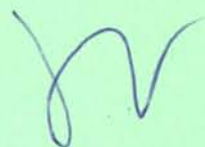


SÄVELLYS
JA
MUSIIKINTEORIA

2/91



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

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 2/91

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Päätoimittaja: Matti Saarinen

Toimitussihteeri: Anna Krohn

Taitto: Matti Apajalahti

Kansi: Seppo Salo

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251 Helsinki

puh: 4054 585

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

<i>Veijo Murtomäki</i> , Romantiikan aikakaudesta ja sisäisestä olemuksesta	1
<i>Kalevi Aho</i> , Sävellyksen dramaturgiasta	14
<i>Lauri Suurpää</i> , Pieniä helmiä vai vähäistä musiikkia — Mendelssohnin Lied ohne Worte op. 67/5	29
<i>Teuvo Ryytänen</i> , Lontoon analyysikonferenssissa kuultua	42
<i>Minna Holkkola, Sanna Iitti & Laura Isotalo</i> , Lontoon karnavaalit	44
<i>Aarre Joutsenvirta</i> , Aamucappuccinolla Piazza d. Duomolla	46
<i>Riitta Valkeila</i> , Naistutkijat koolla	48
<i>Otto Romanowski</i> , ICMC '91 Montreal	50
<i>Tiina Koivisto</i> , Kongresseja ja kesäkursseja	52
<i>Matti Saarinen</i> , Musiikinteoria muuttumassa	56



Romantiikan aikakaudesta ja sisäisestä olemuksesta

VEIJO MURTOMÄKI

Kun tavanomaisessa kielenkäytössä puhutaan 'romanttisesta' tai 'romantiikasta', kyse on samanlaisista yleistermeistä kuin vaikkapa käsitteissä 'barokkinen' ja 'barokki' tai 'klassinen' ja 'klassisimi'. 'Romanttinen' viittaa tavallisesti tunnepainotteisen, fantastisen suuntaan; niinpä romanttisen elämännäkemyksen omaksunut yksilö on haaveilija — siis arkipäivän todellisuudesta tietämätön kummajainen. Tällöin sanalla on ainakin lievästi negatiivinen sivuvivahde. Tavanomainen sanan 'romanttinen' käyttötapaa vie samalla termin historiallisille juurille, sillä alun perin 'romanttisen' käsite (engl. *romantic*, ransk. *romantique*, saks. *romantisch*) syntyi ja sitä käytettiin 1600-luvun jälkipuoliskolta lähtien satunnaisesti ja 1700-luvulla yleistyen kansankielisestä kertovasta runoudesta, romanssista, myöhemmin romaanista — ylipäätään kirjallisuudesta, joka oli satumaista, tarumaista, villiä ja mielikuvituksellista.

Romanttisuutta taiteen ja erityisesti musiikin olemuksellisena tekijänä voi toki tavata miltä tahansa aikakaudelta; 'romanttiseksi' voidaan nimittää yhtä hyvin Binchoisin sensuellia chanson-taidetta kuin Bachin järisyttävän kromaattisia fantasioita. Mutta jos halutaan jakaa musiikin historia aikakausiin ja löytää niistä se, jolloin romanttiseksi luonnehdittavat piirteet työntyvät selvästi etualalle, niin silloin voitaneen karkeasti ottaen nimittää 1800-lukua romantiikan vuosisadaksi — joko laajentuneena tai supistuneena jommasta kummasta tai molemmista päistään; laajimman määritelmän mukaan kyse on ajanjaksosta 1789–1914, suppeimman mukaan vain aikavälistä 1830–1890. Mutta millä perusteella voimme kiinnittää romantiikan 1800-lukuun? Onko romantiikassa tarkasti ottaen kysymys aikakaudesta, jostain määrätystä tyylistä tai tekniikasta vaiko vain yleisestä henkisestä ja taiteellisesta asennoitumisesta?

Voiko romantiikkaa määritellä? Schumannin vastaus kysymykseen romantiikasta oli: "Mitä romantiikka nyt tarkoittaa? Musiikkihan on romanttista!" Onko romantiikan olemus siten juuri siinä, mitä ei voi kuvata? Romantiikalla ymmärretään usein "herkimpien ja intiimeimpien persoonallisten emootioiden ja vaikutelmien kirjaamista", Victor Hugolle romantiikka merkitsi "tiettyä häilyvyyttä ja epämääräistä fantasiaa"; edelleen romantiikkaa voi nimittää aikakaudeksi, jolloin vaisto ohjasi järkeä, mielikuviutus muotoa, sydän päättää. Mutta jos nämä olisivat romanttisen musiikin tärkeimpiä edellytyksiä, hyvällä syyllä voisi laajentaa romantiikan alkamaan jo 1700-luvun puolivälistä, viimeistään 1770-luvun alusta. C.P.E. Bachin fantasioiden herkkätunteellinen tyyli äkillisine dynaamisine kontrasteineen, tekstuurin vaihdoksineen, kysyvän retorisine taukoineen täyttää nämä ehdot hämmästyttävän hyvin. Yhtä lailla Mozartin musiikki

synkkine väreineen (etenkin *Don Giovanni*), salamannopeine tunnevaihdoksineen, sielukkainen sointeineen on helppo tulkita jälkeensä romanttiseksi. Vieläkin lähemmäksi romantiikkaa tulee Beethoven, romantikoiden varsinainen lähtökohta ja esikuva. Esimerkiksi tämän italiankielisestä laulusta *In questa tomba oscura* ("Tässä synkässä haudassa") vuodelta 1807 löytyvät kaikki puhdaspiirteisen romantiikan tunnusmerkit: hämyinen aihepiiri — avainsanoja ovat hauta, varjo, tuhka, murhe — sekä salaperäisen pelottava tunnelma jännittävine sointuvaihdoksineen.

Esimerkkejä kiihkeästä tai herkästä tunneilmasta yhdistyneenä romanttisfantastisiin aiheisiin ja edistykseiseen harmoniaan löytyy jo Gluckilta, Haydnilta, Dussekilta jne.. Näiden romantiikkaa ennakoivien piirteiden perusteella voidaan puhua musiikillisesta esiromantiikasta, joka näyttyy klassismin sisällä. Mutta lopultakin tärkeämpi kriteeri kuin sävelkielen tai aiheenvalinnan romanttiseksi luokiteltavat ominaispiirteet on asennoituminen, tietoinen liittyminen romanttiseksi itsensä määrittelleeseen liikkeeseen, kaikki taiteet mukaansa kahmaiseeseen virtaukseen, jossa asetettiin päättäväisesti uuden estetiikan kannalle ja nähtiin taiteen ja musiikin tehtävä uudella tavalla. Romantiikka merkitsi siten osittain — mutta vain osittain — antiteesia klassismille, Ranskan vallankumouksen synnyttämän kiihkeän elämänsänteen heijastumista taiteeseen, ajatusta yksilön uudesta vapaudesta ja voimasta muokata omaa tulevaisuuttaan.

Vaikka herkkätunteelliset, myrskyyn ja kiihkoon assosioituvat sävellykset syntyivätkin yhtä aikaa kirjallisen *Sturm und Drangin* kanssa, tuon ajan musiikin yhteys kirjallisuuteen on epäsuora, vain paralleelinen. Romantiikka syntyi ensin kirjallisuudessa, näyttämötaiteessa ja kuvataiteissa: Klingerin koko aikakaudelle nimensä lainannut näytelmä *Sturm und Drang* (1776), nuoren Goethen *Götz von Berlichingen* (1773), jalosta rosvosta kertova näytelmä, Weltschmerzä, elämäntuskaa ilmentävä, kirjeen muotoon kirjoitettu kulttiromaani *Die Leiden des jungen Werthers* (Nuoren Wertherin kärsimykset, 1774) sekä Schillerin intohimaisen hillitön näytelmä *Die Räuber* (Rosvot, 1781) loivat tosiasiallisesti suuntauksen, josta romantiikka voidaan aloittaa. Näiden sekä monien muiden 1700-luvun lopun romaanien, näytelmien, kertomusten ja runojen sisältämä epätavallisuus, keskiaikaisuus, kansanomaisuus, sadunomaisuus, kummallisuus, yllättävyys, yöllisyys, aavemaisuus, hirvittävyys — epiteettien luettelo on loputon — antoi sisällön tehokkaalle iskusanalle ja kattokäsitteelle 'romanttinen'.

Erityisesti 1790-luvulla saksalainen runous ja estetiikka olivat vahvasti romanttisten ideoiden kyllästämiä. Valistusajan mekaanisen maailmanselityksen ja rationaalisen järjestyksen tilalle kaivattiin tunteen, intuition kulttuuria. Romanttisesti käsitetyssä taiteessa nähtiin ihanteellinen väline olemassaolon ja maailmankaikkeuden salaperäisten ja mystisten voimien tavoittamiseksi. Päivän tunnussanoja oli 'äärettömyys'. K.W.F. Schlegel kirjoitti 1798, että romanttinen runous

"yksinomaan on ääretöntä. Se yksinomaan on vapaata. Sen ylimpänä periaatteena on, ettei runoilijan mielikuvitus alistu millekään yleisesti hyväksytyille periaatteille."

Tässä on jo havaittavissa uuden ideologia, oikeutus muodon hajoittamiselle, jos ilmaisu vaatii sitä. Novalikselle puolestaan romantiikka merkitsi kohonnutta runollista tilaa, erityistä elämänsäntettä, joka vie arkipäivän yläpuolelle (*Poetisismeja* 1798):

"Maailma on romantisoitava. Niin löydetään jälleen alkuperäinen merkitys. Romantisoiminen ei ole muuta kuin laadullista potensioimista. ... Kun annan tavanomaiselle korkeamman merkityksen, totunnaiselle salaperäisen ulkoasun, tunnetulle tuntemattoman arvokkuuden, äärelliselle äärettömän näennäisyyden, silloin romantisoin sen."

Mikä tärkeintä, useimmat romantikot olivat syvästi kiinnostuneita nimenomaan musiikista, sen erityisistä mahdollisuuksista romanttisen elämäntunteen ilmentäjänä. Ensimmäisenä romanttisuus musiikissa näkyi muuttuneena suhtautumisena kuuntelukokemukseen. Wackenroderin ja Tieckin runollisissa fantasiaissa musiikin kuuntelua verrattiin uskonnolliseen hartaudenharjoitukseen. Wackenroderin kirjasta, jonka runollisena otsakkeena on *Herzenseggiungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Taidetta rakastavan luostariveljen sydämenvuodatuksia, 1797), voi löytää seuraavankaltaisen, yltiöromanttisen kuuntelutapahtuman kuvauksen:

"Kun Joseph oli suuressa konsertissa, niin hän istuutui, katsahtamatta kuulijoiden loistavaan seurueeseen, nurkkaan ja kuunteli musiikkia sellaisella hartaudella kuin hän olisi ollut kirkossa — yhtä hiljaa ja liikkumatta ja katse maahan luotuna. Hentoisinkaan sävel ei jäänyt häneltä kuulematta, ja hän oli keskittyneestä tarkkailusta lopulta aivan voipunut ja väsynyt ... Hänen erityisesti rakastamiensa iloisten ja syvädyttävien täysiäänisten sinfonioiden soidessa usein hänestä jopa tuntui siltä kuin hän näkisi nuorukaisten ja neitosten iloisen kuoron tanssivan hilpeällä niityllä ... Monet kohdat musiikissa olivat niin selviä ja painokkaita, että sävelet näyttäytyivät hänelle sanoina. Toisinaan taasen vaikuttivat sävelet hänen sydämessään ilon ja surun ihmeelliseltä sekoitukselta, niin että hymy ja itku olivat yhtä lähellä ... Kaikki nämä moninaiset tuntemukset pakottivat hänen sielussaan esiin aina vastaavia kuvia ja uusia ajatuksia: — musiikin ihmeellinen lahja — mikä taide ylipäättään vaikuttaa sitä mahtavammin meihin ja saattaa olemuksemme kaikki voimat sitä tuntuvampaan mylerrykseen, mitä hämäämpää ja arvoituskellisempaa on sen kieli."

Seuraavaksi romanttisuus heijastui musiikkia koskeviin käsityksiin, musiikin olemuksen pohdintaan. Musiikin aineettomuus kääntyi avuksi, musiikkia pidettiin äärettömän heijastuksena, "luonnon alkupuheena" ("Ursprache der Natur"), "kaikkien taiteiden äitinä" ("Urkunst"). Musiikista tuli ihmisen sisäisyyden ilmaisija: Wackenroderin mukaan "sävelten peilistä ihmissydän oppii tuntemaan itsensä; sen kautta me opimme tuntemaan tunteemme". Musiikin abstraktiudesta löydettiin kyky toimia "sanomattoman kielenä"; Wackenroderille "sävelet näyttäytyivät sanoina", ja Tieck kyseli: "Onko mahdollista ja luvallista ajatella sävelin ja valaa musiikki sanoiksi ja

ajatuksiksi?". Musiikki nähtiin nyt yhtäkkiä ideaalina taidemuotona, taiteista ylimpänä, jota kohden muut taiteet pyrkivät. Hoffmannin, romanttisen musiikinestetiikan ensimmäisen muotoilijan, mielestä "Musiikki on romanttisin kaikista taidemuodoista, yksinomaan aidosti romanttista, sillä vain ääretön on sen esikuva." Hoffmann näki Haydnin ja Mozartin uudenlaisen soitinmusiikin luoja ja romantiikan tienraivaajina: jo Mozartin musiikista saattoi saada "aavistuksen äärettömyydestä", mutta vasta "Beethovenin puhdas soitinmusiikki avaa suunnattoman ja mittaamattoman valtakunnan", tämän musiikki "herättää meissä sen loppumattoman kaipauksen, joka on romantiikan olemus" (*Beethovens Instrumentalmusik*, 1810/13).

Kahtena vuosikymmenenä 1800-vaihteen molemmin puolin heräsi romanttinen asennoituminen musiikkiin ja luotiin romanttinen musiikki-ideaali ja -estetiikka, mutta sen ei tarvitse merkitä vielä varsinaisen romanttisen musiikin syntymistä. Beethoveninkin musiikki, vaikka se tulkittaisiin Groutin tapaan jo "itseilmaisun muodoksi" ("Die Musik als Form der Selbstausdruck"), kantaa vääjäämättömästi siirtymäajan leimaa. Romanttisten pyrkimysten — piilevä poeettisuus karakterisuuden muodossa, muodon uudistaminen — ohella Beethovenin musiikissa on vielä vahva eetos-tuntu, kun taas puhdasverinen romantiikka on tyypillisesti paatos-kulttuuria. Beethovenia ei voi myöskään lukea osaksi saksalaista kirjallis-romanttista liikettä, vaikka hänen musiikkinsa sinällään näytti suunnan mitä erilaisimmille romanttisille ilmiöille.

Ehkä tärkein ero klassismin ja romantiikan välillä — mielenkiintoista on tosin havaita, että klassinen ja romanttinen musiikinestetiikka syntyivät liki samanaikaisesti — on se musiikinestetiikka Kömerin Schilleriin tukeutuen muotoilema ajatus, että karakterimusiikissa, jota ideaalinen klassinen musiikki edustaa, muoto kestää tunteen hyökkäykset. Klassisen musiikin välittämä sisäisesti vapaa, moraalinen ihminen, joka on karakterikuvauksen — karakteri on pysyvää "eetosta", ihmisluonnon sisäinen ydin, siveellisesti elävä ihminen — kohde, on vapaa, "tosi" ihminen nimenomaan silloin, kun hän kykenee hallitsemaan passiot eikä ole niiden riepotelavana (C.G. Körner: *Über die Charakterdarstellung in der Musik*, 1795). 1800-luku on epäilemättä 1700-luvun tytär, joten Friedrich Blumen ajatus yhtenäisestä klassis-romanttisesta aikakaudesta on pitkälle hyväksyttävissä yhtenäisen muotokaanonin ja tonaalisuuden säilyttämisen näkökulmista. Toisaalta Harmoncourt ei ole niinkään väärässä pystyttäessään klassismin ja romantiikan välille rajapaalun: "musiikki vuoteen 1800 puhuu, siitä eteenpäin maalaa".

Jo 1810-luvulla ja selvästi 1820-luvulla saksalaisessa musiikissa esiintyy yleiseen romanttiseen tietoisuuteen liittyneinä ilmiöitä, joiden perusteella on oikeutettua väittää, että romantiikka alkaa limittäin Beethovenin vielä eläessä. Romantiikkaa määrittäviä yleisiä avainkäsitteitä ovat nationalismi, paluu menneisyyteen eli uusi historiatietoisuus, uusi suhde luontoon, uusi taiteilijäkäsitys ja nerokultti, originaalineron käsite (Schumann: "vain nero voi ymmärtää neroa.") — ehkä tärkeimpänä ajatus taiteiden ykseydestä. Spesifisti musiikillista romantiikkaa luonnehtivia tekijöitä ovat uusi sointi-

kulttuuri ja uusien sointimaailmojen löytyminen (orkesteri- ja pianomusiikki), turvautuminen kansanlauluun (Schubertista Brahmsiin), vanhan musiikin elvyttäminen ja hyödyntäminen (historismi, Gesamtausgabet; fuuga, a cappella -tyyli sävellysmuotoina), intiimi tunnelmamusiiikki (lyrisches Stück) ja virtuoosinen estraditaide (bravuuri-kappaleet, fantasiat, potpourrit, etydit). Muita tunnusomaisia piirteitä ovat tietoisuus musiikin uudesta funktiosta, yhtäältä puhtaasti musiikillis-taiteellisesta (taidettaiteen-vuoksi, vapautuminen funktionaalisuudesta, autonomian saavuttaminen) luonteesta ja toisaalta moraalis-eettisestä, julistavasta tehtävästä (ohjelmamusiiikki, sinfoninen runo) sekä edelleen tekstin ja musiikin uudenlaatuinen yhteensulautuminen (lied, ooppera).

Näillä kriteereillä Schubert luo jo varhaiskypsissä liedeissään (*Gretchen am Spinnrade*, 1814, *Erlkönig*, 1815; molemmat Goethen runoihin) runouden ja musiikin uuden synteesin. Herkkä eläytyminen nuoren naisen psyykeen tai keijukaiskuninkaaseen liittyvä irrationaalinen ulottuvuus synnyttävät aidon romanttisia pienoiskuvia. Samoin h-molli-sinfonian (1822) persoonalliselta, itsetunnustukselliselta kuulostava sisäisyys ja traagisuus tekevät siitä ensimmäisen romanttisen sinfonian. Ei liene sattumaa, että Weberin edustama aidosti saksalaiskansallinen romantiikka puhkeaa kukkaansa samaan aikaan. Weberin pianosonaatit kertovat paradigman vaihdoksesta, sillä niiden puhdas virtuoosisuus ja muodon orastava kaavamaisuus asettuvat vastatusten Beethovenin sonaattien kanssa; *Konzertstück* f-molli pianolle ja orkesterille (1821) saa kiittää omalaatuista muotoratkaisuaan ritariaikaan liittyvästä ohjelmallisesta taustasta. Ennen kaikkea *Freischütz* (1817-20), jota Weber itse nimitti oireellisesti "romanttiseksi oopperaksi" ("eine romantische Oper"), on saksalaisen nationalismien ensimmäisiä ilmentymiä. (Kannattaa muistaa, että saksalaiseen romantiikkaan sisältyi merkittävänä juonteena ajatus yhtenäisestä Saksasta, isänmaasta, minkä vuoksi romantiikalla oli myös poliittiset, aika ajoin vasemmistolaiset kytkentönsä.) Weber valitti 1817, että "kaikki muut kansat ovat aina ilmaisseet taidemuodoissaan itseään selvemmin kuin saksalaiset ... Italialaiset ja ranskalaiset ovat luoneet oopperatyylin, jonka puitteissa he voivat toimia tyydyttävästi. Toisin saksalaiset." *Taika-ampujassa* saa vihdoin ilmauksensa romanttisesti käsitetty saksalainen menneisyys, luonto, metsän mystiikka, aavemainen ja pelottava yöllisyys; samalla oopperan päätös ennakoii kristillissävytteisessä lunastusajatuksessaan Wagnerin oopperoiden tematiikkaa.

Saksalaisen romantiikan, musiikillisen romantiikan pääsuuntauksen — ainakin saksalaisten mielestä — kanssa rinnakkain esiintyi italialaisen ja ranskalaisen oopperan edustama romantiikan toinen kulttuuri. Boileau, Auberin ja Rossinin oopperat käyttivät jo 1820-luvulla tyypillisesti romanttisia aiheita — historiallisia, aavemaisia — , mutta musiikki jatkoi pikemminkin edellisen kauden konventioita kuin viittasi eteenpäin; harmonia ja rytmi säilyttivät yksinkertaisuutensa ja selkeytensä. Bellinin oopperoiden korostunut fantastisuus (*La Sonnambula*, 1831) ja historiallisuus (*Norma*, 1831; *I Puritani*, 1835) yhdistyneenä kiihkeään tunnelmaisuun, Donizettin *Lucia di*

Lammermoorin (1835) sisältämä hulluustematiikka sekä Meyerbeerin (*Hugenotit*, 1836) korostunut tehontavoittelu ja suurten massojen liikuttelu ovat musiikkinsa vaihtelevasta edistyksestä huolimatta jo kypsemmin romanttisia luomuksia.

Romantiikan varsinainen läpimurto musiikissa tapahtuu hämmästyttävän yksituumaisesti vuoden 1830 paikkeilla. Mendelssohn oli tosin jo ehittänyt kirjoittaa oktettonsa (1825), pari jousikvartettoa (1827, 1829), *Kesäyön unelma*-alkusoiton (1826), mutta vuosikymmen vaihteessa syntyy romantiikan merkkiteoksiin luettava *Hebridit*-alkusoitto (1829–32). Samaan aikaan Chopin esittäytyi pariisilaisyleisölle konsertoillaan (1829–30) ja Schumann sävelsi ensimmäiset piano-opuksensa (*Abegg*-variaatiot 1830; *Papillons* 1829–32). Niinikään 1830 räjähti ilmoille 19. vuosisadan *Kevätuhri*, Berliozin *Fantastinen sinfonia*. Kun Lisztkin oli ilmaantunut näyttämölle — 1826 syntyi transsendentaalisten etydien ensiversio — vuotta 1830 voi nimittää myös musiikin historian hulluksi vuodeksi, toki positiivisilla etumerkeillä varustettuna. Näin leveän romantiikkasukupolven yhtäaikainen ilmaantuminen pakottaa samalla pohtimaan romantiikan sisäistä olemusta. Yhtenäisen ja jakamattoman olemuksen sijaan romantiikkaa leimaa nimittäin pikemminkin selkeän identiteetin puute, jollei sellaisena haluta pitää juuri sen kiehtovaa monikasvoisuutta, sisäisiä ristiriitaisuuksia, jotka vetivät musiikkia ja säveltäjiä eri suuntiin, kamppailemaan keskenään, musiikkipoliti-soimaan.

Ensimmäinen näistä ongelmista — nationalistisen/kansallisen ja toisaalta universaalien/eksoottisen välinen — ilmaantui jo varhain. Aiemmin säveltäjän kansallisuus ei näkynyt kovin selvästi opitun musiikillisen tyylin ja työskentelypaikan määrittäessä voimakkaimmin musiikin luonteen (esim. Lully, Muffat, Händel), mutta Weberistä ja Rossinista lähtien kansallinen sidonnaisuus on sen sijaan selkeää: Berlioz on ranskalainen, Verdi italialainen, Chopin puolalainen, Liszt unkarilainen säveltäjä jne.. Vaikka säveltäjät toisaalta pyrkivät yleismaailmalliseen, ajattomaan ilmaisuun, äärettömän saavuttamiseen, vaikka useat heistä eristäytyivät arkipäivästä, yhteisöstä, toisaalta kansallistunne oli tärkeä: Chopin riutui Pariisissa vallankumouksen riehuessa kotimaassa; Liszt järjesti Unkarin maanjäristyksen uhreille apua, seurasi maansa itsenäistymistä tulusella, siihen epäsuorasti osallistuen. Etenkin ooppera oli tiivissä yhteydessä päivänpolitiikkaan, jopa itsenäisyystaisteluun: Auberin *Porticin mykän* esitys vaikutti osaltaan Ranskan 1830 heinäkuun vallankumouksen puhkeamiseen, ja Brysselissä sen esitys johti Belgian itsenäistymiseen ja hollantilaisten karkottamiseen; Verdin rooli Italian itsenäistymisessä on aivan keskeinen. Kansallisen ja universaalien välillä ei tosin nähty voimakasta ristiriitaa; tie universaaliin hyväksyntään kulki kansallisen kautta (mm. Schumann kehui 1836 Chopinin "originaalia kansallista identiteettiä", vaikkakin puhtaasti kansallinen sai hänen mielestään väistyä "maailmankansallisuuteen" ylletäessä). Romantiikkaan kuului yhtä lailla ihastuminen paikallisväriin, eksoottisiin kulttuureihin, orientaalisuuteen sekä aiheen valinnassa että musiikillisen kielen yksityiskohtien, melodian, rytmiikan ja harmonian, tasolla. Mendelssohnille Skotlan-

nissa oli samanlaista villin Pohjolan puoleensavetävyyttä kuin Lapissa amerikkalaisille vielä nykyäänkin; Berliozin *Harold Italiassa* on Italiaa kaunosieluisen ja seikkailunhulluisen turistin näkemänä.

Merkillisin romantiikan kansallisuuskysymykseen liittyvä harha on se, että saksalaisuutta ei mielletty nationalismiksi vaan romantiikan peruskieleksi; nationalismia edustivat kaikki muut, siis nuoremmat ja perifeeriset kulttuurit suhteessa keski-Eurooppaan. Kuitenkin on selvää, että saksalaiset säveltäjät olivat tietoisia saksalaisuudestaan (Weber, Schumann, Wagner) ja että itävaltalaiset säveltäjät käyttivät itävaltalaisia elementtejä musiikissaan (Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler). Toisaalta saksalainen romantiikka, niin olennaisesti kuin se olikin saksalaisen estetiikan ja kirjallisuuden synnyttämä ja ylläpitämä ilmiö, sai aineksia yhtä lailla Englannista (Scott, Byron, Shakespeare) ja Ranskassa oli miltei yhtä vahva oma kirjallinen romanttinen kulttuuri (Hugo, Lamartine) kuin Saksassa.

Toisen vastakohtaparin muodostaa yhtäältä romantiikan intiimisyys/subjektiivisuus ja toisaalta teatterillinen julkisuus/briljanti virtuoosisuus. Chopinin ja Schumannin herkässä pianolyriikassa, Schubertin, Schumannin jne. liedissä kiteytyy romantiikan pyrkimys sisäisyyteen (Innerlichkeit). Miniatyyrimuoto, johon liittyy harmonian yksilöllisyys, sointivärin hienojakoistaminen, onkin romantiikan lahjoittama keskeinen lisä musiikin genremailmaan. Schumannin estetiikassa intiimi, tunneherkkä ulottuvuus suorastaan samaistui 'poettisuuteen', ominaisuuteen, jota hän vaati kaikelta tosiromantiselta musiikilta; sen vastakohtaksi hän näki pinnallisen virtuoosisuuden, mekaanisen sorminäppäryyden, jota hän piti proosallisena, arkipäiväisenä — siis ei-romantiikkana. Toisaalta on kuitenkin kiistämätöntä, että virtuoosinen taiteilijakultti on nimenomaan romantiikan tuotetta. Paganinin aloittama soittotekniikan vallankumouksellinen kehittäminen, jota jatkoivat sitten pianistit — myös Schumann ja ennen muuta Liszt, mutta myös Thalberg, Kalkbrenner jne. — laajensi soittimellisiä resursseja ja loi myös edellytyksiä soitinmusiikin uudelle ja tehokkammalle retoriikalle. Pianon keinovarojen lisääntyminen ja Berliozin luoma uusi orkesteriajattelu kasvattivat musiikin yleisöpohjaa ja julkisuutta; romaaniin ja suureen näytelmään rinnastettavan sinfonian saama status sekä uudelle draamakäsitykselle pohjautuvan suuren oopperan kehittyminen huippuunsa ovat yhtä lailla romantiikan saavutuksia kuin lyyrinen *Charakterstück* ja lied.

Ehkä kaikkein vakavin ristiriita romantiikassa koskee vastakkaisiksi muodostuneita käsityksiä musiikin syvimmästä olemuksesta; konflikti kiteytyi kärjekkääksi käsittepariksi ohjelmallinen vastaan absoluuttinen musiikki. Tämän kahtiajaon juuret ovat näkyvissä jo varhaisromantikkojen kirjoituksissa: esim. Wackenroderille sävelet näyttäytyivät yhtäältä sanoina, selvästi määräytyneinä; toisaalta musiikin hämäryys ja arvoituksellisuus kiehtoi häntä niinkuin muitakin romantikkoja. Myös Schumannille oli tärkeää sävellyksessä lopputuloksen epämääräinen luonne, ja juuri tällä määräytyneisyyden puutteella Schumann ymmärsi romantiikkaa; tässä mielessä hän oli osittain

Hoffmannin edustaman puhtaan soitinmusiikin estetiikan kannattaja ja jatkaja. Siihen nähden on paradoksaalista, että säveltämisen painopiste romantiikassa ei ollut suinkaan sonaatti- ja sinfoniatuotannossa, klassikoilta perityissä muodoissa — niiden säveltäminen osoittautui päinvastoin ongelmalliseksi miltei jokaiselle romantikolle. Romantiikan tunnusomaisimpia lajeja olivat päinvastoin lyyrinen lied, pianon karakterikappale ja ohjelmasinfonya. Yhtä ilmeinen kuin oli pyrkimys puhtaaseen soitinmusiikkiin, joka nähtiin vastaukseksi sanojen riittämättömyydelle taiteellisten pyrkimysten välineenä (Tieck), yhtä väistämätöntä oli se, että musiikki pyrki liittoon runouden, kirjallisuuden kanssa, hedelmöitymään sen avulla, sillä puhtaan musiikin kyvyttömyys ilmaista sinällään mitään nähtiin sekun puutteeksi. Tämän ajattelun myöhäisen kaiun voi löytää vielä Sibeliuksen kirjeestä vuodelta 1893:

"Uskon että musiikki yksinensä, se on absoluuttinen musiikki, ei voi tyydyttää. Se herättää kyllä tunteita ja mielentiloja, mutta aina jääpi jotain ei tyydytettyä sieluumme. — Musiikki on kuin vaimo, sen täytyy tulla miehestä raskaaksi. Tämä mies on Poesis. Sävelet pääsevät oikeaan voimaan vasta silloin kuin niitä ohjaa runollinen tarkoitus. Toisin sanoen kun sana ja sävel yhdistyy. Silloin tuo sävelten herättämä epämääräinen tunnelma tulee määrättyksi ja myös se tulee sanotuksi, johon sanat, olkootpa kuinka mahtavat tahansa, eivät riitä."

Nämä ajatukset voisivat olla yhtä hyvin Lisztin kuin Sibeliuksen lausumia.

Mendelssohnille ja Schumannille ei tuottanut mitään vaikeuksia hakea inspiraatioita kirjallisuudesta: *Skottilainen* sinfonia on Scottin romaanien soiva vastine, *Kesäyön unelma* Shakespeare-sävelitys; Jean Paulin romaanit (ennen muuta *Flegeljahre*, "Vaelusvuodet") olivat Schumannille — vielä Mahlerille — pysyvä innoituksen, suorastaan uuden muotoajattelun lähde, ja myös Chopin sävelsi balladeja, kertovia muotoja. Nuori Brahmskaan ei ollut "vapaa" kirjallisista lähtökohdista, kuuluihan hän Schumannin piiriin; tästä kertovat neljä pianoballadia op. 10, varhaisten pianosonaattien hitaat osat (I sonaatin hidas osa on Minnelied, III sonaatin Andante sisältää Sternau-sitaatin "Der Abend dämmer"), Tieckin kertomusten pohjalta sävelletyt *Magelone*-romanssit sekä vielä eräät myöhäiset intermezzot (mm. op. 117:1 rakentuu skotlantilaiselle kansanlaululle)

Täysromantiikan aikana poetikasta, musiikin karakteroivasta roolista ei tullut vielä varsinaista ongelmaa, vaikka Schumann saattoikin moitiskella Berliozin *Fantastisen sinfonian* detaljoitua omaelämäkerrallisuutta, joka johti hänen mukaansa proosaallisuuden toiseen alalajiin, pikkutarkkaan maalailuun. Muutoin täysromantiikan aikana romantiikan ideologia saavutti puhtaimman ilmaisunsa; siinä kirjallisen ja musiikillisen yhteys, taiteiden ykseyden periaatteesta lähtevä estetiikka toteutui ihanteellisella tavalla. Ongelma syntyi vasta 1800-luvun toisella puoliskolla, kun Liszt romantiikan Beethoven-käsityksen rohkaisemana — Beethovenin sinfonioihin, sonaatteihin ja kvartetteihin oli tapana laatia kirjallisia kommentaareja ja niihin seipitettiin jopa tekstejä —

näki ohjelmamusiikissa soitinmusiikin poeettisen ratkaisun. Tähän liittyi Beethovenin musiikin uusi arviointi, näkemys sen poeettisesta, vaikkakin monitulkintaisesta sisälöstä; Czernyn, Beethovenin tärkeimmän oppilaan, mukaan Beethovenin "jokainen sävellys ilmaisee jotain erityistä, lujasti vangittua mielentilaa tai näkemystä". Ohjelman — joka saattoi olla otsake, mottosäe, runo tai laajempi kirjallinen selitys — avulla Liszt halusi selvittää kuulijoille musiikin kohteen; hän pyrki ilmaisun suurempaan määriytyneisyyteen, runouteen, jossa musiikki jatkaa omin keinoin kohteensa karakterisointia ja pyrkii kohoamaan maalailevalta tasolta poeettis-filosofiseen ulottuvuuteen. Jos musiikki on se väline, jolla sanoin kuvaamaton voidaan tehdä aisteille havaittavaksi, Lisztin filosofisen ohjelmamusiikin oikeutuksen voi nähdä siinä, että hänellä musiikki menee tekstin yli, runoilee edelleen ("weiterpoetisiert"), luonnehtii juuri sävelin sitä, mikä on sanojen ulottumattomissa. Lisztin mukaan soitinmusiikki merkitsi taiteiden huipentumaa, koska se "pystyy välittämään ihmisen jokaisen sisäisen mielenliikkeen ilman järjen moninaisia ja kuitenkin niin rajoittuneita toimintamuotoja". Parhaissa teoksissaan (mm. *Hamlet*, *Prometheus*, *Orpheus*), joissa ohjelma ei tyrannisoimusiikkia, Liszt saavuttikin muodon ja ilmaisun ykseyden, jota turhaan hakee saman ajan sinfonioista. Wagner asettui tukemaan Lisztin luomaa sinfonista runoa, jonka hän näki Beethovenin sinfoniikan jatkajaksi ja tulkitsi sen välivaiheeksi pyrittäessä musiikin ideaaliseen muotoon ja taiteiden lopulliseen synteisiin hänen omassa oopperakäsityksessään.

Wieniläinen kriitikko Eduard Hanslick, joka aiemmin oli ollut Lisztin kannattaja, teki täyskäännöksen ja suuntasi pamfletissaan *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) voimakkaan hyökkäyksen paitsi Schumannia kohtaan — hän tuomitsi tämän ajatuksen kaikkien taiteiden yhteisestä estetikasta, jolloin erona on vain kunkin taiteen oma materiaali — myös Lisztia ja tämän edustamaa uussaksalaisen koulukunnan, tulevaisuuden musiikin ("Musik der Zukunft") leiriä kohtaan. Hanslickin mukaan musiikki on autonomista taidetta, joka ei kykene esittämään yksilöityjä tunteita; ylipäätään sävellyksen arvo ei määriydy hänen mukaansa sen tekemän tunnevaikutuksen perusteella. Musiikin ja runouden liiton hän tulkitsi epäpyhäksi, koko uussaksalaisuuden turmiolliseksi. Niin epäilemättä oikeassa kuin Hanslick olikin puhuessaan puhtaan, muihin taiteisiin sekoittumattoman musiikin olemuksesta, vahingollista oli se, että hän oli kykenemätön näkemään sitä, kuinka Lisztin ja hänen kannattajiensa musiikissa saattoi ilmetä — joko yhteydessä ohjelmaan tai ilman sitä — myös puhdasta musiikillista logiikkaa, joka loi uusia kestäviä muotoja; myöhemmin mm. Dahlhaus on todennut, että Lisztin transformaatio-tekniikka ja Brahmsin kehittelevän muuntelun periaate ovat saman ajattelun kaksi erilaista toteutusta. Vielä niinkin myöhään kuin 1881, kun Hans von Bülow uskaltautui soittamaan Lisztin h-molli-sonaatin Wienissä, Hanslick kirjoitti, että "Wer das gehört hat und es schön findet, dem ist nicht zu helfen." ("Ken on kuulut teoksen ja pitää sitä hyvänä, sitä ei voi enää auttaa."); arvioissa vilahtelee lisäksi sellaisia ilmauksia kuten "verinen taistelu kaikkea musiikillista vastaan", "Lisztin

kauhistuttava impotenssi". Suuntausten välinen vastakkaisuus yltyi varsin kiivaaksi myöhäisromantiikan aikana, jolloin Hanslick löysi ainoastaan Joachimista ja Brahmsista liittolaisensa; Liszt, Wagner, Bruckner, myöhemmin Wolf, Mahler ja Strauss kuuluivat musiikin turmelijoiden leiriin.

Ikääntyneen Goethen lausuma vuodelta 1829 on kuvaava: "Klassiseksi nimitän tervettä ja romantiseksi sairasta ... useimmat modernit teokset eivät ole romanttisia siksi, että ne ovat moderneja vaan koska ne ovat heikkoja, sairaalloisia ja huonoja, ja vanhat teokset eivät ole klassisia ikänsä vuoksi vaan koska ne ovat vahvoja, raikkaita, iloisia ja terveellisiä." Toisaalta hän ei nähnyt klassiikkaa ja romantiikkaa, muoto- ja sisältöorientoituneita ajattelutapoja, keskinäisesti poissulkevana vaan toisiaan täydentävinä periaatteina, ja yritti sovittaa niitä yhteen omassa tuotannossaan (*Faustus*). Kahtiajako säilyi läpi 1800-luvun, ja niinpä romantiikastakin löytyy klassistisesti suuntautuneita säveltäjiä (mm. Mendelssohn, Brahms) taiteiden yhteydestä unelmoivien periromantikkojen ohella. Kun tultiin 1800-luvun viime vuosikymmenille, myöhäisromantiikan päätökseen, kahtiajako vain jyrkkeni: Brahms ja Bruckner palasivat historiassa taaksepäin, kun taas "edistysiiپی" rynnisti eteenpäin kohden sellaisia musiikillisia ilmenemismuotoja, joissa ylikiihottuminen, ylikypsyys, romanttisuus ehkäpä jopa Goethen tarkoittamassa sairaalloisessa mielessä tulee yhä ilmeisemmäksi: Mahlerin sinfonioiden apokalypsis, Straussin oopperoiden korostunut aistillisuus, nuoren Schönbergin liki surrealistinen ekspressiivisyys, Skrjabinin liioiteltu yli-ihmiskultti. Olennaista silti on, että kautta vuosisadan musiikin kieli säilytti klassismista omaksutun perustansa, jota romantiikka vain muunteli ja laajensi. Ilmiö on sitäkin merkittävämpi, kun maalaustaiteen (Millet, Courbet) ja kirjallisuuden (Dickens, Flaubert, Zola) realismiksi ja naturalismiksi tulkittavat suuntaukset voimakkaimmin 1800-luvun toisella puoliskolla eivät saaneet seurakseen musiikillisen paradigman vaihdosta. Musiikki säilytti anakronistisesti oman romanttis-sensuaalisen roolinsa, vaikka eräiden oopperoiden (Musorgskin *Boris Godunov*, 1869; Bizet'n *Carmen*, 1875; Mascagnin *Cavalleria rusticana*, 1889; Puccinin *Tosca*, 1900) aiheenvalinnat viittasivatkin romantiikan ulkopuolelle.

Jos romantiikkaa ei näistä syistä voikaan pitää tyylinä — em. oopperasäveltäjille on tuskin ominaista "romanttinen asennoituminen" — lienee silti mahdollista puhua romantiikasta aikakautena Ranskan ja Venäjän vallankumouksien välissä, periodina, joka käytti yhtä ja samaa musiikillista kieltä. Vastakohtaisista pyrinöistäkin huolimatta 1800-lukua hallitsi taipumus pikemminkin tuntea kuin ajatella. (Ja taas ristiriita: jos säveltäjät vain tunsivat, miksi sitten lähes kaikki heistä kunnostautuivat kirjoittajina, esseiden, pamflettien, kritiikkien tai kaunokirjallisesti ensiluokkaisten kirjeiden laatojina?) Kun romantiikan musiikkikäsitys on sisäisesti ristiriitainen ja itse musiikki jakaantuu useisiin eri yksilö- ja kansallisiin tyyliin, tämän voi nähdä aikakauden yleisen epävakauden ilmaukseksi; musiikkikin omalla tavallaan heijasteli sotien ja vallankumousten tuomia sosiaalisia ja poliittisia muutoksia, absoluuttisuuden ja

demokratian välistä jännitystä, imperialistista henkeä ja kansallistunnetta, nopeita ja radikaaleja mullistuksia ja keksintöjä tieteessä ja tekniikassa, kehitystä filosofisessa ja psykologisessa ajattelussa.

Harold E. Schoenberg toteaa kirjassaan *The Great Pianists*, että romantiikka on nykyään yhtä tuntematon musiikin historian aikakausi kuin mitä barokki oli vielä puolisataa vuotta sitten. Tämä ällistyttävältä tuntuva väite vaatii luonnollisesti perusteluja — joita ei olekaan loppujen lopuksi vaikea löytää. Romantiikan musiikkikulttuurin kokonaisuudesta on tavattoman vaikeaa saada käsitystä, sillä vaikka nykyinen konserttielämä perustuu olennaisesti klassisromanttisen musiikin varaan, tuttuihin ja suorastaan liiankin tuttuihin kantateoksiin, niihen ohella romantiikasta löytyy paljon suurempi määrä arvokkaita teoksia, jotka ovat joutuneet suotta unohduksiin, ja lisäksi massoittain musiikkia, joka odottaa luokittelijaansa ja arvioijaansa.

Eivätkö romantiikan laatuteokset olekaan nousseet sitten pinnalle? Enimmäkseen toki, mutta eivät välttämättä kaikki huomion ansaitsevat teokset, sillä romantiikassa on kyse — jälkeensä luodun tulkinnan mukaan — subjektiivisen mielivallan, musiikillisen rappion aikakaudesta, jolle oma vuosisatamme haluaa muodostaa antiteesin; onhan tunnettua, että torjuvat reaktiot ovat aina voimakkaimpia suhteessa lähimpään menneisyyteen (vrt. Stravinskyn monet vähemmän mairittelevat lausunnot erinäisistä romanttisista säveltäjistä). Moderni musiikki on toisaalta — haluaa se myöntää tai ei — myös osaksi romantiikan ideologian, sen nero-, uutuus- sekä originaalisuuskultin jatketta: samoin kuin modernismikin haluaa pelästyttää porvaria, jo Schumann Daavidin liittolaisineen taisteli filistealaisia, musiikkia ja taidetta ymmärtämättömiä poroporvareita vastaan. Tästä syystä Arnold Whittallin ehdotus, jonka mukaan ensi vuosituhanella 1900-luvun musiikki saattaa hyvinkin osoittautua postromanttiseksi, ei ole lainkaan älytön.

Sävellyshistorian lisäksi käsityksemme romantiikasta on uudenaikaisen musiikkiteoksen, -estetiikan ja -analyysin suodattamaa; olemme omaksuneet romantiikan sellaisen ajattelun kautta, joka haluaa uskoa romantiikan absoluuttisuuteen, suureen B-linjaan Beethovenista Brahmsiin ja Bruckneriin. Ohjelmamusiikki on siten alempiarvoista ja kaikki vähänkin "ulkomusiikilliselta" vivahtava musiikki, jos se muutoin koetaan hyväksi, on haluttu "pelastaa" absoluuttisen musiikin leiriin. Tämän hyvää tarkoittavan väärinymmärryksen vuoksi historiallisen musiikin toiminta-alue ja henkinen sisältö on kaventunut pakostakin pelkäsi soivuudeksi, kauniiksi muodoiksi, joiden vastaanottoa sävyttää älyllinen asennoituminen ja tarkastelu. Näin on kuitenkin riistetty romanttiselta musiikilta mahdollisuus toimia täysimääräisesti, on ummistettu korvat tosiasialta, että romantiikka oli pohjimmaltaan porvarillisen sivistysideaalin mukainen kirjallisteatterillinen kulttuuri, joka tähtäsi vielä tunteiden eriytyneeseen vaalintaan. 1800-luvulla musiikilla ajateltiin olevan tärkeä tehtävä, säveltäjä oli messiasahmo, joka julisti massoille omaa maailmankatsomustaan, moraaliana ja uskontoansa.

Periaatteellinen avoimuus on täysin välttämätöntä, mikäli halutaan päästä henki-seen yhteyteen romantiikan kanssa ja käsittää sitä sen omilla ehdoilla. Erilaisten ja aiemmin asenteellisista syistä laiminlyötyjen musiikkien hyväksyminen on suunnaton haaste, mutta palkinnoksi romantiikan moninaisuus kertoo ihmisestä enemmän kuin ehkä mikään muu musiikin historian ajanjakso. Kutsumalla musiikillista romantiikkaa humanismin aikakaudeksi on ehkäpä mahdollista kiteyttää tämän sankarillisen ajan-jakson olemus. Oli vain osittain romantiikan vika, että sen edustama optimismi, "usko taiteeseen, ihmiskuntaan ja Jumalaan" (Lisztin manifesti *Zur Stellung der Künstler*, 1835), kariutui ensimmäiseen maailmansotaan.

KIRJALLISUUTTA:

- Blume, Friedrich (1974 [1963]): *Romantik. Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellung*, s. 307–385. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Boetticher, Wolfgang (1983): *Einführung in die musikalische Romantik* (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, toim. Richard Saal, Band 89). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Dahlhaus, Carl (1980): *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft, toim. C. Dahlhaus, Band 6). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag.
- Einstein, Alfred (1947): *Music In The Romantic Era*. London: J. M. Dent & Sons.
- Grout, Donald Jay (1962, rev.): *A History of Western Music*. London: J. M. Dent & Sons.
- Hanslick, Eduard (1976 [1854]): *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hoffmann, E. T. A. (1922 [1810/13]): *Beethovens Instrumentalmusik. Musikalische Dictungen und Aufsätze*, s. 304–312. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf.
- Körner, Chr. G. (1960 [1795]): *Über Charakterdarstellung in der Musik*. Teoksessa W. Seifert: *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik* (=Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Band IX), s. 147–158. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

- Liszt, Franz (1981 [1855]): *Berlioz und seine "Harold-Symphonie"*. *Schriften zur Tonkunst*, toim. Wolfgang Margraf, s. 180–218. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun..
- Longyear, Rey M. (1973, 2. p.): *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Mäkelä, Tomi (1989): *Romantiikka ja musiikki. Musiikkitiede* 2/1989, s. 118–128.
- The New Oxford History of Music VIII. The Age of Beethoven 1790–1830*, toim. Gerald Abraham (1982). Oxford & New York: Oxford University Press.
- The New Oxford History of Music IX. Romanticism 1830–1890*, toim. Gerald Abraham (1990). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Novalis (1984[1798]): *Fragmentteja*, suom. Vesa Oittinen. Otava: Keuruu.
- Schonberg, Harold C. (1987 [rev. p. 1963]): *The Great Pianists. From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster.
- Schumann, Robert (1854): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker I–IV*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich & Tieck, Ludwig (1985[1797]): *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Walker, Alan (1989): *Franz Liszt II, The Weimar Years, 1848 - 1861*. London: Faber and Faber.
- Warrack, John (1980): *Romantic. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 16, toim. Stanley Sadie, s. 141–144. London: MacMillan Publishers.
- Whittall, Arnold (1987): *Romantic Music, A concise history from Schubert to Sibelius*. London: Thames and Hudson.
- Artikkeli perustuu Veijo Murtomäen 4.4. 1991 pitämään opetusnäytteeseen musiikin historian apulaisprofessorin virkaa varten. Sibelius-Akatemian hallitus nimitti Veijo Murtomäen musiikin historian apulaisprofessoriksi 1.10. 1991 lähtien.

Sävellyksen dramaturgiasta

KALEVI AHO

Nykymusiikin keskeisiä ongelmia on ollut kommunikoivuuden ongelma. Uuden musiikin väitetään vieraantuneen yleisöstään ja yleisön siitä. Säveltäjien reaktio syytöksiin musiikkinsa vaikeatajuisuudesta on ollut pääasiassa kahdenlainen. Joko on ruvettu säveltämään "helppotajuisemmin", ottaen huomioon myös tavallisen kuulijakunnan sovinnaisemmat makutottumukset. Tai sitten ajatellaan nykymusiikin kommunikaatio-ongelmien syntyneen etupäässä yleisön jälkijättöisyydestä. Jälkimmäistä näkemystä on edustanut Suomessa mm. säveltäjä Jouni Kaipainen, joka vuonna 1981 lausui: "Luulen, että tiede ja taide ovat yksinkertaisesti menneet lujempaa eteenpäin kuin ihmisten sivistystaso."¹ Kolmatta mahdollisuutta on kuitenkin pohdittu hyvin harvoin: johtuisiko modernin musiikin kommunikoimattomuus siitä, että nykysäveltäjät ovat säveltäessään olleet liiaksi sävellyksen musiikillisen perusmateriaalin ja sen organisoinnin lumoissa ja ajatelleet liian vähän niitä dramaturgisia keinoja, joilla kuulijan mielenkiinnon saisi herätetyksi ja pidetyksi yllä? Voisiko olla niin, että jos sävellyksellä olisi erinomaisesti toimiva muodon dramaturgia, mitään kommunikatio-ongelmaa ei syntyisi, vaan kuulija, kouliintumatonkin, hyväksyisi kaikenlaisen nykymusiikin sävelkielen?

Sävellyksen dramaturgiassa olennaisena osana on se, miten säveltäjä kykenee teoksellaan manipuloimaan kuulijan ajan kokemisen tietoisuutta. Tämä riippuu paljolti musiikin tapahtumarunsaudesta. Monien suomalaisten säveltäjien keskuudessa on suoranaista esteettisenä dogmina ollut näkemys, jonka Paavo Heininen formuloi vuonna 1976 seuraavasti: "Komeinkin sinfoninen konstruktio kaatuu korvissani, ellei se sekuntien mittakaavassa tarjoa yksilöllisiä ja tenhoavia ärsykeitä."² Vertaillessaan Stravinskya ja Šostakovitšia keskenään Esa-Pekka Salonen lausui saman ajatuksen seuraavasti: "Detaljien rikkaus ja ilmeikkyytys on toimivan musiikillisen kokonaisuuden edellytys; siksi Šostakovitšin musiikki tympäisee minua ja Stravinsky taas — huonoimillaankin — kiinnostaa."³

Suoraviivainen tapahtumarunsauden vaatiminen ei ota sekään huomioon musiikillisen dramaturgian vaatimuksia. Mitä on ajateltava musiikin historian kaikista hitaista osista: ovatko ne järjestään sävellyksinä kelvottomia, koska niissä ei välttämättä sekuntien mittakaavassa tapahdu paljon? Pitäisikö tällä perusteella myös koko Brucknerin tuotanto heittää roskakoriin? Ei tietenkään: lähempänä totuutta oltaisiin, jos detaljirikauden vaatimus laajennettaisiin koskemaan *elämyksellistä* aikayksikköä musiikissa, vaikka kriteeri ei vielä tällöinkään kelpaa ehdottomaksi esteettiseksi ohjenuoraksi,

kuten myöhemmin tulemme näkemään. Kun kuuntelemme Bruckneria, emme kuuntele häntä yhden sekunnin vaan useiden sekuntien aikayksiköissä. Webernin teoksissa ajan elämyksellinen mitta on taas hyvin lyhyt.

Detaljien määrä jotain reaalista aikayksikköä kohti ei siten sano välttämättä mitään sävellyksen esteettisestä arvosta. Yhtä vähän siitä kertoo käytetty musiikillinen perusmateriaali, sävellystekniikka tai tyyli. Onnistuneen sävellyksen mitaksi voisimme ottaa pikemminkin sen, miten teoksella on onnistuttu vaikuttamaan kuulijaan, saamaan hänet kiinnostumaan sävellyksestä, kokemaan elämyksiä, ottamaan kantaa, aktivoimaan ja rikastamaan häntä henkisesti. Mutta jotta tämä toteutuisi, säveltäjän pitää tiedostaa ja hallita myös musiikillis-dramaturgisia ilmiöitä.

Odotettavuus ja yllätyksellisyys

Kun kuulija ryhtyy kuuntelemaan hänelle outoa sävellystä, hänen on pakko yrittää totuttautua aluksi sen sävelkieleen — kuulijan on omaksuttava sävellyksen musiikillinen kielioppi, jotta hän pääsisi sisälle teoksen maailmaan. Tällöin hänelle alkaa syntyä myös *ennakko-odotuksia* teoksen tulevasta jatkosta, ja hän rupeaa muodostamaan käsityksiään sävellyksen luonteesta. Hän voi kokea, että teos on joko etenemässä johonkin tiettyyn suuntaan, tai sitten se pysyy staattisesti samassa perustilassa. Hän omaksuu sävellyksen tyyliä ja odottaa, että jatkossakin pysytellään siinä tyyliä, johon säveltäjä on kuulijan alussa johdattanut.

Alun luomat ennakko-odotukset ja niiden toteutuminen tai toteutumatta jääminen vaikuttavat ratkaisevasti musiikin *informaatioarvoon*. Jos sävellyksessä kaikki käy niin kuin on odotettavissa, tällä on vain vähän informaatioarvoa — seurauksena voi olla lopulta, että kuulija kadottaa mielenkiintonsa teokseen, sävellys tuntuu liian itsestään selvältä, banaalilta. Sen sijaan hyvin suuri informaatioarvo on sillä, että tapahtuu *yllätytys*: seuraakin jotain ennalta-arvaamatonta. Tällaisena yllätyksenä voi olla esimerkiksi odottamaton dynaaminen kontrasti tai tyyliä vaihdos; sellaisena voi olla poikkeama kaavasta, vaikkapa alussa esitellystä rakenneperiaatteesta⁴, tai yllätyksellistä on myös se, että tapahtuu jotain enemmän tai tapahtuu vähemmän kuin mihin kuulijaa on valmistettu.⁵

Kaikissa näissä tapauksissa yllätyksellä on kuulijaa vahvistava vaikutus. Odottamaton kontrasti voi saada hänet kadottamaan hetkeksi musiikillisen orientoitumiskykynsä. Jos tapahtuu enemmän, jos ylitetään kuulijan odotukset⁶, tämä voi järkyttää häntä emotionaalisesti. Jos taas tapahtuu vähemmän — esimerkiksi jokin huipennus ei olekaan niin vaikuttava kuin kuulija on aikaisemman perusteella odottanut — hän voi jäädä tyydyttämättömäksi, mikä tietenkin edellyttää, että sävellyksen täytyy "tyydyttää" hänet myöhemmin, mieluiten siten, että nyt odotukset ylitetään.

Yllätysvaikutus on sitä suurempi, mitä pitempään kuulijaa on aikaisemmin totutettu tietynlaiseen sävelkieleen ja mitä täydellisemmin on edellä toteutettu hänen ennak-

ko-odotuksiaan.⁷ Jos kuitenkin sävellyksessä tapahtuu yllätyksiä liian usein, näiden informaatioarvo laskee. Pelkille yllätyksille perustuva dramaturgia, jossa sävellyksen seuraamista helpottavat kiinnekohdat on riistetty⁸, ei ole dramaturgisesti tehokasta, koska kuulija sopeutuu pian myös siihen ettei kiinnekohtia ole, ja kadottaa nopeasti mielenkiintonsa sävellykseen. Siten jatkuville, tiheästi tapahtuville yllätyksille perustuvalla musiikilla on lopulta yhtä vähän informaatioarvoa kuin musiikilla, jonka eteneminen on täysin ennalta-arvattavaa. Informaatioarvoltaan suuren, kuulijan mielenkiinnon ylläpitävän musiikillisen dramaturgian edellytyksenä näyttää olevan, että sävellyksessä on löydetty oikea tasapaino odotettavuuden ja yllätyksellisyyden välillä.

Sävellyksen aloitus

Teoksen dramaturgisen kehityksen ja ennako-odotusten luomisen kannalta olennaisen tärkeä vaihe on sävellyksen aloitus. Keskeiseen musiikilliseen materiaaliin, "pääasiaan", voidaan sävellyksessä edetä neljällä eri tavalla. Tonaalisen aikakauden musiikissa on kaikkein tavallisinta, että teos alkaa ilman valmisteluja suoraan tärkeästä musiikillisesta materiaalista, esimerkiksi sonaattimuodon pääteemasta. Hyvin yleistä on myös, että alku on valmisteleva, keskeiseen musiikilliseen asiaan vähitellen johdettava ja odotuksia luova, kuten tapahtuu sävellysten johdannoissa. Joskus johdannot voivat laajentua kokonaisten osien laajuisiksi. Näin on mm. Witold Lutostawskin 2. ja 3. sinfoniassa, joissa tonaalisen musiikin johdanto-päätelmä -suhde on laventunut äärimmilleen johdanto-osaksi ja sitä tauotta seuraavaksi pääosaksi, jossa vasta alun "raakamuodossa" esitelty musiikillinen materiaali kasvatetaan karakteristisemmäksi ja kaikki materiaali on loogisessa yhteydessä toisiinsa. Kolmatta vaihtoehtoa voisi nimittää huutomerkkialuksi. Esimerkiksi Beethoven aloittaa *Eroica*-sinfoniansa kahdella fortissimo-soinnulla, joiden dramaturgisena tehtävä on toimia eräänlaisina yleisön havahduttajina — ikään kuin säveltäjä haluaisi alkuakordeilla hiljentää lopullisesti kuulijansa ja osoittaa, että sävellyksellä on jo alkanut, minkä jälkeen hän vasta haluaa esitellä heille pääteeman. Vastaavanlainen kuulijat hiljentävä huutomerkkialku on Paganinin 21. sooloviulukapriisissa (esim. 1).

Vihdoin joissakin nykymusiikin tyyliissä ja tekniikoissa (mm. sarjallinen ja totaalisesti aleatorinen musiikki) ei tavata lainkaan musiikillisen materiaalin karakteristisuusasteiden hierarkiaa, jolloin samalla on luovuttu siitä dramaturgisesta tehosta, mikä voi syntyä, kun vähemmän luonteenomainen musiikillinen materiaali rinnastetaan luonteenomaiseen.

Sävellyksissä, joiden dramaturgia on dynaaminen, joissa musiikilla tuntuu olevan selvä etenemissuunta, alun *psykologinen ilme* voi olla hyvin monen tyyppinen. Tavallisinta on, että teos alkaa suoraan melko keskeisellä musiikillisella materiaalilla (esim. pääteemalla) mutta siten, että kokonaisdramaturgian kannalta jännitteisimmät kohdat (huipennukset) sijoitetaan vasta myöhempään vaiheisiin. Johdannoilla alkavat sävellyk-

set taas synnyttävät musiikillista jännitystä luomalla alussa odotuksia, jotka sitten perässä seuraava esittelevä jakso täyttää. Alku voi olla luonteeltaan samalla kasvava, varovasti alkava ja kohti ensimmäistä huippukohtaa etenevä. Melko harvinainen on edellisen vastakohta, raukeneva alku: alkuun voi sisältyä voimakastakin jännitettä, mutta musiikilta tuntuvat silti puuttuvan kasvun edellytykset, jännitystä ei kasvateta enää, vaan musiikki alkaa heti alussa jähmettyä ja lamaantua. Näin alkaa esimerkiksi Sibeliuksen 4. sinfonia (esim. 2). Joskus sävellykset alkavat suoraan draaman jännitteisestä ytimeistä, jolloin kuulija johdatetaan ilman mitään valmisteluja teoksen sisällöllisen problematiikan polttopisteeseen. Tällä tavalla alkavat omista sävellyksistäni mm. 5. ja 6. sinfonia.

Joonas Kokkosen oopperan *Viimeiset kiusaukset* alussa ollaan taas lopputilanteessa: päähenkilö Paavo Ruotsalainen makaa kuolinvuoteellaan, ja teoksen tragedia esitetään tämän jälkeen hänen takautuminaan, jolloin oopperassa pyritään liikkumaan samalla ajallisessa syvyyssuunnassa. Instrumentaalimusiikissa vastaavanlainen dramaturginen ratkaisu tavataan mm. Pehr Henrik Nordgrenin 5. jousikvartetossa, jonka ensimmäinen osa on otsikoitu *Epilogiksi*.

Karlheinz Stockhausenin nauhasävellyksessä *Kontakte* tai György Ligetin orkesteriteos *Atmosphères* alkavat taas ikään kuin "jostakin keskeltä" ja nämä dramaturgialtaan staattiset teokset myös päättyvät "jonnekin keskelle", ilman että sävellyksiin olisi tarkoitus luoda konkreettista dramaturgista "juonta" tai kehityskaarta.

Normaalisti sävellyksen alussa valmistellaan tai ollaan suoraan kiinni siinä teoksen perusmateriaalissa, jonka ympärille teoksen dramaturgia myöhemmin punotaan. Mutta sävellyksen alku voi olla myös täysin harhaanjohtava, kuten esimerkiksi fagottikvintetossani tai pianokonsertossani on laita — kummassakin sävellyksessä alku on parodinen, klišeillä leikittelevä, kuulija pyritään saattamaan aluksi epävarmuuden tilaan, eikä hänelle pitkään aikaan ilmaista, mistä on todella kyse, mihin suuntaan sävellysten dramaturgia lopulta tulee kehittymään (esim. 3, fagottikvinteton alku).

Koska sävellyksen alussa kuulija on vielä valppaimmillaan, alku tarjoaa säveltäjälle moninaisia dramaturgisia mahdollisuuksia. Jopa musiikillisesti tietoisien yksitoikkoisia tilanteita voidaan alussa käyttää hyväksi, ja niitä voidaan pitkittää runsaastikin, mikäli halutaan pitkittää myös odotuksen tunnelmaa, kuten on tehnyt esimerkiksi Lutostawski edellä mainituissa 2. ja 3. sinfoniassa. Lopussa sen sijaan dramaturginen tapahtumattomuus on vaarallisempaa; kuulijan tarkkaavaisuus ei ole tällöin yleensä enää terävimmillään, ja staattiset vaiheet pitää perustella dramaturgisesti hyvin, jotta niitä ei kokisi pitkästyttävänä.

Elämyksellinen ja reaalin ajan eteneminen sävellyksessä

Musiikin reaalisella etenemisnopeudella tarkoitetaan sitä absoluuttista tempoa, jolla sävelteos etenee ajassa. Tämä poikkeaa siitä, miten kuulija kokee sävellyksen etene-

misen elämyksellisesti. Nämä käsitteet ovat yhteydessä sävellyksen reaaliseen ja elämykselliseen keston. *Reaalinen kesto* tarkoittaa teoksen todellista, kellolla mitattua kestoa, *elämyksellinen kesto* taas sitä, miten pitkäksi tai lyhyeksi kuulija on sävellyksen hahmottanut tajunnassaan. Siten lyhytkin sävellys voi tuntua meistä pitkältä, jos koemme teoksen pitkävetoiseksi, eli sen sävelkieli on esimerkiksi joko liian ennalta-arvattavaa, banaalia, tai sitten liian ennalta-arvaamatonta, yllätyksellistä. Vastaavasti absoluuttiselta kestoaltaan laajakin teos voi tuntua meistä lyhyeltä, jos se on dramaturgialtaan mukaansatempaava. Todella puhuttelevissa sävellyksissä saatamme eläytyä teokseen niin voimakkaasti, että meillä voi olla lopulta vain melko epämääräinen käsitys, miten lyhyt tai pitkä sävellys on todellisuudessa ollut.

Musiikin elämykselliseen ajan kokemiseen vaikuttavat ennen kaikkea yksittäisten musiikillisten *tapahtumien ajalliset kestot*, sekä *tapahtumatiheys*. Mitä nopeammin muutokset seuraavat toisiaan, mitä lyhempi on niiden väli, sitä nopeammin musiikillinen aika tuntuu etenevän. Jos taas mikään ei tunnu muuttuvan musiikissa, kadotamme tuntuman ajan sykkeeseen. Myös musiikillisen tapahtuman välitön *kertaus* koetaan muutoksena: alussa tuntuu tapahtuvan jotain, sitten toteamme, että kuulemme samaa mitä edellä, jolloin huomaamme, että mitään uutta ei tapahdukaan. Tällöin tapahtuman informaatioarvo laskee, kunnes kertaus loppuu, ja koemme taas musiikillisen muutoksen. Tarkassa kertauksessa musiikillisen *muutoksen aste* on kuitenkin pienimmillään, kun taas täysin yllättävässä tapahtumassa muutosaste on suurimmillaan. Perättäisten tapahtumien muutosaste vaikuttaa elämysaikaan siten, että jos muutosaste on pieni, jos siis teoksessa on runsaasti toistoja, alamme kokea sävellyksen musiikillisen ajan etenemisen hidastempoisempana, kuin jos muutosaste on suuri, ja teos siis sisältää jatkuvia yllätyksiä, jolloin elämyksellinen aika tuntuu nopeasykkeisemmältä.

Sävellyksen *reaalinen tempo* ei ole välttämättä identtinen musiikin *elämyksellisen tempon* kanssa. Seuraavat kaksi esimerkkiä selventävät tätä. Beethovenin 4. pianosonaatin ensimmäinen osa on hyvin nopea, melkein ikiliikkujamainen. Osa alkaa johdantovaiheella, jossa kaksi tahtia pitkä ensimmäinen säe kerrataan terssiä ylempää (esim. 4). Tätä seuraa temaattisesti esittelevä ensimmäinen säe (esim. 5) ja sen kertaus siten, että dominanttisointu on kertauksessa vallitsevana (esim. 6). Sen jälkeen säettä kehitellään lyhyesti, kehitysvaiheen alussa säe kuullaan vielä kerran täydellisenä. Kehitysvaihe myös kerrataan välittömästi muunneltuna (esim. 7). Teema päättyy asteittaiseen liikkeeseen ylös ja alas, millä on kokonaisuudessa kadensaalinen, päättävä funktio; tämä ylös-alas -kulku toistetaan vielä terssiä ylempää (esim. 8).

Anton Webernin teoksessa *5 Sätze für Streichquartett* 1. osan pääteemalla on sama rakenne. Alussa on puolitoista tahtia pitkä johdantovaihe (esim. 9), jota seuraa musiikillisen pääaiheen esittely (esim. 10), sen välitön kertaus (esim. 11) ja kehittäminen (esim. 12), ja teemakokonaisuus päättyy kadensaalisiin sointuihin (esim. 13).

Beethoven-esimerkissä musiikillisen liikkeen nopeus, eli *yksittäisten sävelten muutosnopeus* on melodialiikkeessä suurempi kuin Webern-esimerkissä. Silti musiikin elämyksellinen etenemistempono Webernillä huomattavasti nopeampi. Tämä johtuu kolmesta syystä. Ensinnäkin yksittäisten *musiikillisten tapahtumien ajallinen kesto* on Webernillä selvästi lyhyempi kuin Beethovenilla, ja samalla musiikin *tapahtumatiheys* on hänellä suurempi. Musiikillisella tapahtumalla ymmärretään tässä sellaista, jolla on selväpiirteinen kokonaishahmo, alku ja loppu, eli tapahtumia ovat esimerkiksi säkeet, tai säkeestä luonteenomaisiksi kokonaisuuksikseen erottuvat luonnemotiivit. Toiseksi Webern-esimerkissä on vähemmän kertauksia, jolloin perättäisten tapahtumien *muutoksen aste* on keskimäärin suurempi. Kolmanneksi Webernillä *harmoninen rytmi*, eli se rytmi, jossa sointu vaihtuu toiseksi, on paljon nopeampi kuin Beethovenilla, jolla esimerkiksi koko johdantovaiheen aikana, neljän tahdin ajan soi vain yksi ainoa sointu, toonikasointu, samoin päätäntövaiheen kummankin säkeen aikana. Harmoninen rytmi vaikuttaa ratkaisevasti ajan tempon kokemiseen: kuulija pyrkii hahmottamaan musiikillisten tapahtumien ajallisen keston usein harmonisen rytmin mukaan. Jos harmonia vaihtuu hitaasti, myös sävellyksen elämyksellinen etenemistempono voi tuntua hitaalta jopa silloin kun melodialiikkeessä on hyvin nopeaa liikettä — tämä liike voidaan kokea vain hitaan harmonian kuvioinniksi, ellei se ole melodisesti hyvin luonteenomaista.

Jos Webernillä musiikin elämyksellinen etenemisvauhti tuntuu hyvin nopealta, Brucknerin 9. sinfonian alussa soi peräti kahdeksantoista tahdin ajan vain yksi ja sama d-molli-sointu musiikin reaalisen tempon ollessa melko rauhallinen. Musiikissa tapahtuu vain vähän, ja tapahtumien ajallinen kesto on pitkä. Siten tätä alkua kuunnellessa ajallisen etenemisen rytmi tuntuu elämyksellisesti lavenevan moninkertaiseksi normaalista, alku suggeroi kuuntelemaan sävellystä hyvin suuripiirteisessä ajallisessa mittakaavassa. Tahdissa 19 tapahtuvalla yllätyksellä on erittäin suuri informaatioarvo: edellä on perusteellisesti vakiinnutettu d-molli-tuntu, toonikasoinnulta ei ole liikuttu minnekään, ja nyt siirrytäänkin yllätyksellisesti Ces-duuriin, kauas tonaaliselta perustalta — samalla tapahtuu myös voimakas dynaaminen kontrasti (esim. 14).

Edelliset esimerkit osoittavat, että säveltäjä voi manipuloida kuulijan kuuntelemaan teosta hyvin erilaisissa elämyksellisissä aikayksiköissä. Sävellyksen reaalisen keston pitää olla kuitenkin oikeassa suhteessa siihen, minkä tempoinen on ollut sävellyksessä ajan elämyksellinen kulku. Webernin kaksi ja puoliminuuttinen kvartettonosa ei voisi olla pitempi kuin se on, koska Webernin tyyli pakottaa kuulijan äärimmäiseen keskittymiseen, siinä "jokainen katse laajenee runoksi, jokainen huokaus romaaniksi", kuten Schönberg on sanonut.⁹ Vastaavasti Beethovenin sonaatinosan kahdeksan minuutin reaalinen kesto on oikeassa suhteessa sävellyksen elämykselliseen etenemistempono, ja myös Brucknerin sinfonianosan 25 minuutin pituus vastaa hienosti sitä, miten Bruckner on alussa laventanut kuulijan ajan kokemisen tietoisuutta.

Jos reaaliselta kestoltaan laajassa sävellyksessä tapahtumatiheys on koko ajan hyvin suuri, ja kuulija pakotetaan koko ajan äärimmäiseen keskittymiseen, vaarana on, että kuulijan keskittymiskyky herpaantuu ennenaikaisesti, mikäli teoksen dramaturgiassa ei ole selvää suuntaa. Tällöin tapahtumat kadottavat vähitellen kokonaan informaatioarvonsa ja teos alkaa näennäisen mielenkiintoisista yksityiskohdistaan huolimatta tuntua yksinomaan rasittavalta ja pitkävetoiselta. Pitkäkestoisella sävellyksellä voi olla jatkuva suuri tapahtumatiheys vain siinä tapauksessa, että teoksen kokonaisdramaturgiaa on pelkistetty sitä monumentaalisemmin, mitä laajempi sävellys on, jolloin musiikillisen etenemisen selkeys kompensoi tapahtumien suurta tulvaa.

Ajan elämyksellisen hahmottamisen muuttaminen

Musiikillisen ajan elämyksellinen etenemisnopeus ei sävellyksessä pysy normaalisti samana, vaan se vaihtuu koko ajan. Ajan elämyksellistä etenemistempoa voidaan nopeuttaa lyhentämällä yksittäisten tapahtumien kestoja, lisäämällä tapahtumatiheyttä, lisäämällä perättäisten tapahtumien muutoksen astetta ja yllätyksellisyyttä, nopeuttamalla harmonista rytmiä ja näihin liittyen myös nopeuttamalla reaalista tempoa. Käänteisillä tavoilla voidaan vastaavasti hidastaa ajan kulun elämyksellistä kokemista. Joskus musiikin elämyksellinen etenemisyke voi heittelehtiä samassa sävellyksessä äärimmäisyydestä toiseen, kuten Karlheinz Stockhausenin nauhateoksessa *Kontakte*. Hyvä esimerkki sisältyy jo *Kontakten* alkuun: 15 sekuntia pitkää staattista sointua, jonka aikana tapahtuu vain yksi ainoa crescendo-diminuendo kymmenen sekunnin kuluttua alusta, seuraa vastakohtainen, äärimmäisen tihentynyt musiikillinen tuokio, jossa musiikillisen ajan kokemista on pyritty kiihdyttämään maksimaalisesti (esim. 15).

Dmitri Šostakovitšin 8. sinfoniassa taas ajan kulun elämyksellinen kokeminen tihentyy asteittain. Sinfonian ensimmäinen osa alkaa hidastempoisella musiikilla, jossa tapahtumatiheys ei ole kovin suuri. Osan toinen keskeinen teema on ensimmäistä nopeampi, ja toinen päätaite on reaaliselta kestoltaan ensimmäistä lyhyempi. Musiikin sekä reaalin että elämyksellisen tempo alkavat tihentyä. Tämän jälkeen muodon taitteet lyhenevät jatkuvasti tempon samalla nopeutuessa, kunnes päädytään hyvin rajuun huipennukseen. Tästä on seurauksena eräänlainen musiikillinen šokki: aluksi huipennus jähmettyy paikoilleen ja tämän jälkeen aika tuntuu pysähtyvän kokonaan pitkässä englannintorvisoolossa, jonka kestäessä jousisto lamaantuu soittamaan vain äärimmäisen hitaasti vaihtuvia tremolosointuja (esim. 16). Vasta tämän jälkeen musiikillinen aika alkaa uudestaan edetä, ja jännitys lopullisesti laueta.

Sama dramaturginen tilanne — elämyksellisen tempon kiihdyttäminen äärimmäiseen, ja šokkivaikutuksena seuraava ajan kulun pysäyttäminen — tapahtuu dramaturgisesti mestarillisessa sinfoniassa vielä uudestaan, mutta nyt potensioituneena. Teoksen kaikkein vavisuttavinta huipennusta kiihkeän kolmannen osan lopussa seuraa neljännen osan passacaglia, jossa ajan eteneminen jähmettyy toistamiseen. Kokonai-

sen osan ajaksi jäädään nyt samaan, muuttumattomaan dramaturgiseen tilanteeseen, ennen kuin vasta viisiosaisen teoksen finaalissa traagisen huipennuksen aiheuttamasta šokista päästään lopullisesti eroon.

Dramaturgian lajit: dynaaminen dramaturgia

Musiikillisessa dramaturgiassa on kaksi päätyyppiä, dynaaminen ja staattinen dramaturgia. Dynaamisen dramaturgian tunnusmerkkinä on, että kuulija kokee sävellyksellä olevan jonkin etenemissuunnan, hänellä on tunne, että teoksessa ollaan koko ajan "matkalla jonnekin". Dramaturgialtaan dynaaminen sävellys on myös muodoltaan normaalisti suljettu, sillä on selvä alku ja loppu. Päinvastainen tilanne, että pysytellään koko ajan samassa musiikillisessa tilanteessa, eikä musiikilla tunnu olevan selvää etenemissuuntaa, on ominaista staattiselle dramaturgialle.

Dramaturgialtaan dynaamisissa teoksissa käytetty musiikillinen materiaali voi vaihtua matkan aikana moneenkin kertaan toiseksi, tonaalisessa musiikissa myös tonali-teetti vaihtuu. Samalla muuttuu koko ajan myös ajan elämyksellinen etenemistempo — se voi asteittain kiihtyä, mutta se voi myös hidastua. Musiikillinen jännitys saattaa matkan aikana kohota — tapahtumien ajalliset kestot voivat lyhetä, tapahtumatiheys kasvaa, harmonia muuttua jännitteisemmäksi ja harmoninen rytmi kiihtyä. Kuitenkin dynaamisen dramaturgian piiriin kuuluu myös päinvastainen tilanne — se, että jännitteisempi musiikillinen tila laukeaa vähitellen rauhallisemmaksi.

Dynaamisessa dramaturgiassa kehitys jotakin toista musiikillista tilannetta kohti voi olla *suoraviivaista*, tästä hyvinä esimerkkeinä ovat mm. nousut sävellyksen huipennuksiin. Suoraviivaiseen, prosessiiviseen etenemiseen voi perustua kokonainen sävellyksen osa, joskus jopa hyvin laajakin yksiosainen sävellyskokonaisuus. Tutuin esimerkki prosessiivisista muodoista on fuuga. Vaikka fuugassa tosin myös sen teemaa eli subjektia kerrataan eri äänissä koko ajan, siinä ei pysytä samassa musiikillisessa tilanteessa, sillä subjektin vastaäännet muuttuvat jatkuvasti ja samalla myös tonali-teetti vaihtuu. Uudessa musiikissa melko usein tavattava prosessiivinen muoto on ns. jatkuva kehitysmuoto. Hyvin havainnollinen esimerkki tästä on Sofia Gubaidulinan viulukonsertto *Offertorium*. Teoksen ainoana musiikillisena materiaalina on Bachin *Das musikalische Opferin* teema, joka "uhrataan", ja myös teoksen rakenteessa ilmenee uhrin ajatus, muotona on symbolinen matka ristille, jota seuraa koraali ja kirkastuminen.

Musiikin eteneminen voi olla myös *kontrastoivaa*. Esimerkiksi sonaattimuotoisissa osissa pää- ja sivuteema ovat usein luonteeltaan toisilleen vastakohtaisia, etenkin romanttisessa musiikissa. Musiikilliseen dynamiikkaan vaikuttavat olennaisesti tonaliiset muutokset: sivuteema on eri sävellajissa kuin pääteema, mikä erityisesti vahvistaa tunnetta, että jokin lähtökohtatilanne on vaihtunut toiseen. Kertauksessa, jossa teemat kerrataan samassa pääsävellajissa, kuulija kokee taas, että matka on ohi, ollaan saavut-

tu perille. Sonaattimuoto on hyvä esimerkki samalla prosessiivisen ja kontrastoivan etenemisen yhdistymisestä samassa muototyyppissä — tapahtuuhan sonaattimuodon kehittälyjaksossa ennen kaikkea prosessiivista kehitystä.

Dramaturgialtaan dynaamisissa *moniosaisissa sävellyksissä* ylivoimaisena valta-tyyppinä on kontrastoiva eteneminen, jolloin teoksen eri osat ovat tosin tyyppiltään dynaamisia, mutta luonteeltaan toisilleen vastakohtaisia. Moniosaisten sävellysten kokonaiskehityksessä tavataan kolmea perustyyppiä. *Kasvavissa moniosaisissa rakenteissa* kaikki tapahtumat tähtäävät finaaliin. Esimerkiksi Gustav Mahlerin 6. sinfoniassa teoksen dramaattiset ristiriidat esitellään kylläkin jo ensimmäisessä osassa, mutta sävellyksen ”ratkaiseva taistelu” tapahtuu vasta finaalissa. Beethovenin 5. sinfoniassa ratkaiseva käänne, murtautuminen pimeydestä valoon tapahtuu 3. osana olevan scherzon lopussa, hiljaisen, odotuksentäyteisen musiikin aikana; dramaturgisena tähtäyspisteinä oleva finaali on julistuksellinen apoteoosi valolle.

Luhistuvissa moniosaisissa rakenteissa sävellyksen suurin huipennus ja teoksen ”ratkaiseva taistelu” sisältyvät jo ensimmäiseen osaan. Tämän jälkeen sävellyksen draama on itse asiassa ohi — muut osat ovat ensimmäiseen nähden lyhyempiä, sirpalemaisempia, tai tunnelmaltaan särkyneitä, kuten Carl Nielsenin 6. sinfoniassa: sen ensimmäinen osa tuntuu painokkuutensa takia elämyksellisesti melkein yhtä laajalta kuin muut kolme yhteensä, vaikka jälkimmäiset ovat reaaliseltsä kestoltaan yli kaksi kertaa ensimmäistä osaa pidempiä. Edellämainittu Šostakovitšin 8. sinfonia on esimerkki kasvavan ja luhistuvan rakennetyypin yhdistämisestä. Sävellyksen painokkain osa on ensimmäinen, mutta kasvava kehityskulku jatkuu vielä tämänkin jälkeen, suurin nousu tapahtuu vasta 3. osan lopussa. 4. osassa pysäytetään musiikillinen aika, ja huipennuksen traagisuus säteilee finaaliin siten, että se ei enää jaksaa kohota julistukselliseen nousuun, kuten Beethovenin 5. sinfonia, vaan teos loppuu hiljeten, melkein epävarmasti.

Kaikkein tavallisin moniosaisista muodoista on kuitenkin *vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne* — tätä muototyyppiä edustavat mm. hyvin monet klassiset ja romanttiset sinfoniat ja kamarimusiikkiteokset. Yleinen moniosaisten wieniläisklassisten teosten etenemiskulku on, että ensimmäinen osa on sävellyksen dramaattisin ja painokkain, toinen osa muodostaa sille rauhallisen vastakohtan, kolmantena osana on tanssillinen menuetti-intermezzo, ja finaalin musiikki on vauhdikasta, säkenöivää. Osat tukevat toisiaan vastakohtien kautta, eikä niitä voi esittää muussa järjestyksessä kokonaisdramaturgian kärsimättä. Muototyyppi poikkeaa kasvavista tai luhistuvista moniosaisista rakenteista (joissa myös eri osat voivat olla kontrastoivia toisilleen) siinä, että rakenteesta puuttuu näille tyyppillinen abstrakti ”juoni”, joka alkaisi 1. osan alusta ja päättyisi vasta viimeisen osan lopussa. Omista teoksistani olen kokeillut vastakohtiin perustuvaa moniosaista rakennetta 7. sinfoniassa. Sävellyksen kuudella osalla ei ole juuri mitään tekemistä toistensa kanssa, jokaisessa osassa vaihtuu musiikillisen materiaalin lisäksi myös tyyli. Silti sinfoniassa on kokonaisdramaturgia, joka sitoo

osat suljetuksi kokonaisuudeksi: perättäisten osien kontrastoiuus kasvaa koko ajan, osat tulevat samalla kestoltaan laajemmiksi ja musiikki sisällöllisesti puhuttelevammaksi.

Vihdoin erikoistapauksena dynaamisesta dramaturgiasta on *eteneminen syvyyssuuntaan*. Olen kokeillut tätä kehityskulkua fagottikvintetossani, joka alkaa ikään kuin pinnalta, parodisella musiikilla. Parodia jatkuu vielä toisessakin osassa, mutta musiikin karakteristisuusaste on jo suurempi. Vasta kolmannessa osassa päästään ”itse asiaan”, omaan persoonatyylisiin, ja osan loppuun sijoittuu hyvin suuri huipennus. 4. osassa, *Cadenzassa* ollaan syvällä musiikillisten tapahtumien ytimessä, ja aika yrittään pysäyttää tähän tilaan. 5. osassa sävellyksen maailma alkaa särkyä, ja hajoamisprosessi täydentyy lopulta 6. osassa, *Epilogissa*.

Dramaturgian lajit: staattinen dramaturgia

Vastakohtana dynaamiselle dramaturgialle on staattinen dramaturgia: musiikilla ei ole etenemissuuntaa. Tunnuksomaista on normaalisti, että perättäisten tapahtumien muutosaste on pieni — pysytellään koko ajan joko samassa tai hyvin samansukuisessa materiaalissa ja siten yhdessä ja samassa musiikillisessa kokonaistilassa. Harmonia, ja tonaalisessa musiikissa tonaliteetti pysyvät suunnilleen samoina, samoin tempo, eikä musiikillista jännitettä kasvateta. Ajan elämyksellinen etenemistempo ei muutu, usein pyritään häivyttämään kuulijalta kokonaan ajallisen orientoitumisen taju. Harvinaisempi tyyppi staattisesta dramaturgiasta on, että erilaiset staattiset, ilman etenemissuuntaa olevat musiikilliset tilanteet vaihtuvat jatkuvasti, mutta arvaamattomasti: mikään ei johda loogisesti toiseen. Tätä staattisen dramaturgian lajia tavataan ennen kaikkea aleatorisessa (esim. John Cagen pianokonsertto) ja sarjallisessa musiikissa (mm. Boulezin 3. pianosonaatti, jossa yksityisten muodon osien sarjallisuus yhdistyy kokonaisuuden sattumanvaraisuuteen).

Dramaturgian staattisuus on jossain määrin suhteellinen käsite. Beethovenin cis-molli-kvartetton op. 131 4. osa tuntuu yhteydessään hyvin staattiselta. Jos sama osa olisi sijoitettu Stockhausenin *Stimmungin* keskelle, se tuntuisi taas dramaturgialtaan dynaamiselta.

Staattinen dramaturgia on kuulijan kannalta vaikea, koska pitkä muutokseton tila, jossa teoksen eteneminen tapahtuu ennako-odotusten mukaisesti, on informaatioarvoaan vähäinen. Myös tilanne, jossa staattisten vaiheiden muutokset tapahtuvat arvaamattomasti, ilman näennäistä sisäistä logiikkaa, voidaan varsin pian ruveta kokemaan pelkästään pitkävetoiseksi. Säveltäjällä on kuitenkin joitakin keinoja, joilla staattinenkin dramaturgia voidaan saada toimivaksi.

Ensinnäkin yksittäisten tilanteiden sisällä voi olla elämää, esimerkiksi kuviointia tai sointivärien jatkuvia vaihdoksia. Toiseksi kuulija voidaan hypnotisoida toiston avulla, jolloin tärkeää on erityisesti rytmisen toisto; samalla kertautumisissa voi tapahtua

myös pieniä muutoksia, kuten vaihesiirrot minimaalimusiikissa. Kolmanneksi staattisen tapahtuman sisään voidaan vähittäisillä muutoksilla luoda piilevää, patoutuvaa jännitystä. Neljättä vaihtoehtoa voi havainnollistaa György Ligetin teoksen *Atmosphères* avulla, jossa staattinen dramaturgia on toteutettu mestarillisella tavalla. *Atmosphères* koostuu 22 staattisesta sointikentästä. Nämä on yhdistetty sävellyskokonaisuuksi eräänlaisella *aperiodisella montaažiteknikalla*: kukin sointikentistä on kuin lyhyt leikkaus jostain ikuisesti jatkuvasta musiikista — kenttien laajuus ja sisäinen struktuuri on erilainen, ne ovat eri rekistereissä ja jokainen on kestoltaan eripituinen. Siten kokonaisuuteen saadaan odotettavuutta ja yllätyksellisyyttä sopivassa suhteessa, ja sävellys myös päättyy ennen kuin kuulija ehtii täysin tottua muodon rakentamistapaan; teoksen kesto on vain 8,5 minuuttia. Viidettä vaihtoehtoa havainnollistaa Stockhausenin *Kontakte*: teos koostuu lukuisista lyhyistä, etenemissuunnattomista tuokioista, joista mikään ei johda loogisesti toiseen. Jokaisen tapahtumatiheys on kuitenkin erilainen, ja tästä johtuen ajan elämyksellisen etenemisen syke vaihtelee sävellystä kuunnellessa koko ajan suuresti.

Vihdoin staattisessa dramaturgiassa voidaan ottaa avuksi ulkomusiikillisiä keinoja, esimerkiksi sanat, ja musiikista voidaan tehdä eräänlainen rituaali. Tällöinkin toisto on tärkeää, myös rituaalin kannalta tärkeiden lauseiden toisto, lisäksi rituaalin tehoa voidaan lisätä sopivan esityspaikan valinnalla (esim. kirkko), valaistuksella (esim. kynttilävalaistus) ja konserttiajankohdalla (esim. myöhäinen ilta tai yö). Rituaalisista sävellyksistä hyvä esimerkki on Arvo Pärtin *Johannes-passio*, joka ei konserttisalissa esitettävänä konserttimusiikkina toimi ollenkaan äärimmäisen staattisuutensa takia, mutta jonka monet uskonnollisesti suuntautuneet kuulijat ovat kokeneet vaikuttavana kirkkorituaalina, eräänlaisena musiikillisena jumalanpalveluksena.

Jotkut säveltäjät (mm. Morton Feldman, Stockhausen) ovat pyrkinet staattista dramaturgiaa käyttämällä joskus siihen, että kuulija unohtaisi teosta kuunnellessaan kokonaan ajan kulun. Tällöin hänet on pyritty hypnotisoimaan uudenlaiseen aikaulottuvuuteen venyttämällä tapahtumattomuutta äärimmilleen, paljon yli kyllästymispisteen (esim. Stockhausenin *Stimmung*). Nämä yritykset ovat osoittautuneet kuitenkin ongelmallisiksi; parhaiten kuulijan hypnotisoiminen ajattomuuteen on onnistunut joissakin rituaalinomaisissa teoksissa, mutta tällöinkin vain, mikäli kuulijalla on ollut jo edeltäkäs myönteinen asenne teoksen sisältämään rituaaliin. Ylipäänsä puhtaasti staattisen dramaturgian ongelmana on, ettei se ei itsessään kykene tempaamaan kuulijaa mukaansa, ellei kuulijalla ole jo etukäteen positiivista ennakoasennetta kuultavaan sävellykseen.

Dramaturgian lajit: dynaamisen ja staattisen dramaturgian yhdistäminen

Sen sijaan usein on dramaturgisesti erittäin tehokasta yhdistää dynaaminen ja staattinen dramaturgia. Edellä on jo analysoitu yksi esimerkki tästä — Šostakovitšin 8. sinfo-

nia, jossa emotionaalisesti täyteen ladatut huipennukset jähmettyvät pitkäksi, staattiseksi tilaksi. Dramaturgialtaan mielenkiintoinen on myös Beethovenin 7-osainen jousikvartetto cis-molli op. 131, jossa dynaamisten alkuosien jälkeen musiikin ajan eteneminen pysäytetään laajassa neljännessä osassa: osan muotona on muunnelmasarja, ja sen reaalin kesto on pidempi kuin kolmen ensimmäisen tai kolmen viimeisen osan yhteensä.

Erik Bergmanin sävellyksessä *Silence and Eruptions* staattiset ja dynaamiset osat vuorottelevat taas siten, että 1. ja 3. osa ovat dramaturgialtaan staattisia, 2. ja 4. osa taas dynaamisia. Dramaturgisesti erittäin tehokas on Lutosławskin harrastama kaksiosainen muototyyppi, jossa laajaa, staattista 1. osaa (*Hésitant*) seuraa tauotta dynaaminen, tihentävä 2. osa (*Direct*). Sekä 2. että 3. sinfoniassaan Lutosławski vie 1. osan staattisuuden tietoisesti aina kyllästymispisteeseen saakka, jolloin 2. osan dynaamisen musiikin alkamisella on valtava psykologinen teho.

Sävellyksessä voidaan myös toistaa koko ajan samoja asioita säilyttäen jopa sama säveltaaso tai tonaliteetti, mutta siten, että toistoon liittyy kasvavia, muuntuvia elementtejä. Esimerkkejä tästä ovat muunnelmamuodot. Erityisesti ostinato-muunnelmilla (chaconnella ja passacaglialla) sekä muunnelmasarjoilla, joiden teema on lyhyt, ytimekäs (esim. Ravelin *Bolero*) voi olla kuulijaan toisinaan suorastaan hypnoottinen vaikutus. Toisaalta muunnelmateokset voivat olla kokonaisdramaturgialtaan myös yksinomaistemmin staattisia, kuten on Beethovenin cis-molli-kvartetton neljäs osa.

Staattinen ja dynaaminen dramaturgia yhdistyvät myös silloin, kun sävellyksessä palataan myöhemmin täsmälleen samaan tilanteeseen, josta on alun perin lähdetty liikkeelle. Tätä muototyyppiä edustavat ABA-rakenne tai sonaattimuoto, mikäli kertaustaite tai -jakso on niissä tarkka. Musiikissa lähdetään aluksi etenemään kohti uusia tilanteita, mutta sitten päädytään takaisin lähtökohtiin, jolloin käy ilmi, että dynaamisemmilla tapahtumilla ei ole ollut mitään ratkaisevaa dramaturgista merkitystä. Kuitenkin hyvin dynaamisessa musiikissa kertaus on psykologisesti uskottava vain, jos se on muuntunut, kuten jo Beethovenilla sonaattimuotoisissa osissa normaalisti tapahtuu. Kertaus voi olla tällöin potensoitunut, vaikutukseltaan enemmän kuin ensimmäisellä kerralla. Esimerkiksi Brahmsin 4. sinfonian 1. osassa sivuteeman kertaus on ensimmäistä esiintymistään huomattavasti intensiivisempi pelkästään sen takia, että se soi kertauksessa kvarttia ylempää kuin alun perin. Saman osan lopputeema on laajentunut kertauksessa lopputeeman kehittelyksi. Kertaus voi olla myös alkuperäistä esittelyään vähäisempi, lyhentynyt, kuten Brucknerin 9. sinfoniassa, jossa pääteemaa ei kerrata 1. osassa ollenkaan ja sekä sivuteema- että lopputeemakokonaisuuksien kertaus on voimakkaasti tiivistynyt.

Takaisin lähtökohtiin päätyvät myös monet vanhan musiikin päättymättömät kaanonit. Niissä muoto on ympyrämainen: teokset johtavat uudestaan alkuunsa ja voisivat kiertää samaa kehää loputtomiin. Ympyrämuotoa tavataan joskus myös uudessa musiikissa ja kirjallisuudessa, esimerkiksi Joycen romaanissa *Finnegans*

Wake. Dynaamisempi variantti samaa keskipistettä kiertävästä rakenteesta on spiraalimuoto, jossa aikaisemmin esiteltyjä tuttuja vaiheita sivutaan myöhemmin ikään kierrosta ulommalla kehällä. Tällainen rakenneperiaate on mm. Einojuhani Rautavaaran 5. sinfoniassa.

Vihdoin tehokas tapa yhdistää staattinen ja dynaaminen dramaturgia on se, jota ovat harrastaneet mm. gruusialainen säveltäjä Gija Kantšeli ja armenialainen säveltäjä Avet Terterjan. Heidän musiikkinsa sisältää normaalisti laajojakin staattisia taitteita, joiden aikana musiikillinen jännitys alkaa kuitenkin vaivihkaa patoutua, kunnes jännite purkautuu hyvin rajuisia, odottamattomissa dynaamisissa huipennuksissa.

Musiikillisesta materiaalista

Edellä ei ole ollenkaan puututtu siihen, minkälaista sävellyksessä käytettävän musiikillisen materiaalin pitäisi olla. Monet säveltäjät ovat sitä mieltä, että kaiken lähtökohta on perusmateriaalissa ja sen strukturoinnissa, että materiaali synnyttää sävellykseen muodon.¹⁰ Voi olla kuitenkin toisinkin päin: sävellyksellinen perusnäkemys ja tämän näkemyksen dramaturginen toteuttaminen synnyttävät sävellyksessä käytettävän materiaalin.

Lähtee säveltäminen sitten materiaalista, kokonaisnäkemyksestä tai näiden asioiden yhdistämisestä, on mielestäni tärkeää, ettei säveltäjä unohda Hanns Eislerinkin korostamaa seikkaa: musiikkia tehdään ihmisten toimesta ihmistä varten.¹¹ Säveltäjän keskeisiä tehtäviä on vaikuttaa kuulijaan, jotta säveltaide ei jäisi säveltäjän merkityksetömiä yksityisfantasioiksi, pelkäksi norsunluutornitaiteeksi. Tässä tehtävässä taas tarkoitus pyhittää huoletta keinot. Silloinkin kun säveltäminen lähtee materiaalista ja sen sävellysteknisestä työstämisestä, nämä eivät ole lopputuloksen kannalta merkittäviä, vaan vielä tärkeämpää on niiden pohjalta luotu dramaturginen kokonaisuus.¹² Ja jos vain käytetyt keinot on alistettu vakuuttavan sävellyksellisen kokonaisnäkemysten ja musiikillisen dramaturgian palvelukseen, ei minkäänlaisen materiaalin tai tyyli-lajin tarvitse olla säveltäjälle enää tabu.

Voimme siten yhtyä italialaisen säveltäjän Luca Lombardin sanoihin: "[Uuden musiikin] tyyllinen yhtenäisyys ei ole tavoittelemisen arvoista. Maailma on jo kylliksi standardisoitunut! Minusta tuntuu pikemminkin, että muusikoilla on tilaisuus kehittää erilaisia kesyttämättömiä ja hallitsemattomia kieliä! Tärkeää ei ole puhua samaa kieltä, vaan oppia ymmärtämään eri kieliä!"¹³ Ja Lombardi lisää: "Aikana, jolloin sävelkielen ja materiaalin suhteen kaikki on mahdollista, eivät tyylliset seikat ratkaise musiikin totuudellisuutta, vaan se, miten musiikki kykenee vastaamaan niihin kysymyksiin, jotka liikuttavat ihmisiä (ei pelkästään muusikoita). (...) Musiikin pitää lähestyä jälleen ihmisten elämää, ei kuitenkaan (vain) cagelaisessa mielessä, jonka mukaan musiikkia on kaikki, vaan pikemminkin lähtien siitä, että myös musiikki voi auttaa ymmärtämään, keitä me olemme ja minne me olemme menossa."

VIIITTEET

- 1 Lindfors, Jorma, Palkittu nykymusiikkisäveltäjä Jouni Kaipainen: Jo riittävät karvalakkioopperat. Suomen Kuvalehti 1981:28.
- 2 Heininen, Paavo, artikkeli teoksessa Miten sävellykseni ovat syntyneet. Toim. Erkki Salmenhaara. Keuruu 1976.
- 3 Salonen, Esa-Pekka, artikkeli teoksessa Ammatti: säveltäjä. Toim. Pekka Hako ja Risto Nieminen. Synkoopin julkaisusarja 2. Helsinki 1981.
- 4 Mozartin teoksissa melodinen teho perustuu monasti kaavasta poikkeamisille. Esimerkiksi *Jupiter*-sinfonian 2. osan pääteema (t. 1-11) alkaa näennäisen tavanomaisesti: kaunistaa, toonikasoinnalla alkavaa ensimmäistä säettä (t. 1-2) seuraa sen dominanttinen kertaus (t.3-4). Wieniläisklassisen tyylin sisäistänyt kuulija odottaisi nyt neljä tahtia pitkää kehitelevää tai sekvensoivaa, kadenssilla päättyvää melodian vaihetta. Seuraa kuitenkin muuta. 1. säkeen "kehittelyksi" (t. 5-6) tuntuvat jäävän viulujen odotuksentäyteiset unisonokulut, jotka päättyvät ennenaikaisesti, jo kahden tahdin päästä; tahdin 6 kadenssi johtaa kaiken lisäksi odottamattomasti VI asteen soinnulle. Nyt kuulija ei enää osaakaan ennakoida teeman jatkoa – se on yllätyksellinen ja siten informaatioarvoltaan suuri. Tahdeissa 7-11 (kehitysvaiheen jakso) musiikin dynamiikka ja liike-energia kasvavat, alkusäkeestä on muokattu uudenlaisia melodisia hahmoja ja teema saa myös "täyttymyksensä" lopun toonikalopukkeen myötä. Samalla poiketaan toistamiseen wieniläisklassisen melodian normaalikaavasta – tavanomaisten kahden tai neljän tahdin sijaan loppuvaiheen pituutena onkin viisi tahtia (painollisten tahtiosien mukaan laskettuna).
- 5 Beethovenin *Appassionata*-sonaatin alussa kuulijan odotukset sekä ylitetään että alitetaan. Jo alkuun luodaan harmonisin ja rytmis-melodisin keinoin uhkaavaa, patoutunutta jännitystä, mutta tahtien 14-15 äkillinen purkaus ylittää voimakkuudellaan silti odotukset. Transition alku (t. 17-22) on hyvin raju: kuulija odottaa nyt, että alun patoutunut jännitys purkautuisi lopullisesti, mutta yllättäen purkaus keskeytyy ennenaikaisesti: osassa moduloidaan sivusävellajiin – kuulijaa ei vielä "tyydytetä", vaan uhkaava, jännitteinen tunnelma säilytetään edelleen.
- 6 5. sinfoniassani olen pyrkinyt vaikuttamaan kuulijaan ensisijaisesti tällä keinolla. Teosta vallitsee "maksimalistinen" estetiikka aivan alusta lähtien sinfonian kaikki nousut pyrkivät ylittämään normaalit mittasuhteet, eikä sävellyksessä rauhoitu lopullisesti missään vaiheessa, kaikkein laajimman ja kaotettimman huipennuksen luhistumistakin seuraa vielä uusi, odotukset ylittävä nousu.

- 7 Hyvin suuret yllätykset (esim. odottamaton tyylilajin vaihdos, sitaattien käyttö ym.) ovat vaikuttavia useimmiten vain ainutkertaisina; toistettuina ne saattavat latistua pahasti. Hans Werner Henzen teos *Tristan* sisältää kaksi äärimmäistä, šokeeraavaa yllätystä: tahdeissa 163-170 Henze siteeraa "normaalimodernistisen" sävelkielen ja tekstuurin jälkeen odottamattomasti Brahmsin 1. sinfonian alkua, ja epilogissa, pianokadenssin jälkeen jousistolla soi augmentoitu sitaatti Wagnerin *Tristan ja Isolden* 3. näytöksen alusta; sen kanssa samanaikaisesti kuuluu ääninauhalta lapsen lyhyt puheenvuoro ja ihmisen sydämen lyöntejä. Brahms-sitaatti on teoksessa ainutkertainen, samoin lapsen puhe ja sydämen lyönnit. Sen sijaan Wagner-sitaatti toistuu epilogissa vielä kahteen kertaan myöhemmin, vaikka sen informaatioarvo väheneekin – sitaatti muuttuu asteittain ikään kuin osaksi Henzen omaa sävelkieltä.
- 8 Esimerkiksi. ankarasti sarjallisessa musiikissa struktuurien monimutkaisuus ylittää kuulijan hahmottamiskyvyn, jolloin musiikin tapahtumat muuttuvat ennalta-arvaamattomiksi täydellisesti sattumanvaraisen musiikin tavoin.
- 9 Arnold Schönberg: Esipuhe Weberin teoksen *6 bagatellia jousikvartetille* painettuun partituuriin. Philharmonia Partituren in der Universal Edition No. 420. Wien - London.
- 10 Tätä käsitystä on edustanut suomalaisessa musiikissa mm. Usko Meriläinen. Vuonna 1961 hän määritteli säveltämisen seuraavasti: "Ihmisen ajattelu projisoidaan musiikissa materiaaliin, jolla on omat lakinsa. Musiikissa on ajateltava sen materiaalin suomissa mahdollisuuksissa ja rajoissa." (Kinnunen, Aarne, Usko Meriläinen – katkelmia keskustelusta. Uusi Kuvalehti 1961:42.
- 11 Eisler, Hanns, Tyhmyydestä musiikissa. Teoksessa Hanns Eisler: Kirjoituksia musiikista. Suom. Jyrki Uusitalo. Vaasa 1980, s.163.
- 12 Puhuttelevan dramaturgisen kokonaisuuden luominen ei tietenkään onnistu ilman suvereenia sävellyksellistä käsityötaitoa. Tällä ei saa olla säveltäjälle itseisarvoista merkitystä, koska suvereenilla tekniikalla voidaan luoda myös täysin tyhjää, dramaturgisesti toimimatonta musiikkia.
- 13 Lombardi, Luca, Beim Komponieren. Teoksessa Lust am Komponieren (Musikalische Zeitfragen 16). Toim. Hans-Klaus Jungenreich. Bärenreiter Kassel 1985, s. 43-44.

Artikkeli perustuu Kalevi Ahon 1.11.1991 pitämään opetusnäytteeseen Sibelius-Akatemian sävellystyön professorin viranhakua varten

Pieniä helmiä vai vähäistä musiikkia – Mendelssohnin Lied ohne Worte op. 67/5 LAURI SUURPÄÄ

*Älä pienennä minua oikeasta koostani
vertaamalla minua jättiläiseen!*

Juhani Siljo

Felix Mendelssohn (1809–47) sävelsi pianolle 48 sanatonta laulua, *Lied ohne Worte*. Ne ilmestyivät kahdeksassa vihossa, joista jokaisessa on kuusi laulua. Ensimmäisen vihon Mendelssohn julkaisi 1834, kaksi viimeistä vihkoa julkaistiin vasta säveltäjän kuoleman jälkeen vuosina 1851 ja 1868. Mendelssohnin sanattomat laulut kuuluvat romantiikan aikana hyvin suosittuihin pianominiatyyppeihin, jotka saivat alkunsa Beethovenin bagatelleista ja ulottuivat aina 1900-luvun alkuun, atonaalisuuden kynnykselle Skrjabinin ja nuoreen Schönbergiin.

Mendelssohnin sanattomat laulut ovat pieniä pariminuuttisia tunnelmakuvia. Valtaosa niistä etenee saman kaavan mukaan: kappaleen alkaa lyhyt johdanto jonka materiaalille myös lopun coda usein perustuu, väliin jäävässä itse laulussa on vaivattomasti virtaavan melodian alla usein muuttumattomana kulkeva säestyskuvio.

Sanattomat laulut olivat aikanaan musiikkia harrastavan porvariston suosiossa. Niistä vain harvat ovat kovin virtuoosisia, keskitaitoinenkin kotisoittaja pystyi niitä soittamaan, eikä harrastelijapianistin tarvinnut niiden parissa järkyttää liikaa tunne-elämäänsä. Tämä porvariston arvostama ja ainakin musiikin pinnalla näkyvä keveys ja sirous herätti kuitenkin jo Mendelssohnin aikana myös vastustusta. Sanattomat laulut olivat monille "synonyymi ahdasmielisen tunkkaiselle salonkien poroporvarillisuudelle ja naisten ompeluseuroille". (Konold 1984 s. 256)

Mendelssohnin sanattomia lauluja on myös viimevuosikymmeninä usein vähätelty. Niitä on verrattu Chopinin ja Schumannin teoksiin, jolloin niiden on sanottu olevan mitättömiä, yksinkertaisia ja yllätyksettömiä. "Jos niiden [sanattomien laulujen] rinnalle asettaa Mendelssohnin aikalaiset Chopinin ja Schumannin, huomaa välittömästi että ne liikkuvat paljon ennaltaäärätymmässä ja rajatummassa maailmassa, suojassa Chopinin ja Schumannin järkyttävän kiihkeitä tunteilta. Edes kaikkein syvimmin koe-

tuissa kappaleissa tunteet tuskin koskaan ylittävät kohteliaisuuden rajaa, ja sävellyksissä on vain vähän sellaista jota voi kutsua uskaliaaksi tai henkeäsalpaavaksi." (Radcliffe 1954 s. 82) Myös yksittäisiä sanattomia lauluja on verrattu muiden säveltäjien teoksiin. "Jos vertaa Mendelssohnin *Venetianisches Gondellied*ä Chopinin *Barcarollessaan* esiinherättämiin rikkaisiin ja outoihin Venetsian valoihin ja veteen, huomaa että nämä kaksi sävellystä kuuluvat yhteensovittamattomiin maailmoinhin. Chopinin herkkyyks ja *Barcarollen* ennenkuulumattomat sonoriteetit luovat mielikuvan Venetsiasta; Mendelssohnin kauniin alakuloinen sävellys tuo olohuoneeseemme postikortin Venetsiasta. Se on hyvällä maulla tehty, todellakin kaunis postikortti; mutta se ei ole, eikä teeskentele olevansa, mielikuvituksellinen ilmestys." (Mellers 1969 s. 36) Oman osansa saavat välillä myös Mendelssohnin henkilö ja elämä. "Mendelssohnin harmoniassa on vähän niitä ihastuttavia yllätyksiä, joita tapaa Schubertissa, eivätkä hänen melodiensa, rytmensä ja muotonsa esitele monia ennakoimattomia piirteitä. Hänen musiikkinsa, samoin kuin hänen elämänsä, virtasi vakaana ja tasapainoisena." (Grout 1985 s. 575)

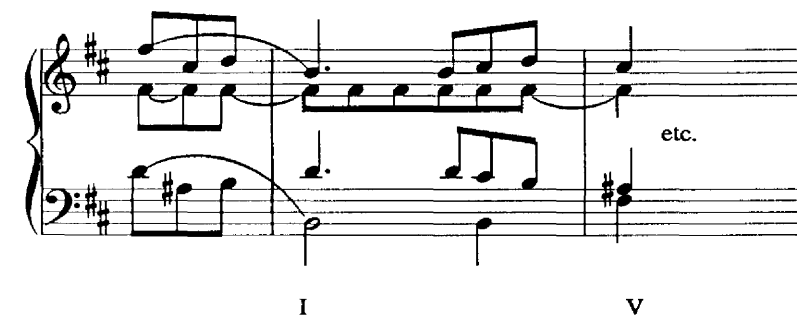
Ovatko Mendelssohnin sanattomat laulut sitten vain salonkiviihdettä ja tylsää Chopinia, konditoriatuotteita? Ovatko ne yllätyksettömiä, niiden harmonian ja melodian käänteet ennalta arvattavissa, kuten Grout edellä olevassa sitaatissa väittää? Ja onko ylipäänsä edes järkevää ja valaisevaa — saati oikeudenmukaista — verrata Mendelssohnin sanattomia lauluja Chopiniin, Schumanniin ja Schubertiin? Tässä kirjoituksessa käsittelen Mendelssohnin *Lied ohne Worte* h-molli op. 67/5, tutkin ovatko sen melodia ja harmonia yllätyksettömiä, rytmi ennalta arvattavissa. Analyysissani olen käyttänyt hyväkseni Heinrich Schenkerin (1867–1935) kehittämää analyysimetodia, jossa sävellystä tarkastellaan rakenteen eri tasoilla. Rakennetasoja olen erottanut neljä (a,b,c ja d), joista a on lähimpänä musiikin pintaa ja d lähimpänä musiikin syvintä tasoa, Ursatzia. Kun viittaan analyyttisiin kaavioihin, graafeihin, kirjoitan (G).

Muodoltaan sanaton laulu h-molli on selkeä kolmitaitteinen laulumuoto — A¹ (t. 5–13) B (t. 13–23) A² (t. 23–33) — jonka alussa on johdanto (t. 1–5) ja lopussa coda (t. 33–37). Muodon pohjana on laulumuodolle tyypillisesti äänenkuljetuksen Unterbrechung, Ursatzin keskeytys (G; d-taso). Johdanto on perustaltaan yksinkertainen; toonika- ja dominantisoinnut vaihtelevat toonikaurkupisteen päällä. Johdannon metrinen rakenne ei kuitenkaan ole täysin yksiselitteinen. Johdanto kestää viisi tahtia, mutta metrisesti se hahmottuu neljän tahdin yksiköksi, jolloin koko ensimmäinen tahti on metriikan kannalta kohotahti. Sävellyksen alkava kvintti h-fis ei tunnu vielä sisältävän liikettä, olevan painokas isku. Se ei vielä esitele varmasti sävellajia, tempoa tai rytmikkaa. Alun h-fis —kvintti on koko johdannon pohjalla oleva borduna, joka ei alkaessaan vielä saa metrisesti painokasta iskua. Musiikin varsinainen liike alkaa vasta ensimmäisen tahdin kolmannella neljäsosalla, jossa oikean käden dominantisointu ja sen purkaus toonikaan seuraavan tahdin alussa varmistavat sävellajin ja rytmin. Sävellyksen ensimmäinen painokas isku on siis vasta toisen tahdin alussa. Ensimmäi-

set puolitoista tahtia ovat sävellyksen kokonaisuuden kannalta kuitenkin erittäin tärkeät, niissä esitellään useita motiiveita, joita Mendelssohn käyttää sävellyksessä myöhemmin. Myös koko johdannon metrinen epäselvyys palaa myöhemmin. Sanattoman laulun johdanto on todellinen johdanto, se ei vain luo toivottua tunnelmaa vaan liittyy orgaanisesti musiikissa seuraaviin tapahtumiin.

A¹-jakso muodostuu symmetrisestä kahdeksan tahdin periodista, jonka ensimmäinen säe päättyy puolilopukkeeseen (t. 9) ja toinen kokolopukkeeseen (t. 13). Mittelgrund-tason äänenkuljetuksessa tämän periodin sulkeutumista tukee basson I–V | I–V–I —kulun päällä oleva ylä-äänien $\hat{3}-\hat{2} | \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ —kulku (G; c-taso). Tämän tasapainoisen ja symmetrisen kehikon takana A¹-jakso on kuitenkin täynnä yllätyksiä. Jo ylä-äänien äänenkuljetuksen lähtösävelen, Kopftonin, määrittely on vaikeaa, sekä fis (5) että d (3) tuntuisivat mahdollisilta. (Syihin joiden takia olen valinnut Kopftoniksi d:n palaan myöhemmin.) A¹-jakson alkava kolmen kahdeksasosan kohotahti edustaa toonikatehoa, mutta ensimmäisellä painokkaalla iskulla (tahdin 6 alku) on dominantti, ylä-äänessä johtosävel ais. Tahdin 6 alun isku on sävellyksen toistaiseksi painokkain, johdanto on ohi ja itse laulu on alkamassa. Tahdin 6 odottamaton dominantti ja ylä-äänien tahtien 5 ja 6 rajalle muodostuva melodinen vähennetty kvartti saavat lisää ekspressiivistä painoa sijoituessaan metrisesti näin tärkeälle paikalle. Mielikuvan tahdin 6 dominantin intensiivisyydestä saa, jos kuvittelee sen tilalle toonikan, jota kuuliija siihen odottaa (esim. 1).

Esim. 1



Tahdin 6 alussa saavutettua dominanttia prolongoidaan tahdit 6 ja 7, tahdissa 7 tulee bassoon lomaseptimi e ja ylä-ääni hyppää teressin cis:lle (G; b-taso). Tahdin 8 alussa basson e laskee d:lle ja ylä-äänien cis hyppää fis:lle, jolloin soinnuksi muodostuu I⁶ (G; b-taso).

Tahdin 8 toisella neljänneksellä basso nousee takaisin e:hen, joka kuitenkin nyt ei tahdin 7 e:n tavoin pyri alas d:hen vaan selvänä subdominanttina ylös dominantille

fisiin. Tahdin 8 loppupuolen subdominantin sointuanalyysi on ongelmallinen, onko soitto II vai IV? Jos soinnun katsoo olevan II, kuuluvat siihen ylä-äänen e ja väliäänen cis, ja jos soinnun katsoo olevan IV kuuluvat siihen ylä-äänen e ja lomaseptimi d sekä väliäänen h. Äänenkuljetus osoittaa mielestäni soinnun olevan IV. Analyyttisten kaavioitteni a- ja b-tasot näyttävät, että ylä-äänen äänenkuljetus kulkee tahdin 8 toiselta neljäsosalta tahdin 9 alkuun e-d-cis, joka muodostaa basson e-fis —kulun kanssa kontrapunktin toisen lajin mukaisen 8-7-5 —kulun. Tahdin 8 viimeisellä kahdeksasosalla oleva ylä-äänen e ei vaikuta tähän äänenkuljetukseen. Sen tehtävänä on eliminoida pintatasolla rinnakkaiset kvintit, jotka muuten muodostuisivat ylä-äänen d-cis —kulun ja väliäänen g-fis —kulun välille. Vielä syvemmällä analyyttisten kaavioitten c-tasolla hallitsee d koko tahdin 8 ylä-ääntä, c-tasolla ei ylä-äänessä esiinny fisiä, jolta e laskee a- ja b-tasoilla. Ais ja cis, jotka tahdeissa 6 ja 7 muodostivat a- ja b-tasoilla lineaarisen terssihypyn muodostavat c-tasolla vertikaalisen terssi-intervallin. Ne kuuluvat siis eri stemmoihin, ais:lle tullaan väliäänen h:lta ja cis:lle tullaan ylä-äänen d:lta. Ais-cis —terssi puretaan tahdissa 8 takaisin h-d —terssiin. C-tasolla ei kvarttihyppy cis-fis riittäisi cis:n purkaukseksi, sillä cis on pohjimmiltaan d:n alapuolinen sivusävel, joka pyrkii takaisin d:lle. Ylä-äänen d-cis-d —sivusävelliike puoltaa mielestäni sekä d:n valintaa Kopftoniksi että tahdin 8 subdominantin tulkitsemista IV:si.

Vaikka fis ei vaikuta syvän tason äänenkuljetukseen on se näissä tahdeissa, samoin kuin koko sävellyksessä, erittäin tärkeä sävel. Fis on Deckton, joka esiintyy syvän tason äänenkuljetuksen päällä.¹ Schenker määrittelee *Der freie Satz*issa Decktonin seuraavasti: "Deckton on väliäänen sävel, joka esiintyy pintataso-
diminuution päällä. Se vetää korvan huomion jatkuvasti puoleensa, vaikka perusäänenkuljetus tapahtuu sen alapuolella." (Schenker 1979 s. 107) Fis on myös osa sitä erittäin kaunista motiivista toistoa, jolla Mendelssohn sitoo johdannon tahteihin 6-9. Johdannossa on kaksi painokasta motiivia, joita toistetaan; vasemmassa kädessä fis-g-fis —sivusävelliike ja oikeassa ais-cis-fis-h —kulku. Nämä johdannossa pintatasolla peräkkäin olleet motiivit esiintyvät tahdeissa 6-9 syvemmällä tasolla päällekkäin (esim. 2).

Esim. 2

Väli-äänen sivusävel g saa tahdissa 8 suuren painon. Mendelssohn on kirjoittanut sforzaton tahdin 8 toiselle neljäsosalta, teoksen kaikki aiemmat painavat iskut ovat olleet tahdin alussa. Sekä sforzaton tuoma korostus että sen luoma kevyt hemiolan tuntu ovat äänenkuljetuksen kannalta johdonmukaisia. Motiivisesti tärkeä sivusävel g korostuu, ja kevyt hemiola vie tahdin 8 alun fis:lta painoa (fis ei siis motiivisesti tärkeydestään huolimatta kuulu syvän tason äänenkuljetukseen). Paino siirtyy fis:lta tahdin lopussa oleville e:lle ja ennen muuta syvän tason äänenkuljetuksessa tärkeälle d:lle.

Tahdissa 9 alkaa A¹-jakson toinen säe, jonka alku on ensimmäisen säkeen alun kertaus. Vaikka säkeiden alkujen sävelet ovat samat eivät harmoniset tilanteet ole identtiset. Ensimmäisen säkeen alkua edelsi johdanto, jonka selkeä toonika auttoi myös tahdin 5 lopussa olevan kohotahdin hahmottumista toonikaksi. Toisen säkeen alkavan kohotahdin kohdalla harmonian tilanne on ambivalentti. Sekä ennen kohotahtia tahdin 9 alussa että kohotahdin jälkeen tahdin 10 alussa on painokas dominantti, joita yhdistää bassossa koko tahdin 9 kestävä fis. Tahdin 9 lopussa olevan kohotahdin A¹-jakson alun temaattinen kertaus tuo siihen kuitenkin selvän toonikan tunnunan. Tahdin 9 lopussa näyttävät siis dominantti ja toonika olevan ristiriitaisesti päällekkäin. Pintatasolla tämä harmonian ristiriitaisuus luo purkamattomuuden tunnunan. Ensimmäistä säettä hallinnutta vahvaa dominanttia, joka tahdin 6 alussa tuli odotetun toonikan sijaan (vrt. esim. 1), ei toisen säkeen alussa pureta. Syvemmällä tasolla toisen säkeen alkava kohotahti hahmottuu kuitenkin mielestäni toonikaksi (G; c-taso). Kertaus ja symmetria ovat musiikissa niin voimakkaita jatkuvuutta ja muotoa luovia tekijöitä, ettei tahteja 9 ja 10 yhdistävä basson fis kumoa periodin toisen säkeen alkuun odotettua ja tahdin 9 lopun kohotahdissa olevaa toonikaa ja Mittelgrund-tason Unterbrechungia (G; c-taso).

A¹-jakson toisen säkeen kulku poikkeaa ensimmäisestä säkeestä tahdin 11 lopusta lähtien. Aiemmin esiintyneet epäselvyydet puretaan tahdeissa 12-13, joissa on selkeä kadenssi h-molliin. Harmonian kulku I-II⁶-V-I on ensimmäinen painokas saapuminen toonikalle, jota A¹-jakson alussa on vältelty. Tahdeissa 12-13 selkiää myös d:n ja fis:n välinen suhde. Kun tahdin 12 alussa ylä-ääni on noussut fis:lle, ei siltä nyt tahdin 8 tavoin lasketa asteittain. Fis:lta hypätään tahdin toisella neljäsosalta d:lle, joka on appoggiatura II⁶-soinnulle. Fis ja d kuuluvat siis eri stemmoihin ja fis on Deckton. Tämä fis:n ja d:n eri stemmoihin kuuluminen ja päällekkäisyys on ennakoitu jo johdannon alussa, jossa esiteltiin muutakin motiivisesti tärkeää materiaalia (vrt. esim. 2). Tahdin 2 alussa ovat fis ja d oikeassa kädessä päällekkäin, d laskee ensin h:lle ja palaa sitten takaisin d:lle. Tämä pieni pintataso-
ele on laajentunut koko A¹:n ja B:n alun alueelle. A¹:ssä d ei tahdin 2 tavoin vielä ensin laskettuaan h:lle palaa d:lle. H nousee kuitenkin takaisin d:lle heti B-jakson alussa tahdissa 14 (G; b- ja c-tasot). Johdannon alussa esiintynyt väli-äänen motiivi sitoo siis syvemmällä tasolla A¹- ja B-jaksot toisiinsa.

B-jakson syvän tason harmonia ja äänenkuljetus ovat selkeät. Alun D-duuri on terssi (III, Terzteiler), joka puolittaa matkan toonikalta dominantille, lopun Fis-duuri-sointu (t. 22–23) on dominantti, jonka kohdalla tapahtuu Unterbrechung (G; d-taso). B-jakso jakautuu kahteen säkeeseen, joista ensimmäinen kestää neljä tahtia (t. 14–17) ja toinen kuusi (t. 18–23).

Ensimmäinen säe on jälleen motiivisesti sidottu johdantoon; sen bassossa on johdannon tavoin bordunamainen kvintti, jonka päällä soinnut vaihtuvat. Myös harmonian yksinkertaisuus — vain bordunakvintin sävelten päälle rakentuvien toonika- ja dominanttisointujen käyttö — yhdistää johdantoa ja ensimmäistä säettä. Ennen bordunakvintin alkua — B-jaksoon johtavan kohotahtin lopussa (t. 13) — esiintyy kuitenkin kääntämätön D-duurin dominanttisointu, jonka bassossa on a. Tällä basson a:lla on kaksi tehtävää. Se vakiinnuttaa B-jakson alkavan D-duurin paikalliseksi sävel-lajiksi. Tahdeissa 12–13 olleen vahvan kadenssin h-molliin jälkeen tarvitsee siirtymä D-duuriin tuekseen vahvan dominantin, jotta sävellajien kontrasti olisi selkeä. Basson a:lla on myös tärkeä äänenkuljetuksellinen tehtävä. Tahtien 12–13 ylä-äänessä on h-cis-d —kulku. Jos basso etenisi suoraan h:lta d:lle muodostuisi ääriäänten välille kulku rinnakkaisissa oktaaveissa. B-jakson alun kertauksessa toisen säkeen alkaessa tahdeissa 17–18 ei bassossa esiinny a:ta. Sävellajia ei tarvitse enää vakiinnuttaa eikä vaaraa rinnakkaisista oktaaveista ole.

Äänenkuljetus sitoo B-jakson ensimmäisen ja toisen säkeen yhteen. Kun ylä-ääni on tahdissa 14 noussut d:lle jatkaa se välittömästi fis:lle. (Fis oli, kuten aiemmin todettu, myös A¹-jaksossa tärkeä d:n yläpuolinen Deckton.) Fis laskee tahdissa 15 e:lle, jonka harmonisena tukena on d-urkupisteen päällä oleva dominanttisointu. Kun tahdin 15 dominantti puretaan tahdissa 16 on ylimmässä-äänessä odotetun d:n tilalla väli-äänien sävel a. D tulee ylä-ääneseen vasta toisen säkeen alettua tahdissa 18, mikä liittyy säkeet toisiinsa (G; vrt. a-, b- ja c-tasot).

B-jakson toisessa säkeessä palaa johdannossa vihjattu metriikan ja rytmin epäselvyys. B-jakson ensimmäinen säe oli rytmisesti vakaa; vasemmassa kädessä toistettiin johdannon bordunakvintista peräisin olevaa rytmiä, jossa tahdin toinen neljäs-osa saa painon, ja oikeassa kädessä A¹:stä peräisin olevaa jatkuvaa kolmen kahdeksasosan kohotahtia. Rytmisesti tasainen eteneminen katkeaa tahdissa 18. Vasen käsi toistaa edelleen aiempaa rytmiä, mutta oikeaan käteen ilmestyy kolmen kahdeksasosan kohotahtin sijasta kahden kahdeksasosan kohotahti.² Mendelssohn on korostanut tätä muutosta kaarituksella ja forte-dynamiikan sijoittamisella tahdin 18 viimeiselle neljäsosalle. Kahden kahdeksasosan kohotahtia seuraavan tahdin 19 alun painoa nostaa rytmin muutoksen lisäksi myös koko B-jakson vallinneesta basson kvintistä luopuminen. Tahdissa 19 palaa kolmen kahdeksasosan kohotahti, minkä Mendelssohn osoittaa kaarituksella. Tahdin 19 lopussa on kuitenkin myös edellisen tahdin lyhyempi kohotahti häivänä mukana, tahdin viimeisellä neljäsosalla cis laskee c:hen. C tuntuu katsovan eteenpäin, A-duurisointu — D-duurin dominantti — muuttuu a-molliksi,

mikä painottaa tahdin 20 e-mollisointua. Tahdit 18–19 ovat B-jakson toisen säkeen metrisen jäsentymisen kannalta tärkeitä. Tahdissa 20 alkaa sekvenssi, jonka ansiosta tahdit 20–23 hahmottuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Tätä neljän tahdin kokonaisuutta edeltävät toisen säkeen tahdit saavat jokainen suuren painon; tahti 18 alkaessaan koko säkeen, tahti 19 sitä edeltävän kahden kahdeksasosan kohotahtin ansiosta ja tahti 20 kromaattisen cis-c —lomasävelkulun ja sekvenssin alun takia. B-jakson toisen säkeen kuusi tahtia hahmottuvat siis metrisesti epäsymmetrisesti 1+1+4.

B-jakson toisen säkeen äänenkuljetus ei ole täysin yksiselitteinen. Basson kulku ei herätä kysymyksiä, se laskee d:lta kvarteittain fis:lle (G; b- ja c-tasot). Laskevan kvarttikulun ääripäät d ja fis muodostavat syvemmällä tasolla ylöspäisen terssin, jonka sävelet kannattavat B-jakson rakenteellisesti tärkeitä sointuasteita III ja V. Ylempien äänten kulku herättää kuitenkin kysymyksiä. B-jakson toisen säkeen alku etenee ensimmäisen säkeen tavoin, ylä-äänien d nousee fis:lle ja laskee siltä e:lle (t. 18–19). Tahdistä 20 alkaa sekvenssi, joka laskee kvarteissa. Jokaisessa sekvenssiyksikössä on bassoa vasten kolme ylä-äänien säveltä, jotka muodostavat peräkkäiset intervallit desimi, oktaavi ja kvintti (esim. 3 a). Kun sekvenssiä redusoi edelleen kontrapunktiin ensimmäisen lajin mukaiseksi kaksiaäniseksi kuluksi, huomaa että desimistä, oktaavista ja kvintistä vain desimi tulee kysymykseen (esim. 3 b); oktaaveista ja kvinteistä seuraaisi äänenkuljetussääntöjen kieltämiä rinnakkaisliikkeitä.

Esim. 3

a) 10 — 8 — 5 10 — 8 — 5 10 — 8

b) 10 10 10

Esimerkki 3 b:n näyttämä sekvenssin reduktio — joka tuntuisi johdonmukaiselta tarkasteltaessa sekvenssiä yksin — ei ole tahtien 18–23 äänenkuljetuksen kannalta vakuuttava. Jo sekvenssin alkavan tahdin 20 rakenteellisesti painokkaan ylä-äänien tulkitseminen g:ksi esimerkki 3 b:n tavoin olisi arveluttavaa.

Kun tarkastelee tahteja 18–23 kokonaisuutena, huomaa että Mendelssohn on ikään kuin piilottanut rakenteellisesti tärkeän äänenkuljetuksen sekvenssiin, lineaaristen linjojen toisiaan seuraavat sävelet eivät sijaitse sekvenssiyksiköissä samassa paikassa (G; a-, b- ja c-tasot). Sekvenssin alkavan tahdin 20 ylä-ääntä hallitsee e, jolle on tultu edel-

lisessä tahdissa. Tahdin alkava g on väliäänänen terssi joka on noussut e:n päälle ja tahdin lopun h kuuluu väliääneneen. Tahdissa 21 ylä-äänänen e laskee tahdin alussa d:lle, joka on soinnun terssi. Väliäänissä h pysyy paikallaan ja g laskee fis:lle. Tahdissa 22 saavutetaan Fis-duurisointu, sävellyksen strukturaalinen dominantti. Mendelssohn viivästyttää kauniisti ylä-äänänen d:n jälkeen odotettua cis:ä, strukturaalista $\hat{2}$:a. Tahdin 22 ylä-äänässä on ais, joka laskee edellisen tahdin väliäänänen h:lta ja on siis äänenkuljetuksessa väliäänänen sävel. Ais on edeltävien tahtien kannalta ambivalentti sävel, se sekä täyttää luodut odotukset että jättää täyttämättä; pintatasolla se täyttää sekvenssin kvarteittain laskevan desimikulun (esim. 3 b) asettamat odotukset, mutta syvemmällä tasolla se ei korvaa ylä-äänänen d:n jälkeen odotettua cis:ä. Ylä-äänänen cis saavutetaan vasta tahdin 23 alussa, jonne tahdin 22 dominanttisoitua prolongoidaan (G; a-, b- ja c-tasot). Tämä ylä-äänänen saavuttaminen odotettua myöhemmin vastaa aiempaa tilannetta tahdeissa 15–18, joissa d:lle laskeutumista viivytettiin (G; a- ja b-tasot). Tahtien 22 ja 23 rajalla olevalla hidastuksella ja *a tempolla* Mendelssohn sekä painottaa saavutettua dominanttia että sitoo B-jakson ja A²-jakson yhteen. Hidastus korostaa syvän tason äänenkuljetuksessa tärkeää tahdin 23 alun cis:ä, ja *a tempon* sijoittuminen jo tahdin 23 alkuun — eikä odotusten mukaisesti tahdin puoliväliin, josta alkaa alun kerkaus — hämärtää rajaa B-jakson ja A²-jakson välillä. Tahdissa 23 alkavan A²-jakson alun harmoninen tilanne on samalla tavoin epäselvä kuin aiemmin tahdeissa 9–10, vahvojen dominanttien keskellä olevaan toonikaan tunnutaan vain viitattavan.

A²-jakson ensimmäinen säe kulkee tahtien 5–9 mukaisesti. Ainut ero säkeiden välillä on väliäänänen tärkeän fis–g–fis —sivusävellikkeen aktivoituminen; g ilmestyy väliäänänen jo tahdissa 25 jolloin harmonia muuttuu ensimmäisen säkeen V7:stä VII7:ksi. A²-jakson toinen säe eroaa selvästi A¹-jakson vastaavista tahdeista 9–13. Kun selkeää toonikaa on sävellyksessä varhemmin lähes vältetty, korostaa Mendelssohn nyt teoksen päättävälle painavalle toonikalle tuloa. Jo toisen säkeen alkavan kohotahdin toonika on selkeämpi kuin A¹-jakson vastaavassa tahdissa 9; tahdin 27 lopun fortedynamiikka, basson siirtyminen matalampaan rekisteriin ja tahdissa 9 koko tahdin bassossa soineesta fis:stä luopuminen korostavat kaikki tahdin 27 lopun hahmottumista toonikaksi.

Selkeämpi sävellyksen lopun toonikan painotuksista on kuitenkin metrinen. Toinen säe kestää odotetun neljän tahdin sijasta kuusi tahtia, pohjalla olevan neljän tahdin säkeen kolmas tahti on laajentunut kolmen tahdin mittaiseksi (t. 30–32). Tämä laajentuma selkiyttää tekijöitä, jotka eivät sävellyksessä ole vielä saaneet tyydyttävää käsittelyä. D:n ja fis:n välinen suhde ratkaistaan lopullisesti, fis:n roikkuminen ikään kuin ilmassa tahtien 30–32 aluissa ja d:n laskeminen samoissa tahdeissa cis:lle ja lopulta tahdissa 33 h:lle osoittavat viimeistään fis:n Decktoniksi ja d:n Kopftoniksi. Harmoniassa lopun toonikan painoa lisää sille johtavan sointukulun I⁶–II⁶–V toistaminen tahdeissa 30–31 ja sen kromaattinen intensifioiminen tahdissa 33.

Tahtien 30–33 laajentuma korostaa myös codan motiivista liittymistä musiikin aiempiin tapahtumiin. Esim. 2:n motiivit sitoivat johdannon A¹-jaksoon. Samat motiivit sitovat A²-jakson codaan. Kuten aiemmin totesin motiiveista toinen — fis–g–fis —sivusävellike — aktivoitui pintatasolla A²-jakson alkaessa. Tahtien 30–32 laajentumassa aktivoituu ais–cis–fis–h —motiivi. Se toistetaan musiikin pintatasolla kaksi kertaa, tahtien 30–31 ja 31–32 rajoilla ylä-äänässä. Esim. 2:n motiiveista kumpikin esiintyy heti codan alussa. Tämä A¹-jaksossa syvemmällä tasolla esiintyneiden motiivien ilmestyminen pintatasolle A²-jaksossa korostaa codan — ja myös samalle materiaalille perustuvan johdannon — orgaanista liittymistä itse lauluun.

Coda toistaa johdannon lähes muuttumattomana. Johdannon metrinen epäselvyys ei kuitenkaan toistu. Codan ensimmäinen isku on selvästi tahdissa 34, codan alussa ei ole johdannon alkanutta kokonaisen tahdin mittaista kohotahtia joka hämärsi johdannon metristä rakennetta. Codan viimeinen tahti poikkeaa johdannon vastaavasta tahdistista 5. Mendelssohn viittaa kauniisti sävellyksen viimeisessä tahdissa teoksen tärkeisiin tekijöihin. Tahdin alussa ylä-äänässä oleva fis viittaa fis:n painoon Decktonina, d:n ja fis:n päällekkäisyys — jota korostaa edeltäneen tahdin väliäänänen d–cis–d —sivusävellike, joka taas on peräisin A¹- ja A²-jaksojen ensimmäisistä säkeistä (G; c-taso) — viittaa aikaisempaan fis:n ja d:n päällekkäisyyteen ja painavan toonikasoinnun esiintyminen vasta tahdin toisella neljäsosalla viittaa painokkaan toonikan aiempaan välttelyyn.

Mendelssohnin *Lied ohne Worte* op. 67/5 on täynnä yllätyksiä, niin harmonisia, melodisia kuin rytmisiäkin. Groutin väite — jota siteerasin kirjoitukseni alussa — musiikin etenemisen arvattavuudesta ja ennakoitavuudesta ei tuntuisi pitävän ainaakaan tämän sanattoman laulun kohdalla paikkaansa. Yllätykset ja odottamattomat käänteet ovat kuitenkin varsin vaihkeaisia, alle pariminuuttiseen sävellykseen ei mahdu painokkaan retorisia ja ulospäin suuntautuneita purkauksia.

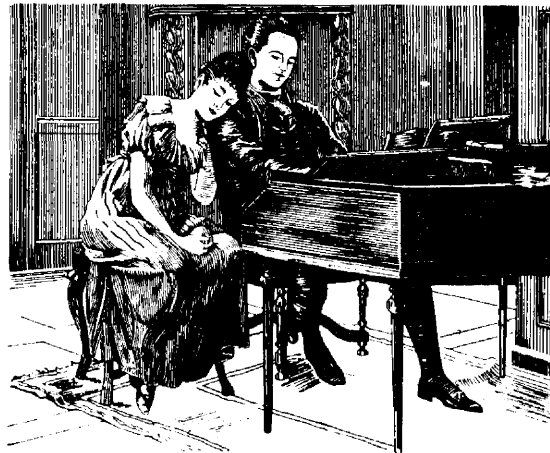
Näihin vajaan pariin minuuttiin mahtuu kuitenkin suuri määrä musiikillisia tapahtumia; motiivista toistoa, äänenkuljetuksen käänteitä ja jännitteitä, harmonian ambivalenssia ja vihjeitä. Musiikin pintatasolla sävellyksen etenee kuitenkin luontevan itsestäänselvästi. Juuri tämä musiikin kulun näennäinen helppous ja ongelmattomuus on saattanut osaltaan muovata mielipidettä Mendelssohnin sanattomien laulujen keveästä tyhjäpäiväisyydestä. Tässä kirjoituksessa käsittelemäni sävellyksen rakenteen jännitteet eivät paljastu pikaisessa musiikin pintaa raapaisevassa analyysissä. Nämä syvemmän tason jännitteet vaikuttavat kuitenkin suuresti sävellykseen; vaikka pinnalla kaikki tuntuu selvältä ei lopullisia vastauksia anneta ennen teoksen aivan loppua.

En koeta sanoa alussa esittämäni sitaattien vastaisesti että Mendelssohnin sanattomat laulut olisivat Chopinin, Schumannin ja Schubertin veroista musiikkia, vaan että

tällainen vertailu ei ole järkevää tai valaisevaa. Mendelssohnin sanattomat laulut ovat pieniä, niiden eleet ja emootiot ovat pieniä. Mutta sellaisina sävellyksinä ne ovat äärettömän hienostuneita ja paljonpuhuvia. Ne eivät varmasti ole Chopinin ja Schumannin veroista musiikkia, Mendelssohnin *Venetianisches Gondellied* ei ole Chopinin *Barcarollen* tasoinen sävellys. Mutta tämän toteaminen ja sen käyttö kritiikkinä Mendelssohnia vastaan tekee Mendelssohnille lähes yhtä paljon vääryyttä kuin Chopinille tekisi sanoa näiden sävellysten olevan yhdenvertaisia.

VIITTEET

- 1 Painokkaita Decktoneja esiintyy muissakin Mendelssohnin sanattomissa lauluissa. Carl Schachter on analyysissään *Lied ohne Wortesta* op. 102/4 osoittanut Urlinien b-a-g päällä olevan Deckton d:n. (Schachter 1987 s. 53)
- 2 A1-jaksossa oli kaksi tahtia, joissa tämä kohotahtiajatus katkesi (t. 8 ja 12). Katkos painotti tahdissa 8 motiivisesti tärkeää väliäänän säveltä g sekä Kopftonia d ja tahdissa 12 kadenssia h-molliin.



KIRJALLISUUTTA:

- GROUT, Donald Jay (1985): *A History of Western Music* (Third Edition). J.M. Dent & Sons Ltd. London and Melbourne
- KONOLD, Wulf (1984): *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laber-Verlag. Regensburg
- MELLERS, Wilfrid (1969): *Man & His Music: Romanticism and the Twentieth Century*. Schocken Books. New York
- RADCLIFFE, Philip (1954): *Mendelssohn*. J.M. Dent & Sons Ltd. London
- SCHACHTER, Carl (1987): Rhythm and Linear Analysis: Apects of Meter. Artikkelikirjassa *The Music Forum*, Volume VI Part I (s. 1-59). Columbia University Press. New York
- SCHENKER, Heinrich (1979): *Free Composition* (Transl. and ed. by Ernst Oster). Longman. New York and London. (Alkuperäinen *Der Freie Satz*, 1935)



Mendelssohn

Mendelssohn: Lied ohne Worte op. 67/5

a)

1 2 3

N.m.

k: I V I⁶ IV V IV V I II⁶ V I V/III V

Messa: Jalousie A1

b)

N.m. (3-)

k: I I V I⁶ IV 5.7 V I V II⁶ V I III V

A 3

A 2 1

c)

(8-) 7

k: I IV V I II⁶ V I III V

A 3

A 2 1

Lontoon analyysikonferenssissa kuultua

TEUVO RYYNÄNEN

Neljä Sibelius-Akatemian musiikinteorian opettajaa ja neljä opiskelijaa osallistui syyskuun kolmannella viikolla Lontoossa järjestettyyn kansainväliseen musiikkianalyysikonferenssiin. Osallistujat olivat Matti Saarinen, Veijo Murtomäki, Risto Väisänen ja Teuvo Ryyänen sekä Sanna Iitti, Laura Isotalo, Minna Holkkola ja Timo Virtanen. Ilahduttavaa oli, että konferenssiin saattoi osallistua opettajien lisäksi tällä kertaa myös teorianopiskelijoita, jotka olivat saaneet matkaa varten pienehkön stipendin.

Konferenssi oli järjestyksessä neljäs brittiläinen musiikkianalyysikonferenssi ja kesti neljä päivää. Osallistujien enemmistö oli isäntämaasta ja Yhdysvalloista kaukaisimpien edustajien saapuessa Australiasta ja Hong Kongista. Silmiinpistävää oli, että ainoat keskieuropallaiset edustajat tulivat Alankomaista ja Sveitsistä; esimerkiksi saksalaisia musiikintutkijoita ei tällä kertaa näkynyt. Omituista oli myös, että olimme ainoat pohjoismaiset edustajat.

Konferenssin otsikko oli musiikkianalyysi, ja järjestäjät olivat valinneet puhujat ja aiheet edustamaan melko tasaisesti useimpia nykyisistä analyysisuuntauksista, samoin esitykset kattoivat laajan historiallisen ja tyyllisen kentän renessansista aina nykymusiikkiin. Jotkut analyysimetodit ovat tulleet selvästi jäädäkseen, esim. Schenker-tyyppinen lähestymistapa ja notaatio. Kuten aiemmin amerikkalaiset, nyt myös britit käyttävät aivan yleisesti Schenker-tyyppisiä reduktioita ja graafeja teoksessa kuin teoksessa, käsittelivät sitä schenkeriläisittäin tai jollain muulla tavalla.

Kukin konferenssipäivä jakautui 1-3 istuntoon, joista kukin keskittyi tiettyyn aihepiiriin. Sunnuntaiamun istunto käsitteli myöhäistä renessanssia ja varhaista barokkia, tarkemmin sanottuna italialaista aariaa (Tim Carter), modulaation käsitettä Schützin musiikissa (Eva Linfield) ja varhaisbarokin estetiikkaa Monteverdin myöhäisten madri-gaalien valossa, viimeainittua aihetta käsiteltiin kahdenkin esityksen verran (Jeffrey Kurtzman ja Geoffrey Chew).

Lauantaiamun istunto oli omistettu semioottis-lingvistis-hermeneuttisesti painotuneelle musiikintutkimukselle. David Morrisin, Craig Ayreyn, Naomi Cummingin ja David Clarken esitykset käsittelivät metaforioita (ja metonomioita) ja musiikillista intentionaalisuutta analyysin välineenä.

Musiikkianalyysin ja tulkinnan suhdetta pohdittiin kolmen esityksen verran: Eric Clarke oli pyytänyt Vladimir Ashkenazyta tulkintaa Beethovenin op.posth. piano-sävellyksestä WoO 60, jota Ashkenazy ei tuntenut entuudestaan. Hän katsoi voivansa soittaa teoksen kolmella eri tavalla (!), jotka myös kuultiin nauhalta ja joita Clarke

sitten vertaili. Havaittiin mm. että sävellyksen harmoniarakenteen tulkintavariaatiot vaikuttavat merkittävästi tempoalintoihin. Irene Girton käsitteli vastaavasti Glenn Gouldin tulkintoja ja korosti niiden analyttistä arvoa pedagogian apuvälineenä. John Riuk vertaili rytmikäsitteitä ja tempojakautumia Brahmsin Fantasioiden op. 116 eri esityksissä.

Joukkoluokka-analyysi oli pääroolissa vain hongkongilaisen Wai-ling Cheogin esityksessä Skrjabinin myöhäistuotannon ortografiasta. Skrjabinin mystinen sointi ja oktatoniset asteikot näyttävät taipuvan melkoisen kauniisti jäsennellyiksi joukkoluokiksi.

Varsinaista Schenker-analyysia kuultiin oikeastaan vain Carl Schachterin esityksessä. Hänen esityksessään "Das Drama des Ursatzes" tarkasteltiin musiikillisia esimerkkejä, joissa tausta (background) mitä voimallisimmin vaikuttaa sävellyksen pinta-tasoon (foreground) - mikä on yleisesti ottaen melko epätavallista.

Runsasta keskustelua aiheutti Jonathan D. Kramerin esitys ja siihen liittyvä kysymys, onko mestariteoksen oltava yhtenäinen ja koherentti, niin kuin me analytikot useimmiten edellytämme. Tai toisinpäin: eikö epäyhtenäinen teos voikaan olla hyvä? Kramer päätteli, että merkittävä musiikki on yhtenäistä, koska sen tahdotaan sellaista olevan. Kramer huomautti, että yhtenäisyyden ajatus ei välttämättä ole lainkaan oleellista sävellyksellisessä ajattelussa (säveltämisessä); toisaalta Kramerin esimerkit teoksista, jotka ovat korostetun "epäyhtenäisiä", olivat modernia tai melko modernia musiikkia ja lähtöisin usein rockmuusikoiden tms. työpajasta (esim. John Zorn). Tässä kohdin Kramer tunnustautui selkeäksi postmodernistiksi.

Toinen yleisesti kiinnostava oli Fred Lerdahlin esitys, jossa hän hahmotteli Schenker-analyysin ulottumaan myöhäisromanttiseen musiikkiin ja aina atonaalisuuteen saakka, ja joukkoteoria-analyysin päinvastoin tonaalisen musiikin suuntaan käyttäen siis kumpaakin epäortodoksisesti. Hän esitteli prolongaatiostruktuureja Skrjabinin, Webemin ja Bartokin pienistä teoksista niin kiinnostavasti, että jää vain odottamaan syntykö niiden pohjalta joitakin uusia "aluevalloituksia".

Uusi musiikki ei ollut missään erityisasemassa esitysten joukossa, ei edes brittiläinen musiikki, ihme kyllä. Järjestäjät olivat onnistuneet pyrkimyksissään mitä tulee monipuolisuuteen ja tasapuolisuuteen eri aiheiden ja tyylien kesken, olivat aiheet sitten kiinnostavia tai eivät. Etninen musiikki ei ollut edustettuna, eikä olisi mahtunutkaan näihin puitteisiin. Sen sijaan on nähtävissä että useat musiikintutkijat ovat kiinnostuneita rockista ja populaarimusiikista: kuulimme esityksen amerikkalaisen tumman jumalanpalveluksen säveltäsoista ja poeettisesta struktuurista, sekä Schenker-analyysirytyksen The Beatles -yhtyeen "Abbey Road" albumin 2. levypuoliskosta.

Lontoon karnevaalit

MINNA HOLKKOLA, SANNA IITTI & LAURA ISOTALO

- Eusebius: Onpas täällä sateista ja sumuista!
 Florestan: Ja saasteista!
 E: Hotellini on vallon järkyttävä. Aggressiiviset arjalaisnuoret lyhensivät yöneni neljään tuntiin.
 F: Älä huoli, ystäväiseni, lomallahan täällä ollaan. Eiköhän lähdetä seikkailemaan kaupungin humuun!
 E: No, punaiset lyhdyt ainakin kierretään kaukaa. Ehkä ilta taiteen parissa?
 F: Wagner vanhuksille! Minä löydän kultani muualta kuin Reiniltä. Ne nuoret pojat...
 E: Kulttuuriahhan tänne on tultu hakemaan, vai mitä

sinne ja takaisin...

- E: Lähtekäämme Oxfordiin, tiedon tyyssijaan.
 F: Autoilu on vapautta! Vuokrataan peltihepo.
 E: Kas, muut tuntuvat ajavan tien väärällä puolella. Itse asiassa rattikin on oudossa paikassa.
 F: Pois sivistyksen parista!
 E: Tuo tie viettelee...
 F: Mitä tässä aikaillaan, keula kohti kaukaisia kontuja.
 E: Lauhkeita lampaita, maalauksellisia maisemia, kolhoja kukkuloita, perinteisiä pubeja, ihmeen ihana idylli... taidamme olla Walesissa.
 F: Tänne tulen kuluttamaan apurahani!
 E: Apua, rahani! Otan viimeisilläni oluen. Ja vielä yömyssyn.
 F: Missä meri, missä meri? Jo hyytyy kulkurin veri. Kas tuossa oiva makuupaikka, siihen kellahdamme vaikka.
 E: Hyvästi katala maailma! Vain tähdet, Atlantti ja me.
 F: Unossa on hyvä uinua. Pannaan Minna takakonttiin.
 E: Mikäs möntti tuolla häämöttää? Filosofi taivasalla...
 F: Pulsahtava juttu, sanoisin.
 E: Taivas! Onko tuo poliisiauto? Mistä meriselitys...
 F: Timo, suomalainen pullonhenki, pärjää kyllä. Kiltit poliisisedät ymmärtävät satunnaista matkailijaa.

sala(a) kapakassa

- E: Melkoinen hämyluola. Onpas tungosta pilven reunalla...
 F: Otetaan lisää tequilaa. Cheers, Matti!
 E: Ihanan limaista kiemurtelua. Olenkin kaivannut riettaita rytmejä.
 F: Katso, Murtsikin sambaa!
 E: Aah, en näe mitään: Teuvo väläytti taas – salamavalolla.
 F: Pojatpa ovat kuin varsat kevätlaitumella.
 E: Teoreettisen kuoren alla sykkii villi ja vapaa sydän...

opin sauna autuas aina...

- F: Kompastun käsiteviidakossa! Cognition, metonymy, metaphor, fuzzy sets...
 E: Päästä huimaa ja heikottaa!
 F: Jutut ovat suorastaan älyllisesti kiihottavia.
 E: Brittiläinen tiedeyhteisö vaikuttaa suoraselkäseltä.
 F: Mitähän ne tästäkin tuumivat: pureeko Schenker-analyysi Beatlesiin? 'She came through the bathroom window...'
 E: Onks' Ristoa näkynyt?
 F: Taitaa olla Cokis-automaatilla.
 E: Entä muut pojat?
 F: Kyllähän tuolta ostosröykkiön alta jotakin pilkistelee. Jokohan niillä on koti-ikävä?
 E: Oma maa mansikka, mutta kyllä mustikat vielä maistuisivat.
 F: Mitä tästä opimme?
 E: Että opittavaa on vielä paljon. Lisätään löylyä tiedon kiukaalle!

Aamucappuccinolla Piazza d. Duomolla

AARRE JOUTSENVIRTA

Trento (Triente, Tridento) sijaitsee Italian pohjoisosassa, alppien tuntumassa, vain noin sadan kilometrin päässä Itävallan rajasta. Kaupungissa on n. 100 000 asukasta, ja turistienglannin sijasta kannattaa kokeilla saksaa, jota useimmat osaavat ainakin jonkin verran. Varsinainen lomakohde Trento on harvoille, vaikka sillä onkin pitkä ja kuuluisa historia (kaikki muistanevat kirkolliskokouksen 1500-luvulla). Raja- ja yliopistokaupunkina se tarjosi konferenssin järjestäjienkin mielestä oivat puitteet kokoontua. Yhteydet ovat kohtuullisen hyvät: asemalla pysähtyvät Münchenistä Milanoon kulkevat nopeatkin junat.

”Ritardo”

Ensimmäisenä kokouspäivänä huomasin helpotuksekseni, että lähes kaikki muutkin osanottajat olivat jättäneet ilmoittautumisen viime tippaan. Väkeä valui saliin alustusten ollessa jo täydessä vauhdissa. Suurin osa noin kolmestasadasta osanottajasta oli tietysti isäntämaan edustajia. Kielivaikeuksista yritettiin selvittää kuulokkeiden avulla. Valitettavasti simultaanitulkkaus (italia <> englanti) kärsi teknisistä ongelmista; mm. äänenvoimakkuus oli säädettävä lähes kipukynnyksen rajoille, jotta puheesta sai jotain tolkkua. Kokouspäivien aikana kävi selväksi osanottajien leppoisa suhtautuminen aika-käsitteeseen, alustukset olivat lähes poikkeuksetta ylipitkiä.

Konferenssissa käytiin läpi sekä musiikkia että analyysitapoja aivan laidasta laitaan. Taidemusiikkia oopperasta (esitysten vertailua) elektroakustiseen (analyysitapaehdotuksia). Myös populaari- ja kansanmusiikki olivat mitä erilaisimpien tutkimistapojen kohteena. Oman lisänsä toivat melko suppea kirjanäyttely ja parin tietokoneohjelman esittely. Näistä toisen avulla pystyttiin melko vaivattomasti ja hyvin nopeasti etsimään laajahkosta melodiakokoelmasta (n. 2000 sävelmää) melodisia ja rytmisiä yhtäläisyyksiä. ”Mäkistinä” kiinnostuin tietysti Peter Castinen esittelemästä CMAP-ohjelmasta (Contemporary Music Analysis Package), joka tutki musiikkia joukkoteorian keinoin. Primaarimuoto, Forte-luokka, intervallivektori yms. oli tietysti heti nähtävillä, kun touhukas esittelijä painoi midisoittimen koskettimia. Myös osajoukkojen etsiminen sujui, mutta sen pidemmälle ei sitten päästy eikä ehditty. Oikeastaan petyin, sillä jo 4-5 vuotta sitten Marcus Castrén esitteli minulle aivan samaan pystyvää ohjelmaansa.

”Mitä itket pieni lintu, lintu tuima tuikuttelet”

Vaikka konferenssi olikin eurooppalainen, en odottanut kuulevani suomen kieltä. Näin kuitenkin tapahtui virolaisen Urve Lippuksen esitellessä tutkimustaan keskiai-

kaisten rytmimoodien yhteydestä balttilaisiin ja suomalais-ugrilaisiin kansansävelmiin. Meistä niin monotoninen, kalevalainen ta-ta- ta-ta- ta-ta- taa-taa sai jotkut jopa tarttumaan kynään ja kirjoittamaan rytmin muistiin.

Koska osanottajat jakaantuivat aina kahteen ryhmään sen mukaan, kumpi vaihtoehtoisista luennoista sattui kiinnostamaan, oli välillä tietysti poukkoiltava salien välillä, jos halusi molempia. Onneksi välimatka oli lyhyt ja poistumisen saattoi tehdä tuottamatta mitään häiriötä. Ping-pong-tekniikkaa käyttivät muutamat muutkin. Jostain syystä mielenkiintoisimmiksi koin etnomusikologiaa ja erityisesti populaarimusiikkia käsittelevät alustukset. Osaltaan tämä johtui kyllä luennoitsijoista itsestään, jotka eivät tyytyneet pelkkään sisältä lukuun, vaan havainnollistivat esitystään musiikkinäytteiden ja selkeiden piirtoheitinkalvojen avulla.

Joskus ajauduttiin outoihin kompromisseihin, kuten esim. Allan Mooren esitellessä rock-musiikin tekstuureja 50-luvulta 80-luvulle. Esitykseen olisi ehdottomasti kuulunut kunnan äänentoistolaitteisto, sillä sana ”tekstuuri” sisälsi analyytikon mielestä myös sointivärien hienovaraiset vaihtelut ja ns. stereokuvan. Matkaradiosta kuultuna (ja lisäksi hyvin hiljaa) esimerkit kuivuivat saaden myös itse luennoitsijan vähän ärsyyntymään.

Todellinen piristysruiske oli David Griffith (Oxford Polytechnic), joka kehui ensin analyysikohteensa ”hyväksi biisiksi” ja havainnollisti I-V-IV-V-I...-kulkua kävelemällä yleisön edessä edestakaisin ja tekemällä samalla käsillään ilmaan ”pilareita” (lue I aste). Hänen kohdallaan tulkki nähtävästi joutui lyömään hanskat tiskiinkin, sillä esitys ei tapahtunut paperista. Kuitenkin uskon, että aivan ummikotkin italialaiset ymmärsivät laulusta nimeltä ”Anchorage” ainakin sen, miten yksinkertaiseltakin (harmonisesti) näyttävä musiikki saattaa osoittautua ajattelutyön tuotokseksi, kun tutkitaan tekstiä ja sävellyksen muodon hahmottumista suhteessa siihen.

Konferenssin myönteistä antia olivat myös ne kaksi konserttia, joista ensimmäisessä esiintyi osa englantilaisesta lauluyhtyeestä Pro Cantione Antiqua. Mieskvartetti (jossa oli tietysti myös kontratenori) esitti asiaankuuluvasti lauluja *Trenton käsikirjoituksista* (Tr. 87-92) eli mm. säveltäjien Binchois, Dunstable ja J. Martini hengentuotteita. Toinen konsertti sisälsi kansanmusiikkia Espanjasta Makedoniaan. Suuri osa esiintyjistä oli iäkkäitä miehiä, jotka kirkkaassa valossa silmiään siristellen ja vähän hämmentyneinä pystyivät hämmästyttävän keskittyneisiin suorituksiin. Erityisesti Luigi Lai, sardinialainen ”kolmoisklarinetin”, *launeddasin* taituri sai yleisön loksauttelemaan leukojaan. Kierto hengitystekniikka kuuluu nähtävästi tämän soittimen hallinnan perusvaatimuksiin.

Kiitokset onnistuneesta työmatkasta kuuluvat paitsi osastonjohtajalle ja amanuenssille myös järjestäjille, jotka olivat Accademia Filarmonica Trentina ja GATM (Gruppo per l'Analisi e la Teoria Musicale). Seuraavan (eli kolmannen) eurooppalaisen musiikianalyysikonferenssin järjestäjästä ei vielä paikan päällä ollut tietoa, mutta eiköhän parin vuoden päästä ala taas kutsuja kuulua.

Naistutkijat koolla

RIITTA VALKEILA

Viime kesänä järjestettiin kolme kongressia musiikin naistutkimuksesta: Utrechtissa 29.5. - 2.6., Minneapoliksessa kesäkuussa sekä Lontoossa 5. - 7.7. 1991. Osallistuin näistä kahteen Euroopassa järjestettyyn ja hämmästyin. Tutkimuksen kenttä osoittautui odotettua monimuotoisemmaksi ja naisten musiikin historia kuviteltua paljon värikämmäksi.

Utrechtin kongressi, *Beyond Biography*, painottui enemmän musiikkiin kuin puheeseen, niin että kyse oli pikemminkin festivaalista kuin varsinaisesta kongressista. Päivittäin oli useita konsertteja ja vain pari luentoa. Aiheet keskittyivät historiankirjoituksen kritiikkiin, esimerkiksi kastaattilaulajien sukupuolisuutta tarkasteltiin seksuaalisuuden näkökulmasta. Luennot olivat puheenvuoroja keskusteluun. Lopulliset totuudet jätettiin salien ulkopuolelle.

Monia on askarruttanut naisten ja miesten mahdolliset eroavaisuudet säveltäjinä. Tähän jo hieman vanhentuneeseen tematiikkaan tarttui saksalainen Eva Rieger. Hän pohdiskeli ns. naisellisen estetiikan mahdollisuutta musiikissa, todeten lopuksi, ettei sellaista ehkä voida löytää tyylikritiikin keinoin. Amerikkalainen Marcia Citron on valmistelemassa kirjaa *Gender and Musical Canon* ja esitteli sen lukua naisten luovuuden mahdollisuuksista länsimaissa. Naissäveltäjä on kohdannut monia esteitä urallaan. Nämä alkoivat koulutusmahdollisuuksien puutteesta ja päättyivät teosten esitysten naissäveltäjiä väheksyvään, stereotyyppiseen kritiikkiin. Historiankirjoitusta arvioitiin sekä kriittisesti että uudistavasti. Helene Metzelaar puolusti biografioiden oikeutusta perustutkimuksena, Elizabeth Woodin alustus Ethel Smythin lesbokontrapunktista esitteli uuden kokonaisvaltaisen näkökulman säveltäjän elämäntavan ja teosten hahmottamiseksi. Smyth (1858-1944) oli englantilainen suffragetti, joka monin tavoin kauhistutti aikalaisiaan. Konserteissa esitettiin Ethelin "sopimattoman maskuliininen" alkusoitto oopperaan *Wreckers*, jonka Jan Stulen miehisen tyytyväisenä johti.

Sää Hollannissa oli viileä ja sopi hyvin kongressimatkailijalle. Heinäkuinen Lontoo sen sijaan vastaanotti vieraansa paahtavaan helteeseen ja aiheutti tuskaisia hetkiä King's Collegen kovilla puupenkeillä. Tunnelma oli muutoinkin tiivis, ohjelmaan oli otettu viitisenkymmentä alustusta.

Gender and Music-kongressin tarkoitus oli käynnistää musiikin naistutkimus Englannissa. Valtaosa osallistujista oli angloamerikkalaisia. Laajaa aihetta käsiteltiin monipuolisesti teosanalyysistä musiikkikasvatukseen kysymyksiin. Noin viidesosa alustajista oli miehiä.

Lontoon kongressi havainnollisti musiikin naistutkimuksen laajentuneen 1970- ja 1980-lukujen kysymyksenasettelujen ulkopuolelle. Alkuvaiheessa keskityttiin historiankirjoitukseen kahden kysymysryhmän avulla. Selvitettiin mm. mikä on ja on ollut naisten osuus musiikkikulttuurissa säveltäjänä, esittäjänä, kuulijana, kustantajana ja organisoijana. Toisaalta pohdittiin millaiset ulkoiset ja sisäiset seikat ovat vaikuttaneet naisten mahdollisuuksiin toteuttaa musiikillista minäänsä. Lontoossa keskustelu laajennettiin perinteisten naisaiheiden ulkopuolelle käsittelemällä seksuaalisuutta, sosiaalista sukupuolta ja yleistä kulttuurikritiikkiä. Niinpä osa alustuksista käsitteikin mies-säveltäjiä ja heidän teoksiaan: esimerkiksi Mozartia kulttuurisena ikonina ja Berion *Sequenza III:n* tulkintaa äänen kulttuurisen merkityksen näkökulmasta.

Itse kuuntelin mm. musiikin historian kirjoittamista ja sen opettamista koskevat istunnot. Sain hyödyllistä tietoa opetusmateriaaleista ja opetuksen uusimisesta modernin tutkimuksen mukaiseksi. Muusikkoistunnoissa kolme alustusta käsittelee naisten suhdetta orkestereihin. Margareth Myers esitteli salonkiorkesteriperinnettä lähinnä Ruotsissa. Kapellimestari Odaline de la Martinez analysoi orkesterin sisäistä valtdynamiikkaa naisen näkökulmasta. Valtakysymyksiä sivusi myös J. Michele Edwardsin puheenvuoro sukupuolikysymyksistä orkesterissa. Hän käsittelee kapellimestaria "vallan mielikuvana" ja orkesteria esittävän taiteen hierarkian huippuna.

Kokonaisuutena arvioiden nämä kaksi tapahtumaa johdattivat varsin hyvin keskustelun tuoreisiin näkökulmiin ja ajankohtaiseen väittelyyn. Sanomattakin lienee selvää että naistutkimuksen sisällä on erilaisia painotuksia ja melko suuria metodologisia eroja. Osa tutkijoista harrastaa etnomusikologisesti väritynyttä, kuitenkin melko perinteistä historiankirjoitusta. Radikaalimpi suuntaus (Susan McClaryn johdolla) julistautuu kriittisen musiikkitieteen osaksi, feministiseksi kritiikiksi. Sen tehtäväksi nähdään mm. musiikin välittämien arvojen tutkiminen.

Kongressit osoittivat, että naistutkimus käsitteenä tarkoittaa nykyisin paljon muuta kuin naisten musiikin tutkimista. Tuntuu siltä, että nainen kohteena on saanut ainakin kolme jälkeläistä: sukupuolen (gender), seksuaalisuuden ja feministisen näkökulman. Voimme vain odottaa adoptoidaanko eräillä aloilla kehittynyt miestutkimus myös musiikin klaaniin.

file: ICMC '91 Montreal
created: 21.11.1991
edited: 30.11.1991

Otto Romanowski

Tänä vuonna kansainvälisen tietokone musiikin konferenssi pidettiin Montrealissa McGill-yliopiston tiloissa. Viiteen päivään oli ahdettu runsaasti tutoriaaleja, luentoja, demonstraatioita sekä konsertteja. Päivän aikataulu oli selkeä: 09-11 luennot/demonstraatiot/seminaarit, 11-12 konsertti, 13-16 luennot/demonstraatiot/seminaarit/, 17-19 konsertti, 19-20 demonstraatioita, 20-22 konsertti sekä 23-01 konsertti. Loppukeskusteluissa oli painokkaasti esillä kysymys musiikkiesitysten runsauden merkityksestä - 'eikö tietokone-musiikkia voi enää esittää muualla kuin ICMC-päivillä?'

Yleiskuvana voidaan todeta, että tietokone musiikin ympärillä oleva tutkimus keskittyy tällä hetkellä ainakin USAssa soitinmallinnukseen, hermoverkkoja sekä solu-automatiikkaa hyödyntäviin musiikkigeneraattoreihin sekä painetun nuotin hahmotunnistukseen. Fraktaalit ja kaaos ovat jo poissa muodista eikä kukaan edes lausunut sanaa l/f-jakauma.

Tietokone musiikin kenttä on myös herännyt oman alueensa historian tutkimukseen. Aiheeseen liittyen oli järjestetty alkuperäisestä ohjelmasta poiketen ylimääräinen ja erittäin mielenkiintoinen sessio. Siinä Reynold Weidenaar esitti tutkimustuloksiaan Thaddeus Cahillin konstruoimien syntetisaattorien Dynamorphonin ja Telharmoniumin (1906) historiasta. Gayle Young puolestaan esitteli kanadalaisen elektronimusiikin pioneerin Hugh Le Cainen soitinrakenteita (mm. kolmiulotteinen kosketin) sekä musiikkia (1920-luvulta). Samaisessa sessiossa julkistettiin myös IDEAMA-projekti (International Digital Electroacoustic Music Archives). Se on Stanfordin yliopiston (CCRMA) sekä Karlsruhen taide - ja mediateknologiakeskuksen (ZKM) yhteistyöprojekti, jonka tarkoituksena on tallentaa elektroakustisen musiikin "katoavia" merkkiteoksia digitaaliseen arkistoon. Monet elektronimusiikkiteokset ovat nimittäin riippuvaisia esitysteknologiasta sekä teoksia tuottavista laitteista, jotka joko vanhenevat tai poistuvat muuten käytöstä.

Laittekehitys näytti samalta kuin missä tahansa muuallakin tietokone messuilla eli pienempää ja nopeampaa. Suurin kehitys tapahtuu kuitenkin systeemikehittelyssä. Säveltäjän universaali työasema hämmöittää jo nurkan takaa.

Tänä vuonna näkyi selvästi myös eräs ikäväkin asia eli markkinavoimien selvä tulo tutkimusmaailmaan. Useimmiten kysymykseeni kehitysohjelmiston vapaasta saatavuudesta vastattiin, että periaatteessa ohjelmisto on tarkoitettu vapaaseen jakoon, mutta meidän rahoittajamme (soitinmallien kohdalla monasti jokin suuri soitinvalmistaja) haluaa kuitenkin ensin selvittää asian (suomeksi: jos ohjelmisto on hyvä, se ei tule vapaaseen jakoon).

Myös suomalainen tutkimus esittäytyi konferenssissa. Matti Karjalaisen, Unto Laineen, Timo Laakson sekä Vesa Välimäen TKKn ja CARTESin yhteistyöprojekti kieli- ja puhallinsoittimien siirtolinjaan perustuvasta mallinnuksesta sekä sen tosiaikasynteesistä herätti ansaittua huomiota. Muut soitinmallit maailmalla kun eivät vielä pysty kunnolla tuottamaan ääntä reaaliaikaisesti (paras suhdeluku ulkomailta 1:240). 100 metriä pitkä huilu soitettuna ilman sointiosaa kuulostaa...

Kongresseja ja kesäkursseja

TIINA KOIVISTO

Kerran vuodessa, loka-marraskuussa, the Society for Music Theory (SMT) järjestää nelipäiväisen kongressin, joka on musiikin teorian päätapahtuma uudella mantereella. SMT on amerikkalaisen musiikin teorian keskeisin järjestö. Jäseniä siihen kuuluu noin tuhat ja se julkaisee laadukasta lehteä nimeltä Music Theory Spectrum. Suomessa lehti tulee Jyväskylän yliopiston kirjastoon.

Viimeisenä kolmena vuotena SMT:n järjestämät kongressit on pidetty Baltimoressa, Austinissa ja Oaklandissa. Tänä vuonna tapaaminen oli Cincinnatiassa, Ohiossa. Useimmiten kokoukset pidetään yhdessä American Musicological Society (AMS) kanssa, mutta esimerkiksi viime vuoden Oaklandin tapaamisessa oli mukana myös SEM, etnomusikologien järjestö. Tämän kongressin osallistujamäärä olikin sitten noin 1 500 ja esitelmiä oli tavallisimmin yli kymmenen päällekkäin.

Oakland, Kalifornia, marraskuu 1990.

Kongressien istuntojen ja luentojen aiheet kertovat siitä minkälaisia kiinnostuksen kohteita musiikin teorian alalla kulloinkin on. Tässä muutama poiminta mielenkiintoisina kokemistani esitelmistä viime vuoden tapaamisesta. Kongressin Carter-istunnon kaksi esitelmää antoivat kuvan siitä, kuinka sävellyksen tekstuuriin tutkimus on tullut yhdeksi tärkeäksi alueeksi analyysissä. British Columbian yliopistossa opiskelevan Brenda Ravenscroftin esitelmä otti lähtökohdakseen tekstuuriin Elliott Carterin laulussa *O Breath* ja kuvasi miten sävellyksessä luodaan musiikillisia prosesseja tekstuuriin avulla. Istunnon toinen esitelmä, Ciro Scotton esitys Carterin pianoteoksesta *Night Fantasies*, paneutui ensin teoksen säveltasorakenteeseen ja siinä käytettyjen kaikkivälilläisten joukkoluokkien (all-interval sets) organisaatioon, ja valotti näitä tuloksia rekisterianalyysin kautta. Seuraavana askeleena on, senkertaisen esityksen ulkopuolelta, sitoa havainnot sävellyksen tekstuuriin analyysiin.

Toisessa istunnossa Eastmanissa opettava Elisabeth Marvin kuvasi esitelmässään "A Generalization of Contour Theory to Diverse Musical Spaces", kehittämäänsä käsitteitä, jotka laajentavat (Robert Morrisin alullepanemaa) ääriviivan kuvaamiseen käytettyä käsitteistöä ja analyysimenetelmää myös dynamiikan, keston ja rekisterillisen sijoitelun tarkasteluun. Hän sovelsi näitä menetelmiä mm. Dallapiccolon ja Stockhausenin teoksiin. Käsitteistön keskeinen idea on kuvata kohdettaan suhteellisesti, esimerkiksi

melodian ääriviivaa määrittelemällä korkein sävel, matalin sävel, toiseksi matalin sävel jne., sovellettuna siis myös yllämainituille muille alueille.

Tärkeä kysymys, ovatko sävellys ja musiikin teoria Amerikassa tätä nykyä etäännyneet liian pitkälle toisistaan, oli taustana Fred Lerdhalin kokoamalle paneelille, johon oli kutsuttu kummallakin alueella toimivia muusikoita. Paneelin anti latistui kuitenkin henkilökohtaisten kokemusten kertomiseen sen sijaan että olisi kuultu laajempia linjanvetoja.

Cincinnati, Ohio, marraskuu 1991.

Tämän vuoden Cincinnatiin tapaaminen oli pienimuotoisuudessaan rentouttava. Tällä kertaa oli koolla vain SMT:n jäseniä ja parinsadan ihmisen joukossa syntyi keskustelua ja varsinkin kärkeviäkin kannanottoja esitettien esitelmien jälkeen.

Tässä muutama poiminta istuntojen aiheista: "Rhythm and Meter" istunto käsitteli jazz-soolojen polyrytmejä ja Schönbergin sävellysten rytmisiä pulsseja; "Perception" istunnon esitelmät liittyivät säveltäpailuun; "Twentieth-Century Compositions" istunnon säveltäjänimillä olivat Lutoslawski, Bartók, Messiaen, ja Prokofjev; "Late Medieval Theory" tilaisuudessa keskityttiin rytmisiin moodeihin.

Jokainen SMT kongressi on käsitelty tavalla tai toisella naisen asemaa musiikin teorian aluella ja istuntoihin osallistuvat yhtä aktiivisesti kummankin sukupuolen edustajat. Tällä kertaa otsikkona oli "Making Place for Women VII: Expanding the Canon—Feminism and Pluralism in Music Theory".

Carl Nielsen -tutkimukselle oli varattu kolmen tunnin iltasymposium. Mina Miller, joka toimittaa kirjaa Nielsenistä, hahmotti alustuksessaan piirteitä, joita voidaan osittain yleistää myös muuhun skandinaavisen musiikin tutkimukseen: Nielsenin musiikillisen tuotannon tutkimuksessa on vielä runsaasti aukkoja, tähän asti tehty tutkimus on sangen kirjavaa, ja Nielsenin kirjeiden ja muun kirjallisen tuotannon käännosten määrä on tutkijan kannalta vähäinen. Tekeillä oleva kirja, jonka kirjoittajien alustuksia symposiumissa kuultiin, pyrkii osaltaan täyttämään näitä aukkoja.

Kongressin kiinnostavimmat tietokonesovellukset olivat nähtävissä ns. postereina. Wisconsinin yliopistossa toimiva John Schaffer esitteli PROLOG-ohjelmointikielen perustuvan analyysiohjelmansa, jossa notaatiorepresentaatiolla koodatun sävellyksen eri parametreja voidaan käsitellä ja analysoida useilla eri tavoilla. Aiheesta on valmistella kirja. Eastmanissa toimivien Alexander Brinkmanin ja Martha Mesitin kehittämä ohjelma tekee graafisia analyyseja sävellyksen tekstuuriin ja rekisterillisistä ominaisuuksista, sekä mm. myös sävellyksen rytmistä, säveltasomateriaalista, ja dynamiikasta. Ohjelman työläin vaihe on notaation sisäänkirjoitus, mutta graafiset analyysit mm. Bachin, Bartókin ja Webernin musiikista havainnollistivat, että lopputulokset ovat palkitsevia.

Kokouksen kaksi musiikin teorian olemusta käsittelevää esitelmää pitivät David Lewin ja Bruce Samet. Bruce Sametin esitys asetti kysymyksen (jos sen nyt ylipäättään voi näin yksinkertaisesti sanoa): onko Milton Babbittin alullepanema "tieteellinen" kieli ja metodi sittenkin käsitetty väärin? David Lewin piti tämänkertaisen kokouksen "Keynote"-puheenvuoron, ja piirsi pitkän linjan Aristoksenoksen ja Rameaun teorioiden kautta Schubertin, Babbittin ja Stockhausenin sävellysten analyysiin. Kysymyksenasetteluna oli kuvauksen (musiikin teoria) ja kuvattavan (musiikki) välinen suhde.

Jokaisessa SMT-kongressissa jaetaan kaksi tunnustuspalkintoa vuoden aikana julkaistuista musiikin teorian artikkeleista ja kirjoista. Viimeisten vuosien aikana tunnustuksen ovat saaneet seuraavat julkaisut: Robert Morris: *Composition with Pitch Classes* (-88), Jonathan Bernard: *The Music of Edgar Varese*, Lee Rothfarb: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*; Andrew Mead: Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in the Twelve-Tone System: Part One and Two (*PNM* 26, no. 2 & 27, no. 1), Pieter van den Toorn: *Stravinsky and the Rite of Spring: the Beginning of a Musical Language*; William Rothstein: *Phrase Rhythm in Tonal Music*; ja tänä vuonna: Joseph N. Straus: *Remaking the Past* sekä Kevin Korsyn: *Schenker and Kantian Epistemology*, *Theoria* 3, 1988. Lisäksi erikoismainintoja ovat saaneet mm. Schenkerin ja Boethiuksen teosten käännökset ja tänä vuonna musiikin teorian bibliografia: Damschroder & Williams: *Music Theory from Zarlino to Schenker*.

New York, N.Y., lokakuu 1991.

Huomattavasti pienempi mutta erittäin kiinnostava oli New Yorkissa pidetty Arnold Schönberg Instituutin ja New Yorkin osavaltion musiikin teorian seuran järjestämä tapaaminen. Kongressi keskittyi lähinnä Schönbergin ja Babbittin musiikkiin mutta myös muita aiheita käsiteltiin. Tässä kaksi esimerkkiä kongressin esitelmistä Schönbergin musiikin tiimoilta: Robert Morrisin esitys käsitteli pianosävellystä opus 23/1. Hän pyrki kuvailemaan teoksen osien musiikillisten prosessien luonnetta, kuten esitelmän nimi "Modes of Continuity in Schoenberg's Opus 23,1" osoittaa. Apuna hän käytti joukkoteorian käsitteitä, erilaisia musiikillisia transformaatioita ja David Lewinin kehittämää funktiota, "injection function", joka mittaa sitä miten paljon tietty musiikillinen jakso on samankaltainen sen perustana olevan säveluokkaketjun kanssa.

Harvardin yliopistossa opiskelevan Richard Kurthin esityksen pohjana oli Andrew Meadin kehittämä "mosaiikin" ("mosaic") käsite. Kurth analysoi Schönbergin teosta Suite for Piano, Op. 25, ja esitti kuinka rytmiset, metriset ja rekisterilliset piirteet voidaan yhdistää teoksen säveltason mosaiikkirakenteeseen, ja kuinka nämä tekijät yhdessä luovat musiikillista hahmoa.

Milton Babbitt oli itse mukana koko kongressin ajan ja seurasi ja kommentoi mm. omien teostensa analyyseja. Kongressin hauskimpia esityksiä oli eittämättä Milton Babbittin "Keynote". Sille, joka ei ole koskaan kuullut Babbittin verbaalista ilotulitusta, voi suositella luettavaksi hänen kirjana julkaistut Madisonin luentonsa, Milton Babbitt: *Words about Music*. Kirja antaa kuvan tämän laaja-alaisen säveltäjän oivaltavasta musiikillisesta ajattelusta.

Villeneuve lez Avignon, heinäkuu 1991.

Sitten vanhalle mantereelle. Ranskassa, Villeneuve lez Avignonissa, järjestetään joka kesä kaksiviikkoinen musiikkikurssi, joka keskittyy yhden säveltäjän tuotantoon. Kurssin järjestää Centre Acanthes ja se on tarkoitettu säveltäjille, instrumentalisteille, tutkijoille ja opettajille. Tämän vuoden säveltäjävieras oli Elliott Carter. Menneiltä neljältätoista vuodelta mainittakoon Berio, Boulez, Ligeti, Stockhausen... Kurssit sisältävät analyysiluentoja ja analyysiryhmätyöskentelyä, instrumenttiluokkia, sävellysluentoja, säveltäjävieraan pitämiä luentoja sekä konsertteja. Tämän kesän instrumenttiopettajia olivat Robert Aitken, Sylvio Gualda, Arditti-kvartetti ja Charles Rosen. Analyysiluennot piti yhdysvaltalainen Jonathan Bernard. Kurssit ovat keskittymisessään yhden säveltäjän tuotantoon kertakaikkisen ilahduttava tapahtuma. Ensi kesän säveltäjävieras on vielä avoinna, mutta vuodelle 1993 on luvassa Kurtág Unkarista. Tietoja kurssista saa osoitteesta Centre Acanthes, 146 rue de Rennes, F-75006 Paris. Hakemus kurseille pitää lähettää ennen toukokuun loppua.

Musiikinteoria muuttumassa

MATTI SAARINEN

Sibelius-Akatemiassa järjestettiin 23.-24. marraskuuta laatuaan ensimmäinen Muutuva musiikinteoria -seminaari, jonka käytännöllisistä järjestelyistä vastasi korkeakoulun koulutuskeskus yhteistyössä sävellyksen ja musiikinteorian osaston kanssa. Seminaarin ohjelman suunnittelusta vastasi sävellyksen ja musiikinteorian osaston johtaja, lehtori Matti Saarinen.

Tapahtuma oli kohdennettu eri musiikkioppilaitoksissa toimiville pedagogeille sekä alaa opiskeleville siten, että ensimmäisen seminaaripäivän ohjelma oli lähinnä pedagogisesti orientoitu toisen seminaaripäivän keskittyessä enemmän musiikin tutkimusta sivuvaan aiheisiin. Lähes seitsemäänkymmeneen nousut osanottajamäärä jakaantui siten, että osanottajista noin kaksikymmentä oli Sibelius-Akatemian opettajia ja opiskelijoita muiden edustaessa maan eri musiikkioppilaitoksia.

Lauantaiaamun kaksi ensimmäistä alustajaa, Oulun konservatorion lehtori Kari Kuosmanen sekä Pirkanmaan musiikkiopiston opettaja Lasse Heikkilä valottivat kumpikin omassa oppilaitoksessaan meneillään olevaa opetuskokeilua. Molempien kokeilujen taustalla tuntui olevan jonkinasteinen tyytymättömyys "ylhäältä ohjattuihin" ja muodollisiin opetussuunnitelmiin. Oulun kokeilussa teoreettisten aineiden opetukseen on mm. integroitu opiskelijan oman instrumentin ohjelmistoa; Pirkanmaalla taas kokeillaan teorianopetusta, johon on liitetty vapaa säestys, sovitusten tekeminen sekä oppilaiden oma soitto. Molempien kokeilujen alustavana tuloksena oli voitu havaita selvä opiskelumotivaation nousu.

Helsingin konservatorion yliopettaja Timo von Creutlein esitteli kehittämäänsä integroitua teorian- ja säveltapailunopetuksen mallia. Myös von Creutlein esitti kritiikkiä voimassa olevaa musiikkioppilaitosten yhtenäistä kurssitutkintojärjestelmää kohtaan ehdottaen tilalle pitkäjänteisempää, oppilaiden etenemisestä lähtevää rakennelmaa. Von Creutleinin lähtökohtana peruskurssien opetuksessa on tuhansiin nouseva karjalaisten runosävelmien määrä, joiden materiaalista on kehitettävissä johdonmukainen pedagoginen systeemi.

Iltapäivän paneelikeskustelussa pureuduttiin lasten teorianopetusta koskeviin ongelmiin. Hyvinkään musiikkiopiston opettaja Terhi Raitio korosti alustuksessaan, että lapsia opettavan pedagogin tärkeimpiin avuihin kuuluu halu opettaa juuri lapsia. Opettajan keskeisiin avuihin Raition mukaan kuuluvat tällä tasolla myös erityisesti halu laulaa sekä vapaan säestyksen taito.

Opettamisen aloittamista lasten ollessa 6-7 vuoden ikäisiä Raitio perusteli sillä, että tuossa iässä lapsilla on myös voimakas halu oppia lukemaan ja kirjoittamaan. Raitio korosti edelleen, että teorian- ja säveltapailunopettajien koulutuksesta olisi saatava perusvalmiudet lapsen kehitysvaiheiden tuntemukseen. Länsi-Helsingin musiikkiopiston rehtori Satu Angervo yhtyi monissa kohdin Raition näkemyksiin lisäten myös liikunnan niihin alueisiin, joiden hyödyntäminen lasten opetuksessa tulisi ottaa huomioon.

Seminaarin toisen päivän aluksi Sibelius-Akatemian musiikinteorian professori Ilkka Oramo pohdiskeli esityksessään musiikinteorian ja musiikin tutkimuksen välistä suhdetta. Verrattuaan perinteisesti orientoitunutta musiikinteoriaa ja sen opettamista lähinnä kielenopetukseen Oramo totesi musiikin tutkimuksen selvittävän laajalaisemmin musiikkia ja sen taustalla olevia syy-yhteyksiä. Tämän jälkeen alustaja esitteli useita erilaisia musiikin historiassa esiintyneitä näkökulmia musiikin materiaaliin; valotetuiksi tulivat mm. Schönberg, Adorno, Riemann ja Helmholtz. Lopuksi Oramo pohti arvonmuodostusta sosiaalisena prosessina aikaansaaden vilkkaan keskustelun.

Marcus Castrén ja Tiina Koivisto paneutuivat kumpikin omissa esityksissään oman vuosisatamme analyttisiin ongelmiin: Castrénin esityksen aiheena oli katsaus joukkoteorian perusteisiin, Koivisto taas yritti Weberniin ja Carteriin tukeutuen valottaa analyysin ja esittämisen suhdetta vuosisatamme musiikissa.

Esittävän säveltaiteen tutkimuksen vt. professori Kari Kurkela selvitteli kognitiivisen musiikintutkimuksen perusajatuksia. Omia kokemuksiaan lähtökohtana käyttäen Kurkela kehoitti teorianopettajia harkitsemaan "oikein-väärin" -tyyppisestä opetuksesta luopumista. Opetukseen voitaisiin alustajan mukaan lisätä tulkitsijan henkilökohtaisesta kokemuksesta lähtevää näkökulmaa.

Helsingin yliopiston neurofysiologian professori Risto Näätänen esitteli sävelhavainnon prosessia psykologin lähtökohdista. Esiteltyään mm. aivojen verenkiertomittauksen avulla suoritettujen havaintoa koskevien testien tuloksia alustaja päätyi korostamaan motivoitumisen merkitystä oppimisprosessissa.

Apulaisprofessori Veijo Murtojärven aiheena oli Sibelius-analyysin nykytila ja tulevaisuuden haasteet. Murtojärvi hahmotteli jo tehtyjen tutkimusten lähtökohtia Grayn ja Abrahamin temaattisesta analyysistä alkaen sivuten muitakin analyttisiä näkemyksiä kuten schenkerismiä ja temporaalisuuteen kohdistuvaa tutkimusta.

Muutuva musiikinteoria -seminaarista pyritään luomaan säännöllisesti toistuva täydennyskoulutustapahtuma. Seuraava seminaari tultaneen keskittämään vain muutamaa aiheeseen, jolloin mahdollistuu esimerkiksi tehokas pienryhmätyöskentely. Vuoden 1991 seminaarin esitelmistä jotkut julkaistaan kokonaisuudessaan *Sävellyksen ja musiikinteorian* -lehden vuoden 1992 ensimmäisessä numerossa.