :n sulkeuduttua kokolopukkeella".¹⁹ Toisinaan A -jakso ei kuitenkaan kertaudu pääsävellajissa. Tällaisissa tapauksissa on Schenkerin mukaan kyse "vapaasta" rondomuodosta, joka saattaa rakenteeltaan lähestyä sonaattimuotoa. Rondon erottaa kuitenkin varsinaisesta sonaattimuodosta keskeytyskohtaan, V (ylä-äänessä $\hat{2}$), voimakkaasti työntyvän liikkeen puuttuminen.²⁰ Myös tämän perusteella on selvää, että rondomuoto ei Schenkerin järjestelmässä voi syntyä keskeytykseen perustuvasta kolmiosisesta muodosta.

Schenkerin rondomuodoille antamat struktuuralliset kriteerit ovat historiallisesti katsoen epäilemättä liian ahtaat. Ne valtavat kuitenkin tämän sävellyslajin sellaisia puolia, jotka 1800-luvulla syntyneessä rondoluokittelussa ovat jääneet lähes kokonaan syrjään.

Schenkerin muototeoriassa ei juurikaan ole tilaa musiikin ulkoiselle ilmenemismuodolle, jolla tarkoitan tässä perinteisesti muodon keskeisinä vaikuttajina pidettyjen motiivien, teemojen ja teemaryhmien jäsentymistä. Tämä johtuu ainakin osittain Schenkerin halusta tehdä selkeä ero perinteiseen, äärimmillään hyvin rajoittuneeseen ja kaavamaiseen muotoanalyyysiin.²¹ Koska Schenker korosti sävelteoksen yhtenäisyyttä, hän tahtoi sanoutua irti perinteisiä muotonäkemyksiä leimaavista ajatuksista, jotka korostivat kontrasteja muodon tärkeinä tekijöinä. Siinä missä perinteinen muototeoria on kiinnostunut erilaisten muotovaiheiden ja -yksiköiden havaitsemisesta lähinnä musiikin pintatason tapahtumiin (motiivit, teemat, tekstuuri ym.) nojautuen, Schenker tarkastelee kaiken taustalla olevaa jatkuvuutta *tonaalisen liikkeen* valossa. Esimerkiksi sävellyksen temaattinen materiaali on Schenkerin mukaan nähtävä tonaalista liikettä artikuloivana tekijänä, ja teemojen (tai muotovaiheiden) rooli määräytyy niin muodoin tämän liikkeen ehdoilla.

¹⁸ Mt., § 319.

¹⁹ Mt., § 319.

²⁰ Schenker ei käsittele lainkaan sellaisia rondoja, jotka ovat rakenteensa kannalta sonaattimuotoja. Esim. Mozartin Rondo K. 485 on hänen mukaansa myös rakenteellisesti rondomuoto (ks. Fig. 155, 3). Tässä tapauksessa Schenker itse asiassa (ja kenties tahattomasti) lähestyy rondoä historiallisesta näkökulmasta, tietyn karakterin omaavana sävellyksenä. Kyseisen Mozartin Rondon rakennetta suhteessa Schenkerin analyyysiin on Joel Galand tarkastellut artikkelissaan, ks. Galand 1995, 33-36.

²¹ Perinteinen muotoanalyyysi viittaa tässä ensi sijassa 1800-luvulla syntyneeseen muoto-oppiin (*Formenlehre*), joka schenkeriläisestä näkökulmasta katsottuna oli seurausta "muodon ja elävän tonaalisen kielen virheellisestä erottamisesta". (Dunsby ja Whittall 1988, 17.)

Schenkerin muotonäkemyksen kapea-alaisuudesta huolimatta Schenker-analyysi on kuitenkin kokonaisuudessaan erinomainen paradigma myös musiikin muotojen tarkasteluun, sillä sen avulla perinteisen muototeorian oletuksia ja malleja voidaan tarkentaa malleilla, jotka nojaavat tonaalisen musiikin kaikkein perustavimpiin rakenteisiin ja edellytyksiin.

Kuten sonaattimuodon schenkeriläisestä kuvauksesta ilmeni, tonaalisen musiikin muoto hahmottuu usealla eri tasolla. Musiikin ulkoisen ilmenemismuodon ja syvän tason äänenkuljetusrakenteen (*Ursatz*) tarkastelu erillisinä, mutta vuorovaikutussuhteessa olevina komponentteina on hedelmällistä ja välttämätöntä etenkin silloin, kun nämä kaksi ovat tavalla tai toisella ristiriidassa keskenään.²² Itse Schenker-analyysi toimii tällöin kahteen suuntaan: sen avulla edellä mainitut komponentit on mahdollista erottaa toisistaan, ja lisäksi niitä voidaan verrata keskenään ja tutkia niiden keskinäistä vuorovaikutussuhdetta mielekkäällä tavalla.

2. SCHENKERISTÄ ETEENPÄIN: FELIX SALZER, WILLIAM ROTHSTEIN JA DAVID BEACH

2.1. FELIX SALZER

Kuten jo aiemmin on todettu, Schenker ei juurikaan ollut kiinnostunut musiikin pintatasolla hahmottuvan muodon (jota artikuloivat esim. teemat) ja hänen korostamansa äänenkuljetusrakenteeseen perustuvan ("todellisen") muodon jäsentymisen välisestä suhteesta. Felix Salzer puolestaan avaa muotokeskustelua tähän suuntaan määritellesään kolme erillistä, mutta toisistaan riippuvaista sävellyksen jäsenysperiaatetta, joita hän kutsuu termeillä *rakenne*, *muoto* ja *muotoilu* [*design*].²³ Rakenne tarkoittaa käytännössä samaa kuin äänenkuljetusrakenne, joka "[...] ilmaisee sävellyksessä ykseyttä ja koherenssia".²⁴ Muoto on Salzerin mukaan "[...]

²² Selkeimpiä tilanteita edustavat sellaiset (duuri)sonaattimuodot, joissa kertaus alkaa jossakin muussa kuin toonikasävellajissa.

²³ Salzer (1982), s. 223-224.

²⁴ Mt., 223.

äänenkuljetusrakenteen arkkitehtonisen organisaation periaate".²⁵ Toisin sanoen Salzer noudattaa Schenkerin ajatuksia määrittäessään muodon kiinteästi äänenkuljetusrakenteen ehdoilla.

Kolmas ominaisuus – muotoilu – joka on "sävellyksen motiivisen, temaattisen ja rytmisen materiaalin järjestely",²⁶ viittaa puolestaan lähellä musiikin pintaa oleviin tekijöihin, jotka eivät ole syvän tason rakenteesta suoraan riippuvaisia. Perinteisen muototeorian tarkoittama muoto sijoittuu pääasiassa muotoilun alueelle, sillä "muotoilu myötävaikuttaa muodon alajakojen ja repetitioiden syntymiseen sekä prolongaatioiden jäsentymiseen jaksoihin [*sections*], teemoihin ja säkeisiin [*phrases*]."²⁷

Koska kaikki kolme yllä mainittua sävellyksen komponenttia ovat Salzerin mukaan kiinteästi toisiinsa sidoksissa, taiteellisesti kiinnostavan ja laadukkaan teoksen tulee välttämättä sisältää ne kaikki:

Äänenkuljetusrakenne järjestää tonaalisen kulun yhtenäiseksi malliksi; muotoilu antaa tälle mallille hahmon ja profiilin, mikä tekee siitä elävää musiikkia. Muotoilu ilman rakenteellista suuntaa ja koherenssia on tyhjää motiivisella ja rytmisellä materiaalilla leikittelyä. Ja rohkeimmatkaan strukturaalisten progressioiden prolongaatiot ilman vakuuttavaa temaattista ja rytmistä muotoilua eivät voi milloinkaan olla ilmaus elävästä taideteoksesta.²⁸

Lievästä schenkermäisestä poleemisuudesta huolimatta edellinen sitaatti havainnollistaa hyvin sekä äänenkuljetusrakenteen ja muodon että muotoilun tehtäviä sävelteoksessa.

Salzerin muotokäsityksen ydin piilee kokonaisuuden jakautumisessa osiin, joiden keskinäinen suhde on hierarkkinen. Sävellyksen osan muoto, joka siis perustuu rakenteen tapahtumiin, on aina alisteinen kokonaisuuden organismille.²⁹ Osakokonaisuuksien muodoista Salzer käyttää nimitystä *sisäinen muoto* (inner form), ja nämä yksityiskohtien muodot ovat edelleen sävellyksen "...koko muodon, eli *ulkoisen muodon* orgaanisia haaraumia".³⁰ Kyse on siis muodon alemman ja korkeamman tason

²⁵ Mt., 223.

²⁶ Mt., 224.

²⁷ Mt., 224.

²⁸ Mt., 224.

²⁹ Ajatus kokonaisuuden ja osien välisestä hierarkkisesta ja orgaanisesta yhteydestä sisältyi myös Schenkerin muototeoriaan.

³⁰ Mt., 224.

organisaatioperiaatteista. Etenkin ulkoinen muoto jäsentyy ensi sijassa äänenkuljetusrakenteesta käsin: "On ilmeistä, että ulkoinen muoto tarkoittaa käytännössä samaa kuin äänenkuljetusrakenne. Se on sävellyksen jäsentymisessä tärkeimmässä asemassa, sillä se edustaa muodon jäsentymistä rakenteen etenemisessä."³¹

Salzer jakaa ulkoisen muodon edelleen kahteen perustyyppiin, joita ovat *struktuurimuoto* ja *prolongaatiomuoto*. Tämä jaottelu perustuu hänen esittämäänsä sävelteoksen jäsentymisen kolmeen periaatteeseen (rakenne, muoto, muotoilu). Ensimmäistä perustyyppiä, jossa muoto-organisaatio perustuu äänenkuljetusrakenteeseen, edustaa kaikkein selkeimmin keskeytyksestä syntyvä kaksiosainen muoto. Prolongaatiomuoto syntyy puolestaan jakamalla struktuurin prolongaatio alaosiin motiivien, teemojen, tekstuurin ym. muotoiluun kuuluvien tekijöiden perusteella.³² Esimerkissä 3 on tyypillinen prolongaatiomuoto. Kuten tulkintani sävellyksen äänenkuljetusrakenteesta osoittaa, ensimmäinen muotovaihe muodostuu toonikan prolongaatiosta ja toinen sisältää rakenteellisen kadenssin.³³

Esimerkki 3. Schubert, saksalainen tanssi D. 783 nro 7 (op. 33 nro 7), äänenkuljetusrakenne.



musiikin muodon määrittäjiä. Rothstein lähestyy Salzerin näkemyksiä koettaessaan löytää tasapainon 1800-luvulla syntyneiden standardimuotojen ja edellä mainittujen 1700-luvun harmoniakorosteisten muototeorioiden välillä. Välittäjänä toimii Schenker, jonka muototeorian merkityksen Rothstein kiteyttää oivallisesti:

Se, mitä Schenkerin muotokäsityksestä puuttuu – ja mikä tekee siitä lopulta käyttökelpoisen, lähinnä perinteisemmin suuntautuneiden teorioiden tarkistuskeinona – on juuri säerakenteen täydellinen huomioonottaminen [...] Schenker on tietenkin oikeassa korostaessaan laajojen tonaalisten liikkeiden keskeisyyttä musiikillisen muodon kannalta. Mutta milloin tällaiset liikkeet ovat ristiriidassa ilmeisen säe- ja periodirakenteen kanssa, *molemmat* näkökohdat on otettava huomioon teoksen muodon perusteellisessa kuvauksessa.³⁸

Schenkerin ja perinteisten muototeorioiden välisen kuilun tasoittamiseksi Rothstein käyttää Salzerilta lainattuja käsitteitä sisäinen ja ulkoinen muoto, joskin hän määrittelee nämä uudella tavalla. Ulkoiseen muotoon Rothstein lukee sävellyksen temaattiset piirteet sekä säe- ja periodirakenteen, toisin sanoen jokseenkin samat tekijät joita perinteisesti on pidetty muodon keskeisinä vaikuttajina (vrt. Salzerin "muotoilu"). Sisäistä muotoa jäsentää "sävellyksen tonaalinen dynamiikka, sen laaja-alainen harmoninen ja lineaarinen rakenne",³⁹ mikä puolestaan on varsin lähellä äänenkuljetusrakennetta schenkeriläisessä mielessä.

Rothsteinin käyttämän terminologian tarkoituksena on selvittää musiikin välittömästi havaittavien pintatason piirteiden ja näitä syvemmällä tasolla vaikuttavien strukturaalisten tekijöiden välistä eroa. Tämä jaottelu on tarpeen, sillä molemmat ovat kiinteässä vuorovaikutuksessa keskenään, ja usein pintatason tekijät ohjaavat ratkaisevasti syvempien tasojen analyttisiä valintoja. Varsinkin lähellä musiikin pintaa toimivien, sävellyksen ulkoiseen asuun suoraan vaikuttavien tekijöiden painoarvon määrittely voi käytännössä kuitenkin olla hyvin ongelmallista.

Kuten sanottu, Rothsteinilla ulkoisen muodon jäsentyminen perustuu paljolti klassismin teoreetikoihin nojaavaan säe- ja perioditeoriaan, jota vasten hän tarkastelee syvän tason strukturaalista organisaatiota. Tämän näkemyksen mukaan muotoa jäsentävät ensi sijassa tietyn musiikillisen kokonaisuuden *päättävät* kadenssit, jotka voivat luonnollisesti olla tonaalisesti sulkeutuvia tai avoimia.⁴⁰

³⁸ Mt., 104.

³⁹ Mt., 104.

⁴⁰ Tästä poiketen 1800-luvulla syntyneessä muoto-opissa esim. jonkin teeman *alkaminen* katsottiin muodon kannalta tärkeäksi tapahtumaksi.

Rothsteinin terminologiaa käyttäen sonaattimuodossa sisäinen muoto on 2-osainen perusta, jota vasten ulkoinen muoto piirtyy 3-osaisena tapahtumana. Muotoa jäsentävät kadenssit, jotka jakavat eri vaiheet edelleen alaosiin. Näitä vaihteita ovat esim. "pääteemaryhmä" ja "sivuteemaryhmä".⁴¹ Muoto perustuu siis harmoniaan, joskin sävellajialueiden rajakohtien määrittely voi perioditeorian näkökulmasta olla toisinaan varsin hankalaa. Musiikin lineaaristen tekijöiden huomioiminen on tällöin välttämätöntä, jotta teoksen ulkoiseen muotoon vaikuttavien tekijöiden asema kokonaisuudessa olisi mahdollista esittää havainnollisesti.

Rothsteinin käyttämä jaottelu sisäinen ja ulkoinen muoto syntyy musiikin pintatason ilmiöiden ja syvän tason äänenkuljetusrakenteen välisestä erosta, mikä kuuluu itse asiassa jo Schenkerin teorian perustaviin ajatuksiin. Muodon eri tasot ovat siis implisiittisesti mukana myös Schenkerin muototeoriassa, vaikkei hän juurikaan käsitellyt muodon "ulkoista" puolta ja sen edellytyksiä toimia äänenkuljetusrakenteen puitteissa.

2.3. DAVID BEACH

Syvän tason äänenkuljetusrakenteen ja ulkoisen (perinteisen) muodon välinen suhde on hyvin monisyinen eräissä David Beachin tarkastelemissa Schubertin sonaattimuotoratkaisuissa, joissa rekapitulaatio alkaa usein subdominanttisävellajissa.⁴² Koska tämän suhdeverkoston tutkiminen edellyttää muodon tasojen tarkkaa erittelyä, Beachin lähtökohtana ovat aiemmin tässä luvussa käsitellyt muotonäkemykset. Musiikin ulkoisen ilmenemismuodon piirteistä Beach käyttää Salzerilta lainaamaansa termiä *muotoilu* [*design*], johon hän lukee "[...] sävellyksen pintatason elementtien, kuten motiivien ja rytmin lisäksi laajan tason organisatorisia piirteitä, joita ovat muoto ja sävellajirakenne".⁴³ Huomionarvoista tässä on ennen kaikkea muodon sisällyttäminen muotoilun [*design*] piiriin, joka siis jo itsessään sisältää monia erilaisia organisaatioperiaatteita. Beach erottaa kaksi laajalla tasolla vaikuttavaa muotoilun ominaisuutta, joita ovat "muodon muotoilu" [*formal design*] ja "tonaalinen muotoilu" [*tonal design*]. Muodon tasolla muotoilu viittaa perinteiseen hierarkkisesti jäsentyvään muotoon, jonka rakennetekijöitä ovat säkeet, periodit, teemat jne. (vrt. Rothsteinin "ulkoinen muoto"). Tonaalinen muotoilu tarkoittaa puolestaan sävellyksen pintatason

⁴¹ Rothsteinin käyttämät termit ovat "first group" ja "second group", mt., 114.

⁴² Beach 1992.

⁴³ Mt., 1.

sävellajirakennetta [*layout of keys*], joka kuitenkin on, kuten Beach huomauttaa, aivan eri asia kuin syvän tason tonaalinen rakenne.

Esimerkki 4. Schubert, *Forelli*-kvintetto, toinen osa, äänenkuljetusrakenne (David Beachin mukaan).

teemat: (1) (2) (3) (1) (2) (3)

sävellajit: F f# D Ab a# F

Sonaattimuodon kuvaukseen Beach ei yleisellä tasolla tuo mitään ratkaisevasti uutta: "Voidaan sanoa, että se [*sonaattimuoto*] on struktuuriltaan kaksiosainen, ja muotoilun kannalta kolmiosainen". Tärkeintä Beachin esityksessä onkin muotoilun ominaisuuksien erittely, joka on välttämätöntä etenkin silloin kun äänenkuljetusrakenne ja musiikin ulkoinen, esimerkiksi sonaattimuotona ilmenevä muodon muotoilu ovat poikkeuksellisen selvästi ristiriidassa keskenään.⁴⁴ Havainnollinen esimerkki tilanteesta, jossa tonaalinen muotoilu vaikuttaa syvän tason äänenkuljetusrakenteeseen on Schubertin A-duurikvinteton D. 667 (*Forelli*) toinen osa. Esimerkissä 4 on Beachin kaavio teoksen jäsentymisestä (Beach 1992, 9). Kokonaisuus jakaantuu temaattisesti kahteen osaan, joista ensimmäinen esittelee kolme toisistaan selvästi erottuvaa temaattista aihetta, ja toinen kertoo ne yläpuolisena pienterssitranspositiona. Tonaalinen dispositio on varsin poikkeuksellinen ja kuten esimerkistä käy ilmi, osa ei jakaudu

⁴⁴ Samaa jaotteluperiaatetta voidaan soveltaa myös muodon alaosiin, kuten Schubertin ns. kolmen sävellajin esittelyjaksot osoittavat. Esimerkiksi "Suuren" C-duurisinfonian esittely jakaantuu muodon ja tonaalisen muotoilun kannalta kolmeen vaiheeseen (C-duuri, e-molli ja G-duuri). Keskimmäistä vaihetta seuraa kuitenkin painokas ylinouseva sekstisoitu, joka purkautuu dominanttisävellajiin johtavaan dominantin dominanttisointuun (II[♯]). Näin ollen esittelyjakso jäsentyy rakenteellisessa mielessä I-II[♯]-V, kun taas temaattinen ja tonaalinen muotoilu noudattaa kulkua I-III-V. Toisin sanoen keskimmäinen vaihe muodostaa rakenteellisesti transitorisessa vaiheessa eräänlaisen temaattisen levähdyspaikan. Muodon kuvauksessa molemmat organisaatioperiaatteet on välttämätöntä ottaa huomioon ja pitää ne myös selkeästi toisistaan erillään. Vrt. Schachter 1983, 65-66, ja Murtomäki 1990, 46.

kahteen puoliskoon keskeytyksen vaan ensi sijassa kolmen teeman järjestelyn kautta. Voidaan sanoa, että tonaalinen muotoilu vaikuttaa tässä syvän tason rakenteeseen sulkiessaan keskeytyksen mahdollisuuden pois. Monessa suhteessa poikkeuksellinen rakenne tekee myös sopivan muotonimikkeen löytämisen ongelmalliseksi, joskaan olennaisinta ei ole muodon nimeäminen vaan tonaalisen muotoilun ja äänenkuljetusrakenteen välisen vuorovaikutuksen tunnustaminen ja esittäminen. Toisaalta, mikäli muoto käsitetään Beachin tapaan muotoilusta eikä äänenkuljetusrakenteesta lähteväksi, niin tätäkin osaa on mahdollista nimittää sonaattimuodoksi. Sonaattimuodon periaatetta edustavat tällöin teemojen esittely [*statement*] ja uudelleen-tai vastaesittely [*counterstatement*].

Beach laajentaa arvokkaalla tavalla Schenkerin teoriaan nojautuvia sonaattimuotonäkemyksiä kiinnittämällä erityistä huomiota muotoilun organisaatioperiaatteisiin. Mikäli muoto määritellään ainoastaan äänenkuljetusrakenteen ehdoilla, monien poikkeuksellisten sonaattimuototilanteiden tulkinta muodostuu väistämättä hyvin yksipuoliseksi. Beach kykenee vakuttavasti osoittamaan, että muotoa on tällaisissa tapauksissa syytä lähestyä perinteisesti, hänen käsitteistöössään muotoiluun kuuluvana parametrinä. Kaiken kaikkiaan muodon eri tasojen erottaminen auttaa ratkaisevasti äänenkuljetusrakenteen ja muotoilun välisen vuorovaikutuksen ja niiden keskinäisen painoarvon määrittelyä.

Kuten edellä on todettu, musiikin äänenkuljetusrakenteen kuvaus riippuu ratkaisevalla tavalla pintatason tapahtumista, joihin puolestaan perinteiset muotokaavat pääasiassa pääasiassa perustuvat. Vaikka tällaiset perusmallit ovatkin yksittäisten sävellysten erityispiirteiden kuvaukseen usein aivan liian jäykkiä, sävellyksen eri tasoihin pureutuvassa muotoanalyysissä ne on kuitenkin välttämätöntä ottaa huomioon.⁴⁵

⁴⁵ Charles J. Smithin mukaan "perinteiset muodot ovat laajan tason hahmon kannalta luotettavia oppaita [...] itse asiassa muodon luokitus on usein välttämätöntä tonaalisten sävellysten ymmärtämiseksi [...] tällaiset stereotyyppit eivät ole lainkaan pinnallisia ilmiöitä, sillä useimmissa sävellyksissä [perinteinen] muoto on ylärakenne, johon sisältyy kaikki muu." (Smith 1996, 194-195.) Tällaista muotokaavoja analyysin ensisijaisena lähtökohdana pitävää näkemystä on kuitenkin vaikea hyväksyä. On tietenkin totta, kuten Smith toteaa, että "monissa tapauksissa muotokaava ja äänenkuljetusrakenne ovat niin paljon toistensa kaltaisia, että niiden voidaan helposti sanoa olevan mitä läheisintä sukua keskenään". (Mt., 194.) Smithin näkemys johtaa kuitenkin helposti tilanteeseen, jossa tietty muotoajatus ohjaa äänenkuljetusrakenteen tulkintaa silloinkin, kun nämä poikkeavat toisistaan.

LÄHTEET

- BEACH, David 1992. "Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure." *Music Theory Spectrum*, vol. 15/1, s. 1–18.
- DUNSBY, Jonathan & Whittall, Arnold 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston: Faber & Faber.
- GALAND, Joel 1995. "Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo." *Music Theory Spectrum*, vol. 17/1, s. 27–52.
- KOCH, Heinrich Christoph 1782–1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition I–III*. Reprografischer Nachdruck, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- MURTOMÄKI, Veijo 1982. "Heinrich Christoph Kochin retorinen perioditeoria ja varhaisklassismin musiikillinen muodonta." *Musiikki* 4, s. 293–316.
- . 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. [Väitöskirja. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.]
- RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- ROTHSTEIN, William 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- SALZER, Felix 1982. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications. Ensimmäinen painos 1952.
- SCHACHTER, Carl 1983. "The First Movement of Brahms's Second Symphony: The First Theme and its Consequences." *Music Analysis*, vol. 2/1, s. 55–68.
- SCHENKER, Heinrich 1956 [1935]: *Neue musikalische Theorien und Phantasien III, Der freie Satz*. Wien: Universal Edition. (Engl. *Free Composition*, käänt. ja toim. Ernst Oster. New York: Longman, 1979.)
- SMITH, Charles 1996. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's *Formenlehre*." *Music Analysis*, vol. 15/2&3, s. 191–297.

Norsu ja taskulamppu

Ajatuksia musiikin tulkinnasta ja tutkimisesta

KAARLO HILDÉN

Onko musiikillinen taideteos nuotti, kokemus vai akustinen tapahtumasarja? Mihin musiikkianalyysi oikeastaan kohdistuu, mistä tarkasti ottaen puhumme kertoessamme havainnoistamme? Mitä teoslähtöisyys voi merkitä analyttisenä lähestymistapana? Mitkä mentaaliset prosessit johtavat akustisten tapahtumien muuntumiseen musiikilliseksi tulkinnaksi? Mikä on musiikinteorian merkitys musiikin ymmärtämisessä?

Kaikki edellä esitetyt kysymykset liittyvät taideteoksen ontologisiin ongelmiin. Yrityksistä huolimatta yksikään teoria taideteosten ontologisista määritelmistä ei ole osoittautunut filosofisesti tyydyttäväksi tai kiistattomaksi – itse asiassa koko taiteen ja taideteoksen olomuodon määrittelemisen on osoittautunut niin vaikeaksi teoreettiseksi ongelmaksi, että monet filosofit ovat ehdottaneet koko projektin hylkäämistä. Musiikkia tutkivakin joutuu tyytymään siihen, että edellä kuvatun kaltaisia, avoimeksi jääviä kysymyksiä on aina vastauksia enemmän. Tarve säilyttää oman ajatusmaailman selkeys saattaa helposti johtaa näiden vaikeiden kysymysten sivuuttamiseen. Tätä vaaraa pyrin ehkäisemään: tämän artikkelin tarkoituksena on pikemminkin sotkea lukijan ajatusmaailmaa kuin luoda illuusio selkeästä ongelmanratkaisusta.

Miksi edellä kuvatut ongelmat ovat musiikkia analysoivalle ja tutkivalle tärkeitä? Ehkä siksi, että me teemme jatkuvasti työssämme valintoja, jotka implikoivat vahvoja kannanottoja taideteoksen ja yleisemmin taiteenkin määritelmästä. Kun kerromme analyysin avulla jotakin musiikillisen mielenkiintomme kohteesta, joudumme rajaamaan tarkastelumme joihinkin aspekteihin. Tämä rajaus kertoo ehkä tiedostamattomastakin suhteestamme musiikkiin, siitä, millaisena musiikillinen todellisuus meille näyttää. Estetiikan vaikeuksien täyttämä historia on musiikin tutkijan kannalta arvokas itsetutkiskelun lähde. Voimme retrospektiivisesti osallistua väittelyyn eri näkemysten puolesta ja niitä vastaan ja tulla samalla tietoisemmiksi omista arvoasetelmistamme, musiikkianalyysin lähtökohdista ja ylipäätään tavastamme kokea taidetta ja musiikkia.

Vaikka taideteoksen ontologiset ongelmat ovatkin keskeisessä asemassa tässä artikkelissa, en pyri tarjoamaan niihin ratkaisua. Pikemminkin tarkoitukseni on tarkentaa omaa näkökulmaani ja niitä lähtökohtia, joille oma käsitykseni musiikista ja musiikintutkimuksesta perustuu. Pyrin etsimään – ennen kaikkea itselleni – musiikinteorian ja analyysin lähtökohtia asettamalla niiden ulkopuolelle: estetiikan, musiikkipsykologian, kognitiivisen musiikintutkimuksen ja filosofian rajamaastoon.

Tässä artikkelissa pohdin siis musiikkia ja musiikin tulkintaprosesseja¹ perinteisen musiikkiteoreettisen perspektiivin ulkopuolelta. Edellä esitettyjen kysymysten tavoittelu asettaa sekä itselleni että lukijalle melkoisia haasteita, sillä eri tieteenalojen käsitteistö ja näkökulmat poikkeavat huomattavastikin toisistaan. Erityisen hankalaksi haasteen tekee se, että joudun liikkumaan varsinaisen koulutukseni ulkopuolella olevilla alueilla. Tästä syystä esittämäni käsitykset on ymmärrettävä henkilökohtaisina mietteinäni silloinkin, kun tukeudun muiden tutkimuksiin tai artikkeleihin. Parhaassa tapauksessa tällainen lähestymistapa antaa kuitenkin mahdollisuuden omien näkemysten suhteuttamiseen ja metodologisten sekaannusten välttämiseen. Mitä suurempi etäisyys on kohteen ja tarkastelijan välillä, sitä helpompi on erottaa olennaiset asiat yksityiskohdista. Toisaalta avarampi perspektiivi saattaa tuoda esille aivan uusiakin piirteitä antaessaan tarkasteltavalle kohteelle laajemman kontekstin.

Artikkelin otsikko viittaa joskus käyttämäni vertauskuvaan tieteen ja yleensä tiedonhankinnan sirpaloitumisesta. Vertauskuvassa eläintarhan yövahti törmää pimeässä hallissa valtavaan esineeseen. Hän yrittää selvittää esineen olemusta pienen taskulampun valokeilan perusteella, mutta valokeila paljastaa vain yhden kurttuisen ja nahkean yksityiskohdan kerrallaan ja kokonaisuus jää hämäräksi. Vasta kun koko henkilökunta valaisee kohdetta eri puolilta, on mahdollista määrittää se karanneeksi norsuksi. Musiikki on tietoisien kontemplaation kohteena norsuakin isompi. Lisäksi se tuntuu aina pakenevan tarkastelijaansa, musiikki on käsitteenä monimerkityksellinen ja vaikeasti vangittavissa. Oman kapean erityisalansa tarkasteleminen poikkeitieteellisesti, uusista näkökulmista, on tästä syystä erityisen tärkeää ja mielenkiintoista. Sitkeä lukija toivottavasti kokee asian samoin ja jaksaa seurata mukana käsitejärjestelmien rinnakkaiselosta ja monimerkityksellisyydestä huolimatta.

ALKUASETELMA I: HEGEL JA "PUOLIAINEELLISEN TAITEEN SISÄISET MERKITYKSET"

...taideteos on välittömän aistittavuuden ja ajatusten keskikohdassa. Se ei vielä ole puhdasta ajatusta, mutta ei enää myöskään pelkkä aineellinen olio, niin kuin kivet, kasvit ja orgaaninen elämä. (Hegel 1968, 48; Vuorinen 1993, 251.)

Vaikka tieteenfilosofiset ihanteet ja tieteellinen kielenkäyttö ovatkin etäännyneet kauas romantiikan poeettisesta ja mystisestä ilmaisusta, osuu Hegel kuitenkin tarkasti yhteen

¹ Tulkinnalla tarkoitan niitä prosesseja, joiden tuloksena akustinen informaatio muuntuu musiikiksi.

taiteenfilosofian keskeisistä ongelmista. Toisaalta voidaan sanoa, että musiikillinen taideteos vaatii ollakseen olemassa jonkin ulkoisen manifestaation, sen tulee olla aistittavissa auditiivisesti (akustinen ilmiasu) tai visuaalisen merkkikielen kautta (partituuri). Toisaalta teos ei ontologisessa mielessä välttämättä lakkaa olemasta sen jälkeen, kun nuotti on tuhoutunut tai esitys loppunut. Teoksen voi ajatella jatkavan olemassaoloaan ainakin jonkin aikaa mentaalisenä representaationa. Edelleen voidaan taideteoksen aineellisuutta kyseenalaistaa väittämällä, että kuultu esitys ehkä olikin vain kalpea aavistus siitä, millaisena teos "tulisi esittää" – meillä on tuntemastamme teoksesta vahva mielikuva, jota eri esitykset täydentävät. Tällöin yksittäisen esityksen voi nähdä riittämättömänä edustamaan kaikkea sitä, mikä meidän mielestämme teokseen oleellisesti kuuluu. Vielä kyseenalaisempi taideteoksen olomuoto on partituuri tai käsikirjoitus, joka vaatii välittävän tulkitsijan voidakseen olla kuulijan nauttavissa. Hegel jatkaa:

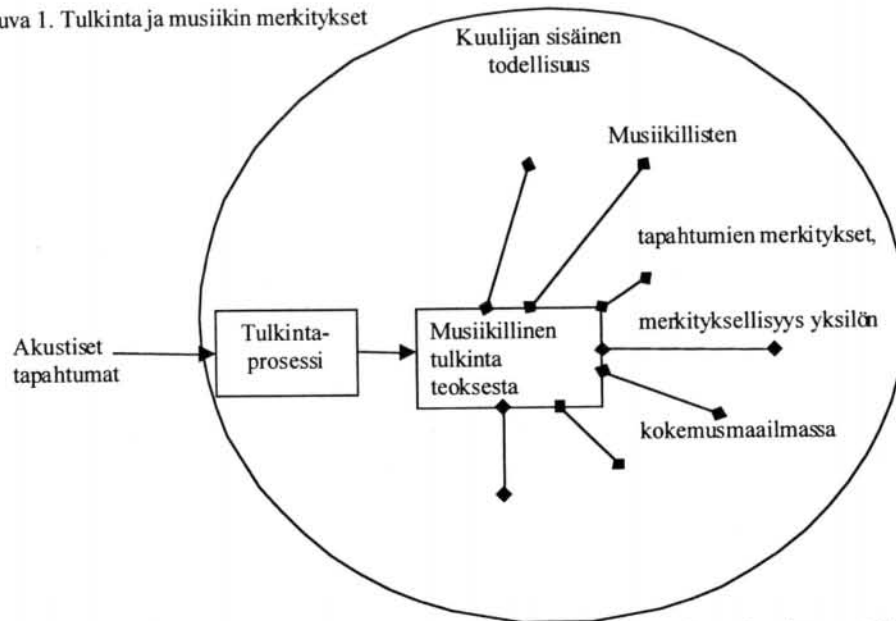
Taideteoksen kohdalla aloitamme siitä, mikä on välittömästi läsnä, ja kysymme, mikä on sen merkitys tai sisältö. Ulkoisella ei ole meille välitöntä arvoa, vaan oletamme sen taakse jotain sisäistä, merkityksen, jonka kautta ulkoinen maailma henkistyy. Juuri tähän, sieluunsa, ulkoinen viittaa. Sillä ilmiö, joka merkitsee jotain, ei tuo julki itseään ja ulkonaista puoltaan vaan jotain muuta, kuten esim. symboli tai vielä selvemmin faabeli, jonka merkityksenä on moraalinen tai opetus. Samalla tavoin pitäisi taideteoksen merkitä jotain [...] [sen pitäisi] tuoda julki sisäistä elävyyttä, tunnetta, sielua, sisältöä ja henkeä, ja juuri sitä kutsumme taideteoksen merkitykseksi. (Hegel 1968, 30; Vuorinen 1993, 252.)

Hegel tavallaan ohittaa yhden keskeisistä taideteoksen ongelmista – miksi meidän pitäisi löytää joko/tai määritelmä, kun taideteos on olemukseltaan selvästi sekä aineellinen että kognitiivis-emotionaalinen konstruktio. Tämän päivän näkökulmasta kiinnostavaa onkin se, miten nämä kaksi eri maailmaa kohtaavat ja mikä niiden keskinäinen suhde on. Pyrimme esimerkiksi jäljittämään niitä aineellisen maailman ominaisuuksia, jotka jonkin teoksen kohdalla herättivät meissä tiettyntyyppisen musiikillisen kokemuksen. Toinen arvoituksellinen ja kiehtova lähtökohta Hegelin salaperäisin sanankääntein tavoittelema taideteoksen sisäinen merkitys.² Tässä

² En voi pitää Hegelin ajatuksia taiteen sisällöstä ja merkityksestä muuta kuin jonkinlaisena poeettisena lähtökohtana, sillä toisessa yhteydessä Hegel ilmaisee epäluulonsa tämän sisällön tai merkityksen ilmenemisestä musiikissa: "Varsinkin viime aikoina musiikki on irrottautunut sinänsä selvästä sisällöstä ja näin palannut omaan elementtiinsä [Hegel viittaa näkemysensä musiikista kaikkein sisäisimpänä, abstrakteimpana ja epämääräisimpänä taiteenmuotona]. Mutta siksi se on myös yhä enemmän menettänyt valtaansa, varsinkin kun se on keskittynyt vain yhteen puoleen, nimittäin siihen mielenkiintoon, jonka

artikkelissa käytän sanaa musiikin *merkitys* eri lähtökohdasta kuin Hegel, vaikka haluan korostaa hiukan hegeliläistä ajatusta taiteen "sisäisestä olemuksesta". Musiikin *merkityksillä* viitataan kaikkiin niihin musiikin herättämiin emotionaalisiin ja kognitiivisiin prosesseihin, joiden ansiosta koemme kuulemamme musiikin esimerkiksi puhuttelevana, mielenkiintoisena, viihdyttävänä tai tunteisiin vetoavana – toisin sanoen *merkityksellisenä*. Kun puhun *tulkinnasta* tarkoitan puolestaan sekä niitä prosesseja, joiden seurauksena äänivärähtely muuttuu kuulijan mielessä musiikiksi että näiden prosessien lopputuloksena syntyvää kuvaa kuullusta kokonaisuudesta. Tulkinta liittyy siis ensisijaisesti musiikilliseen ajatteluun, tapaamme ymmärtää äänitapahtumat toisiinsa liittyvinä ja kokonaisuuksia muodostavina. Merkitys puolestaan viittaa tämän tulkinnan ei-musiikilliseen prosessointiin, siihen, miksi havaitut musiikilliset tapahtumat ovat meille tärkeitä. Ehkäpä kuva 1. onnistuu selkeyttämään ajatustani:

Kuva 1. Tulkinta ja musiikin merkitykset



Toisin sanoen musiikki tai musiikillinen todellisuus ei muodosta kuulijan mielessä eristäytyntä saarekettä, joka määritteli itse itsensä, vaan musiikillinen tulkinta ankkuroituu koko yksilön kokemusmaailmaan. Samalla tavoin kuin voimme ajatella lapsen käyvän satujen, pelien ja leikkien kautta läpi psyykkisen kehityksen kannalta

kohteena ovat sävellyksen puhtaan musiikilliset piirteet ja taidokkuus, eikä tämä kuulu muille kuin asiantuntijoille, eikä liity juurikaan yleisinhimilliseen mielenkiintoon taidetta kohtaan." (Hegel 1968, 266; Vuorinen 1993, 270, alleviivaus on omani.)

oleellisia asioita ja harjoittavan tärkeitä elämäntaitoja, voidaan nähdä musiikin ja taiteen tarpeen ankkuroituvan oman ajattelumme ja tunne-elämämme keskeisiin kysymyksiin. Meillä ei ole erillistä havaintojen prosessointijärjestelmää musiikkia varten, vaan musiikilliset tapahtumat liittyvät yleisempään tapaamme jäsentää maailmaa.³

ALKUASETTELMA II: ELÄMYS, KOKEMUS JA ANALYYSI

Analyysi voi olla vain musiikkielämyksen analyysiä; ellei innostu, ei ole mitään analysoitavaa. (Heininen 1992)

Musiikkianalyysi lähtee yleensä jostakin ennakkoaavistuksesta – jokin kuulemassamme teoksessa jää askarruttamaan mieltä vaatiessa paljastamaan verhotun olemuksensa. Tämä halu ymmärtää auditiivista todellisuutta edustaa puolestaan yleisempää pyrkimystä todellisuuden rationaaliseen jäsentämiseen. Tunteettomat tai selkiytymättömät äänihavainnot ovat uhkaavia: viidakon pimeydestä kuuluva karjunta on vähemmän pelottava, jos tiedämme mikä sen aiheuttaa (Kurkela 1993A, 411). Kaikki ympäröivät äänet eivät kuitenkaan saa samanlaista huomiota. Halu äänihavainnon "merkityksen" selvittämiseksi syttyy yleensä silloin, kun koemme kuulemamme olemassaolomme kannalta tärkeäksi (kuten karjunta tai lähestyvän auton ääni) tai kiinnostavaksi ja ainakin intuitiivisella tasolla mielekkääksi (kuten puhe tai musiikki). Siten analyysi on useimmiten jo lähtökohdiltaan subjektiivista, omaan kokemusmaailmaan ankkuroituvaa itsetutkiskelua. Hegel kirjoittaa tästä tiedostamisen tarpeesta myös luovan taiteellisen toiminnan taustalla:

Taiteen yleinen tarve on ihmisen rationaalinen tarve kohottaa ulkoinen ja sisäinen maailma henkiseen tietoisuuteensa kohteeksi, jossa hän tunnistaa uudelleen oman itsensä [...] Tämä on [...] pohjana ja välttämättömänä alkuna kaiken toiminnan ja tietämisen ohella myös taiteelle. (Hegel 1968, 42; Vuorinen 1993, 254.)

³ Haluan olla uppoamatta loputtomalta tuntuvaan keskusteluun siitä, miten musiikki voi ja voiko se ylipäättään viitata itsensä ulkopuolelle. Edellä esittämäni sanan "merkitys" avara määritelmä ei lainkaan ota kantaa esimerkiksi musiikin mahdollisuuteen toimia tunteiden ilmaisuna. En oletta musiikilla olevan mitään tarkasti määriteltävissä olevia konkreettisia merkityksiä, vaan viitataan yleisesti kunkin kuulijan omiin, musiikin käynnistämiin kognitiivisiin ja emotionaalisiin prosesseihin ja reaktioihin.

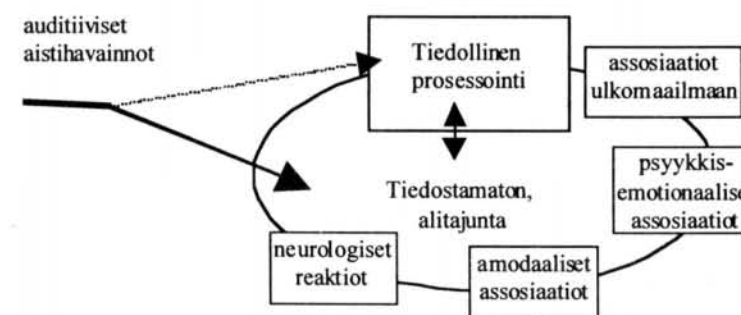
Ehkä taiteen merkittävyys on juuri tässä salaperäisessä hengen ja aineen liitossa, se ilmaisee aistien tarkasteltavaksi jotakin sellaista, mikä muuten tuntuu jäävän tavoittamattomiin. Onko siis analyysin tehtävänä tarkentaa ja "kohottaa tietoisuutensa kohteeksi" Hegelin mainitseman "merkityksen" tai "sisällön" erityispiirteitä? Nykytieteen näkökulmasta muotoiltuna kysymys voisi olla seuraava: pitäisikö meidän analyysin avulla pyrkiä tavoittamaan niitä mielen sisäisiä prosesseja, joiden seurauksena äänihavainnot muodostavat musiikillisiä kokonaisuuksia? Jos nämä prosessit ovat vastaanottajan mielensisäisiä tapahtumia, miten voimme varmistua niiden yleisemmästä merkittävydestä tai sovellettavuudesta? Yritän lähestyä näitä kysymyksiä tarkastelemalla toisaalta musiikin vastaanottamisen tai tulkitsemisen prosesseja ja toisaalta musiikin tutkimuksen lähtökohtia.

1. MUSIIKIN TULKINTA JA MERKITYKSET

Voiko musiikki ilmaista jotakin? Sana "ilmaista" viittaa ymmärtääkseni ajatukseen musiikin mahdollisuudesta toimia luojansa ja/tai esittäjänsä kokemusten, tuntemusten tai ajatusten kantajana. Hegelin sanoin: "... ilmiö, joka merkitsee jotain, ei tuo julki itseään ja ulkonaista puoltaan vaan jotain muuta [...] Samalla tavoin [...] pitäisi taideteoksen tuoda julki sisäistä elävyyttä, tunnetta, sielua, sisältöä ja henkeä, ja juuri sitä kutsumme taideteoksen merkitykseksi." (Hegel 1968, 30; Vuorinen 1993, 252.) Itse näen musiikin ilmaisevuuden olevan suhteessa vain kokijan itsensä musiikissa kokemiin merkityksiin, sillä musiikin ei voi olettaa toimivan merkitysten siirtämisen välineenä. Toisin sanoen emme voi tarkastella musiikin mahdollisia merkityksiä esittäjän tai säveltäjän viesteinä vaan ainoastaan tulkitsijan näkökulmasta. Voimme lähestyä musiikin ymmärtämistä yksilön sisäisenä kognitiivis-emotionaalisenä tapahtumana, jonka ilmaisevuus kytkeytyy ensisijaisesti yksilön henkilökohtaiseen tapaan tulkita musiikkiin sisältyviä merkityksiä. Kuva 2. pyrkii esittämään hyvin kaavamaisen mallin auditiivisten aistihavaintojen käsittelyprosessista, jonka tuloksena akustisista ilmiöistä syntyy "ilmaisevaa" taidetta.

Ylempi vasemmalta tulevan nuolen haara kuvaa havaintoaineuksen tiedollista prosessointia, jossa omat asenteet, koulutus ja yleensä tiedollinen kokemuksemme "suodattavat" ja muokkaavat informaatiota. Toinen, alempi nuolen haara on taas kuvitteellinen suora väylä tiedostamattomaan – kaikkea informaatiota emme pysty hallitsemaan, vaan voimme vain todeta omat reaktiomme.

Kuva 2. Musiikin tulkitseminen ja merkitykset



Omiin ruumiillisiin ja aistihavaitoskeemoihimme kytkeytyvät tulkinnat ovat musiikillisen merkityksenantoprosessin arkaaisimpia, varhaisimpiin kehitysvaiheisiin viittaavia elementtejä.⁴ Esimerkiksi elokuvien musiikin ja äänitehosteiden jokseenkin yhdenmukaiset vaikutukset katsojiin kertovat kuulohavainnon tulkinnan yleisistä kaavamaisuuksista: voimistuva ääni koetaan jonkin lähestymisenä, kiihtyvä pulssi viittaa intensiteetin nousuun, tuntemattomat, konkreettiseen kokemusmaailmaamme ja näköhavaintoomme suoraan liittymättömät tai yllättävät äänet ovat uhkaavia jne.

On kuitenkin tärkeää kiinnittää huomiota tiedostetun ja tiedostamattoman aineksen vuorovaikutukseen: toisaalta tietoisuus suodattaa, rajoittaa, värittää tai voimistaa informaatiota, ja toisaalta tiedostamattomat reaktiomme ja kokemuksemme vaikuttavat suoraan tapaamme ajatella (esimerkiksi kauhuelokuvan musiikin aiheuttama aktivaatio-tila voi näkyä siinä, miten tietoisesti tulkitsemme tapahtumat).

Olen kuvassa 2. jakanut musiikillisen merkityksenantoprosessin osatekijät amodaalisiin kokemuksiin, psyykkis-emotionaalisiin assosiaatioihin sekä neurologisiin reaktioihin. Neurologisilla reaktioilla tarkoitan sekä yksilönkehityksen että ihmisen kehityshistorian kannalta luultavasti vanhimpia ja vähiten tiedostettuja musiikillisen merkityksenantoprosessin osatekijöitä. Nämä ilmenevät suorina fyysisinä tai emotionaalisinä reaktioina pikemminkin kuin assosiaatioina. Neurologisten reaktioiden (pulssi kiihtyy, sympaattisen hermoston toiminta aktivoituu, iho nousee kananlihalle, tms.) taustalla on luultavasti perittyjä, henkiinjäämisen kannalta oleellisia äänihavaintojen tulkintamalleja. Lisäksi yksilönkehityksen varhaisvaiheiden

⁴ Stefani (1985) jaottelee musiikin tulkintaprosessit yleisiin koodeihin, sosiaalisiin ja musiikillisiin käytäntöihin sekä tyylilliseen ja teoksen tuottamisen kompetenssiin. Mainitsemani amodaaliset havainnot ja psyykkis-emotionaaliset assosiaatiot vastaavat lähinnä Stefanin yleisiä koodeja. Ne ovat siis havainto- ja loogisia skeemoja, joiden avulla havaitsemme ja tulkitsemme kaiken ympärillämme tapahtuvan.

äänimaisemat (kuten kohdussa ja äidin rinnalla kuultu sydämen syke) saattavat jättää pysyviä jälkiä tapaamme tulkita akustisia ilmiöitä.

Amodaaliset kokemukset puolestaan viittaavat eri aistijärjestelmien rajat ylittäviin kokemuksiin (Stern 1985). Ne näkyvät esimerkiksi siinä, miten erilaiset kinesteettiset kokemukset assosioituvat musiikkiin: me kuvailemme musiikkia poukkoilevana, junnaavana, lennokaana tai tanssillisena. Kinesteettisen ja musiikillisen kokemusmaailman liitoksen voimakkuuden taustalla on kummankin aistikanavan informaation samankaltaisuus,⁵ joka on perustana esimerkiksi musiikin ja tanssin ikivanhassa yhteydessä. Myöskin musiikin esittäminen fyysisenä suoritukseksi vaikuttaa tapaamme tulkita musiikkia: äänen tuottamiseen tarvittavaa lihastyötä ohjaavat skeemat yhdistyvät mielessämme soivaan lopputulokseen.⁶ Samalla tavoin musiikkiin assosioituu myös esimerkiksi taktiilisia ja spatiaalisia skeemoja.

Käsiteltäessä musiikkia psyykkisten periaatteiden ja ulkoisten objektien tai tapahtumien ilmentäjänä ollaan merkityksenantoprosessissa astetta korkeammalla tasolla. Tässä yhteydessä voidaan puhua kolmesta eri kategoriasta: 1) musiikin voi kokea viittaavan johonkin ulkomaailman ei-äänelliseen kohteeseen, jos niiden ominaisuudet koetaan riittävän samankaltaisiksi;⁷ 2) ääniympäristön tekijät voivat assosioitua varhaisessa kokemuksessa johonkin tunnetilaan, ja myöhemmin samantapaiset äänihavainnot aktivoivat kyseisen tunteen,⁸ 3) musiikkiin voidaan projisoida tunnetiloja, jolloin musiikin etenemisen logiikkaa ymmärretään omien tai muissa havaittujen käyttäytymisperiaatteiden mukaisesti. Tämä kolmas kohta voi viitata kahteen suuntaan: toisaalta saatamme kuvitella säveltäjän persoonallisuutta musiikin

⁵ Kummankin aistikanavan kautta saadut kokemukset jakavat aikaa samankaltaisesti, kummankin aistikanavan kohdalla voidaan puhua rytmistä, pulssista, dynamiikasta, fraseeruksesta jne.

⁶ Tällä tarkoitan esimerkiksi teknisen bravuurin ja musiikissa koetun heroisuuden yhteyttä tai suurten melodisten intervallien ilmaisevuutta, joka liittyy niiden laulullisen toteutuksen haastavuuteen (sana "skeema" lienee alunperin otettu käyttöön tässä merkityksessä teoksessa Head, H. 1920).

⁷ Esimerkiksi kissaeläimen pehmeät, keinuvat liikkeet ja musiikin fraseeruksen ja rytmikäsitteilyn vastaavat ominaisuudet Henry Mancinin "Pink Panther" -teemassa. Tämän tyyppinen assosiointi voi olla ainakin osittain tietoista tai aiempiin yhdistäviin kokemuksiin perustuvaa, mutta lähtökohta assosiaatiolle on tiedostamaton aistikanavien informaation samaistaminen. Kun arkaaiset amodaaliset kokemukset aikaansaavat musiikin ja ulkomaailman objektien samaistumisen, on todennäköisesti jo siirrytty tietoisempaan prosessointiin (palaan asiaan myöhemmin kuvassa 3).

⁸ Ymmärtääkseni on kuitenkin väärin olettaa kaikkien musiikin ja emotionaalisten tilojen väliset yhteydet tällä tavoin syntyneiksi. Eri yksilöiden assosiaatioiden samankaltaisuus viittaa siihen, että eräät havainnot saavat tulkinnan perimän kautta. Siten tuutulaulun teho perustuu musiikin tiettyihin rauhoittaviin ominaisuuksiin, joita ei voi korvata muilla menettämättä samalla haluttua vaikutusta. Muilla eläinlajeilla tällaisen perityn tulkinnan suhde opittuun lienee paljon suurempi. Musiikista psyykkisten prosessien ilmentäjänä tarkemmin: kts. esim. Kurkela 1993A.

kautta (esimerkiksi saatamme ajatella rönsyilevän tai tiukasti organisoidun sävelkielen kuvaavan säveltäjän luonnetta ja pyrkimyksiä yleisemminkin), toisaalta voimme tuntea vastaavuuden musiikissa koettujen prosessien ja omien psyykkisten periaatteittemme välille. Tällä tarkoitan ihmisille luonteenomaista tapaa kuvitella tunnetiloja toiminnan taakse: jos oma toimintamme on destruktiivista ollessamme raivostuneita, voidaan musiikin järjestyksen hajoaminen tulkita raivokkuudeksi.⁹

Esimerkiksi Tolstoin, Crocen ja Collingwoodin ilmaisuteorioita vastaan on hyökätty voimakkaastikin. Pinnallisesti katsottuna tämä onkin muusikon näkökulmasta ymmärrettävää, sillä taideteosta ei yleensä voida sanoa luotavan tai vastaanotettavan minkään tarkemmin määriteltävissä olevan tunnetilan vallassa.

Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa torjua musiikin emotionaaliset merkitykset kokonaan. Musiikin ja sen herättämien tunnetilojen välillä vallitsee selvä rinnasteisuus, vaikka sen laadun tarkka määrittely onkin mahdotonta. Vaikka emme itse tulisi surulliseksi surumarssista, voimme empaattisesti ymmärtää musiikin sopivan tuohon mielentilaan. Tässä on mielestäni kyse juuri edellä mainitusta amodaalisesta kokemuksesta: voimme yhdistää muiden aistien informaatiota kuulemaamme musiikkiin. Näin surumarssi yhdistyy esimerkiksi alakuloisen ihmisen kinesteettisiin tuntemuksiin – raskaus ja hitaus kuvaavat kumpaakin, riippumatta siitä tulemmeko itse surulliseksi musiikista vai ei. Toisin sanoen on ilmeisesti olemassa ihmiselle tyypillisiä tapoja kokea ympäröivää todellisuutta, jotka rajoittavat musiikkiin assosioitavien emotionaalisten tulkintojen määrää.¹⁰

Musiikkielämykseen ja yleensäkin musiikin kuunteluun ja vastaanottamiseen liittyy aina erilaisia tunnetiloja – voisi jopa sanoa, että emotionaalisten reaktioiden syntyminen on edellytys musiikkielämyksen synnylle. Niiden laatu ei kuitenkaan välttämättä määrittele musiikkidellisuuden perimmäistä olemusta vaan ne voi nähdä pikemminkin kokemiemme musiikillisten prosessien heijastuksina.¹¹ Nimittäessäni näitä kokemuksia reaktioiksi tai assosiaatioiksi, olenkin oikeastaan implikoinut niiden jossakin mielessä olevan "musiikkidellisuuden" ulkopuolella. Muusikon näkökulmasta

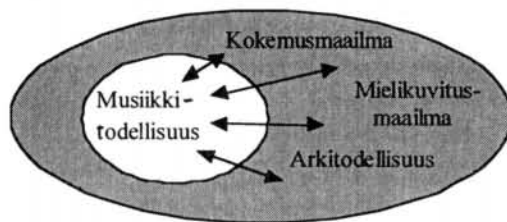
⁹ Vastaavaa logiikkaa edustavat kuvaukset puron iloisesta solinasta, myrskyn raivoamisesta ja maininkien rauhallisesta liikkeestä. Jos samojen adjektiivien käyttöön eri aistikanavien signaaleista (pehmeä valo, turkis, äänensävy...) ajatteli kertovan aistijärjestelmämme amodaalisuudesta, voisi samaa periaatetta noudattaen puhua amodaalisuudesta laajemminkin ajattelun ja psyykkisten prosessien yhteydessä. Palaan tähän aiheeseen tuonnempana.

¹⁰ Tunnetiloja kuvaavien sanojen merkityksen tarkka määrittely saattaa muodostua varsinaiseksi ongelmaksi puhuttaessa jonkin teoksen emotionaalisen värityksen yleispätevyydestä.

¹¹ Meyer (1966, 6) jakaa musiikin merkitykset sisäisiin (*embodied*) ja ulkoisiin (*designative*) merkityksiin. Sisäiset merkitykset viittaavat musiikkiin itseensä, sen sääntöihin ja ominaisuuksiin, ulkoiset viittaavat johonkin ei-musiikilliseen musiikin keinoin tai pelkästään assosiaatioiden avulla (Karma 1986, 37).

voisi ajatella, että on olemassa erillinen musiikkitodellisuus, jossa musiikin omat pelisäännöt ohjaavat tapahtumien tulkintaa.¹² Näiden tapahtumien merkittävyys koetaan kuitenkin näin määritellyn musiikkitodellisuuden ulkopuolella niissä emootioissa ja reaktioissa, joita musiikki aikaansaa. Tätä voisi verrata vaikkapa peliin, jonka kulkua säätelevät pelaajien yhdessä sopimat säännöt ja lainalaisuudet. Pelin mielenkiinto ja viehättävyys ei synny sääntöjen noudattamisesta, vaan voiton ja tappion jännityksestä. Pelaaja voi käydä läpi turvallisissa puitteissa kamppailua, joka arkitodellisuuteen siirrettynä voisi olla jopa yksilön olemassaoloa uhkaavaa. Musiikilliset tapahtumat voivat nähdäkseni hiukan vastaavalla tavalla rinnastua "muissa todellisuuksissa" koettuihin asioihin (kuva 3.). Tämä voi tapahtua esimerkiksi siten, että musiikillinen tapahtuma muistuttaa vaikkapa dynaamiselta rakenteeltaan joitakin hermostolliseen muistiimme tallentuneita skeemoja.

Kuva 3. Musiikki ja muut todellisuudet



Kuten jo edellä mainitsin, kokijan oman persoonallisuuden ja kokemusmaailman kautta syntyvät emotionaaliset merkitykset ovat useimmiten niin henkilökohtaisia, ettei musiikilla ole mahdollisuuksia toimia välineenä niiden siirtämiseen.¹³ Musiikki ei siis ole – ainakaan ensisijaisesti – tunneilmaisun *kieli*.

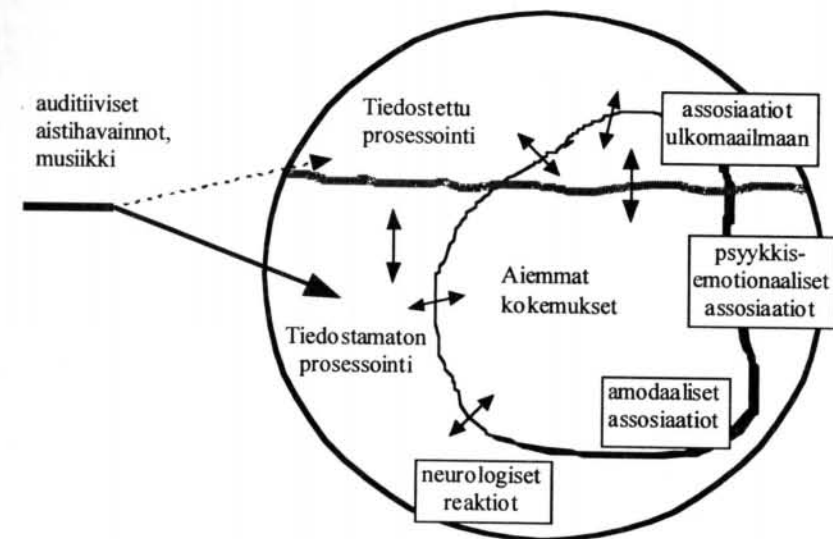
¹² Esimerkiksi tonaaliset, harmoniset ja metriset lainalaisuudet, periaatteet, jotka syntyvät musiikillisen sävelorganisaation sisäisestä logiikasta.

¹³ Musiikin määrättyjä tunteita nostattavaa funktiota on tietenkin käytetty laajastikin hyväksi esimerkiksi sodankäynnissä, mainonnassa, elokuvissa jne. Tällöin kuitenkin musiikkiin yhdistetään jokin esimerkiksi visuaalinen konteksti, joka selventää musiikin emotionaalista sisältöä. Pelkkä kuulokuva on tässä mielessä yleensä huomattavasti epämääräisempi.

2. TULKINTA JA MUSIIKILLINEN KOMPETENSSI

Musiikin "ymmärtäminen" on tietenkin kulttuurisidonnaista. Vaikka voimmekin nauttia vieraan kulttuurin musiikista esimerkiksi sen eksoottisuuden vuoksi, tulkintamme eroaa todennäköisesti ratkaisevalla tavalla musiikin oman kulttuuripiirin edustajien tulkintoista. Syykin lienee selvä: tapamme hahmottaa ja tulkita ääniympäristöämme muotoutuu kokemuksen myötä. Musiikillinen ajattelumme on hioutunut tulkitsemaan usein vastaan tulevia viestejä. Tästä näkökulmasta kuvassa 2 esitettyä musiikin tulkinnan mallia voisi tarkentaa seuraavasti:

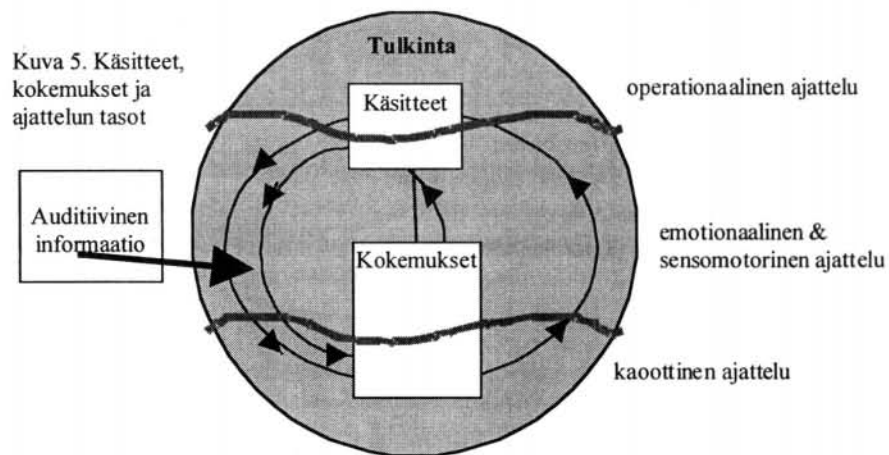
Kuva 4. Aiemmat kokemukset musiikin tulkinnassa



Kuvassa 4. olen jättänyt pois tiedostetun ja tiedostamattoman jäykät laatikot, sen sijaan niiden välillä on jonkinlainen osittain läpäisevä harso. Aiemmat kokemukset liittävät tiedostettuja ja tiedostamattomia elementtejä toisiinsa jatkuvasti muuttuvalla tavalla. Uudet kokemukset muuntavat aiempien kokemusten tulkintaa, kun muistiin tallentunutta informaatiota lajitellaan jatkuvasti päivittyvän kokemusmaailmamme vaatimusten mukaan. Toisaalta kokemus myöskin vaikuttaa niihin periaatteisiin, jotka lajittelevat vastaanotettavaa informaatiiovirtaa, sillä kokemuksen perusteella tärkeiksi

havaitut elementit poimitaan ja epäoleelliset karsitaan. Erityisen tärkeä on aiempien kokemusten merkitys ääni-informaation yhdistelyssä suuremmiksi yksiköiksi ja näiden yksiköiden välisten yhteyksien tajuamisessa. Juuri näihin yksiköihin musiikinteoreettiset käsitteet sointu, säe tai muoto viittaavat.

Nämä ääni-informaation prosessoinnit tapahtuvat nähdäkseni primaaristi tiedostamattoman alueella. Tiedostamaton ääni-impulssien organisointi ns. skeemojen avulla saa vasta kokemuksen myötä vastakappaleensa tiedostetussa. Vaikka tietoinen prosessointi ohjaakin intuitiivista tapaamme tulkita ääni-informaatiota, kohtaamme uuden teoksen tai tuntemattoman akustisen tapahtuman aina ensin tiedostamattomasti. Voimme tehdä joitakin nopeita, näennäisesti tiedollisesti värittyneitä huomioita musiikista – esimerkiksi "tuo kuulostaa ihan Brahmsilta" – mutta itse prosessointi ei ole lähtökohtaisesti tietoista eikä tiedollista: vasta kokemusta jälkeensä analysoimalla voimme päätellä miksi kyseinen kohta todella kuulosti Brahmsilta. Yritän kuvassa 5 selvittää näkemystäni ajattelun tasojen, käsitteiden ja aiempien kokemusten merkityksestä musiikin tulkinnassa. Kuvassa aisti-informaatio virtaa sisään vasemmalta, joutuen heti tulkitsevan mielemme prosessoinnin kohteeksi:



Ellipseinä kiertävät nuolet kuvaavat informaation käsittelyprosessia, joka pyörii kehää sisäisessä todellisuudessamme. Tätä sisäistä maailmaa elävöittää ja muokkaa jatkuvasti ulkopuolelta, ympäröivästä maailmasta saatava aisti-informaatio.

Sisempi kahdesta ellipsistä kuvaa aivotoimintoja, jotka vain osittain tai hämärästi nousevat operationaalisen ajattelun piiriin. Nämä aivotoiminnot käsittelevät siis ei-käsitteellistettyä informaatiota, joka kaoottisen ajattelun puolella hakee vapaasti yhtymäkohtia ja uusia merkityksiä.¹⁴ Nämä merkitykset ovat tietoisuutemme tavoitettavissa vain välillisesti, esimerkiksi havaittavien reaktioiden analyysin kautta.

Ulompi ellipsi kuvaa sellaisia havaintokokonaisuuksia, jotka nousevat käsitteellisen ajattelun objekteiksi. Käsitteemme ankkuroituvat emotionaalisen sensorisen ja kaoottisen ajattelun prosesseihin, mutta mielen arkaaisimpiin kerroksiin uponnut ankkuri sijaitsee syvällä havaittavan ja tarkasteltavan pinnan alapuolella. Omaa musiikillista ajatteluaan tutkiva henkilö joutuu toimimaan paljolti piilevistä merkityksistä saatavien heijastusten ja teoreettisten oletusten varassa.

Kun kokemukset verkottuvat ja muodostavat vaikkapa kokonaisnäkömyksen musiikillisesta teoksesta tai maailmankatsomuksen kaltaista ajattelua, tarvitaan valtava määrä saadun informaation lajittelua, tarkastelua ja punnitsemista. Tämä työ tapahtuu tietenkin vain oman itsemme sisällä, olemme vain ohuelti nykyhetkessä kytkeytyneet aisti-informaation kautta ulkoiseen todellisuuteen. Voisi ajatella, että **kyseessä on jonkinlainen sisäisen havaintomaailman prosessi, jossa ajattelumme tasot käyvät keskustelua musiikkikokemuksesta tallentuneiden muistijälkien merkityksistä ja yhteyksistä aiempaan kokemusmaailmaan.**

Tutkimusten mukaan vastasyntynyt tai jopa vielä syntymätönkin lapsi pyrkii ensimmäisistä kuulohavainnoistaan lähtien tiedostamattomasti organisoimaan ääntä mielekkäällä tavalla, kokemusperäisen tulkintamalliston olemattomuudesta huolimatta (esim. Stern 1985). Vastasyntynyt lapsi ei ole "objektiivinen" tai "tyhjä" vastaanottaja, vaan aktiivinen havaintojen muokkaaja. Lapsen tapa mieltää esimerkiksi ääni-impulsseja vaikuttaa olevan hämmästyttävän valmis, se on hyvin samankaltainen kuin aikuisenkin. Kokemusten kautta ymmärtäminen ei siis ole koko totuus: on olemassa monia synnynnäisiä periaatteita, joiden kautta havainnot saava tulkintansa.

Kuullun musiikin jäsentäminen vaatii esittämäni mallin mukaan lähinnä altistumista musiikillisille ärsykkeille ja näin saatujen kokemusten kautta kehittyvää ääni-informaation prosessointikykyä. Käsitteellisen ajattelun kehittyessä musiikkikokemuksen organisointiperiaatteet tulevat jossakin määrin tiedostetuiksi, ja ihminen pyrkii löytämään havaitsemilleen toimintatavoille vastaavia käsitteitä. Tätä tarvetta musiikinteoria pyrkii tyydyttämään.

¹⁴ Matti Bergström käsittelee laajasti kaoottisen ajattelun merkitystä lasten kehityksessä ja taiteessa yleensä mm. kirjoissaan "Mustat ja valkeat leikit" (1997A) ja "Lapsi — viimeinen orjamme" (1997B). Ajattelun tasojen nimitykset ovat Basch-Karenin (1985; Lehtonen 1996, 78).

3. TEORIA JA MUSIIKIN "YMMÄRTÄMINEN"

Edellä käydyn pohdinnan perusteella on käynyt ilmi, että musiikin tulkintaprosessi on osittain tietoista ja tiedollista, mutta olennaisimmalta osaltaan tiedostamatonta ja eikäsitteellistä tai esikäsitteellistä. Musiikki saa merkityksiä a) aistihavaintojen amodaalisuuden ja neurologisten reaktioiden kautta, b) assosioituessaan psyykkisiin prosesseihin, c) integroidessaan ennalta-arvaamattomalla tavalla aiempia havaintoja ja niihin liittyviä tunnetiloja, d) kokemuksen kautta syntyvien kulttuuri- ja tyyllisidonnaisten ajattelun periaatteiden kautta. Tulkintaprosessi on siis kokonaisvaltainen tapahtuma, joka liittyy kokemusmaailmamme, persoonallisuutemme osatekijöihin ja tapaamme luoda todellisuuksia ja ymmärtää maailmaa. Onko musiikinteoria niin erottamaton osa kulttuuriamme, että sen perusteiden tunteminen muodostuisi edellytykseksi länsimaisen taidemusiikin tulkintaprosessin "onnistumiselle"? Tähän voi vastata melko yksiselitteisesti: ei ole. Musiikin säännöllinen kuunteleminen, myös ilman teoreettista viitekehystä tai analyttisiä työkaluja, kouluttaa aivot tulkitsemaan musiikkidollisuuden merkityksiä.¹⁵

Tämä ei merkitse tietenkään sitä, että teoreettinen tietämys olisi merkityksetöntä: sen avulla saadaan esimerkiksi arvokas mahdollisuus tutustua teokseen liittyvään sävellystekniseen ja teoreettiseen traditioon. Sen kautta voimme päästä osallisiksi yhteisestä kulttuuriperinteestä, löytää yhteiset sanat keskustellessamme musiikista. Lisäksi voimme kuunteluamme ja musiikillista ajatteluamme ohjaamalla syventää omaa tapaamme ymmärtää ja kokea musiikkia sekä löytää uusia musiikista nauttimisen tasoja.

Oleellista kysymykselle teorian merkityksellisyydestä musiikin ymmärtämisen välineenä on musiikinteoria-käsitteen rajaus. Viitataanko sillä ns. perinteisen konservatorioteorian oppiaineisiin vai sisältääkö käsite koko sävellyksen, musiikinteorian, analyysin ja musiikintutkimuksen laajan kentän? Jos teoriolla viitataan siihen tiedolliseen ja taidolliseen arsenaaliin, jonka oppilaan voi keskimäärin olettaa saavan musiikillisen peruskoulutuksen yhteydessä, jää teorian merkitys musiikin tulkinnan ja ymmärtämisen välineenä luultavasti melko vaatimattomaksi.

Musiikin teoreettinen jäsentäminen vaikuttaa luonnollisesti tapaamme havaita ja ymmärtää musiikkia – havainnot saavat merkityksensä suhteessa aiemmin käsitteellistettyihin asioihin, kuten Hannu Apajalahti toteaa artikkelissaan "Teoria ja käytäntö" (Apajalahti 1997). Itse muotoilisin asian siten, että havainnon musiikillinen

¹⁵ Kuvaavana anekdoottina voin kertoa, että oma isäni saattoi ilman musiikillista koulutusta hyrällä pyynnöstä halutun katkelman melkein mistä tahansa keskeisestä orkesteriteoksesta. Itse en pysty yhtä hyvään suoritukseen 20 vuoden musiikkikoulutuksen jälkeen.

merkitys ja jäsenitys eivät ensisijaisesti määräydy käsitteellisen prosessoinnin kautta, vaan käsitteellistetyt asiat pikemminkin suuntaavat tai ohjaavat havaitsemista.

Tapamme havaita ja jäsentää musiikkia on aina ensisijaisesti intuitiivista – käsitteet saavat sisällön saatujen kokemusten kautta, ja nämä kokemukset nähdään suhteessa aikaisempiin havaintoihin ja kokemuksiin. Kokemukset syntyvät kuitenkin aina vuorovaikutuksessa tiedostetun prosessoinnin kanssa, kokemusmaailman "objektien" välinen tärkeysjärjestys on paljolti riippuvainen arvoista, mielipiteistä ja tiedoista. Onnistuessaan musiikinteoria kuvaa, selkeyttää, syventää ja vahvistaa olemassa olevaa tapaamme havaita ja tulkita musiikkia, harvoin (jos koskaan) voi musiikinteoria muuttaa perustavalla tavalla jo sisäistynyttä musiikkidollisuutta. En toisin sanoen näe suurta periaatteellista eroa koulutetun kuulijan ja asiaan paneutuneen amatöörin tulkintojen lähtökohdissa. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että musiikillisen koulutustaustan erilaisuudesta huolimatta saatetaan keskustella vapautuneesti jonkin esityksen ominaisuuksista ja päätyä hyvinkin yhteneviin näkemyksiin.¹⁶ Teoreetikkokaan ei musiikkia kuunnellessaan välttämättä analysoi sointuasteita, mutta hänen tiedostamaton tulkintakykynsä on vahvistunut huomattavasti tiedollisen käsittelyn antaman tuen kautta. Musiikinteorian instrumentaalisen arvon tulisi olla musiikin kulttuuri- ja tyyllisidonnaisten tulkintaperiaatteiden vahvistamisessa ja systematisoinnissa tiedollisen käsittelyn avulla. Teorian avulla voimme myös jakaa kokemuksiamme yhteisen sanaston ja sanojen merkityssisällön vuoksi.

Valitettavasti on toisaalta myönnettävä, että teoreettinen koulutus suuntaa huomion niihin parametreihin, jotka ovat helpoimmin tarkasteltavissa ja purettavissa kynän ja paperin avulla. Siten koulutuksella voi olla myös musiikin kuuntelua ja tulkintaa kaventava vaikutus.

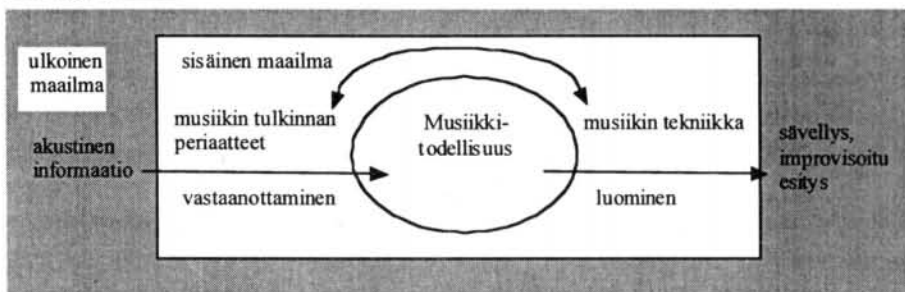
Perinteisesti musiikinteoriolla ymmärretään musiikillisia ilmiöitä ja niiden säännönmukaisuuksia kuvaavien lauseiden joukkoa. Sen tehtävä on välittää perinnettä ja erityisesti siihen kasautunutta musiikillista käsityötaitoa (Oramo 1992, 10). Musiikinteoria tavoittaa siten hyvin pienen osan edellä hahmotellusta musiikin merkityksien maailmasta; lähinnä sen voisi liittää kohdan d) kulttuuri- ja tyyllisidonnaisiin lainalaisuuksiin. Joidenkin teoreettisten käsitteiden kohdalla yhteys sisäiseen musiikkidollisuuteemme ja sen periaatteisiin tuntuu olevan jopa niin etäinen, että niiden opettelu on mielekästä vain teorian itsensä tai sävellystyön systematisoinnin näkökulmasta.

Musiikin kaksijakoisen olemuksen johdosta joudumme ponnistelemaan melkoisesti pyrkiessämme tietoisesti ylittämään kuulun sisäisten mielikuvien ja fyysisen

¹⁶ Keskustelun mahdollisena ongelmana on tietenkin musiikin ominaisuuksia ja tapahtumia kuvaavan sanaston, ei niinkään itse kokemuksen erilaisuus.

maailman välillä. Me siis tarvitsemme teoriaa voidaksemme pukea musiikilliset ajatukset soivaan asuun, voidaksemme rakentaa oppimaamme systemaattisesti ja varsinkin muuntaaksemme mielensisäistä musiikkia notaatioksi. Tässä merkityksessä voisi "teoria"-sanon sijaan käyttää sanaa "tekniikka".

Kuva 6. Musiikin tulkinta ja tekniikka



Kuvan 6. vasemmalta laatikon lävistävä nuoli kuvaa sisään virtaavia aistihavaintoja, jotka kertovat meille akustisesta ympäristöstämme. Esitietoisuudessa ja tiedostamattomassa tapahtuu informaation muunto musiikillisiksi hahmoiksi, jotka musiikkitodellisuudessa kytkeytyvät toisiinsa monimutkaisen vuorovaikutusverkoston kautta. Osa tämän prosessin elementeistä ankkuroituu tietoisuuteen, mutta merkittävien prosessointi tapahtuu epäilemättä tietoisuuden tavoittamattomissa. Tätä prosessia voi edelleen tarkastella ja nostaa siten korkeammalle tietoisuuden asteelle.

Sisäistä maailmaamme kuvaavan laatikon oikean sivun läpäisevä nuoli kuvaa puolestaan musiikkitodellisuuden muuntamista akustiseen muotoon tai notaatioksi. Varsinkin jälkimmäisessä tapauksessa taideteoksen olomuodon muutos on valtava. Yksi musiikinteorian – tai tekniikan – tavoite on pyrkiä kuvaamaan näiden "koodausprosessien" taustalla vallitsevia lainalaisuuksia ja yhteyksiä akustiseen todellisuuteen.

Akustisen todellisuuden muuttuessa musiikiksi voisimme puhua "dekoodauksesta", merkkien tulkinnasta sisällöksi. Perinteinen musiikinteoria ei tunnu tavoittavan kovinkaan hyvin näitä prosesseja – se liittyy musiikillisiin käsityötaitoihin eikä kognitiivis-psykologisesti orientoituneeseen musiikin vastaanottamisen ja tulkinnan tutkimukseen. Useimpien musiikinteorian peruskäsitteiden taustalla piilee kuitenkin oivallus tavastamme havaita ja jäsentää musiikkia. Tällaisia hahmopostulaatteja ovat esimerkiksi sävelaskel, kolmisointu ja tahti. Näillä on yhteys reaali maailmaan, ne ovat faktuaalista sisältöä omaavia teoreettisia käsitteitä. Voimme kuvata väitelausein käsitteiden sisältöä, mutta käsitteiden ymmärtäminen edellyttää näiden ilmiöiden

kokemuseräistä hallintaa, musiikkitodellisuuden viitekehystä. Ilmiöiden olemus on siis Hegeliä lainatakseni aistittavuuden ja ajatusten keskikohdassa, ne eivät ole puhtaasti fyysikaalisia objekteja, mutta eivät myöskään vielä puhdasta ajattelua.

Oleellista esittämäni näkemyksen ymmärtämiselle on musiikkia tuottavan ja vastaanottavan toiminnan erilaisuus. Musiikin tulkinnan prosessit ovat ensisijaisesti tiedostamattomia ja suureksi osaksi teoreettisen käsitteistön tavoittamattomissa. Musiikin tuottamisessa musiikillisia mielikuvia voidaan sen sijaan purkaa muun muassa musiikinteoreettisten työkalujen avulla nuoteiksi tai soivaksi musiikiksi. Nämä kaksi puolta eivät ole mitenkään irrallisia tai toisistaan riippumattomia, vaan musiikin tuottamisessa vaadittava musiikin teoreettinen jäsentämiskyky heijastuu tavassamme kuunnella musiikkia. Toisaalta musiikin tuottamisen tekniikka saa haasteita vastaanottavalta puolelta: esimerkiksi halutessamme ottaa mielenkiintoisena koetun musiikillisen tapahtuman osaksi omaa luovaa toimintaamme, joudumme ensin etsimään niitä lainalaisuuksia, joita tuossa kuullussa musiikissa oli. Tarvitsemme tuohon musiikin sopivan "kieliopin" voidaksemme toteuttaa omia mielikuviamme siitä ja voidaksemme toistaa ja kehittää niitä. Haluan korostaa tätä vastaanottavan ja tuottavan puolen vuorovaikutusta kuvassa 6 näkyvällä nuolikaarella, joka yhdistää nämä prosessit toisiinsa.

Osa teoreettisista käsitteistä kytkeytyy siis musiikin tekemisen tekniikan ohella havaitsemisen tapoihin ja tulkinnallisiin elementteihin. Joka tapauksessa tulkinnalliset aspektit ja musiikin tuottamiseen liittyvä tekniikka ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa, pyrimme luomaan tekniikkaa, joka on sopusoinnussa musiikin tulkinnan kanssa, ja toisaalta musiikin tekninen hallinta vaikuttaa tapaamme jäsentää kuulemaamme. Tekniikan ja tulkinnan välillä on kuitenkin selvä ero: sarjallisuus liittyy varmasti pikemminkin tekniikkaan kuin musiikin kuuntelun kokemukseen. Näiden kahden kategorian ulkopuolelle jäävät käsitteet ovat formaaliteoriaa – ne ovat suhteessa vain omaan käsitejärjestelmäänsä.

4. SÄVELTEOKSEN OLOMUODOT JA SISÄISET PERIAATTEET

Kuten olen edelläkin todennut, sävelteoksella voi ajatella olevan ainakin kolme olomuotoa: partituuri, akustiset tapahtumat ja mentaaliset representaatiot. Nuotilla on selvästi välittävä funktio: vaikka kokenut muusikko pystyy "lukemalla" saamaan kuvan nuottiin kätkeytyvästä musiikillisesta tapahtumasarjasta, ei sitä kuitenkaan voi verrata kirjan lukemiseen, sillä useimmiten teos on tarkoitettu siirrettäväksi soivan muotoon. Akustisiin tapahtumiin ei voi suoraan liittää niitä ominaisuuksia, joita me niissä

havaitsemme. Fyysisessä todellisuudessa ei ole *jotakin*; *jotakin* on vasta kun havainnossa erottuu yksikkö, ja sen annetaan olla *jotakin*. Kun merkitykset ja käsitteet puuttuvat, voisimme sanoa fyysisen maailman olevan ei-mielekäs. Se muuttuu mielekkääksi vasta kun annamme sille *jotakin* mielestämme (Kurkela 1993B, 8).

Olisi houkuttelevaa tutkia taidetta sortumatta subjektiivisiin tulkintoihin, lähestyä sitä luonnontieteellisellä tarkkuudella. Moni onkin antanut tälle houkutukselle periksi ilmeisistä vaikeuksista huolimatta – ajatellaanpa vaikka Pythagoraan teoriaa musiikin rakenneosien välisistä lukusuhteista koko universumin järjestyksen kuvaajina. Teoreetikoiden yritykset todentaa musiikin piilevät puhtaan matemattis-loogiset ominaisuudet ovat olleet tuloksiltaan hyvin vaihtelevia analysoitavasta musiikkityylistä riippuen. Ongelmat tulevat vastaan juuri siinä kohdassa, jossa yritetään ylittää kantilainen kuilu noumenaalisen ja fenomenaalisen maailman välillä. Musiikin aineellisia ominaisuuksia tarkasteltaessa voidaan päästä objektiivisuuden tavoitteeseen, mutta jos tämän reaalityodellisuuden lisäksi haluamme tehdä huomioita sen yhteyksistä havaintoon ja musiikin ymmärtämiseen, joudumme ottamaan huomioon kognitiivisten prosessien erikoislaadun ja oman hermeneuttisen kehämme rajoitukset.

Tiedeusko on kuitenkin johtanut yhä uudestaan etsimään musiikin merkityksiä ja periaatteita matemaattisten ja fysikaalisten teorioiden kautta. Jo vuonna 1863 Hermann von Helmholtz ilmaisee epäuskonsa näiden yritysten onnistumismahdollisuuksista. Hänen mukaansa musiikin "luonnollinen järjestelmä" on teoreetikoiden utopia, joka on ymmärrettävä pyrkimykseksi löytää historian hämmentävästä monimuotoisuudesta jotain yksinkertaista ja pysyvää: "Sävelasteikkojen, sävellajien ja niiden harmoniakudoksen järjestelmä ei perustu muuttumattomille luonnonlaeille vaan on seuraus esteettisistä periaatteista, jotka ihmiskunnan jatkuvasti kehittyessä ovat olleet ja tulevat vastakin olemaan alttiita muutoksille." (Helmholtz 1863, 358; Oramo 1992.) Nähdäkseni nämä esteettiset periaatteet liittyvät nimenomaan amodaalisiin ja epäkategorioituihin todellisuuskokemuksiin – musiikin ilmaisevuus kytkeytyy jonkinlaisiin yleisiin todellisuuden kokemisen tapoihin.

Musiikin aineelliset muodot, joita voidaan tarkastella luonnontieteellisen "objektiivisesti", rajoittuvat lähinnä nuottikuvaan (visuaalisena havaintokenttänä) ja esityksen akustisiin ominaisuuksiin. Tässä yhteydessä on oltava varuillaan, sillä musiikillisten merkitysten antaminen on niin syöpynyt meihin, ettemme enää edes huomaa sitä. Aineellisen ominaisuuksiin ei esimerkiksi kuulu sellainen entiteetti kuin "kolmisointu". Nuottikuvan semanttinen tarkastelu on seuraava musiikillisia merkityksiä edellyttämätön taso. Siinä rajoitutaan teoksen nuottikuvasta johdettavien parametrien – lähinnä sävelkorkeuden, keston ja dynamiikan – tarkasteluun.

Aineellisten ominaisuuksien ja tämän merkkikielen tarkastelu muuttuu musiikintutkijan kannalta mielenkiintoiseksi oikeastaan vasta silloin, kun voimme

soveltaa materiaalista saatavia "kylmiä faktoja" omiin havaintoihimme, s.o. kun voimme johtaa aineistosta omia kokemuksiamme kuvaavia tai niihin sopivia päätelmiä. Edellinen kelvolliselta kuulostava lause sisältää pienen Troijan hevosen, sillä emme todellisuudessa tarkastele, emmekä halua tarkastella fysikaalista todellisuutta sellaisena kuin se on, vaan nimenomaan sellaisena, kuin se meille kokemuksessa välittyy. Emme kohdista mielenkiintoamme jonkin säveltason esiintymisfrekvenssiin Beethovenin tuotannossa, koska sillä ei ole meille kokemuksellista merkitystä. Toisin sanoen: vaikka pysyisimmekin "absoluuttisten" ominaisuuksien tarkastelussa, emme pääse luonnontieteelliseen lähestymistapaan ollessamme (onneksi) sidottuja musiikilliseen tulkintaan.

Edellinen päättelyketju näyttäisi merkitsevän sitä, että emme voi hyväksyä esimerkiksi Hanslickin määritelmää musiikista "soiden liikkuvina muotoina". Kaikki ne piirteet, joiden perusteella musiikin yleensä ajatellaan saavan muotonsa ja merkityksensä, perustuvat tulkintaan. Muotoilemme mielessämme kuulohavaintovirran yksiköistä musiikillisia hahmoja, jotka jollakin monimutkaisella tavalla ovat kaikki vuorovaikutuksessa toisiinsa ja muodostavat mielekkään kokonaisuuden. Soivan musiikin puhtaan akustiset tapahtumat sisältävät varmasti moniakin piirteitä, joiden perusteella voisi ajatella niiden ilmentävän jotakin muotoa, mutta silloin yritetään jo muodostaa uutta musiikkiteoreettisuuden korvaava tulkintaa. Toisin sanoen soivalla materiaalilla ei ole itsessään muotoa musiikillisessa mielessä, eikä musiikinteorian viitekehystä voida siihen suoraan soveltaa.

Musiikkiteoksen sisäinen tulkinta ylittää aistihavainnon: kuulija jäsentää aistein saatavan informaation, ja tämä muuttuu musiikilliseksi ajatteluksi ja kognitiivis-emotionaaliseksi kokemuksiksi. Periaatteessa tällaista esteettistä havaitsemista voisi verrata esimerkiksi veistoksen illusorisiin ominaisuuksiin (kuten Paavo Nurmen tonnin painoisen pronssiveistoksen kevyeksi koettuun askeleeseen), mutta sävelteoksen tulkinta edellyttää usein aivan erityisen paljon kuulijan omaa kognitiivista prosessointia akustisen informaation abstraktiuden ja ajassa etenevän luonteen vuoksi.¹⁷ Siten säveltaiteen kohdalla näkisimme teoksen ontologisen painopisteen olevan korostetusti mentaalisisäisessä prosessoinnissa. Kuten Hegel sanoo: ulkoisella ei ole meille välitöntä arvoa, vaan oletamme sen taakse jotain sisäistä, merkityksen, jonka kautta ulkoinen maailma henkistyy. Musiikkia ei voi aistia, se pitää tulkita. Soiva ilmiasu on vain välikappale, jonka avulla voimme jakaa musiikillista todellisuutta.

¹⁷ Tämä ajatus on lähellä Virgil Aldrichin esteettistä havaitsemista, taitoa nähdä jokin jonain (Dickie 1990, 51-53, myös Scruton 1982; Kurkela 1993A). Tällöin lisäämme ns. observeivaan havaintoon jonkin uuden tulkinnan, näemme kohteessa jotakin arkitodellisuuden ylittävää. Kurkela mainitsee esimerkkinä tällaisesta tulkitsevasta havainnosta taivaalla seilaavan pilven näkemisen jonakin konkreettisena objektina, vaikkapa virtahepona (1993A, 415). Karma puhuu samasta asiasta käsitellessään semanttisen informaation ja esteettisen informaation eroavaisuuksia (1986, 38).

Voisimme tässä vaiheessa tehdä edellisten väitteiden perusteella joitakin oletuksia musiikillisen taideteoksen ontologiasta. Olen esittänyt ajatuksen, että teos uusidealisteja mukaillen on ensisijaisesti mielensisäinen konstruktio – vasta kuulijan tai tulkitsijan kokemuksena teos muodostaa kokonaisuuden, jonka ajallisesti erilliset osatekijät ovat läsnä samaan aikaan ja ovat mielekkällä tavalla yhteydessä toisiinsa. Teos vaatii toisin sanoen musiikillisen prosessointikyvyn omaavan tulkitsijan voidakseen olla olemassa.

Teoksen soiva asu on kuitenkin erottamaton osa teosta: se tekee musiikista yhteistä todellisuutta, se on *väline* jonka avulla voimme jakaa musiikillista kokemusmaailmaamme. Tässä yhteydessä vanha vertaus musiikin ja kielen välillä on havainnollinen: puheen akustiset ominaisuudet ovat vain kielen koodeja välittäviä, merkitys syntyy ymmärtäessämme akustisen informaation sanoiksi, lauseiksi, kertomuksiksi. Toisin sanoen teoksen soiva asu välittää vain "koodin", musiikillisen viestin ymmärtäminen tai tulkitseminen vaatii kielellisen tavoin lähettäjän kulttuuritaustan tuntemista, "kielen" ja sen kontekstin hallintaa.

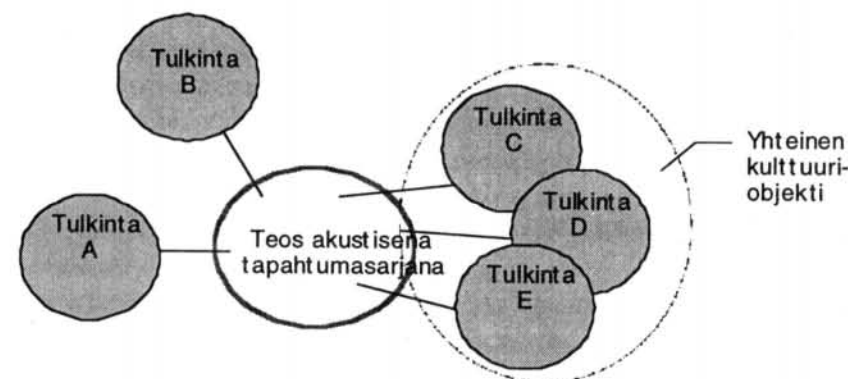
Oleellisena erotuksena kieleen on musiikillisen viestin vapaus: sillä ei ole tarkasti määriteltävää sisältöä, jonka joko ymmärtää tai sitten ei. On hyväksyttävä useiden tulkintamaailmojen rinnakkaiselo.

Kuulijan tulkinta määrittelee edellisen näkemyksen mukaan sen, millainen teos on. Länsimaista musiikkia tuntemattoman aboriginaalin kuuntelukokemus Beethovenin *Eroican* levytyksestä voisi poiketa hyvinkin paljon omastamme. Teoksesta keskustellessamme voisi jopa tuntua siltä, että emme edes puhu samasta teoksesta. Hänen saamansa akustinen informaatio voi luonnollisesti olla täsmälleen sama kuin meidänkin, mutta filosofisessa mielessä hänen kokemuksensa luultavasti poikkeaa oleellisesti omasta käsityksestämme tästä taideteoksesta.

Teoksen olemassaolon edellytyksenä on musiikillinen tulkinta, joka ei siis ole mitenkään lukkiutunut ominaisuuksiltaan. Se voi muuntua ja saada aivan uusia vivahteita kuulijan kokemustaustasta ja persoonallisuudesta riippuen. Kyse on siis kaksitasoisesta objektista, jolloin voisimme oikeastaan puhua sekä tulkinnan että teoksen ontologiasta. Länsimaisten musiikin harrastajien kokemustaustan lukuisat yhteiset tekijät luovat mahdollisuuden yhteisen, intersubjektivein kulttuuriobjektin syntymiselle (kuva 7). Tällöin tulkinta ja teos ovat sidoksissa toisiinsa, niillä on yhteinen ontologia.

Mielenkiintoista on se, kuinka paljon tällaisen kulttuuriobjektin osiksi luettavat tulkinnat voivat poiketa toisistaan. Toisaalta toisen kulttuuripiiriin edustaja saattaa jopa kokea *Eroican* pelkäksi meluksi: voimmeko silloin sanoa hänen edes tehneen (ainakaan musiikillista) tulkintaa? Kolmas uusidealistenten taidekäsityksen ongelma koskee moninaisuutta: ovatko teoksen ominaisuudet todellakin alati vaihtuvia? Eikö todellakaan ole olemassa yhtä, pysyvää esiintymää Beethovenin *Eroicasta*?

Kuva 7. Tulkinnat ja yhteinen kulttuuriobjekti



Ehkäpä tämän tyyppiset ongelmat johtuvat vaikeuksistamme ymmärtää teoksen kahtiajakautunutta luonnetta toisaalta pysyvänä konstruktiona, jota voimme tutkia käsikirjoituksen ja soivien tulkintojen kautta ja toisaalta jatkuvasti uudelleenluotavana entiteettinä. Itse olisin taipuvainen näkemään edellä esitettyihin ongelmiin vain sekä-että tai kyllä-ja-ei -ratkaisuja. Kumpaakaan puolta teoksesta ei voi ohittaa ontologisia kysymyksiä pohdittaessa.

5. SUBJEKTIIVINEN ANALYYSI JA TIETEELLISYYDEN VAATIMUKSET

Apajalahden (1997) mukaan musiikillisten ilmiöiden tarkastelu on ulkomaailmasta saatavien aistihavaintojen tarkastelua. Omasta mielestäni musiikilliset ilmiöt eivät ole aistihavaintoja vaan pikemminkin tulosta musiikillisesta ajattelusta. Musiikilliset ajatukset puetaan soivaan asuun, mutta tätä akustista informaatiota ei voi samaan tapaan havaita kuin muita ympäristön ääniä – musiikki pitää itse ajatella uudestaan.

Edellä olen luonnostellut perinteistä kuvaa musiikinteoriasta ilmiömaailman säännönmukaisten piirteiden systemaattisena kuvaajana. Täten teorian (tai tekniikan) piirin ulkopuolelle jäävät ilmiömaailman takana olevat syvemmät lainalaisuudet, se ei kerro mitään siitä, miksi ilmiömaailma näyttyy meille sellaisena on kuin se meille on (Oramo 1992, 10–11). Tätä voisi pitää analyysin tehtävänä, haluamme oppia tuntemaan periaatteet, jotka saavat meidät pitämään jotakin teosta yhtenäisenä ja mielekkäänä kokonaisuutena. Pelkkä kuvailevakin (deskriptiivinen) analyysi voi olla tarpeellista –

sen avulla voidaan esimerkiksi saada kvantitatiivista tietoa teoksen ominaisuuksista – mutta kiinnostavimmat kysymykset jäävät epäilemättä sen ulottumattomiin.

Analyysin avulla saatujen tulosten perusteella voidaan pyrkiä edelleen muodostamaan varsinaisia teoreettisia malleja musiikillisesta ajattelustamme (vrt. "tekniikka" edellä). Tieteellisessä mielessä ongelmalliseksi näyttää muodostuvan musiikkitodellisuuden sulkeutuneisuus: se ei ole osa sitä todellisuutta, jonka pariin tiede on totuttu yhdistämään, musiikin ilmiöt ovat "olemassa" ja voivat tulla ymmärretyiksi vain omassa maailmassaan. Siksi kielellisen ilmaisun ja reaalityodellisuuden yhteyksien hiomisen kautta syntynyt tieteenfilosofinen traditio on vaikeuksissa musiikin ja muiden taiteiden kohdalla. Emme pysty määrittelemään tarvittavia käsitteitä musiikin ulkopuolelta, sillä todellisten kohteiden ja niitä kuvaavien sanojen tai havaintotermien välistä semanttista suhdetta ei voida kielellisesti selvittää.

Musiikkianalyysin tieteenfilosofiset ongelmat käyvät ilmi peruskäsitteiden tullessa osaksi teosta, osaksi musiikillisten elementtien diskurssia. Yhtäkkiä niillä on ominaisuuksia, joita ei enää voi suoraan johtaa nuottikuvasta: puhumme siitä, miten sointu vie eteenpäin tai pyrkii kohti jotakin toista harmoniaa, puhumme jännitteen purkautumisesta, motiiveista, kehittelystä ja muodosta. Musiikillisia ilmiöitä kuvaavia käsitteitä voidaan täsmentää ja määritteliä voidaan pyrkiä tekemään tarkemmiksi, mutta kattavaa, systemaattista ja ennenkaikkea semanttisen tarkasti määriteltyä musiikinteoreettista käsitejärjestelmää ei uskoakseni ole mahdollista tehdä.

Esimerkkinä voisi mainita Schenker-analyysin, joka operoi voimakasta musiikillis-intuitiivista tulkintaa vaativilla graafisilla symboleilla. Schenker-analyysin käsitejärjestelmä rakentuu näkemykselle musiikkitodellisuuden jäsentymisen tonaalisista lähtökohdista. Sinänsä loogisesti strukturoitu teoria äänenkuljetusrakenteiden lineaarisuudesta ja musiikin rakennetasoista on lähtökohdiltaan siinä määrin sisäisen musiikkitodellisuuden, oman musiikillisen ajattelun ilmentymää, että kaikkien symbolien syvimät merkitykset eivät ole semanttisen tarkasti määriteltävissä. Esimerkiksi sellainen käsite kuin *Hilfskadenz* ei voi olla lähtöisin reaalityodellisuudesta, sitä ei voi määritellä fyysikaalisin termein. Toisaalta sen määrittelyminen pelkästään sanallisesti on yhtä vaikea tehtävä. Se on olemassa vain musiikillisessa todellisuudessa, se voidaan ymmärtää vain musiikillisen kokemuksen ja kontekstin kautta.

Tästä syystä musiikin ja taiteen tutkimus on erityisen haastavaa: vaikka teoria olisi kuinka loogisesti strukturoitu, voi sen tulos olla täysin kuvausvoimaton suhteessa kohteeseensa. Kaikki riippuu tutkijan omista musiikillisista valmiuksista ja siitä, miten hän ymmärtää loogisen teorian suhteessa niihin. Tämä ei suinkaan ole heikkous, vaan pikemminkin itsestäänselvyys operoitaessa musiikkitodellisuuden piirissä. Näyttää siltä, että musiikki mahdollistaa erilaisten kognitiivis-emotionaalisten merkitysten kokemuksen ja kohtaamisen esi- ja ei-käsitteellisellä tasolla. Musiikissa on ilmeisesti mahdollisuus

elää epäkategorioituja todellisuuskokemuksia tai merkityksiä, **joihin ei voida suoraan kielellisesti viitata** (Kurkela 1993A, 451-2).

Onko musiikkianalyysi siis subjektiivisiin näkemyksiin perustuvaa pseudotiedettä? Ei tietenkään. Taidetta tutkittaessa on elettävä taiteen todellisuuden ehdoilla, luonnontieteellinen näkökulma johtaa väistämättä umpikujaan. Joudumme aina olettamaan lukijalta kontekstin tuntemuksen ja luottamaan omaan kykyymme erottaa henkilökohtaisimmat ja yleisemmät musiikin tulkinnan osatekijät. Tosiasia lienee se, että musiikin kokija on itse paras tai peräti ainoa kokemuksen elementtejä erittelemään kykenevä henkilö. Toisin sanoen saamme vain epämääräisen viitteellistä tietoa muiden kokemusmaailmasta, jonka perusteella voimme korkeintaan tehdä päätelmiä omien kokemustemme yleispätevyydestä. Tämän lähtökohdan kieltäminen johtaa mielestäni vääristyneeseen kuvaan taideteoksen ontologisesta luonteesta.¹⁸

Nöyrän tieteellisen asenteen omaava henkilö voi kuitenkin päästä varsin antoisaan yhteistyöhön koekaniininsa, oman musiikillisen minänsä, kanssa. Mielestäni musiikillisten tulkintojen taustalla olevien intuitiivisten prosessien tavoittaminen on analyysin antoisimpia tehtäviä. Analyysiä tekevän on siis oltava jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa paitsi tarkasteltavan teoksen, myös oman tulkitsevan minänsä kanssa. Tästä syystä oman kokemuksen luotettavuutta voi ja pitää kehittää – esimerkiksi paneutumalla siihen musiikilliseen ja kulttuurihistorialliseen kontekstiin, johon teos liittyy. Nähdäkseni kaikki musiikkianalyysi lähtee terveestä mielenkiinnosta omaa musiikillista kokemusta kohtaan. Vaikeutena saattaa olla sen unohtaminen, että olemme loppujen lopuksi riippuvaisia omasta kokemusmaailmastamme: emme voi ohittaa omaa tulkitsevää näkemystämme ensisijaisena tiedonlähteenä.

¹⁸ Kuvaava esimerkki tällaisesta fyysikaalisesta musiikkinäkemystä liittyy avaruustutkijoiden joitakin vuosia sitten aloittamaan hankkeeseen, jonka tarkoituksena oli lähettää miehittämätön alus kohti avaruuden kaukaisia kolkkia. Alukseen oli tallennettu tietoa ihmiskunnasta monin eri tavoin. Mukaan liitetyn soivan musiikillisen viestin ideana on naiivi oletus inhimillisen kokemusmaailman universaalisuudesta, oletus siitä, että akustinen tapahtumasarja sinänsä riittää kertomaan ulkoavaruuden mahdollisille asukeille jotakin oleellista kulttuuristamme. Wittgenstein kirjoittaa, ettemme voisi ymmärtää leijonia, vaikka ne osaisivatkin puhua. Viestintämme ja taiteemme on sidoksissa tapaamme jäsentää maailmaa.

KIRJALLISUUS

- APAJALAHTI, Hannu 1997. "Teoria ja käytäntö." *Sävellys ja musiikinteoria* 1/97, s. 3–5.
- BERGSTRÖM, Matti 1997A. *Mustat ja valkeat leikit*. Juva: WSOY.
- . 1997B. *Lapsi – viimeinen orjamme*. Juva: WSOY.
- DAHLHAUS, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- DICKIE, George 1990. *Estetiikka*. Suom. Heikki Kannisto. Hämeenlinna: Karisto.
- HAAPALA, Arto 1990. "Taidekritiikki - tiedettä vai taidetta?" Teoksessa *Taiteen kritiikki*, toim. Arto Haapala, s. 83–98. Juva: WSOY.
- HALONEN, Ilpo & al (toim.) 1992. *Taito*. Suomen Filosofisen yhdistyksen Helsingissä 11.–12.1.1990 järjestämän kollokvion esitelmät. Helsinki: Yliopistopaino.
- HANSLICK, Eduard 1918. *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 12. painos (alkuteos v. 1854). Leipzig.
- HEAD, H. 1920. *Studies in Neurology*. Oxford: Oxford University Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1968. *Vorlesungen über die Ästhetik 1–2*. 2. painos. Frankfurt am Main: Friedrich Bassenge.
- . 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art 1-2*. Edellisen englanninnos, käänt. T.M. Knox. Lontoo.
- HEININEN, Paavo 1992. "Sävellyksen opetus." *Sävellys ja musiikinteoria* 2/92.
- HÄYRY, Matti 1992. "Taide, taito ja teoksen olemassaolo." Teoksessa *Taito*, toim. Ilpo Halonen, Timo Airaksinen ja Ilkka Niiniluoto. Helsinki: Yliopistopaino.
- HÄYRY, Heta & Matti 1990. "Tyhjästä on paha nyhjäistä — vai onko? Uusidealitisen kritiikin ongelmia ja näennäisongelmia." Teoksessa *Taiteen kritiikki*, toim. Arto Haapala, s. 49–64. Juva: WSOY.
- KARMA, Kai 1986. *Musiikkipsykologian perusteita*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- KIVY, Peter 1989. *Soud Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- KUHNS, Richard 1983. *Psychoanalytic Theory of Art*. New York: Columbia University Press.
- KURKELA, Kari 1984. "Musiikki sanoin ilmaismattoman ilmaisijana." *Musiikki* 2/1984.
- . 1986. "Aspekteja teosanalyysiin." *Musiikki* 2/1986.
- . 1988. "Mitä on musiikin teoria?" *Musiikki* 3-4/1988.
- . 1993A. *Mielen maisemat ja musiikki*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- . 1993B. "Kokemuksen tutkimisesta. Kaksikymmentäkaksi mietettä elävän ihmisen ymmärtämisen mahdollisuuksista." *Musiikki* 1-2/1993.
- KÄMÄRÄINEN, Kauko 1986. *Taide ja kritiikki*. Jyväskylä: Gummerus.
- MEYER, Leonard B. 1966. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.

- MACDONALD, Margaret 1971. "Taiteiden kritiikin perusteluista." Teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*, toim. Irma Rantavaara, suom. Inari Teinilä. Helsinki: Otava.
- MARGOLIS, Joseph 1987. "The Ontological Peculiarity of Works of Art." Teoksessa *Philosophy Looks at the Arts*. 3. edition. Philadelphia: Temple University Press. (Suomennos kirjassa *Taide ja filosofia*, toim. Markus Lammenranta ja Arto Haapala, suom. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus, 1987).
- ORAMO, Ilkka 1992. "Musiikinteoria ja musiikin tutkimus." *Sävellys ja musiikinteoria* 1/1992.
- RAUTIO, Pertti 1989. "Tieteen ja taiteen maailmojen samankaltaisuudesta." Teoksessa *Tiede, taide ja todellisuus*, toim. Ari Ylönen. Tampere: Tampereen yliopisto.
- ROUTILA, Lauri Olavi 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*. Hämeenlinna: Karisto.
- SALMENHAARA, Erkki 1989. "Musiikin suhteesta todellisuuteen." Teoksessa *Tiede, taide ja todellisuus*, toim. Ari Ylönen. Tampere: Tampereen yliopisto.
- SHEPPARD, Anne 1987. *Aesthetics: An introduction to the philosophy of art*. Oxford: Oxford University Press.
- STEFANI, G. 1985. *Musiikillinen kompetenssi: Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia?* Jyväskylä: Jyväskylän musiikkiteorian laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3.
- STERN, Daniel 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- SWANWICK, Keith 1991. *Music, Mind and Education*. 3. painos. Lontoo: Routledge.
- . 1992. *A Basis for Music Education*. 10. painos Lontoo: Routledge.
- VUORINEN, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*. Juva: SKS.

RAPORTTEJA

Heliteos kui probleem – teine rahvusvaheline muusikateooria konverents. Tallinna 17.–18.4.1998

Viron musiikkiakatemia järjesti jo toisen kansainvälisen musiikinteorian kongressin otsikolla *A Composition as a Problem*. Tällaisten musiikintutkijoille järjestettyjen tapaamisten tavoitteena on koota asiantuntijoita yhteen ja saada siten alan uusin tieto leviämään. Käytännössä näissä tilaisuuksissa kuulee tosin harvoin mitään varsinaisesti uutta. Uusia tutkimussuuntauksia, näkökulmia tai metodeja esitellään harvoin. Tapaamiset ovat kuitenkin tärkeitä, sillä ne avaavat kansainvälisiä yhteyksiä ja antavat kuvan siitä, mitä musiikin tutkimuksen kentällä on eri maissa meneillään.

Tallinnassa kiinnostavinta oli tietysti saada tietoja Viron musiikinteorian nykytilasta ja sikäläisten kollegojen tämänhetkisistä aivoituksista. Jo se, että heillä on pyrkimys järjestää teoreetikkojen tapaamisia joka toinen vuosi, kertoo paljon. Virolaisiin verrattuna meillä olisi tässä suhteessa aktivoitumisen varaa.

Teoreetikkojen välisellä kansainvälisellä keskustelulla on monenlaisia esteitä. Tallinnan kongressissa joillakin osallistujilla oli selviä vaikeuksia käyttää englantia, joka oli tapaamisen virallinen kieli. Pietarin konservatoriossa työskentelevä Rein Laul piti oman esitelmänsä "Humor in Beethoven's Music" viroksi ja vastasi liettualaisen Rimantas Janeliauskasin esittämiin kysymyksiin venäjäksi. Onneksi kuulijoille sentään jaettiin Mart Humalin käänös esitelmästä. Laulin esitys vahvisti käsitystä jonka mukaan (musiikillinen) huumori on vaikea alue, eikä Beethovenin sävellyksistä otettujen esimerkkien yleisluontoinen kuvailu ainakaan minun huumorintajuani lisännyt. Liettuun musiikkiakatemiassa työskentelevä Janeliauskas oli muuten ainoa ei-virolainen baltti joka piti esitelmän kongressissa ("The Work of Music on the Aspect of Historical Principles of Music Arrangement"). Lounastauolla hän kertoi, että Vilnassakin pyritään järjestämään lähivuosina musiikintutkijoiden kansainvälinen tapaaminen. (Hiljattain saapuneen tiedotteen mukaan Vilnan kongessi järjestetään 22.–24. huhtikuuta 1999.)

Kielivaikeuksien ohella kansainvälisen tiedonkulun esteenä on usein jäykistyminen omiin ajattelutapoihin ja rutiineihin. Neuvostomiehityksen aikana Viron kansainvälisten teiden viitat ruuvattiin väkisin osoittamaan lähinnä Moskovaan, mikä oli tietysti jatkuva haitta virolaisille. (Suomalaisteoreetikot sen sijaan lymysivät

karvahatuissaan musiikinteorian takametsissä vuosikymmeniä vapaaehtoisesti ihan omista kansallisista syistä.) Aktiivinen kansainvälinen vuorovaikutus on yleensä tehokas jäykkäkouristusrokote ja ainakin jotkut virolaiset musiikinteoreetikot ovat ilmeisesti ottaneet sen heti ensimmäisen tilaisuuden tullen.

Viron musiikkiakatemiassa on ilmeisesti noudatettu periaatetta, jonka mukaan pätevä ulkomainen asiantuntija pyydetään puhumaan nimenomaan alueelta, johon on jo omassakin piirissä perehdytty. Näin uusien tuulien antama lisäenergia ei mene saman tien taivaalle vain siksi, että sitä ei pystytä ottamaan vastaan. Tallinnalaiset Mart Humal ("Structural Variants of *Sentence* in Main Themes of Beethoven's Sonata Form") ja Margus Pärtlas ("The Expanded Cadential Six-Four Progression in Richard Strauss's Music") olivat molemmat tutkineet tonaalisen musiikin fraasi- ja kadenssirakenteita. Siten William Caplinin ("Harmonic Variants of the 'Expanded Cadential Progression'") kutsuminen kongressiin vaikutti luonnolliselta. Amerikkalainen mutta McGill-yliopistossa Montrealissa työskentelevä Caplin piti luentoja Viron musiikkiakatemiassa jo ennen kongressia ja onneksemme hän käväisi kongressin jälkeen luennoimassa myös Sibelius-Akatemiassa.

William Caplinin lisäksi amerikkalaisvärejä edustivat toisen maailmansodan lopulla USA:han emigroitunut Avo Sömer ("Imagery, Digression, and Coherence in the *Étude pour les agréments* of Debussy") Connecticutista sekä Timothy Jackson Texasista. Christopher Wintle ("Brahms's *Daumer Songs Op. 57*") saapui Tallinnaan Lontoon King's Collegesta. Suomalaisia oli paikalla kolme: Eero Tarasti Helsingin yliopistosta sekä Matti Saarinen ja allekirjoittanut Sibelius-Akatemiasta. Osanottajien kotimaiden jakautuma lienee viite siitä, että virolaiset musiikinteoreetikot tulevat suomalaisten tapaan seuraamaan anglo-amerikkalaisesti painottunutta linjaa. Musiikinteoreettisen julkaisutoiminnan ylivoimaisesti tärkein julkaisukieli onkin tällä hetkellä englantia ja aktiivisen massan painopiste on USA:ssa. Sitä ei voi kukaan aikaansa seuraava musiikinteoreetikko sivuuttaa, oli se sitten hyvästä tai pahasta.

Kongressin ensimmäisen päivän päätti symposium, jossa keskusteltiin Mozartin 40. sinfonian hitaasta osasta. Olin luultavasti ensimmäistä kertaa paikalla tilaisuudessa, jossa alustajien lisäksi jokainen kuulijakin käytti vähintään yhden puheenvuoron. Tämä oli yksi merkki tapaamisen myönteisestä ilmapiiristä. Suurta rohkeutta ei aiheenvalinta ehkä osoittanut mutta Mozart sopi hyvin ainakin Humalin, Pärtlasin ja Caplinin aihepiireihin.

Toisena päivänä puhuttiin erityisesti musiikin sisällöstä, merkeistä ja merkityksistä. Päivän aloitti Eero Tarasti yleisluontoisella musiikkisemiotiikan esittelyllä "What Semiotics Has Contributed to Music Analysis". Hän kertoi keskustelleensa Schenker-spesialisti Edward Lauferin kanssa musiikin sisältökysymyksistä. Laufer oli todennut, että hänkin pitää tärkeänä yhdistää sisältöä koskevia kysymyksiä Schenker-analyysiin

vaikka Schenker itse kenties turhaan ylenkatsoikin tätä monin tavoin ongelmallista aluetta. Lauferin kotikaupungista Torontosta hiljattain Dallasiin muuttanut Timothy Jackson jatkoi, että hän pyrkii samaan kuin Laufer. Jacksonin tapa yhdistellä "uutta musikologiaa" Schenker-analyysiin Sibeliuksen laulua *På verandan vid havet* tarkastelevassa esityksessä "'Crystallization' in the Music of Jean Sibelius" osoitti kuitenkin lähinnä sen, että tonaaliseen rakenteeseen pureutuvan Schenker-analyysin metodinen pohja on sisältöanalyysin tukena toimivia ajatteluvirityksiä huomattavasti pitävämpi. Metodinen edistys tällä tiellä olisikin toivottavaa, onhan alue mitä kiinnostavin.

Oma esitykseni oli sijoitettu kongressissa ensimmäiseksi, kenties siksi että aiheeni oli lähinnä kongressin otsikkoa ("A Composition as an Object of Music Analysis"). Koska esitelmäni oli heti kongressin avauksen jälkeen, paikalla oli vielä runsaasti musiikkiakatemian opiskelijoita. Joko esitykseni aiheuttamasta reaktiosta tai jostain muusta syystä johtuen suurin osa opiskelijoista häipyi paikalta jo lounaaseen mennessä. Sen koommin heistä ei useimpia näkynytäkään.

Vierailun isäntänä toimi Viron Musiikkiakatemian vararehtori Andres Pung joka itse oli tutkinut Arthur Honeggerin sonaattimuotoja ("Peculiarities of Recapitulations in Sonata Forms of Honegger"). Hänellä oli aihetta tyytyväisyyteen, sillä ainakin ulkomaiset vieraat tuntuivat olevan hyvillään kongressin järjestelyistä. Suhteellisen pieni osanottajajoukko pysyi koossa koko tapaamisen ajan ja kiinnostavat keskustelut jatkuivat aamusta iltaan. Emme siis ihmetelleet saadessamme kuulla, että musiikinteoreetikoiden säännöllisiä tapaamisia aiotaan järjestää Tallinnassa myös tulevaisuudessa.

Hannu Apajalahti

"Neue Musik in der Kirche" Kasselissa 11.-14.6. 1998

Kasselissa Saksassa järjestetty "uusi musiikki kirkossa" -festivaali on 60-80 -luvuilla ollut legendaarinen ja ainutlaatuinen tapahtuma. Sen johtaja, hiljan edesmennyt Martin Ziegler kokosi kymmenen kertaa Kasselin Pyhän Martin kirkkoon uusimman ja moderneimman kirkkomusiikin ympärille rakentuneen tapahtuman. Viidentoista vuoden hiljaiselon jälkeen on hänen seuraajansa Hans Darmstadt elvyttänyt tapahtuman uudelleen, ja osallistuin siihen juhllilla kantaesitetyn tilausteoksen säveltäjänä (*Hildegardiana*: kaksi liturgista kappaletta uruille, esittäjänä Andreas Liebig). Tapahtuma herätti monenlaisia ajatuksia, tunteita ja kysymyksiä.

Osallistuin edellisen kerran hieman samantyyppiseen festivaaliin syksyllä -96: olin säveltäjänä ja kuorolaisena Göteborgissa 1. pohjoismaisessa kirkkomusiikkisymposiumissa (jossa kantaesitettiin teokseni *Pääsiäismotetti* kuorolle ja uruille). Eroa festivaaleilla oli melkoisesti. Göteborgiin ohjelmistoa oli koottu laajapohjaisen demokraattisesti laidasta laitaan, pyhäkoululauluista Erik Bergmaniin. Ehkä se joillekin toimi; minua ei ammattimaisen kirkkomusiikin nimissä kulkeva pyhäkouluviisu suuremmin innosta, ja mielestäni rikkaruohoja olisi kannattanut karsia. Kasselissa ote oli tiukemmin yksissä käsissä ja ohjelmisto sen mukaisesti profiilikkaampi, polttopisteessä erityisesti Luigi Nonon ja Hans-Joachim Hespoksen musiikki.

Minulla oli usein merkillinen olo. Yleensä kirkon penkissä, varsinkin jumalanpalveluksessa, minun täytyy unohtaa kaikki se, mitä olen oppinut 1900-luvun musiikista. On yritettävä keskittyä pelkästään teologiaan ja siedettävä siinä sivussa musiikin liturgisen normaalityylin latteutta ja halpahintaisuutta. (Ymmärrän erittäin hyvin sen, että useimmille itseään ja työtään kunnioittaville muusikoille ja säveltäjille kynnys mennä kirkkoon on ylivoimaisen korkea, vaikka teologia kuinka kiinnostaisi. Kun paksuniskaisen keskivertoporvarin musiikkimakua on laajassa mitassa erehdytty luulemaan jumalalliseksi harmoniaksi, on siinä totisesti sietämistä. Oi herätkää, kirkkomuusikot!)

Sitten yhtäkkiä Kasselissa, rukoushetkissä, jumalanpalveluksissa, kirkkokonserteissa ja seminaareissa tajuan olevani myös säveltäjänä tervetullut kirkkoon! Sitä musiikillisen hahmotuskyvyn rikkautta, joka vuosien kuluessa on säveltäjäntyössä mieleen tarttunut, ei tarvitsekaan riisua ja jättää kirkon eteiseen. Istun aistit ja mieli avoinna, hämmästellän niitä visioita, joita säveltäjien, muusikoiden ja laulajien taito loihtii esiin. Festivaalin tunnus olikin "Visionen gegen die Zeit", näkyjä vasten aikaa. Käytännössä se tarkoitti normaalimenon, eli helppoheikkimäisen kosiskelun

vastustamista ja avoimuutta totutusta poikkeaville ratkaisuille. Hespoksen teoksissa kuultiin musiikkiteatterimaista uutta kuoroilmaisua, terästynnyrin raapimista erilaisilla materiaaleilla (mikä määrä soinnin vivahteita äärimmäisestä hellyydestä äärimmäiseen aggressiivisuuteen!) ja uskomatonta kyllä toimiva soolohuiluteos (duma). On paradoksaalista, että sekä musiikillisesti että sanomaltaan festivaalin painokkaimmat teokset oli säveltänyt vakaumuksellinen kommunisti, Luigi Nono. Kärsimyksen ja inhimillisyyden peruskysymykset näkyvät kirkkaimmin marginaalissa, mikä se sitten onkin. Festivaalin monien hienojen urkuriensa joukossa minua kosketti erityisesti nuoren tanskalaisen Katarina Lewkovitchin soitto.

Kahdessa seminaarissa toimi alustajina sekä teologeja että säveltäjiä, ja ne olivat musiikillisia tapahtumia huomattavasti toimivia. Teologien taholta kuultiin yleisluontoista hyminää ja hurskaita toiveita, joilla ei ollut paljon yhtymäkohtia säveltäjien huolenaiheisiin (kuten siihen, ettei edes vauraassa Saksassa kirkolla ole ensimmäistäkään ammattikuoroa tai -orkesteria). Paljonkaan dialogia ei syntynyt; painokkaasti tuotiin sentään esiin musiikin ja teologian syvin yhtymäkohta, mm. Olivier Messiaenin korostama käsitys tämänpuoleisesta musiikista tuonpuoleisen taivaallisen musiikin alkusoittona, luonnoksina, hapuiluna.

Keskeinen tapahtuman synnyttämä kysymys oli tietysti: milloinhan Suomessa saisi säveltäjä hengittää kirkossa vapaasti?

Jyrki Linjama