

TRIO

Vol. 5 no. 1

Kesäkuu 2016

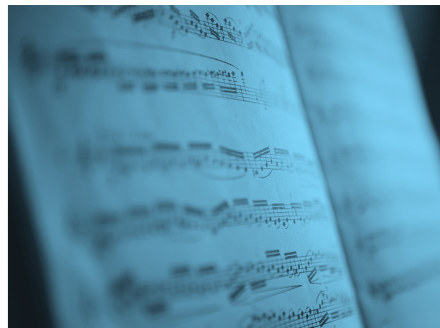
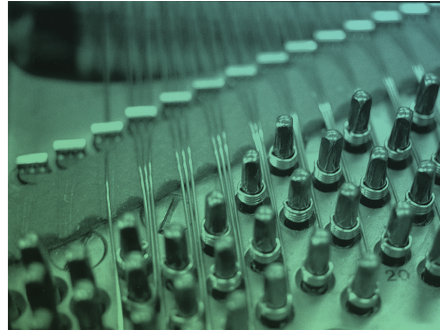
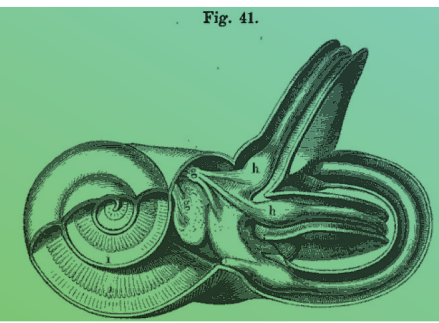


Fig. 41.



TRIO vol. 5 no. 1

Kesäkuu 2016

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Ulla Pohjannoro, toimitussihteeri (SibA/DocMus), MuT Markus Kuikka (DocMus), MuT Laura Wahlfors

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (JYU), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kauppala (SibA/DocMus), FT Inkeri Ruokonen (HY), professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2016

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkköjulkaisu)

SISÄLLYS

Lukijalle	4
-----------------	---

ARTIKKELIT

CHIARA BERTOGLIO

Four hands and four paws: Sibelius, Busoni and Lesko the dog	6
--	---

ASSI KARTTUNEN

The music-related gestures of <i>la danse grotesque</i> in Rameau's <i>Les Sauvages</i>	34
---	----

LEKTIOT

ILPO LASPAS

Bachia uruilla ja cembalolla – lähestymistapoja soittamiseen ja sovittamiseen	51
---	----

MARKUS MALMGREN

Urut tasa-arvoisen musiikkiyhteisön työnjohtajana.....	57
--	----

KARI VAATTOVAARA

Apollon asialla	67
-----------------------	----

KATSAUS

MATTI HUTTUNEN

Musiikin ja musiikinteorian kytköksistä luonnontieteisiin: oppihistoriallisia näkökohtia	72
---	----

RAPORTTI

ELINA MUSTONEN

Shakespeare'n naiset Lontoossa	88
--------------------------------------	----

ABSTRACTS IN ENGLISH	92
----------------------------	----

Lukijalle

Tämä *Trio*-lehti jakautuu aikaisempien numeroiden tavoin kolmeen osioon: artikkelit, *lectio praecursoriat* sekä puheenvuorot, katsaukset ja raportit. Osioista jokaisella on oma tehtävänsä. Artikkelit-osio koostuu vertaisarvioituista tutkimusartikkeleista. Näiden kirjoitusten kautta *Trio* liittyy osaksi laajaa musiikintutkimuksellisten julkaisujen verkostoa, jossa julkaistujen tutkimusartikkelien laatu varmistetaan vertaisarvioinnin avulla. Lektio-osio on DocMus-tohtorikoulun näyteikkuna, joka esittelee valmistuneita tohtoritutkintoja tuoreiden tohtoreiden omin sanoin. Osioista kolmas – puheenvuorot, katsaukset, raportit – on kahta muuta epämuodollisempi. Se tarjoaa forumin erilaisille puheenvuoroille, jotka liittyvät musiikin tutkimukseen vaikka eivät ole välttämättä suoranaista musiikintutkimusta.

Tämän numeron kaksi artikkelia kietoutuvat musiikin historian ympärille. Chiara Bertoglion kirjoitus *Four hands and four paws: Sibelius, Busoni and Lesko the dog* käsittelee Jean Sibeliuksen ja Ferruccio Busonin Helsingissä alkanutta ystävyyttä. Bertoglio valottaa ennen muuta säveltäjien välistä suhdetta ja heidän suhtautumistaan toistensa musiikkiin. Kirjoitus myös käsittelee sitä, miten Busoni esitti Sibeliuksen musiikkia ja puhui sen puolesta. Assi Karttusen kirjoitus *The music-related gestures of la danse grotesque in Rameau's Les Sauvages* tulkitsee Jean-Philippe Rameaun teoksen *Les Sauvages* kahdessa kontekstissa: toisaalta 1700-luvun tanssi ja sen eleet ja liikkeet sekä toisaalta 1700-luvun kolonialismin mukanaan tuoma ulko-eurooppalaisten kulttuurien eksotiikka. Karttunen myös suhteuttaa molemmat kontekstit Rameaun teoksen esittämiseen liittyviin kysymyksiin.

Kaikki kolme nyt julkaistavaa taiteellisen tohtorintutkinnon lektiota liittyvät vanhan musiikin esittämiseen. Urkuri ja cembalisti Ilpo Laspas soitti tohtorikonserpteissaan Johann Sebastian Bachin urku- ja cembalomusiikkia. Tutkinnon keskiössä olivat soittimellinen idiomaattisuus ja sovittaminen – sekä Bachin itsensä tekemät sovitukset muiden säveltäjien musiikista että Laspaksen omat sovitukset. Urkuri Markus Malmgren korostaa lektiossaan urkurin ja urkujen vuorovaikutusta muiden muusikoiden ja soitinten kanssa. Hän käsittelee urkurin tehtäviä 1500-luvulta 1700-luvulle ja painottaa urkurin asemaa osana yhteisöä – urkuri sekä toimi osana muusikkojoukkoa että improvisoi ja täydensi musiikillisen kudoksen kulloistenkin tarpeiden mukaan. Kirjallisessa työssään Malmgren ottaa kenraalibasson esi-

merkiksi urkurin monitahoisesta toiminnasta. Luutisti Kari Vaattovaaran konsertit keskittyivät 1600-luvun ranskalaiseen luuttumusiikkiin. Lektiossaan Vaattovaara kuitenkin korostaa, että 1600-luvun luuttumusiikin soittaminen edellyttää sekä aikakauden muun musiikin että varhaisemman renessanssin luuttumusiikin syvällistä tuntemusta. Vasta tällöin soittaja voi muodostaa tarvittavan kokonaiskuvan ja välittää kuulijoille soitettavan musiikin hienovaraisia sävyjä.

Puheenvuoroista Matti Huttusen kirjoitus käsittelee musiikinteorian suhdetta luonnontieteisiin. Teksti perustuu Luonnonfilosofian seurassa pidettyyn esitelmään. Carl Dahlhaus on esittänyt usein siteeratun musiikinteorian jaon kolmeen alueeseen: spekulatiiviseen, regulatiiviseen ja analyttiseen. Näistä kaksi jälkimmäistä ovat monille tuttuja: regluatiivinen musiikinteoria liittyy erilaisiin sääntöihin ja ohjeisiin, selkeinä esimerkkeinä vaikka kontrapunkti- tai kenraalibasso-oppaat, kun taas analyttinen kytkeytyy jo sävelletyn musiikin analyttiseen tarkasteluun. Spekulatiivinen musiikinteoria puolestaan liittyy esimerkiksi akustiikkaan tai musiikin lukusuhteisiin. Huttusen käsittelemät musiikinteoreettiset kirjoitukset kuuluvat spekulatiiviseen perinteeseen. Elina Mustosen kirjoitus kertoo Englannissa pidetystä *Shakespeare and Scandinavia* -konferenssista. Mustosella oli oma esitys *Her Infinite Variety – Shakespearen naiset sanoin ja sävelin*, joka muodostui Shakespearen monologeista ja aikakauden virginaalimusiikista.

Lauri Suurpää

CHIARA BERTOGLIO

Four hands and four paws: Sibelius, Busoni and Lesko the dog

INTRODUCTION

Ferruccio Busoni and Jean Sibelius first met in Helsinki, when young Busoni was a teacher at the Institute of Music. In spite of the many differences between the two musicians, their friendship would continue throughout their entire lives, as this article will narrate.¹

At the beginning of their acquaintance, indeed, Busoni was already a famous performer and an acclaimed musician, while Sibelius was still a student. However, Busoni's entire life was marked by his effort to be recognised as a composer and a conductor and not merely as a pianist; conversely, Sibelius half-jokingly wrote that his failures as a performer were his own existential tragedy.

Moreover, Sibelius and Busoni had deeply dissimilar attitudes to the concept of music: the latter was constantly fascinated by philosophical approaches to music, while Sibelius was differently minded.

Notwithstanding all this, and in spite of occasional divergences, as well as the perplexities expressed by both as regarded each other's works, their friendship was true and intense. It is abundantly documented by their letters, by the memories of their friends and acquaintances, by musical works such as Busoni's *Gebarnische Suite* and by other documents which I will discuss in the following pages. In particular, I will take into account several letters by Busoni to his publisher, Breitkopf & Härtel: Busoni's interest in Sibelius' works is revealed by his requests for performance materials for his concerts, by his enquiries about the advancement of certain works by Sibelius, and by Busoni's reactions to the positive or negative reception of his friend's compositions.

Thus, this article will take into account, in sequence, some features of the relationship between Busoni and Sibelius: first, I will discuss some purely biographical aspects, with particular focus on Busoni's time in Helsinki and on the composition

1 I am indebted and wish to express my gratitude to the following persons, who kindly helped me with the research leading to this article: to Eva Viljanen and Antonia Weber for their linguistic support, to Komal Florio, Markus Mantere, Simo Örmä and Timo Virtanen for allowing me to consult important documents.

of the *Gebarnischte Suite*; later I will examine the occasions on which Busoni actively promoted Sibelius' career (by presenting him to publishers or other important music professionals, and by inserting some of his works into the programmes of Busoni's concert series); I will also consider the performances of Sibelius' works by Busoni himself, and finally I will discuss the opinions expressed by each of the two musicians – both privately and publicly – about the artistic achievements of the other.

A LIFELONG FRIENDSHIP: BIOGRAPHY AND ANECDOTES

In 1888, Ferruccio Busoni was twenty-two years old; Hugo Riemann introduced him to Martin Wegelius, the director of Helsinki's Music Institute. Busoni's musical qualities had already emerged at an international level; however, Wegelius showed noticeable acumen, perspicacity and audacity in inviting so young a musician to teach piano and theory at the Institute. Wegelius was in fact trying to give an international dimension to his faculty, and was recruiting high-level musicians for its ranks.

Notwithstanding this, when he arrived in Helsinki, on September 12th, 1888, Busoni found the situation to be very different from his expectations. The pupils' level was not advanced, and thus he was forced to teach the basics; the Institute had neither syllabuses nor an orchestra of its own, since there were no classes for wind instrumentalists; even the Institute's string quartet was not entirely professional, since a student played second violin. This student was Jean Sibelius.

The first letters written by Busoni from Helsinki to his mother and to his friends Henri and Katharina Petri constitute a strange mixture of excitement and disappointment, of discoveries and loneliness. The young professor was highly appreciative of the northern cuisine, and in particular of the *Smörgåsbord* which he found to be delicious and low-priced; however, he was worried for the paucity of musical events offered by the city ("the musical situation does not correspond to my exigencies. I need [to be in] a country struggling to surpass the best that has been achieved, and not in one where much work is needed to reach the level of the others"²). Teaching duties weighed heavily on him, and he missed his mother sorely ("I am alone here, and I long for you. I would enjoy your being here, your following closely my occupations and my progress in my art and career; your tasting the good food and admiring the wonderful landscape at my side. Though this loneliness is troubled by continuous work, it is nonetheless terrible; when the work is over, in the evenings, I am forced to do nothing for one or two hours; and then I feel a deep void"³).

To Busoni, who was already acquainted with large audiences and an international atmosphere, Helsinki looked provincial and uninspiring; however, it was a culturally

2 Letter by Busoni to his mother, 26.10.1888; Busoni 2004, 240; Wis 1977, 253f.

3 Letter by Busoni to his mother, 26.10.1888; *ibid.*

stimulating metropolis in the eyes of the equally young Sibelius. If Busoni seemed depressed by the absence of excellent artists to emulate and compete with, for Sibelius, the presence of Busoni himself represented the first taste of the international concert life, the first encounter with a genius-like artistic personality, and the beginning of a long and durable friendship.

In spite of Busoni's complaints, however, Helsinki was strenuously fighting to diminish its backwardness in comparison with other European cities; and the very years of Busoni's teaching happened to coincide with a moment of exceptional enthusiasm for music and for culture in Finland. Actually, Busoni himself contributed abundantly to this blossoming, participating in numerous public performances, both as a soloist and as a chamber musician.

It should also be said that Busoni himself was deeply enriched by his Finnish years. It was Wegelius who encouraged him to focus on the study of Liszt's works, which would be fundamental for his future musical life and career (Tawaststjerna 1976 vol. I, 45). Moreover, the lack of teaching material at the Institute led Busoni to turn his attention to Bach's Two- and Three-Part Inventions, which were to become the nucleus of his formidable Bach editions (Wis 1977, 256, fn. 18; Goss 2009, 78). Last but not least, in Helsinki he met with Gerda Sjöstrand, whom he was to marry in Moscow in 1890, and with whom he was to build a long and happy family life.

Even his compositional output bears traces of Northern impressions: he wrote *Ten Variations on a Finnish popular song* for cello and piano, the *Finnländische Volksweisen* op. 27, a *Finnische Ballade* op. 33b no. 5, as well as the *Geharnischte Suite* which I will discuss shortly.

The long and boring evenings, which Busoni had lamented in writing to his mother, were soon replaced by merrier options. On a nearly daily basis, a group of young intellectuals started to gather around Busoni, or rather around his Newfoundland dog Lesko (Hong 2010). The honorary presidency of this informal club was given to its four-legged member, thus making "Leskovites" of all the others – namely the writer Adolf Paul (a.k.a. Georg Wiedersheim), the siblings Armas and Eero Järnefelt, and a musician who would later become their brother-in-law, i.e. Jean Sibelius.

The official language of this "circle" ("*cenacolo*" in Busoni's definition⁴) was German. The primary purpose of their gatherings, which frequently took place at Ericsson's Café or at Kämp's restaurant, was simply entertainment; however, of course, music was discussed, performed and improvised. Busoni himself played for his friends on several occasions, leaving an unforgettable impression on them; and though the level of Sibelius as a pianist was not comparable to Busoni's, he was however highly appreciated as an improviser, even by the young piano teacher (Tawaststjerna 1976, I, 46).

4 Busoni, letter to Huber, 9.4.1918 (in Busoni 1988, 378). Cf. letter to Egon Petri, 13.6.1908 (*ibid.*, 145).

To the Leskovites, Busoni dedicated his *Geharnischte Suite* op. 34a, written in 1895 and revised in 1903. According to Glenda Dawn Goss (Goss 2009, 96ff.), its four movements depict the character and features of Busoni's four friends rather faithfully, as well as the spirit of their evenings.

In the first movement, an homage to Sibelius, Goss recognised some of the traits which marked Sibelius' early output, such as, for example, the dark woodwind colour employed at the beginning of both Sibelius' *Finlandia* and Busoni's *Suite*. Goss remarks, furthermore, that Busoni frequently changes the emotional atmosphere, and makes use of harmonic transitions similar to those favoured by Sibelius in the Nineties; she also points out the presence of "orbiting repetitions, the stylistic weapon with which Sibelius assaulted the bastions of sonata form" (Goss 2009, 96). Also for Leichtentritt (1917, 75) Busoni's *Suite* definitely alludes to Sibelius' style, while featuring Northern qualities which are noted by Beaumont too (Beaumont 1995, 159).

Busoni was rather proud of this creation of his, which was an important accomplishment during a moment of creative crisis; however, at the same time, he was aware that it was not a work destined for popularity. He wrote to his mother in 1895: "Unfortunately, no one wants to perform it so far, as it's too difficult to digest for stomachs used to sorbets, lemonade and sugared almonds."⁵

For Goss, the title ("armoured suite") refers to the chivalric and quixotic ideals of the Leskovites' artistic, social and political engagement (Goss 2009, 94–95); it might also allude to the Armed Men, the *Geharnischte*, of Mozart's *Zauberflöte*, who sing a Bachian chorale while Pamina and Tamino face the trials of water and fire. This surmise, if correct, would suggest a fascinating reference to Bach, whose influence on Busoni was crucial, within the context of the Busoni-Sibelius friendship. Within such a network of allusions and hints, there might also be a place for a reference to Schumann's *Davidsbündler*, the companions of King David who fight against the Philistines with the arms of their art.

Actually, Schumann was the protagonist of at least two documented musical interactions between Sibelius and Busoni. As suggested by Tawaststjerna (1976, I, 40), it is likely that Busoni's inspiring performance of *Kreisleriana* in a public concert prompted the composition of Sibelius' *Florestan*, which followed by just a few months.

Moreover, the only known occasion on which Busoni and Sibelius played publicly together was for a performance of Schumann's Piano Quintet op. 44: Sibelius, in his capacity as second violin in the Institute's string quartet, cooperated with the Italian pianist on February 14th, 1889. Oddly, only a few lines in Sibelius' letters commemorate this event⁶; possibly (as hinted by Tawaststjerna, 1976, I, 46), by

5 Busoni, letter to Anna Weiss-Busoni, 12.11.1895, in Busoni 2004, 314. Translation as found in Couling (2005, 158).

6 Jean Sibelius to Pehr Sibelius, 20.3.1889: see Goss (1997, 53, 104); Mäkelä (2011, 104).

providing a direct comparison between the instrumental accomplishment of the two friends, and in combination with Busoni's numerous public appearances in Helsinki, this concert convinced Sibelius that his true vocation was composing rather than performing. Tawaststjerna reports that Sibelius half-seriously wrote: "Everybody's life has its great tragedy and mine was that I wanted to be a great violinist whatever the cost" (Tawaststjerna 1976, I, 47). Thus, there might be a trace of a "sour-grapes" attitude in what von Törne reports about an encounter with Sibelius, many years later: "During a lesson, he expressed his satisfaction for not having been a child prodigy. He mentioned Busoni, feeling sorry for the precocity which had robbed him of his childhood" (von Törne 1943, 90).

Nevertheless, in Helsinki, Busoni and Sibelius were drawn to each other by their common interests, while Busoni nourished "a sympathy for [Sibelius'] music which flattered and pleased [him]" (quoted in Tammara 1984, 24).

Indeed, Sibelius' renunciation of his ambitions as a soloist led him to concentrate on composition, and, in the spring of 1889, his *Suite* for string trio was performed within the framework of the Institute's concert series. Busoni was deeply impressed by this work, and was going to remember and mention it, many years later, when writing about Sibelius for the Zurich papers.

It was a special moment in Busoni's life too, since in those months his love for Gerda was blossoming; they often had lunch at Wegelius' place and frequently met with Sibelius. In the meantime, Busoni was regularly busy as a performer and a composer, and gave many recitals with his usual Gargantuan programmes: in April he performed his own works, among which the *Finnländische Volksweisen* and his *Variations on a Theme by Chopin*.

Busoni's stay in a relatively peripheral city such as Helsinki had another advantage: being one of the best musicians in town, he had the opportunity to conduct an orchestra for the first time. However, it is likely that Sibelius formed his lasting negative opinion of his friend's ability as a conductor on that occasion, regardless of the fact that it was his debut.

While Busoni still had something to learn as concerns baton technique, his pianism was as superb as ever, and Sibelius was duly impressed by Busoni's sight-reading of his friend's String Quartet: "He sat down at the piano at once, played through the quartet from beginning to end without for a moment having had the chance of looking at it beforehand. And *how* he played it!" (Tawaststjerna 1976, I, 51).

Summarising, it is undeniable that the relationships among the Leskovites and with the Institute's director were of the utmost cordiality and sympathy. Writing to Wegelius from Weimar in the summer of 1889,⁷ Busoni nicknamed his friends "Sibeliusque and Janusfeld", while stating that he waited for their arrival a few

⁷ Letter to Wegelius, 3.7.1889, in Wis (1977, 264).

months later. Jokingly, Busoni expressed the intention of founding a German branch of the Helsinki Institute, as well as a “Foundation for the Introduction of the Northern Musical Art” (and here Busoni’s joke assumes the features of a prophecy).

In 1890, Sibelius was in Berlin, to study composition with Albert Becker. Busoni, who had once more expressed his admiration for Sibelius in writing to his brother Christian (Tawaststjerna 1976, I, 62), joined him for Christmas. However, the Italian musician was highly disappointed by the lifestyle of his friend, and decided to bring Sibelius with him to Leipzig, where Busoni had to perform a Piano Quintet by Sinding with the Brodsky Quartet.

The splendid interpretation by Busoni and his colleagues undoubtedly acted as a catalyst which encouraged Sibelius to compose again, trying his hand precisely at a Piano Quintet. In order to motivate him, Busoni probably promised that he would perform the piano part at the premiere (Tawaststjerna 1976, I, 62).

Busoni’s concern for his friend, however, was not limited to the artistic sphere but was also of a practical nature. Possibly, the combination of Busoni’s disapproval of Sibelius’ bohemian lifestyle with Sibelius’ own discontent regarding Becker’s approach to teaching determined Sibelius’ choice to move to Vienna and continue his studies there.

In the early Nineties, however, the first signs of distance (both on the personal and on the artistic plane) between the two musicians started to show, although these compromised neither the intensity nor the sincerity of their friendship. Having seen Busoni in Berlin, and while getting back from Italy, Sibelius wrote to Aino (30.8.1894): “I am now with Busoni, Nováček and Paul. It is good to see them though it is not like the old times. We have all changed in the meantime. Everybody is now concerned with realising his own ambitions; it is sad to see that we are all concentrating on this”.⁸ A few days later, he continued in a similar fashion: “I think Busoni has become cold of late. Of course, he is a master and he has made great strides, but he lacks soul to quite an extent. That’s my opinion anyway. Otherwise he should make a great name for himself this coming winter and thinks only of his career”.⁹ Such perplexities, however, did not prevent Sibelius from extending his stay in Berlin in order to show his most important works (*En Saga* and *Karelia*) to his friend; *En Saga* made such an impression on Busoni that he was later to request it for his concert seasons.

In turn, Busoni took advantage of his friend’s visit to Berlin for introducing him to Verdi’s *Falstaff* and to many other masterpieces in the past and contemporaneous repertoire (Tawaststjerna 1976, I, 161).

Indeed, curiosity and interest in contemporary music continued to characterise Busoni’s attitude, and on several occasions – even many years later – Busoni’s knowledge was Sibelius’ gateway to avant-garde musicians. Ten years after the Berlin

⁸ Letter from Sibelius to Aino, 30.8.1894, as quoted in Tawaststjerna (1976, I, 161).

⁹ Letter from Sibelius to Aino, 2.9.1894, as quoted in Tawaststjerna (1976, I, 161).

stay mentioned above, in 1904, it is highly probable (as suggested by Mäkelä, 2011, 252–253) that Busoni introduced the music of Arnold Schönberg to his friend. Sibelius himself, indeed, stated that Busoni encouraged him to acquire the scores of the Austrian composer, although he acidly commented: “I did so on Busoni’s advice, in order to learn something. But I didn’t learn anything” (as quoted in Levas 1992, 366). Sibelius’ vitriolic statement is partially contradicted by another circumstance mentioned by Mäkelä (2011, 253–254): Sibelius wrote his own *Pelléas et Mélisande* a few months after Busoni had received the score of Schönberg’s symphonic poem with the same title. It should be stressed, however, that the two works have in little more common than their subject, and that no direct influences are discernible (*ibid.*).

That same year 1904 was marked, for Sibelius, by the intense creative effort which ultimately led to the composition of his Violin Concerto; Busoni’s interest in the advancement of this work is shown by his letters, including those to his publisher, Breitkopf. In July 1904 he was exploring the possibility of including this work, if finished, in the programmes of his symphonic concerts, also stating that a violin soloist had expressed his interest in it.¹⁰

During the following year, 1905, Sibelius and Busoni saw each other again in England, in Birmingham, during Sibelius’ first travel to the Isles; Great Britain was to become the place of their very last encounter, many years later.

Another artist whose acquaintance Sibelius probably owed to Busoni was the dancer Maude Allan, who asked him to compose a ballet-pantomime; she had been Busoni’s piano student (Tawaststjerna 1986, II, 115).

In 1912, Busoni returned to Scandinavia, and it was his turn to feel a certain disappointment in seeing the changes brought by time to the familiar places and to the faces of his former friends. Their ageing seemed to him to be the embodiment of the deterioration of old relationships: “The aged faces of former acquaintances are frightful, merciless, worse than rust and verdigris, while those to whom they belong are unaware of it, enter with a triumphant smile of acquired familiarity, and there is a tacit agreement to act as if nothing had happened”.¹¹

In spite of this, a detail reveals the intensity of Sibelius’ interest in Busoni and in his artistry: when they saw each other in Berlin, in February 1914, Sibelius chose to remain there until the day after one of Busoni’s recitals (February 12th; see Tawaststjerna 1986, II, 264).

Those were difficult times, however, and the political horizon of Europe was already preparing for World War I. Busoni was in no easy position: his patriotism was frequently questioned, for his cosmopolitan life, culture and artistic choices. Thus, coming back from a tour of the US in January 1915, Busoni was helped by his friend Volkmar Andreae to find a job at the Conservatory of Zurich, in neutral and

10 Letter from Busoni to Breitkopf & Härtel, 6.7.1904, in Busoni (2012, I, 129).

11 Letter from Busoni to Egon Petri, 26.10.1912, in Busoni (1987, 157).

polyglot Switzerland.

In the same period (1915) Sibelius acted as the intermediary between Busoni and Wilhelm Stenhammar on behalf of the Göteborg orchestra. Although Sibelius' letter was perfectly suited to that goal, we do not know whether it reached Busoni or not (Tawaststjerna 1997, 34).

In the following year (1916) Busoni wrote to Breitkopf asking them about Sibelius, and in particular about whether they had received and intended to publish the Fifth Symphony (he had already mentioned this symphony in writing, in a famous article for a Zurich newspaper which will be discussed in the following pages). Breitkopf's answer was rather bewildered and almost annoyed: though Sibelius habitually proposed them all of his new works, in this case they had had no communication from him about any new Symphony.¹²

In 1918, Busoni questioned Breitkopf again on the same topic: he recalled asking them two years earlier, and asked the publisher whether they had received the symphony or "knew anything of its fate"; he also recollected his Amsterdam performance of the *Fourth*, while affirming his intention to promote his friends' works on further occasions. Once more, Breitkopf's answer was negative: though their relationship with Sibelius was always good, they had no news about the Symphony's advancement or its completion; in the latter case, they were certain that Sibelius would not have failed to announce the creation of a new symphony to his publisher.¹³ The political situation in those years accounts very well for the lack in communications between Finland and Germany. In 1919, Busoni eventually asked Sibelius directly for a copy of the Fifth Symphony (Beaumont 1995, 17).

In the first months of 1921, Busoni and Sibelius saw each other for the last time, in England, seven year after their penultimate encounter (1914). On February 12th, 1921, Sibelius offered his Fifth Symphony to the London audience at the Queen's Hall; two weeks later, on February 16th, and again at the Queen's Hall, Sibelius conducted his Fourth Symphony during a concert in which Busoni performed works by Mozart (the Piano Concerto KV 482) and by himself (the *Indianisches Fantasie*). Except for Sibelius' symphony, the remainder of the concert was conducted by Sir Henry Wood; the programme included works by Turina, Massenet and Wagner.

The London critics expressed varied opinions. For some, Busoni's performance was not spontaneous enough and too reasoned, although the refinement of his touch and the intense spirituality of his interpretation of Mozart's second movement were undeniable. For the English critics, Sibelius was first and foremost the composer of the *Valse Triste*; nevertheless, he was praised for his courage in refusing the easy popularity which his talent as a melodist could have granted to him. In spite of this, his compositional choices were not entirely understood by the critics (for example,

12 Cf. letters 1115 and 1117 (vol. 2, 134–135, 12 and 17.4.1916) in Busoni (2012).

13 Cf. letters 1436 and 1439 (vol. 2, 369 and 372, 25.6 and 5.7.1918) in Busoni (2012). Of course, the political situation in those years accounts very well for the lack in communications between Finland and Germany.

The Musical Times feared that the austere essentiality of Sibelius' style might belie a rigorist attitude, renouncing any aesthetical enjoyment: Kalisch 1921, 268); on *The Times*, however, Granville Bantock was unequivocal in his praise of the Finnish composer (Tawaststjerna 1997, III, 200).

Busoni had also been present at the rehearsals for the concert of February 26th, listening to Sibelius' Fourth Symphony conducted by the composer. It was probably Busoni's favourite of Sibelius' symphonies; he had performed it and had expressed his love and admiration for this work on several occasions which we will see shortly.

Beyond the purely musical matters, however, the London meeting was an important moment for the two musicians' friendship. The Leskovites' time was long past; Busoni had lived tiresome years, marked by the unceasing labours of a concert pianist's life, by the economic strains he constantly experienced, and by the uncertainty and instability of his political-financial situation, which conditioned his serenity, his artistic choices and his practical life. Under this viewpoint, Sibelius enjoyed a much better situation than his friend. At the same time, and notwithstanding the critics' doubts, the British audience had greeted the Italian pianist with much more enthusiasm than the Finnish composer. Each of the two musicians, as we will discuss shortly, admired the other sincerely, deeply and heartily; however, Sibelius envied Busoni's pianistic accomplishment, which allowed him to perform his own works and thus popularise them.¹⁴ Busoni, on the other hand, probably resented Sibelius' lukewarm appreciation of his compositions.

In spite of this, they were and remained true friends; in London their friendship showed the same warmth as their youthful years. The Leskovites' spirit survived, seemingly unscathed, in the hearts of the two musicians (who were in their fifties at that time). With a mixture of irony and exasperation, Henry Wood recalled the atmosphere of that last encounter in London: "I could generally manage Busoni when I had him to myself, but my heart was always in my mouth if he met Sibelius. I never knew where they would get to. They would forget the time of the concert at which they were to appear; they hardly knew the day of the week. One year I was directing the Birmingham festival and had to commission a friend never to let these two out of his sight. He had quite an exciting time for two or three days following them about from restaurant to restaurant. He told me he never knew what time they went to bed or got up in the morning. They were like a couple of irresponsible schoolboys".¹⁵ The picture portraying them both in front of the Queens' Hall represents perfectly their friendship and reciprocal understanding: while Busoni looks older and more time-worn than his friend, the complicity and cordiality are clear.

In 1921, however, another episode showed that this delicate balance of friendship,

14 Cf. Sibelius' diary entries quoted in Tawaststjerna (1986, II, 215).

15 Wood 1938, 141–142; as quoted in Tawaststjerna (1997, III, 200).

esteem and rivalry was constantly in danger. On November 2nd, 1921, another of the old Leskovites, i.e. Adolf Paul, assisted the rehearsals for a concert by Busoni with works by Sibelius. Paul wrote immediately to Sibelius: “Yesterday I heard your striking and magnificent Fifth Symphony under Busoni. His mastery is enormously developed, he conducted like a god, each phrase was shaped with plasticity, the textures were as transparent as crystal and had a magnificent *schwungvoll*. After the rehearsal he came up to me and said, *Nun hast du wieder ein bisschen von unserer Helsingfors-Zeit zu hören bekommen!*. And that was exactly the right expression. He looked young again and played with the old love and inspiration he had always had for you in the old days – just like you when you played me *King Christian*. Dear friend, thank you for this beautiful work and thank God the Father who sent it you.”¹⁶

While Busoni’s reply to Paul is already known, it is worth mentioning since it adds an important touch to the picture of the Busoni-Sibelius friendship. Busoni wrote: “Once again it has fallen to me to help Sibelius a step forward on his path (even though this ought not to be necessary! But such are the ways of the world!) and I am glad that everything went so well. I hope you have given him your impressions of the occasion (would really like to know what he makes of this act of devotion; he is so complex and difficult to make out, and our relationship remains one-sided). They are all the same. I know their work but none of them knows mine. I think highly of the 5th Symphony. The 4th is closer to my heart. The 3rd I don’t know. The 2nd I performed last April [actually May 1st] in Rome. In spite of our affectionate dealings, he never seems quite at ease with me and there is at the same time a childish, ingratiating manner which makes me feel awkward. I met him last in London in February. All the same I am very fond of him”.¹⁷

Busoni’s feelings were not entirely unfounded, though they were generally unjust, and probably due to his personal hardships rather than to solid facts. However, Paul hastened to quote this fragment from Busoni’s letter while writing to Sibelius. Paul himself acknowledged that Busoni tended to exaggerate his reactions, but at the same time encouraged Sibelius to be the first to write, and to show gratitude to his friend.

Sibelius promptly obeyed, although the interpretation of the few lines he sent to Busoni is open to debate: “My dear friend Busoni, I thank you from the bottom of my heart. Paul has written, captivated by your performance. Without you, the symphony would have remained on paper, and I an apparition from the forests. I would probably come to Berlin in the spring and look forward to hearing your works and seeing you”.¹⁸

16 Quoted in Tawaststjerna (1997, III, 211–212). The German quote reads: “Now you could hear something from our time in Helsinki!”

17 Letter from Busoni to Adolf Paul, 10.11.1921, Åbo Akademi, as quoted in Tawaststjerna (1997, III, 211–212).

18 Letter from Sibelius to Busoni, 22.11.1921, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ep. J. Sibelius 6.

Busoni was undoubtedly pleased by the interest expressed by his friend in his compositional output: notwithstanding his international fame as a piano soloist and the general appreciation for his conducting activity, it was as a composer that he wished to be recognised (and Sibelius had generally failed to pay him homage on this point). It is also true, however, that this interest came slightly too late to be entirely credible, and that it might be little more than a kind sentence prompted by Paul's words. Moreover, Sibelius' famous expression "*Erscheinung aus den Wäldern*", the "apparition from the forest" is rather ambiguous in turn. Mäkelä observes that these words, in German, had already been written in Sibelius' journal more than ten years earlier (13.5.1910), within a context which made their ironic meaning clear (Mäkelä 2011, 156–157. These words might be a quotation from a German translation of a novel by James Fenimore Cooper¹⁹).

These few lines, the last ones in the letters between Sibelius and Busoni, give us no final answer as to whether Sibelius really felt grateful to Busoni for his unceasing support, how much he cared for their friendship, or whether he merely wished not to interrupt a relationship which belonged to his past.

In fact, Sibelius did try to see Busoni in Berlin again, when he and Aino were coming back from a holiday in Capri, in the spring of 1923 (Barnett 2007, 302), though the meeting did not take place due to Busoni's illness. Two months later, Karl Flodin spoke with Busoni, who stated that he and his wife Gerda were "warm friends of Sibelius"; he also "spoke with sincere admiration of his art" (Flodin 1931, 260).

In the autumn of that same year, Busoni tried to start practising for a concert tour which should have included Finland, but he did not recover well enough to give concerts. Touchingly, however, Finland was in his heart during the very last moments of his life, on July 27th, 1924. Hearing the sound of a horse-drawn carriage, he told Gerda: "Horses' hoofs! It reminds me of Helsinki! They were wonderful times!" (Petra s.d., 17). In turn, Sibelius felt that something important had disappeared from his life with the death of his friend, whom he defined as "the only person in Germany who was really interested in my music", and – of course – as a true friend (Tammaro 1984, 26).

BUSONI PROMOTES SIBELIUS

We will now take into consideration the numerous occasions in which Busoni actively promoted the works and the career of his friend. The first of these arose very early, in 1890, when Busoni wrote a reference on Sibelius' behalf, with the aim of

19 See Cooper (1829, III, 104); see also Cooper (1855, 218). This book is not included within the catalogue of Sibelius' library at Ainola. However, since the interest of Eero Saarinen in the novels by James Fenimore Cooper is known, it is possible that Sibelius became acquainted with these books through Eero's father, Eliel. Cf. Pelonen and Albrecht (2006, 323).

supporting the continuation of his studies abroad.

This letter has been frequently commented upon on the basis of imprecise knowledge, which has recently been corrected by Mäkelä (2003). Ekman and Tawaststjerna, followed by innumerable writers, had in fact reported the orally transmitted information that Busoni had written a letter to Brahms; moreover, the content and expressions attributed to Busoni were not totally favourable to his friend. Instead of this, Mäkelä found the original letter, which was not addressed to Brahms but to his friend Heinrich Freiherr von Herzogenberg. Busoni's exact words are: "The person in question, Mr Jean Sibelius, is a very talented composer who, in my opinion, may best be able to achieve his final development with you. In keeping with his Northern homeland [*Seiner nördlichen Heimat nach*], he has come to maturity later than usual, but in return he has remained unusually pure and unspoiled for his age" (Mäkelä 2003; cf. Mäkelä 2011, 172).

As Mäkelä rightly points out, Herzogenberg was certainly less famous than Brahms, but – in comparison with Brahms – he was much more likely to take Sibelius as a student of his master classes in composition in Berlin.

In 1895, Busoni spent some time with Sibelius in Helsinki. On that occasion, Busoni probably realised that the career, the activity and the "exceptional talent" (Wicklund 2014, 28) of his friend were worthy of international recognition. Thus, Busoni had the idea of proposing Sibelius' works to the Russian publisher Mitrofan Beljaev of St. Petersburg. Actually, Beljaev specialised in Russian music, but this did not represent, in Busoni's eyes, an insurmountable difficulty. In fact, at that time, Finland belonged politically to Russia, and it was at least thinkable that the works of a Finnish composer could be included in a series of "Russian" music.

In order to realise his project, Busoni enlisted the cooperation of Glazunov, whom he defined as "Beljaev's left hand", and whom he met a few months later in Berlin. A letter by Glazunov to Busoni²⁰ makes reference to Sibelius, whose works they hoped to have performed in St. Petersburg. It was necessary, as Glazunov explained, for the works proposed to be approved by a committee, composed by Glazunov himself together with Rimskij-Korsakov and Ljadov. Busoni wrote to Sibelius about the matter: "Glazunov promised to raise the topic with Beljaev and he kept his word. He writes me [...] that the thing has been decided in the favour of the Finns and asks your works to be sent to Beljaev. The acceptance is decided by a 'committee' consisting of three admirable and honest artists, so I do not doubt your success. I would advise [you] to send *En saga*, *Vårsång*, and *Skogsrået* and certainly immediately".²¹

Sibelius obeyed promptly, and wrote to Beljaev: "I have dared to send you some

20 Letter by Glazunov to Busoni, 7.10.1895, no. 137 in the auction catalogue "Autographes et documents historiques" (Charavay, 10–11.12.1957), quoted in *Revue de Musicologie*, t. 41, n. 117 (July 1958), 106–116, here p. 108.

21 Letter from Busoni to Sibelius, 25.10.1895 (NA, SFA, file box 17). See Wicklund (2014, 21).

of my compositions only because Ferruccio Busoni asked me to. There are three of them. I apologize that the third score is so badly written. I would be grateful to you, if you would kindly read them through and possibly have them printed”.²² For some reason which we do not know, and contrary to Busoni’s expectations, Beljaev eventually did not publish Sibelius’ works; however, this episode is a further proof of the active and generous support given by Busoni to his friend.

Although conclusive evidence is missing, Beaumont (1995, 16) suggested (and I agree with this supposition) that Busoni took a similarly active role in encouraging the publication of Sibelius’ works by another publisher of international standing, i.e. Breitkopf & Härtel.

In 1898, Sibelius and Aino visited Berlin, where they saw many old friends, among them Busoni and Adolf Paul. Indeed, on the basis of the available documents (Barnett 2007, 117), it was Adolf Paul who accompanied Sibelius to the meeting with Oskar von Hase, who was Breitkopf’s commissioning editor. However, it is highly likely that the mind behind this initiative was Busoni’s, since (unlike Paul) he had already had a professional relationships with Breitkopf for eight years by that time.

In support of Beaumont’s surmise, I would add that the numerous references to Sibelius in Busoni’s letters to Breitkopf suggest that Busoni acted as a godfather to Sibelius with their common publisher.

Four years later, in 1902, Busoni once more promoted his friend’s works, and asked him to contribute some pieces to the programmes of the “novelty concerts” of the Berlin Philharmonic, in which he proposed many works of contemporary composers to the Berlin audiences (he organised all twelve of these concerts between 1902 and 1909). The letters exchanged by Sibelius and Busoni reveal the behind-the-scenes of the choice of Sibelius’ works for Busoni’s concerts. Busoni considered Sibelius’ contribution to be the highpoint of the series, and asked: “You should – according to my plan – give the main number. Would you grant me the honour and conduct your *En Saga*? In the beginning of November. The Philharmonic Orchestra. Two rehearsals”.²³ The work suggested by Busoni, *En Saga*, was eventually selected for the concert, but the two musicians took into consideration many other possibilities, among them the First Symphony or, as proposed by Sibelius, some choral works. Busoni, however, was sceptical about singers, whom he found unreliable; therefore, he wrote, “I believe we had better stick to the ‘pure’ orchestra” (as quoted in Wicklund 2014, 17–18).

Time flew, and as late as September 10th, i.e. just two months before the scheduled concert, Busoni asked Sibelius to “decide soon and to send the chosen

22 Original letter (18.11.1895), Central Archives of Music, Moscow; typed copy in NA, Erik Tawaststjerna archive, file box 38. The translations of both letters are quoted, with adaptations, from Wicklund (2014, 20–21).

23 Letter from Busoni to Sibelius, 12.6.1902 (NA, SFA, file box 17), quoted in Wicklund’s translation (Wicklund 2014, 17–18).

work, the score and the correct parts, immediately”.²⁴ Even this ultimatum proved insufficient, however, and one week later Busoni sent a further telegram to hasten Sibelius’ choice.²⁵

As stated above, Sibelius finally opted for *En Saga*, though in a new version: the Berlin performance possibly prompted him to revise the work, which was premiered in Helsinki on November 2nd, a few days before the Berlin concert.

In Berlin, on November 15th, Sibelius’ work was juxtaposed with a piece by Ödön von Mihalovich (*The Death of Pan*), a Piano Concerto by Théophile Ysaÿe, and *Paris* by Delius. (Incidentally, Delius was one of the many musicians introduced to Sibelius by Busoni. The English composer appreciated the Finn highly, defining him as a “splendid fellow”, whom he had “often met [...] at Busoni’s”: Fenby 2005, 123).

A letter written by Sibelius to Aino, after the rehearsals for the concert in Berlin, gives us the feeling of the composer’s satisfaction and happiness: “Now both rehearsals are over. They went well and they like *En Saga* a lot. Busoni even embraced me. It is so beautiful”.²⁶

En Saga was the most acclaimed work of the whole evening; after the concert, Busoni and his friend dutifully celebrated, together with Sinding (Tawaststjerna 1976, I, 258–259).

In general, however, Busoni’s concerts did not meet with universal approval, and this was particularly true of the critics. For example, the *Berliner Neueste Nachrichten* was far from enraptured by the concert of November 15th: “After such a sample we would also have to count Sibelius among the large number of the less-talented. [...] After the failure of the second concert, the announcement of the continuation of the orchestra evenings in the autumn of 1903 seems nearly like blasphemy” (Buck 1902, as quoted and translated in Wicklund 2014, 29). The *Frankfurter Zeitung* expressed unfavourable opinions regarding Sibelius’ ability as a conductor, while, for the *Allgemeine Musik-Zeitung*, “the program of the second orchestral concert, given by Mr Ferruccio Busoni and the Philharmonic Orchestra in the Beethoven hall, actually left a painful impression” (Lessmann 1902, as quoted and translated in Wicklund 2014, 29); nevertheless, in this case, Sibelius’ work was greeted with words of praise.

In response to the critics’ arrows, Busoni wrote an open letter to justify his choices; this was published by the *Allgemeine Musik-Zeitung* in that same month of November 1902 (Busoni 1902). Busoni explicitly mentioned Sibelius as evidence for the merits of the concert series: “First of all, I wished to offer a possibility of making themselves known to those worthy of this – [especially if] young, little known and without means. Moreover, I wished to have the living composers conduct their own

24 Letter from Busoni to Sibelius, 10.9.1902 (NA, SFA, file box 17), as quoted and translated in Wicklund (2014, 17–18).

25 Telegram from Busoni to Sibelius, 16.10.1902 (NA, SFA, file box 17), quoted in Wicklund (2014, 18).

26 Letter from Sibelius to Aino, 12.11.1902 (NA, SFA, file box 95), as quoted and translated in Wicklund (2014, 28).

works (and Sibelius demonstrated the immediacy of the resulting effect); this should have demonstrated from the outset my renounce to all ambitions as a conductor”. Some composers who had agreed to conduct their works had later withdrawn their availability, thus forcing him to take the baton in their stead; moreover, he felt compelled to justify the absence of German composers in the series’ programmes.

Going beyond such details, however, Busoni took advantage of the situation by giving his readers a valuable essay of his deepest convictions as regards professional ethics and artistic ideals: “It is a nearly superhuman task to free oneself of a way of thinking, to empathise with those of the most diverse personalities, and to judge their creations from their creators’ viewpoint (i.e. to understand them). The more strongly individualised one’s personality is, the steeper the ascent to their heights, the more dizzying it is to gaze into their depths, the longer the road leading to their loneliness”.

This was just the first battle of the war between Busoni and the Berlin critics: this war would involve Sibelius again in the following years. In 1903, Busoni asked once more for Sibelius’ cooperation in view of the next concert season: “You know, I need strong weapons in my fight against the Berlin critics, and in planning my orchestral concerts. I am very much relying on you. Would you care to come and conduct?”²⁷ On that occasion, Busoni stated that he hoped to include Sibelius’ Second Symphony among the chosen repertoire. Already in June, however, Busoni had written to Breitkopf, asking them for scores by Sibelius, “at least one of which” he wished to have performed in his *Novitäten-Concerte*.²⁸

In December 1904, Busoni tried once more to propose the Second Symphony within the framework of his concerts. In the first days of that month, he requested its score from Breitkopf, pleading for a preferential treatment in consideration of the high costs of his symphonic concerts;²⁹ shortly after Christmas, he invited Sibelius to conduct his composition personally, obtaining the composer’s acceptance (and Aino’s approval: Tawaststjerna 1986, II, 22–23).

Sibelius arrived in Berlin on January 5th, 1905; the orchestra had been prepared by Felix Weingartner for the upcoming performance of the Second Symphony. On January 9th, the Finn dined at Busoni’s, as he told his wife: “[Busoni] was very warm, even though there were twenty-odd people present. He has become a shade self-aware. He has had so many setbacks and so much trouble on account of these concerts. Early this morning comes the first rehearsal. Busoni is totally enamoured of my symphony and understands its chaste concentration. In particular, he thinks the second movement the best music in existence. He hasn’t said a word about the finale. You realize that Busoni cannot understand its significance”.³⁰

27 Letter from Busoni to Sibelius, 25.8.1903, as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 22).

28 Letter from Busoni to Breitkopf & Härtel, 9.6.1903, in Busoni (2012, I, 123).

29 Letter from Busoni to Breitkopf & Härtel, 3.12.1904, in Busoni (2012, I, 135).

30 Excerpted from Sibelius’ letters to Aino, (January 6, 8, 9, 11, 1905), as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 22–23).

This letter from Sibelius to Aino is meaningful. From one side, it reveals that the friendship and sympathy between Sibelius and Busoni endured and even grew as time went by. From the other side, it shows that distance, time and the differences in the two musicians' musical concepts and career were silently mining their accord, similar to what had happened in 1894. The same feelings are found in other letters from the same period. For example, Sibelius wrote: "I turned some ladies out; they belong to Busoni's court and I can't bear them!"³¹

The concert took place on January 12th, and Sibelius wrote to Aino: "I have scored a great success. Am so tired, so tired. After the concert I went with Busoni and others to an Italian restaurant".³² He reported to Carpelan with similar words: "The orchestra played splendidly and applauded me, which is a rare honour. I conducted calmly and securely".³³ He also added that such a success had been unheard-of for a long time in Berlin.³⁴

The happiness of Sibelius and Busoni was soon to be scattered by the usual acrimony of the Berlin critics, who reached levels of disparagement which were uncommon even by their own standards. One of them wrote: "It is truly strange to behold the instinct with which Mr Busoni has brought together insignificant or eccentric compositions from all over the world in order to delight the public in Berlin; from all over the world, even though enough of such excrescences are produced in Germany, not of a natural kind but in test tubes and distilling flasks. Do these homunculi – and would that they were still homunculi! – truly have a right to live, as Mr Busoni assumes? In my view, no" (Krebs 1905, as quoted and translated in Mäkelä 2011, 248).

The disquieting and pre-Nazi tone of this review was however balanced by the numerous demonstrations of approval earned by the Symphony, and by Busoni's sincere enthusiasm.

In the following years, Busoni continued as usual to promote his friend's works and to find opportunities for performing them. In July 1912 he wrote to Breitkopf: "I received with great pleasure Sibelius' Fourth Symphony. It is a beautiful and original work".³⁵ He also expressed his intention to perform it during the following season of his orchestral concerts.

Sibelius, however, was far from thrilled by the idea of abandoning his composition to Busoni's baton. In early January 1913, with an eye to the performance which was scheduled to take place two weeks later, Sibelius wrote in his diary: "Am extremely unhappy about that, because the piece is at the beginning and he is no conductor.

31 Excerpted from Sibelius' letters to Aino, (January 6, 8, 9, 11, 1905), as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 22–23).

32 Excerpted from Sibelius' letters to Aino, (January 6, 8, 9, 11, 1905), as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 22–23).

33 Letter from Sibelius to Carpelan, 16.1.1905, as quoted in Tammaro (1984, 473).

34 Cf. letter from Sibelius to Aino, 16.1.1905, second letter, as quoted in Tammaro (1984, 473).

35 Letter from Busoni to Breitkopf, 10.7.1912, in Busoni (2012, I, 536).

He cannot conduct this work. Oh dear!” (as quoted in Mäkelä 2011, 37). It can be surmised, thus, that the cancellation of Busoni’s Berlin concert with the Blüthner Orchestra came as a piece of good news to Sibelius; a few months later, however (March 1913), Busoni did conduct the Fourth Symphony in Amsterdam “with great joy” (in Tawaststjerna 1986, II, 241), as he reported to his friend. Notwithstanding Sibelius’ doubts, Busoni’s unceasing support was providential for his self-esteem, which was often shaken after the more unpleasant episodes in the reception of his works. Sibelius was frequently comforted by the knowledge that “such great figures among my contemporaries as Weingartner and Busoni believe in this work” (as quoted in Tawaststjerna 1986, II, 240).

Also during the period (1913–4) of his Directorship at the Conservatory of Bologna, Busoni did not forsake his missionary work in favour of Sibelius’ compositions, asking Breitkopf for the score of his Second Symphony in the spring of 1914. Busoni’s interest in organising Italian performances of Sibelius’ works is shown by his intense negotiations with Breitkopf concerning the economic sides of the matter: evidently, Busoni was more concerned with the success of his plan than with the problem of who should pay for the orchestral parts.³⁶

Another letter from Busoni to his disciple Egon Petri (November 1915) bears witness to the fact that Sibelius was Busoni’s top priority where contemporary music was concerned: writing to Petri, Busoni sketched the possibility of “an evening of works by living composers (with Sibelius)”.³⁷

The year 1916 was crucial for the human and musical relationship of the two composers. On January 3rd, Busoni wrote once more to Breitkopf asking for news about Sibelius.³⁸ A few days later, on January 16th, Egon Petri performed Busoni’s *Indianisches Fantasie* op. 44 conducted by Oskar Fried; Sibelius’ Fourth Symphony also featured in the programme. By the end of the month, Busoni received news about the negative reception of his friend’s works by the Berlin critics. He wrote immediately to Petri, stating that he was “painfully disappointed for the reception of Sibelius! Or are the reviews wrong? Or was it due to the performance?”³⁹

The following day, Busoni took up his pen once more and wrote a rather extraordinary letter to Breitkopf: its personal and passionate tone, though not exceptional in Busoni’s letters, is however rather unexpected in a letter to his publisher. Moreover, it is striking that the entire letter focuses exclusively on Sibelius, while on most occasions Busoni makes references to his friend within the framework of other business dealings with his publisher.

Busoni wrote: “I have received all the reviews about Fried’s concert on January 16th. Even though I have been treated benevolently myself, I was painfully deceived

36 Cf. letters 844, 845, 846 and 850 between Busoni and Breitkopf (1914), in Busoni (2012, I).

37 Letter by Busoni to Egon Petri, 11.11.1915, in Busoni (1999, 243).

38 Letter by Busoni to Breitkopf, 3.1.16, n. 1069, in Busoni (2012, II, 97).

by the critics' attitude to Sibelius' Fourth Symphony. Allow me to say that, in my opinion, the evaluation of the Berlin papers is totally wrong. Sibelius' *Fourth* is a little, miraculous blossoming of sensitivity, of sound and of form, and it is one of his most mature works. (That a man such as P. E. in the *Lokalanzeiger*,⁴⁰ who is a composer himself, could be deaf to such qualities is something which disqualifies him as a musician). Even about the 'style' of these reviews one can hardly say any good; the matter is distasteful altogether. However, I would like to prevent you from buying into this. – I set for myself the task of rehabilitating this beautiful work (if any opportunity arises) and to have it performed under my baton. (May that opportunity arise!). It is impossible to understand how a great conductor could miss such an occasion! – You will acknowledge that many things do not add up. – This entire letter is in brackets".⁴¹

Several elements in this letter are worthy of attention. Busoni's solicitude in writing hastily to Breitkopf is impressive, as if Busoni feared that the publisher, by "buying into" the reviews, could somehow penalise his friend. (Such an attitude by Busoni, incidentally, confirms the above-mentioned surmise that Busoni sponsored Sibelius with Breitkopf). The fact that Busoni was more concerned with the negative reception of Sibelius than happy for the positive reception of his own works bears witness to Busoni's generous nature. Moreover, the splendid and poetic evaluation of Sibelius' Fourth Symphony in Busoni's words is worth mentioning, together with his intention of "rehabilitating" it.

Indeed, this statement leads us to the next section of this paper, which deals precisely with Busoni's performances of his friend's works.

BUSONI PERFORMS SIBELIUS

The first documented public occasion on which Busoni performed a work by Sibelius is the premiere of Sibelius' Piano Quintet, although it was only a partial performance. Actually, only the first and the third movements were offered to the Helsinki audience, in May 1890, possibly (as suggested by Tawaststjerna, 1976, I, 64) because Busoni himself was not entirely satisfied with the second movement, while Wegelius did not approve completely of the fourth. The first movement, on the other hand, impressed Busoni very strongly; he found it "beautiful" (*ibid.*), even though he had some doubts regarding details in the pianistic writing. It will be recalled that Busoni had probably promised Sibelius he would perform the piano part at the premiere, and he kept his word; the other performers were Johan Halvorsen,

40 I suggest tentatively to identify P. E. as [Jean] Paul Ertel (1865–1933); one of his works, the *Bacchanal* from the *Harald-Symphonie*, had been performed during one of Busoni's concerts in 1908, on the same occasion when Sibelius' *Pohjola's Daughter* and Busoni's Violin Concerto had been played (see later).

41 Letter from Busoni to Breitkopf, 17.1.16, n. 1085, in Busoni (2012, II, 112). Emphasis in the original.

Karl Fredrik Wasenius, Josef Schwartz and Otto Hutschenreuter. The work's second performance, in Turku (October 1890), was also incomplete; in that case, another of the Leskovites (Adolf Paul) played the piano part (Tawaststjerna 1976, I, 58).

It will also be recalled that Busoni had had his first experience as an orchestra conductor during his youthful time in Helsinki, and that, possibly, the novice's limitations contributed to forming Sibelius' lasting opinion of Busoni's accomplishment as a conductor.

In 1908 (January 3rd), for the third time, Busoni included a work by Sibelius within the framework of his symphonic concerts, namely *Pohjola's Daughter* (Dent 1933, 332), but this time he was planning to conduct it personally. For Sibelius, this work required a first-class conductor (which Busoni was not, in his opinion), and he hoped that the work would not be performed at the beginning of the concert. However, that was precisely the case, and *Pohjola's Daughter* was scheduled as the first work, preceding Busoni's own Violin Concerto.

Unfortunately, Sibelius' work was not particularly acclaimed, possibly also as a result of Busoni's conducting (Beaumont 1995, 16). Actually, the critics' reactions were so harsh that Busoni felt the need to write another open letter, dated January 11th, to the *Allgemeine Musik-Zeitung*, which published it within the same month (Busoni 1908; B.87, H.220).

While expressing gratitude to those who appreciated his efforts, Busoni responded to those who accused him that his concert series had failed to achieve its goal, i.e. the discovery of those "novelties" which appeared even in the season's name. Busoni stated: "Allow me to say that many composers, who are now highly valued, had first appeared in my concerts when little known – and were then disparaged: first among them were Debussy, Delius and Sibelius". Here again, as in the other open letter, Sibelius was among the first musicians listed by Busoni when he wished to point out the results of his activity as a talent-scout; a few lines later, Sibelius is mentioned again among the people "of worth" who participated in the series as conductors. Busoni then listed other important musicians who performed in his concerts, and commented: "As the result of eleven concerts, this seems to be not devalued of importance". Once more, he also defended himself from the charge of having presented only works by non-German composers: this was not a purposeful choice, and it was not even a fair charge, since several German musicians were actually included in his series' programmes.

Busoni's esteem for Sibelius, however, was not just a promotional move: also in the private sphere, Busoni continued – as he would always do – to be interested in his friend's works with genuine admiration. In September 1909, he wrote to Petri about *Voces Intimae*, whose publication had been recently announced: even though, at that time Busoni knew just the work's title, he had pleasant expectations about its musical content.⁴²

42 Letter from Busoni to Petri, 10.9.1909, in Busoni (1999, 61).

In March 1916, Busoni published another article on the *Zürcher Theater, Konzert und Fremdenblatt*, this time focusing entirely on Sibelius and his works; it was an overview and a presentation of the Finnish composer and of his output in view of a concert at the Zurich Tonhalle, where Busoni was to conduct Sibelius' Second Symphony.⁴³

Busoni's article reads as follows:

"Jean Sibelius was born in Finland in 1865, and thus has recently feasted his fiftieth birthday; he celebrated it by announcing his Fifth Symphony, which has been already performed by now. At the time of my stay in Helsingfors I had the opportunity to observe the appearance of his first musical attempts. A suite for string trio caught my attention (and that of his capable violin teacher, Csillag). We became immediately attentive, when we heard something well beyond a student's work. Sibelius evolved quickly and confidently on the solid ground of Finnish folk music – ground he never left, except when he was forced into a detour by a Tchaikovskian wave. He overcame this influence, however, and came back (purified and more mature) to his own ground, where he established himself ever since.

Sibelius could be defined as a Finnish Schubert. His country's melody flows from his heart to his pen. He is a master of technique who controls both form and orchestra with naturalness. As a person, he knows how to captivate and win friends; he is as intelligent as he is original.

In addition to his five Symphonies, Sibelius wrote a considerable number of symphonic poems: the most famous of them is *En Saga*, the most noteworthy is *Pohjola's Daughter*. The name and content of another piece, *Night Ride and Sunrise*, demonstrate how legend and nature go hand in hand in his works; the musical content corresponds perfectly to the title. Chamber music societies should commit themselves so that their audiences could hear his string quartet *Voces Intimae*.

The *Second Symphony*, included in this programme, is made of a spring-like first movement, which bears some still-closed buds itself, of a second movement which displays the full ripeness of an advanced summer, and of a Scherzo which flows into the Finale, where it seems that, eventually, the Finnish land itself intones its own song."

Busoni's concerts at the Tonhalle (March 13–14) were very successful; he immediately wrote to his friend, sending him a postcard written in "musical" Italian ("*Sempre affettuosamente e crescendo!*"). Busoni's wife, Gerda, added a few words of appraisal: "The Symphony was marvellous!" Sibelius could therefore write confidently in his journal: "Busoni has performed Sym 2 in Zurich with great success" (as quoted in Tawaststjerna 1997, III, 85). For once, even the critics were generous in their praise, both for the work and for its performance.

Busoni wrote also to Breitkopf about the concerts: "Yesterday and the day before, Sibelius' *Second Symphony* enjoyed a wonderful success, which is all the more favourable if one considers that the audience was not prepared"; the publisher replies, thanking Busoni for the "forceful support" with which he promoted Sibelius' Symphony.⁴⁴

43 Busoni (1916): Article published on 8.3.1916; B.227, H.203, R.49. In *Zürcher Theater, Konzert und Fremdenblatt*, XXXVI, n. 26.

44 See letter from Busoni to Breitkopf, 15.3.16, II, 124, n. 1101; letter from Breitkopf to Busoni, 18.3.16, II, 126, n. 1103, both in Busoni (2012).

The same Symphony was conducted by Busoni on yet another occasion, five years later. After their meeting in London, in 1921, Busoni wrote a card to Sibelius: “My thanks to you for your beautiful music on both Saturdays. Can you tell me which works of yours have been performed in Italy – and in particular Rome? Do you know whether your Second has been played there? I don’t think that I will have another opportunity of seeing you in London on this visit – *Schade für mich!*”⁴⁵ Busoni’s question was not just out of mere curiosity: on May 1st of the same year, he was to propose Sibelius’ *Second Symphony* at the theatre Augusteo in Rome, together with his own Violin Concerto and a selection from his *Doktor Faust*.

On November 2nd, 1921, Busoni took the baton once more and conducted the Berlin premiere of Sibelius’ *Fifth*. Evidently, Busoni now considered Sibelius as a “classic of our times”, since his Symphony was juxtaposed with works by Mozart, Monteverdi (a selection of madrigals) and Beethoven (Levitz 1996, 155; Muck 1982, 503).

It seems safe to assert, on such grounds, that Busoni’s opinion on Sibelius’ works was unwaveringly positive; however, as we will see in the next section of this paper, the different perspectives of the two musicians produced a shaded panorama in their reciprocal evaluations and opinions on each other’s artistry.

OPINIONS AND IMPRESSIONS

The preceding pages of this paper have shown how the friendship between Busoni and Sibelius developed over time, and how Busoni demonstrated his appreciation of Sibelius’ works both by promoting and by performing them. Now we will consider the public and private occasions in which the two friends expressed their minds as to the other’s musical qualities, and how these opinions impacted on their human and professional relationship.

Already in the 1890s, Sibelius’ appreciation of Busoni’s compositions was far from unqualified; he wrote, rather harshly: “Busoni is not really a very good composer” (in Tawaststjerna 1976, I, 47), but he also admitted: “My overture, for example, is better than Busoni’s Concertstück for orchestra but not as good as his Toccata and Fugue” (in Tawaststjerna 1976, I, 88). While in this case the comparison was explicit, it is likely that another, implicit, comparison is found in the background of another statement by the Finn (1890): “I am no philosopher and never will be; this kind of thinking is the most difficult thing in the world for me and something I will probably never attain” (in Tawaststjerna 1976, I, 46).

Sibelius also compared his friend’s works with those of other musicians, and in that case Busoni was frequently the winner: in 1894, after listening to the *Kunibild Overture* by Cyrill Kistler (1848–1907), a post-Wagnerian composer, Sibelius wrote:

⁴⁵ From Busoni to Sibelius, 27.2.1921, as quoted in Tawaststjerna (1997, III, 201–202).

“And such people get to the top while Busoni and others like him don’t get a hearing” (Tammaro 1984, 25; Tawaststjerna 1976, I, 159).

As we will see, however, Sibelius’ positive opinions on his friend’s works were to become rarer and rarer with time, either for lack of direct knowledge or for divergences in musical outlook. On the other hand, Sibelius was uniformly appreciative when speaking of Busoni’s pianistic qualities. In a letter of January 1905, he unhesitatingly stated that Busoni had played “like an angel”.⁴⁶

In spite of this, and whilst Busoni had just finished and premiered his First Piano Concerto, Sibelius did not mention it in his letters; possibly he did not even listen to it or see its score. It seems that Busoni was more busy showing his friend the works by other composers (such as Mahler, Strauss and Debussy) rather than his own, although he longed to be appreciated as a composer.

As we have already seen, Sibelius was also rather unimpressed by Busoni the conductor, and he even expressed his worries to the publisher Robert Lienau in writing, stating that Busoni was not a good conductor, and that he feared for the fate of his compositions when they were conducted by his friend.⁴⁷

A rare instance of appreciation by Sibelius of Busoni’s works is found in 1910, when the two friends met again in Berlin. It is likely that Sibelius was able to attend a rehearsal of Busoni’s *Berceuse élégiaque*, under Oskar Fried’s baton and with the Philharmonic Orchestra (Beaumont 1995, 17, footnote 11). The rehearsal was far from successful: the work caused “mirth and bewilderment” and its premiere was consequently cancelled. Notwithstanding this, Sibelius was favourably impressed. It is significant, however, that the few positive words on Busoni’s compositions found in Sibelius’ journal are juxtaposed with a rather unenthusiastic evaluation: “I studied Busoni’s *Fantasia contrappuntistica*. Why does this great keyboard master bother to compose? It is always interesting to hear a great artist working things out – but – this ‘music’. ‘Poor and ugly’, without movement. His *Berceuse élégiaque*, due to its colour and setting, has its place”.⁴⁸ It is thought-provoking to observe that, a few days after expressing so perplexed an opinion on the *Fantasia contrappuntistica*, Sibelius recorded in his journal that he had “forced myself after a terrific effort to do fifteen minutes’ counterpoint” (Tawaststjerna 1986, II, 160). It is also significant that Sibelius tended to soften, on a second thought, his most unflattering evaluations about his friend: he later added that he had told Busoni something else about his compositional achievements (Tawaststjerna 1986, II, 110).

While Sibelius’ opinion on Busoni’s contrapuntal works was lukewarm at best, Busoni’s performances of complex polyphonic pieces for the piano always encountered his friend’s admiration. In October 1912, Busoni played Bach’s *Chromatic Fantasy and Fugue* in Helsinki, together with Beethoven’s op. 111, which

46 Sibelius to Aino, ca. 21–22.1.1905, as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 25).

47 Letter from Sibelius to Robert Lienau, 21.12.1907, as quoted in Tawaststjerna (1986, II, 84).

48 Diary record, dated 3.11.1910. Cf. Tawaststjerna (1986, II, 160).

is richly contrapuntal in turn. In this case, as always, Sibelius' amazement at the pianistic skills of his friend was unequivocal: "An incomparable artist!"⁴⁹ he recorded in his diary.

Talking with Bengt von Törne, Sibelius had another opportunity to express his unconditional approval for Busoni the pianist: "I am myself a man of the orchestra. You must judge me from my orchestral works. [...] I write piano pieces in my free moments. [...] And I never go to piano recitals except when they are given by real geniuses like my friend Busoni" (von Törne 1943, 27).

Busoni gave a further recital in Helsinki, in 1912, performing another of the last Sonatas by Beethoven (op. 106, *Hammerklavier*). Before the concert, Busoni wrote an affectionate card to his friend: "Dear Jean Sibelius, I am extraordinarily interested in knowing your *Historical Scenes* – I would like to bring them in my journey, and therefore I ask you, very simply, if I can have them from you. Tonight I'll perform at my best for you. Best wishes"⁵⁰ Once more, Busoni the pianist did not fail to impress his friend, who wrote: "Busoni played the *Hammerklavier* Sonata. I shall cherish the memory of this performance all my life. Never has the greatness and power of Mankind seemed more evident and convincing. *Kraft ist die Moral der Menschen*, Beethoven has said" (in Tawaststjerna 1986, II, 232-233).

Going beyond the first impression, Sibelius' use of the Beethoven quote is rather enigmatic. The entire sentence, shortened in Sibelius' quotation, reads: "Power is the moral principle of those who excel others". One wonders whether Sibelius meant to allude to the artist's creative power, in which case Sibelius thought that performance is a creative form of art. Perhaps he referred to the power of Beethoven's music, which may act on its listeners with the force of a moral imperative.

Though the interpretation of this quotation is open to debate, it is clear from the context that Sibelius was unwaveringly appreciative of Busoni's pianism. Conversely, Busoni was constantly interested in Sibelius' works. Given these premises, it seems very likely that Busoni would gladly have played the solo part at the premiere and in further performances of a Piano Concerto by Sibelius, should he have written one. It is highly significant, in my opinion, that Sibelius never took advantage of the unique possibility of having a first-class virtuoso perform his works. From one side, indeed, Sibelius was perplexed and fearful about Busoni's qualities as a conductor where his symphonies were concerned; from the other, and notwithstanding his admiration for Busoni the pianist, he did not exploit his fame and his extraordinary accomplishments as a performer.

We know, though, from Sibelius himself that several people had urged him to write a Piano Concerto. In March 1922, Sibelius responded to Wilhelm Hansen, who had questioned him whether he had ever thought of composing one, stating: "It has always seemed to me that the world wants a piano concerto a la Tchaikovsky

49 Diary record, dated 28.10.1912; see Tammaro (1984, 25).

50 Card from Busoni to Sibelius, 29.10.1912. Quoted in Wis (1977, 265-266).

[sic] or Grieg, but not one of *meine Wenigkeit*. All the same, I shall give the matter serious thoughts. I am certainly interested”. A few days later, however, he retracted: “I must take back my words about writing a piano concerto. Partly because I am to a greater extent than ever a slave of my ideas so that I can no longer write what I want, but what I must. Thus no promise but a hope”.⁵¹

Once more, we can only speculate as to the reasons for Sibelius’ choice. One can imagine that there was a subconscious fear, on his part, that the acclaim bestowed on the soloist would have eclipsed that given to the composer. Or, possibly, that Sibelius was concerned about the strength of Busoni’s interpretive personality, whose power could overcome the composer’s intentions. Or else, the main reason could be Sibelius’ antipathy for the instrument played by his friend. Of course, history is not made of hypotheses, but formulating some may help us to understand reality.

The context where many of Busoni’s statements about Sibelius can be found is normally that of Busoni’s letters, which are an immense repository of knowledge about him, his acquaintances and the musical life of the first decades of the twentieth century. In 1919, for example, he wrote to Volkmar Andreae, warmly recommending Sibelius’ Fourth Symphony to him and stating that he was particularly fond of that work.⁵² A few weeks later, writing again to Andreae, he made further references to Sibelius: similarly to Berlioz’s *Faust* (although to a lesser degree), in Busoni’s opinion, Sibelius’ Fourth Symphony was a work which displayed its creator’s talent.⁵³

Busoni’s particular interest in this work is shown on still other occasions. After a triumphal concert tour in Paris, Busoni wrote to his friend and colleague Isidor Philipp, with the aim of organising a Paris performance of Sibelius’ Fourth Symphony. In a letter (July 1920), Busoni stated that he had wished to talk about this project with the French conductor Philippe Gaubert during his latest stay in Paris, but had forgotten to do so; replying to him, Philipp encouraged Busoni to write to Gaubert, stating that “your proposal will be taken into consideration”. A few days later, Busoni confirmed that he had written to Gaubert on the matter; however, on the basis of the documents I have been able to consult, I cannot affirm with any certainty what happened to this musical project.⁵⁴

51 Letter from Sibelius to Wilhelm Hansen, 22.3.1922, in Tawaststjerna (1997, III, 216). Cf. Rickards (1997, 159).

52 Letter from Busoni to Andreae, n. 63, 9.9.1919, in Willimann (1994, 95).

53 Letter from Busoni to Andreae, n. 67, 14.10.1919, in Willimann (1994, 100–101).

54 The letters between Busoni and Philipp (18.7, 29.7 and 5.8.1920) are found in the Mus. Nachl. F. Busoni BI 950a+b and BII 3860a+b; they are reproduced in Busoni (2005, letters 39–40 and footnote). I have found no trace of any actual concert in Paris with Busoni conducting Sibelius’ Fourth Symphony at the time of Busoni’s next (and last) tour in France, in the French newspapers of 1922 (or at any other time); moreover, no such concert is mentioned in the studies by Roberge (1996) and Tyrväinen (2008); the latter indeed affirms that only the first three symphonies by Sibelius received their Paris premiere in the first decades of the century. However, Beaumont (1995, 16) mentions a Paris performance of the Fourth Symphony in Paris under Busoni’s baton, but without providing further details.

In the autumn of the same year (November 1920), Busoni wrote to Andreae once more on the subject of Sibelius' Symphonies. After so much expectation, Busoni stated, the publication of the long-awaited Fifth Symphony had been announced (it would appear in print, for Wilhelm Hansen of Copenhagen, in the first months of the following year, 1921). Busoni "had heard wonders" about that symphony; he then asked Andreae whether he had had the opportunity of familiarising himself with the *Fourth*, and seemed to be anxious to know his impressions about it.⁵⁵ Thus, throughout the decades of their acquaintance and friendship, Busoni displayed a constant and continuous interest in the new works by Sibelius, and expressed his admiration for his compositional accomplishments both privately and in public on countless occasions.

CONCLUSIONS

We have followed the thread of this unique and fascinating friendship between Sibelius and Busoni from the time of its blossoming in the youthful years of Helsinki, until its sad interruption due to Busoni's death. We have seen how their relationship overcame the unavoidable difficulties that distance and separation pose to all friendships; we observed the curiosity, interest and attention with which Busoni greeted Sibelius' new compositions, and the commitment he displayed in promoting and performing them. We also noticed the challenges which the composite personality of Busoni, with his manifold activities and his intense intellectual activity, posed even to his friend Sibelius, together with the unconditional admiration by Sibelius himself for Busoni's pianism, which mirrored that by Busoni for his compositions.

Both musicians, in all likelihood, learned from each other, though direct influences in their compositional styles are hard to find; both profited, humanly and professionally, from the intellectual exchanges, musical experiences and shared knowledge their friendship provided.

Similar to all true relationships, their friendship was not idyllic, nor did it represent a total identity of viewpoints; it is all the more remarkable, given their sometimes deep differences, that it lasted so long and remained so important to both of them.

Further studies may shed even more light on this fascinating amity; but even now, as the 150th anniversary years of both musicians are feasted, we can appreciate the unique gift that their relationship represents for scholars investigating the music of the twentieth century, as it was experienced and created by two of its protagonists. ■

55 Letter from Busoni to Andreae, n. 93, 29.11.1920, in Willmann (1994, 136–137).

REFERENCES

Letters and Archives

NA National Archives of Finland, Helsinki

SFA Sibelius Family Archive at the National Archives of Finland, Helsinki

Central Archives of Music, Moscow

Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ep. J. Sibelius

Bibliography

Barnett, Andrew 2007. *Sibelius*. New Haven: Yale University Press.

Beaumont, Anthon 1995. Sibelius and Busoni. In Eero Tarasti (Ed.) *Proceedings from the First International Jean Sibelius Conference, Helsinki, August 1990*. Helsinki: Sibelius Academy, pp. 14–20.

Buck, Rudolf 1902. Berliner Konzerte. *Berliner Neueste Nachrichten*, 22.11.1902.

Busoni, Ferruccio 1902. Zu den Orchesterabenden [I]. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 28.11.1902, p. 817. Retrieved from <http://www.rodoni.ch/busoni/saggi/concerti1.html> (3.1.2016).

Busoni, Ferruccio 1908. Zu den Orchesterabenden [II]. *Allgemeine Musik-Zeitung*, January 1908. Retrieved from <http://www.rodoni.ch/busoni/saggi/concerti2.html> (3.1.2016).

Busoni, Ferruccio 1916. Jan Sibelius. *Zurcher Theater, Konzert und Fremdenblatt*, XXXVI, n. 26.

Busoni, Ferruccio 1987. *Selected Letters*, ed. Antony Beaumont. New York: Columbia University Press. Italian translation as *Lettere. Con il carteggio Busoni-Schönberg*, eds. Antony Beaumont and Sergio Sablich, Italian translation by Laura Dallapiccola. Milan: Ricordi-Unicopli 1988.

Busoni, Ferruccio 1999. *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, ed. Martina Weindel. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Busoni, Ferruccio 2004. *Lettere ai genitori*, Ed. Martina Weindel. Italian translation by Matilde De Pasquale. Rome: ISMEZ.

Busoni, Ferruccio 2005. *Lettere a Isidor Philipp "Toute supériorité est un exil"*, Ed. Laureto Rodoni. Rome: ISMEZ.

Busoni, Ferruccio 2012. *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel, 2 vols*, Ed. Eva Hanau. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Cooper, James Fenimore 1829. *Conanchoet und die Puritaner in Connecticut*. German translation by Gottfried Friedenberg. Berlin: Dunder & Humblot.

Cooper, James Fenimore 1855. *The Heathcotes; or The Wept of Wish-Ton Wish*. London: Routledge.

Couling, Della 2005. *Ferruccio Busoni. A Musical Ismael*. Lanham: Scarecrow Press.

Dent, Edward J. 1933. *Ferruccio Busoni. A Biography*. Oxford: Oxford University Press.

Fenby, Eric 2005. *Delius as I Knew Him* [1936]. New York: Dover.

Flodin, Karl 1931. *Musikliv och reseminnen*. Helsinki: Soderström & Co.

Goss, Glenda Dawn (Ed.) 1997. *Jean Sibelius: The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874–1895*. Esbo: Schildts Förlag.

- Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hong, Barbara 2010. The Friends of Lesko, the Dog: Sibelius, Busoni, Armas and Eero Järnefelt, Adolf Paul. In T. L. Jackson, V. Murtomäki, C. Davis, T. Virtanen (Eds.) *Sibelius in the Old and New World*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 57–68.
- Kalisch, Alfred 1921. London Concerts. *The Musical Times*, 62, No. 938 (1.4.1921), pp. 267–270.
- Krebs, Carl 1905. Konzerte. *Der Tag*, 21.1.1905, p. 14.
- Leichtentritt, Hugo 1917. Ferruccio Busoni as a Composer. *The Musical Quarterly*, 3(1) (Jan. 1917), pp. 69–97.
- Lessmann, Otto 1902. Aus dem Konzertsaal. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 21.11.1902.
- Levas, Santeri 1992. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä* [1957, 1960]. Porvoo-Juva: Werner Söderström.
- Levitz, Tamara 1996. *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*. Frankfurt: Peter Lang.
- Mäkelä, Tomi 2003. The Comedy of Errors: Biographies and Collected Letters. *Finnish Music Quarterly*, 2, pp. 57–60.
- Mäkelä, Tomi 2011. *Jean Sibelius: Poesie in der Luft*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007; English translation by Steven Lindberg as *Jean Sibelius*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Muck, Peter 1982. *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*. Tutzing: Hans Schneider.
- Pelonen, Eeva-Liisa and Albrecht, Donald (Eds.) 2006. *Eero Saarinen: Shaping the Future*. New Haven: Yale University Press.
- Petrak, Albert s.d. *Ferruccio Busoni. His Life and Times*. Available at http://www.rodioni.ch/busoni/Busoni_Bio.pdf (3.1.2016).
- Rickards, Guy 1997. *Jean Sibelius*. London: Phaidon Press.
- Roberge, Marc-André 1996. Ferruccio Busoni et la France. *Revue de Musicologie*, 82(2), pp. 269–305.
- Tammara, Ferruccio 1984. *Jean Sibelius*. Rome: ERI/Edizioni RAI.
- Tawaststjerna, Erik W. 1976. *Sibelius. 1865–1905 (vol. I)*, English translation by Robert Layton. London: Faber and Faber.
- Tawaststjerna, Erik W. 1986. *Sibelius. 1904–1914 (vol. II)*, English translation by Robert Layton. London: Faber and Faber.
- Tawaststjerna, Erik W. 1997. *Sibelius. 1914–1957 (vol. III)*, English translation by Robert Layton. London: Faber and Faber.
- Tyrväinen, Helena 2008. 'National', 'Archaïque', 'Nordique', 'Modal': le 'Grieg finlandais' se présente à Paris. *Musurgia*, XV(1), pp. 119–140.
- von Törne, Bengt 1943. *Conversazioni con Sibelius*, Italian translation by Cristina Campo (a.k.a. Vittoria Guerrini). Florence: Monsalvato.
- Wicklund, Tuija 2014. *Jean Sibelius's En Saga and Its Two Versions: Genesis, Reception, Edition, and Form*. Doctoral dissertation. Studia Musica 57, Helsinki: Sibelius Academy.

Willmann, Joseph (Ed.) 1994. *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae 1907–1923*. Zurich: Kommissionsverlag Hug & Co.

Wis, Roberto 1977. Ferruccio Busoni and Finland. *Acta Musicologica*, 79, Fasc. 2, pp. 250–269.

Wood, Henry Joseph 1938. *My Life of Music*. London: Victor Gollancz.

ASSI KARTTUNEN

The music-related gestures of *la danse grotesque* in Rameau's *Les Sauvages*

The opéra-ballet *Les Indes galantes* by Jean-Philippe Rameau (1683–1764) was performed at the Sibelius Academy in spring 2013 (see figure 1). This was the very first time that a full-length *opéra-ballet* by Rameau had been heard in Helsinki. In this article I will explore the musical gestures of *la danse grotesque* in Jean-Philippe Rameau's composition, *Les Sauvages*, as a musician-researcher, harpsichordist, and *basso continuo* player. The article deals with the solo harpsichord composition *Les Sauvages* of *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (c. 1728), as well as with the version for soloists, vocal ensemble (*choeur des sauvages*) and orchestra as part of the *opéra-ballet Les Indes galantes* (1735).

The research of musical gestures is an approach aiming at conceiving music as a living phenomenon, which intrinsically implies its corporeality and patterns of organism-environment interaction. The practice of calling this embodiment “gestures” instead of mere “movements” is based on the gesture's ability to refer to the meaning embedded in the movement being used (Godøy & Leman 2010, 13). “Movement denotes physical displacement of an object in a place, whereas meaning denotes the mental activation of an experience” (Ibid. 2010, 13).

La danse grotesque was one of the eighteenth-century dance genres. It implied unnaturally long leaps, perilously high jumps and even strangely bending limbs. Originally the noun *grotesque* is from the Italian word *grotto* (literally, “of a cave”), referring to the paintings found on the walls of the basements of Roman ruins.

I will not attempt to argue what might be the historically correct performance of the music. Rather, I will suggest that historically informed, artistic research into the musical-rhetorical roots embedded in *Les Sauvages* and its performing traditions will illuminate the musician's embodied relationship to the music during its performance and during its rehearsals. The artistic research means in this case that the results are gained by musical practice and articulated in line with the theoretical thinking of phenomenologists Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, and cognitive scientists Mark Johnson and George Lakoff.

By exploring rhetorical *actio*, meaning the actual delivery of whatever one endeavours to say, we are able to research the “vast array of embodied structures that make meaning possible” (Johnson 2007, 236). This is how Johnson describes the dynamics between music and meaning, and the way music differs from the meaning that language possesses. However, rhetorical *actio* is not only about speech or oratory. When applied to music, the tradition encompasses a range of other bodily actions not necessarily related to the act of speaking.

The musician’s working processes are still not often articulated in the field of music research. Musician-researcher Laurence Dreyfus (2007, 270) warns musicians against losing their confidence to decide if a particular component of historical reconstruction is aesthetically relevant. The reason the musicians’ working processes are worth exploring is that they change the way we formulate the research questions, as well as the means by which we find answers to those questions. The results of the analysis of such processes can be both qualitative and descriptive.

By referring the corporeal musical phenomena of *Les Sauvages* to the features of *la stile grotesque* of the eighteenth-century ballet, I am searching for confluences between the harsh, aerial and sharp-witted counterpoint and the way the exotic peoples were corporeally represented in the eighteenth-century ballet. The element of “otherness” as something alien can be detected in the idiosyncratically skipping music. The musical-rhetorical as well as the phenomenological terminology will help me to articulate some of the invisible, embodied aspects of the experience of a professional musician.

For me, as a musician-researcher, it has become more and more essential to describe the ways a musician actually chooses, edits, comprehends, embodies and adjusts the performed music. Nowadays many of us agree that a *historically informed performance*, HIP, is not an objectified, historical truth about the music of previous centuries. Even so, we still need to reflect upon the many possibilities of how we actually embody historically informed performing in practice.

LES SAUVAGES

My music example is *Les Sauvages*, *Scène VI*, also known as *Danse du Grand Calumet de la Paix* from the *opéra-ballet Les Indes galantes* by Jean-Philippe Rameau, with libretto by Louis Fuzelier.

Les Indes galantes had its première in Paris on 23rd August 1735, with inclusion, in addition to the prologue, of only the first three *entrées*. The new *entrée*, *Les Sauvages*, was added to the *opéra-ballet* in 1736. It was inspired by the dances that six American Indian chiefs performed in the *Théâtre Italien*, in Paris.

The movement *Les Sauvages* is heard as a part of the third *entrée* of the opera. The French and Spanish regiments are arriving in the seemingly peaceful forests of the



Figure 1. *Opéra-ballet Les Indes galantes* at the Music Centre: the basis of a Sibelius Academy early music study period. The title of the event was *Villiä rakkautta* (in English *Wild love*). The production was directed by Ville Saukkonen and conducted by Anssi Mattila.

Savage Peoples, according to the libretto: *La Nation Sauvage*. All of the French and Spanish soldiers, the Savages and the shepherds of the colony are gathered together to celebrate the ceremony of the Pipe of Peace. While they roam through the woods, the Indian warrior, Adario, is hiding in the forest and observing the intruders. Adario is worried that the French and Spanish soldiers might try to conquer the heart of the Indian chief's daughter, Zima.

*Forêts paisibles,
Jamais un vain désir ne trouble ici nos coeurs.
S'ils sont sensibles,
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.
Dans nos retraites,
Grandeur, ne viens jamais offrir tes faux attraits!
Ciel, tu les as faites
Pour l'innocence et pour la paix.
Jouissons dans nos asiles,
Jouissons des biens tranquilles!
Ah! peut-on être heureux,
Quand on forme d'autres vœux?*

Peaceful forests,
Never (may) a vain desire trouble here our hearts.
If they are sensitive,
Fortune, it is not at the price of your favours.
In our retreats,
Greatness, never come to offer your false attractions!
Heaven, you have made them
For innocence and for peace.
Let's enjoy in our refuges,
Let's enjoy peaceful things!
Ah! Can one be happy,
In desiring still other things?

The music consists of a serene choral passage as part of a percussive and strange dance, which is very different from French courtly dances. It includes a leaping and tiptoeing bass part imitating the jumping and stamping passages in the violins. The chorus is sung by a vocal ensemble (*choeur des sauvages*) in four parts (*dessus, haute-contras, tailles, basses*) and alternated with the solo parts of Zima and Adario.

Actually, one could say that the bass part is so 'jumpy' that it causes confusion and

ambiguity of register by leaping across the “normal” vocal ranges (bass, tenor, alto and soprano) and by playing with overlapping voicings (see figure 2). The rhetorical figure for this kind of displacement is called *heterolepsis*.¹ The result is to create an auditory impression that the chorus is sung inside the jumping dance – that the dance creates wild zigzagging movements above and below the more stable chorus.

The zigzag movements occur especially in the bass part in bars 2–5 and 18–21.² The bass line is angular and moves up and down. For instance, the bass line’s passage in quavers in bars 18 and 20 imitating quaver passages in the violin parts attempts to invade the register area that normally would belong to the tenor. The more stable chorus is heard in the centre of this wild, dancing activity.

If we compare the bass line of the *opéra-ballet* version to that of the solo clavecin version, we notice that in the latter the daredevil leaps are wider (bars 2–3, see figure 3).

Two musical worlds (1. the vocal part sung by the choir and 2. the instrumental parts in the bass and in the treble) are thus strongly juxtaposed; while, at the same time, they create a musically rhetorical counterpoint to each other. Within this frame of reference, the contrasting elements could be perceived as being in antithesis to each other on many levels.

To have one point and another juxtaposing point (a counterpoint) is an opening into phenomenological space. In this music the two extremes are combined in a dialectical way: as a stage setting with the giddy dance music representing the forest and the chorus representing the colony. There is something frightening and disturbing here.

One could describe this “counterpoint” by enumerating some contrasting pairs as follows:

Forest – Colony

American Indians – Frenchmen and Spaniards

The colonized nations – French Imperialism

Movement – Stability

Abroad – Home

Alien – Familiar

Jumpy staccatos, detached – Flowing *legato*, attached

Shadows – Light

Encompassing – In the middle

Dancing – Singing

Vertical – Horizontal

Instrumental – Vocal

The task of an artistic researcher is to recognize the inner tensions of this

1 *Heterolepsis*, the intrusion of one voice into the range of another. (Bartel 1997, 293.)

2 The octaves are marked in this article using numbers indicating the octaves on top of “the middle c” marked as c¹ (one-line octave). The octaves below the middle c (c¹) are marked as c (small octave), C (great octave) and CC (contra octave).

TROISIÈME ENTRÉE : LES SAUVAGES, SCÈNE VI. 155

11

s'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

S'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

17 Chœur des sauvages

Forêts pai-si-bles, fo-rêts pai-si-bles, jamais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos

Forêts pai-si-bles, jamais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos

Forêts pai-si-bles, jamais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos

Forêts pai-si-bles, jamais un vain dé-sir ne trouble i-ci nos

24

cœurs. S'ils sont sen - si - bles, s'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

cœurs. S'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

cœurs. S'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

cœurs. S'ils sont sen - si - bles, for - tu - ne, ce n'est pas au prix de tes fa - veurs.

Fin.

Figure 2. The zigzag-movements occur especially in the bass part and in treble in bars 18–21. The bass line's passage in quavers, for instance, in bars 18 and 20 attempts to invade the register area that normally is supposed to belong to the tenor. This kind of expansive gesture could be called *heterolepsis* in the rhetoric of music. (Bartel 1997, 293.)

The image displays a musical score for the piece 'Les Sauvages'. It consists of four systems of music. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment, with the title 'Les Sauvages.' and the number '25'. The second system continues the piece, with measures 11 and 17 marked. The third system shows measures 24 and 33. The fourth system shows measures 36 and onwards. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Figure 3. In the solo version of *Les Sauvages* the daredevil leaps are wider. In bars 2–3 the left hand must jump downwards by an octave and a diminished seventh, from e-flat¹ to F-sharp. In bars 4–5 the left hand leaps down by two octaves, from b-flat to BB-flat.

piece of music, so often performed only as a harmless, elementary piano piece, and as perfect music for beginners. Rameau’s music shows the twisted dynamics of French colonialism and as such it attempts to articulate the supposed ‘archaic’ from an eighteenth-century French point of view. The recognition of the object of discrimination embeds unconscious levels of fantasy and desire.

The process of recognition can be understood in terms of the articulation of so called *multiple belief*; two simultaneous and contradictory beliefs, one official and one secret, one archaic, one progressive, one that allows the myth of origins, and other that articulates difference and division, like the researcher of post-colonialist studies Homi K. Bhabha (1998, 80–81) suggests: “It is through this notion of splitting and multiple belief that, I believe, it becomes easier to see the bind of knowledge and fantasy, power and pleasure, that informs the particular regime of visibility deployed in colonial discourse.”

The whole setting of recognition has a lot in common with the paradox of inquiry, also known as *Meno’s paradox*, once described by Plato: the posed questions are based on what one already knows. One only recapitulates things already known.

PLAYING *LES SAUVAGES* AS SOLO HARPSICHORD MUSIC

The solo harpsichord work *Les Sauvages* is a strange piece of music. The piece is not especially difficult to play or exceptionally virtuosic despite its jumpy character. In the following text I will describe some of the piece's bodily features and challenges relevant for my research topic. The player's two hands keep looking for reasonable ways to play the galloping broken chords in bars 2 and 4 (the *rondeau* theme) (see figure 3). Especially the giant leap downwards from the left hand's e-flat¹ at the end of bar 2 to the F-sharp in bar 3 is humorously acrobatic.³ It feels as if the left hand is trying to invade the right hand's space, but instead drops down an octave and a diminished seventh in bar 3. The same thing happens in bar 5 and the left hand must leap a daring two octaves between the two B-flats.

The entire bass line of the *rondeau* theme executes these menacing zigzag movements as if it were waving portentous swords in the air. This element of danger is in contrast to the name, *Pipe of Peace*, but the intention is perhaps to make the audience aware of the heroic character of the warrior chiefs.⁴

At the same time the hands are positioned far apart during the whole of the *rondeau* theme. The empty space between the hands creates a hollow sound (see figure 3; the beginning of bars 3 and 5). The texture in these bars only manages to pick out a few harmonic notes here and there without conveying a feeling of the full harmonic sonority.

The hands seek balanced resting places, but there are hardly any. As soon as the left hand plays the e-flat¹ in bar 2, it must immediately jump downwards. The same happens in bar 4 at the last quaver. The two-octave leap "through the air" has a whimsically athletic effect, and the time to prepare for this awkward jump is extremely short.

The passages of repeated downward *staccatos* in the right hand are accompanied by a voicing that changes into a *faux bourdon* type of rhetorical downward fall in bars 6–7 (see figure 3). The timbre in bar 6 is pleasingly savoury, though somewhat open sounding on the second beat, since the bass note is doubled in the right hand and the chord's fourth is missing. If we suppose that the chord on the second beat is G minor, as in the orchestra version. This is then followed by two parallel six-four chords. The overall impression is harmonically archaic, perhaps referring to the supposedly "primitive" nature of the dance.⁵

3 This leap has been altered in the other version of *Les Sauvages* titled *Les Indes galantes/Balet/reduit a quatre grands concerts/ Avec une nouvelle Entrée complete./Par Monsieur Rameau* (1735–36). The leap's last quavers, c¹ and e flat¹ have been replaced by an octave d¹–d. This version is simpler and less virtuosic, although mere virtuosity is not the 'point' in this piece at all.

4 Maybe the best example of 'zigzagging' can be found in Rameau's piece *L'Egyptienne*, which also belongs to the *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*.

5 *Faux bourdon*; a musical passage characterized by successive six-three chord progressions. Here the difference is that the passage includes mainly six-four chords and one six-three chord. Usually these six-four are used in cadences, and here they are used differently, almost as a color or *timbre*. (Bartel 1997, 271.)

The second reprise starts with some striking chromatic passages: in bars 33 and 34 and the whole of bars 37–40 (see figure 3). The right-hand lines in bars 42 and 44 are strangely angular: like Parisian women crying out, “Oh, Mon Dieu”.⁶

The bass line on the third and fourth beats of bars 42 and 44 is decidedly unorthodox. In bar 42 the left hand is obliged to take oddly sounding downward steps in quavers: from f¹ to d¹ and to G-sharp (a diminished seventh chord); then two bars later, even more daringly, from f¹ to d¹ to f-sharp. In both cases the surprising downward leap lands on a very weak part of the bar.

In a contrapuntal sense, leaps of the nature described above are, of course, totally “incorrect”. In music rhetoric this would be classified as *parrhesia* or *licentia*, meaning a false relation.⁷ *Parrhesia* is a brief dissonance falling on a weak beat in only one voice (Bartel 1997, 353). An alternative way of interpreting this passage is to describe it as a *cercar della nota* or *subsumptio*, meaning various additions of lower neighbouring notes (Bartel 1997, 385). In a musical-rhetorical sense the note sequence d¹, f¹, d¹, f-sharp is very piquant; but, alas, hardly ever heard in Baroque music.

After trying out many ways to play all of this back-and-forth “ping-ponging”, I still felt that I needed longer fingers. The only thing that seems to help is to practise the passages with bounce and vigour. The touch needs to be light and elastic... as if one had rubber fingertips.⁸

These odd and awkward movements force my left hand to adopt unbalanced and ungraceful positions.⁹ The weirdness of the dance performed by the three Indian chiefs seems to have been incorporated into the keyboard texture and manifests itself as angular and disproportionate leaps, especially in the left-hand part. The resulting mixture of musical elements is naive, intriguing and capricious.

THE GROTESQUE QUALITY OF OTHERNESS

The sound-related physical movements in *Les Sauvages* can be experienced as musical gestures. When mirrored against the history of eighteenth-century dance, one notices some similarities between the music-related hand actions required by *Les Sauvages* and the contemporary *la danse grotesque*.¹⁰

In eighteenth-century Italy and France, ballet was often subdivided into four

6 These sort of chromatic passages are naturally common in Baroque music.

7 *Parrhesia*, *Licentia*; an insertion of a dissonance, such as a cross relation or tritone, on a weak beat (Bartel 1997, 352). Bartel talks about a cross relation, instead of a false relation. Both terms are used.

8 Rameau describes percussive keyboard techniques (among others) in his *De la mécanique des doigts sur le clavecin*: “There are two other types of batteries, an example of which will be found in the piece entitled *Les Cyclopes*: in one of these batteries, the hands between them, make the consecutive movement of two drumsticks [...]” (Rameau [1724] 2000, 19.)

9 Theater director, dramaturge Pauliina Hulkko appropriated the awkwardness of *La Stile Grotesque* into her *Pavlova Experiment II*, a performance and a choreography inspired by *Chorégraphie, ou l’art de décrire la danse par les caractères* (1700) by Raoul-Auger Feuillet.

10 For grotesque, see Bahtin 1965; Hulkko 2013, 261–268.



Figure 4. Doliver, Jean. Etching and engraving after Jean Berain. Costume of an Indian Woman from the Ballet Triumph of Love 1881–92. The Metropolitan Museum of Art.

broad styles (Fairfax 2003, 83). According to Gallini there were four divisions of dance character: the serious, the half-serious, the comic, and the *grotesque* (Gallini [1762] 2008, 49–89):

As to the different characters of dances, there are, properly speaking, four divisions of the characters of dances: the serious, the half serious, the comic, and the grotesque; but for executing any of them with grace, the artist should be well grounded in the principles of the serious dance, which will give him what may be called a delicacy of manner in all the rest.

But as one of these divisions may be more adapted to the humor, genius, or powers of an artist, than another, he should, if he aims at excellence, examine carefully for which it is that he is the most fit.

The comic and grotesque genres were especially used in caricatures, and made use of gesture and mime rather than merely dance-like attitudes of the arms and legs. Gallini argues ([1762] 2008, 49–89):

The comic, or grotesque dancers, indeed are in possession of a branch of this art, in which they are dispensed from exhibiting the serious or pathetic; however, they may be otherwise as well acquainted with the fundamental principles of the art as the best masters. But as their success depends chiefly on awakening the risible faculty, they commonly choose to throw their whole powers of execution into those motions, gestures, grimaces, and contortions, which are fittest to give pleasure by raising a laugh. And certainly this has its merit; but in no other proportion to the truth of the art, which consists in moving the nobler passions, than as farce is to tragedy or to genteel comedy.

In their attempt to paint the unrefined naturalness or the oddity of their character, the comic and grotesque had recourse to a repertory of droll jumps and positions and to a line of body different from the serious and half-serious styles.

The comic dance in portrayal of the “commoner” sorts of humanity (peasants, servants, villagers) could include non-classical elements. However, it was the grotesque dance that contained the utmost acrobatic peculiarities; extreme movements and jumps marked by exaggeration and even contortion (see figure 5). According to Gallini ([1762] 2008, 49–89):

As to the grotesque style of dance, the effect of it chiefly depends on the leaps and height of the springs. There is more bodily strength required in it than even agility and sl[e]ight. It is more calculated to surprise the eye than to entertain.

The jumps were breathtakingly high and often included elements of contortion called “suppleness of the limbs”. For example, the jump called *spazzacampagna* meant that the dancer was able to swing both his feet above his head during the spring. Often the idea was to represent different, supposedly exotic nations or peoples like Spaniards or Turks... or Indians!

Gallini ([1762] 2008 181– 227) gives a “summary account of various kinds of



Figure 5. Scaramouche doing his *pas de Scaramouche*, after Johann Georg Puschner. (Fairfax 2003, 129.)

dances in different parts of the world”: in Asia, in America and in Europe. As part of this summary he describes the famous “dance of the calumet”:

Among the savages of North-America, we are told there are various dances practiced, such as that of the calumet, the leaders dance, the war dance, the marriage dance, the sacrifice dance, all which, respectively differ in the movements, and some, amidst all the wildness of their performance, are not without their graces. But the dance of the calumet is esteemed the finest; this is used at the reception of strangers whom they mean to honor, or of ambassadors to them on public occasions. This dance is commonly executed in an oval figure.

The Americans, in some parts, prescribe this exercise by way of physic, in their distempers: a method of treatment, not, it seems unknown to the antients: but, in general, their motive for dancing is the same as with the rest of the world, to give demonstrations of joy and welcome to their guests, or to divert themselves. On some occasions indeed, they make them part of the ceremony at their assemblies upon affairs, when even their public debates are preceded by dancing, as if they expected that that exercise would rouse their mental faculties, and clear their heads. The war dance is also used by them, by way of proclamation of war against their enemies.

The caricaturing of the representatives of an exotic country can be detected in *Les Sauvages*. The player will experience elements of unnaturally long leaps, perilously high jumps and strangely bending limbs. All of these uncomfortable and ungraceful movements are an important part of the music itself, creating the awkward and astonishing atmosphere needed for the drama.

The discomfort is perceived bodily, as awkward intervals and stretches for the fingers, a wide gap between the hands, emptiness of the middle register, and sudden angular movements. There is an element of danger in the many opportunities for falling short of the right spot, missing the correct note and dropping into unknown territory. A feeling of haste is created by giving as much time for the “easy” passages as for the more athletic ones.

However, this does not mean that we shall find out what this music “means”

semantically. Rather it reminds us that music has its immanent meaningfulness, which is different from the semantic meaning of language.¹¹

ENCOUNTERING THE LAYERS OF NEWNESS

Les Sauvages is rooted in a kind of musical corporeality which for Rameau was something totally new and fascinating. The dancing of representatives of a remote people from far away in Louisiana had never been seen in Paris before. This layer of experienced otherness of an alien culture can also be felt while playing *Les Sauvages*. Rameau ([1769] 1965, 216) was interested in other music cultures and pondered on the origins of music by relating his musicological ideas to Pythagorean, Chinese and even Egyptian musicology. Rameau also asks:

How, for example, did the savages [*les sauvages*] learn to sing, they who don't have any method, yet sing as well as we do? If the art was passed from father to son, who was the first father?

Rameau felt an urge to find a common ground between his own musical understanding and the ways that other nations and peoples cultivated their music. For Rameau the secret was *le corps sonore*, the vibrating acoustical phenomenon built upon the harmonic upper partials that could be heard in every single note. In this way, for him, the basics of music were found in the very nature of acoustics and therefore could be shared among all nations and peoples.¹²

Christensen (1993, 297) calls Rameau's aspirations pantheistic:

Much like Leibniz's monades and Spinoza's God, the *corps sonore* permeates nature; the world surrounding us is full of continually vibrating, pulsating matter resonating with the proportions of the *corps sonore*.

However, *Les Sauvages* is not an innocent piece of music. The description of the 'naïve' and spontaneous behaviour of the savages (*les sauvages*) described in the Fuzelier's libretto is in line with the French eighteenth-century imperialism.¹³

According to the libretto the supposedly artless, innocent and incorrupt nature of *les sauvages* was somehow philosophical, noble and mysterious by nature, and thus even more intriguing. As Edward Said has written in his colonial discourse analysis

11 Johnson (2007, 243) describes musical meaningfulness as "patterns of neural activation that result from the on-going interaction of organism and environment".

12 For Rameau every harmony (or chord) was generated from a single fundamental chord "root". *Le corps sonore* meant the acoustical phenomenon of harmonic upper partials generated by many vibrating systems. (Christensen 1993, 5).

13 In the recitative Damon and Zima are discussing the infidelity. Damon claims that in *La Nation Sauvage* infidelity is not a crime, and Zima answers by saying: "You forget, or you don't know, when infidelity is legitimate." She continues by describing (in an air) the liberated behaviour of the lovers of her country, before they get married.

of orientalism: “The cultural, temporal and geographical distance was expressed by metaphors of depth, secrecy and sexual promises” (Said [1978] 2011, 211).

Even if the word *grotesque* is often used to describe paintings and dance, it is seldom used to describe music. To my mind music contains grotesque elements, too, experienced as music-related gestures. In the present case, these music-related gestures include uncomfortably wide intervals for the hand, zigzag movements, a surprisingly empty middle register and percussion-like *batteries*, meaning broken chords played in some cases as if “with drum sticks”, sometimes so that the hands pass over one another. (Rameau [1724] 2003, 19.)

For me as a musician, the experienced otherness is constituted by perceiving the other time, the other bodies, other hands, other sounds, and new movements, which together create an impression of something that was new and exotic for the composer. These layers of experienced newness build up a hermeneutic process during which the understanding is incontinuous motion, flickering between now and then, here and there, me and others. The research guided by these hermeneutical knowledge-constitutive interests are considered as the goal of artistic research (Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 67).

Of course, at the same time, *Les Sauvages*' highly strung dynamic structure includes elements that are immediate and easily shared between one human body and another. Actually, the notion of *Les Sauvages*' musical-rhetorical structure embodying an antithesis might even be perceived and implied in the name of the movement, *Dance of the Pipe of Peace*, with its underlying two-minim rhythm suggesting a European march or pavane. “Matter is the unconscious of form”, as Bachelard ([1942] 2006, 50) so brilliantly puts it.

According to Bachelard ([1942] 2006, 11), the unconscious is immediately captured by the ambiguity of the matter embedded in the form. The imagination seems to become particularly fascinated by a matter that tempts an imaginative response. “A matter without imagined dual existence cannot play this psychological role of fundamental matter. Matter that does not provide the opportunity for a psychological ambivalence cannot find the poetic double which allows endless transpositions.”

The reason for the I–Other relationship's dynamic structure is partly caused by the intentionality of the body. The orientation of the human body is tuned to becoming absorbed in the world. The ears are tuned to hear the sounds of the world rather than inner bodily noises. Our eyes look out at the surrounding environment instead of into ourselves. Intrinsic bodily perceptions exist, but often remain in the shadows. The “other” is bound to be perceived because of this natural orientation. Thus, by giving tools for analyzing the I–Other relationship, the phenomenology enables us to detect the contorted versions of these dynamics like colonialism and discrimination.

Gaston Bachelard ([1942] 2006, 1) talks about the imaginative powers of the human mind.

Some get their impetus from novelty; they take pleasure in the picturesque, the varied, and the unexpected. [...] Others plumb the depths of being. They seek to find there both the primitive and the eternal.

There is something eternal in this *rendez-vous* between the French composer and the dancing Indian chiefs. “The other” appears superficially strange, something that one can merely watch like a tourist. There is no access to the corporeal roots of these movements and their inner consistency. The metaphor of a painting on the wall of a cave (a *grotesque*) works perfectly here. The Indians’ lived life is a *grotesque* for someone who is unfamiliar with this culture.

The perception of *la musique grotesque* encompasses phenomenological questions concerning lived-through historical experiences. As Monika Langer (1989, 101) puts it: “It is the phenomenal body which comprehends, appropriates, and sediments the human world into its own dynamic structure.”

Something of the experience is shared, and the feeling of otherness is combined with the feeling of familiarity. This apprehending of the intersubjective world exists between the perceiving bodies as a kind of dialogue.

CONCLUSION

The intentions of the historically informed musician pass through constant turbulence. In question, among other concerns, is how our gained knowledge, skill and comprehension are intertwined with the act of rehearsing and performing. Also, what are the qualities of the music’s inner materiality that we perceive as living musicians? What has it “consumed”?

The study of rhetorical *actio* as a kit of tools (including gesture, voice, mien, movement) stimulates the mental, embodied activity rather than controls it. By exploring its deep roots of bodily history, we are able to articulate the rich materiality of *Les Sauvages*. This is one way to embody historically informed performing and to grasp it as something happening in the musician’s body-mind.

By embracing the extremities of *Les Sauvages* we are able to live through the music’s multi-layered bodily image schemas, the *antithesis* of “us and them”. We perceive “the other” like a painting on the ceiling of a cave (a *grotto*). By exaggerating the oddities of this alien world we aim at diminishing its supposed threat. The dynamics of the I-Other-conjuncture is one of the most important themes of the phenomenological approach.

Musician and musicologist Laurence Dreyfus (2007, 270) points out the musician’s lack of power in the music field: “Early music with its dependence on History, has handed over the keys of the shop to outsiders and is forbidden from mounting any defence of its practices on purely creative grounds.”

This has meant in many cases that artistic solutions become more and more

conventional and predictable. One could even talk about a kind of early-music mannerism, sometimes referred to as “strait playing”, where the word “strait” comes from “straitjacket”. (Haynes 2007, 61.)

If we wish to research historically informed performance, we should be interested in how that will be done in practice. By positioning ourselves in the dialectical space (relationship) between history and the musical material, we process, adjust, select, comprehend, and modify it. As a result, we gain a whole gamut of artistic possibilities.

These alternatives are much more *historically informed* than we might think at first, because our own, temporal position in the historical continuum is comprehended as a part of that historical continuum. Therefore, my wish would be that the moment of *now* need not be a blind spot for a historically informed performance. ■

REFERENCES

- Angiolini 1998. *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785)*. Ed. Carmela Lombardi. Torino: Paravia.
- Austin, Gilbert [1806] 2010. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.
- Bachelard, Gaston [1942] 2006. *Water and Dreams*. Translated by Edith R. Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications.
- Bahtin, Mihail [1965] 2002. *Keskiajan ja renessanssin nauru*. Finnish transl. Tapani Laine and Paula Nieminen. Helsinki. Like.
- Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Bhabha, Homi K. 1998. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brown, Bruce Alan & Rebecca Harris-Warrick (eds.) 2005. *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chaouche, Sabine 2001a. *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Editions Champion.
- Chaouche, Sabine 2001b. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Paris: Editions Champion.
- Christensen, Thomas 1993. *Rameau and the musical thought of the enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the interpretation of music. *Dutch Journal of Music Theory*, vol 12/3: 253–272.
- Fairfax, Edmund 2003: *The styles of eighteenth-century ballet*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Gallini, Giovanni-Andrea [1762] 2008. *A Treatise on the Art of Dancing*. The Project Gutenberg EBook. [Web publication] www.gutenberg.org/files/24643/24643-h/24643-h.htm

- Godøy, Rolf Inge & Marc Leman (eds.) 2010. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- Hannula, Mika Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2005. *Artistic research – theories, methods and practices*. Helsinki, Gothenburg: Academy of Fine Arts and ArtMonitor, University of Gothenburg.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music – A period performer's history of music*. New York: Oxford University Press.
- Hesmondhalgh, David (ed.) 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press.
- Hulkko, Pauliina 2013. *Amoraliasta Riittaän. Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Langer, Monika 1989. *Merleau-Ponty's Phenomenology of perception*. London: Macmillan Press Ltd.
- Lombardi, Carmela, ed. 1998. *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*. Ed. Carmela Lombardi. Torino: G.B. Paravia & C. S. p. A. Paravia. Scriptorium – settore università. GoogleBooks. [Web publication] books.google.fi/books?id=rd6TIMZyR_wC&redir_esc=y
- Merleau-Ponty, Maurice [1945] 2010. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge Classics.
- Noverre, Jean Georges [1760] 1975. *Letters on Dancing*. London: Cyril. W. Beaumont.
- Rameau, Jean-Philippe [1769] 1965. *Code de Musique*. New York: Broude Brothers.
- Rameau [1724] 2003. *De la mécanique des doigts sur le clavecin*. In *Pièces de clavecin*. Édition corrigée. Kassel, Basel, London, N.Y., Prague: Bärenreiter.
- Said, Edward W. [1978] 2011. *Orientalismi*. Finnish transl. by Kati Pitkänen and Joel Kuortti. Helsinki: Gaudeamus.

Literature:

- Born, Georgina & David Hesmondhalgh (eds.) 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press.
- Butt, John 2002. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. NY: Cambridge University Press.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Plato 2008. *Meno*. Translated by Benjamin Jowett. Blacksburg, VA: Virginia Tech.
- Rugo, Daniele 2013. *Jean-Luc Nancy and the Thinking of Otherness: Philosophy and Powers of Existence*. London: Bloomsbury Academic.
- Tarling, Judy 2004. *The Weapons of Rhetoric, a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Taruskin, Richard 1995: *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Thomas, Downing 1995. *Music and the Origins of Language*. Cambridge, Melbourne, New York: Cambridge University Press.

Walls, Peter 2003. *History, Imagination and the Performance of Music*. Woodbridge: The Boydell Press.

Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. Proefschrift. Universiteit Leiden. [Web publication] openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/16226

Scores:

Figure 1. The poster of the production *Villiä rakkautta* [*Wild Love*] based on the *opéra-ballet Les Indes Galantes* at the Music Centre performed by Sibelius Academy students.

Figure 2. Rameau, Jean-Philippe & Fuzelier, Louis [1743] 2010–2011. *Les Indes Galantes*. Version de 1743. Paris: Nicolas Sceaux. [Web publication] <http://www.youscribe.com/catalogue/partitions-et-tablatures/art-musique-et-cinema/partitions-de-musique-baroque/partition-comple-les-indes-galantes-opera-ballet-rameau-1299155>

Figure 3. Rameau, Jean-Philippe [n.d.1727]. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, Le Sr Boivin, Le Sr Leclerc. [Web publication] [imslp.org/wiki/Nouvelles_suites_de_pièces_de_clavecin_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](https://imslp.org/wiki/Nouvelles_suites_de_pièces_de_clavecin_(Rameau,_Jean-Philippe))

Footnote 3. Rameau, Jean-Philippe [1736–36]. *Les Indes Galantes. The composer's transcriptions for harpsichord* edited by Graham Sadler. London: Oxford University Press.

Pictures:

Figure 4. Doliver, Jean. Etching and engraving after Jean Berain. *Costume of an Indian Woman from the Ballet Triumph of Love* 1881–92. In *Watteau, music and theatre*. Ed. Katharine Baetjer. The Metropolitan Museum of Art. New Haven and London: Yale University Press. [Web publication] www.museothyssen.org/en/thyssen/contenidos_articulo/15

Figure 5. Lambranzi, Gregorio [1716] Pas de Scaramouche, after Johann Georg Puschner. In *The styles of eighteenth-century ballet* by Fairfax, Edmund 2003. Lanham, MD: Scarecrow Press, p. 129.

ILPO LASPAS

Bachia uruilla ja cembalolla – lähestymistapoja soittamiseen ja sovittamiseen

Lectio praecursoria

Ilpo Laspaksen tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 28.11.2015 Musiikkitalon Organo-salissa. Tohtorintutkinnon taiteellinen osuus: Johann Sebastian Bachin musiikin tulkitsemisen eri ulottuvuuksia uruilla ja cembalolla. Kirjallinen työ: Johann Sebastian Bachin kosketinsoitinsovitukset Antonio Vivaldin viulukonsertoista. Bachin sovituseriaatteet ja niiden soveltaminen. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja MuT Timo Kiiskinen sekä lausunnot kirjallisesta työstä MuT Olli Porthan ja MuT Olli Väisälä.

Tohtorintutkintoni taiteelliset opin- ja taidonnäytteet keskittyivät Johann Sebastian Bachin musiikkiin ja sovituksiin. Viidessä jatkotutkintokonsertissani soitin Bachin musiikkia uruilla ja cembalolla. Kahdessa konsertissa soitin molempia soittimia, yhdessä cembaloa ja kahdessa urkuja. Soitinvalinnoissani halusin keskittyä erityisesti niin sanottuihin tyylisoittimiin eli nykyaikana rakennettuihin tyylinmukaisiin barokkiurkuihin ja cembaloon. Konserteissani oli kantavana teemana idiomaattisuuden, tässä tapauksessa kosketinsoittimille luontevan ja tyyppillisen musiikin, tarkastelu eri näkökulmista. Kahdessa viimeisessä jatkotutkintokonsertissani idiomaattisuuden rinnalle nousivat erilaiset Bachin ja itseni tekemät sovitukset. Bachin sovitusten tarkastelu ja soveltaminen oli myös kirjallisen työni aiheena. Tarkastelen ensin lyhyesti viittä jatkotutkintokonserttiani, niiden teemoja ja muutamia erityispiirteitä, minkä jälkeen kerron kirjallisesta työstäni ja sen liittymisestä erityisesti kahteen viimeiseen jatkotutkintokonserttiini.

Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani soitin uruilla ja cembalolla Bachin varhaista kosketinsoitinmusiikkia. Valitsin konserttipaikaksi Helsingin tuomiokirkon kryptan, jossa on Arp Schnitger -tyyliset keskisävelvireiset urut. Koska tarkoituksenani oli tarkastella Bachin saamia vaikutteita eri säveltäjiltä, oli tämän 1600-luvulla kosketinsoittimissa yleisimmän viritysjärjestelmän käyttäminen tär-

keää tässä konsertissa. Se tuo myöhäisbarokin viritysjärjestelmiä paremmin esiin Bachia varhaisemman musiikin tyylliset vaikutteet. Keskisävelviritykselle ominaisia piirteitä ovat toisaalta duurisointujen levollinen ja puhdas sointi ja toisaalta riitasointujen huomattava terävyys. Koska 1600-luvun musiikissa ei vielä yleensä käytetty kuin muutamia sävellajeja, tällainen viritysjärjestelmä oli musiikillisesti toimiva. Tärkeimmät käytetyt sävellajit soivat puhtaasti, kun sen sijaan epäpuhtaasti soivia sävellajeja tavallisesti vältettiin. Niitä käytettiin lähinnä erityistehoina ilmentämään musiikin erilaisia dramaattisia affekteja. Bachin varhaisteosten soittaminen keskisävelvirityksellä toi nykyään totutusta poikkeavalla tavalla esiin niitä vaikutteita, joita Bach sai aikaisemmilta, erityisesti saksalaisilta säveltäjiltä.

Keskisävelvirityksen ohella konsertissani oli toinenkin teema: idiomaattisuus. Tiettyä ohjelmistoa on nykyään totuttu kuulemaan uruilla ja muuta taas cembalolla (tai useimmiten modernilla pianolla) soitettuna. Halusin konsertissani kyseenalaistaa tätä pitkälle systematisoitua ja mielestäni turhan kapeaa suhtautumista esittämiseen. Vielä 1600-luvulla samaa musiikkia voitiin usein soittaa millä tahansa kosketinsoittimella, esimerkiksi cembalolla, uruilla ja klavikordilla. Musiikki ei siis useinkaan ollut erityisen idiomaattista eli jonkin tietyn soittimen erityisominaisuuksia hyödyntävää. Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani soitinkin nykyään tavallisesti uruilla soitettavan koraalipartitan ”O Gott, du frommer Gott” (BWV 767) cembalolla.

Toisen jatkotutkintokonserttini soitin Kotkan kirkossa sen Gottfried Silbermann-tyylisillä myöhäisbarokkiuruilla. Myös tässä konsertissa yhtenä punaisena lankana oli idiomaattisuuden tutkiminen. Ohjelmani koostui erityisesti adventin ja joulun aikaan sopivasta Bachin urkumusiikista konsertin ajankohdasta johtuen. Ensimmäisestä jatkotutkintokonsertistani poiketen tämä konsertti sisälsi Bachin keskeistä urkumusiikkia muun muassa *Orgelbüchleinistä* ja Leipzigin koraaleista sekä *Kanoniset muunnelmat* (BWV 769a) ”Enkeli taivaan”-virrestä. Vapaista sävellyksistä erityisesti F-duuri-pastoraali (BWV 590) oli kiinteästi jouluun liittyvä. Tärkeintä tämän ohjelman suunnittelussa ja konsertin soittamisessa oli itselleni Bachin musiikkiin hienosti soveltuvien Kotkan kirkon urkujen eri mahdollisuuksien käyttäminen.

Kolmannessa jatkotutkintokonsertissani Helsingin Musiikkitalon Organo-salissa soitin cembalolla teoksia kaikista Bachin neljästä *Clavierübung*-kokoelmasta. Näistä vain *Clavierübung III* on ainakin suurelta osin tarkoitettu uruille. Tähän kokoelmaan sisältyviä neljää duettoa (BWV 802–805) voi kuitenkin aivan yhtä hyvin soittaa cembalolla. Jokainen Bachin *Clavierübung*-kokoelma on itsenäinen ja yhtenäinen kokonaisuus. *Clavierübung*-termillä tarkoitetaan yksinkertaisesti klaveeriharjoituksia. Tosin Bach tekee näistä täysipainoista ja virtuoosista musiikkia, joka ei muistuta harjoitusmaisia kappaleita lainkaan. Toisin kuin monet Bachin varhaisteokset, *Clavierübung*-kokoelmien sisältämä musiikki on hyvin idiomaattista cembalolle tai uruille. Tutkinkin tässä konsertissa nimenomaan cembalolle idiomaattisen musiikin esittämistä.

Kaksi viimeistä jatkotutkintokonserttiani, jotka olivat myös Organo-salissa, keskittyivät erilaisiin sovituksiin. Myös näissä konserteissa soitin-idiomaattisuuden ja sen rajojen tutkiminen oli keskeistä. Neljännessä konsertissani teemana olivat Bachin tekemät sovitukset ja musiikilliset lainaukset. Aikansa tavan mukaan Bach lainasi musiikillista materiaalia ja kokonaisia sävellyksiäkin sekä itseltään että muilta säveltäjiltä ja muokkasi niitä eri soittimille tai uuteen käyttötarkoitukseen sopiviksi. Toisinaan Bach lainasi vain teemaa toiselta säveltäjältä käyttäen sitä oman sävellyksensä materiaalina.

Bach teki lukuisia erilaisia sovituksia jo ollessaan hoviurkurina Weimarissa vuosina 1708–1717. Näihin sisältyvät myös kosketinsoitinsovitukset muutamista Antonio Vivaldin viulukonsertoista. Monet Bachin sovituksista ovat sävellysteknisesti niiden pohjana olevia teoksia työstetympiä. Saman piirteen voi havaita silloinkin, kun Bach käyttää pelkästään toisen säveltäjän teoksen teemaa oman itsenäisen sävellyksensä pohjamateriaalina. Juuri tämä työstäminen leimaa Bachin sävellyksiä ja sovituksia ja saa ne kuulostamaan bachmaisilta.

Viidennessä jatkotutkintokonsertissani soitin Organo-salin kaksia eri urkuja, englantilais-romanttisia ja Verschueren-barokkiurkuja. Ohjelma koostui omista Bach-sovituksistani, yhdestä keskeneräisen Bachin urkusävellyksen loppuun improvisoinnista sekä uruille sovittamastani Vivaldin viulukonsertosta. Tässä konsertissa minulla oli useita eri rooleja. Kun aikaisemmissa konserteissa ainoastaan tulkitsin Bachin musiikkia, nyt olin paitsi tulkitsija myös sovittaja, improvisoiija ja osittain säveltäjäkin, ainakin mikäli säveltämiseksi lasketaan musiikin radikaali uudelleensovittaminen ja kontrapunktin lisääminen. Mielestäni oli tärkeää yhdistää sekä esittäjän että sovittajan roolit, sillä varsinkin sovituksia on mielekästä tehdä siten, että ne ovat toteutettavissa tietyillä esitysresursseilla.

Bachin musiikkia on aina sovitettu. Sovittamistyylit ja sovittajan intentiot ovat vaihdelleet paljon eri aikoina ja eri sovittajilla. Urut ovat mitä oivallisin soitin erilaisten sovitusten soittamiseen. Halusinkin kokeilla erilaisten tyylinmukaisten ja spontaanimpien sovitusten ja improvisaatioiden suhdetta tässä konsertissa. Sisällytin tämän konsertin ohjelmaan myös kirjalliseen työhöni liittyvän oman sovitukseni Antonio Vivaldin d-molli-konsertosta, op. 8, nro 7 (RV 242). Tämän sovituksen tein Bachin käyttämiä sovituseriaatteita soveltamalla. Kyseessä olikin eräänlainen tyyli-sovitus, sillä sovituksen tyyli pyrki olemaan Bachin tekemien kosketinsoitinsovitusten kaltainen. Lähtökohtana jotakin historiallista mallia seuraava tyyli-sovitus ei ole varsinkaan menneinä aikoina ollut muodissa. Sellainen ei ole kovin tavallinen nykyäänkään, vaikka tyyliasioihin, kuten historiallisiin soittimiin ja soittotekniikoihin, kiinnitetäänkin varsin usein huomiota. Konsertissa käyttämäni kahdet toisistaan poikkeavat urut vaikuttivat paitsi valitsemiini teoksiin myös paljolti siihen, miten sovitin niitä juuri näille uruille. Koska urut ovat aina yksilöitä, soittajan on tärkeää muokata varsinkin sovituksia siten, että ne toimivat mahdollisimman hyvin juuri senhetkisellä soittimella soitettuna.

Kirjallinen työni koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa keskittyy Bachin uruille ja cembalolle tekemiin Vivaldin viulukonserttojen sovitukseen. Tarkastelen Bachin käyttämiä sovitusteknisiä periaatteita. Toinen osa on käytäntöön soveltava. Tein oman Vivaldi-urkusovitukseni Bachin sovitusten yksityiskohtaisen tarkastelun näyttämien periaatteiden pohjalta. Työssäni tarkastelen tätä sovitusprosessia ja siihen liittyviä peruskysymyksiä.

Koska tavoitteeni oli tehdä oma Bach-tyylinen urkusovitus, tarkastelin työssäni Bachin kolmea Vivaldi-urkusovitusta hiukan kuutta Vivaldi-cembalosovitusta perusteellisemmin. Koin kuitenkin tarpeellisena käsitellä myös cembalosovituksissa esiintyviä sovituseriaatteita saadakseni laajemman käsityksen siitä, miten Bach menettelee sovittaessaan kosketinsoittimille. Paljolti nämä sovituseriaatteet olivat samoja, mutta selkeitä erojakin oli esimerkiksi urkujen jalkiosta ja sormiovaihduksesta johtuen. Pohjatyönä vertasin yksityiskohtaisesti Bachin sovituksia Vivaldin konserttojen partituureihin. Näin oli mahdollista havaita niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Sovitusanalyysi oli ensin kaikkein pienimpienkin erojen havainnointia ja myöhemmin niiden kategorisointia. Tämä kategorisointi ei suinkaan ollut mekaanista tai edes aina yksiselitteistä. Toki oli joitain kategorioita, jotka olivat varsin selväpiirteisiä, kuten selkeästi havaittavat kuvioden muutokset. Sen sijaan jotkin tyylliset ratkaisut, kuten tekstuurin radikaalit muutokset, olisi voinut tulkita toisinkin. Joitakin kiinnostavia mahdollisia kategorioita täytyi jättää pois, koska ne eivät tuntuneet riittävän merkittäviltä työn aiheen ja kokonaisuuden kannalta.

Bachin tekemiä Vivaldi-sovituksia tarkastellessani huomasin varsin pian, että sovitusteknisiin muutoksiin johtaneita syitä on ollut useampia, riippuen kontekstista. Idiomaattisuudella tuntui olevan suuri merkitys. Idiomaattisuudella tarkoitan tässä työssä uruille ja cembalolle ominaista ja luontevaa sovitamistapaa. Idiomaattisuuden voi jakaa karkeasti kahteen lajiin: tyylliseen ja soittotekniseen. Tyyllinen idiomaattisuus on kyseessä silloin, kun sovitukseen tehdyt muutokset eivät olisi välttämättömiä. Tällaisia ovat esimerkiksi kontrapunktin tai uloskirjoitettujen koristeiden lisääminen. Soittotekninen idiomaattisuus puolestaan perustuu soittimen tai soittotekniikan rajoituksiin.

Bachin sovituseriaatteiden lähempi tarkastelu osoitti hänen soveltaneen niitä samalla sekä loogisesti että luovasti, ja toisinaan jopa odottamattomilla tavoilla. Nämä sovituseriaatteet voidaan jakaa paitsi erilaisiin kategorioihin myös laajempiin hierarkioihin, kuten puhtaasti soittoteknisiin ja toisaalta tyyllisiin tai esteettisiin muutoksiin. Bachilla on runsaasti molempiin ryhmiin kuuluvia muutoksia. Soittoteknisistä tai soittimen rajoituksista johtuvia sovitusteknisiä muutoksia kiinnostavampia ovat mielestäni sellaiset tyylliset ja esteettiset muutokset, joita ei voi perustella vain ”pakon sanelemina”. Tällaisia ovat muun muassa kontrapunktin lisääminen ja tekstuurin muuttaminen toisinaan radikaalistikin, ja nämä voi usein tulkita juuri pyrkimisenä idiomaattisuuteen. Bach luonnollisesti sovitti Vivaldin konsertot omaan tapansa, olematta täysin uskollinen kaikille Vivaldin tekstuuriin tai harmo-

niankaan yksityiskohdille. Seurauksena syntyikin Bach-tyylisiä kosketinsoitinsovituksia, joita pidin malleina omaa Vivaldi-sovitustani tehdessäni.

Kirjallisen työni toisessa osassa sovellan Bachin käyttämiä sovittamisperiaatteita käytäntöön tekemällä oman urkusovitukseni Vivaldin d-molli-viulukonsertosta op. 8 nro 7 (RV 242). Vaikka Bachin sovituseriaatteita voikin analysoida ja kategorisoida sekä löytää selkeitä perusteluita sovitustekniikoille, on niiden soveltaminen kuitenkin monella tapaa haastavaa. Tämä johtuu osittain siitä, että jokainen Vivaldin konsertto on sekä tekstuuriltaan että muodoltaan erilainen eikä eri teoksia voi sovitaa kaavamaisesti samojen periaatteiden mukaan. Esimerkiksi sovittamani Vivaldin konserton ensimmäisen osan *ritornellon* eli toistuvan temaattisen päämateriaalin äänenkuljetus ja kontrapunkti on paikoitellen varsin erilaista kuin Bachin sovittamisessa Vivaldin konsertoissa. Sovittaessani Vivaldin konserttoa Bachin tyyliin jouduin usein pohtimaan juuri soveltamisen merkitystä. Miten soveltaa tiettyjä periaatteita erilaisessa tekstuurillisessa ja muodollisessa kontekstissa siten, että ne ovat kuitenkin palauttavissa Bachin sovituseriaatteisiin? Tärkeää oli myös, että sovitukseni on soitettavissa historiallisilla Bachin ajan uruilla. Tarkastelen työni toisessa osassa melko yleisellä tasolla muutamia erilaisia vaihtoehtoisia Vivaldin konserton sovitustapoja. Sen jälkeen esittelen tekemäni sovituksen partituurin. Lopuksi analysoin lyhyesti tässä sovituksessa tekemiäni sovitusratkaisuja erillään itse sovitusprosessin vaihtoehtoisten mahdollisuuksien kuvauksesta.

YHTEENVETOA KOKO JATKOTUTKINTOPROJEKTISTA

Konserteissani tutkin Bachin musiikin idiomaattisuutta ja sovittamista käytännön lähtökohdista, muun muassa erilaisten ohjelmisto- ja soitinvalintojen kautta. Esittämisen kannalta historiallisten soittimien pohjalta tarkasti rakennettujen soittimien soittaminen oli tärkeää, koska niiden sointi ja soittotekniikka poikkeavat monin tavoin moderneista soittimista. Kirjallisessa työssäni idiomaattisuuden ja sovittamisen tarkastelu oli pääasiassa analyttistä keskittyen paljolti satsitekniikkaan. Halusin kuitenkin säilyttää kosketuksen käytäntöön soveltamalla analyysia omaan Vivaldi-sovitukseeni.

Tämä oli mielestäni kiinnostava projekti, sillä usein sävellysten analyysi ja soveltaminen koetaan erillisinä asioina, ikään kuin esityksen valmisteluprosessin erillisinä työvaiheina. Varsinkin sovitustyylien analyysi ja niiden soveltaminen käytäntöön tyyli-sovituksen puitteissa tuntuu olevan melko harvinaista. Se on ollut kuitenkin yksi kiinnostava tarkastelukohde koko jatkotutkintoprojektissani. Mielestäni tyyli-sovittaminen on myös monella tapaa ajankohtaista, sillä nykyaikana kiinnitetään yleisesti enemmän huomiota tyyliasioihin kuin vielä muutama vuosikymmen sitten. Yksi syy tähän on historiallisten soittimien ja esittämiskäytäntöjen huomattavasti yleistynyt tutkimus ja tämän tutkimustiedon soveltaminen myös esittämiseen. Soi-

tinrakennus puolestaan on vaikuttanut sekä urkurien että cembalistien käyttämiin soittimiin, mikä puolestaan on lisännyt kiinnostusta menneiden vuosisatojen musiikin esittämiseen kunkin ajan tavalla. Mielestäni on erittäin kiinnostavaa pyrkiä historiallisten mallien seuraamiseen myös sovittamisessa. Vaikka niin sanottua vanhaa musiikkia onkin myöhempinä aikoina usein esitetty ja myös sovitettu oman ajan hengessä ja oman ajan soittimille, nykyajan historiatietoisuuteen pyrkivää musisointia voi soveltaa myös sovittamiseen. Varsinkin historiallisilla soittimilla soitettaessa on tyylinmukaisilla sovitusratkaisuilla suuri merkitys soittoteknisten ja ilmaisullisten asioiden toimivuuden kannalta. Tärkeintä on mielestäni luonteva suhde sävellyksen, sen sovituksen ja esitysoittimen välillä. Näistä jokainen vaikuttaa jokaiseen, ja on tärkeää huomioida näiden kaikkien erityispiirteet sovitusratkaisuja tehtäessä. ■

MARKUS MALMGREN

Urut tasa-arvoisen musiikkiyhteisön työnjohtajana

Lectio praecursoria

Markus Malmgrenin tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 21.11.2015 Musiikkitalon Organo-salissa. Tohtorintutkintoon kuuluva opinnäytekonserttien sarja: *Organum – primus inter pares*. Kirjallinen työ: *Nuotin vierestä soittamisen taito – näkökulmia kenraalibasson olemukseen*. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö, lausunnon taiteellisesta osuudesta luki professori Olli Porthan ja lausunnot kirjallisesta työstä lukivat professori Peter Peitsalo ja professori emeritus Matti Huttunen.

Musiikkiesitys 1.

Claudio Monteverdi *Adoramus te, Christe* à 6 voci;
Josquin Desprez *Kyrie (Missa Pange lingua)* à 4 voci;
Samuel Scheidt *Sic Deus dilexit mundum* à 8 voci

Esiintyjät: *MGRENsemble* (Raivo Tarum, sinkki ja trumpetti, Jaakko Saarinen, sinkki, Tomas Holmström, Helene von Martens ja Jan Takolander, pasuuna, Nina Kronlund, laulu, Markus Malmgren, urut), *Chorus pro cappella* (Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin aineryhmä)

I

Aloittaessani jatko-opintojani viitisen vuotta sitten minulta vaadittiin selvennyksiä ja perusteluja: miksi pidin jatko-opintoja tärkeinä muusikonurani ja taiteellisen identiteettini kannalta? Miten osaamistani pystyttäisiin riittävästi arvioimaan, kun konserttisarjani ohjelmisto sisälsi niin vähän solistista urkumusiikkia? Opintosuunnitelmani käsitti myös kuulemma niukalti taiteellista kompetenssiani edistäviä tutkiopintoja: en kai vain ollut aikeissa pelkästään demonstroida aiemmin hankkimaani osaamista uuden tiedon ja taidon omaksumisen sijaan?

Tällaiset, subjektiivisia tavoitteitani koskevat kysymykset yllättivät minut. Motivaationi jatko-opintoihin pyrkimiselle perustui nimittäin täysin siihen, että tutkintoni sisältö ja tavoitteet palvelisivat yleistä hyötyä ja yhteisöllisiä tarpeita. Tutkintoni ei ole yksilösuoritus vaan yhteisön kollektiivisten pyrkimysten tulos. Jatkotutkintokonsertteihini osallistuneiden noin 150 muusikon välityksellä yhteiset kokemuksemme

ja saavuttamamme osaaminen leviävät – toivottavasti laajaltikin – suomalaiseen musiikkiympäristöön. Tämä lienee verrattomasti painavampi tulos kuin mikään saavutamani subjektiivinen hyöty.

Toinen tärkeä yhteisö muodostuu tutkielmaseminaarini taiteellisista tutkijoista. Heidän kanssaan tekemäni monivuotisen yhteistyön tulos on tutkintooni sisältyvä kirjallinen työ. En tosin vieläkään tiedä, mitä on taiteellinen tutkimus. Taiteilijuus taitaa edelleen olla ammatti-identiteetilleni yhtä vieras kaapu kuin tutkijankin viitta. Siitä olen kuitenkin vakuuttunut, että juuri seminaarit muodostavat koko taiteellisen jatkokoulutuksemme kovan ytimen. Kirjavan muusikko- ja tutkijayhteisön yhteisissä pohdinnoissa syntyy oivalluksia, joita voi hyvin verrata tieteellisiin tutkimustuloksiin. Jos olisi ollut pelkästään mitattavista faktoista kiinni, olisiko kukaan koskaan saanut päähänsä ryhtyä haastamaan ja kyseenalaistamaan esimerkiksi geosentristä maailmankuvaa tai Newtonin painovoimateoriaa?

Jatkotutkintoni konserttisarjan otsikko oli *Organum – primus inter pares* (urut ensimmäisenä vertaistensa joukossa). Latinan *organum* tarkoittaa työkalua eli instrumenttia – musiikissa luonnollisesti soitinta. Markkinaliberalistisessa kilpailutaloudessa työn merkitys on häviämässä; työstä ja työntekijöistä on tullut jopa rasite ja menoerä. Työn merkityksen ovat korvanneet tulos ja kilpailukyky. Sellaiset käden työt, joissa työkaluja pitää osata käyttää, ovat vähempiarvoisia kuin sellaiset ammatit, joissa tulosta tuottaa teknologia ja huippuunsa viritetyt laskentaohjelmat. Tämä ei koske ainoastaan materiaalisia työkaluja vaan myös henkisiä työvälineitä eli sivistystä. Päivälehdessä toimittajalle on tärkeämpää osata käyttää informaatioteknologiaa kuin tehdä huolellista taustatutkimusta ja kirjoittaa yhteiskunnallisesti merkityksellistä tekstiä hyvällä kielellä.

Ei urkurinkaan työväline ole suojassa niin sanotulta kehitykseltä; moni maailmankuulu urkuriyhteisön edustaja on jo valmis korvaamaan urut elektronisilla korvikkeilla. Jo vuosia sitten eräs virkaveljeni totesi erään maaseutukirkon ainutlaatuisista 1800-luvun uruista, että ”urkurin tekniset taidot ovat ajaneet urkujen kapasiteetista ohi”. Olen kirjallisessa työssäni pyrkinyt osoittamaan, että tällainen näkemys on perusteltu vain, jos urkuja pidetään pelkästään solistisena soittimena – taiteilijan individualististen pyrkimysten ilmaisukeinona. Varsinaisen urkurin – *organistan* – työvälineenä urut eivät ole korvattavissa. Palaan käsitteeseen *organista* vielä tuonnempana.

1600-luvun alussa Michael Praetorius nimeää urut soitinten soittimeksi – *das Instrument aller Instrumenten* – koska urut pitävät sisällään kaikki maailman soittimet. Urut olivatkin korvaamaton työväline liturgiassa, joka oli julkisen musiikinharjoittamisen tärkein näyttämö aina 1700-luvulle asti. Oli käytettävissä suuret tai pienet musiikilliset resurssit, ne keskitettiin aina urkujen ympärille. Missä voimavaroja oli niukalti, siellä urkuri turvasi selustan korvaamalla puuttuvat soittajat tai laulajat – tarvittaessa jopa kokonaisen kuoron tai orkesterin.

Suomessa monet urkurit ovat nyripistelleet takavuosien tutulle radiokuulutukselle: ”Laulaa Sulo Saarits, uruissa Tauno Äikää” – ikään kuin mestari Äikää olisi

ollut vain hammasratas urkujen koneistossa. Vielä 1700-luvulla saksaksi todettiin kuitenkin usein kuoron tai yhtyeen johtavista laulajista: "die Sanger, die in der Orgel singen" eli "laulajat, jotka laulavat uruissa". Kyse ei siis ollut ainoastaan urkujen säestyksellä laulamisesta, vaan nämä laulajat liittyivät elimellisesti urkujen tehtavaan toimia hyvinkin suuren kokoonpanon toiminnallisena ja soinnillisena selkärankana. Näin ollen myoskaan urkurin tehtävä ei rajoittunut pelkkaan urkujen soittamiseen: urut ja urkuri olivat kiintopiste, joka turvasi koko musiikkiyhteisön toimintakyvyn suhdanteiden vaihdellessa. Mikä tärkeintä, urkujen ansiosta yksikaan seudun musiikkityolaisista ei kaynnyt tarpeettomaksi; jokaiselle voitiin aina osoittaa mielekäs tehtävä musiikkiyhteisön viikoittaisessa voimannaytossa, sunnuntain jumalanpalvelusmusiikissa. Vanha radiokuulutus kuvaa siis mainiosti urkujen historiallista roolia, ainakin jos sitä hiukan viilaa: "Laulaa Sulo Saarits uruissa, soittaa Tauno Äikää."

Kun konserttisalien rakentaminen yleistyi Euroopassa 1800-luvulla, vuosisataiset perinteet velvoittivat sijoittamaan urut kunniapaikalle. Sivistyneessa maailmassa ei vielakaan rakenneta yhtaan merkittavaa konserttisalia ilman urkuja. Paitsi Suomessa. Musiikkitalon konserttisalin tahditieteellisia rakennuskustannuksia perusteltiin kansainvälisen kilpailukyvyn vaatimuksilla, ja viestihan on täysin selvä: suomalainen musiikkikulttuuri on niin kilpailukykyinen, että se ei tarvitse urkuja.

Jos urkuriparka kuitenkin joutuu soittamaan konserttisalin elektronista urkusurrogaattia esimerkiksi Straussin *Alppisinfoniassa*, vastenmielinen kaiutinani vahvistaa valistuneen kuulijan käsitystä uruista tarpeettomana ja suorastaan hairitsevana äänilähteenä. Urut eivät Musiikkitalon konserttisalissa täytä kelvollisen työvälineen mittoja, ja urkuri tuntee siellä olevansa kaikkea muuta kuin vertaistensa joukossa. Onneksi urkuparvelta pääsee aplodien aikana vaivihkaa luikahtamaan ravintolaan, joka sopii paremmin muusikon tilipussille kuin valtakunnan musiikkisivistyneiston olohuone, Musiikkitalon kahvila.

Myös urkuriyhteison on kuitenkin katsottava peiliin: Musiikkitalon Organo-salissa sijaitsevat kolmet Taideyliopiston arvokkaimmista uruista. Näin kunkin soitinmaksimaalinen käyttöaste on vain hieman yli 30% salin hyödynnettävissä olevasta käyttöajasta. Tästä johtuen tämä sali onkin pyhitetty lähes yksinomaan solistiselle urkumusiikille. Praetorius opettaa, että urut ovat syntyneet ja kehittyneet maailman inklusiivisimmaksi soittimeksi. Organo-salia eksklusiivisempaa urkumiljoota on kuitenkin vaikea kuvitella. Viestittaako siis tämä sali, että jos ei konserttisalissa tarvita urkuja, niin ei kyllä urkusalissakaan tarvita muita soittimia? Tutkinnollani olen omalta osaltani pyrkinyt vastaamaan tähän kysymykseen.

II

Työn ja työvälineen muuttuneen roolin myötä myös suhtautuminen ammattitaitoon, työmoraaliin ja ammatti-identiteettiin on muuttunut. Tämä on vuorostaan ratkaise-

vasti vaikuttanut *primuksen*, tutkintoni otsikon toisen keskeisen käsitteen sisältöön. Nykyään priimuksella tarkoitetaan luokan parasta, joukkueen nopeinta tai vahvinta, työpaikan tehokkainta, yhtiön suurinta osakasta, rahalaitoksen häikäilemättömintä tuloksentekijää, yksinkertaisesti voittajaa. Myös musiikkikulttuuri on markkinaliberalismin myötä muuttunut kilpailuympäristöksi: priimus on se, joka Idols-kilpailussa on noussut joukon yläpuolelle. Mistään tasavertaisuudesta, solidaarisuudesta ja kollegiaalisuudesta ei tietenkään ole kyse.

Primus inter pares tarkoittaa kuitenkin tällaisen yksilösuorittajan täydellistä vastaanottoa. Primus on osa tasavertaista yhteisöä, hän on ensimmäinen *vertaistensa* joukossa. Hän on työnjohtaja, joka nauttii arvostusta työyhteisössään eikä pelkästään osakkeenomistajien, johtokuntien, lobbarien ja markkinointipäälliköiden rahalla mitattavaa luottamusta. Tällaisia työnjohtajia – *primi inter pares* – olivat jo 1400-luvulla sellaiset urkurit kuin Guillaume Dufay, Gilles Binchois ja Heinrich Isaac.

1500–1600-luvulla hyvin hoidettu urkurin virka muodosti lähes poikkeuksetta työnäytteen kapellimestarin virkaa varten. Urut olivat se työkalu, jonka avulla opiskeltiin kontrapunktia ja improvisointia, säveltämistä, sovittamista ja musiikinjohtoa. Jokainen urkuri oli kulkenut pitkän opintien kuoripojasta ammattilaulajaksi ja -soittajaksi. Ennen kuin saattoi edes toivoa pääsevänsä urkurin virkaan, muusikon oli hallittava myös useita muita soittimia. Niin keskeinen oli urkujen ja urkurin rooli, että kapellimestari 1500- ja 1600-luvuilla usein ohjasi musiikillisia joukkojaan kirjaimellisesti suoraan urkustemmasta, seuraten tarkasti urkurin soittoa johtaessaan. Monin paikoin urkurin ja kapellimestarin roolit yhdistyivätkin samaan henkilöön: hovien ulkopuolella kaupunkien pääkirkon urkurilla oli käytännössä paikkakunnan musiikinjohtajan valtuudet.

Tästä toimenkuvasta sai 1500-luvun lopulla alkunsa kenraalibassonotaatio, johon olen perehtynyt kirjallisessa työssäni. Työn otsikko on ”Nuotin vierestä soittamisen taito – näkökulmia kenraalibasson olemukseen”. Otsikko viittaa juuri urkurin monitahoiseen toimenkuvaan: siinä missä rivimuusikolle riitti nuoteista – tai nuoteitta – soittamisen taito, urkurilta vaadittiin lisäksi myös nuotin vierestä soittamisen taitoa.

Kaikissa sivistyskielissä *kenraali*-sanana ensisijainen merkitys on muuten ”yleinen” eli kaikkia koskeva. Vain Suomessa kenraali on ensisijaisesti armeijatermi. Liekö tämä vaikuttanut pelonsekaiseen suhtautumiseen kenraalibassoa kohtaan? Entä jos suomentaisimmekin termin niin kuin se pitäisi suomentaa: jokamiehen basso.

Perinteisesti kenraalibassoa on pidetty muun muassa teoreettisena järjestelmänä, barokkimusiikin tyylipiirteenä, tietynlaisena nuotinnustapana tai idiomaattisena sointiväriä yhtyeessä, joka esittää historiallista musiikkia. Tällaisia mielleyhtymiä lähdin haastamaan kirjallisessa työssäni. Päätelmänäni esitän, että edes kaikki nämä luonnehdinnat yhdessä eivät tavoita kenraalibasson perimmäistä olemusta. Musiikkiyhteisön työnjohtajan universaalina työvälineenä kenraalibasso on riippumaton kaikista tyyleistä, nuotinnusjärjestelmistä ja esityskäytännöllisistä konventioista. Kenraalibasson tehtävä on tukea yhtyeen muusikoiden välistä yhteistyötä, luoda

edellytykset erilaisten musiikillisten keinovarojen kohtaamiselle, neutralisoida pyrkyyryys ja kilpailuhenkisyys muusikoiden keskuudessa, tasoittaa heidän taustoistaan, kokemuksestaan ja taidoistaan johtuvia eroja; lyhyesti sanottuna: kenraalibasisti luo, ylläpitää ja palauttaa yhtyeessä järjestyksen ja solidaarisen yhteistyön eli sopusoinnun. Juuri tätä sopusointua tarkoittaa käsite harmonia – aina 1700-luvulle asti. Sen jälkeen kapitalismi alkaakin kohottaa yksilöä yhteisön yläpuolelle.

Koetellakseni kenraalibassotaitojani asetin itseni juuri tällaiseen rooliin kaikissa jatkotutkintoni opinnäytekonserteissa. Huomattava osa jatkotutkintokonserttien ohjelmistosta koostuu niin kutsutusta *a cappella* -ohjelmistosta eli musiikista, johon säveltäjä ei ole kirjoittanut erillisiä soitinSTEMMOJA. Konserttisarjassani emme kuitenkaan esittäneet yhtäkään näistä teoksista ilman soitinsäestystä. Konsertteihin osallistuneiden muusikoiden tavattoman monipuolinen soittimisto kertonee jotakin siitä, mitä vaatimuksia materiaalin sovittaminen ja vokaalisten ja instrumentaalisten resurssien organisointi on asettanut. Esimerkkinä mainittakoon Thomas Tallisin kuuden minuutin mittainen motetti *Spem in alium* 1560-luvulta, jonka esitimme neljännessä konsertissani. Ensiksi tislasin 40-äänisestä sävellyksestä vokaalisatsin kahdeksalle laulajalle. Sitten järjestin kaikki 42 instrumentalistia siten, että jokainen teoksen kahdeksasta kuorosta miehitettiin täydellisillä soitinperheillä: erikseen gambat, luutut, viulut, pasuunat ja sinkit, nokkahuilut, krummhornit ja niin edelleen. Kaiken sitoi yhteen continuo-ryhmä, johon kuului teorbi, kontrabasso ja Helsingin Tuomiokirkon suuret urut. Kaikkien instrumentaalistemmojen valmistaminen tähän konserttiin vei minulta noin neljä kuukautta. Sitä mukaa kun stemmat valmistuivat, lähettelin niitä kaikille 52 muusikolle useissa erissä. Kun konsertin jälkeen ensimmäistä kertaa keräsin kaiken aineiston yhteen, siitä tuli kaksi isoa muovikas-sillista sekä suurehko, täpötäysi salkullinen nuotteja. Pelkästään tämän yhden konsertin aineisto vie siis nuottikaapistani kokonaisen hyllymetrin ja ylikin.

Olen kaikissa opinnäytekonserteissani toiminut musiikinjohtajan, sovittajan, intendentin, nuotistonhoitajan, roudarin, soitinvirittäjän, urkurin, kuoromestarin, korrepetiittorin, rahastonhoitajan, tuottajan ja tiedotussihteerin rooleissa. Kaikissa näissä rooleissa on kyse resurssien organisoinnista. Tästä juontaa juurensa myös ammattinimikkeeni urkuri – latinaksi *organista*. Organista ei siis ole pelkkä urkujensoittaja vaan hänen velvollisuutensa on kaikella toiminnallaan tukea musiikillisen yhteisön yhteistä toimintaa. Tietenkin hän monien muiden tehtäviensä ohella soittaa myös usein urkuja, mutta ei siis solistina ja yksilösuorittajana vaan työnjohtajan tai –urheilutermiä käyttääksemme – pelaavan valmentajan ominaisuudessa.

III

Vuonna 1703 nuori urkuvirtuoosi Johann Sebastian Bach otti tietoisien riskien. Hän viipyi opintomatalla Lyypekissä työntantajansa lupaaman neljän viikon sijaan peräti neljä kuukautta. Synnä ei tietenkään ollut lähes 70-vuotiaan Buxtehuden ur-

kujensoittotaito, vaan Bachia kiinnosti Buxtehuden loistavasti organisoitu kirkkomusiikki – *eine wohlbestallte Kirchenmusik*. Bachin sittemmin toistuvat valitukset kirkkomusiikin puutteellisista resursseista ovat saaneet paljon huomiota erinäisissä biografioissa. On jopa epäilty, mahtoiko Bach koskaan kuulla musiikkiaan ideaalisten kokoonpanojen esittämänä. Tämä on tutkimukseni perusteella täysin anakronistinen lähestymistapa ilmaisuun *eine wohlbestallte Kirchenmusik*. Onhan selvää, että jokainen vastuullinen musiikinjohtaja puolustaa riittäviä voimavaroja. Keskinäkertainen on kuitenkin se musiikinjohtaja, jonka täytyy selittää toimintansa keskinäkertaisuutta resurssien vajavaisuudella. Sellainen ei ollut Johann Sebastian Bach.

Tutkimani kirkkomusiikin organisointia käsittelevä 1600- ja 1700-luvun lähdeaineisto ohjaakin lukijan huomion aivan muihin seikkoihin kuin muusikkoreservin kokoon, soittimistoon ja laulajistoon. Käytettävissä olevien voimavarojen ja toteutettavan musiikin yhteensopivuusongelmaa ei ole. Partituuri ei ole pyhä, mutta rajallisia resursseja ei myöskään tuhjata kapea-alaisen solistin palkkaamiseen, oli hän kuinka nimekäs tahansa: Bach ei olisi missään olosuhteissa palkannut kirkkomusiikkiinsa laulusolisteja, joista ei olisi ollut hyötyä kuorostemmojen laulajina. Määrätyn soittimiston puuttuessa materiaali sovitettiin käsillä olevalle kokoonpanolle parhaan mahdollisen lopputuloksen saavuttamiseksi. Jo muutamasta muusikosta koostuvan ensemblen saattoi ammattitaitoinen urkuri säästyksellään kasvattaa suorastaan sinfonisiin mittoihin. Tällainen urkujensoiton tekniikka ja musiikin simultaanisovittamisen kyky edellyttää kuitenkin vankkaa nuotin vierestä soittamisen taitoa. Niinpä varoittaakin Andreas Werckmeister seurakuntien päättäjiä vuonna 1698:

Monet urkurit opettelevat ulkoa joitakin kappaleita tai kirjoittavat ne itselleen tabulatuu-riin. Harjoiteltuaan näitä kappaleita ahkerasti he saattavat soittaa niitä oikein hienosti, niin että se, joka ei paremmasta tiedä, ei epäile heidän olevan hyviä urkureita. Tällainen taide on kuitenkin kerralla kannusta kaadettu. Koko elämänsä nämä urkurit lurittelevat samoja kappaleita, joka pyhäpäivä, niin että kuulijoiden korvat niistä lopulta kipeytyvät. Tästä syystä urkureita on koeteltava siten, että heille annetaan jokin teema, jota heidän on käsiteltävä eri tavoin. Voidaan myös valita joitakin sävelmiä, joita heidän on muunneltava ja transponoitava. Myös kenraalibassokokeella on tutkittava, soittavatko he numerot tarkasti ja oikein. Ei nimittäin läheskään riitä, että nuotit soitetaan moitteettomassa rytmissä, vaan myös numerot on oikein tulkittava ja toteutettava, muutoin urkuri tulee vielä tarvelemään kaiken musiikin...¹

1 Werckmeister 1698 [1681] s. 77. *Viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke auswendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; Indem sie nun dieselben Stücke durch offters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht besser versteht / diejenigen müssten notwendig gute Organisten seyn / so solche studierte Stücke daher machen / wenn es aber bey dem Licht besehen wird / so ist dererselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleiben wohl sein Lebelang bey solcher seiner Leyre / u. etlichen auß der Tabulatur studierten Stücken / die er alle Sonn- und Festage hören lässt / worüber aber den Zuhörern endlich die Obren weh zu tun pflegen. Drum ist bey dem Examine eines Organisten hoch von nöthen / daß man denselben ein Thema vorgebe welches er auf unterschiedliche Arth außführe / oder man kann auch einige Lieder erwählen / und dieselbe auf gewisse Arth variiren, und transponiren lassen / wobey auch in des General-Basses Examine muß observiret werden / ob auch die Signaturen fein accurat getroffen werden / denn es ist bey weiten nicht genug / die Noten im General-Basse / nach dem Tacte ohne Anstoß hinmachen / es müssen die Signaturen wol dabey resolviret werden / sonst wird die ganze Music dadurch verdorben [...].*

Sellainen musiikkiympäristö, jossa kaikkien genererajojen yli ulottuvaa monialaisuutta arvostetaan, edellyttää muusikoita, jotka täyttävät Werckmeisterin mainitsemat vaatimukset. Jos urkurikoulutus tukee tällaisia tavoitteita, urut ovat tulevaisuuden soitin. Sitä vastoin huikeinkaan solistiakrobatia ei pelasta urkuja kilpailussa digitaalisia korvikkeita vastaan. Talous ei ole tässä perimmäinen syy, päinvastoin: juuri tiukat taloudelliset olosuhteet ovat kautta länsimaisen musiikin historian yhä uudestaan tehneet urut välttämättömiksi. 1500-luvulla ainoa paikka, jossa urkuja ei tarvittu kirkkomusiikissa, oli Sikstuksen kappeli. Mutta juuri Vatikaanin ehtymättömien resurssien turvaamiseksi koko muu katolinen maailma oppi tulemaan toimeen varsin rajallisilla musiikillisilla voimavaroilla. Sikstuksen kappelin parhaimmillaan 32 ammattilaulajan jokapäiväisen työpanoksen rahoittamiseksi kaikkialla muualla tarvittiin jatkuvasti urkuja kaikessa moniäänisessä kirkkomusiikissa. Nykyaikainen renessanssimusiikin *a cappella* -traditio olisi Palestrinan elinaikana ollut täysin utopistinen.

Tästä välttämättömyydestä tehtiin hyve: 1400-luvulta lähtien urut raivasivat tietä jatkuvasti laajenevalle ja monipuolistuvalle soittimistolle kirkkomusiikissa. On varsin mahdollista, että se sävellystyylillä, jota nykyään kutsumme renessanssipolyfoniaksi, syntyi ensisijaisesti soittajien eikä laulajien tarpeita varten. Kun kaikista stemmoista tuli samanarvoisia, melkein millä tahansa soittimella voitiin soittaa mitä tahansa kuoroteoksen stemmoista. Soitinten – ja erityisesti urkujen – ansiosta käytettävissä oleva laulajisto voitiin aina sijoittaa sille parhaiten sopiviin tehtäviin. Onneksi tähän, urkujen korkeimpaan tehtävään, digitaaliset korvikkeet eivät tule koskaan kelpaamaan. Tämän osoittaa kaikella vakuuttavuudella tämän talon konserttisalin urkutilanne.

Musiikkiesitys 2.

Johann Sebastian Bach: Aaria "Welt, ade" kantaatista *Der Friede sei mit dir* BWV 158
Juho Punkeri, baritoni, Markus Malmgren, urut, *Chorus pro cappellan* naislaulajat

IV

Eräissä tutkielmani luvussa lainaan Matteuksen evankeliumia: "Joka teistä on suurin, se olkoon toisten palvelija, sillä joka itsensä korottaa, se alennetaan, mutta joka itsensä alentaa, se korotetaan." Tämä kuvaa erinomaisesti urkujen ja urkurin paimenroolia säestystehtävässä: jos joku yrittää kohottaa itsensä muiden yläpuolelle, urut kyllä pitävät huolen siitä, että näin ei pääse tapahtumaan. Se, joka sitävastoin mieluiten pysyttelee taustalla, rohkaistuukin ehkä juuri urkujen ansiosta kohottamaan äänensä. Erot ja rajat soiton ja laulun, joustien ja vaskien, ammattilaisten ja harrastajien, solistien ja säestävien muusikoiden, taiteen ja viihteen välillä menettävät merkityksensä. Näin on ainakin tarkoitus, ja tämä on aina ollut urkurin tehtävälytse muiden. Eipä ihme, että kirkko jo yli 1000 vuotta sitten keksi alkaa hyödyntää

urkuja tarkoituseriään varten: Tulkaa kaikki, joiden on nälkä ja jano, me tarjoamme leipää ja sirkusta kaikelle kansalle!

Luonnollisesti musiikki on myös kaikkina aikoina herättänyt vastustusta, kateutta ja turhautumista erityisesti sellaisten hengellisten johtajien parissa, jotka ovat asettautuneet musiikkiyhenteisön ulkopuolelle. Jo 1100-luvulla Rievaulx'n luostarin apotti Ailred valittaa:

Miksi kirkossa on niin paljon urkuja ja soittimia? Mihin tarkoitukseen tarvitaan tuota kauheaa palkeiden puhkumista, joka pikemminkin muistuttaa ukkosen jylinää kuin suloista ihmisääntä? Yksi mies laulaa bassoa, toinen ylempää ääntä, kolmas sopraanoa, neljäs lurittelee väliäänät kuin hajalle pilkkoen. Yhden ääni rasittuu ja herpaantuu, vuoroin lannistuu ja vuoroin jälleen voimistuu. Toisinaan, häpeä kyllä, ääni kasvaa hevosen hirnunnan kaltaiseksi, väliin taas miehekkyyks katoaa ja mies kirkuu naisen lailla; tuon tuostakin ääni mutkittelee aivan keinotekoisesti. Välillä yksi on suu ammollaan, ei laulaakseen, vaan kuin päästääkseen viimeisen hengenvetonsa. Välillä hänen äänensä katkeaa naurettavalla tavalla, kuin uhmaten hiljaisuutta, välillä hän taas jäljittelee kuolevan miehen kauhuja tai kärsivien huutoja. Samalla koko hänen ruumiinsa kohoilee ja laskeutuu teatraalisiin liikkeihin; huulet irveessä, silmät selällään, olkapäät koholla ja koukistaen sormiaan joka nuotilla. Tätä naurettavaa irstailua kutsutaan uskonnoksi, ja siellä missä tällaista eniten harjoitetaan, palvellaan muka Jumalaa kaikkein kunnioittavimmin. Ja tätä rahvas seuraa sivusta hämmästyksestä väristen, ihaillen urkujen pauhua, symbaalien ja soitinten melua, pillien ja kornettien huminaa. He tuijottavat laulajien heikumallista elehtimistä ja siveetöntä kieppumista, nauravat ja pilkkaavat laulajia, kun heidän äänensä vuorotellen rikkoutuvat. Aivan kuin he eivät olisi tulleet kappeliin tai rukoushuoneeseen vaan teatteriin, eivät rukoillakseen vaan töllistelläkseen ympärilleen. Yhtään he eivät pelkää sitä kauhistuttavaa majesteettia, jonka eteen he ovat tulleet. Näin siis se kirkkolaulu, jota Pyhät Isät ovat säätäneet harjoitettavan, niin että heikot heräisivät hurskauteen, on kieroutunut haureuden välineeksi.²

Kirkkomuusikot ovat kuitenkin vuosisatojen ajan taitavasti käyttäneet kaksiteräistä miekkaansa. Urkujen johdolla musiikki on tullut kirkolle aivan välttämättömäksi. Musiikki vetää joka joulu yli miljoona suomalaista kirkon penkkeihin vei-

2 Pestell 1987 s. 66. *Whence has the church so many organs and musical instruments? To what purpose, I pray you, is that terrible blowing of bellows, expressing rather the crakes of thunder than the sweetness of voice? This man sings a base, that a small mean, another a treble, a fourth divides and cuts assunder, as it were, certain middle notes. One, while the voice is strained, anon it is remitted, now it is dashed, and then again it is enlarged with a louder sound. Sometimes, which is a shame to speak, it is enforced into a horse's neighings, sometimes, the masculine vigour being laid aside, it is sharpened into the shrillness of a woman's voice; now and again it is retorted with a certain artificial circumvolution. Sometimes, thou may'st see a man with an open mouth, not to sing but, as it were, to breathe out his last gasp, by shutting in his last breath, and by a certain ridiculous interception of his voice, as it were, to threaten silence, and now again to imitate the agonies of a dying man, or ecstasies of such as suffer. In the meantime the whole body is stirred up and down with certain histrionical gestures; the lips are wreathed; the eyes turn round; the shoulders play; and the bending of the fingers does answer every note. And this ridiculous dissolution is called religion; and where these things are most frequently done, it is proclaimed that God is more honourably served. In the meantime, the common people standing by, trembling and astonished, admire the sound of the organs, the noise of the cymbals and musical instruments, the harmony of the pipes and cornets; but yet look upon the lascivious gesticulations of the singers, the meretricious alternations, interchanges and infractions of the voices, not without derision and laughter: so a man may think that they came not to an oratory, or house of prayer, but to a theatre; not to pray but gaze about them; neither is that dreadful majesty feared before whom they stand. Thus this church singing, which the Holy Fathers have ordained that the weak might be stirred up to piety, is perverted to the use of unlawful pleasure.*

saamaan rakkaimpia joululauluja. Ilon ja surun juhlahetkissä urkurin ammattitaito punnitaan, nyt niin kuin aina. Musiikin mahti on niin suuri, että sekä sitä itseään että muusikoiden asemaa on aina yritetty säädellä, kontrolloida ja nujertaa. Maallisessa musiikissa tässä onkin onnistuttu: rahalla on tehty harvoista valituista taiteen feodaaliruhtinaita ja -ruhtinattaria, joiden palkkiovaatimuksille ei aseteta mitään rajaa. Näiden vasalleiksi on tarjolla jonoksi asti avuliaita taidehallinnoitsijoita, jotka mielellään paisuttavat taideaateliston palkkiokuluilla festivaalien, koulutuslaitosten ja kulttuuri-instituutioiden budjettia. Näin myös heidän omat palkkivaatimuksensa näyttävät rutkan korotuksenkin jälkeen kohtuullisilta. Maksajiksi joutuvat työläiset, rivimuusikot, jotka on pakotettu taistelemaan toisiaan vastaan kilpailussa jatkuvasti kapeammasta leivän syrjästä.

Mainitsemani Matteuksen evankeliumin kohta muistuttaa kuitenkin ennen kaikkea urkuria itseään asioiden tärkeysjärjestyksestä: urut ovat soittamista suurin, joten niitä käytettäköön toisten palvelemiseen. Muuten ne alennetaan pelkäksi merkilliseksi, hyvin kalliiksi ja ei-toivotuksi soitinkummajaiseksi.

V

1400-, 1500- ja 1600-luvuilta on säilynyt varsin runsaasti urkutabulatuuriin kirjoitettuja sävellyksiä. Tuskin urkurit kuitenkaan ovat muita muusikoita kiihkeämmin halunneet painaa jalanjälkensä musiikinhistoriaan. Sen sijaan urkutabulatuuri – kuten myöhemmin pianopartituuri – oli käytännöllinen tapa tallentaa musiikkia ennen äänilevyn aikakautta. Solistiseen urkumusiikkiin ammattitaitoinen urkuri ei sen sijaan nuotteja tarvinnut, sen hän improvisoi. Valtaosa siitä *kirjoitetusta* musiikista, jonka me urkurit olemme viimeisen vuosisadan aikana omineet solistiseksi urkumusiikiksi, onkin luultavimmin mitä universaalista musiikkia. Urkutabulatuureihin nuotintettuina musiikilliset oivallukset levisivät ristiin rastiin ympäri maailmaa, vapaasti jokaisen muusikon tutkittaviksi, kokeiltaviksi, jalostettaviksi ja jaettaviksi eteenpäin.

Markkinaliberalismi vannoo kuitenkin tekijänoikeuksien nimeen: se tunnustaa ainoastaan rahan vapaan liikkuvuuden. Eurooppa on luonnonvarojen suhteen rutiiköyhä maanosana. Kaikki Euroopan rikkauudet ovat tuontitavaraa: 1500-luvun hurjan noususuhdanteen taustalla olivat espanjalaisten riistoretket Uuteen maailmaan, joita Pohjois-Italian pankkiirisuvut rahoittivat korkeita korkoja vastaan. Kapitalismin perustan loi orjakauppa ja siirtomaiden ryöstö, joka edelleen jatkuu monikansallisten yritysten osakkeenomistajien siunauksella. Ainoa arvokas tuote, jota Euroopasta on koskaan kannattanut minnekään viedä, on sivistys. Sivistys on ajatusten, ideoiden, tutkimuksen ja yhteistyön tulosten vapaan liikkuvuuden periaate. Emmekä me sivistystäkään keksineet itse, vaan sekin saapui Eurooppaan roomalaisten legioonien sotasaaliina Pohjois-Afrikasta, Vähästä-Aasiasta ja Lähi-Idästä, juuri sieltä, mistä

nyt pyritään kaikin tavoin estämään sivistystä leviämästä Eurooppaan.

Äärikapitalistinen globaali markkinatalous määrää hintalapun jokaiselle vapaalle ajatukselle. Jokaisesta tietokoneella tai älypuhelimella kirjoitetusta merkistä ki-lahtaa pennonen monikansallisen mediayhtiön kassaan. Aina 1800-luvulle saakka sellainen kapitalistisen markkinatalouden ilmentymä kuin tekijänoikeus olisi ollut sivistyneistölle kauhistus. Jos joku suureksi onnekseen oli saanut oppia lukemaan ja kirjoittamaan, päässyt tutkimaan kirjoituksia ja hankkimaan tietoa maailmasta ja sen ilmiöistä ja ymmärtämään vieraita ajattelutapoja, hänen korkein ja pyhä velvollisuutensa oli jakaa kaikki oppimansa niin monelle kuin mahdollista. Tälle universaalille tiedon vapaan liikkumisen periaatteelle rakentuu myös länsimainen yliopistolaitos. Kirjat olivat aikanaan mittaamattoman arvokkaita – eivät sijoituskohteina ja markkinointiattribuutteina, kuten nykyään, vaan sen tiedon takia, jota ne sisälsivät. Lukittuina pankkiholveihin ja varjeltuina tekijänoikeussäädöksillä kaikki ihmisen uteliaisuuden ja toimeliaisuuden tuloksena syntyneet saavutukset – musiikkiteokset mukaan lukien – olisivat olleet täysin arvottomia.

Organista ei voi peljätä tekijänoikeuksia siinä määrin, ettei hän uskalla lukea ja esittää musiikkia ”nuotin vierestä”. Hänen velvollisuutensa on tehdä musiikin esittäminen mahdolliseksi ja mielekkääksi juuri sille yhteisölle, jonka palvelukseen hänet on kulloinkin asetettu – riippumatta siitä, mitä nuotissa lukee ja kenen nimikirjaimet siinä on. *Organista* ei tee työtään säveltäjän, ei teoreettisen järjestelmän, ei puhdasoppisen tyylin, ei poliittisen korrektiuden, ei minkään sellaisen kunniaksi, joka pitää itseään tärkeämpänä kuin ihmisen leikki, *ludus homini*. J. S. Bach päättää monet teoksistaan inskription *Soli Deo Gloria* – yksin Jumalalle kunnia. Uskon, että hän näin halusi muistuttaa itseään ja tulevia sukupolvia, myös meitä: *primus inter pares* ei ole kollegoidensa yläpuolella. Työnjohtajan sama kiitos kuuluu koko työyhteisölle. ■

Musiikkiesitys 3.

Rainbow: "Difficult to Cure"

Malmgren & Sons (Walter Malmgren, kitara, Oskar Fagerudd, basso, Toivo Hellberg, rummut) Featuring: Markus Malmgren, urut

KARI VAATTOVAARA

Apollon asialla

Lectio praecursoria

Lectio Praecursoria Kari Vaattovaaran tohtorintutkinnon tarkastustilaisuudessa 23.5.2015 Musiikkitalon Organo-salissa Tohtorintutkinnon aihe: 1600-luvun ranskalainen luuttumusiikki. Kirjallinen työ: Vanhan musiikin ulottuvuuksia Suomessa – vakiintuminen ja muusikkoyksilöiden kokemukset. Tilaisuuden valvoja: MuT Päivi Järviö. Tarkastustilaisuuden musiikkiesitykset, avustajana Satu Klemi (laulu):

Guillaume Jacquesson (?)	<i>Prélude et Sarabande</i>
Ennemond Gaultier (1575–1651)	<i>Canaries</i>
Jacques Gallot (1625–1695)	<i>La Comète</i>
Nicolas Vallet (1583–1642)	<i>Sois moy Seigneur Ps. 16</i> <i>Ainsi qu’oyt le Cerf bruire Ps. 42</i> <i>Interlude</i>
Loys Bourgeois (n. 1510–1559)	Virsi 348

Luutunsoittaja on meidän ajassamme kummallisessa tilanteessa: käytämme valtavasti aikaa, energiaa ja melkoisen määrän myös intohimoa soittaaksemme soitinta, jota ilman nykyinen länsimainen kulttuuri, ja erityisesti musiikkikulttuuri (tai ainakin musiikkielämä) tulisivat aivan hyvin toimeen, mutta joka on keskeinen ja avainasemassa musiikinhistoriassa. Luutun historian nojalla voidaan myös olettaa, että ilman luuttumusiikkia mikään länsimainen musiikki ei olisi sellaista, jollaisena sen tunnemme.

Tuntuu aivan ihmeelliseltä ajatella, että vaikkapa John Dowland tai Francesco da Milano kirjoittivat 1500-luvulla kappaleensa soittimelle, jonka asema vuosisatojen ajan oli itsestäänselvyys, siinä missä vaikkapa piano tai sinfoniaorkesteri viimeiset vaivaiset pari sataa vuotta. Luuttu oli yksinkertaisesti tärkein soitin soolomusiikissa ja laulusäestyksessä läpi keskiajan ja renessanssin, ja vielä barokinkin aikana laajasti soitettu. Tämän lisäksi luuttu miellettiin soittimeksi, joka rinnastettiin muinaisen Kreikan lyyraan ja kitharaan, ja kristityssä maailmassa se siis oli myyttien lyyra!

ARBITRE L'AMOUR, DE LA PAIX, DE LA GUERRE

Organologia on tieteenala, joka tutkii soittimia ja risteää sellaisten nykyaikaisten tieteenalojen kuin etnomusikologian ja musiikkitieteen kanssa. Organologisesti luuttu on kotoisin Keski-Aasiasta, mutta kulttuurisesti, kuten jo totesin, se on klas-sinen.

Petrarcasta ja Boccacciosta 1700-luvun puoliväliin luuttu oli 400 vuoden ajanjakson Merkuriuksen, Apollon, Orfeuksen, Arionin ja Amfionin lyyra. Tämän yhteyden merkityksen tunnistaminen on luutunsoittajalle ja yleisöllekin tärkeää, eikä sen monia ulottuvuuksia voi kylliksi korostaa. Tässä pienenä välihuomautuksena, että luutun jumalallinen, kreikkalainen alkuperä tulee esille Bagdadilaisissa kirjoituksissa vuoden 800 paikkeilta, 600 vuotta ennen Dantea.

Lainaan seuraavassa vapaasti kääntäen Douglas Alton Smithin kirjaa *A History of the lute from antiquity to the renaissance*. ”Renessanssin aikana luuttu symboloi runoilijoille musiikkia, tanssia ja runoutta, joka pohjautui Apollon ja Orfeuksen legendoihin. Renessanssihan oli aikaa, jolloin eurooppalaiset humanistit koettivat luoda uuden kulttuurin muinaisten mallien mukaan. Kaikille niille myyteille, joissa lyyra ja kithara ovat mukana, on yhteistä se, että musiikilla on jumalallinen ihmeitä tekevä vaikutus.”

Läpi renessanssin ja vielä pitkälle 1700-luvun puolelle klassikkonsa lukeneet teoreetikot ja muusikot olivat täysin vakuuttuneita siitä, että muinaisella antiikin musiikilla oli taianomaisia voimia, jotka ”modernista” musiikista (1400- n.1700) puuttuivat. Tämä käsitys ajoi muusikoita tavoittelemaan Orfeuksen ja Apollon musiikin uudelleen synnyttämistä. Tästä yhtenä ilmentymänä voidaan pitää sitä, että käytännöllisesti katsoen aina kun jossain tekstissä kehutiin jotakin muusikkoo, hänet rinnastettiin aina Apolloon, Merkuriukseen, Orfeukseen jne.

Tämän perinteen valossa on selvää, että luutistit pyrkivät soitollaan koskettamaan kuulijoiden sielua ja vaikuttamaan mielentiloihin, sotaan tai rauhaan ja moraalisiin sekä uskonnollisiin pohdintoihin.

Liian konkreettisesti näitä ihmisen mielentilaan vaikuttavia voimia ei ehkä pidä kuitenkaan ottaa. Vuoden 1750 paikkeilla lakimies, teoreetikko ja luutun soittaja Ernst Gotlieb Baron päätti järjestää kokeen Jenan opiskelijoiden avustuksella. Hän kutsui kotiinsa joukon ylioppilaita testatakseen musiikin vaikutuksia. Aluksi Baron soitti jotakin hempeää ja rauhallista. Opiskelijat alkoivat taputella toisiaan selkiin, vetistellä ja katsella kaukaisuuksiin. Baron vaihtoi soittonsa aggressiivisemmaksi sillä seurauksella, että alkoi yleinen sekasorto. Loukkauksia ja kiroilua, huonekalut lentelivät ympäriinsä, ja lopuksi luuttu riistettiin Baronilta ja iskettiin säleiksi. Baronin voitonriemulla ei ollut mittaa eikä määrää. Ilo onnistumisesta vaihtui kuitenkin seuraavan aamun häpeään ja pettymykseen, kun opiskelijat tunnustivat tienneensä Baronin kokeesta etukäteen. Lohdutukseksi opiskelijat antoivat Baronille uuden luutun, joka kuulema oli parempi kuin särjetty Orfeuksen työkalu.

Renessanssin ja vielä barokinkin aikana runous, musiikki ja uskonto, toisin kuin nykyään, olivat keskeinen osa jokapäiväistä elämää lukutaitoisille yhteiskunnan jäsenille. Tällä kaikella täytyy olla merkitystä sille, miten me nykyään yritämme musiikkia ymmärtää ja toteuttaa. On tietysti mahdollista soittaa hienosti ja vakuuttavasti ja nauraa koko matka pankkiin ilman kaikkea tätä tietoa. Helsingin yliopiston hallituksen jäsenen Jorma Ollilan tiedetään todenneen, ettei tulevien johtajien kannata lukea liikaa – vain sen verran, että saa tietyt asiat hoidettua tehokkaasti. Tätä asennetta esiintyy myös musiikissa, ja aiempaa enemmän myös vanhan musiikin piireissä. Itse olen vakuuttunut siitä, että jos jätämme huomiotta käytännön musisoinnin kannalta tarpeettomalta perehtymiseltä vaikuttavat ulottuvuudet, ymmärryksemme musiikista on vajavainen, ja tällöin vajavaiseksi jää myös se viesti, jota yritämme soitollamme kommunikoida.

ESITTÄMISEN VAIKEUKSISTA

Luuttomusiikin esittäminen, tai kuten äsken viittasin ”kommunikointi” luuttomusiikin kautta, kohtaakin nykyaikana monia vaikeuksia. 1660-luvulle sijoittuvassa Mary Burwelin luuttukirjassa annetaan monia käytännöllisiä ohjeita luuttomusiikin esittämiseksi. Tunnetuin niistä lienee se ohje, jonka mukaan ihanteellinen määrä yleisöä luuttukonsertissa on kolme henkilöä ”sillä jo hiiren rapina nurkassa voi pilata esityksen”. Katsellessamme Musiikkitalon Organo-salia, joka yli sadan hengen yleisölle suunniteltuna salina on talon intiimeimpiä esitystiloja, on selvää, ettei tätä kontekstia ole tarkoitettu luuttomusiikille.

Aika epätarkoituksenmukaiselta tuntuu luutunsoiton näkökulmasta myös perinteinen konserttitilanne, jossa konsertti jakautuu kahteen osaan, joiden välissä voi juoda kahvia tai kilistellä skumppaa korvia repivässä äänten sorinassa, ja sitten ämyreistä kajahtavien kuulutusten jälkeen palataan korvat soiden takaisin konserttiin, jossa taas jälleen kerran, niin kuin konsertin alussakin, ainakin kolme ensimmäistä kappaletta menee yleisöltä täysin ohi ennen kuin korvat vähitellen tottuvat hiljaisuuteen.

Suurin ongelma piilee kuitenkin porvarillisen musiikkielämän rakenteissa: kapellimestarit, solistit, kriitikot, hallinnoijat ja muut musiikin alueella toimivat tahot ovat muodostaneet toisistaan riippuvuussuhteessa olevan yhteisön, joka on niin tiivis, että heidän identiteettinsä voivat näyttäytyä toisiinsa sulautuvalta. Tämän kaltaisesta identiteetistä poikkeava musiikin tekemisen tapa kohtaa väistämättä vaikeuksia. Käsitelin tätä problematiikkaa tohtorintutkintoon sisältyvässä kirjallisessa työssäni. Puolistrukturoituun haastatteluaineistoon pohjaava tutkimukseni osoitti, että vanhan musiikin ammattilaiset tuntevat jossain määrin vierautta ja siitä seuraavia käytännöllisiä vaikeuksia nykyisen taidemusiikin valtavirrassa.

LUUTTUMUSIIKKI ”AVARUUSARKEOLOGIAANA”

Siirryn hetkeksi Rooman imperiumiin, tarkemmin sen alueeseen Pohjois-Afrikassa. Kuten tunnettua, Rooma rakennutti imperiuminsa rajoille linnoitusjärjestelmiä hyökkäileviä heimoja ja kansoja vastaan. Näitä olivat mm. Hadrianuksen valli Englannin ja Skotlannin välissä, Limes Germanicus nykyisen Saksan alueella ja Limes Africanus pohjoisessa Afrikassa, josta nyt hiukan lähemmin. Seuraava kuvaus voi äkkiseltään tuntua kaukaiselta suhteessa luuttumusiikkiin, mutta kyseessä on analoginen rinnastus, jonka kautta palaan pian tutkintoni pääaiheeseen.

Puolustuslinjan olemassaolo on toki ollut tiedossa iät ja ajat. Uusi teknologia, jota kutsutaan avaruusarkeologiaksi, on muuttanut ja täydentänyt tutkijoiden käsityksiä monista arkeologisista tutkimuskohteista, niin myös Limes Africanuksesta. Avaruudesta otettujen kuvien perusteella kuva puolustuslinjasta monimutkaisena kokonaisuutena tuli selkeämmäksi. Näitä kuvia ja infrapunateknologiaa käyttämällä voitiin nähdä maan alle. (Näin on mm. löydetty useita pyramideja joiden olemassa olosta ei aiemmin ollut tietoa.)

Kuvien yhdistäminen jo olemassa olevaan tutkimusmateriaaliin laajensi tutkijoiden ymmärrystä ja yleiskuvaa rakennelmien laajuudesta ja monimutkaisuudesta: Kyseessä oli konstruktio, joka ulottui punaiselta mereltä Atlantille, ja johon kuului sotilaallisten varustuksien lisäksi siviiliasutusta, kaupallisia ja tuotannollisia rakennelmia ja kastelukanavia, joilla muutettiin osia Libyan autiomaasta hedelmälliseksi viljelysmaaksi, jolla siirtokunnat ja sotaväki saatiin omavaraiseksi. Maan päältä tästä kaikesta oli näkyvissä vain muurin patkka siellä, kivikasa tuolla.

Tohtorin tutkintoni koostui (kirjallisen työn ohella) viidestä konsertista. Ensimmäisen tutkintokonserttini jälkeen tulin erittäin tietoiseksi siitä, että kokemukseni ja soitannollinen oppineisuuteni oli löyhällä pohjalla, mitä tulee erityisesti 1600-lukua edeltävään luuttumusiikkiin. Ensimmäinen konserttini oli juuri tuollainen kivikasa tai muurinpatkka, jossa käsiteltävänä oleva musiikki ei musiikillisessa eikä soittoteknisessäkään mielessä ollut riittävästi kontekstualisoitu luuttumusiikin valtavaan korpuskeeseen. Tuo korpus pitää viimeisen tiedon mukaan sisällään n. 40.000 sävellystä, jonka pääpaino on renessanssissa. Tämän vuoksi aloin kiivaasti soittamalla tutkia 1500-luvun musiikkia, ja huomasin vähitellen, että kykyni hallita ja ymmärtää polyyfonista kudosta parani huomattavasti, ja sen myötä ymmärrykseni myös 1600-luvun ranskalaisesta musiikista, jonka olin tutkintoni aiheeksi valinnut. Asetin myös itselleni vaatimuksen tutustua konserttiohjelmiin päätyneitten kappaleitten lisäksi niin moneen esimerkkiin kustakin kappaleityypistä (Allemand, Tombeau, Courante jne.) kuin vain kykenin. Mielestäni olin ottanut käyttöön metodin, joka muistuttaa jollakin tavoin avaruusarkeologiaa: pyrin saamaan mahdollisimman laajan kuvan kokonaisuudesta, johon tutkintoni ajallisesti ja maantieteellisesti rajattu aiheeni, 1600-luvun ranskalainen luuttumusiikki, voisi ankkuroitua.

Laajentuneet näkymät muuttivat käsitystäni myös siitä, millaista musiikkia saatoinkin tutkintokonsertteihini valita poikkeamatta liikaa jatkotutkintosuunnitelmaani asettamastani rajauksesta. Air de cour -ohjelma oli minulle alun alkaenkin selviö, sillä jo pelkkä luuttusäestyksellisten laulujen valtava määrä 1600-luvun alusta vuosisadan loppuun vaati lajityypin mukana oloa jatkotutkintokonserteissani. Työ Air de cour -konsertin parissa oli antoisaa paitsi itsessään, myös ajatellen viimeistä konserttiani, jonka ohjelma sisälsi ranskalaista soololuuttumusiikkia puhtaimmillaan. Sisäistin aikaisempaa paremmin sen tässä musiikissa olevan piirteen, että jokainen ääni useimmiten neliäänisessä kudoksessa on merkityksellinen ja kaunis, oma laulunsa – Air de cour. Sen sijaan Nicolas Vallet’n kanssa kävin sisäistä kamppailua siitä, voiko Amsterdamissa toiminut hugenotti, jonka tyyli oli enemmän kansainvälinen kuin ranskalainen, olla perustellusti yksi tutkintoni konserttien säveltäjistä. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, että 1620-luvulla ranskalainenkaan tyyli ei ollut vielä vakiintunut, ja Ranskankin maaperällä soitettiin edelleen arkaaisella tyylillä toinen jalka renessanssissa ja toinen vielä ilmassa. Lisäksi Vallet otti käyttöön kappaleiden nimeämisen periranskalaiseen tyyliin. Loputkin epäilykseni katosivat tutustuttuani hugenottien hartaus- ja jumalanpalvelustapoihin, joissa vielä tänäkin päivänä virret veisataan ranskaksi, vaikka seurakuntalaiset muutoin puhuvatkin flaamia.

Näin jälkepäin analysoituna olen kaiken kaikkiaan tyytyväinen siihen kokonaisuuteen, jonka jatkotutkintokonserttieni sarja muodosti, ja katson että ne ovat antaneet ranskalaisesta 1600-luvun luuttumusiikista kattavan kuvan. Sen lisäksi prosessi on parantanut soittotaitoani enemmän kuin uskalsin jatko-opintojen alussa toivoakaan. Jätän tämän vaiheen elämässäni taakse paitsi tyytyväisyydellä, myös haikeudella. Mahdollisuus näiden opintojen suorittamiseen on ollut etuoikeus. ■

MATTI HUTTUNEN

Musiikin ja musiikinteorian kytköksistä luonnontieteisiin: oppihistoriallisia näkökohtia¹

Aatehistorioitsija Arthur O. Lovejoy luetteloi esseessään ”*Nature as Aesthetic Norm*” (1948 [1927]) kymmeniä tapoja, joilla taide ja luonto voivat kytkeytyä toisiinsa. Useimmat Lovejoyn mainitsemista tapauksista eivät kiinnosta meitä tässä yhteydessä. Taiteen läheinen yhteys luontoon voi viitata esimerkiksi ”primitivismiin” tai siihen, että taiteilija ikään kuin häivyttää oman inhimillisen panoksensa luontoa kuvaavan taideteoksen taka-alalle. Musiikki voi pyrkiä jäljittelemään luonnon ääniä tai visuaalisia mielikuvia luonnon tapahtumista. Esimerkkejä tällaisista tapauksista löytyy niin Beethovenin 6. sinfoniasta (”Pastoraalisinfonia”) kuin monista triviaalimusiikin esimerkeistä tyyliin ”Väreilevät lehdet”. Luonnon tunnelmia on etsitty musiikissa myös yleisluonteisemmilla keinoilla. Käyrätorvien signaalit viittaavat monissa orkesteriteoksissa luonnontunnelmiin, ja auringonnousun musiikillinen symbolointi on tuttua esimerkiksi Debussyn teoksen *La mer* ensimmäisestä osasta.

Tässä katsauksessa en käsittele edellä kuvatun kaltaisia keinoja luonnon kuvaamiseksi tai tavoittelemiseksi, vaan esittelen tapauksia, joissa musiikki tai musiikinteoria on kytketty luonnontieteisiin.

Tarkastelen aihettani oppihistorian näkökulmasta. Käsittelen aluksi antiikin ja keskiajan sävelsysteemiorientoitunutta ajattelutapaa ja siihen liittynyttä niin kutsutua harmonian ideaa. Pythagoralaisuus oli tärkeä lähtökohta tällaiselle musiikin tarkastelulle, ja myöhäisantiikin roomalainen filosofi Boethius oli sen tärkein välittäjä keskiajalle. Sitten käyn läpi musiikinteoriassa renessanssiajalta alkaen tapahtunutta muutosta, jonka seurauksena teos korvasi sävelsysteemit musiikinteorian ensisijaisena kategoriana. Lopuksi tarkastelen esimerkkejä 1700-, 1800- ja 1900-luvun ajattelijoista. Jean-Philippe Rameau edusti valistuksen musiikinteoriaa, joka sai vaikutteita muun muassa yläsävelsarjaan kohdistuneista akustisista tutkimuksista. Hermann von Helmholtz oli 1800-luvun luonnontieteilijä, jolla oli myös vahvoja historiallisia ja filosofisia näkemyksiä musiikista. Hugo Riemann pyrki selittämään 1900-luvun vaihteessa duuri-molli-tonaalisuuden ainoaksi säveljärjestelmäksi, jonka muunnok-

¹ Katsaus perustuu Luonnonfilosofian seurassa 24.11.2015 pidettyyn esitelmään. Tekijä kiittää Hannu Pohjannoroa tekstin terminologian kommentoinnista. Kuvat toimitti Ulla Pohjannoro.

sia muut säveljärjestelmät olivat. 1900-luvun musiikkifilosofian suuriin nimiin luokituttu Frankfurttin koulukunnan edustaja Theodor W. Adorno katsoi sitten, että musiikin materiaalilla ei ole mitään yhteyttä luontoon: musiikki on ”läpikotaisin historiallista”.

SÄVELSYSTEMIORIENTOITUNUT MUSIIKINTEORIA JA HARMONIAN IDEA

Saksalainen musiikkitieteilijä, meilläkin aikanaan paljon siteerattu Carl Dahlhaus erotti toisistaan kaksi systemaattisen musiikkitieteen paradigmaa: antiikin ja keskiajan sävelsystemiorientoituneen ja uuden ajan teosorientoituneen paradigman (Dahlhaus 1982, 36–40).

”Paradigma” on yksi pahiten humanistisissa tieteissä väärinkäytetyistä filosofisista termeistä. Thomas S. Kuhnin kirjasta *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) juontuva termi viittasi alun perin laajoihin, tyypillisesti vuosisatoja kestäneisiin tieteellisiin maailmankuviin, jotka vaihtuivat tieteellisten kriisien ja niihin johtaneiden ”anomalioiden” seurauksena. Sanaa ”paradigma” on sittemmin alettu käyttää paljon pienemmistä, arkipäiväisemmistä ja jopa tutkijakohtaisista tieteellisistä suuntauksista. Dahlhausin erottamat kaksi musiikinteorian paradigmaa ovat mielestäni kuitenkin riittävän lähellä Kuhnin paradigmojen alkuperäistä merkitystä, jotta voimme tukeutua niihin tässä esityksessä – varsinkin kun Kuhn kytki paradigma-ideansa ensisijaisesti luonnontieteisiin, joiden suhdetta musiikkiin ja musiikinteoriaan tämä katsaus tarkastelee. Vaikka Dahlhaus puhui systemaattisen musiikkitieteen paradigmoista, niin sovellean hänen ajatustaan ahtaammin musiikinteorian historiaan. Kysymys Dahlhausin kahden paradigman käyttökelpoisuudesta musiikintutkimuksen muiden lohkojen historiassa jääköön toiseen yhteyteen.

Palaan teosorientoituneeseen musiikinteoriaan tuonnempana, mutta tässä kohden on syytä pysähtyä varhaisempaan malliin, jossa musiikinteorian ensisijaisina kohteina olivat sävelsystemit.

Se ”musiikki”, jota antiikin ja keskiajan musiikinteoria tutki, ymmärrettiin luonteeltaan abstraktiksi ilmiöksi. Ensisijaisia kohteita olivat intervallit, asteikot ja viritysjärjestelmät. Tutkimusote näihin ilmiöihin oli enemmän kontemplatiivinen kuin empiirinen. Jos avaramme katsettamme ahtaasti ymmärretyn musiikinteorian piiristä yleisempiin musiikkifilosofiin näkemyksiin, joita antiikin, keskiajan ja pitkälti myös renessanssin piirissä esitettiin, niin havaitsemme, että musiikilla oli monissa yhteyksissä tärkeä, jopa koko maailmankuvaa jäsentävä merkitys. Puhutaan ”harmonian ideasta”, jolla ei viitata nykyajan käsitykseen musiikin harmoniasta tai soinnutuksesta, vaan joka tässä yhteydessä merkitsee niin musiikin, maailmankaikkeuden kuin ihmisen harmoniaa: vastakohtien ja moninaisuuden ykseyttä. Harmonian idean valossa musiikki, kosmos, luonto ja ihminen (ymmärrettynä sekä psyykkiseksi

että fyysiseksi olioksi) olivat perustaltaan matemaattisia ilmiöitä.

Musiikinteoria sai korkean statuksen tieteiden joukossa. Seitsemän vapaan taitteen (taidon, tiedon) järjestelmässä (*septem artes liberales*; ks. kuva 1), jonka kantaisäksi yleensä mainitaan Marcus Terentius Varro (116–27 eaa.), musiikki kuului matemaattisten aineiden *quadriviumiin* yhdessä aritmetiikan, astronomian ja geometrian kanssa, ja keskiajalla *musicus* oli nimenomaan musiikinteoreetikko.



Kuva 1. Seitsemän vapaata taidetta toskanalaisen käsikirjoituksen kuvaamana. Vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas: astronomia, musiikki, matematiikka, geometria, retoriikka, logiikka ja grammatiikka. Pacino di Buonaguida (oletettu), v. 1335. (Lähde: British Library Manuscript, Royal 6 E IX f. 29.)

PYTHAGORALAI SUUS

Pythagoraan (eri lähteiden mukaan n. 570–490/495 eaa.) merkitystä länsimaisen tieteen muotoutumisessa voi tuskin liioitella – olkoonkin, että Pythagoras henkilönä häviää menneisyyteen myyttiksi ja legendaksi. Pythagoraan aikakausi (n. 500 eaa.), jota Karl Jaspers (1949) kutsui inhimillisen sivistyksen kannalta ratkaisevaksi ”akseliajaksi”, merkitsi siirtymistä myyttisestä rationaaliseen ajatteluun, ja pythagoralaisuuden ansiosta musiikki sai keskeisen roolin uudessa rationaalisessa maailmanku-

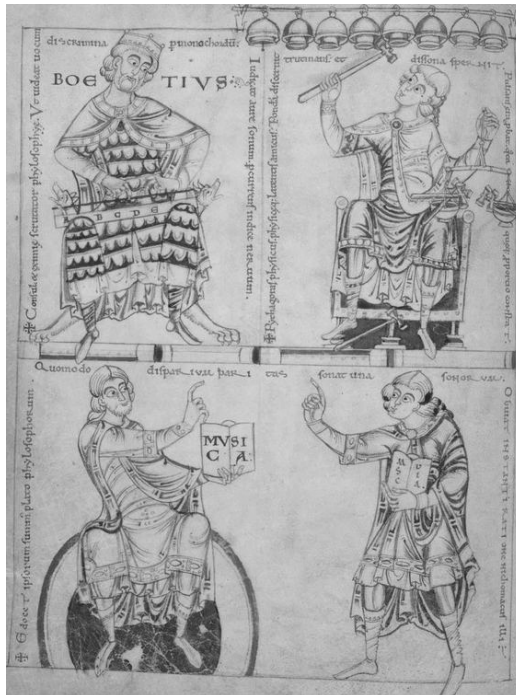
vassa (ks. esim. Zamminer 1989, 180–192). Rudolf Schäfke käyttää auktoritatiivisessa kirjassaan *Geschichte der Musikästhetik in Umrisen* (1982 [1933]) tästä ilmiöstä nimitystä ”harmonian noetiikka” vastakohtana aikaisemmalle ”sävelten magialle”.

Pythagoraan opit, sikäli kuin hänestä tiedetään henkilönä mitään, jäivät ilmeisesti lähinnä salatieteeksi. Hänen oppilaansa ja seuraajansa pitivät häntä ”ihmemiehenä”, mutta puhun tässä yhteydessä ”pythagoralaisuudesta” mieluummin kuin Pythagoraasta henkilönä. Musiikilla oli pythagoralaisuudessa keskeinen merkitys, ja legendojen Pythagoraasta tuli musiikinteorian esikuva jopa kahdeksi tuhaneksi vuodeksi eteenpäin.

Myyttinen Pythagoras esiintyy antiikin, keskiajan ja renessanssin kirjallisuudessa matemaattikkona, tähtitieteilijänä ja musiikinteoreetikkona (”harmonikkona”). Varhaisimmat häntä koskevat lähteet eivät kuitenkaan puhu näistä asioista, vaan korostavat hänen rooliaan ”viisaana miehenä”, määrittelemättä tarkemmin, mistä tämä ”viisaus” koostui (Lloyd 2014, 28–32). On myös ymmärrettävä, että sellaisia institutionalisoituneita tieteenaloja kuin matematiikka tai tähtitiede ei Pythagoraan aikakaudella ollut olemassa: myöhempi pythagoralaisuus sen sijaan oli tärkeä vaikutin mainittujen tieteiden eriytymisessä ja kehittämisessä. Pythagoraalta ei ole säilynyt omia kirjoituksia, vaikka eräät antiikin kirjoittajat antavat ymmärtää, että sellaisia olisi ollut olemassa. Pythagoraan oppien maantieteellisistä juurista on vallinnut monenlaisia käsityksiä. Nykytutkimuksessa on puhuttu muun muassa egyptiläisistä ja intialaisista aatteellisista lähtökohdista (ks. Zamminer 1989, 181–182), ja historian saatossa Pythagoraan taustalta on uskottu löytyvän jopa heprealaisia vaikutteita.

Pythagoralaisen musiikkikäsitteen lähtökohdista olivat intervallien lukusuhteet. Havaittiin, että musiikin keskeiset puhtaat intervallit oktaavi, kvintti ja kvartti palautuivat jännitetyn kielen yksinkertaisiin lukusuhteisiin 2:1, 3:2 ja 4:3. Monokordista, intervallien mittaamiseen soveltuvasta yksikielisestä kielisoittimesta, tuli musiikintutkimuksen työkalu. Tunnettuja ovat ne monet keskiajan ja renessanssin kuvat ja veistokset, joissa Pythagoras tai joku myöhempi musiikinteoreetikko mitailee intervallien lukusuhteita monokordin avulla (ks. kuva 2).

Sfäärien harmonia oli olennainen osa pythagoralaista musiikinteoriaa ja musiikkifilosofiaa. Sama yksinkertaisten lukusuhteiden harmonia, joka ilmeni musiikissa ja maailmankaikkeudessa, piti ottaa myös ihmisen eettisen luonteen ohjenuoraksi. Pythagoralaisuuteen kuului sielunvaellusoppi, johon kytkettiin matemaattis-musiikillisia eettisiä ideoita. Kun sielu saattoi vaeltaa oliosta toiseen, niin koko maailman – ja viime kädessä maailmankaikkeuden – keskuudessa vallitsi tiivis, kosmologiset mittasuhteet saava yhteys (Casadesús Bordoy 2013, 173). Pythagoralaisuuden traditioon kuulunut, meidän silmissämme lähinnä alkeismatematiikalta näyttävä mieltymys numeerisiin laskutoimituksiin selittyy numeroiden ja lukujen voimakkaalla luonteella. On sanottu, että meille numerot ovat ”kylmiä” kun taas pythagoralaisille ne olivat ”lämpimiä”: ladattuja maailmakuvaa määrittävillä merkityksillä (Joost-Gaugier 2006, 6).



Kuva 2. Tuntemattoman taitelijan kuvitusta Boethiuksen teokseen *De institutione musica*, v. 1130. Ylhäällä vasemmalta oikealle Boethius ja Pythagoras tekevät äänikokeitaan monokordilla ja kelloilla. Alhalla Platon ja Nicomachos kirjaavat viisauden ylös. (Lähde: Cambridge University Library li 3.12 fol 61v.)

Kuten edellä todettiin, Pythagoraasta tuli musiikinteoreetikkojen esikuva sadoiksi vuosiksi. Häneen ryhdyttiin liittämään myös perusteettomia tarinoita, joista vaikutusvaltaisinkin on niin sanottu ”Pythagoras-” tai ”pajalegenda”: alettiin väittää, että Pythagoras keksi intervallien lukusuhteet kuultuaan pajassa taottujen metallipalojen välisiä puhtaita intervaleja ja punnittuaan tämän jälkeen kyseiset metallipalat. Ensimmäinen tuntemamme kirjoittaja, joka kertoi tätä legenda, oli vuoden 100 molemmin puolin vaikuttanut Nicomachos, ja vielä G. W. F. Hegel (1770–1831) kertoi saman tarinan historianfilosofian luennoissaan (Riethmüller 1989, 311; Barker 2014, 200).

Pythagoraan ulkokohtaisen mytologisoinnin rinnalla pythagoralaisuus loi länsimaisen musiikkikäsitteen perusluonteisia vakaumuksia: musiikki on pohjimmiltaan rationaalista, tämä rationaalisuus on luonteeltaan matemaattista, ja matemaattisuuden ytimenä on yksinkertaisuuden idea. Musiikilla uskottiin olevan luontoon ja ihmiseen liittyviä merkityksiä ja vastaavuuksia, jotka eivät perustu siihen, että soiva musiikki kuvailisi ulkokohtaisesti luontoa.

Varhainen pythagoralainen musiikki-idea välittyi Platonin (427–347 eaa.) teok-

siin ilmeisesti ennen kaikkea ateenalaisen muusikon Damonin (400-luku eaa.) kautta. Damon oli patavanhoillinen musiikkihenkilö, joka maanpäällisti pythagoralaisuutta. Hän toimi valtiomies Perikleen (n. 495–429) neuvonantajana, rauhoitti tarinan mukaan humalaisen nuorisojoukon muuttamalla auloksen sävellajin doori-seksi ja tietävästi piti Ateenassa niin konservatiivisen puheen, että hänet karkotettiin kaupungista (ks. Schäfke 1982, 95–96). Platonin teoksissa, joista lähes kaikissa viitataan musiikkiin, etusijalla on musiikin ja sävelsystemien eettinen ja yhteiskunnallinen vaikutus, ja hänen tekstiensä sävy on pääasiassa konservatiivinen ja musiikin uudistuksia paheksuva.

Pythagoralaisuudella oli myös vastustajia. Musiikinteorian historiassa pythagoralaisuuden antipodiksi nostetaan tavallisesti Aristoteleen (384–322 eaa.) oppilas Aristoksenos (300-luku eaa.), joka korosti opettajansa jalanjäljissä musiikin empiiristä näkökohtaa (Burkert 1962, 248–250; Riethmüller 1989, 238). Aristoksenos konstruoi intervallit toisin kuin pythagoralaiset: hän ei lähtenyt teorioissaan jännitetyn kielen jaotteluista, vaan hänen lähtökohtanaan olivat tetrakordit (nelisäveliköt). Kvartin etäisyydellä toisistaan olevat äärisävelet täytettiin niissä eri tavoin, ja tuloksena oli joko ”diatoninen”, ”kromaattinen” tai ”enharmoninen” tetrakordi. Näistä voitiin konstruoida laajempia oktaavilajeja ja asteikkoja. Aristoksenoksen teorioissa keskeisiä olivat sävelten väliset, empiirisesti ymmärretyt suhteet, joita pythagoralainen tarkastelutapa ei aristoksenolaisuuden valossa täysin tavoittanut (Macran 2004 [1902], 89.)

BOETHIUKSEN MERKITYS

Antiikin Kreikan musiikinteoreettinen perintö näkyi monien myöhempien tutkijoiden teoksissa. Jotkut heistä (kuten Klaudios Ptolemaios [n. 85–165]) tunnetaan nykyään lähinnä luonnontieteilijöinä, toiset taas musiikkikirjoittajina (esimerkiksi Aristides [Aristeides] Quintilianus [ajoitus epävarma, mahdollisesti 100-luvun jälkipuoli]). Antiikin musiikinteorian tärkein välittäjä keskiajalle oli Anicius Manlius Severinus Boethius (eri lähteiden mukaan n. 475/480–524/526). Hänen kirjansa *De institutione musica* oli ilmeisesti keskiajan luetuin ja suorastaan virallisen aseman saanut musiikinteoreettinen teos. Boethius oli pitkälti antiikin filosofisen perinnön kokoaja, ei niinkään uusien ideoiden luoja, ja siitä syystä monet filosofian historian yleisteokset sivuuttavat hänet jopa kokonaan. Musiikinteorian ja musiikkifilosofian historiassa hänen tuotantonsa muodostaa olennaisen solmukohdan antiikin ja myöhemmän musiikkikäsitteiden välillä. *De institutione musica* perustuu antiikin auktoriteetteihin, joiden tekstejä Boethius tiivistää enemmänkin kuin siteeraa sellaisinaan (Reiss 1982, 20). Boethiuksen sitoutuminen pythagoralaiseen perintöön näkyy monissa kohdin, muun muassa näkemyksessä, että musiikin perusta on lukusuhde eikä ääni (Reiss 1982, 21), sekä pajalegendan kertomuk-

sessä kirjan ensimmäisessä osassa (Boethius 1989, 17–19).

Boethius oli kristitty, ja hänen musiikillinen ja filosofinen ajattelunsa oli sekoitus kristinuskoa ja uusplatonismia. 200-luvun uusplatonikko Plotinos piti ”yhtä” maailman eksistenssitason lähteenä, ja Boethiuksen filosofiassa kohoaminen kohti ”yhtä” merkitsi samaa kuin kohoaminen kohti kristillistä Jumalaa. Luonnontieteet ja matematiikka, jonka piiriin musiikinteoria kuului, olivat teologian esitieteitä (Heilmann 2010, 319–323). Se, mistä Boethius tänä päivänä usein muistetaan, on hänen tekemänsä musiikin kolmijaottelu: oli *musica mundana* (taivaankappaleiden musiikki), *musica humana* (ihmisen psykofyysinen musiikki) ja viimeisenä *musica instrumentalis* (soiva musiikki). Musiikinteoreetikon piti kohota tässä hierarkiassa ylöspäin kohti *musica mundanaa* ja lopulta Jumalaa.

MUSIIKINTEORIAN MURROS 1600- JA 1700-LUVUILLA

Vanhan ajan musiikinteorian juonteet ulottuivat pitkälle renessanssiajan tälle puolelle. Vähitellen tapahtui kuitenkin merkittävä murros. Siinä missä aikaisempi musiikinteoria paneutui sävelsystemeihin, siinä uudempi ajattelu otti musiikkiteoksen musiikinteoreettisen tutkimuksen keskeiseksi kategoriaksi.

Teosorientoitunutta ajattelutapaa ei pidä ymmärtää siten, että musiikinteoria kohdistuisi aina yksittäisiin musiikkiteoksiin. Teoreetikot tutkivat usein esimerkiksi soinnutuksen tai äänenkuljetuksen peruseräiteitä, mutta tutkimuksen laajempi viitekehys oli musiikkiteos – ei abstrakti ”quadriviaalinen” (Walter Wiora) sävelsystemi tai sen yhteydet sfäärien ja ihmisen matemaattiseen harmoniaan.

Muutos oli vähittäistä. Musiikkiteoksen käsite ei ollut vielä kovin vahvasti hahmottunut niin kutsutun barokin (1600–1720/1750) ajalla, ja sävelteosten muotoanalyysia alettiin harrastaa vähitellen 1700-luvun kuluessa. Vahvimmillaan teoskategoria oli 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen taidemusiikissa. Niin kutsutun muoto-opin (*Formenlehre*) perusteet kehitettiin 1800-luvun alkupuolella (esimerkiksi A. B. Marxin [1795–1866] tuotanto), ja 1800-luvun loppu ja 1900-luku on tuottanut suuren määrän musiikkiteosten analyysimenetelmiä, joista osaan viitataan tuonnempana tässä esityksessä. Teoksen käsitteellistä olemusta analysoiva filosofinen tutkimus sai alkunsa 1930-luvulla (Roman Ingarden, R. G. Collingwood), ja viime vuosikymmeninä musiikkiteoksen ontologia on ollut yksi taidefilosofian keskeisistä ongelma-alueista (esim. Nelson Goodman, Richard Wollheim, Nicholas Wolterstorff). Teoksen kategoria kyseenalaistettiin eräissä toisen maailmansodan jälkeisen nykymusiikin tapauksissa (esimerkiksi John Cagen ”teos” 4’33”), ja sitä on kritisoitu ajoittain aikamme kriittisessä ja kulttuurisessa musiikkiteoriassa.

Musiikinteorian murros oli osa sitä maailmankuvien ylimenoprosessia, jota 1600- ja 1700-lukujen filosofia, kulttuuri ja osaltaan myös musiikki heijastivat. Duuri-molli-tonaalisuuden esiinmarssi, joka tyypillisesti esitetään musiikinhisto-

rian perusteoksissa barokin suureksi uudistukseksi (jopa vallankumoukseksi), on historiallisesti vaikeasti jäljitettävä ilmiö: siinä ei ole kyse vain nuoteista luettavasta musiikillisesta struktuurista, vaan vähintään yhtä paljon ajattelu- ja kuuntelutavasta, jonka historiallinen rekonstruointi on kaikkea muuta kuin helppoa. Joka tapauksessa duuri-molli-tonaalisuudesta tuli yksi musiikinteorian keskeisistä selityskohteista, ja selitysten tueksi tarvittiin usein luontoa ja luonnontieteitä.

Nykyihmiselle tutut musiikinteorian haarat alkoivat hahmottua vähitellen. Harmonia-, polyfonia- ja muototeoria selvittivät musiikin eri dimensioita, ja samalla musiikinteorian luonne muuttui paljon käytännöllisemmäksi: se oli viimeistään 1700-luvulta alkaen yhtä paljon musiikin käsityöoppia kuin teoriaa teorian vuoksi.

Jos musiikinteoriaa halutaan systemoida kokonaisuutena, niin Dahlhausia seuraten voitaisiin ajatella, että harmoniaopista tuli musiikinteorian ydinalue, joka oli muiden lohkojen lähtökohta ja edellytys (Dahlhaus 2002 [1984], 252–259; ks. myös Dahlhaus 1980). Esimerkkinä tästä voidaan mainita edempänä käsiteltävän Jean-Philippe Rameaun toteamus, jonka mukaan harmoniaa koskeva tieto on riittävää musiikin kaikkien ominaisuuksien ”täydelliselle ymmärtämiselle” (Rameau (1971 [1722]), 3). Jos sitten ajatellaan musiikinteorian suhdetta luonnontieteisiin, niin juuri harmoniaoppi oli se ala, johon luonnontieteitä luontevimmin sovellettiin. Harmonian kahteen käsitteeseen kiteytyy koko musiikinteorian murros: ennen murrosvaihetta harmonia oli maailmankaikkeuden ja ihmisen harmoniaa lukusuhteiden merkityksessä, murroksen myötä musiikinteorian harmoniaoppi kohdistui musiikiteoksen soinnulliseen rakenteeseen.

RAMEAU: SOINTUFUNKTIOT JA YLÄSÄVELSARJA

1720-luvulla ilmestyi kaksi musiikinteorian historian keskeistä dokumenttia: ranskalainen säveltäjä ja teoreetikko Jean-Philippe Rameau (1683–1764) julkaisi vuonna 1722 teoksensa *Traité de l’harmonie: Réduit à ses Principes naturels* ja wieniläinen teoreetikko J. J. Fux (1660–1741) kolme vuotta myöhemmin kirjansa *Gradus ad parnassum*. Rameaun ja Fuxin kirjat kuvastavat musiikinteorian hidasta ylimenoa kohti uusia ajattelutapoja. Fux oli konservatiivi, ja hänen kirjansa muistetaan ennen kaikkea niin kutsutun Palestrina-tyylin kodifioimisesta kontrapunktin valmentavaksi oppijaksoksi. Rameau tutki kirjassaan sointuteoriaa ja sen perusteita, ja hän pyrki perustelemaan edistyksellistä ajatteluaan luonnon avulla.

1700-luvun alkupuolen merkitystä musiikinteoreettisten maailmankuvien ylimenovaiheena osoittaa se, että Rameau tukeutui tuotannossaan sekä vanhakantaisiin intervallien lukusuhteisiin että uutta akustista ajattelua edustaneeseen yläsävelsarjaan. *Traité* pitäytyy vielä matemaattisiin lukusuhteisiin, mutta Rameaun myöhemmässä tuotannossa lukusuhteet korvautuivat lopulta kokonaan yläsävelsarjalla, jonka merkittävin teoreettinen muotoilija ja demonstroija oli ollut Rameaun maanmies

Joseph Saveur (1653–1716). Rameaun teoreettisen tuotannon aatehistorialliset yhteydet olivat monipuolisia: hän kävi keskusteluja aikansa tunnettujen tutkijoiden kanssa ja sai ajatuksellisia vaikutteita niin kartesiolaisesta rationalismista kuin newtonilaisesta mekanistisesta maailmankuvasta (Christensen 1993, 139; Lester 2002, 761–770). Rameaun luonnontieteellisiä pohdintoja, joita on joskus luonnehdittu jopa pseudotieteellisiksi, on pidetty jossain määrin irrallisina ja jopa tarpeettomina hänen kirjojensa käytännöllisten osioiden kannalta (Gossett 1971, XV). Joka tapauksessa Rameau näki musiikinteoriassa olevan kaksi fundamentaalista puolta: järki (*raison*) ja kokemus (*expérience*) – siis yhtäältä teorian ”tieteellinen” perustelu ja toisaalta sen empiiris-käytännöllinen sovellettavuus (Waldura 2002, 201–208).

Rameaun teoreettiset teokset antoivat osittain nimiä sellaisille ilmiöille, jotka olivat olleet olemassa jo kauan; toisaalta hän myös eksplikoi aikanaan uusia käsitteitä ja ongelmia, jotka kiinnostavat teoretikoita yhä tänä päivänä. Hän loi ensimmäisenä teorian duuri-molli-tonaalisuuden kolmesta soinnulisesta perusfunktioista, joista hän käytti nimiä *tonique* (toonika), *sousdominante* (aladominantti) ja *dominante* (dominantti). Näiden avulla oli mahdollista selittää monia duuri-molli-tonaalisen harmonian piirteitä, ennen kaikkea sointukäännökset, jotka Rameaun teorian valossa selittyivät suhteessa kolmeen perusfunktioon. Sointukäännöksiin liittyi Rameaun käsite *basse fondamentale*. *Basse fondamentale* -ääntä ei soiteta: se on eräänlainen soinnutusta kuvaava imaginäärinen bassolinja. Rameau lausui ilmeisesti ensimmäisenä julki niin kutsutun mollisoinnun ongelman: yläsävelsarjan ensimmäiset äänekset tarjoavat selityksen duurisoinnulle, mutta mollisointu näyttäisi jäävän vaille ”luonnollista” tai luonnontieteellistä selitystä. Funktioteoria ja mollisoinnun ongelma jäivät elämään, ja niihin on syytä palata myöhemmin tässä esityksessä.

HELMHOLTZ JA 1800-LUVUN LUONTOPROBLEMATIIKKA

1800-luvun musiikinteoreetikot elivät toisenlaisessa ympäristössä kuin Fuxin ja Rameaun kaltaiset edeltäjänsä. Julkinen porvarillinen musiikkielämä vei voiton vanhasta hovien ja kirkkojen kulttuurista Wienin kongressin jälkeen, soitinmusiikin prestiisi kasvoi, ja konservatorioista ja musiikkiakatemioida tuli musiikkikoulutuksen keskuksia. Musiikinteoriasta tuli näiden oppilaitosten oppiaine, ja esimerkiksi Pariisiin ja Leipzigin kuuluisissa konservatorioissa toimi monia merkittäviä teoreetikoita. Tämä ei vähentänyt tarvetta perustella teorioita luonnon avulla. Luonnontieteiden arvovalta ja voimakas kehitys vetivät puoleensa musiikinteoreetikoita, ja selitystä musiikin teoreettiselle olemukselle etsittiin nyt yhtä hyvin akustiikasta kuin ihmisen psykologiasta ja fysiologiasta. Luontoon vetoamisen uskottiin epäilemättä myös nostavan omien tutkimusten arvoa, kun niille saatettiin antaa eräänlainen luonnontieteen status.

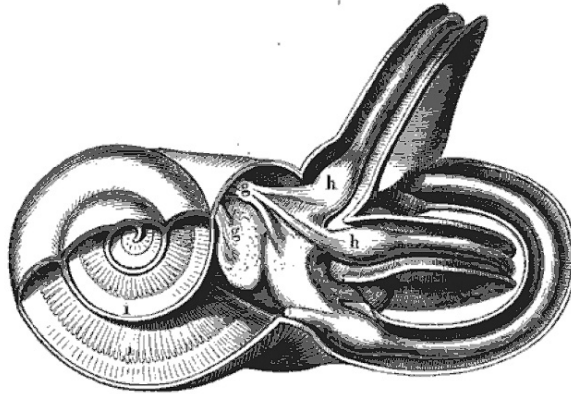
1800-luvun musiikkia on tavattu kutsua ”romanttiseksi”. Tämä määre painottaa 1800-luvun uskoa musiikin metafysiseen luonteeseen ja aikakauden musiikin leimaa-antavaa ekspressiivistä luonnetta. Puhe romantiikan ajanjaksosta on kuitenkin vain osatotuus. Myös älyperäinen kiinnostus musiikinteoriaa kohtaan oli ominaista 1800-luvulle. Toisinaan teorian perusteita etsittiin ajankohtaisesta filosofiasta, erityisesti saksalaisesta idealismista. Esimerkiksi aikaisemmin mainittu musiikin muoto-opin luoja, berliiniläinen teoreetikko A. B. Marx tukeutui lähinnä Hegelin filosofiaan, ja muun muassa Leipzigissä vaikuttanut Moritz Hauptmann (1792–1868) pyrki luomaan Hegelin dialektiikkaan perustuvan sointuteorian. Samassa vaiheessa luonnontieteet tulivat entistä vahvemmin estetiikan ja musiikinteorian perustaksi. Esimerkiksi saksalainen Gustav Theodor Fechner (1801–1887), ”psykofysiikan” perustaja, halusi luoda tieteen mittapuut täyttävän ”kokeellisen estetiikan”.

Pysähtykäämme tarkastelemaan toista saksalaista tutkijaa, fyysikko, fysiologi ja psykologi Hermann von Helmholtzia (1821–1894). Helmholtzin kirja *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1862) on yksi musiikin luontosuhteen merkittävimmistä klassikoista, ja sen perusajatukset ovat yhä opettavaisia, vaikka kaikki Helmholtzin näkemykset sävelaistimusten luonteesta eivät enää ole nykytiedon valossa päteviä.

Helmholtzin teoria sävelaistimuksista perustui niin kutsuttuun kuulon resonansiteoriaan (jonka idea oli esitetty jo 1700-luvulla). Helmholtz ajatteli, että ihmisen korva on kuin piano, jonka kaikupedaali on painettu pohjaan ja jonka vapaat kielet reagoivat soiviin frekvensseihin (ks. kuva 3). Yläsävelsarjasta tuli hänelle tärkeä soitinten äänten kvaliteetteja selittävä tekijä, ja samoin hänen kirjansa pohjusti akustiikassa myöhemmin keskeiseksi tullutta kysymystä konsonoivuuden ja dissonoivuuden fysikaalis-fysiologisesta perustasta (Vogel 1993, 277–279). Helmholtz oli ällistytävän monialainen kokeellinen luonnontutkija, ja hän otti kantaa myös humanististen tieteiden (*Geisteswissenschaften*) luonteeseen: hän vastusti hegeliläistä metafysistä tutkimusotetta ja katsoi, että myös humanististen tieteiden tulee olla empiirisiä (Hatfield 1993, 523). Jonkinlainen aatteellinen yhteys Hegeliin löytyy nähdäkseni siitä, että molemmat ihailivat taiteen klassista kauneutta.

Die Lehre von den Tonempfindungen -teoksen loppupuoli on omistettu musiikin historian esitykselle, joka kilpailee eheydensä ja näkemyksellisyytensä puolesta minkä tahansa saman aikakauden musiikinhistoriateoksen kanssa. Toisin kuin monet 1800-luvun musiikinteoreetikot (jotka olivat luonnontieteilijöinä diletantteja) Helmholtz ei väittänyt, että mikään musiikin rakenneperiaate olisi johdettavissa suoraan äänestä luonnonilmionä. Luonto antoi musiikille vain yleiset rajat, joiden puitteissa se saattoi saada monia erilaisia ilmenemismuotoja (ks. esim. Helmholtz 1913 [1862], 386). Jokaisella aikakaudella oli omat esteettiset periaatteensa, jotka määrittivät musiikin kulloisenkin luonteen. Musiikin historia jakautui kolmeen jaksoon: homofoniseen, polyfoniseen ja harmoniseen aikakauteen (Helmholtz 1913 [1862], 390–411).

Fig. 41.



Kuva 3. Korvan anatomiaa ja fysiologiaa Helmholtzin teoksen *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* toisesta painoksesta (Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1865, 204).

RIEMANN: LUONTO KONSERVATIIVISUUDEN PERUSTELUNA

Saksalainen musiikinteoreetikko Hugo Riemann (1849–1919) jatkoi monessa siitä, mihin Rameau jäi: mollisoinnun ongelma vaivasi Riemannia nuoresta pitäen, ja hän kehitti funktioteorian lopulliseen muotoonsa. Riemann on edelleen kiehtova musiikinteoreetikko. Monet hänen esittämänsä kysymykset ja yleiset näkemykset ovat yhä ajankohtaisia, vaikka hänen yksityiskohtaiset ratkaisuyrityksensä ovat monessa suhteessa aikansa eläneitä.

Riemannin harmoniateorian ytimessä oli vakaumus, että länsimainen duuri-molli-tonaalisuus on ainoa tonaalisuuden laji. Keskiajan kirkkosävellajit samoin kuin ei-eurooppalaiset säveljärjestelmät olivat vain eräänlaisia duuri-molli-tonaalisuuden muunnoksia. Tässä käsityksessään Riemann poikkesi paitsi Helmholtzista myös muun muassa 1800-luvun belgialaisesta teoreetikosta Francois-Joseph Fétisistä (1784–1871): Fétisin mukaan oli olemassa useita tonaalisuuksia, joista länsimainen duurin ja mollin järjestelmä oli vain yksi muiden joukossa.

Nuori Riemann uskoi akustiikan voimaan tonaalisuuden selittäjänä. Duurisointu löytyi helposti yläsävelsarjasta, ja mollisoinnun ongelman ratkaisemiseksi Riemann loi oman konstruktion, ”aläsävelsarjan”, joka oli yläsävelsarjan käännös ja jonka oli määrä selittää akustisesti mollisointu. Riemann joutui kuitenkin toteamaan konstruktion mielettömyyden, ja hän siirsi pohdintojensa painopisteen akustiikan sijasta ihmismieleen. Hän loi käsitteen ”sävelmielle” (*Tonvorstellung*), jonka avulla hän uskoi voivansa selittää funktioteoriaa noudattavan duuri-molli-tonaalisuuden luonnollisuuden. Sävelmielteet olivat ihmismielen sisäisiä, ikään kuin loogisia periaattei-

ta, joiden ansiosta ihminen ymmärtää kaiken musiikin duuri-molli-tonaalisuuden mukaiseksi. Tätä ilmiötä kuvasi toinen Riemannin käsite, ”sointuedustus” (*Klangvertretung*): Riemannin mukaan ihminen kuulee yksiaänisenkin melodian duuri-molli-tonaalisesti soinnutetuksi. Sävelmielleopin mukaan jokainen sointu on tonaalisuuden puitteissa suhteessa tonaaliseen keskukseen: sointu on aina myös relaatio. Tätä ilmiötä Riemann kutsui nimellä ”musiikillinen logiikka”. (Rehding 2003, 72.) Musiikinteorian historiaa käsittelevässä, tulkinnoiltaan varsin subjektiivisessa kirjassaan Riemann ilmaisi kiittollisuutensa Rameauta kohtaan: ”[- -]hän [Rameau] pyrki ensimmäisenä luomaan opin, joka selittää soinnun merkityksen satsin logiikalle”.²

Riemannin sävelmielleteorian juuria on etsitty niin uskantilaisuudesta kuin fenomenologiasta. Molemmat suuntaukset olivat ajankohtaisia Riemannin vanhoilla päivillä, ja Riemann oli yhteydessä musiikin akustiikkaa, psykologiaa ja fenomenologiaa tutkineeseen Carl Stumpfiin. Filosofisena ajattelijana Riemann oli ilmeisesti eklektikko, joka yhdisti toisiinsa monelta suunnalta saamiaan vaikutteita, eikä häntä voi samastaa mihinkään 1900-luvun vaihteen filosofiseen koulukuntaan. Sävelmielleteoria jäi myös jossain määrin keskeneräiseksi: Riemann kehitti sitä aktiivisesti elämänsä viimeisiin vuosiin saakka.

Luontoon tukeutuminen alkoi Riemannin tapauksessa saada konservatiivisia sävyjä. Duuri-molli-tonaalisuus yksilöllistyi vähitellen 1800-luvun kuluessa, ja lopulta Arnold Schönbergin ensimmäiset atonaaliset teokset n. vuosilta 1907–1908 veivät loppuun tonaalisuuden hajoamisprosessin, jota olivat ennakoineet monet 1800-luvun harmoniset ilmiöt – niin uussaksalaisen koulukunnan (Liszt, Wagner) rohkeat soinnulliset kokeilut kuin Johannes Brahmsin ”laajennettu tonaalisuus”.

Riemann takertui uudistusten keskellä duuri-molli-tonaalisuuteen ja pyrki todistamaan sen luonnollisuutta – ja samalla uudistusten ”luonnottomuutta”. Musiikin-historiateoksissaan Riemann pyrki kuvaamaan musiikin sisäistä tonaalista kehitystä, joka huipentui wieniläisklassikoiden, erityisesti Beethovenin tuotantoon. Luonnon merkitys normina ilmenee Riemannin teorioissa ehkä puhtaimmillaan.

ADORNO JA MUSIIKIN MATERIAALIN HISTORIAL LISUUS

Ottakaamme vielä esimerkki ajattelijasta, jonka mielestä musiikki ei liity millään olennaisella tavalla luontoon. Theodor W. Adorno (1903–1969) oli yksi Frankfurтин koulukunnan keskeisistä filosofeista. Merkittävä osa hänen tuotannostaan käsittelee musiikkia. Hän opiskeli paitsi filosofiaa Frankfurтин yliopistossa myös jonkin aikaa sävellystä Wienissä Alban Bergin johdolla, ja hän oli musiikillisen edistyksen ja eri-

2 “[- -] er [Rameau] zuerst versucht hat, eine *Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes zu schaffen*” (Riemann 1961 [1898], 479). Riemannin funktioteorian valossa sointu on aina osa laajempaa tonaalista kontekstia, toisin sanoen äänenkuljetuksen kautta toisiinsa liittyvien sointujen relaatioita. Tätä ilmiötä Riemann kutsui ”musiikilliseksi logiikaksi”.

tyisesti uuden Wienin koulukunnan ehdoton puolestapuhuja. Tässä on mahdollista sivuta Adornon moniulotteista filosofiaa vain lyhyesti.

Adornon musiikkifilosofian olennainen tekijä on materiaalin käsite. Materiaalilla ei hänen mukaansa ole mitään merkitsevää yhteyttä luontoon. Luonnon antamat äänet ja äänen akustiset perusteet ovat yhtä vähän musiikkia kuin äänet tai äänteet ovat kieltä. Musiikki on läpikotaisin historiallista, ja sen on oltava oikealla tavalla yhteiskunnallista. Musiikin yhteiskunnallisuus ilmenee materiaalin tasolla: materiaalilla on yhteiskunnallinen ”tendenssi”. (Ks. esim. Adorno 1978 [1948] 38–42.) Musiikki on paradoksaalisesti sitä yhteiskunnallisempaa mitä vähemmän se pyrkii olemaan yhteiskunnallista. Tämä on ymmärrettävä käsittääkseni siten, että jos säveltäjä kirjoittaa vaikkapa yhteiskunta-aiheista ohjelmamusiikkia, hän kahlitsee itsensä pintatason vääränlaiseen yhteiskunnallisuuteen.

Adorno piti ennen kaikkea Schönbergin vapaa-atonaalisen kauden teoksia esikuvallisina. Ne, toisin kuin esimerkiksi Igor Stravinskyn ”restauratiiviset” pyrkimykset, kuvastivat myöhäiskapitalistisen ihmisen vieraantuneisuutta ja hätää (”yksinäisyys tyylinä”).

Adornon musiikkifilosofia voidaan helposti kontrastoida Riemannin konservatiivisiin näkemyksiin. Riemannille perinnäinen duuri-molli-tonaalisuus oli luonnon välttämättömyys, Adorno taas piti atonaalisuutta historiallisesti välttämättömänä musiikillisen materiaalin uutena vaiheena. Suomessa Adorno on pitkään tunnettu lähinnä ”miehenä, joka tuomitsi Sibeliuksen”. Tämä on harmillista: Sibeliuksen kritisointi muodostaa vain pienen ja lähes merkityksettömän osan Adornon mammuttimaista tuotantoa, ja esimerkiksi Stefan Müller-Doohmin liitteineen yli 1000-sivuisessa Adorno-elämäkerrassa (2003) ei mainita Sibeliusta kertaakaan. Ainoa suomalainen, joka kirjassa mainitaan, on Georg Henrik von Wright.

LOPUKSI

Niin kutsuttu historiallis-kriittinen musiikkitiede pyrkii etsimään niitä ajatuksellisia ja aatteellisia edellytyksiä, jotka ovat muovanneet eri aikoina ”musiikiksi” ymmärrettyä ilmiötä. Helga de la Motte-Haberin ajatusta mukailleen on siirretty musiikin ymmärtämisestä musiikin ymmärtämisen ymmärtämiseen. Luonnon idea on hyvin perusluonteinen tapa ymmärtää musiikkia. Emme ehkä voi todistaa sävellykseen sisältyviä yksittäisiä ratkaisuja seurauksiksi luonnon ideasta, mutta musiikinteorian ja filosofian tasolla luonto on ollut yksi olennaisimpia välineitä musiikin tulkitsemiseksi. Toisinaan luonto on ollut väline musiikin ymmärtämiseksi, toisinaan taas musiikki on ollut väline luonnon jäsentämiseksi. Luonto on tarjonnut usein normin, jonka tuella on voitu arvottaa musiikin ”luonnollisuutta”. Yhteydet luontoon ovat olleet toisinaan väljempinä (on tukeuduttu enemmän luonnonfilosofiaan kuin luontotieteeseen); toisinaan luontoa on tutkittu hyvinkin eksaktisti – ja silti on voitu

suhtautua liberaalisti musiikin moniin ilmenemismuotoihin, kuten Helmholtzin esimerkki osoittaa. Musiikin suhde luontoon ja luonnontieteisiin on länsimaisen musiikin aatehistorian kantavia ideoita, ja sen tutkiminen auttaa meitä ymmärtämään myös ”itse” musiikkia. Tässä valossa käsittämättömältä (mutta myös valitettavan tavanomaiselta) tuntuu Cuthbert Girdlestonen Rameau-elämäkerran väite, että Rameau ”elää meille musiikkinsa ja vain musiikkinsa kautta”: Rameaun teorioilla on relevanssia vain niille, jotka ovat kiinnostuneita ”akustis-harmonisesta” tutkimuksesta (Girdlestone 1957, 515).

Tässä yhteydessä on pitänyt sivuuttaa monia merkittäviä teoreetikoita, jotka ovat tuotannoissaan pohtineet musiikin luontoyhteyttä. 1700-luvun teoreetikko-säveltäjä Giuseppe Tartini (1692–1770) on jäänyt Rameaun varjoon, ja saman vuosisadan matemaatikko Leonhard Euler (1707–1783) esitti kompleksisia ideoita musiikin luontoperustasta. 1900-luvun musiikinteoriassa muun muassa sellaiset tärkeät henkilöt kuin Heinrich Schenker (1868–1935), Paul Hindemith (1895–1963) ja Ernst Kurth (1886–1946) ovat kytkeneet teorioitaan luonnon ideaan.

Suomessa musiikin luontoproblematiikasta keskusteltiin aktiivisesti ennen kaikkea 1900-luvun alkupuolella. Ilmari Krohn (1867–1960) tukeutui harmoniateoriasaan (toisin kuin muoto-opissaan) lähinnä Riemanniin, kun taas Heikki Klemetti (1876–1953) kehitti erikoislaatuisen idean musiikin luonto-ominaisuuksien kehitymisestä evoluutiossa. Toisen maailmansodan jälkeen Eino Roiha (1904–1955) sivusi luontokysymystä suomalaisittain uraa uurtavassa kirjassaan *Johdatus musiikkipsykologiaan* (1949), ja 1960-luvun lopussa Jouko Tolonen (1912–1986) väitteli tohtoriksi mollisoinnun ongelmasta (Tolonen 1969). – Kysymys tonaalisuuden ”luonnollisesta” alkuperästä elää ainakin epäsuorasti yhä keskuudessamme musiikinteorian piirissä, puhumattakaan musiikkipsykologista, kognitiivisesta musiikkitieteestä ja musiikkiakustiikasta; suuntauksista, joita harjoitetaan myös tämän päivän Suomessa. ■

KIRJALLISUUS

- Adorno, Theodor W. 1978 [1948]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barker, Andrew 2014. Pythagorean Harmonics. Teoksessa *A History of Pythagoreanism*. Toim. Carl A Huffman. Cambridge: Cambridge University Press, 185–203.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus 1989. *Fundamentals of Music*. Translated by Calvin M. Bover. Toim. Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press.
- Burkert, Walter 1962. *Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg: Verlag Hans Carl. (Erlenger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band X.)
- Casadesús Bordoy, Fransesc 2013. On the origin of the Orphic-Pythagorean notion of the immortality of the soul. Teoksessa *On Pythagoreanism*. Toim. Gabriele Cornelli, Richard McKirahan & Constantinos Macris. Berlin: De Gruyter, 153–176. (Studia Praesocratica, Band/Volume 5.)
- Christensen, Thomas 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1980. Über das System der Musiktheoretischen Disziplinen im klassisch-romantischen Zeitalter. Teoksessa *Ars musica. Musica scientia: Festschrift Heinrich Hüsch*. Toim. Detlef Altenburg. Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl 1982. Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Toim. Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 25–48. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 10.)
- Dahlhaus, Carl 2002 [1984]: *Die Musiktheorie im 18. Und 19. Jahrhundert*. Erster Teil. Laaber: Laaber-Verlag. (Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 4.)
- Girlestone, Cuthbert 1957. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. London: Cassell and Company.
- Gossett, Philip 1971. Translator's Introduction. Ks. Rameau 1971 [1722], V–XXIV.
- Hatfield, Gary 1993. Helmholtz and Classicism: The Science of Aesthetics and the Aesthetics of Science. Teoksessa *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-Century Science*. Toim. David Cahan. Berkeley: University of California Press, 522–558.
- Heilmann, Anja 2010. Boethius. Teoksessa *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*. Toim. Stefan Lorenz Sorgner & Michael Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 311–329.
- Helmholtz, Hermann von 1913 [1862]. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Sechste Auflage. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Joost-Gaugier, Christiane L. 2006. *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle-Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lester, Joel 2002. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toim. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 753–777.

- Lloyd, Geoffrey 2014. Pythagoras. Teoksessa *A History of Pythagoreanism*. Toim. Carl A. Huffman. Cambridge: Cambridge University Press, 24–45.
- Lovejoy, Arthur O. 1948 [1927]. “Nature” as Aesthetic Norm. Teoksessa *Essays in the History of Ideas*. Westport: Greenwood Press, 69–77.
- Macran, Henry S. 2004 [1902]. Introduction. *The Harmonics of Aristoxenus*. Edited with translation, notes, introduction and index of words by Henry S. Macran. Chicago: Powell’s Bookstore, 1–93.
- Müller-Doohm, Stefan 2003. *Adorno: Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rameau, Jean-Philippe 1971 [1722]. *Treatise on Harmony: Reduced to its Natural Principles, Divided into four Books*. Translated with an introduction and notes by Philip Gossett. New York: Dover Publications.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reiss, Edmund 1982. *Boethius*. Boston: Twayne Publishers.
- Riemann, Hugo 1961 [1898]. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Riethmüller, Albrecht (1989). Musik zwischen Hellenismus und Spätantike. Teoksessa *Die Musik des Altertums*. Toim. Albrecht Riethmüller & Frieder Zaminer. Laaber: Laaber-Verlag, 207–325. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 1.)
- Roiha, Eino 1949. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: K. J. Gummerus.
- Schäfer, Rudolf 1982 [1933]. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Dritte Auflage. Tutzing: Hans Schneider.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoinnun ongelmia ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*. Helsinki: [Jouko Tolonen].
- Waldura, Markus 2002. *Von Rameau und Riepel zu Koch: Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. (Musikwissenschaftliche Publikationen 21.)
- Vogel, Stephan 1993. Sensation of Tone, Perception of Sound, and Empiricism: Helmholtz’s Physiological Acoustics. Teoksessa *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth-Century Science*. Toim. David Cahan. Berkeley: University of California Press, 259–287.
- Zaminer, Frieder 1989. Musik im archaischen und klassischen Griechenland. Teoksessa *Die Musik des Altertums*. Toim. Albrecht Riethmüller & Frieder Zaminer. Laaber: Laaber-Verlag, 113–206. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 1.)

ELINA MUSTONEN

Shakespearen naiset Lontoossa

Kansainvälinen *Shakespeare and Scandinavia* -konferenssi järjestettiin Lontoossa 8.–11.10.2015. Tapahtuman organisoinnista vastasivat *Kingston University*, *The Rose Theatre* ja *David Garrick's Temple to Shakespeare* sekä useat pohjoismaiset ja eurooppalaiset Shakespeare-tutkijat. Osallistujia oli satakunta Yhdysvaltoja myöten.

Olin saanut kutsun tuoda konferenssiin esitykseni *Her Infinite Variety – Shakespearen naiset sanoin ja sävelin*. Kyseessä on näyttämöllinen teos, joka muodostuu Shakespearen näytelmien monologeista sekä aikakauden virginaalimusiikista, säveltäjänimillä William Byrd, John Dowland, Orlando Gibbons, Thomas Morley, Giles Farnaby, Martin Peerson ja Giovanni Picchi. Yhtenäisen dramaturgisen kokonaisuuden suunnitteluun ovat lisäksi osallistuneet kirjallisuudentutkija Nely Keinänen sekä ohjaaja Johanna Freundlich. Itse toimin lavalla sekä näyttelijänä että muusikkona. Esiintymispaikkoina olivat maineikkaat *Rose Theatre* ja *Garrick's Temple to Shakespeare*.

Koska omat esitykseni osuivat konferenssin ensimmäisille päiville, pystyin seuraamaan muuta ohjelmaa täysipainoisesti vasta kahden jälkimmäisen päivän osalta. Konferenssin teeman mukaisesti paralleelisessioiden, paneelikeskustelujen sekä *keynote*-luentojen aiheet kattoivat monenlaisia näkökulmia Shakespearen tuotantoon ja sen vaikutukseen Pohjoismaissa.

Kirjailijan ”pohjoiset” näytelmät *Hamlet* ja *Macbeth* olivat luonnollisesti vahvasti esillä päivien aikana. On mielenkiintoista huomata, että pohjoiset yhteydet Lontoon teatterimaailmaan juontavat juurensa jo 1500-luvulle, jolloin lontolaiset näyttelijäseurueet kiersivät Baltian maissa, mikäli *Hamletissa* annetut tiedot pitävät paikkansa. *Macbethin* kantaesitys taas tapahtui todennäköisesti Tanskan kuningas Kristian IV:n valtiovierailun aikana vuonna 1606 *Hampton Courtin* palatsissa, joka sijaitsee vain muutaman kilometrin päässä konferenssin tapahtumapaikasta Kingstonissa. Tilaisuuden taustalla vaikutti varmasti Kristianin sisar, Englannin silloinen kuningatar Anne, joka oli tunnettu teatteriharrastuksestaan.

Vuonna 1767 toinen tanskalainen Kristian-kuningas – järjestysnumeroltaan VII – vieraili niin ikään Kingstonissa Shakespeare-merkeissä. Tällä kertaa kohteena oli temppele, jonka ajan kuuluisin englantilainen (Shakespeare-)näyttelijä David

Garrick oli rakentanut kirjailijan kunniaksi kotikartanonsa maille aivan Thamesin rannalle. Vakavista mielenterveysongelmista kärsineen nuoren kuninkaan kerrotaan olleen hyvin vaikuttunut Garrickin Hamlet-tulkinnasta.

Garrick rakennutti temppelinä alun perin laajaa Shakespeare-reliikkikokoelmaansa varten. Intiimin tilan keskeinen elementti on Roubiliacin veistos kirjailijasta, jonka mallina Garrick todennäköisesti poseerasi. Nykyään temppelissä on esillä pääasiassa Garrickin muotokuvia sekä muuta hänelle kuulunutta esineistöä. Temppeli on ollut sen rakentamisesta 1756 lähtien ainulaatuinen pyhiinvaelluskohde, ja siellä ovat esiintyneet maineikkaimmat englantilaiset ja kansainväliset Shakespeare-näyttelijät. Minulle kerrottiin, että tämä oli ensimmäinen kerta, kun edellä mainitun patsaan alla kuultiin Shakespearea suomeksi. Koskettava hetki alikirjoittaneelle (ks. kuva 1).



Kuva 1. Elina Mustonen virginaalin ääressä Garrick's Temple to Shakespearessa.

Konferenssin keskeinen tapahtumapaikka oli *Rose Theatre* Kingstonin keskustassa (ks. kuva 2). Rakennus on moderni, mutta sen suuri näyttämö noudattaa muodoltaan Shakespearen aikaista kaimaansa. Luentoja ja paneelien ohessa osallistujilla oli mahdollista nähdä Shakespeare-trilogia *The Wars of the Roses*. Trevor Nunn oli ohjannut Sir Peter Hallin ja John Bartonin alkujaan 1963 luoman kokonaisuuden näytelmistä *Henrik VI* (osat 1–3) ja *Rikhard III*. Produktio oli monin tavoin korkeatasoinen, ei vähiten upean näyttelijäkaartin ansiosta. Liekö syynä olleet korkeat odotukseni nojautuen Nunnin ikimuistoisiin ohjauksiin mm. *Nicholas Nickleby*stä ja

Loppiaisaatosta, en ollut esityksistä aivan niin vaikuttunut kuin olin odottanut. Silti teatteritilan mahdollistama välitön ja joskus suorastaan iholle tuleva kontakti näyttelijöiden kanssa yhdistettynä uskomattoman taidokkaaseen puheilmaisuun olivat kokemisen arvoisia.



Valokuva: Elina Mustonen

Kuva 2. Rose Theatre Kingston upon Thamesin keskustassa suur-Lontoossa.

Myös konferenssin varsinainen anti sai Shakespeare-entusiastin välistä hyriemään tyytyväisyydestä. Sessioissa kuultiin ja keskusteltiin paitsi yllä mainituista *Macbethin* ja *Hamletin* historiallisista esityksistä, myös ja etenkin Shakespearen vaikutuksesta pohjoismaiseen taiteeseen. Esillä olivat niin esityskäytännön näkökulmat ja käännöksiin liittyvät kysymykset kuin teosten vaikutus skandinaaviisiin taiteilijoihin 1800-luvulta nykypäivään. Erityisen huomion saivat Kierkegaard, Ibsen, Strindberg ja Sibelius. Eräs parhaista – ja hausimmista – kuulemistani esityksistä oli Uppsalan yliopiston professori Gunnar Soreliuksen katsaus Shakespearen pohjoismaisiin elokuva- ja tv-tulkintoihin.

Päätöspäivä alkoi professori Eero Tarastin *keynote*-luennolla Shakespearen vaikutuksesta pohjoismaiseen musiikkiin. Aiheesta keskusteltiin lisää sitä seuranneessa paneelikeskustelussa, jonka alustusten aiheina olivat Nielsenin Shakespeare-prologin synty, Sibeliusen *Myrsky*-musiikki sekä Sallisen *Kuningas Lear* -ooppera.

Suomalainen Shakespeare-kulttuuri oli esillä yllä mainittujen lisäksi myös muun muassa Kaarlo Bergbomin, Aleksis Kiven ja Aki Kaurismäen kautta. Myös suomalaisten teatterien Shakespeare-traditiota esiteltiin aina kalevalaisista sovelluksista alkaen. Kääntäjien paneelissa huomiota herätti ansaitusti WSOY:n tuore (2004–2013) Shakespearen näytelmien käännössarja, jonka ansiosta kirjailijan kaikki 38 näytelmää ovat nyt luettavissa uusina käännöksinä.

Konferenssin yhteydessä perustettiin myös pohjoismainen Shakespeare-seura (*The Nordic Shakespeare Society NorSS*). Sen tarkoituksena on muun muassa edistää pohjoismaista yhteistyötä Shakespeare-tutkimuksen saralla.

Kaiken kaikkiaan *Shakespeare and Scandinavia* -konferenssi tarjosi paitsi virkistävän ja ajatuksia herättelevän Shakespeare-kylvyn myös erinomaisen lähtölaukauksen nyt jo käynnissä olevalle kirjailijan juhluvuodelle. ■

ARTICLES

Chiara Bertoglioni

Four hands and four paws: Sibelius, Busoni and Lesko the dog

The friendship between Busoni and Sibelius, dating back to the years of Busoni's professorship in Helsinki, was a long-standing one, in spite of their differences. Close in age, they came from very dissimilar musical backgrounds and experiences, and their relationship started on a striking inequality of roles (Busoni was already a famous musician and a teacher, whereas Sibelius was then only a student).

Furthermore, Busoni, "the great pianist", wished to be appreciated as a composer and conductor; Sibelius, "the great composer", occasionally suffered from the failure of his efforts to become a concert violinist.

Notwithstanding this, and the occasional disagreements or the perplexities sporadically expressed by both on each other's works, the intensity of their friendship is abundantly documented by their letters, by the testimonies of those surrounding them, by works such as the *Geharnischte Suite* by Busoni where Sibelius – together with the other "Leskovites" – is the dedicatee of one movement, and by other documents which this article discusses. Among them, evidence of Busoni's interest in Sibelius' music is found in the former's letters to Breitkopf, as regards Busoni's concerts with Sibelius' works, questions on the progress of certain works by Sibelius, and Busoni's reactions to the positive or negative reception of Sibelius' compositions in the contemporaneous musical world.

Keywords: Sibelius, Busoni, Breitkopf, Italy

About the author: Chiara Bertoglio is a concert pianist and PhD in Music (University of Birmingham). She teaches at the University of Rome Tor Vergata.

Assi Karttunen

The music-related gestures of *la danse grotesque* in Rameau's *Les Sauvages*

Nowadays many of us agree that a *historically informed performance*, HIP, is not an objectified, historical truth about the music of previous centuries. Even so, we still need to reflect upon the many possibilities of how we actually embody historically informed performing in practice.

In this article I will explore the music-related movements of *la danse grotesque* in Jean-Philippe Rameau's composition, *Les Sauvages*, as a musician-researcher, harpsichordist, and a *basso continuo* player. The article deals with the solo harpsichord composition as

well as with the version for soloists, vocal ensemble and orchestra as part of the *opérballet Les Indes galantes*.

One of the key concepts in my research is the rhetorical *actio*. However, rhetorical *actio* is not only about speech or oratory. When applied to music, the tradition encompasses a range of other bodily actions not necessarily related to the act of speaking.

By positioning ourselves in the dialectical space between history and the musical material, we process and modify it. As a result we gain a whole gamut of artistic possibilities. These alternatives are much more *historically informed* than we might think at first, because our own, temporal position in the historical continuum is comprehended as a part of it.

Keywords: baroque, *la danse grotesque*, embodiment, historically informed performance, musical gestures, music-related movements, performance practice, practice-based research, rhetorical *actio*.

About the Author: Assi Karttunen DMus is a harpsichordist specialized in performing and researching Baroque music. She also performs in interdisciplinary groups with experimental and contemporary repertory. Karttunen works as a musician-researcher at DocMus, Doctoral school of the Sibelius Academy, and teaches harpsichord playing and basso continuo at the Early music faculty, Sibelius Academy. She has recorded solo albums (Alba, Divine Arts), has played in several orchestras and ensembles, and is currently working in her Elysian Fields Workshop.

LECTIO PRAECURSORIA

Ilpo Laspas

Bach on the organ and on the harpsichord – Approaches to playing and transcribing

For his five artistic doctoral concerts, Ilpo Laspas concentrated on Johann Sebastian Bach's works for organ and harpsichord. He explored the limits of idiomaticity and some aspects of transcriptions. In his written work, Laspas explored the transcription principles Bach used in his keyboard transcriptions of Antonio Vivaldi's violin concertos. Laspas also made a "stylistic transcription" of his own, inspired by Bach's transcription principles.

Keywords: Idiomaticity, organ, harpsichord, Bach, Vivaldi, transcription

About the author: Ilpo Laspas is a Doctor of Music and a concert organist, harpsichordist and transcriber.

Markus Malmgren

The organ as a foreman in a coequal musical community

Markus Malmgren's artistic doctoral studies included five recitals, with a repertoire ranging from renaissance polychoral music to the rock opera *Jesus Christ Superstar*. In these recitals Malmgren demonstrated the use of the organ as the sonorously unifying element in various vocal and instrumental ensembles. This was also the subject of his written report *The Art of Playing Between the Notes – Aspects on the Essence of Thorough Bass*.

The present article constitutes Dr Markus Malmgren's lectio praecursoria at the public examination of his doctoral degree. Here he presents some of the main conclusions in his written report, as well as some of the important experiences from his recital series *Organum – primus inter pares*. From a historical perspective today's organist's education is too narrowly focused on the study of solo repertoire, says Malmgren, and he advocates a broader understanding of the organ as a universal accompaniment and back-up instrument – regardless of musical styles.

Keywords: organ, multidisciplinary musicianship, conducting, polyphony, thorough bass, performance practice of historical church music, period instruments

About the author: Dr Markus Malmgren is a freelance organist and teaches the organ, ensemble playing, improvisation and church music practices at the Sibelius Academy.

Kari Vaattovaara

A lutenist as Apollo's advocate

Throughout the Middle-Ages and the Renaissance, the lute was simply *the* instrument for solo music and for accompanying the human voice. However, the lute has been in cultural obscurity for over 300 years, and remains so, in spite of a vast increase in the popularity of performing early music. Contemporary musical institutions are geared towards philharmonic ideals, even in the case of baroque orchestras. A different approach to music, such as solo lute playing, does not quite fit with this identity, and runs into ideological and practical obstacles in today's world of western art music.

Key words: European humanism, French music, Interview data, Lute, 16th century.

About the Author: Kari Vaattovaara is a Doctor of Music and an independent lutenist and writer.

REVIEW

Matti Huttunen

Music, theory, and natural sciences: A historical survey

The review is based on a paper the author gave at the Finnish Society for Natural Philosophy in November, 2015. The article focuses on some important figures and phenomena of the history of music theory. Pythagoreanism and Boethius belong to the “tone system oriented” paradigm (C. Dahlhaus) of the Antiquity and the Middle-Ages, whereas such authors as Rameau, Helmholtz and Riemann represent the “work oriented paradigm”, which replaced the earlier model after the Middle-Ages. The article finally comments on the philosophy of Theodor W. Adorno, according to whom the material of music does not have any significant connection to nature.

Keywords: music theory, natural sciences

About the author: Matti Huttunen, PhD, Professor Emeritus (Sibelius Academy)

REPORT

Elina Mustonen

Shakespeare’s women in London

The international academic conference “Shakespeare and Scandinavia” was held in Kingston, London on 8.-11.10.2015. The conference offered a wide perspective on Scandinavian Shakespeare studies and Shakespeare’s influence on Scandinavian artists. Elina Mustonen was invited to the conference to present her latest solo production “Her Infinite Variety - Women of Shakespeare in Word and Music.” The performances took place at the prestigious and historically important venues Garrick’s Temple to Shakespeare and Rose Theatre.

Key words: Shakespeare, Scandinavia, Kingston, Rose Theatre, Garrick’s Temple to Shakespeare, Her Infinite Variety

About the Author: Elina Mustonen (D.Mus.) is a harpsichordist and pedagogue with a wide theatrical experience on Shakespearean roles and on the music of the early modern period.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO