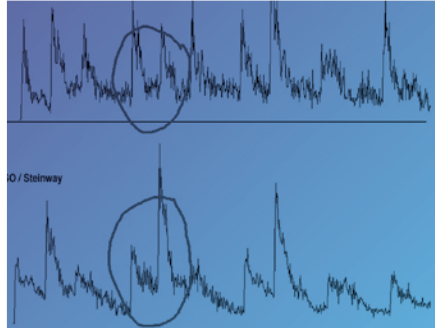
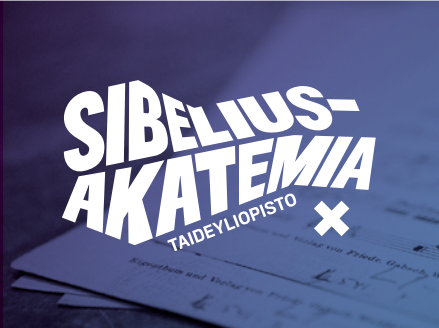
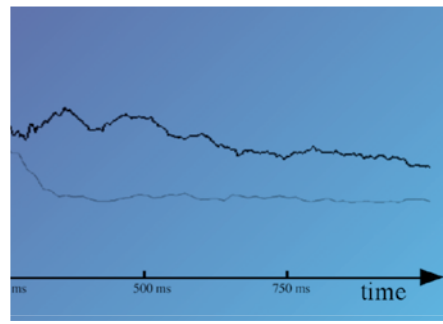
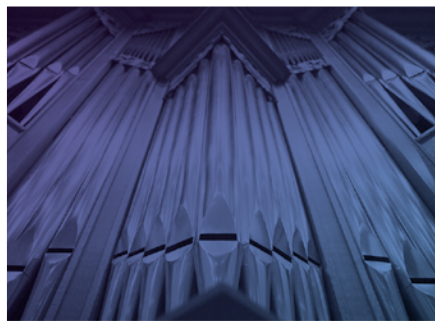
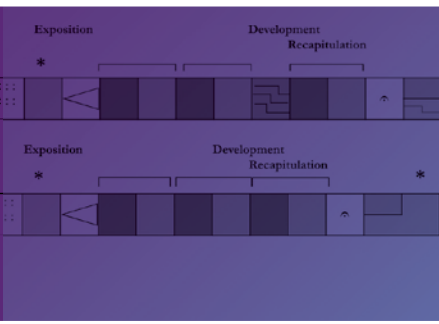
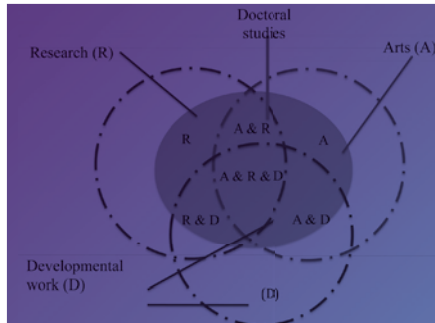
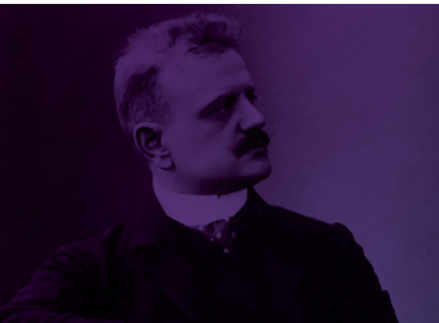
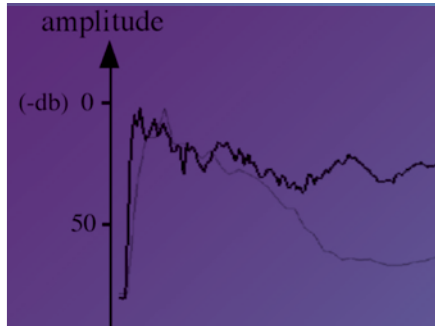
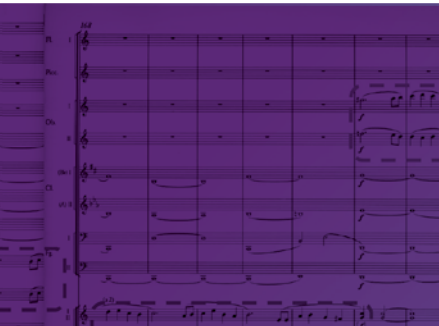


TRIO

Vol. 3 no. 2

Joulukuu 2014



TRIO vol. 3 no. 2

Joulukuu 2014

Toimituskunta: professori Veijo Murtomäki, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Jorma Hannikainen (SibA/Kimu), MuT Tuire Kuusi (SibA/DocMus), FT Inkeri Ruokonen (HY) ja MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW).

Toimitusneuvosto: professori Anne Sivuoja (SibA/DocMus), professori Lauri Suurpää (SibA/Säte), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte)

Toimitussihteeri: MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus)

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2014

Toimituksen osoite:

Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

<http://www.siba.fi/art-and-research/research/research-publications>

ISBN 978-952-5959-86-4

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkójulkaisu)

SISÄLLYS

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

ARTIKKELIT

MATTI HUTTUNEN

<i>Aubade</i> op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella	6
---	---

MARKUS MANTERE

The Prophet in a Strange Land?

Aspects of Arnold Schönberg's Immigration and Cultural Adaptation to the United States	19
--	----

LEENA UNKARI-VIRTANEN

Musiikin historian tietoja ja taitoja oppimassa	40
---	----

LEKTIOT

MART ERNESAKS

Liszt ja eri kansallisuuksien musiikki	50
--	----

TEEMU KIDE

Kelluntamusiikki

Improvisoinnin opetusmenetelmä	59
--------------------------------------	----

KARI TURUNEN

From historical evidence to performing Palestrina	63
---	----

TUIJA WICKLUND

Jean Sibelius's <i>En saga</i> and Its Two Versions: Genesis, Reception, Edition, and Form	75
--	----

KATSAUKSIA JA MUITA KIRJOITUKSIA

LOTTA ILOMÄKI

Mikä ”solfalle” nimeksi?	84
--------------------------------	----

TIINA KOIVISTO

Muuttuvat musiikinteoreettiset käsitteet	90
--	----

MARKUS KUIKKA

The 16 th Biennial International Conference on Baroque Music	95
---	----

TUIRE KUUSI

Arvio Martin Paneliuksen, Risto Santin ja Jarkko S. Tuusvuoren teoksesta <i>Käsikirja</i>	97
---	----

PETER PEITSALO

Kirkkomusiikin taiteellisen tohtorikoulutuksen suuntaviivat.....	99
--	----

TIMO VIRTANEN

HIP, Carpelan ja Sibelius	106
---------------------------------	-----

ABSTRACTS IN ENGLISH	111
----------------------------	-----

Lukijalle

On jälleen *Trion* aika! On ollut ilo huomata, että *Trio* on vakiinnuttamassa asemansa ja että *Trioon* tarjotaan tekstejä tasaiseen tahtiin. Kirjoitukset ovat monen-tyyppisiä, ja tämänkertaisessakin *Triossa* on niin artikkeleita, lectioita, arvioita kuin myös katsaustyyppisiä muita kirjoituksia.

Kuten aikaisemminkin, lehden artikkelit ovat läpikäyneet vertaisarvioinnin. Ensimmäinen artikkeli käsittelee 1950-luvun suomalaista musiikkikulttuuria ja sen ristiriitaisuuksia sekä Erik Bergmanin teosta *Aubade* tämän kontekstin osana. Matti Huttunen maalaa lukijalle monipuolisen ja elävän kuvan, jossa säveltäjät ja muut toimijat sekä erilaiset tapahtumat, ilmiöt, vaikutteet, tyyli ja teokset löytävät oman paikkansa osana kokonaisuutta. Markus Mantereen esseetyyppinen artikkeli puolestaan tarkastelee Arnold Schönbergin emigroitumista Yhdysvaltoihin toisen maailmansodan alla ja hänen elämänsä ensimmäisiä vuosia siellä. Mantere kuvaa Schönbergin ja nuoren amerikkalaisen musiikkikulttuurin törmäystä ja uuden tilanteen vaikutuksia Schönbergin säveltäjänuranaan.

Tämänkertaisessa *Triossa* on myös useita kirjoituksia, jotka käsittelevät musiikkikoulutusta. Ensimmäinen niistä on Leena Unkari-Virtasen musiikin historian opetusta käsittelevä artikkeli. Unkari-Virtanen tarkastelee musiikkioppilaitosten musiikin historian opetussuunnitelmien sisältöä ja luonnostelee yhdenlaisen opetussuunnitelmavaihtoehdon historian didaktiikasta ja taidepedagogiikasta käydyn keskustelun pohjalta. Muissa *Trion* kirjoituksissa Lotta Ilomäki pohtii säveltapailu-oppiaineen (tai ”solfan”) nimeä, ja siihen liittyen Tiina Koivisto tarkastelee erityisesti havaitsemiseen liittyviä musiikinteoreettisia käsitteitä. Peter Peitsalo luo kirjoituksessaan katsauksen Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikin alalta tehtyjen taiteellisen tohtorintutkimusten sisältöihin ja piirtää suuntaviivoja tuleville tutkinoille. Muihin kirjoituksiin lukeutuu myös Timo Virtasen kuvaus siitä, kuinka Suomessa kuultiin ensimmäistä kertaa ”vanhaa musiikkia” alkuperäissoittimilla esitettynä ja miten näkemys tästä konsertista päättyi Jean Sibeliuksen tietoon. Muita kirjoituksia edustavat lisäksi Markus Kuikan kokemukset Salzburgissa pidetystä barokkimusiikkikonferenssista ja Tuire Kuusen kirjoittama arvio *Käsikirjasta*.

Tohtorintutkimusten lectioita on tällä kertaa neljä, ja ne antavat hyvän esimerkin Sibelius-Akatemian kolmesta erilaisesta tohtorikoulutuksesta (taiteilijakoulutus, tutkijakoulutus ja kehittäjäkoulutus). Mart Ernsesaksin (taiteilijakoulutus) konserttisarjan pääosan muodostivat Franz Lisztin pianomusiikki, kun taas kirjallisen työn kohteena olivat Lisztin pedaalimerkinnät. Kehittäjäkoulutuksen tutkimusten lectioita on kaksi. Teemu Kiteen tutkinnon kehittämistyön kohteena oli improvisaation opettamisen menetelmä, joka sai nimen *Kelluntamusiikki*.

Kari Turusen tutkinnon kohteena puolestaan oli Palestrinan kirkkomusiikki, ja tutkintokokonaisuus käsitti tutkimuksen Palestrinan teoksista ja niiden esittämiskäytännöistä, kaksi konserttia sekä kokonaisraportin. Tuija Wicklundin tutkinto edustaa tutkijakoulutusta ja lectio tiedeyliopistoista tuttua väitöstilaisuuden lectiota. Wicklundin tutkimus käsitteli Jean Sibeliuksen *Sadun* kahta versiota (1892 ja 1902).

Tuire Kuusi

P.S. Vuosi sitten julkaisimme ensimmäistä kertaa listan käyttämistämme vertaisarvioijista. Jatkamme tätä arviointien läpinäkyvyyden kannalta tärkeää menettelyä.

Vuoden 2014 *Trion* vertaisarvioijat:

Glenda Goss, Markus Kuikka, Tuire Kuusi, Veijo Murtomäki, Merit Palas, Inkeri Ruokonen, Juha Torvinen, Timo Virtanen, Olli Väisälä.

MATTI HUTTUNEN

***Aubade* op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella¹**

Jenny ja Antti Wihurin rahasto luovutti saksalaiselle säveltäjälle Paul Hindemithille järjestyksessään toisen Sibelius-palkinnon vuonna 1955; ensimmäisen kerran palkinto myönnettiin edellisenä vuonna Sibeliukselle itselleen. Erik Bergman toimi tuolloin *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelijana ja kirjoitti innostuneen arvion Radion Sinfoniaorkesterin konsertista, jossa Hindemith johti omia sävellyksiään. Bergmanin mukaan Hindemith ”ei ole kapellimestari tavanomaisessa merkityksessä. Hän on nero - - .”² (*Hufvudstadsbladet* 12.10.1955.) *Helsingin Sanomain* arvostelijan Tauno Karilan näkemys oli päinvastainen. Karila katsoi, että Hindemithin musiikki ei osoita modernin musiikin oikeaa kehityssuuntaa: ”Se on vailla tunnetta ja sydämen sykintää. - - Johtaako kehitys säveltaiteessa äyllisen aineksen hallintaan? Tällainen näköala on epäilemättä uusi, mutta onko se luonnon lakien mukainen? Sitä seikkaa kannattaa miettiä.” (*Helsingin Sanomat* 12.10.1955.)

Bergmanin ja Karilan kiista Hindemithin teosten arvosta vaikuttaa ensi näkemältä harmittomalta erimielisyydeltä, mutta se kiteyttää osan siitä moninaisuudesta ja ristiriitaisuudesta, joka oli ominaista 1950-luvun suomalaiselle musiikkikulttuurille.

Bergman oli vuoteen 1955 mennessä tehnyt ensimmäiset tuolloisessa katsannossa radikaalit kokeilunsa uusien sävellystekniikoiden alalla: vuonna 1952 syntyi ensimmäiseksi suomalaiseksi dodekafoniseksi teokseksi laskettava *Espressivo* pianolle ja seuraavina vuosina lisää dodekafonisia teoksia: *Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle* (1953–54) ja *Exsultate* uruille (1954).³

Karilan tausta oli toisenlainen: hän oli väitellyt tohtoriksi vuonna 1954 aiheenaan *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Yrjö Kilpisen ja Oskar Merikannon yksilaulujen*

1 Artikkelin perustuu Åbo Akademin musiikkiteorian koulutusohjelman ja Sibelius-museon Erik Bergman 100 -juhlasymposiumissa vuonna 2011 pidettyyn englanninkieliseen esitelmään.

2 ”Han är ingen dirigent i vanlig bemärkelse. Han är ett geni - - .”

3 Bergmanin varhaisesta dodekafonisesta tuotannosta ks. Apajalahti 1989.

melodiikassa (Karila 1954). Karilan tutkimus liittyi Suomessa tuolloin ajankohtaiseen keskusteluun musiikin sisältötulkinnosta, siis siitä tutkimussuuntauksesta, jota yleisesti tavataan kutsua musiikkihermeneutiikaksi. Karilan väitöskirja perustuu laajaan lukeneisuuteen, mutta jälkipolvet ovat myös moittineet hänen tapaansa etsiä ”vesimaisemien” musiikillisia vastineita Sibeliuksen, Merikannon ja Kilpisen lauluisista. Kirjasta voi nähdä, että Karila oli vanhan kansallisromanttisen musiikin ihailija, joka Hindemith-arviossa perusteella halusi musiikin kehittyvän tulevaisuudessa eri suuntaan kuin Bergman.

1950-luvun loppupuolella musiikki-ihmiset kokivat rinnakkain mitä moninai- simpia ilmiöitä. Sibelius kuoli vuonna 1957, ja hänen hautajaisensa olivat suuri kansallinen surujuhla. Muutama nuori säveltäjä toimi hänen arkunkantajanaan, ja suuri joukko ihmisiä oli kerääntynyt katujen varsille jättämään jäähyväisiä ihailulle säveltäjälle. Jo seuraavana vuonna Karlheinz Stockhausen vieraili ensimmäistä kertaa Suomessa pitäen luentokonsertin Helsingissä ja Turussa.

Vuonna 1956 Bergman alkoi säveltää siihenastisen 1950-luvun tuotantonsa suurinta sävellystä, orkesteriteosta *Aubade*. Teos valmistui vuonna 1958, ja se tunnustetaan yleisesti yhdeksi Bergmanin merkittävimmistä sävellyksistä. Teos lunastettiin Helsingin kaupunginorkesterin 75-vuotisjuhlaan liittyneessä sävellyskilpailussa. Se kantaesitettiin kaupunginorkesterin konsertissa Tauno Hannikaisen johdolla 20.11.1959, ja sen esitys Pohjoismaisilla musiikkipäivillä 1960 oli menestys (ks. Bergman-Chydenius-Rydman 1966: 373). Mikko Heiniön sanoin teos ”vakuutti dodekafonian vastustajatkin” (Heiniö 1994: 27).

Aubadea voidaan pitää sarjallisen musiikin ensimmäisenä suomalaisena esimerkkinä: teoksen sävelkestot on osittain johdettu 12-sävelrivistä.⁴ Teoksen rivi sisältää moninaisia symmetriarakenteita. *Aubadeen* liittyi myös ohjelmamusiikillinen inspiraationlähde: Bergman kertoi myöhemmin, että hän sai idean teokseen Istanbulin äänistä ja aamusumisesta maisemasta. Juha Torvisen (2011; 2012: 3–4) siteeraamasta Bergmanin matkapäiväkirjasta käy ilmi, että kokemus oli Bergmanille suorastaan ekstaattinen. Bergman käyttää innoittuneessa päiväkirjatekstissään ilmaisua ”impressionistinen sävelruno”, ja teoksen työnimenä oli Torvisen mukaan ”Extase”. *Aubadea* on tavattu luonnehtia ”uusimpressionistiseksi”, eikä liene harvinaista, että teoksen kokosävel- ja tritonusrakenteet tuovat mieleen Debussyn musiikin. *Aubaden* luonteeseen ohjelmamusiikkina palataan tarkemmin edempänä.

4 Vastaus kysymykseen, edustaako *Aubade* sarjallisuutta vai ei, riippuu sarjallisuuden määritelmästä, mutta katson perustelluiksi puhua artikkelissani *Aubadesta* sarjallisena tai sarjalliseen ideaan perustuvana sävellyksenä. Heiniön (1994: 28) mukaan ”teoksessa orastaa moniulotteinen sarjallisuus”, mutta toisaalta Heininen (1972: 7) katsoo, että ”Aubade, Simbolo ja Sela on sävelletty moniulotteisella sarjatekniikalla”. *Suomen säveltäjiä II* -kirjaan (1966) sisältyvässä säveltäjäesittelyssä, jonka yhdeksi kirjoittajaksi on merkitty Erik Bergman, sanotaan, että ”säveltäjä soveltaa siinä [*Aubadessa*] ensi kerran ns. sarjallisen musiikin periaatteita” (Bergman-Chydenius-Rydman 1966: 373). Teokseen *Miten sävellykseni ovat syntyneet* kirjoittamassaan tekstissä Bergman (1976: 27) kuvaa suhdettaan ”kaksitoistasävel- ja sarjalliseen tekniikkaan”: ”Ehkä juuri siksi, että tämä tekniikka on niin ankaran konstruktivistista luonteeltaan, säveltäjän on pakko pinnistää mielikuvituksensa äärimilleen – ja tästä puolestaan on aina hyötyä.”

Tässä artikkelissa en tuo uusia näkemyksiä *Aubaden* yksityiskohtaisiin rakenteellisiin ratkaisuihin, vaan pyrin tulkitsemaan *Aubadea* osana 1950-luvun suomalaista musiikkikulttuuria.

Seuraavassa käsittelen aluksi Suomen musiikin historian panoraamaa 1950-luvulla. Kuva on moninainen, ja joidenkin palasten juuret ulottuivat jopa pitkälle 1900-luvun alkupuolelle. Selvää on, että 1950-luvun musiikkikulttuuria koskeva kuvaukseni jää puutteelliseksi, mutta toivon voivani valaista joltain osin sitä tilannetta, johon *Aubade* syntyi. Sitten pohdin *Aubaden* luonnetta ja merkitystä kolmen mahdollisen tulkintamallin avulla. Nämä ovat: (1) musiikkityylien historia, (2) Carl Dahlhausin rakennehistoria sekä (3) sävellystekniikan kehityshistoria. Yksikään näistä tarkastelutavoista ei tarjoa tyydyttävää kokonaiskuvaa *Aubaden* tulkitsemiseksi. Yritän astua askelen eteenpäin näistä tulkintamalleista ja tutkia, millainen henkilökohtainen radikaali valinta *Aubade* oli omassa historiallisessa kontekstissaan. Tulkintani on, että *Aubade* oli kommentti aikakautensa musiikki-ilmioihin ja tällaisena kommenttina monitahoisesti ironinen teos.

SUOMEN MUSIIKIN KUVA 1950-LUVUN LOPPUPUOLELLA

Kansalliset kysymykset ja keskustelu ohjelmamusiikista. Sibelius kuoli vuonna 1957, aikana, jolloin *Aubaden* sävellystyö oli käynnissä. Sibeliuksen muistokirjoitukset ja hänen hautajaisensa eivät olleet suinkaan ainoita kansallisia ilmauksia 1950-luvulla. Kansallinen ajattelutapa eli 1950-luvulla ehkä vahvimmin musiikkikirjallisuudessa: oltiin kiinnostuneita ennen kaikkea Sibeliuksen elämästä ja hänen teostensa muotorakenteista ja sisällöistä.

Karilan opettaja, ”Suomen musiikkitieteen isä” Ilmari Krohn julkaisi vuosina 1942–46 laajan kolmiosaisen tutkimuksen Sibeliuksen sinfoniosta (Krohn 1942; Krohn 1945; Krohn 1946). Tutkimuksen ensimmäinen osa käsitteli Sibeliuksen sinfonioiden muotorakenteita, osat kaksi ja kolme oli omistettu sinfonioiden ”tunnelmasisältöjen” (*Stimmungsgelt*) tarkastelulle. Krohnin musiikkihermeneuttinen tutkimusote, joka tukeutui ”kirjoittajan poeettisiin visioihin”, oli siis jossain määrin samantapainen kuin mitä Karila sovelsi väitöskirjassaan kymmenisen vuotta myöhemmin. Krohnin tulkinnat Sibeliuksen sinfoniosta olivat vahvan isänmaallisia: mukana oli niin *Kalevalaa* kuin suomalaista luontoa. 1950-luvulla ilmestyivät sitten Krohnin laajat Bruckner-tutkimukset, jotka olivat rakenteeltaan samanlaisia kuin hänen Sibelius-tutkimuksensa: hän täydensi muotoanalyysijaan vahvoilla sisältötulkinnoilla, jotka Brucknerin kohdalla olivat eräänlaisia uskonnollisia visioita (Krohn 1955; Krohn 1956; Krohn 1957). Krohn nojautui tutkimuksissaan kehittämäänsä muototeoreettiseen metodiin, jonka hän esitti perinpohjaisimmin vuonna 1937 ilmestyneessä kirjassaan *Muoto-oppi*. Erik Tawaststjerna väitteli Sibeliuksen pianoteoksista vuonna 1960. Tawaststjerneran

väitöskirjan tarkastelutapa noudattaa Krohnin muototeoriaa, mutta myöhemmin julkaisemassaan viisiosaisessa Sibelius-elämäkerrassaan Tawaststjerna ei enää tukeutunut krohnilaiseen analyysitapaan.

Vaikka Krohn oli Suomen musiikkikulttuurin kunnioitettu vanhus, hänen Sibelius-tulkintansa synnyttivät myös kritiikkiä (ks. esim. Väisänen 1951). Musiikin tulkinnan ja ohjelmamusiikin kysymykset olivat joka tapauksessa vahvasti esillä 1950-luvun suomalaisessa kirjoittelussa. Nils-Eric Ringbom julkaisi vuonna 1955 ensimmäisen suomalaisen musiikkifilosofisen väitöskirjan *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Kirjan aiheena olivat musiikin sisältö- ja muototulkintojen periaatteelliset kysymykset (Ringbom 1955). Ringbom mainitsi eräässä yhteydessä, että hänen väitöskirjansa taustalla oli Taneli Kuusiston kanssa käyty väittely ohjelmamusiikin oikeutuksesta.

Myös säveltämisen alalla kansallisromantiikka oli elossa vielä 1950-luvun loppupuolella, vaikka kansallista säveltaidetta kohtaan esitettiin myös kriittisiä näkemyksiä. Yrjö Kilpinen kuoli vuonna 1959, ja muita lähinnä kansallisromantiikkaan suuntautuneita säveltäjiä olivat ainakin krohnilainen teoretikko Eino Linnala, Erik Furuhjelm, ja niin ikään teoretikkona tunnettu Arvo Laitinen. Laitinen on kirjallisuudessa usein leimattu natsihenkiseksi musiikkipersoonaksi, ja hän kirjoittikin vielä 1960-luvulla teosta *Nuori sankarimarttyyri*. Hän oli toisaalta myös syvällisesti oppinut musiikkipersoonana, joka tunsi laajasti saksalaista kirjallisuutta ja filosofiaa.

Neuvostomusiikki ja uusklassismin monet kasvot. Yksi uusi ilmiö toisen maailmansodan jälkeen oli neuvostoliittolaisen musiikin esiinmarssi Suomessa. Šostakovitšin ensimmäinen sinfonia oli esitetty Helsingissä vuonna 1934, samoin Aleksander Mosolovin *Teräsvalimo* vuonna 1936 nimellä ”Koneiden sinfonia”, mutta vasta toisen maailmansodan jälkeen neuvostoliittolainen musiikki löi itsensä läpi Suomen musiikkikulttuurissa. Tämän ilmiön poliittiset taustatekijät ovat ilmeiset, ja neuvostomusiikin vaikutus liittyi sekä luovaan että esittävään säveltaiteeseen. Keskeiseksi säveltäjäksi tuli juuri Šostakovitš. On tietysti makuasia, halutaanko hänen sävellystyylinsä kutsua ”uusklassismiksi”, mutta joka tapauksessa hänen musiikkinsa edusti uudenlaista ”täsmällistä” ilmaisua ja monivivahteista ironiaa – aivan kuten myös Hindemithin sävellystyylillä. Šostakovitšin teosten ansiot olivat aivan muulla kuin kansallisromantiikan, niin kutsutun 1920-luvun modernismin (Aarre Merikanto, Väinö Raitio, Ernest Pingoud) tai 1930-luvun kansallisesti suuntautuneen suomalaisen musiikin – olkoonkin että Uno Klami käsitteli teoksissaan kansallisia aiheita toisinaan humoristisesti ja ironiaa tavoitellen.⁵

Uusklassismin piirteitä löytyy suomalaisesta musiikista jo 1920-luvulta Klamin ja Sulho Rannan teoksista. 1930-luvulla heitä vanhempaan polveen kuulunut Aarre Merikanto siirtyi tyyliin, jota voisi luonnehtia lähinnä uusklassiseksi. Samalla vuo-

⁵ Tämä on yksi niistä aspekteista, joita Helena Tyrväinen käsittelee perinpohjaisessa Klami-tutkimuksessaan (Tyrväinen 2013).

sikymmenellä mukaan tuli uusia säveltäjiä: Jouko Tolonen, Ahti Sonninen, Taneli Kuusisto, Tauno Pyllkkänen, Eino Roiha. Toisen maailmansodan päätyttyä Einar Englund inspiroi nuorta polvea ensimmäisellä sinfoniallaan (1946, kantaesitys 1947), ja modernismin projektiin myöhemmin lähteneet Joonas Kokkonen, Einojuhani Rautavaara ja Usko Meriläinen kiinnittyivät aluksi uusklassismiin, samoin Bergman vuoden 1948 teoksellaan *Burla*.

1950-luvulla eli rinnakkain siis useita uusklassismin sukupolvia: Klami ja Ranta olivat täyttäneet 50 vuotta, Aarre Merikanto kuoli 65-vuotiaana vuonna 1958, ja äsken mainitut nuoremmat säveltäjät tulivat kiihtyvällä vauhdilla julkisuuteen.

Osa uusklassismia edustaneista suomalaisista säveltäjistä kunnostautui myös musiikkikirjoittajina. Ranta toi niin kutsutun tyylihistoriallisen tarkastelutavan Suomeen kirjasellaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933), ja 1950-luvulla hän julkaisi kaksiosaisen, samaan kokonaisnäkemykseen perustuvan teoksen *Musiikin historia* (Ranta 1950; 1956), joka on edelleen laajin Suomessa julkaistu länsimaisen musiikin historian esitys. Roiha väitteli tohtoriksi Krohnin metodeihin perustuvalla Sibelius-tutkimuksellaan 1941 (Roiha 1941), ja ennen vuonna 1955 tapahtunutta kuolemaansa hän ehti kirjoittaa 1950-luvun kiinnostavimpiin suomalaisiin musiikkikirjoihin lukeutuvan teoksen *On the theory and technique of contemporary music* (Roiha 1956). Tässä tutkimuksessa Roiha tarkastelee suomalaisittain siihen asti suurelta osin tuntematonta kirjallisuutta, mm. Arnold Schönbergin, Paul Hindemithin ja Heinrich Schenkerin tekstejä. Kirjassa viitataan Olivier Messaeniin ja analysoidaan Igor Stravinskyn teosta *Le sacre du printemps*.

Sacre on kieltämättä epämääräinen käsite, mutta sen voidaan sanoa kuvaavan eri vivahteissaan musiikkia niin laajalta alalta kuin vuonna 1893 syntynyt Aarre Merikanto ja vuonna 1931 syntynyt Meriläinen. Monet säveltäjät ovat jääneet jälkipolville unhoon: Sulho Rannan tuotanto odottaa yhä laajaa arviointia, ja Tolosen, Sonnisen, Kuusiston ja kumppaneiden ryhmää voisi kutsua Suomen musiikin kadotetuksi sukupolveksi.

Modernismin varhainen tarina. Kutsun tässä ”modernismiksi” sitä ilmiötä, johon 1950-luvun Bergman tavallisesti liitetään. Hän toi dodekafonian, sarjallisuuden ja aleatoriikan Suomeen, ja hänen vanavedessään uusiin ilmiöihin lähtivät mukaan omilla tahoillaan mm. Kokkonen, Rautavaara ja Meriläinen – ja taas muutama melko unohdettu säveltäjä kuten Nils-Eric Fougstedt ja Sulo Salonen.

Tässä ei ole tarpeen käsitellä modernismin koko tarinaa, jonka oletan olevan tuttu artikkelini lukijoille. Riittääköön, että todetaan sen olleen siis vain yksi osa 1950-luvun pluralistista kuvaa. *Aubade* oli yksi modernismin keskeisistä saavutuksista, ja nyt on syytä tutkia, miten 1950-luvun kuvaa ja *Aubaden* roolia voidaan selvittää erilaisien tulkintamallien avulla.

AUBADE OSANA 1950-LUVUN LOPPUPUOLEN KONTEKSTIA: KOLME MAHDOLLISTA TULKINTAMALLIA

Tyylihistoria. Tyylihistoria on juurtunut musiikin historian kirjoitukseen niin vahvasti, ettemme aina edes havaitse siihen sisältyviä kätkeytyviä oletuksia ja ongelmia; tässäkin artikkelissa on edellä käytetty tyylimäärettä ”uusklassismi”.

Tyylihistorian tärkeä kehittäjä ja kokoaja, itävaltalainen musiikkitieteilijä Guido Adler, kirjoitti kaksi uraa uurtanutta metodikirjaa (*Der Stil in der Musik*, 1911, ja *Methode der Musikgeschichte* 1919) sekä toimitti teoksen *Handbuch der Musikgeschichte* (ensimmäinen painos 1924; Adler [toim.] 1924). Adler ei keksinyt tyylihistorian keskeisiä, muista taiteista lainattuja määreitä (”renessanssi”, ”barokki” ja niin edelleen), mutta äsken mainittu *Handbuch der Musikgeschichte* loi tyyliepiteettien varaan rakentuvan historiankuvan, jota monet myöhemmät tutkimukset ovat hyödyntäneet. Saksan ”modernia” musiikkia käsitelleessä jaksossa Paul A. Pisk (1924) tukeutui uuden musiikin tyylimääreisiin, joita olivat mm. impressionismi, ekspressionismi ja uusklassismi ja joita myös muun muassa Ernst Bücken (1924) ja Hans Mersmann (1928) pohtivat 1920-luvulla.

Voisiko siis ajatella, että tyylihistoria selittäisi *Aubaden* historiallisen aseman ja sen, ”mitä” Bergman teki teoksen säveltäessään? Mielestäni tyylihistoria ei anna kunnollista vastausta tähän kysymykseen.

Adler ajatteli, että musiikkityyli noudattaa tyypillisesti ”organismimallia”: se syntyy, kehittyy huippuunsa ja antaa lopulta tilaa uudelle tyylille. Tyylihistorian taustalta voidaan lisäksi löytää ajatus, että niin kutsuttu ”ajanhenki” selittää kunkin tyylin luonteen. Oletuksena on, että esimerkiksi romantiikan aika oli romanttisen ajanhengen läpikäynti, ja täten kaikki ajan kulttuuri oli saman ajanhengen ilmausta.

Tyylihistoria ei juuri auta meitä ymmärtämään 1950-luvun suomalaista musiikkikulttuuria tai edes sen yhtä keskeistä teosta. Mikä voisi olla ”ajanhenki”, joka selittäisi tuota pluralistista aikakautta? Varmasti *Aubadesta* voitaisiin löytää epämääräisiä yhteyksiä esimerkiksi ajan moderniin kuvataiteeseen, mutta mitään järkevää ajanhenkeä ei löydy selittämään sitä, mitä Bergman teki säveltäessään teoksensa. Joutuisimme välttämättä tekemään lukemattomia *ad hoc* -modifikaatioita, jotta saisimme muotoiltua ajanhengen, joka selittäisi *Aubadea*. Mikään yleinen tyyli-idea – edes teokseen liitetty epiteetti ”uusimpressionismi” – ei selitä kunnolla *Aubaden* luonnetta tai Bergmanin sävellystekoa 1950-luvun loppupuolen tilanteessa. – Tässä on myös huomautettava tyylin ja tekniikan erosta: dodekafonia ja sarjallisuus ovat tekniikoita eivätkä tyyliä. Molemmat sävellystekniikat sallivat monenlaisia tyylillisiä ratkaisuja, ajateltakoon vaikka kahta suomalaista dodekafonian klassikkoa, Bergmanin *Kolmea fantasiaa klarinetille ja pianolle* ja Rautavaaran kolmatta sinfoniaa (1961): molemmat noudattavat dodekafonista tekniikkaa, mutta ovat tyylillisesti kaukana toisistaan.

Rakennehistoria. Carl Dahlhausin rakennehistoria, jota hän kaavaili mm. teoksisaan *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) ja *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980)

sekä yhdessä Helga de la Motte-Haberin kanssa toimittamassaan kirjassa *Systematische Musikwissenschaft* (Dahlhaus & de la Motte-Haber [toim.] 1982), voisi tarjota toisen selitysmallin *Aubaden* ymmärtämiseksi.

Dahlhausin rakennehistoria pyrkii löytämään erilaisista historiallisista kokonaisuuksista tarkempia ja vankempia struktuureja kuin mihin perinteisesti musiikkitieteessä on totuttu. Usein rakenteilla on jokin yksi kokoava tekijä, joka selittää rakenteen muita komponentteja. Rakennehistoria ei lakaise historialliseen kokonaisuuteen kuuluvia poikkeavuuksia tai kummallisuuksia maton alle. Pikemminkin poikkeukset tulevat ymmärrettäväksi vasta suhteessa yleiseen rakenteeseen.

Dahlhausin rakennehistoria sisältää monia aspekteja, joista läheskään kaikkia ei ole mahdollista käsitellä tässä. Otamme tässä esiin yhden näkökohdan, nimittäin Dahlhausin ajatuksen ”samanaikaisten ilmiöiden eriaikaisuudesta” ja ”eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta”. Dahlhausin mukaan musiikinhistorian rakenteet saattavat mennä päällekkäin siten, että historiankirjoitus – noudattaessaan Dahlhausin termin ”sisäistä kronologiaa” – kykenee näkemään yhtenä ajanhetkenä ikään kuin eri ajanhetkiin kuuluvia ilmiöitä. Tämä tuntuisi houkuttelevalta vaihtoehdolta tulkita Bergmanin tilannetta. 1950-lukuun osui useita ”eriaikaisia” ilmiöitä: uusklassismi, modernismi, perinteinen musiikintutkimus, ohjelmamusiikin kysymykset ja kansallinen sävellys- ja ajattelutapa. Tämän ajatuksen mukaan *Aubade* kuului vain modernismiin, muiden ollessa sen kanssa ”eriaikaisia” ilmiöitä.

Ajatus ei ole mahdoton, mutta mielestäni se jättää sivuun eräitä *Aubaden* kannalta olennaisia seikkoja, erityisesti teoksen ohjelmamusiikillisen idean. Äärimmillään – ja samalla epäilemättä väärinymmärrettynä – ajatus ”eriaikaisten ilmiöiden samanaikaisuudesta” voisi nähdä *Aubaden* immuuniksi kaikelle muulle kuin ajan modernismille. Emme siis saa täyttä vastausta kysymykseemme Dahlhausin rakennehistorian tai ainakaan rakennehistoriaan sisältyvän ”eriaikaisten ilmiöiden yhtäaikaisuuden” käsitteen avulla.

Sävellystekniikan evoluutio. Otan esiin vielä kolmannen vaihtoehdon ennen kuin esitän oman tulkintani *Aubadesta*. Toisen maailmansodan jälkeisen avantgardemusiikin historia esitetään toisinaan sävellystekniikan evoluutioksi; uuden musiikin historian populaariesityksistä lähellä tällaista mallia ovat nähdäkseni esimerkiksi Paul Griffithsin kirja *Modern Music: The Avantgarde since 1945* (1981; ks. myös Griffiths 1995) ja Jan Maegaardin meillä paljon luettu kirja *Musikalisk modernisme 1945–1962* (1964, suom. 1967). Jos yksinkertaistaminen sallitaan, niin tällainen historia tulkitsee musiikin kehityksen sävellysteknisten ongelmien ja niiden ratkaisujen ketjuksi: yksittäinen teos ratkaisee aikaisempien teosten jälkeensä jättämiä ongelmia ja samalla luo uusia ongelmia, joita myöhemmät teokset sitten ratkaisevat. Tämä malli muistuttaa tieteen historiaa (tosin hyvin naiivisti tulkittua sellaista) ja se vastaa myös Stockhausenin lausahdusta ”säveltäminen on tutkimista”.

Suomalaisesta sodanjälkeisestä musiikista voitaisiin hyvinkin löytää ketju, joka alkaisi sanokaamme Bergmanin teoksesta *Intervalles* (1949) ja jatkuisi ensimmäis-

ten dodekafonisten kokeilujen kautta *Aubadeen* ja siitä eteenpäin, mukaan lukien myös muiden säveltäjien kuin Bergmanin saavutukset. Tämä selittäisi varmasti osan *Aubadesta* - mutta vain osan. *Aubade* oli lenkki sävellystekniikan kehitysketjussa, mutta jos haluamme ymmärtää sen ominaisuutta, meidän on asetettava se monipuolisempaan kontekstiin: meidän on otettava huomioon tuolloisesta historiallisesta tilanteesta monia erilaisia aspekteja, jotka selittäisivät *Aubadea* laajemmin kuin tyylin, rakennehistorian tai sävellystekniikan näkökulmasta. Näillä hahmottamisen metodeilla on kiistattomat ansionsa historiallisten kokonaisuuksien ymmärtämisessä, mutta ne eivät tee täyttä oikeutta *Aubadelle* 1950-luvun musiikkimaisemassa.

***AUBADE* ”TAISTELUNA AIKAANSA VASTAAN”**

Ottakaamme tarkastelumme lähtökohdaksi kaukaa menneisyydestä löytyvä historiantilfilosofian esitys, nimittäin Friedrich Nietzschen kirjoitus *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, joka ilmestyi osana kirjoituskokoelmaa *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1872–76; Nietzsche 1964). Kirjoituksessaan Nietzsche käsitteli monia historiankirjoituksen näkökohtia. Yksi hänen oivalluksistaan koski niitä ongelmia, jotka sisältyvät yrityksiin hahmottaa ehyitä historian kokonaisuuksia. Erityiseksi vitsaukseksi Nietzsche koki tuolloin vahvana eläneen hegeliläisen ajatuksen, jonka mukaan ihmisyyksilö on vain osa historian suurta hengen kehitysprosessia. Sen sijaan, että tutkisimme tällaista kaiken peittävää prosessia, meidän täytyisi nähdä, kuinka historian merkittävät henkilöt ovat ”taistelleet aikaansa vastaan”. Edellä esitelty kolme yleisesti hyväksyttyä ja tunnettua selitysmallia ongelmien saavuttamiseksi kenties havahtumaan, kuinka vahvasti olemme yhä tänä päivänä sidoksissa hegeliläiseen ajattelutapaan. Suurmiehillä – niin kuin Hegel heitä nimitti – oli toki tärkeä rooli hegeliläisessä historiankuvassa, mutta he olivat Hegelille vain hengen kehityksen ”vaikuttavia” syitä. Nietzsche näki merkittävät henkilöt radikaaleiksi taistelijoiksi, joita mikään suuri prosessi ei kahlitse. Menemättä tämän käsityksen ideologiseen painolastiin ja muihin ongelmiin, voimme tässä todeta, että meidän on tietenkin tunnettava historiallisen henkilön ”aika”, jotta voisimme tutkia, miten hän on taistellut ”aikaansa vastaan”. Tämä on se, mitä pyrin selvittämään seuraavassa. Osoittautuu, että *Aubade* oli paljon radikaalimpi ja monipuolisempi teos kuin mitä edellä käsitellyt selitysmallit pystyvät osoittamaan ja että monitahoinen ironia on olennainen osa tätä teosta.

Sarjallisuus ja orgaanisuuden idea. Aubadella ei ensi ajattelelmalta tunnu olevan mitään kosketuskohtaa kansalliseen taiteeseen tai perinteiseen musiikintutkimukseen. Uskon kuitenkin, että sillä oli sekä negatiivinen että positiivinen kontakti näihin ilmiöihin.

Aubaden sarjallinen idea oli erittäin kaukana suomalaisen musiikintutkimuksen perinteisistä muoto- ja rakennekäsityksistä. Krohn perusti muoto-oppinsa eräänlai-

seen klassistiseen estetiikkaan, ja hän arvosti erityisesti sävelteoksen orgaanisuutta ja puhdasmuotoisuutta. Krohn muun muassa kääntyi Wagnerin kannattajaksi vasta kun hän oli oppinut arvostamaan Wagnerin teosten muotoratkaisuja. Hän löysi esimerkiksi *Lohengrinistä* ansiokkaita rondomuotoja. Orgaanisuuden idea juontuu viimeistään valistusajan ja varhaisen 1800-luvun musiikkikirjoittelusta, ja siihen ovat vaikuttaneet niin Goethen kuin Hegelin kirjoitukset. Sonaattimuodon arvostus on tärkeä osa perinteistä muoto-oppia. Muoto-opin kehittäjä Adolf Bernhard Marx katsoi, että muototyyppit ovat kehittyneet liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon, ja Krohn oli yksi niistä musiikinteoreetikoista, jotka allekirjoittivat saman näkemyksen. Sonaattimuoto nähtiin rakentuvan ensi sijassa temaattisesta materiaalista, ja Krohn lausui muoto-opissaan – alan saksalaiseen traditioon nojautuen – nykyihmistä jossain määrin huvittavalla tavalla, että sonaattimuodon pääteema edustaa miehisyyttä, sivuteema naisellisuutta ja lopputeema ”poikamaisuutta”.

Aubaden sarjallinen idea on epäilemättä omiaan lisäämään teoksen eheyttä, mutta ”eheys” on ymmärrettävä tässä joksikin muuksi kuin sellaiseksi orgaanisuudeksi, jota perinteinen musiikintutkimus ihaili. Temaattinen ajattelu oli ylipäänsä vierasta Bergmanin musiikille, ja yksi osoitus *Aubaden* radikaalisuudesta on sen riippumattomuus perinnäisistä muoto- ja rakenneidealeista: tärkeää ei ole vain teoksen sarjallinen rakenne sinänsä, vaan myös periaatteellinen irrottautuminen vielä 1950-luvulla vahvana vallinneesta, mutta tuolloin jo sovinnaiseksi käymässä olleesta orgaanisuusihanteesta.

Subde keskusteluun ohjelmamusiikista. Edellä todettiin, että Suomessa käytiin 1950-luvulla keskustelua ohjelmamusiikista ja musiikin sisältötulkinnoista. Monet ohjelmamusiikkiin liittyneet pohdinnat – erityisesti Krohnin ja Karilan tutkimukset – olivat kansallishenkisiä ja konservatiivisia.

Tässä kontekstissa saattaa vaikuttaa yllättävältä, että Bergman sävelsi teoksen, joka on luonteeltaan ohjelmamusiikillinen. En voi ottaa kantaa siihen, ajatteliko hän tätä tulkintaa itse, mutta *Aubadesta* tuli väistämättä kommentti aikakautensa tilanteeseen. Valitsemalla teokselleen ohjelmamusiikillisen aiheen Bergman otti, tahtoi hän sitä tai ei, kantaa aikansa musiikkikeskusteluihin.

Ohjelmamusiikki – niin käsitteenä kuin historiallisena ilmiönä – herättää edelleen keskustelua ja kiistoja musiikkitieteilijöiden piirissä; keskustelut koskevat tyypillisesti sekä ohjelmamusiikin olemusta että oikeutusta. Musiikin periaatteellinen kyky – tai kyvyttömyys – esittää musiikinulkoisia aiheita on ollut viimeistään 1800-luvulta yksi sekä filosofisen että musiikinhistoriallisen keskustelun vakiintuneista kiistakysymyksistä. Ohjelmamusiikkiin liittyy vahvoja arvolatauksia: ei ole harvinaista, että niin kutsuttua absoluuttista musiikkia pidetään arvokkaampana kuin ohjelmamusiikkia. Nykyajan kulttuurinen musiikintutkimus on tuonut uusia näkökulmia ohjelmamusiikin problematiikkaan, ja monet nykypäivän tutkijat ovat halunneet päästä eroon ohjelmamusiikin ja absoluuttisen musiikin välisestä mustavalkoisesta vastakkainasettelusta.

Aubade ei ole ohjelmamusiikkia siinä merkityksessä, että se kuvailisi tarkasti joutain musiikinulkoista asiaa tai tapahtumien ketjua. Mielestäni on kuitenkin perusteltua luonnehtia *Aubadea* ohjelmamusiikilliseksi teokseksi, ja 1950-luvun konteksti kaikkine ohjelmamusiikkiin liittyneine keskusteluineen antaa teokselle sellaisia merkityksiä, joita sillä ehkä ei olisi jossain toisessa kontekstissa.

Aubaden nimi ("Aamulaulu") on huomiota herättävä myös kansainvälisessä katsojassaan. Darmstadtin koulukunnan säveltäjien sarjalliset teokset eivät tyypillisesti ole tällä tavoin nimettyjä. Stockhausenin ja Pierre Boulezin kaltaiset säveltäjät näyttävät vältäneet sarjallisissa teoksissaan sekä perinteisiä lajinimiä (sonaatti, konsertto, sinfonia) että *Aubaden* kaltaisia luonnekuvauksia. Sävellettiin mieluummin sen tyyppisiä teoksia kuin *Structures I* (Boulez 1952), *Zeitmasse* (Stockhausen 1955–56) tai *Gruppen* (Stockhausen 1955–57). Vaikuttaa siis siltä, että samalla kun Bergman irrottautui suomalaisen musiikkiajattelun perinnäisestä orgaanisuuskäsityksestä, hän teki myönnötyksen ohjelmamusiikille ja otti etäisyyttä sarjallisuuden yleiseen imagoon.

Uusklassismi ja "uusi täsmällisyys". Edellä viitattiin uusklassismin mukanaan tuomaan "uuteen täsmällisyyteen" suomalaisessa sodan jälkeisessä säveltaiteessa. Eikä vain kotoisten säveltäjien uusklassismi, vaan myös Šostakovitšin teosten kaltainen neuvostomusiikki muutti suomalaisen musiikkikulttuurin soivaa kuvaa. Dodekafonian ja sitä seuranneen sarjallisuuden nousu 1950-luvulla liittyi etäisesti samaan ilmiöön. Siinäkin oli kyse täsmällisemmän ilmaisun ja täsmällisempien keinovarojen tuomisesta suomalaiseen musiikkiin – samalla irrottauduttiin suomalaisen musiikin perinteisestä henkisestä maailmasta.

Edustiko *Aubade* "uutta täsmällisyyttä" varauksetta? Vaikka teoksen rakenne perustuu sarjalliseen ideaan, on hyvä palauttaa mieliin se arvio, että *Aubade* on ollut monien korvissa "uusimpressionistinen" teos. *Aubade* ei ollut täsmällisyyden estetiikan odotusarvon mukaisesti pointillistinen tai karun ankara sävellys, vaan kuten sen sointi on tuonut monille mieleen Debussyn orkesteriteokset, siis sen musiikkityylin, jota vastaan erityisesti uusklassismi – tai ainakin osa siitä – nousi. Paavo Heininen käytti vuoden 1972 auktoritatiivisessa Bergman-artikkelissaan *Aubaden* yhteydessä luonnehdintoja "soinnin pehmeys, värikkyyys ja suhteellinen konsonoivuus" (Heininen 1972: 9). Myös *Aubaden* "ohjelmamusiikillisuus" tuo mieleen Debussyn: teoksen taustalla ei ole sen kaltaista kaunokirjallista aihetta, johon useimpien Franz Lisztin sinfonisten runojen nimet viittaavat, vaan Istanbulin aamusumu on eräänlainen hetken vaikutelma, jonka *Aubade* pyrkii tavoittamaan.

LOPUKSI

Aubaden monitahoinen ironia avautuu edellä kuvatusta suhdeverkostosta. *Aubade* on kolmeen suutaan ironinen teos: se ironisoi sekä modernismia, kansallisia kysymyksiä että "täsmällisyyden estetiikkaa" olemalla yhtä aikaa sarjallinen, ohjelmamu-

siikillinen ja ”uusimpressionistinen”. Teos hylkäsi ”perinteisen” suomalaisen musiikinteorian rakenneideat, mutta ohjelmamusiikillisuudessaan se toisaalta poikkesi siitä, mitä sarjallinen musiikki oli sellaisena kuin se tunnetaan esimerkiksi Boulezin tai Stockhausenin sävellyksistä. Ja siinä missä sarjallinen musiikki liittyi ideana sodanjälkeiseen ”uuteen täsmällisyyteen”, siinä *Aubade* oli monien korvissa tyyliltään ”uusimpressionistinen”.

Aubade ei ollut radikaali teos ainoastaan sarjallisen rakenneperiaatteensa ansiosta, vaan se taisteli edellä kuvatulla monitahoisella tavalla ”aikaansa vastaan”. Se perustuu sarjalliseen ideaan, mutta sen tyyli tuo mieleen Debussyn. Sillä on ohjelmamusiikillinen otsikko, mutta sen rakenneperiaatteet poikkeavat siitä, mihin suomalaisessa musiikissa oli siihen mennessä yleisesti totuttu. Tämä teos jos mikä pettää kuulijansa odotukset!

On tärkeää ymmärtää, että ironia ei ole välttämättä huumoria. Niin humoristisia kuin monet Bergmanin sävellykset ovatkin, ironia näyttäytyy *Aubadessa* ennen kaikkea tulkinnallisena moniulotteisuutena, ei sen kaltaisena huumorina kuin mitä vaikkapa Bergmanin tunnetuimpiin teoksiin kuuluva *Vier Galgenlieder* (1960) edustaa.

Karl Jaspers (1948 [1932]: 540) kiteyttää ironian olemuksen leikkinä, huumorina, pilkkana ja vakavuutena saksan kielellä:

Ironie tritt als Scherz auf und ist doch Ernst. Sie lässt keinen Ernst zu, der nicht auch Scherze unterworfen wird. Sie bedeutet die Gefahr, zu unverbundlichem Vernichten im Spotten hinabzugleiten. Sie ist die Sicherung vor dem Abgleiten zu unwahren Heiligsetzen von Objektivitäten. (”Ironia esiintyy leikkinä ja on kuitenkin vakavuutta. Se ei salli mitään vakavuutta, joka ei ole alistainen leikille. Se merkitsee vaaraa suistua peruuttamattomaan tuhoamiseen pilkatessa. Se on vakuutus sitä vastaan, ettei luisuta sivuun ja aseteta objektiivisuutta epätodeksi pyhydeksi.”) ■

KIRJALLISUUS

- Adler, Guido 1911: *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Adler, Guido 1919: *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Adler Guido (toim.) 1924: *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main. Frankfurter Verlags-Anstalt.
- Apajalahti, Hannu 1989: *Espressivosta Svanbildiin. Erik Bergmanin varhainen dodekafoninen tekniikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. (Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 2.)
- Bergman, Erik 1976: "Erik Bergman." Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta suomentanut Erkki Salmenhaara. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 25–37.
- Bergman, Erik – Chydenius, Kaj – Rydman, Kari 1966: "Erik Bergman." Teoksessa *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einar Marvia. Porvoo: WSOY. 366–376.
- Bücken, Ernst 1924: *Führer und Probleme der neuen Musik*. Köln: P. J. Tonger.
- Dahlhaus, Carl 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Handbuch der Musikwissenschaft* 6. Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl & de la Motte-Haber, Helga 1982 (toim.): *Systematische Musikwissenschaft. Handbuch der Musikwissenschaft* 10. Laaber: Laaber Verlag.
- Griffiths, Paul 1981: *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. London: J M Dent & Sons.
- Griffiths, Paul 1995: *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press.
- Heininen, Paavo 1972: "Erik Bergman." *Musiikki* II/1, 3–24.
- Heiniö, Mikko 1994: "Erik Bergman." Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toimittanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 24–36.
- Heiniö, Mikko 1995: *Aikamme musiikki. Suomen musiikin historia IV*. Porvoo: WSOY.
- Jaspers, Karl 1948 (1932): *Philosophie*. Zweite, unveränderte Auflage. Berlin: Springer-Verlag.
- Krohn, Ilmari 1937: *Musiikinteorian oppijakso V. Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1942: *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1945: *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1946: *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius II*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1955: *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formanbau und Stimmungsgehalt I. Symph. 1–3*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1956: *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formanbau und Stimmungsgehalt II. Symph. 4–6*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1957: *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formanbau und Stimmungsgehalt III. Symph. 7–9*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

- Maegaard, Jan: *Musikalisk modernisme 1945–1962*. Köpenhavn: Stig Vendelkaers.
- Mersmann, Hans 1928: *Moderne Musik seit der Romantik. Handbuch der Musikwissenschaft*. Wildpark-Potsdam: Athenaion..
- Nietzsche, Friedrich 1964 (1872–76): *Unzeitgemässe Betrachtungen. Sämtliche Werke in zwölf Bänden* 11. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Pisk, Paul A. 1924: "Deutsche." Teoksessa Adler (toim.) 1924. 906–908.
- Ranta, Sulho 1933: *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta Sulho 1950: *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet* I. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1956: *Musiikin historia: Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet* II. Jyväskylä: Gummerus.
- Ringbom, Nils-Eric 1955: *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.
- Roiha, Eino 1941: *Die Symphonien von Jean Sibelius. Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1956: *On the theory and technique of contemporary music*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Tawaststjerna, Erik 1960: *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Torvinen, Juha 2011: "Hearing the Self through the Other." *Finnish Music Quarterly* vol. 4/2011. <http://www.fmq.fi/2011/12/hearing-the-self-through-the-other/> (luettu 17.10.2014).
- Torvinen, Juha 2012: "Erik Bergman Suomalaisessa nykymusiikissa. Esitelmä Erik Bergman-symposiumissa 21.11.2011. Kompositio 1/1, 3–8. http://composers.fi/uploads/kompositio/2012/Kompositio_1_2012_s.pdf (luettu 17.10.2104).
- Tyrväinen, Helena 2013: *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Väisänen, A. O. 1951: "Sibelius tutkimusongelmana." *Valvoja* 71, 60–68.

MARKUS MANTERE

The Prophet in a Strange Land?

Aspects of Arnold Schönberg's Immigration and Cultural Adaptation to the United States¹

*I came from the one country into another country where
neither dust nor better food is rationed and where I am
allowed to go on my feet, where my head can be erect,
where kindness and cheerfulness is dominating and where
to live is a joy where to be an expatriated of another
country is the grace of God. I was driven into the
paradise! (Schönberg quoted in Frisch 1999, 298.)*

Of all the intellectual emigrants that World War II brought about, Arnold Schönberg's character is one of the most ambiguous ones. It is impossible to view Schönberg's public record – his writings, newspaper articles on him and reviews and commentaries of his music – without asking questions. In what sense was his immigration really an escape “into paradise” – a phrase he himself often used, even if sometimes with an obvious irony – from Nazi Germany? After all, for him the immigration to the new world meant confrontation with a much younger and less sophisticated music culture than the one he left behind in Europe of the 1930s. Schönberg had already established himself in Europe as a sought-after teacher and the twelve-tone method developed by him was widely known in professional circles. The emigration to the U.S. meant, to say the least, beginning a new “double life” (see Goehr 1999, 66). He left home and a position as a “cultural leader” in music with a devoted circle of disciples (Crawford 2009, 103), together with all the social and professional bonds, activities and relationships. This was a challenge that not all emigrants survived mentally.

¹ I thank the two patient and knowledgeable expert reviewers of this essay. Their comments already made a big difference to the outcome of my research here, but even more than that, their comments opened up whole new perspectives on my future research on Arnold Schönberg's life and music.

Schönberg's story of immigration has, in some commentaries, been understood as one about a disappointed, disillusioned man in his sixties who tried to make his new home as a composer, but not on the terms of the new home country but the terms that he brought with him (see Leibowitz 1969). Even if this is only part of the picture, it can't be denied that Schönberg always regarded himself as a "German composer", no matter how ironic this is considering what Germany did to him in 1933.

Even though Schönberg always felt like a stranger in his new home country, he did not have to start from scratch. He had contributed to American music periodicals and newspapers, answering questions about the future of music or about music's relation to society, throughout the 1920s. During the 1910s, he had already made several attempts to tour the United States with his *Gurrelieder* and *Pierrot lunaire*, but this never came to pass. (Frisch 1999, 285.) Schönberg's American debut in 1922 with his orchestral arrangements of Bach's choral preludes and the premiere of his Third String Quartet in Vienna in 1928 – a work commissioned by the American patron Elizabeth Sprague Coolidge – give historical evidence of the slowly rising curiosity in the air towards Schönberg and the European new music in general. Coolidge commissioned another piece from Schönberg, his Fourth String Quartet in 1936, and many of his other major compositions in the US were commissioned by other patrons. By 1933 Schönberg was so well known that there was immediate interest in him the minute he landed in New York. Even if renditions of his tonal works outnumbered the performances of his more modern music, at the time of his emigration almost all music he had written up to that point had already been performed in the U.S. (Feisst 2011, 42).

American musical life has never been state-subsidized to the same extent as that of Western Europe, and as a consequence financial matters played a big role in planning repertoires of the orchestras in the 1930s. It is obvious that Schönberg's later music, composed to challenge rather than to entertain the listener, was not the first choice for box offices – even if there were exceptions, such as the pseudo-operatic *Von Heute auf Morgen* (1927–1929) and the quasi-tonal Second Chamber Symphony (1939).² Schönberg seems to have been suspicious, as we shall see below, of the audiences, music critics, orchestral managers and even traditionally inclined émigré-conductors of his music. It was music that was, perhaps in his eyes, composed for the future, never to enchant mass audiences or meet musical needs like entertainment or relaxation.

Indeed, as Michael Kater points out, in some cases propagating Schönberg's music meant for conductors risking their careers. Nicholas Slonimsky is a case in point. His Hollywood Bowl contract was canceled in 1933 for shocking his audience with works by Schönberg and other moderns, such as Edgar Varèse and Charles

² I thank my peer reviewer for this observation.

Ives. (Kater 2000, 196.) Respected and well-known as Schönberg was (at least in professional circles), his music was still seen as incompatible with successful concert business.

Teaching composition is another aspect of Schönberg's immigration in the U.S. In Vienna at the beginning of the 20th century, Schönberg had already established himself as a celebrated mentor of important composers such as Alban Berg or Anton Webern, and had given masterclasses in Berlin since 1926, as professor of composition at the Prussian Academy of the Arts. Finding a position in America seems not to have been difficult for him, even though the salary was not up to his own expectations. Just before his arrival in New York in October 31, 1933, he accepted an invitation to join the faculty of the Malkin Conservatory in Boston. The invitation came from Joseph Malkin, a Russian-born émigré who had come to the U.S. in 1915 and was establishing a private conservatory in Boston, founded by one of his wealthy students. Because of his health problems and the raw climate of the east coast, Schönberg resigned from Boston after the spring term of 1934 and moved to California, in the hope of improving his health.

Schönberg's experience in Hollywood was colored by his bitter confrontation with the commercialism in American music culture: uncultivated, entertainment-seeking concert audiences; having to teach composition to beginners and students who lacked a solid background in music; and most of all, bad experiences of maestros like Bruno Walter and Otto Klemperer among others. For Schönberg it was a bitter truth that "Klemperer plays Stravinsky and Hindemith, but not a note of mine, except Bach-arrangements." Walter, in turn, was in Schönberg's eyes "a repulsive pig" who made Schönberg "feel sick" whenever he thought of him; hence Schönberg avoided "doing so as far as possible." (Stein 1975, 27–28; Kater 2000, 195.) Even though Klemperer, despite the fact that he avoided Schönberg's atonal music, conducted more Schönberg in the United States than any of his successors in Los Angeles, Schönberg saw him as the conductor who had closed the concert halls of Los Angeles to his music and who had been a miserable private student in 1936. The relationship between the two men was strange, and at times they seem to have been on very friendly terms. They both took turns to break the relationship over the years, yet Klemperer offered to conduct Schönberg's Violin Concerto with no fee in 1936 – most likely out of loyalty to his colleague. In 1943, Schönberg tried to get Klemperer appointed to a new opera division in UCLA. Insurmountable distrust finally became the prevailing norm in this relationship and after World War II when Klemperer returned to Europe, they parted as enemies. (Kater 2000, 198–199.)

One might get the impression that solidarity did not run high among the émigrés and that Schönberg was a saint among devils, forced to move to a hostile cultural climate where his genius was little understood. This is only half of the picture. A fact often forgotten is that émigrés', Schönberg among them, high estimations of their own importance in a new cultural context in which their merits were not taken for

granted sometimes made their adaptation impossible. Schönberg saw himself as a chosen heir of the Austro-German music tradition, adhering to Austro-German aesthetic principles: musical idea and logic, developing variation, organicism, and the belief in art for art's sake (Feisst 2011, 67). Schönberg seems to have thought of himself as a man who was always right in musical matters and who by default considered himself the greatest living composer. This conviction made him a very difficult person to deal with and earned him a lot of enemies. Schönberg's case is one that again shows that ideological barriers in the enculturation to the new culture, after the material ones have been fought over, are often the hardest to surmount.

THE BEGINNINGS OF THE NEW LIFE

The Jewish nightmare that culminated in the composer's emigration in 1933 had a long history in Schönberg's life. As early as 1910 he was subjected to virulent attacks on racial grounds while acting as an external lecturer in theory and composition at the Royal Academy of Music and Dramatic Arts in Vienna. In 1921, he and his family had been driven out of their summer retreat in Mattsee, Austria, because the village wanted to remain strictly "Aryan." (Ringer 1990, 57.) These incidents that Schönberg often wrote about were just the beginning of what was later to come. His appointment to a professorship at the Prussian Academy in 1926 in Berlin was preceded by months of agitation against his appointment, even in the prestigious musical journal *Zeitschrift für Musik* where Alfred Heuss, a musical scholar of merit, regarded Schönberg's prospective appointment (Heuss's article was published in October 1925) as an attempt to overthrow everything that Germans held sacred in art. (Ibid., 56.)

Schönberg was appointed to the job, but his poor physical condition and the rough Berlin winters forced him take more and more advantage of his contract with the Academy towards the end of the 1920s. The citation of clauses 3 and 7 in his contract reflect the freedom and respect that Schönberg enjoyed as the successor of Ferruccio Busoni as one of the three professors of composition at the Academy. If one takes Schönberg's point of view, he certainly had to settle for less in America.

3. During the duration of the contract Mr Schönberg undertakes to teach in Berlin for six months of each year. It is left to Mr Schönberg to decide when he shall teach. The form taken by Mr Schönberg's teaching is also left to him to decide.

7. If because of concert- or lecture-tours outside Europe Mr Schönberg shall be prevented from fulfilling his obligations within one contract year he will try to best of his ability to make good the difference during the immediately ensuing academic year. (Reich 1971, 156.)

His teaching in the years 1930–1932 was, because of his illness, fragmented, sandwiched between long periods spent recovering in Baden-Baden, Lugano, Territet (on Lake Geneva) and Barcelona.

While Schönberg was working on his major project of the beginning of the 1930s, the opera *Moses und Aron* and had the first child (Nuria) of his second marriage on 7 May 1932, Germany was on course in preparation for its most tragic period in history. Even Schönberg had no idea of what was going to happen. On 27 July 1932 he wrote to his brother-in-law Rudolf Kolisch about the elections in which the Nazi party rose to the front in the German politics: “The elections are over and done with, anyway; I’m curious to see what’s going to come of it all. I simply can’t imagine.” (Ibid. 184.)

What really was going to come of it all was not, for Germany, something to be proud of. On March 1 1933, at a meeting of the Academy’s Senate, Schönberg was forced to witness his colleague and principal of the Academy, Max von Schillings, voice the government’s wish that the Jewish influence in the Academy should be eliminated. Schönberg immediately arrived at his own conclusions regarding the situation, walked out of the meeting and never looked back. In a letter to the Academy on 20 March, his pride and bitterness are obvious:

Pride, and awareness of what I have achieved, would long ago have prompted me to withdraw of my own accord. For when I accepted the Academy’s flattering proposals, I did so because I was flattered in my ambitions as a teacher, and was reminded of my duty – to propagate what I know; and because I knew what I can do for my pupils. But I have done that, and more; anyone who has been my pupil has been made to sense the seriousness and morality of a view of art which will do him credit in all the circumstances of life, if he can maintain it! (Ibid. 187.)

Schönberg’s demands of his salary until 30 September 1935, as stipulated by his contract, were in vain. He was even in contact with Wilhelm Furtwängler to ask him to use his power with the Nazi authorities to get his money. However, there was nothing to be done. The Prussian Culture Minister Bernhard Rust regarded Schönberg as the leading exponent of music in “international left-wing press circles,” as well as the “Jewish International” and warned him not to make a martyr of Schönberg. (Kater 2000, 185.) He was finally paid only until the end of October 1933. On May 17th he left Berlin for Paris.

Living in France meant for Schönberg financial insecurity because his income from the Prussian State was blocked, the royalties were no longer paid, and his publishers could only be of small help. After the summer of 1933 that the Schönberg family spent in Arcachon, not far from Bordeaux, Schönberg began to seek a teaching post. In Paris he did not find any, but received an offer from Boston, from the Malkin Conservatory, a small teaching institution that offered him the chair of composition, which he, after a brief consideration, accepted.

Before I move on to Schönberg's years on the new continent, I want to open one hermeneutic window onto Schönberg's life at the time of his immigration, through his correspondence with the cellist Pablo Casals on the premiering of Schönberg's Cello Concerto.

Schönberg's connection to Spain dates from his recovery periods (from asthma) in Barcelona in 1931 and 1932. One important person to mention in this context is the Spanish composer Roberto Gerhard, who had been in touch with Schönberg since 1923 and a student of his since 1931. Schönberg and Casals met for the first time in person in Barcelona between October 1931 and early January 1932. (Ennulat 1991, 152.)

Schönberg's Cello Concerto in D major after Monn – a work that borrows musical material from the 18th-century composer G.M. Monn's harpsichord concerto – was composed at the initiative of Casals. Schönberg was also clearly inspired by Casals's artistic mastery:

You asked me yesterday whether or not I would be willing to write a piece for violoncello. [...] I had thought about it just moments earlier because your playing created an enormous desire in me, and I could also have told you of my plans. [...] I would really like to write this piece for you, since I became aware of your ability long ago. (Ibid., 159.)

The plan was to have the concerto premiered in London, financed by BBC, with Casals as soloist and Schönberg as conductor – a solution that Schönberg saw as “artistically as well as financially worthwhile” because he would get paid for both the composition and conducting. Casals expressed his “extreme interest in the work” and urged Schönberg to send the score to him so that it could be performed the next season. However, having received the score, Casals became more reserved about the concerto:

I received the cello part and a few days later the score of the concerto which I admire as everything that comes from you. [...] Let me tell you that I am very interested in the way you treat the instrument, which you know marvellously from the theoretical point of view. I will do my best to understand and master this new technique, but ---!! How long will it take me, I don't know. (Ibid., 167.)

This exchange took place while Schönberg was still in Berlin. After the summer of 1933, having emigrated to France, his tone grew more concerned. Even though Schönberg realized that Casals's preference for premiering the work would be outside the orchestral season, he negotiated with the BBC (where Edward Clark, Schönberg's former student, was one of the leading figures responsible for the music section) and scheduled the premiere date for November 29. The reason for pressuring Casals is obvious – Schönberg's financial state was catastrophic:

But now, all of a sudden, I am obliged to do whatever I can to earn money. I have to tell you that one of my greatest hopes was to have a number of engagements as conductor playing this concerto with you and – perhaps – when one so desired, some other of my original works. (Ibid. 177.)

However, Casals felt he was not ready to perform the concerto. Even though he seemed to understand Schönberg's "desire for an artistic activity" that would help him in his financial difficulties, Casals turned the offer down:

I am doubly frustrated by not being able to accept your proposition – first of all because even though I am well along, I still cannot perform in public and even less on the radio the concerto which you did me the honor of dedicating to me. And then because my engagement for next November has been abandoned by the B.B.C. of London because they did not agree to my conditions – and because I myself already have other commitments for November.

Believe me dear friend that I am sorry. Waiting for an occasion which I hope will be favorable,
I am your very sincerely devoted
Pablo Casals (Ibid. 179.)

The concerto was finally premiered in 1935 in London, but not by Casals. It was Emanuel Feuermann, another émigré, who gave the work its premiere. Nevertheless, through this case of real life – the cello concerto that failed as the composer's life buoy at a crucial moment of his life – it is interesting to see how artistic individuality sometimes was a matter of life and death in times of war. Apparently Schönberg made his way to America, but what if the premiere really had been the only way for him to support himself and his family? Would Casals's answer have been the same even then?

One incident that took place in Paris, and that has significance for grasping a coherent picture of Schönberg as an artist, was his reconversion to the Jewish faith in July 1933. The ceremony was quiet, small and intimate. Only Schönberg, his wife, the Rabbi and a Dr Marianoff were present. (Stein 1964, 184.) However, even this small number of witnesses was enough to evoke an anti-semitic reaction in *Paris Soir* and later in Vienna's *Acht-Uhr-Blatt* on 31 July:

This shows the true face of these liberal Jews' religious depths and metaphysical roots. For them, faith is like a tool like any other, a means to an end. What Mr. Free-thinker Schönberg has done looks brave [...] In reality it is a manoeuvre. The sum total of his past views meant so little to him that he could throw them out double-quick, and by the same token his new faith will mean no more to him than a cloak thrown about his shoulders, to be blown away again by the next shift in the wind of opinion. (Stein 1964, 184.)

Viewed from the historical perspective, this description of Schönberg as an opportunist for whom “faith is like a tool like any other, a means to an end” is not without its tragicomic characteristics. What happened in the presence of three people in intimate settings was taken to mean Schönberg’s public reaction to the politics of the Nazi regime. It is justified to see the reconversion as a reaction, but not as a public one. Schönberg himself regarded his return to Jewish faith as something that had happened long before 1933. In a letter to Alban Berg on October 16, he wrote of his oratorios *Moses und Aron* (already begun in 1923) and *Der Biblische Weg* (begun in 1922) as demonstrations of his religious thought. (Ibid. 184.) Anyhow, after the official reconversion Schönberg really became Schoenberg³; he changed the spelling of his name to “oe” and stopped using the old Gothic script. (Frisch 1999, 10.)

On October 25th 1933 Schönberg and his family left France, arriving in New York on October 31st. Schönberg immigrated to the United States as a Czech citizen. This is because his parents had come to Vienna (where Schönberg was born) from Pressburg (Bratislava), which until World War I was under the suzerainty of the Hungarian Crown. However, when the Habsburg Empire was subdivided in 1919, Schönberg became recognized as a citizen of the Czechoslovak Republic of which Bratislava was now a part. This means that Schönberg was actually stateless after 1939 when the CSR ceased to exist. He became an American citizen in 1941. (Kater 2000, 183–184.)

Shortly after his arrival, in November 1933, the League of Composers arranged that a concert of his works be given in honor of his arrival. The works presented at the concert included his Second and Third String Quartets, Four Songs op. 6, and the *Piano Pieces*, Op. 11 and Op. 33. Schönberg gave a speech at the concert, which the *New York Times* music critic Olin Downes, who later became one of the most powerful adversaries of Schönberg in the US, regarded as “one of the shortest and most sincere speeches in recent musical history.” (cited in Frisch 1999, 292.) In his most extraordinary speech Schönberg expressed his gratitude and astonishment for the reception, but in the next breath he feared that America overestimated him. This paradoxical statement does not mean that he did not know his value or that he just wanted to be modest. In his speech, Schönberg expressed his wish rather to see his music becoming like “daily bread” to which a “human being has an affection” than to see flamboyant receptions and overflowing celebration of his music and public image. “Caviar” and “creams” were, for Schönberg, “depending from the change of fancy and fashion.” Schönberg, clearly averse to “fancy and fashion,” voiced his wish of getting “a place in the valuation of men, not as an extravagant, but as a daily food; to grow: daily bread of friends and art!” (Ibid. 292–293.)

3 For the sake of consistency I stick to “Schönberg” throughout this essay.

The Malkin Conservatory certainly was not the paradise that Schönberg was driven to. The institution was a small one and the teaching was organized to take place both in Boston and New York, which for Schönberg meant tiring commuting. The students were, apart from “two really talented ones and a few with some talent”, for the most part beginners who in Schönberg’s eyes had insufficient basic knowledge in music to study composition in the first place. On top of all this, the raw climate was not suitable for his asthma. Schönberg’s health was failing so badly that he even had to postpone his only engagement of that season as a conductor of his *Pelleas and Melisande* with the BSO from January 12 to 16 March. (Reich 1971, 192–193.)

Schönberg’s contract with the Malkin Conservatory expired in May 1934. In a letter to his son-in-law Rudolf Kolisch on August 27, while spending his summer in Chautauqua, Schönberg reported declining an offer from Chicago and the interest that the Juilliard School of Music had expressed in him:

I have now got to know Hutcheson [the director of the Juilliard at that time] and Stoessel of the Juilliard School here and have spent quite a lot of time with them, have the impression that they liked me very much, both of them eager to meet me frequently...and I’m certain they would like to have me at the Juilliard School if there were the money for it. (True, they don’t know how cheap I’d be.) Unfortunately we have had to decline an offer from Ganz’s college in Chicago [Chicago Musical College] at \$4000. Above all because it really is too little (I can’t manage under 6000) and because I’d have been tied to the bad Chicago climate for 8–9 months of the year. (Stein 1964, 188.)

Schönberg’s letter to Ernst Hutcheson, the director of the Juilliard School on 3 October 1934, shows the composer hesitating to accept Hutcheson’s offer of a teaching post at the most prestigious music academy in the United States. Schönberg writes about the offer giving him “very great pleasure indeed” for it shows him that he needs “not feel superfluous in America.” (Ibid. 190–191.)

However, the climate meant too big a risk for Schönberg. He suggested that they postpone the whole thing until the following year, which also seems to have happened. Not until June 11th 1935 did Schönberg give his definite refusal. This time his health problems were not the only concern:

I do know that I should have had to make a success of it if my appointment at your school were to become a permanent one. Considering the work allotted me and the improbability of my getting the best, most gifted student material, this seemed practically out of the question. Let me pass in silence over the fact that the salary could not be adequate to my needs, to say nothing of my wishes, and that I was offered no certainty of any future improvement. (Ibid. 194–195.)

At the end of his refusal Schönberg suggested his previous student Anton von Webern for the position:

Would you not consider Anton von Webern (Im Auhof 8, Maria-Enzersdorf, near Vienna) for the position(?) He is the most impassioned and intensive teacher imaginable and is at present not very satisfied with conditions in Vienna. (Ibid.)

Webern was never asked for the job. In the public eye Schönberg was still expected in New York. The New York Times article announced on February 14 that Schönberg had signed a contract with the Juilliard School to teach composition there in the academic year 1935–1936. This was because during the negotiations with Hutcheson over the winter 1934–1935, Hutcheson had asked permission to include Schönberg's name in the Juilliard catalogue for the next year. Schönberg agreed and Hutcheson interpreted this as a positive answer on Schönberg's part. (Gibbs 1988, 151.) Juilliard was desperately trying to find a distinguished composer for the chair of composition. They had tried to get Nadia Boulanger and failed with Schönberg, and Webern apparently was not a good match. (Olmstead 1999, 112.)

Schönberg's correspondence with Hutcheson most probably took place when he had already moved to Los Angeles in the fall of 1934. On December 26 he finished his first "American" work, the *Suite for String Orchestra* which was commissioned by Martin Bernstein, the double bassist of the New York Philharmonic Orchestra and professor at the New York University, with whom Schönberg had become friends during the previous summer in Chautauqua, N.Y. The work was not, however, premiered by the NYU String Orchestra conducted by Bernstein as planned because of disagreements with Schönberg on who should pay the cost of copying and how big the performance fees should be. (Bernstein 1988, 161.) The work was finally premiered by the Los Angeles Philharmonic Orchestra under Otto Klemperer in May 1935. (Brinkmann & Wolff 1999, 35.)

Schönberg's income between September 1934 and the summer of 1935 came from private students, occasional performances of earlier works and the publishing of the *Suite* (Schirmer N.Y., 1935).

Schönberg's appointment with the University of Southern California began in the summer of 1935.⁴ He was very disappointed by the small size of his classes,

4 In a transcribed interview with Max van Leuwen Swarthout, which is printed in *Schönberg and His World* (Frisch 1999, 298–302), it is stated that the appointment with USC already began in the summer of 1934. However, this must be false information. All the other sources that I have consulted about this are unanimous about the appointment's not having begun until 1935. Besides, Schönberg himself mentions Martin Bernstein – whom he definitely met in Chautauqua during the summer of 1934 – as the initiative of his *Suite for String Orchestra*. It is impossible that he could have taught in the summer sessions, as the interview suggests, and spent his holiday in Chautauqua at the same time. This also explains the interviewer's "mistake" (indicated with "sic" in the transcription) when he talks about "the past two years" that Schönberg had been in America. The interview must have taken place one year later, in the fall of 1935.

most of whose participants were amateurs and not professional musicians. In his letter to Mrs. Bessie Bartlett Fraenkel on 26 November, Schönberg's ambition and self-confidence are evident:

I know what I am doing there [in USC] is of the greatest importance for everybody who is interested in music. I know ... that a real understanding for music has to be based on a sound capacity to distinguish between value and non-value.[...] Among my audience you will find four or five professors of both the USC and the UCLA. [...] And these professors are not only the most steady frequenters, but they are also very enthusiastic about the manner in which I handle this difficult matter and about the results and the advantage for music lovers of my attempt. [...] And there will certainly be in perhaps twenty years a chapter in the musical history of Los Angeles: 'What Schönberg has achieved in Los Angeles'; and perhaps there will be another chapter, asking: 'What have the people and the society of Los Angeles taken of the advantage offered by Schönberg?' (Stein 1964, 195–196.)

After one year at the USC at a salary of \$3000, Schönberg accepted a chair in composition at the UCLA in the autumn of 1936, which he would keep until his retirement in 1944. The position at UCLA meant change for the better financially. Schönberg began at a salary of \$4800, which rose to \$5400 by the year 1942. In addition, he earned approximately \$2000 per year from his private students. (Kater 2000, 187.) The royalties for concerts and publishing also brought some income.

The years 1936–1944 at UCLA marked the period when Schönberg's influence on American music culture began through concerts, teaching activity, and publications. This is also the period in which the ambiguity of the success of his cultural adaptation begins. On the one hand, Schönberg had reasons to be happy: he had a respected position in a good university and his works were performed (at least regularly) and published. On the other hand, he enjoyed little piece of mind. He regarded much in America as impossible to accept; he considered most of his students as lacking sufficient cultivation in music and found it frustrating to teach them; he seems to have felt that the conductors, among them the émigrés whom he had known for a long time, were allied against him. The conductors he felt he could trust – among them such names as Dimitri Mitropoulos, Nicholas Slonimsky, Harold Byrns, Ingolf Dahl and Robert Craft (Kater 2000, 196) – were few, and even these relationships were often very stormy.

SCHÖNBERG'S IDEAS ABOUT MUSIC

Music and morality is a central theme that runs through Schönberg's musical world-view. Making concessions to please mass audiences meant to him artistic immorality, which he saw happening in Hollywood. Art and everyday life for him were not separable entities but rather different sides of the same coin – the

moral responsibilities of the human life. By “everyday life” I mean here life that is “pure” and ideal in Schönberg’s sense: life not suffocated by entertainment and commercialism but concerned with ethics and moral questions. Schönberg saw music, as Ringer puts it, as the “prophetic conscience of modern man,” as something in which the musical choices are necessarily intertwined with the moral ones. (Ringer 1990, 24.) In this view, music is not mere sound but rather serious dialogues with the history of music – seen as an evolutionary narrative – and society at large. At the heart of this ideology lies a paradox: how can a piece of music be at the same time reflective of the musico-historical stage of development and of the creative individual, the composer? How can, in fact, a piece of music be composed for the future? These paradoxes are left unresolved by Schönberg in his ideology of absolute music. He saw the musical work as a “complete organism” (as did Heinrich Schenker), which “in every little detail reveals its truest, inmost essence.” (Stein 1975, 144.) The work of art is ideally imbued with human qualities, including the ability to communicate:

All music, all human work, has a skeleton, a circulatory and nervous system. I wish that my music should be considered as an honest and intelligent person who comes to us saying something he feels deeply and which is of significance to all of us. (Fleischer 1988, 23.)

It seems as though the composer’s self-expression through organic and autonomous musical works, no matter how valuable it is for Schönberg, must be in the service of providing the music-world with something new and innovative. Schönberg’s comments on contemporary composers are instructive. He saw George Gershwin, one of his few friends on the new continent, as one who naturally expressed the “feelings of the masses” in his music. In the context of Schönberg’s musical thought, regarding someone as expressing feelings of the masses looks more like a hidden insult than a compliment. If we take Schönberg’s slogan “if it is for all, it is not art; if it is art, it is not for all” at its face value, Gershwin’s jazzy musical style idiom is not art at all. However, they were friends, and since Schönberg never wrote any larger commentaries on Gershwin’s music – with the exception of a short memorial address “Tribute to George Gerschwin” upon his early death (see Carpenter 2009 for more detail) – we can never know what he really thought of it. The most he said of his tennis partner Gershwin was that he, after all, was “a great composer” whose talent allowed him to succeed in both serious and popular idiom (Schoenberg 1937 quoted in Carpenter 2009, 27), even though Schönberg obviously regarded Gerschwin foremost as a composer of popular music. Gerschwin’s music, based on memorable and entertaining melodies rather than structural processes, is ultimately incompatible with Schönberg’s ideals of developing variation, structural coherence and organic economy of the thematic material.

Music, for Schönberg, was composed not for the present but for the future – just like his predecessors such as Ferruccio Busoni thought. Its greatness is concerned not with its success but with its inner coherence and its reflecting “the musical idea.” Schönberg’s quest for structural integrity also led to comical situations in his professional life. In 1935, when he was asked to write music for a Metro Goldwyn Mayer film *The Good Earth*, Schönberg finally, after long negotiations, called his price for the commission that he considered to be artistic prostitution to be \$50,000. And this was not all. He also wished to reserve the right to keep the entire musical production in his control, as well as the actors’ spoken words. When asked in the studio what he meant by that, Schönberg replied: “They would have to speak in the same pitch and key as I compose it in. It would be similar to ‘Pierrot Lunaire’ but, of course, less difficult.” (Kater 2000, 202–203.) When Schönberg’s ideas of turning a Hollywood film into a *Gesamkunstwerk* were rejected, the composer abandoned the whole project.

For Schönberg, understanding art presupposes artistic education.

Great art must proceed to precision and brevity. It presupposes the alert mind of an educated listener who, in a single act of thinking, includes with every concept all associations pertaining to the complex. This enables a musician to write for upper-class minds, not only doing what grammar and idiom require, but, in other respects lending to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, of a proverb, of an aphorism. This is what musical prose should be – a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions. (Stein 1975, 414–415.)

Great music, for Schönberg, was art that was meant to be understood by only a few. Theodor W. Adorno’s metaphor of new music as “the message in the bottle” also describes well Schönberg’s idea of his new music; it was composed in the hope that someone in the future would find it and be able to understand “the message” in the music. In 1949, when Schönberg received the honorary citizenship of the city of Vienna, he expressed himself as having “for many years been resigned to the fact” that he could not count on “living to see full and sympathetic understanding of my work” which he nevertheless saw as inevitable. (Reich 1971, 227.)

Being a composer of serious music, Schönberg thought, was something that was born not of being only musically capable, but of a necessity, an inner conviction of being a composer. A real artist has “no say in the matter, it is nothing to do with what he wants.” (Stein 1975, 365.) A real composer must know his responsibility to the “progress in music”:

I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I knew I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not[.] (Stein 1975, 53.)

In Schönberg's musical world-view one can clearly see repercussions of the romantic art philosophy of the 19th century. His is the view of music that transcends the material and intimates the spiritual, emphasizing the ethical nature of music over the mere craftsmanship in handling the musical material.

What is paradoxical in Schönberg's thinking is his conviction that composition could not actually be taught at all. Since "the genius really learns only from himself" (Ibid.) and "the true art of composition will always remain a secret science," (Ibid. 375) it is hard to see the logic in Schönberg's over fifty years' teaching career. However, Schönberg saw himself as a teacher of music, not composing. His actual teaching centered on the understanding of the music of the Great masters – Bach, Mozart, Beethoven, Brahms and Wagner – and the craft of music: harmony, counterpoint and the like. Always dialectical in his thought, Schönberg actually saw the studies in subjects like counterpoint and harmony as something that the student "must not use if he wants to be an artist." The most important part of becoming a composer is not teachable:

But one cannot give him [the student] what matters most – the courage and the strength to find an attitude to things which will make everything he looks at an exceptional case, because of the way he looks at it. Here, artistic methods are more liable to do harm than good. (Stein 1975, 366.)

Apart from ideas of Teutonic superiority in music and Schönberg's quest for structural integrity as the ultimate ideal in music, his Jewish faith has been regarded as another context for his musical thought. Alexander Ringer sees Schönberg's method of composing with twelve tones, as well as Heinrich Schenker's idea of the *Ursatz* as "the only cause" in music, as manifestations of the Jewish longing for unity. (Ringer 1990, 20.) I do not find drawing straight parallels between Schönberg's religious thought and aesthetic ideas convincing. The construction of the twelve-tone -method was, in my view, more an answer to the quest for a meaningful frame of reference in music after tonality had become outdated, than a personal, musico-aesthetic credo. Even the fact that at least three composers (Schönberg, Hauer and Rudzinsky) were presenting the same kind of ideas roughly at the same time takes the question to a more general level. Be that as it may, Jewish faith was an important frame of reference for him. The composer of works like *Moses und Aron*, *Kol Nidre*, *Dreimal Tausend Jahre* and *A Survivor from Warsaw* was emphasizing the relevance of biblical morality, law and institutions to be found within the framework of the Old Testament. (Ibid. 26.) Schönberg's music became more and more intertwined with his religious life towards the end of his life. Even if we take Ringer's accounts of Schönberg's regarding himself as a "prophet through his music" as an indication of his Jewish identity with a grain of

salt, it is obvious that Schönberg was both a composer and a Jew within the same person. Yet another sign of this can be seen through Schönberg's activity in trying to help other Jewish colleagues in Europe during the years of the Third Reich. Schönberg was constantly writing letters requesting aid for the German and Austrian refugees. (Rubsamen 1951.)

SCHÖNBERG AS AN AMERICAN COMPOSER

Schönberg's influence in the United States has been enormous. It has been mediated by a number of students, concerts of his music, recordings, his writings and textbooks. This influence began well before Schönberg himself had set his foot on this country. As early as 1915, the composer Walter Kramer wrote in the *Musical Observer*:

Arnold Schönberg is breaking new paths – he is working into the future in a manner not understood by the many. There are already those who would scourge him! They would insist that his iconoclastic proceedings can work no good. Many of them actually live in the hope that he will not be performed in America. But their hope is in vain. (Frisch 1999, 313.)

In 1933 Henry Cowell, an American composer who had studied with Schönberg for a short time in Berlin between the years 1926–1933, nominated Schönberg “as a most likely candidate for the post of the world's most significant composer.” What is remarkable about Cowell's commentary is his ease in grounding Schönberg's significance in values that are distinctively German values in music. Cowell writes about Schönberg's developing “the most complete control of his new [musical] materials” and sees him as furthering the “line of progress outlined by the greatest Teutonic masters – Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms” – whose greatness lay “in constructing large forms built out of a smaller thematic germ.” In this world of rational, controlled and cultivated composing Cowell saw Schönberg without peers in 1930s America. (Ibid. 316–317.) The tone of the accounts of Schönberg's students – among them such names as John Cage, Leonard Stein, Oscar Levant, Leslie Clausen, Simon Carfagno, Edwin Cykler, Pauline Alderman, Dika Newlin, Lovina May Knight, Gerald Strang, Richard Hoffmann, Leon Kirchner, Earl Kim, Don Estep – of his teaching in America range from an understanding and respectful Lovina Knight (1990) to the idolizing Dika Newlin (1980).

Of course there were other voices. Olin Downes even accused one of Schönberg's most traditional pieces, the *Suite for String Orchestra* of “arid intellectualism and emptiness”, and regarded the work as “a pale monument to lifeless theory” – even though in this case there was no “theory” to it – it

was a pedagogical piece. (*New York Times* Oct 18, 1935.) Generally viewed, it seems that many émigrés, Schönberg among them, found much to admire in the American democratic ideal but when applied to arts, it led to a pluralistic and heterogenous music culture that they could not tolerate because it undermined their ideas of musical cultivation and progress. This elitist view of music was a red flag for many in 1930s America.

Schönberg's idea of music as a socially elevated, ethically significant art form was in direct opposition to the workings of the entertainment industry that to him seemed all-pervasive. Art music was not supposed to be democratic: "if it is art, it is not for all; if it is for all, it is not art." Schönberg had some strong reasons for his disappointment in the US. One of the most significant ones was the rejection of his bid for the Guggenheim fellowship in 1944 to finish his works *Jakobsleiter* and *Moses und Aron*.⁵ Schönberg's letter of application is a touching document of his circumstances at the time:

You have perhaps heard that [...] I had to retire from my position at the University. [...] As I was in this position only eight years, I will receive a "pension" of 38\$ a month, on which I am supposed to support a wife and three children (13, 8, and 4 years old). [...] At the moment I still have private pupils. [...] But considering the fact that I have taught for almost fifty years; that while in Austria and Germany I taught almost exclusively the most talented young composers [...] here I teach generally beginners. [...] Can you understand that under these circumstances I am tired of teaching – at least temporarily? I have done so much for my pupils, exhausted my powers, irrespective of my own interest, that I have neglected my own creative work. [...] I would like to apply for a Guggenheim Scholarship which enables me to devote all my time, or at least most of it, to the completion of my works. (Trenkamp & Suess 1990, 84.)

This rejection of Schönberg's application, together with his small pension from the UCLA, seem like misjudgements. As to the fellowship, Aaron Copland had received one in 1925–1926, Roger Sessions in 1926–1927, Roy Harris in 1927–1928, Walter Piston in 1935; John Cage, Schönberg's student for a brief time, would receive one in 1949, and Schönberg's successor at UCLA, Lukas Foss, in 1945. (Kater 2000, 187.) With Schönberg's merits and significance this fellowship after his retirement on an insufficient pension, should have been self-evident. The author of a significant oeuvre of music that still marks the beginning of the "modern era" in our music history, as well as four textbooks for didactic purposes,⁶ would have deserved that if anyone did. Schönberg was, however, awarded \$1000 as "a special award of merit for distinguished achievement"

5 Michael Kater (2000) argues that this happened in 1942. However, judging from Schönberg's letter to the Guggenheim foundation in which Schönberg refers to his retirement in 1944, it seems probable that Kater is mistaken here.

6 *Models for Beginners in Composition* (Schirmer 1942); *Structural Functions of Harmony* (Faber 1954); *Preliminary Exercises in Counterpoint* (Faber 1963); *Fundamentals of Musical Composition* (Faber 1967).

by the American Academy and the National Institute of Arts and Letters in 1947. It is obvious that this did not cover his living expenses, and he had to sell many of his manuscripts to the Library of Congress to assure financial security. (Rubsamen 1951, 480, 482.)

Schönberg's idea of his music's being neglected in the United States is a far more complicated issue. It is true that in the depression years of the 1930s, an Americanist agenda was in the air in music. Conductors were encouraged to play works by American composers. The democratization of the music culture aimed at getting more of the paying public to concerts, which had to take place in ordinary people's conditions. (Trenkamp & Suess 1990, 94.) However, Schönberg was not as neglected as he wanted us to believe. Beginning with his *Suite for String Orchestra* (1935), followed by *Fourth String Quartet* (1936), *Second Chamber Symphony* (1940), *Ode to Napoleon Bonaparte* (1942), *Piano Concerto* (1942), *Prelude* (1945), *String Trio* (1946), *A Survivor From Warsaw* (1947) and *Fantasy for Violin* (1949) – all these works were commissioned by American patrons, institutions or foundations. (Rubsamen 1951.) Throughout his stay in the United States Schönberg was invited as a guest of honor or as the main speaker to various conferences and universities. In 1945, UCLA organized a special Schönberg music festival featuring a cross-section of his music. In 1938, Frances Mullen and Peter Yates organized a chamber concert series “Evenings on the Roof” in Los Angeles, which mounted nine all-Schönberg programs between the years 1939–1954. In this series, nine Schönberg-programs were more than were given to any other composer. (Kater 2000, 197.)

EPILOGUE

How did Schönberg adapt to his new home country? Did his personality or his music change in America? If we take his word for it, they didn't. In 1950, when asked whether immigration to America has changed him, Schönberg wrote:

If immigration to America has changed me – I am not aware of it. Maybe I would have finished the third act of “Moses und Aron” earlier. Maybe I would have written more when remaining in Europe, but I think: nothing comes out what was not in. And two times two equals four in every climate. Maybe I had four times four times harder to work for living. But I made no concessions to the market. (Frisch 1999, 308–309.)

Yet I believe he did change in his immigration. He came half way down from the ivory tower that separates the distance between musical genius – which he evidently thought himself to be – and a music culture in which everyone has a right to participate. He realized that not all music has to be composed only for the future and for a selected audience. Schönberg composed two large pieces of music,

which were meant for pedagogic use; he created his own pedagogic model that he called “eartraining through composing” the sole purpose of which was to help students “understand music better, to obtain that pleasure which is inherent in the art.” (Stein 1975, 382.) It seems that Schönberg at least decided to give America a second thought.

As to whether he was truly happy in the new country, no-one knows. Schönberg’s writings and interviews give very different pictures of his experience in America. On one hand, he was constantly blaming the commercialism and entertainment industry, as well as the conservatism and lack of cultivation in the concert life. On the other hand, however, he was full of praise, especially about music and musicians in the United States.

* * *

This essay is almost entirely based on secondary sources and a survey on research literature in English until the year 2000, which I did about ten years ago. Because of the scarcity of primary sources of Schönberg’s own texts discussed above, this essay reflects not only the main issue in question, the emigration of Arnold Schönberg, but also the scholarly reception of that music historical event. And even that reception has changed in just a few years. During the past decade the literature on Schönberg has dramatically increased both in volume and in depth. Not only have Schönberg’s own writings been re-edited (*Theory of Harmony* and *Style and Idea*, both in 2010), but several treatises dealing with Schönberg’s musical thought (Brown 2014; Cherlin 2009; Haimo 2009; Bukic 2011) and research on his American life (Feisst 2011; Crawford 2009) have also been published. In this context, I would like to point to Feisst’s detailed work as particularly helpful in its deconstructive approach to many older myths regarding Schönberg’s supposedly tragic life in the U.S., widely circulated in older biographical literature.

Perhaps more than anything else, this essay, I hope, helps to illustrate the particular needs for music historiography in our days. Through the case of Schönberg’s emigration, we can see that the question of his adaptation to the musical life of the United States is actually irrelevant unless viewed in a broader transnational⁷ context. Schönberg’s troubles were indicative of a larger confrontation between two cultures: the Austro-German music culture based on the idea of *Bildung* through music, conceived as absolute and aesthetically autonomous – and American music culture that valued music’s more pragmatist dimensions, its transparency and

7 On transnationalism, see Vertovec 2009 for more detail.

comprehensibility.⁸ The meeting of these two horizons of music's meaning was then difficult, and so it is now. The same friction was obvious in American musicology as well (see Josephson 2005 for more detail.) The historiography, it follows, has to take into account not only the individuals and their biographical contexts but also the broader ideological currents involved in the transactions with the world outside.

There is still no unanimous conception of Schönberg's music historical significance, nor is there one "truth" of his cultural and social adaptation to the new world. It seems that swimming against the tide was a *sine qua non* for his artistic profile. Schönberg wanted to mold himself into the historical stereotype of the suffering genius. In evaluating Schönberg's adaptation to his new life we should not, however, forget that he was suffering from marginalization of his music already in Europe before his emigration. We can also speculate that instead of being circulated by adoring pupils and colleagues in the US, he might have been relatively *passé* in Europe of the late 1930s had he remained there. Messiaen and Boulez took over the vanguard of musical modernism quite soon after Schönberg had left.⁹

So perhaps Schönberg would have been "genius misunderstood" almost anywhere. That, I think, is perhaps the most obvious picture that Schönberg seems to have wanted to pass on for the coming generations – a prophet in a strange land who never made concessions and who was always right. ■

⁸ This, of course, is not meant to undermine the many educational projects of Classical music that were in action in the United States in the 1930s and 40s: Tanglewood summer schools, Leonard Bernstein's televisionized concerts, radio programs such as NBC Music Appreciation Hour, as well as several music educational projects run by Leopold Stokowski and Serge Koussevitzky, among others. It is obvious that there were serious efforts to educate people in many varieties of Classical music, and the sometimes very generous funding by industrial and business magnates tell about the love of, and interest in, Classical music there. This is something that is too easily forgotten in the often unnecessary dichotomization between Europe and North America. I thank my anonymous reviewer for pointing this out to me.

⁹ I thank my anonymous reviewer for this observation.

BIBLIOGRAPHY:

- Bernstein, Martin 1988. "On the Genesis of Schönberg's Suite for School Orchestra." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol 11/2. October 1988, 158–162.
- Brinkmann, Reinhold&Wolff, Christoph eds.) 1999. *Driven into Paradise*. Los Angeles, USA: University of California Press.
- Brown, Julie 2014. *Schoenberg and Redemption*. New York: Cambridge University Press.
- Bukic, Bojan 2011. *Arnold Schoenberg*. London: Phaidon Press.
- Carpenter, Alexander 2009. "Stepping Down the Pedestal: Arnold Schoenberg and Popular Music." In *Decanonizing Music History*, eds. Vesa Kurkela and Lauri Väkevä. UK: Cambridge Scholars Publishing, 21–36.
- Cherlin, Michael 2009. *Schoenberg's Musical Imagination*. New York: Cambridge University Press.
- Crawford, Dorothy Lamb 2009. *A Windfall of Musicians. Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*. New Haven: Yale University Press.
- Ennulat, Egbert M.(ed.) 1991. *Arnold Schönberg Correspondence*. USA: Scarecrow Press.
- Feisst, Sabine 2011. *Schoenberg's New World. The American Years*. New York: Oxford University Press.
- Fleisher, Robert 1989. "Dualism in the Music of Arnold Schönberg". *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol. 12/1. June 1989, 22–42.
- Frisch, Walter (ed.) 1999. *Schönberg and His World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Gibbs, Christopher 1988. "Schönberg in Chautauqua." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol 11/2. October 1988, 144–153.
- Goehr, Lydia 1999. "Music and Musicians in Exile. The Romantic Legacy of a Double Life". In Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff (eds.) *Driven into Paradise*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 66–91.
- Haimo, Ethan 2009. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. New York: Cambridge University Press.
- Josephson, David 2005. "The German Musical Exile and the Course of American Musicology," *Current Musicology*, Nos. 79 & 80 (2005), 9–53.
- Kater, Michael 2000. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. New York & London: Oxford University Press.
- Knight, Lovina 1990. "Classes with Schoenberg January through June 1934". *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol 13/2. (November 1990), 137–163.
- Leibowitz, René 1969. *Schoenberg*. Paris: Editions du Seuil.
- Newlin, Dika 1980. *Schoenberg remembered: diaries and recollections, (1938–76)*. USA: Pendragon Press.
- Olmstead, Andrea 1999. *Juilliard: A History*. USA: University of Illinois Press.
- Reich, Willi 1971. *Schönberg: A Critical Biography*. USA: Praeger Publishers.
- Ringer, Alexander 1990. *Arnold Schönberg: The Composer as Jew*. USA: Clarendon Press.

- Rubsamen, Walter 1951. "Schönberg in America". *The Musical Quarterly*, 37/4 (Oct., 1951), 469–489.
- "Schoenberg to Join Juilliard's Faculty". Anonymous article in *New York Times*, February 14, 1935.
- "Schoenberg Suite in Premiere Here". Anonymous article in *New York Times*, October 18, 1935.
- Stein, Erwin (ed.) 1964. *Arnold Schönberg Letters*. London: Faber & Faber.
- Stein, Leonard (ed.) 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*. Los Angeles: University of California Press.
- Trenkamp, Anne & Suess John G.(ed.) 1990. *Studies in the Schönbergian Movement in Vienna and the United States*. Levinston, New York: Edwin Mellen Press.
- Vertovec, Steven 2009. *Transnationalism*. New York & London: Routledge.
- White, Pamela C 1985. *Schönberg and the God-Idea*. UMI Research Press.

LEENA UNKARI-VIRTANEN

Musiikin historian tietoja ja taitoja oppimassa

Historian didaktiikan tutkijat ja opettajat keskustelevalle siitä, mitä oikeastaan tulisi oppia silloin, kun opiskellaan historiaa. Yleisen historian opetuksen piirissä keskustelu on polarisoitunut kysymykseen opetuksen tavoitteista. Tulisiko opiskelijan hallita historian yhtenä suurena kertomuksena, vai pitäisikö hänen osata itse rakentaa kiintopisteitä ja ymmärtää erilaisia tulkintoja menneisyydestä? Keskustelu sivuaa myös musiikin historian opettamisen tavoitteita. Riittäkö se, että oppilas tunnistaa teoskaanonin ja musiikin tyylejä, vai tulisiko hänen oppia jo perusopinnoissaan erittelemään syy-seuraussuhteita musiikin muutoksissa? Kertooko opiskelija oman instrumenttinsa historian tunnettujen soitinrakentajien ketjuna, vai tulisiko hänen myös oppia peilaamaan soittimensa kehitystä sosiaalisiin ja teknologisiin muutoksiin?

Erittely musiikkioppilaitosten musiikin historian opetussuunnitelmien tavoitteista viittaa musiikkioppilaitosten opetuksen perustuvan oppisisältöihin, jotka edelleenkin perustuvat 1900-luvun alun musiikin historian kirjoituksen teemoille (Unkari-Virtanen & Vainio 2013; ks. myös Huttunen 2010). Esimerkiksi tyylihistoria korostuu musiikin historian opetuksen keskeisenä sisältönä niin paikallisissa opetussuunnitelmissa kuin valtakunnallisessa ohjeistuksessa (OPH 2002, SML 2013). Paikallisissa opetussuunnitelmissa oppilaiden toimintaa määritellään usein esimerkiksi sanoilla ”oppii”, ”tunnistaa” tai ”tutustuu”. Opetussuunnitelmat ovat yleisesti *Lehrplan*-tyyppisiä sisältöluetteloita, minkä seurauksena oppilaiden oma tiedonrakentelu ja tutkiva oppiminen ovat taka-alalla. Oppijoiden aktiiviseen oppimistoimintaan pureutuva *curriculum*-tyyppisen opetussuunnitelman toteutuminen tuntuu vielä edellyttävän laajaa keskustelua musiikin historian opetuksen mahdollisuuksista erityisesti oppijan tiedonrakentelun ja historiallisen ajattelun erityispiirteiden opettamisen osalta (Unkari-Virtanen & Vainio 2013).

Tässä artikkelissa luonnostelen mahdollisuuksia siihen, mitä musiikin historian opetus voisi historian didaktiikan ja taidepedagogiikan keskustelujen valossa olla. Keskeisinä käsitteinä tarkastelen hiljaista tietämistä, historiatietoisuutta ja historian käyttöä. Tarkasteluni ytimessä on kysymys siitä, minkälaisia lähtökohtia ja mahdol-

lisuuksia musiikin historian opetuksen sisällön ja tavoitteiden tarkasteluun ja valintaan ajankohtaisista keskusteluista ja tutkimuksista avautuu.

SOITTAMINEN SYNNYTTÄÄ HILJAISTA TIETOA MUSIIKIN MENNEISYYDESTÄ

Musiikin opiskelijat kohtaavat monin tavoin musiikin menneisyyden. Soittaminen edellyttää instrumentin hallintaa, mikä puolestaan edellyttää menneisyyden taitojen ylläpitämistä nykypäivässä. Monella muulla alalla välineet ovat muuttaneet ratkaisevasti taitoja – ajatellaanpa vaikka kuvankäsittelyn digitalisoitumista – mutta soittimen hallinnassa on edelleenkin tarpeen omaksua sama taito kuin menneisyydessä. Soittimen hallintaa ei kuitenkaan yleisesti mielletä musiikin historian osaamiseksi. Musiikin historian tieto ymmärretään yleisesti sanallistetuksi, artikuloituksi tiedoksi, käsitteiksi ja kertomuksiksi. Soittaminen puolestaan tuottaa hiljaista, sanatonta tietämistä menneisyyden musiikista, soittamisesta ja soittimista.

Musiikkikoulutuksessa nämä kaksi tietämisen tapaa ovat toki olleet vuorovaikutuksessa keskenään, mutta voidaan perustellusti kysyä, miten tuota vuorovaikutusta on käytetty tietoisesti hyödyksi oppimisen tukena. Kuvataiteen tutkimuksen ja opetuksen professori Juha Varto sivuaa tätä ongelmaa taidepedagogiikkaa hahmottelevassa artikkelissaan (Varto 2011, 25). Varton mukaan valistuksen arvomaailmasta alkanut taitamisen ja tietämisen erkaantuminen on johtanut paradoksaaliseen tilanteeseen, jossa toisaalla opetellaan vanhoja taitoja, toisaalla opiskellaan taiteeseen liittyvää teoriaa ja historiaa. Taidepedagogiikan tehtäväksi Varto näkee tietämisen ja taitamisen välille syntyneen kuilun ylittämisen.

Mitä tiedon ja taidon kytkös voisi merkitä musiikin historian opetuksessa? Hiljainen tieto ja tietäminen on eräs tapa tarkastella tietämisen ja taitamisen yhteyttä. Hiljainen tieto ja tietäminen ovat musiikin opiskelussa keskeisesti läsnä esimerkiksi silloin, kun kuulija intuitiivisesti tunnistaa kuulemansa teoksen. Hiljainen tieto on sekä yksilön että yhteisön resurssi, se liittyy usein esimerkiksi prosesseihin, tekemisen tapoihin ja se ilmenee niin yhteisöllisinä traditioina kuin yksilön taitavassa toiminnassa. Taidepedagogiikan visiossaan Varto nostaa esiin kokemuksesta lähtevän otteen, joka mahdollistaa erilaisten tietämisen tapojen tarkastelemisen samassa ”merkityksimaailmassa”, kuten Varto ilmaisee (mt, 26). Hiljaisen tietämisen huomiointi on ottaminen merkitsee myös kokemusten ja elämysten huomioimista. (Unkari-Virtanen 2009, 141; ks. myös Toom 2008.)

Nicolaus Harnoncourt (1986) on pohtinut esseessään sitä, viekö muusikko kuulijansa menneisyyteen vai tuoko hän menneisyyden kuulijoilleen nykypäivän keinoin. Edellinen toteutuu silloin, kun muusikko pyrkii tavoittamaan ja toteuttamaan menneitä esittämiskäytänteitä soveltamalla eri lähteistä kartoittamaansa tietoa omassa soitossaan, jälkimmäinen silloin kun jokin teos muokataan alkuperäisestä poikkeaa-

valle nykysoittimelle. Molemmissa muusikko soveltaa hiljaisen, intuitiivisen tietämisenä kappaleen esittämiseen ja elämyksen tuottamiseen kuulijalleen.

Harnoncourtin (1986) ja Varton (2011) lisäksi myös historiantutkijat ovat nostaneet esiin historian elämyksellisen ulottuvuuden mutta ehkä hiukan Harnoncourtin tarkastelusta poikkeavalla tavalla: he korostavat historianesitysten mahdollisuutta yhtäaikaisesti sekä reflektoida tai tarkastella historiallisesti elämyksiä että pyrkiä synnyttämään elämyksiä rekonstruioimalla historiallisia elämyksiä ja tuottamalla nykyhetkessä mahdollisesti myös uudentyyppisiä elämyksiä (Agnew 2007; Pihlainen 2011). Menneisyyden kokemuksellinen kohtaaminen on mahdollista esimerkiksi erilaisissa historiatapahtumissa, museoissa, perinnekyllissä – ja konserteissa, musiikkia kuunneltaessa ja soitettaessa, vaikkakaan näissä menneisyyden kokemusten tarkastelua ei useinkaan nosteta fokukseseen. Silti menneisyyden elämyksellinen kohtaaminen on eräänlainen alkuitu oppimiselle. Vaikka menneisyyden kokemuksellinen kohtaaminen ei ole aina yhteismitallista historiantutkimuksen tuottaman tiedon kanssa, musiikin historian opetuksessa elämyksellisyys voi olla tärkeä motivoija, omien elämäkokemusten peili ja oman musiikillisen identiteetin jäsentäjä (ks. Unkari-Virtanen 2009, 47–54). Kuten myöhemmin perustelen, elämyksellisyys liittyy näin ymmärrettynä vahvasti historian ns. eksistentiaaliseen käyttöön (Karls-son 2004, 52–65). Lisäksi monet oppimisteoriat painottavat elämyksellisyyden merkitystä oppimisprosessin alkusysäyksenä (ks. Hyvönen 2004).

Myös musiikin historian tutkijoille historian kytkös elämyksellisyyteen on tuttu, sillä musiikin historian teoriaan on jo pitkään punoutunut kysymys teosten säveltämisen ajankohdan ja kuuntelu- tai soittamishetken ajallisesta välimatkasta. Karl Dahlhaus (1983) liitti musiikin ”esteettiseksi” nimeämänsä olemistavan musiikin kykyyn puhutella nykykuulijaa läsnä olevana taideteoksena. Hän piti teosten ”historiallista” olemistapaa ajallisesti ja paikallisesti rajattuna ilmiönä. Dahlhaus piti teosten kykyä puhutella kuulijaa sen historiallista taustaa tärkeämpänä, ja hän piti musiikin historian ytimenä teosta. (Dahlhaus 1983, 33.) Tästä seurauksena musiikkianalyysistä muodostui musiikin historian opetuksen keskeinen tarkastelunäkökulma ja myös musiikin historian tutkimuksen työkalu (Unkari-Virtanen 2009, 23; ks. myös Sarjala 2002, 130).

MENNEISYYDEN NORMIT OPETUKSEN LÄHTÖKOHTANA

Siinä missä Dahlhausin (1983) ajattelu johti teoskaanonin tuntemisen korostamiseen musiikin historian opetuksessa, Varto pohtii taidon erityistä merkitystä ihmis-
käsityksessämme, toisaalta tietämisen erityisyyttä taiteiden saralla. Varto näkee taidepedagogiikan – myös musiikin opetuksen ja siihen liittyvän musiikin ”museon” eli musiikin historian (Varto 2011, 28) – kantavan mukanaan menneisyydestä juontuvia, normiksi muuttuneita tottumuksia. Ongelmana on Varton (2011) mukaan

se, että nämä menneisyydestä juontuvat tottumukset saatetaan ilman kriittistä ja tietoista tarkastelua mieltää vuosikymmenestä toiseen päteviksi ja ajankohtaisiksi pedagogisiksi tavoitteiksi.

Tässä artikkelissa nostan esiin muutamia piirteitä, joilla musiikinhistorian opetuksen tavoitteita voisi tästä näkökulmasta rikastaa. Keskeinen tarve uudelle tarkastelulle juontuu siitä, että tietämisen tarpeet ovat muuttuneet ratkaisevasti erilaisiksi musiikinhistorian opetuksen muotoutumisesta, 1900-luvun alusta. Musiikinhistoriankin opiskelun tavoitteet ovat väistämättä muuttuneet sadassa vuodessa.

Musiikinhistorian tietämiseen ei nykypäivänä, tietovarantojen helpon saatavuuden aikana, voi suhtautua samalla tavalla ulkoa toistaen kuin soittotaidon opettelussa on tapana. Soittamisessa esimerkiksi samoja asteikkoja kerrataan uudestaan ja uudestaan, mutta musiikinhistorian kertomusten ja kirjoitusten kopioiminen ei ole osoitus historian tietämisestä. Musiikinhistorian tietämisen ja taitamisen mekanismit ovat erilaisia. Kuitenkin musiikinhistorian opetuksessa saatetaan esimerkiksi tenteissä odottaa samanlaista toistavaa asennetta kuin soittotaidon opettelussa, kenties peruna 1900-luvun alusta, samoilta ajoilta kuin monet musiikinhistorian teemat opetuksessa.

Tutkimuksessani (Unkari-Virtanen 2009) musiikin ammattiopiskelijat, joilla oli jo useiden vuosien aikana karttunutta hiljaista tietämistä ja elävä ammatillinen kiinnostus musiikin menneisyyteen, tuottivat soittamiensa kappaleiden esittelyteksteiksi muualta kopioimiaan sisältöjä, esimerkiksi säveltäjäelämäkertoja, ja suorastaan välttelivät kokemustiedon ilmaisia teksteissään. Tehtävässä, jossa piti arvioida muiden tekstejä, osoittautui, että tällainen kirjoittaminen ei kuitenkaan aidosti kiinnostanut heitä itseäänkään.

Tiedon muistamisen tarve on nykyisten helposti saavutettavien tieto- ja musiikkivarantojen aikakaudella ratkaisevasti erilaista kuin aikana, jolloin tietoa oli kirjoissa ja sitä kulki mukana omassa muistissa. Siksi nykyisin kaivataan ulkoluvun ja leikkaa-liimaa-historiankirjoituksen tuottamisen sijaan tiedon ja tietämisen jäsentämistä, tiedon arviointia sekä myöskin sellaista opetusta, joka auttaa rakentamaan kiintopisteitä menneisyyteen monista eri näkökulmista (Leppänen & Unkari-Virtanen & Sintonen 2013).

Historian yhden suuren kertomuksen ja porvariston sivistysihanteen sijaan moniarvoinen aikamme haastaa myös moniäänisiin historiantulkintoihin. Musiikinhistorian ainoita toimijoita – ja samalla samaistumisen kohteita – eivät enää ole kanoisoidut säveltäjät tai merkittävät muusikot. Rinnakkainen ilmiö musiikinhistorian kerronnan moniäänistymiselle on taiteen ja musiikin kentän rajojen avartuminen. Meillä on yhtä aikaa sekä sellaista musiikkia, joka edellyttää esimerkiksi kekseliästä vuorovaikutusta yleisön kanssa, että musiikkia, joka perustuu menneisyyden taitojen huippuunsa viritetylle hallinnalle. Oman ohjelmiston tuntemus saatetaan mieltää musiikkityylin historian hallinnaksi, jos kysymystä historiatiedon erityisluonteesta ei erityisesti herätetä.

HISTORIATIEDON ERITYISLUONNE OPETUKSEN LÄHTÖKOHDAKSI

Puheenvuoroissa yleisen historianopetuksen tavoitteista voi erottaa kaksi ääripäätä. Toisten mukaan opiskelijoiden tulee ensin hallita yleiskuva, esimerkiksi historian oppikirjan kiteyttämä jäsenitys tai kertomus, ja sen jälkeen oppilaat voidaan ehkä opettaa tarkastelemaan tuota kertomusta kriittisesti ja luomaan vaihtoehtoisia kertomuksia. Toisten mukaan taas opetuksen tulisi alusta lähtien perustua historiatiedon erityisluonteelle, kartuttaa kriittistä ymmärrystä sekä antaa opiskelijoiden itse tutkia ja selittää menneisyyden jälkiä.

Jälkimmäisessä, historiatiedon erityisluonnetta painottavassa näkemyksessä, punoutuu historian opetuksen tavoitteiden tausta-ajatteluun mukaan monia näkökulmia. Opetuksen tavoitteina on esimerkiksi tutkivaan oppimiseen perustuva historiallinen ajattelu (Historical thinking 2014), Gadameriin ja hermeneutiikkaan viittaava historiatietoisuus (Unkari-Virtanen 2011) sekä monikulttuurisuutta tukeva, historian taitoja painottava opetus (Rantala 2005). Keskustelukudelman voisi liittää myös pedagogiikan erityisenä historian käyttötarkoituksena (Karlsson 2004). Lundin yliopiston historian professori Klas-Göran Karlssonin mukaan historian pedagoginen käyttö on julkista ja siihen on aina liittynyt myös poliittisia arvovalintoja (mt., 52–65). Musiikin historian opetuksen maassamme melko yhtenäiset pedagogis-poliittiset normit on viime vuosina nostettu kriittiseen tarkasteluun (Lepänen & al. 2013), mutta itse opetuksen sisältöihin ainakaan musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmien tasolla kritiikki ei ole vielä vaikuttanut (Unkari-Virtanen & Vainio, 2013).

Musiikin historian tiedon erityisluonne voisi musiikin historian opetuksessa rakentua esimerkiksi seuraaville piirteille:

- Hiljainen tietäminen ja elämykset ovat osa musiikin historian tietämistä. Opetuksessa voidaan käyttää hiljaista tietämistä voimavarana ja rakentaa kytköksiä hiljaisen ja eksplisiittisen, artikuloitun tiedon välille. Musiikin historian opinnot voivat rakentaa oppijan kulttuurista, kriittistä identiteettiä, mikäli kokemukset ja elämykset mielletään opetuksen piiriin kuuluvaksi, oppimisen mahdollistavaksi hiljaiseksi tiedoksi.
- Musiikin historian oppisisällöissä voidaan valmiiden kertomuksen lisäksi rakentaa oppimispolkuja tutkimusongelmista. Opiskelijat voivat tehdä omaa tutkimustyötään opettajan rakentamassa oppimisympäristössä, eräänlaisessa historian tutkimuksen ”laboratoriossa”. Tutkivan oppimisen perustana ovat aidot ongelmat, myös historian tutkimuksen menneisyydestä kumpuavat ongelmat.
- Oppikirjojen määrittelemien sisältöjen rinnalla on Helsingin yliopiston historiallis-yhteiskuntatiedollisen kasvatuksen professori Jukka Rantalan mukaan (2005; 2011) tärkeää oppia historiatietoisuutta ja historiallista ajattelua. Musiikin historian perusopiskeluun on valmisteilla uutta oppimateriaalia, jossa huomioidaan historiallisen ajattelun oppiminen.

Yleisen historian didaktiikan tutkijoiden herättämä keskustelu on muutamassa vuodessa avannut uusia näköaloja, jotka haastavat pedagogiseen ajatteluun juurtuneen sisältö-työtavat-dikotomian. Uusi pedagoginen ajattelutapa, jossa tiedon jakamisen sijaan kartutetaan historiaan liittyviä taitoja, esimerkiksi historiallista ajattelua, on haaste opetuksen sisällölle ja opettajien toiminnalle. Uuden ajattelutavan mukaan opettajan tulisi oppikirjojen toistaman musiikinhistorian suurkertomuksen opettamisen sijaan ohjata oppilaiden toimintaa, jolloin opettajan tärkeä tehtävä olisi luennoimisen sijaan erilaisten oppimistehtävien ja oppimisympäristöjen rakentaminen. Tähän opettajat tarvitsevat pedagogista tukea ja käyttöönsä uutta oppimateriaalia.

Opetuksen kannalta ehkä tärkein kysymys on kuitenkin se, minkälaista osaamista oppilaalle musiikinhistorian opinnoissa karttuu. Opetuksen tavoitteena voisi tämän historiatiedon erityisluonnetta painottavan ajattelutavan mukaan olla tiedon toistamisen sijaan esimerkiksi erilaisille ilmiöille annettujen merkityksien ja entisajan näkökulmien ymmärtäminen, historian muutosten ja jatkuvuuksien tunnistaminen, syy-seuraussuhteiden erittelemine tai historian eettisten näkökulmien ymmärtäminen. Nämä ovat kanadalaisen historianopetusprojektin esimerkkejä historiallista ajattelua ja historiatietoisuutta rakentavista opetuksen teemoista (Historical thinking 2014).

Historiatietoisuus on käsitteenä monitulkintainen. Sillä saatetaan viitata niin akateemisen tutkimukseen kuin sen rinnalla toimivaan kulttuuriseen tai kollektiiviseen menneisyyden hahmottamiseen. Historiatietoisuuden tarkasteleminen korostaa epistemologista eroa ns. historian tosiasioiden ja kerronnan, kirjoitusten tai muiden historian esitysten välillä. Kaikkia historian esityksiä, myös tutkijoiden kirjoituksia, voidaan tarkastella kirjoittajan käytännöllisinä ja subjektiivisina tulkintoina, joilla on tietty omaan aikaansa sidottu tarkoitus. Historian tulkintojen paremmuus on sopimuksenvarainen, siihen vaikuttaa tutkija Kalle Pihlaisen mukaan keskeisesti käytännölliset ja esteettiset, nykyisyydestä kumpuavat kriteerit: ”Historiatietoisuus kutsuu menneisyyden esiin nykyisen elämän synnyttämien kokemusten peiliksi” (Rüsen 2005, 24).

Tutkivan, ongelmaperustaisen oppimisen soveltaminen musiikinhistorian opetukseen tuo esiin musiikinhistorian opetustraditiota vaivaavan erityisen ongelman. Musiikinhistorian opetusta ei ole totuttu rakentamaan ongelmien, avointen kysymysten tai monitulkintaisten pohdintojen varaan. Pikemminkin päinvastoin: musiikinhistorian kertomukset ovat saattaneet muuttua suorastaan stereotyyppisiksi, opettajan aina samalla tavalla toistamiksi, vailla yhteyttä alkuperäiseen tutkimukselliseen kontekstiin (Unkari-Virtanen 2009, 143–144; Unkari-Virtanen & Vainio 2013). Esimerkiksi tyylihistoria on nostettu musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmissa opetuksen keskeiseksi sisällöksi. Tutkivan oppimisen lähtökohtien mukaan tyylihistoria olisi kuitenkin oppimisen kannalta hyvä kytkeä niihin 1900-luvun alun musiikinhistorian tutkimuksen ongelmiin, joihin tyylihistoria aikanaan toi ajan-

kohtaisen ja uuden näkökulman. Tutkivan oppimisen lähtökohtien huomioiminen edellyttäisi ainakin pientä muutosta käsityksissä musiikinhistorian opetuksen ydin- sisällöstä.

HISTORIATIETOISUUS MUUSIKON AMMATTITAIDON KIVIJALAKSI

Historiatietoisuuden painottaminen juontuu, kuten Pihlainen (2011) toteaa, historiallisen tiedon akateemisten auktoriteettien yleisestä heikkenemisestä ja historiatiedon popularisoitumisesta. Historian tietoa ja kertomuksia käytetään monissa eri pakoissa ja hyvinkin eri tavoin. Menneisyyden tulkintoja on esillä ja kaikkialla: elokuvissa, kirjallisuudessa, uutisoinnissa, blogeissa, jopa peleissä. Erilaisten historianesitysten paremmuus ei Pihlaisen mukaan ole nyky maailmassa ole enää pelkästään historiantutkijoiden määriteltävissä, paremmuuden kriteereistä puhumattakaan.

Tieto menneisyydestä perustuu kuitenkin edelleen historiatutkimuksen normeihin ja ”totuttuun käsitykseen historiallisesta tietämisestä sekä historiantutkimuksen implikoimaan totuudellisuuden ideaaliin”, kuten Pihlainen (2011) kirjoittaa. Historiatietoisuuden nostaminen oppimisen keskiöön ei siis syrjäytä institutionalisoitunutta akateemista menneisyyden tosiasioiden tutkimusta. Historiatietoisuus ei myöskään kilpaile tai ole sama minkään akateemisen historiatutkimuksen lähestymistavan, kuten mikro- tai arkipäivän historian, nais- tai queerhistorian, postkolonialisten tai muun suuntauksen kanssa. Historiatietoisuus on tutkijoiden historiakäsityksiä laajempi, erällä tavalla joukkoistettu kuva ja käsitys menneisyydestä.

Kriittiset editiot ja vanhan musiikin esittämiskäytänteiden tutkiminen ovat lisänneet muusikoiden kiinnostusta musiikinhistorian lähteisiin. Muusikoille on muodostunut uudenlainen, tutkiva suhde musiikin menneisiin vaiheisiin. On huomattu, että musiikin tulkintojen taustalla on kulttuurista, muusikolta toiselle välittyvää yhteisöllistä tietoa. Eräs musiikinhistorian oppimisen juonne uusi painotus voikin liittyä esittämiskäytäntöihin: historiatietoinen muusikko voi käyttää tietämystään esittämiseen liittyvissä valinnoissaan tietoisesti soittamisen ja jopa soittimen valinnan kriteerinä, hän voi soveltaa tietoaan, tai niin halutessaan myös jättää tiedon menneistä esittämisen tavoista käyttämättä – mutta tietoisesti.

Musiikinhistorian opetuksen eräksi tehtäväksi voidaankin nähdä historian käyttötapojen näkyväksi tekeminen. Karlsson (2004) on historiadiidaktikka käsittelevässä artikkelissaan *Historiadiidaktik: begrepp, teori och analys* eritellyt historialle erilaisia käyttötapoja, jotka liittyvät niin opetukseen, tutkimukseen kuin muuhunkin ihmisten väliseen toimintaan. Historian eksistentiaalinen käyttö liittyy oman identiteetin hahmottamiseen kytkemällä oma, esimerkiksi ammatillinen identiteetti menneisyyteen ja ajalliseen jatkumoon. Historian moraalinen käyttö puolestaan liittyy esimerkiksi erilaisten vastakkainasetteluiden legitimointiin tai menneisyyden vaiettujen kipukohtien esiin nostamiseen. Historian pedagogis-poliittinen käyttö

valjastaa menneisyyden määrättyjen päämäärien ajamiseen. Historian kaupallinen käyttö liittyy esimerkiksi historiallisiin elokuviin. Karlssonilla on myös viides historian käyttötapa: historian sivuuttaminen, kun tulevaisuutta rakennetaan vailla yhteyttä menneeseen.

Karlssonin (2004) tematisoimat historian käyttötavat on tunnistettavissa myös musiikkialalla. Eksistentiaalinen, identiteettiä rakentava historiatietoisuus tekee näkyväksi eräänlaisia musiikkiheimoja, joihin opiskelija liittyy esimerkiksi omilla musiikkivalinnoillaan. Historian moraalinen käyttö on vahvasti esillä kun esimerkiksi rytmimusiikin asemaa halutaan koulutuksessa nostaa klassisen musiikin takavuosisikymmenien hegemonia-asemaan vedoten, tai päinvastoin, kun halutaan perustella klassisen musiikin asema sen historiallisilla arvoilla. Kolmannen, historian pedagogis-poliittisen käytön tarkasteleminen nostaa esiin musiikin menneisyyden tulkintojen opettamiseen, samoin kuin muuhunkin historian poliittiseen käyttöön liittyneen päämäärähakuisuuden. Opetuksella on ollut tietyt tavoitteet, joihin on kytkeytynyt tietyt sosiaalisia ja kulttuurisia arvoja. Neljäs käyttötapa oli historian kaupallinen käyttö. Musiikki ja sen menneisyys on monilla tavoilla myös kauppatavaraa – äänitteinä, elokuvina, konserttitoimintana, jota opetuksessa voisi myöskin tarkastella. Ja viides käyttötapa, historian käyttämättömyys paljastuu esimerkiksi sellaisessa instrumenttiopetuksessa, jossa keskitytään pelkästään soittamiseen, soittajaan ja soittimeen, musiikin kykyyn herättää elämyksiä nykyhetkessä.

Musiikinhistorian opetus on muun historianopetuksen tavoin ollut sidoksissa edellä kuvattuun historian ”poliittiseen”, tarkoitushakuiseseen käyttöön. Historiatietoisuuden painottaminen kuitenkin muuttaisi tältä osin opetuksen luonnetta. Historiatietoisuus ankkuroituu Karlssonin kuvaamaan historian ”eksistentiaaliseen” käyttöön, oppijan henkilökohtaisten kiinnostusten, merkitysten ja oivallusten heräämisen myötä. Samalla musiikinhistorian oppiminen rakentaisi kytköksiä ja ymmärrystä toisaalta nykyhetken tarpeisiin, diskursseihin ja myös populaarikulttuuriin, toisaalta historiallisten perspektiivien, kontekstien ja toimintatapojen tutkimiseen.

LOPUKSI

Opetussuunnitelmatyö on parhaillaan käynnissä kaikilla koulutusasteilla. Vuonna 2016 voimaan astuvassa perusopetuksen opetussuunnitelmassa on yleissivistävää musiikinopetusta suunnattu oppijoiden omaan tekemiseen. Ollenkaan kritisoimatta tätä suuntausta on perusteltua kysyä, onko musiikinhistorian opetus kyennyt vastaamaan niihin tarpeisiin, joita 2000-luvun oppijalla on? Seuraavaksi opetushallituksen tarkoituksena on aloittaa taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman uudistaminen. Siksi on ajankohtaista avata keskustelu musiikinhistorian opetuksen mahdollisuuksista ja kysyä, miten opetuksen tavoitteet ja käytänteet vastaavat aikamme tar-

peisiin, vai ovatko opetuksen tavoitteet kenties Varton kuvaamia vanhoja, normeiksi muuttuneita tottumuksia.

Palaan alun kysymykseen: mitä musiikinhistorian opinnoissa tulisi oppia? Tässä artikkelissa oppimisen mahdollisuuksia on puntaroitu hiljaisen tietämisen, historian käyttämisen ja historiatietoisuuden näkökulmista. Ehkä on tarpeen lopuksi vielä kysyä: kenen tulisi oppia, ja keneltä tulisi ottaa oppia? Jos opetuksessa annetaan tilaa opiskelijoiden näkemyksille ja kokemuksille, opettaja ei enää olekaan yksin tiedon ja tietämisen jakaja. Opiskelijat voivat oppia myös toisiltaan, ja opettaja opiskelijoilta.

Musiikin opiskelussa tutustuminen musiikin menneisyyteen ja henkilökohtaisen suhteen luominen kulttuuriperintöön voisi tarjota niin oppilaille, opettajille kuin meille tutkijoille uusien oivallusten kentän. Historiallisen ajattelun ja historian taitojen painottaminen opetuksessa avaisi historian didaktiikan tutkijoiden sanoin menneisyyden tulkinnoille uusia ja ajankohtaisia merkityksiä, joita Rantala (2011) kuvaa ajallisuuden kolmeksi ulottuvuudeksi. Menneisyyden lisäksi historian tietämyksellämme on merkitystä nykyhetkelle ja tulevaisuudelle. Historiallisen ajattelun erittelemisen tuo näkyviin nykyhetkessä vaikuttavan historiakulttuurin erilaisine osakulttuureineen. Opiskelijoiden töitä ja kirjoituksia voisi lukea etsien ei niinkään menneisyyden replikaatioita, tuttuja tulkintoja tai kysymyksenasetteluita, kuin esimerkiksi vihjauksia siitä, mitä meidän aikamme ihmiset – muutkin kuin ammattimuusikot – haluavat musiikin menneisyydestä kantaa tulevaisuuteen. ■

LÄHTEET

Agnew, Vanessa 2007. History's affective turn: historical reenactment and its work in the present. *Rethinking History* 11 (3), 299–312.

Dahlhaus, Carl 1983 [1967]. *Foundations of Music History*. Engl Robinson, J. B. Cambridge: Cambridge University Press.

Harnoncourt, Nikolaus 1986. *Puhuva musiikki: Jobdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suom. Taanila, Hannu. Helsinki: Otava.

Historicalthinking. <http://historicalthinking.ca/> (Luettu 9.8.2014)

Huttunen, Matti 2010. Musiikinhistorian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikinhistorian kirjoitukseen. *Musiikki* 40/3–4, 53–70.

Hyvönen, Leena. 2004. Kokemisen ja tietämisen välissä. Teoksessa Mäntysalo, Raine (toim.) *Paikanbeijastuksia. Ihmisen ja ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 69–90.

Karlsson, Klaus-Göran 2004. Historiadidaktik: begrepp, teori och analys. Teoksessa Karlsson, Klas-Göran & Sanbder, Ulf (toim.) *Historien är nu, En introduktion till historiadidaktiken*. Lund: Studentlitteraturen, 21–66.

Leppänen, Taru, Unkari-Virtanen, Leena & Sintonen, Sara 2013. *Kriittinen musiikkikasvattaja ja musiikkikasvatuksen traditiot*. Teoksessa Juntunen, Marja-Leena, Nikkanen, Hanna & Westerlund, Heidi (toim.) *Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä*. Jyväskylä: PS-kustannus, 321–348.

- OPH 2002. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. Opetushallitus http://www.oph.fi/saadokset_ja_ohjeet/opetussuunnitelmien_ja_tutkintojen_perusteet/taiteen_perusopetus (Luettu 9.8.2014)
- Pihlainen, Kalle 2011. Historia, historiatietoisuus ja menneisyyden käyttö. *Kasvatus & Aika* 3/2011. http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=418 (Luettu 9.8.2014)
- Rantala, Jukka 2005 (toim). *Miten opetan historiaa?* Helsinki: WSOY.
- Rantala, Jukka 2011. Kanadassa opetetaan historiallista ajattelua. *Kasvatus & Aika* 3/2011. http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=409 (Luettu 9.8.2014)
- Rüsen, Jörn 2005. *History: narration, interpretation, orientation*. New York: Berghahn Books.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SML2013. Tasosuoritukset: Musiikin perusteet. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. <http://www.musicedu.fi/fi/musiikinopetus/tasosuoritukset> (Luettu 9.8.2014)
- Toom, Auli 2008. Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun. Teoksessa Toom, Auli & Onnismaa, Jussi & Kajanto, Anneli (toim). *Hiljainen tieto tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura. Helsinki: Gummerus, Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura, 33–58.
- Unkari-Virtanen. Leena 2009. *Moniääninen musiikinhistoria. Heuristinen tutkimus musiikinhistorian oppimisesta ja opettamisesta*. <http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?ID=388450> (Luettu 9.8.2014)
- Unkari-Virtanen 2011. Historiatietoisuus ja musiikinhistoria. *Kasvatus & Aika* 3/2011. http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=409 (Luettu 9.8.2014)
- Unkari-Virtanen, Leena & Vainio, Anniina 2013. Musiikinhistoriaa musiikkioppilaitoksissa – opetussuunnitelmien pedagoginen tausta-ajattelu. *Musiikkikasvatus (FJME)* 16/2, 19–33.
- Varto, Juha 2011. Taidepedagogiikan käytäntö, tiedonala ja tieteenala: Lyhyt katsaus lyhyen historian juoneen. Teoksessa Anttila, Eeva (toim.), *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikoulun julkaisusarja 40, 17–34

MART ERNEKAKS

Liszt ja eri kansallisuuksien musiikki

Lectio praecursoria

Taiteilijakoulutuksessa suoritettun tohtorintutkinnon tarkastustilaisuus oli 24.5.2014 R-talon kamarimusiikkisalissa. Kirjallisen työn tarkastajat olivat MuT Risto-Matti Marin ja TkT Hanna Järveläinen. Tilaisuuden valvojana toimi professori Marcus Castrén.

Tutkimusmatkani täällä Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa on tullut päätökseen. Opiskeluni jatkokoulutuslinjalla on kestänyt erilaisista syistä useita vuosia. Tämä rauhallinen etenemistahti on antanut aikaa pohtia sekä konserttien valmisteluun että kirjallisen työn kirjoittamiseen liittyviä asioita monenlaisista näkökulmista. Toisaalta, opintojeni pitkäkestoisuus on saattanut häiritä sen kokonaisuuden hahmottamista. On tullut tilanteita, joissa olen päätenyt mielestäni johonkin mielenkiintoiseen tutkimukseen liittyvään oivallukseen tai ajatukseen. Pian sen jälkeen olen aikaisempia kirjoituksia selaillessani yllättäen huomannut, että samantyyppisiin tuloksiin olen tullut jo muutama vuosi aikaisemmin. Ja vaikka näin on ehkä tullut tehdyksi ylimääräistä työtä, luulisin, että taiteen tutkimisessa vastaavanlaiset *déjà-vu* -elämykset ovat hyvin luontevia, ja ne antavat vahvistusta ja itseluottamusta. Näiden opintovuosien aikana tapahtuneen kehitysprosessin tuloksena uskaltaisin allekirjoittaa myös päinvastaisen väitteen, että vaikka samoja asioita eri aikakausina tutkiessani olisin päätenyt täysin vastakkaisiin tuloksiin, ei sekään olisi ollut taiteen tutkimisen kohdalla välttämättä syy huolestumiseen.

KONSERTTIEN KESKIÖSSÄ FRANZ LISZT

Sekä jatkotutkintokonserttieni että kirjallisen työni punaisena lankana on ollut Franz Lisztin musiikki ja sen tulkitseminen. Jokaisen viiden tohtorin tutkintoon kuuluvan konsertin ohjelman runko koostui Lisztin teoksista. Kahdessa ensimmäisessä konsertissa esitin yksinomaan Lisztin myöhäistuotantoa, ja niissä esitettyjen

teosten tulkitsemiseen liittyvät kysymykset olivat sidoksissa kirjallisessa työssäni käsiteltävään aihepiiriin. Suurimman osan teoksista, joita käsitteletin kirjallisessa työssäni, esitin näissä kahdessa ensimmäisessä konsertissa.

Ohjelmiston suunnitteluvaiheessa aliarvioin ehkä Lisztin myöhäisteosten asettamia tulkinnallisia haasteita. On yllättävän vaativaa soittaa yhdessä illassa puoleltoista tunnin nippu tonaalisuuden rajamailla olevia Lisztin filosofisia musiikillisia pohdintoja. Toisaalta, Liszt on säveltänyt myöhäiskaudellaan runsaasti myös teknisesti hyvin vaativia nopeatempoisia teoksia, kuten muun muassa neljä *Valses oubliées* ("Unohdettua valssia"), neljä vähemmän tunnettua myöhäistä *Mefisto-valssia*, marsseja, csárdáksia sekä muita taiturikappaleita. Tämän ohjelmiston valmistelun aikana huomasin, että riippumatta siitä, minkälainen kappale on tempoltaan, tulkinnallisesti suurin haaste on mielestäni hahmottaa ja rakentaa teoksesta dramaattisesti toimiva kokonaisuus. Lisztin myöhäisteokset eivät juurikaan sisällä suuria tunnelmallisia tai tempollisia vastakohtaisuuksia. Myöskään pitkäjänteisesti rakennetut huipennukset eivät ole tavallisia. Temaattinen materiaali on hyvin pelkistettyä, ja hyvin monen myöhäisen Lisztin teoksen lopusta puuttuu yhteen vetoa tavoitteleva päätös.

Yksittäisten kappaleiden tulkinnan lisäksi myös ohjelmajärjestyksellä ja kokonaisuuden suunnittelulla on mielestäni tärkeä rooli. Yhden konserttipuoliskon kohdalla rakensin keinotekoisesti eräänlaisen kolmiodraaman. Siinä käytin Lisztin säveltämiä Hans von Bülow - ja Richard Wagner -aiheisia teoksia. Tämän draaman kolmantena osapuolenahan oli Lisztin tytär Cosima. Toisessa konserttipuoliskossa esitin vuoron perään ikään kuin vastakohtina Lisztin uskontoaiheisia teoksia ja *Mefisto-valsseja*. En pysty arvioimaan, miten tämä vaikutti yleisöön, mutta itseäni esittäjänä tämä helpotti, kun jokainen kappale sai merkityksen osana konserttikokonaisuutta.

Kolme viimeistä tohtorin tutkintoon liittyvää konserttia muodostivat sarjan "Liszt ja eri kansallisuuksien musiikki". Liszt oli kansainvälinen henkilö: hän puhui monia kieliä ja asui elämänsä aikana hyvin monessa Euroopan maassa. Koska kyseessä oli kolmen konsertin sarja, valitsin kolme ehkä tärkeintä kansallista musiikkikulttuuria, jotka liittyivät Lisztin elämään. Sarja alkoi konsertilla "Franz Liszt ja saksalainen musiikki". Liszt, jonka äidinkielenä oli saksa, asui huomattavan ajan elämästään saksankielisillä alueilla ja toimi muun muassa noin 13 vuotta Weimarissa hovikapellimestarina. Ei voida yliarvioida vaikutusta, jonka Liszt sai saksalaisilta ja itävaltalaisilta säveltäjiltä, kuten Bachilta, Beethovenilta ja Schubertilta. Bachin kohdalla nimenomaan kontrapunktin hallitseminen oli se taito, jota sekä Liszt että monet muut 1800-luvun säveltäjät yrittivät omaksua. Liszt sovitti Bachin urku-teoksia pianolle ja laati vapaita transkriptioita hänen teoksistaan. Useiden Bachin ja Lisztin teoksien kohdalla huomasin yhtymäkohtia kromatiikan runsaassa käytössä. Bachin runsaasti kromatiikka sisältävät teokset ovat olleet usein Lisztin transkriptioiden kohteina. Esimerkkinä mainittakoon *Preludi ja fuuga teemasta B-A-C-H*.

Myös Lisztin *Weinen, Klagen* -muunnelmat, jotka perustuvat Bachin samannimiseen kantaattiin, ovat täynnä kromatiikka. Konsertissa ”Liszt ja saksalainen musiikki” esitin vielä Beethovenin *Kuusi bagatellia* op. 126 ja Brahmsin *Neljä pianokappaletta* op. 119, jotka edustavat kunkin säveltäjän myöhäistuotantoa. Konsertin toista puolta sävytti Lisztin ehkä vähemmän tunnettu genre, liedmusiikki, jolla on kuitenkin merkittävä asema saksalaisessa musiikkikulttuurissa.

Seuraavan konsertin aiheena oli ”Liszt ja ranskalainen musiikki”. Nuoruusvuosina Lisztin pääresidenssinä oli Pariisi. Nämä vuodet olivat tärkeitä hänen henkisen ja kulttuurisen kehityksensä kannalta. Liszt sivisti itseään lukemalla kirjoja, ja ehkä osittain tämäkin oli osasyynä siihen, että hänen pääasialliseksi kirjoituskielekseen aikuisiällä tuli ranska. Musiikillisesti häneen teki Pariisissa vaikutuksen kolme merkittävää muusikkoa: Niccolò Paganini, Hector Berlioz ja Frédéric Chopin. Voidaan sanoa, että ranskalaisuudella tässä ei ollut kovin merkittävää asemaa. Ensinnäkin, näistä kolmesta herrasta ranskalaista syntyperää oli kuvaannollisesti vain puolitoista. Berliozkaan ei edustanut varsinaisesti mitään ranskalaista koulukuntaa. Konsertissa ”Liszt ja ranskalainen musiikki” esitin Lisztin pianosävellyksien lisäksi Claude Debussyn, Henry Dutilleux’n ja Francis Poulencin tuotantoa.

Konserttisarjan viimeisen konsertin ohjelman muodostivat Lisztin unkarilaisaiheinen pianomusiikki ja muiden unkarilaissyntyisten säveltäjien teokset. Lisztin sävellyksistä kuultiin mm. *Kaksi csárdásia*, *Viisi unkarilaista kansanlaulua* sekä *Unkarilainen rapsodia* nro 12. Tiedetään, että unkarilaisten rapsodioiden kohdalla Liszt on käyttänyt enimmäkseen vain yhden etnisen kansanryhmän – romanien – musiikkia. Konsertissa kuullussa *Viidessä unkarilaisessa kansanlaulussa* on luultavasti käytetty unkarilaisen kantaväestön musiikkia. Tämä vuonna 1873 sävelletty sarja perustuu Lisztin hyvän ystävän ja kollegan Kornél Ábrányin keräämään unkarilaiseen kansanmusiikkiin. Konsertin ohjelmaan olin valinnut myös teoksia kahdelta muulta kansanmusiikista kiinnostuneelta unkarilaiselta säveltäjältä, Zoltán Kodálylta ja Béla Bartókilta.

Konserttisarjan ”Liszt ja eri kansallisuuksien musiikki” valmisteluprosessin aikana yritin pohtia, voidaanko Lisztin pianotuotannosta erotella ja yksilöidä eri kansallisilta musiikkikulttuureilta saatuja vaikutteita. Päädyin siihen tulokseen, että kaikki vaikutukset saksalaisesta, ranskalaisesta ja myös italialaisesta musiikkiperinteestä ovat sekoittuneet keskenään hänen teoksissaan hyvin persoonallisella tavalla, eikä hänen musiikistaan voida poimia yksittäisiä vaikutteita. Sen lisäksi myös Lisztin kehittämästä pianotekniikasta ja -tekstuurista oli tullut hyvin merkittävä osa hänen musiikillista ilmaisuvälinettään. Tietyn alueen musiikin tunnistaminen Lisztin teosten kohdalla onnistuu mielestäni vain silloin, kun jonkin etnisen väestön musiikkia on suoraan lainattu, tai jos teoksessa on käytetty tietyn etnisen alueen musiikille omaista sävelmoodia tai rytmiiikkaa, tai jos imitoidaan jotain tiettyä soitinta. Näin ollen joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta Lisztin musiikissa sen kansallinen alkuperä voidaan tunnistaa vain unkarilaisaiheisten teoksien kohdalla. Sen lisäksi Liszt

on usein maininnut niiden otsikossa yhteyden unkarilaisuuteen.

Sekä konsertissa ”Liszt ja unkarilainen musiikki” että tämän lectio praecursorian alussa esitin Kodály'n *Meditaation Claude Debussyn teemasta pianolle*. Tämän teoksen kohdalla nähdään, kuinka monimutkaista on tietyn maantieteellisen alueen vaikutuksen seuraaminen musiikkiteoksessa. Kappaleen pääaihe on suora lainaus Debussyn jousikvartetosta. Impressionismia on totuttu pitämään ranskalaisena tyylistä. Impressionismille on ominaista vaikutelmien ja tunnelmien kuvailu. Musiikin harmoniassa tämä ilmenee esimerkiksi kokosävelasteikkojen sekä ylinousevien kolmisointujen käytössä. Johtosävelen karsiminen aiheuttaa tietynlaisen pysähtyneisyyden tunteen musiikissa. Voidaanko osoittaa, että sellainen sointumaailma olisi kotoisin nimenomaan Ranskasta? Tarkastelemalla musiikin historiaa huomaammekin, että yksi ensimmäisiä säveltäjiä, joka näitä ylinousevia kolmisointuja ja kokosävelasteikkoja on käyttänyt, olikin Liszt. Juuri tästä syystä Lisztiä voidaan pitää yhtenä impressionismin edelläkävijöistä. Tämän tiedon valossa Kodály'n *Meditaation* juuret ulottuvat tarkemmin katsoen Lisztin musiikkiin.

Yhteenvetona haluan painottaa, että viiden jatkotutkintokonsertin kautta olen mielestäni löytänyt uusia ulottuvuuksia esitettävien musiikkiteosten taustojen merkityksestä niiden tulkinnassa. Lisztin hyvin monipuolisen pianotuotannon esittämisen kohdalla se on varsin tärkeä apuväline. Toivon, että tämä on lisännyt erilaisia vivahteita soittooni ja että onnistun välittämään näitä oivalluksia myös pedagogisessa työssäni.

PEDAALIEFEKTIEN TUTKIMISTA KIRJALLISESSA TYÖSSÄ

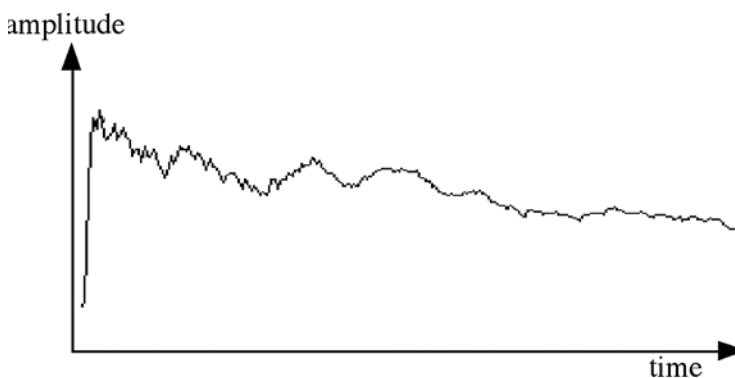
Kirjallisessa työssäni ”Pedalling Liszt's Works On the Modern Piano” käsitteelen Lisztin pitkien pedaaliefektien toteuttamista nykyflyygelillä. Hyvin monissa Lisztin myöhäisteoksissa on esimerkkejä, joissa pedaalin kuuluu säveltäjän tekstin mukaan olla alaspainettuna pitkään samalla kun harmonia vaihtuu tai melodiassa esiintyy pitkiä kromaattisia kulkuja. Tuloksena syntyy helposti hyvin sotkuinen ja epäselvä äänimassa, josta on hankala erottaa yksittäisiä ääniä tai motiiveja. Tai jos niitä pystyykin erottamaan, kyseisen fraasin esteettinen arvo on ehkä hieman ongelmallinen. Aikamme pianistit soittavat normaalisti isoilla nykyflyygeleillä, jotka on rakennettu ja viritetty soimaan muhkealla ja täyteläisellä äänellä. Minua alkoi kiinnostaa, miltä nämä pitkät pedaalit voisivat kuulostaa Lisztin aikaisilla soittimilla. Kuuntelin niillä nauhoitettuja äänilevyjä, joista minulle jäi vaikutelma, että äänikudos vanhoilla soittimilla on huomattavasti selkeämpi. Halusin ottaa selvää, miten eri aikakausien flyygeleiden sointi eroaa toisistaan ja voidaanko nykysoittimilla saavuttaa samanlainen selkeys ja äänenväri kuin vanhoilla pianoilla.

Kesällä 1995 matkustin Budapestiin Liszt-museoon, jossa pääsin nauhoittamaan omaa soittoani Lisztin omistamalla Chickering-flyygelillä vuodelta 1867. Nauhoi-

tin museossa etukäteen valittuja katkelmia Lisztin pianokappaleista, joissa oli pitkiä pedaaliefektejä. Eri aikakausina rakennettujen flyygeleiden soinnin vertailua varten nauhoitin lisäksi vielä yksittäisiä ääniä eri rekistereissä sekä pedaalia käyttäen että ilman. Alkusyksystä 1995 suoritin täsmälleen samanlaisen nauhoitusession Sibelius-Akatemian konserttisalissa. Käytössäni oli Steinwayn D-mallinen flyygeli sarjanumero 517.375 vuodelta 1990.

Tämän tutkimuksen alkuvaiheessa minulla oli ennakkoaavistus, että myös puolipedaalin käyttö voisi mahdollisesti vähentää pedaalin aiheuttamaa epäselkeyttä. Tästä johtuen käytin ja nauhoitin kaikki ääniesimerkit myös käyttäen vain osittain alapainettua pedaalia. Myöhemmin ilmeni, että osittaisen pedaalin vaikutus äänen selkeyteen ei ollut kovin merkittävä.

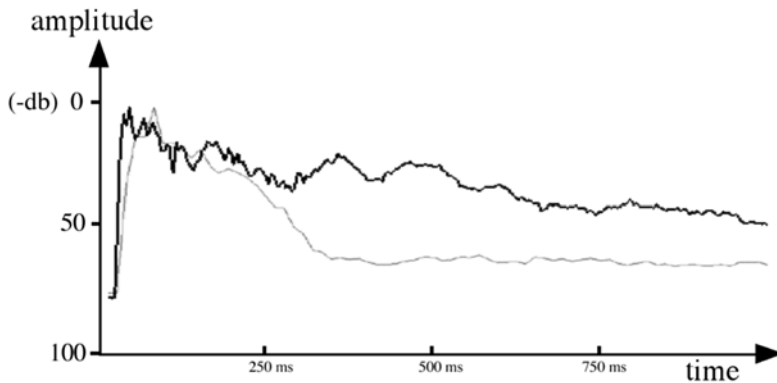
Sen jälkeen alkoi ääninäytteiden tutkiminen tietokoneella. Pehdyin Thomas D. Rossingin kirjan *The Science of Sound* pohjalta muun muassa sointivärin määrittelyyn ja sen osatekijöihin, koska nimenomaan sointiväri on se ominaisuus, joka erottaa Lisztin aikaisen ja nykyisen flyygelin äänet toisistaan. Sointivärillä on kaksi osatekijää: spektri ja verhokäyrä. Spektri ilmaisee sitä, miten tietyssä äänessä esiintyy erilaisia yläsäveliä. Verhokäyrä taas ilmaisee hieman yksinkertaistaen sitä, minkälaisia muutoksia tapahtuu äänen voimakkuudessa tietyllä aikavälillä (kuva 1).



Kuva 1: Pianon verhokäyrä

Kuvassa näkyy pianon äänen verhokäyrä. Pystyakseli ilmaisee äänen voimakkuutta ja vaakataso aikaa. Pianon ominaispiirre on se, että kun vasara antaa kielelle impulssin, äänen voimakkuus nousee heti huippuunsa ja sen jälkeen se alkaa sammuttua. Tässä kuvassa näkyy keski-c:n verhokäyrä yhden sekunnin ajalta Steinwaylla soitetuna.

Chickeringin ja Steinwayn yksittäisiä ääniä analysoimalla huomasin, että vaikka niiden spektrissä oli pientä poikkeavuutta, merkittävämpi ero löytyi kuitenkin verhokäyrästä, tarkemmin sanottuna, äänen sammumisnopeudessa (kuva 2).



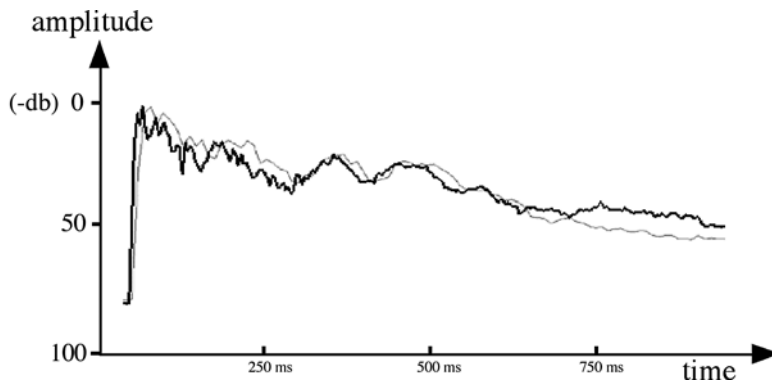
Kuva 2: Äänen hiljeneminen eri aikakauden soittimilla

Tässä kuvassa näkyvät mustana Steinwaylla soitetun ja harmaalla Chickeringilla soitetun keski-c:n verhokäyrä.

Olen työssäni yrittänyt määritellä eron äänten sammumisnopeudessa. Vertailukohteena käytin aikaväliä, kuinka nopeasti äänenvoimakkuus vähenee kuuteenkymmeneen prosenttiin sen huipputasosta. Tuloksia vertailemalla selvisi, että rekisteristä riippuen Chickeringin äänenvoimakkuus väheni keskimäärin kolme kertaa nopeammin kuin Steinwayn.

Vertailuun voidaan myös lähteä toisesta näkökulmasta. Voidaan esimerkiksi määritellä, millä Steinwayn äänellä on tietyn Chickeringin äänen kanssa samanlainen verhokäyrä eli sammumisnopeus. Tässä selvisi, että Steinwayn suuren oktaavin C:n kanssa samanlainen äänen sammumisnopeus on Chickeringin kaksi-viivaisella fis:llä.

Tämän jälkeen tuli kumotuksi vielä toinenkin ennakkokäsitykseni, nimittäin pedaalin vaikutus äänen voimakkuuteen. Englanninkielisissä pianon pedaalia koskevissa teksteissä on jopa virallisesti käytetty sanaa ”loud pedal”, tarkoittaen flyygelin oikeanpuolista pedaalia, joka nostaa sammuttimia. Kun vertailin yksittäisten äänten verhokäyriä soitettuna pedaalilla sekä ilman, huomasin, ettei pedaalin käyttö käytännössä vaikuta verhokäyrään (kuva 3). Toki, eri rekistereissä pedaalilla on vaikutusta verhokäyrään, mutta se lisää vain hieman aaltomaisuutta.



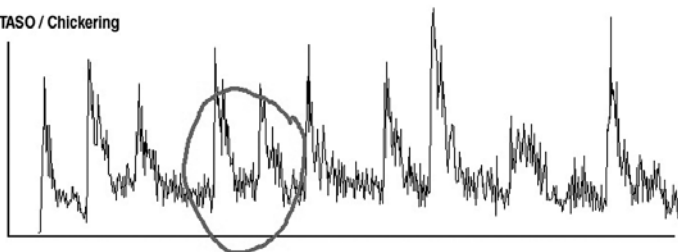
Kuva 3: Pedaalin vaikutus verhokäyrään

Tässä kuvassa näkyy Steinwaylla soitetun keski-c:n verhokäyrä. Pedaalilla soitetun äänen verhokäyrä on musta ja ilman pedaalia soitetun äänen verhokäyrä vastaa- vasti harmaa. Tästä nähdään, että vaikka verhokäyrät eivät ole identtisiä, ei pedaalin käyttö kuitenkaan lisää äänen voimakkuutta.

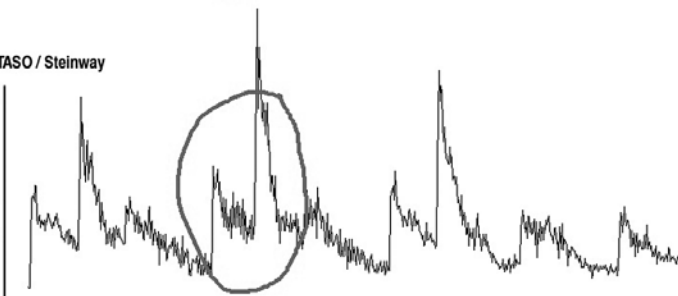
Seuraavaksi tarkastelin työssäni, miten ero Steinwayn ja Chickeringin äänen sammumisnopeudessa ilmenee Lisztin niissä teoksissa, joihin säveltäjä on kirjoittanut pitkiä pedaaleita. Jokaisen Steinwaylla soitetun äänen voimakkuus pysyy Chickeringiin verrattuna suurempana siinä vaiheessa, kun seuraava ääni alkaa. Steinwaylla seuraavan äänen tunnistaminen on hankalampaa, koska se jää edellisen tai edellisten äänten peittoon. Totta kai ääni voidaan kuulla, mutta se sekoittuu helposti muun äänimassan kanssa (kuva 4).

Kuvassa 4 näkyy Lisztin pianokappaleen *Trauergondel 2* alku sekä kaksi verhokäyrää. Kuvan ympyröiden kohdalla näemme, että soittaessani Chickeringillä (ylempi käyrä) ensimmäisen äänen voimakkuus on laskenut sen huipusta verrattuna merkittävästi enemmän kuin Steinwayn käyrän kohdalla.

TASO / Chickering



TASO / Steinway



Andante mesto, non troppo lento ♩ = 88

Kuva 4: Lisztin *Trauergondel 2*, nuottikuva+käyrät

Kirjallisen työni päätelmissä totesin, että verhoikäyrät todistavat näiden kahden eri aikakauden flyygelin toisistaan poikkeavasta sointiväristä. Tosiasiassa pianisti ei mitenkään pysty muuttamaan Steinwayn sointia lähemmäksi Chickeringin sointia. Ainoa seikka, mihin hän voi hieman vaikuttaa, on kudoksen selkeys pitkien pedaalien kohdalla. Siihen hän pystyy vaikuttamaan sekä dynamiikan että ajankäytön hienosäädöllä. Jos pitkän pedaalin aikana jotain ääntä on hankala saada kuulumaan selkeästi, olen ehdottanut mahdollisuuksien mukaan kyseisen äänen soittamista hieman voimakkaammin kun vastaavassa tilanteessa historiallisella soittimella. Tämä tapa toimia on kuitenkin hyvin rajallinen, sillä jatkuvasti ei voi soittaa jokaista ääntä sitä edeltävää voimakkaammin, varsinkaan jos säveltäjä on kirjoittanut *diminuendo*-merkin. Kuten tiedämme, matalien äänten sammumisnopeus on hidas. Näin ollen isommissa soinnuissa täytyy välttää matalampien äänten korostusta. Toisena vaihtoehtona on mikroajankäytön säätely. Jos musiikin luonne sallii, voidaan selkeyttä vaativille äänille antaa hieman lisäaikaa. Jos kaikkien äänten alkamista myöhästytetään, kyseessä on hitaamman tempon valitseminen. Myös tällä menetelmällä on omat

rajansa, sillä musiikki ei useinkaan voi jatkuvasti hidastua. Kolmantena apukeinona voidaan käyttää osittain alapainettua pedaalia, jolla on kuitenkin hyvin pieni vaikutus yksittäisen äänen sammumiseen fraasissa. Kaikkia näitä kolmea ratkaisua täytyy käyttää harkinnan mukaan.

Vasta kirjoitusprosessin loppuvaiheessa, kun olin laatimassa ehdotuksiani soinnin selkeyden parantamiseksi modernilla flyygelillä soitettaessa, tein mielestäni merkittävän havainnon seikasta, jota en edes ollut ajatellut käsitellä. Tarkoitukseni oli soittaa nauhoitussessioissa kaikki ääniesimerkit kummallakin soittimella mahdollisimman samalla tavalla. Huomasin, että nauhalle soittaessani olin tiedostamattomasti esimerkiksi soittanut joitakin matalampia ääniä modernilla Steinwaylla hiljaisemmin ja useita pitkien pedaalien esimerkkejä hitaammassa tempossa kuin Chickeringilla. Edellä olleen kuvan 4 alimmaisessa ympyrässä näkyy, että ensimmäinen, samalla matalampi ääni ”fis” on soitettu huomattavasti hiljaisempana kuin seuraava ääni ”es”. Toisin sanoin, aivomme tekevät jatkuvasti pieniä ”korjausliikkeitä”, joita emme välttämättä edes huomaa soittaessamme.

Yhteenvedona tohtorintutkintooni liittyvistä opinnoista voin sanoa, että olen tuottanut mielestäni uutta ja mielenkiintoista tutkimustietoa. Lisäksi olen tuon tiedon kautta saanut vahvistusta eräisiin soittaessani tekemiini musiikin tulkintaan liittyviin ratkaisuihin, joihin en aikaisemmin ole kiinnittänyt tietoisesti huomiota. Nämä vuodet jatko-opintojen parissa ovat antaneet eväitä ja itseluottamusta tarttua myös tulevaisuudessa musiikin esittämistä koskeviin tutkimusprojekteihin. ■

TEEMU KIDE

Kelluntamusiikki

Improvisoinnin opetusmenetelmä

Lectio praecursoria

Kehittäjäkoulutuksen mukainen tieteellinen tohtorin tutkinto, tarkastettu Musiikkitalon Sonoressa 16.1.2014. Tutkinnon tarkastajana oli KT Heidi Ahonen, valvojana toimi FT Kari Kurkela.

Onni

Teemme päivittäin askareita, joiden oletamme tai jopa tiedämme lisäävän elämämme onnea. Niitä tekemällä onnemme ei tunnu lisääntyvän välittömästi, vaan vasta toiminnan seurauksena. Onni odottaa meitä matkan päässä, joskus pitkiäkin aikoja, mutta siellä se ilmeisesti on. Tältä näyttää paitsi kaupassakävijän ja ruoanlaittajan, myös soitonopiskelijan ja ammattimuusikon arki, jossa käsillä oleva tekeminen tulee usein määrittyneeksi tulevaisuuden kautta. Tuntuu, ettemme saa pysähtyä. Jolleimme toimi järkevästi ja näe vaivaa, onni jää saavuttamatta. Mutta miltä näyttäisi todellisuus, joka on hetkeksi riisuttu sen hyödyntämisen mahdollisuuksista? Todellisuus – ikään kuin pysäytyskuvana, vailla pyrkimistä jonnekin?

Odotukset

Länsimainen suhteellinen onnemme perustuu pitkälti suunnitelmalliseen ja pitkäjänteiseen työntekoon: siihen, että ensin tiedetään mitä halutaan, sitten tartutaan hommiin ja lopulta saavutetaan haluttu asia. On kuitenkin olemassa erityisiä alueita, joissa rationaalinen, huolellisesti strukturoitu tekemisen prosessi ei välttämättä lisääkään onnea, vaan voi jopa estää sitä toteutumasta. Esimerkki tällaisesta alueesta on musiikillinen improvisointi. Ihannetapauksessa improvisoija on keskellä hetkeä. Hän ei tiedä, siksi hän on vastuusta vapaa. Tällainen tila voi olla improvisoijalle aluksi vaikea saavuttaa, koska meillä on voimakas luontainen pyrkimys tehdä asioita

aina vain paremmin. Omalta improvisaatiolta saatetaan haluta jotain ja pettyä, jos haluttua ilmaisua ei tule. Tällöin soittajan toimintaa ohjaavat odotukset ja tulevaisuuden mielikuvat tämänhetkisen todellisuuden sijasta. Hän toisin sanoen yrittää kehittää, kun jotain on vasta kehittymässä. Kehittääkseen hän saattaa jopa pyrkiä toimimaan järkevästi. Kuinka järkevästi voimme toimia tilanteessa, jossa emme tiedä, mitä on kehittymässä? Kun improvisoimme, olemmeko ohjaimissa, vai olemmeko sittenkin kyydissä?

Ohut hetki

Improvisoidessamme musiikkia meillä on ohut nykyhetki. Nykyhetki ei ole puutteellinen. Improvisaation hetkellä soittaja ei voi olla parempi kuin mitä hän on. Improvisaation hetkellä parempaan pyrkiminen ei välttämättä paranna improvisaatiota, mutta se voi huonontaa sitä. Improvisaation hetkellä ihmisen todellinen minä voi päästä esiin, jos sitä ei yritetä kontrolloida. Improvisoinnissakin voi kehittyä, mutta se tapahtuu eri tavoin kuin monissa muissa asioissa. Sitä mikä on jo soitettu, ei voi muuttaa. Se on nyt todellisuutta, jonka kanssa eletään, koska on päätetty elää. Improvisoinnissa kehittyminen tapahtuu harjoittelemalla hyväksymistä. Se puolestaan johtaa kyydissä olemisen kokemukseen. Tämän seurauksena ihminen improvisoi uudelleen, tulee jälleen koskettaneeksi sitä mikä hän juuri nyt on, ja kehittyy.

Kehittämiprojekti

Kehitin improvisointiin opetus- ja oppimismenetelmän, jota olen sittemmin soveltanut pianon lisäksi lukuisille eri soitinryhmille. Halusin saada tietoa siitä, millaisia musiikillisia ja vuorovaikutuksellisia keinoja tarvitaan, jotta ihminen voisi löytää omakohtaisen suhteen improvisaatioonsa. Kehittämiprojektiin tarvittiin vuoden kestänyt toimintatutkimuksen kenttävaihe, jossa opetin kymmentä eri-ikäistä piano-oppilasta improvisoimaan. Videoituja tutkimustunteja kertyi satayhdeksänkymmentäyksi, teemahaastatteluja järjestettiin kolmekymmentä. Kuten niin usein käy, myös tässä kehittämisssessä kohde imaisi tutkijan sisäänsä, veti syvälle kieppuvaan virtaan ja sieltä yläilmoihin, josta saattoi nähdä paljon muutakin kuin mitä oli alussa lähtenyt etsimään. Oppilaat halusivat improvisoida. Kukaan heistä ei jäänyt kenttätutkimuksesta kesken pois. Kun menetelmän avaintekijät alkoivat hahmottua, aloimme heidän kanssaan kutsua sitä *Kelluntamusiikiksi*[®].

Musiikillinen ympäristö

Kun ihminen improvisoi, hän on aina yhteydessä ympäristöönsä. Siksi ei ole yhden-tekevää, millaisena se hänelle näyttäytyy. Puhun yhtäältä musiikillisesta ja toisaalta intersubjektiivisesta ympäristöstä.

Kelluntamusiikin musiikillinen ympäristö on kannettu ulos monista yleisesti tuntemiemme musiikkien idiomeista. Sen soittamisen tavoitteena on improvisoijan pääsy ympäristöön, joka vähitellen muuttuu hänen omakseen. Kelluntamusiikkia värittää tasainen pulssi ja kerrallaan useimmiten vain kaksi vuorottelevaa sointua tai pariääntä, jotka eivät tunnu johtavan mihinkään. Sointujen päälle improvisoidaan. Sointupari voi kesken improvisaation vaihtua joksikin toiseksi, kadenssisuhteita ei juuri ole. Tempo voi olla millainen tahansa, mutta sitä ei pyritä muokkaamaan. Äänettämiäkin jaksoja voi olla, mutta niissä pulssi tuntuu säilyvän taustalle piilotettuna. Soitamme yhdessä tai erikseen vähintään kymmenen minuuttia kerrallaan, useimmiten pidempäänkin, minkä aikana tunnemme etäännyvämme rationaalisesta yhteiskunnasta. Se on kellumista, mielen suuntaamista lähelle, tässä oloa.

Leikin ”ääliömäisyys” vai järkevyy?

Aivan kenttätutkimukseni alussa jotkut oppilaistani kertoivat, että Kelluntamusiikin soittaminen tuntuu heistä oudolta. Eräs oppilaistani totesi kerran haastattelussa tähän tapaan: on hiuksenhieno raja, että onko Kelluntamusiikin soittaminen ”ääliömäistä vai nerokasta”. Olen hänen kanssaan samaa mieltä. En osaa enää monesta muustakaan tekemisestä varmasti sanoa, ovatko ne perusolemukseltaan ääliömäisiä vai nerokkaita. Monessa tapauksessa kyse on suhtautumisesta.

Kelluntamusiikki on leikkiä. Vain leikkimällä ääliömäisyys voi äkkiä vaihtua nerokkuudeksi, jota soittaja ei ollut aiemmin huomannut olevan olemassakaan. Leikki versoo uteliaisuudesta; se tapahtuu suojakuplassa, jonka sisään tulevaisuus ja sen huolet eivät pääse. Leikkijä on sukeltanut keskelle itsenäistä systeemiä, josta hän voi herätä takaisin arkitodellisuuteen. Kuten yleisesti tiedetään, lapsenkin leikki on usein ”järkevää” toimintaa, sillä se valmistaa häntä johonkin toiseen, yhteiskunnan kenties leikkimistäkin tärkeämpänä pitämään taitoon. Näin on myös Kelluntamusiikin kohdalla, josta on todennäköisesti soittajalle välinehyötyä, mutta josta niin ikään puuttuu järkevyyden velvoite. Sen soittaja tuntee olevansa turvassa astuakseen johonkin, mitä ei vielä ole. Järkevyyttä ja suunnitelmallisuutta tullaan aina tarvitsemaan, mutta niihin on helppo liittää myös tunne vastuussa olosta. Kelluntamusiikin soittaja ei ole mielikuvituksensa tuotannosta vastuussa kenellekään, ei edes itselleen.

Intersubjektiivinen ympäristö

Entä intersubjektiivinen ympäristö? Oppilaalle olennaisen tärkeä ympäristö on opettaja. Soitonopetuksessa on tavallista, että oppilas pyrkii lukemaan opettajan koko olemuksesta omaa opinnoissa menestymistään. Myös oppilas väistämättä luo jonkinlaisen ympäristön, jonka sävyttämässä todellisuudessa opettaja toimii. Improvisaatio merkitsee sellaista aikaan sidottua tekoa, jota kukaan ei ole aiemmin nähnyt.

Voiko ennalta näkemätöntä opettaa? Jos voi, niin miten, ja mitä silloin oikeastaan opetetaan?

Opetustilanteessa vallitsee implisiittinen asetelma, jonka mukaan opettaja tietää opetusalastaan oppilasta enemmän. Siksi myös improvisoinnin kontekstissa etenkin aloitteleva oppilas voi kaivata opettajaltaan tietoa ja yksityiskohtaisia neuvoja. Improvisoinnin keskellä viipyilemme kuitenkin toistaiseksi olemassa olemattoman tiedon äärellä. Tämä tietämättömyys on asenne, jota osapuolten kannattaa noudattaa. Voin opettajana tarjota oppilaalle hyvän sointupohjan, toisin sanoen alkaa vain soittaa improvisoitua riffiä, jonka hän kokee kannattelevana. Voin soittaa hänet ”näkyväksi” antamalla hänen impulssiensa virrata improvisaatiooni, osaksi sitä. Voin tarjota hänelle työkaluja, joilla hän pääsee alkuun myös kotonaan. Voin olla hänelle läsnä. Juuri muuta en voi tarjota saattaakseni hänet kohti ympäristöä, josta voi tulla hänen omansa.

Tämä kehittämisprojekti osoittaa, että suunnittelematon heti-tekeminen ja hyväksyvä läsnäolo voivat aukaista meille maailmoja, joita emme saa esiin tietämällä tai innokkaasti neuvomalla. Itseilmaisun hetkeen sopii huonosti kisällin positio; improvisoijan on vakuututtava itsestään, ja siihen johtavaa prosessia ympäristö-opettaja voi merkittävästi edistää. Kelluntamusiikissa virheitä ei ole – paitsi itseironiasta kieltäytyminen, joka on virhe. Tällaisessa tietyiltä piirteiltään psykoanalyysin kaltaisessa kuljeskelutilassa kyetään improvisointitunnilla usein saavuttamaan myös se, jota ei edes huomattu asettaa tavoitteeksi.

Pysäytyskuva todellisuudesta

Olemme elossa ja koemme asioita vain nyt. Jokapäiväisessä elämässämme monenlainen ponnistelu tulevaisuuden ja onnen eteen on välttämätöntä. Lähes yhtä välttämätöntä on olla välillä yhteiskunnan tavoittamattomissa, kieltäytyä pyrkimästä kohti jotain, improvisoida itse, minuna. Musiikillisen improvisaation hahmo ei ole vielä selvillä, vaan se kehkeytyy asettumalla siihen. Voidaksemme asettua meidän on luovuttava hallinnasta ja suostuttava kohtaamaan arkitodellisuudelle rinnakkainen leikkidodellisuus. Leikissä on valtava intensiteetti, sillä se tapahtuu nyt. Leikki on innostumista ja ihmettelyä. Se viskaa eteemme kokonaan uusia hahmoja, joista saamme kokemuksen elossa olemisesta. Leikin keskellä meillä on pysäytyskuva todellisuudesta. Se ei sellaisenaan toistu. ■

KARI TURUNEN

From historical evidence to performing Palestrina

Lectio praecursoria

Kehittäjäkoulutuksessa suoritettu tohtorintutkinto tarkastettu 9.5.2014 Musiikkitalon Organo-salissa. Kirjallisen työn tarkastajina olivat Noel O'Regan ja John Potter. Tarkastustilaisuuden valvoja oli MuT Kati Hämäläinen.

Introduction

Honoured Custos, honoured Examiners, ladies and gentlemen, Why Palestrina? This is the question I have encountered most often during my doctoral process. Most of the time I have resorted to an impersonal answer claiming that the choice was opportunistic that Performing Palestrina sounds more appealing than, say, Performing Morales or Performing Nanino. At other times, I might have also resorted to a technical reply by claiming that the great amount of available material about Palestrina and Rome in the time of Palestrina made the task easier. While these answers are both true, they are not the whole truth. There is something about Palestrina the man, his music and performing his music that captivates me.

Palestrina the man is as slippery as a piece of soap. There is surprisingly little biographical material about him, and even when there is, he never seems to appear in clear light. We do not even know when he was born, or where. There are few contemporary writings about him, no anecdotes, no descriptions of character. About a dozen letters written by Palestrina to the Duke of Mantua remain, but they are short and so laden with polite phrases that Palestrina the man again evades us.

But what remains is his music: Over 100 masses, over 300 motets and hundreds of other compositions. The vast majority of them are well preserved either in hand-copied choirbooks or as early printed editions. We have thousands of pages of music, the noteheads and rests clearly written or printed, and the texts nicely underlaid. And it is this durable legacy of a slippery man that is the ultimate answer to Why Palestrina: because of the sheer quantity and consistent quality of his music.

And, intriguingly, what remains is at the same time incredibly sparse. Literally, as we can see, it consists only of staves, time signatures, key signatures, noteheads, rests and underlaid texts, with a few flats and sharps thrown in for good measure. There is

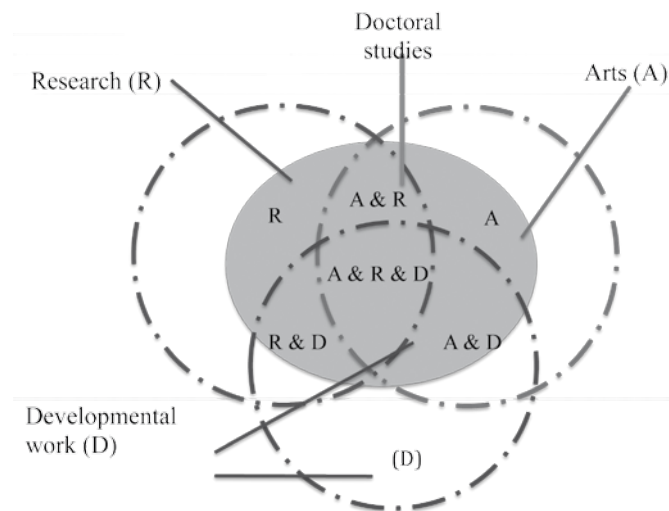
no other information on how this music should be performed. No information about what kind of performing forces the piece is intended for; no specific information on tempo; no information on phrasing or dynamics; no information on what kind of sound the music demands; and no certainty that what we see is actually all that is meant to be.

This dearth of information is the ultimate reason for my interest in Palestrina specifically and in performance practice studies generally. What we can know about these blank spaces and how that knowledge could be used in modern performances intrigues me. As will become very clear, this is not an effort of recreation or reconstruction, but a much more complicated process, in which historical evidence and practical musical applications play important roles.

Structure of studies

My doctoral studies took place within a programme called the Applied Studies Programme. As this programme stands somewhere between a traditional PhD and an artistic doctorate, I will spend a few moments in explaining the character of this programme and the structure of my doctoral studies.

A schematic presentation of doctoral studies at the DocMus Doctoral School formulated by Professor Kari Kurkela, clarifies the idea of the Applied Study Programme. This diagram reveals the overlap between research (the blue dotted circle) and artistic work (the red dotted circle). In addition, Kurkela has added an area he calls developmental work (the green dotted circle). This developmental element is central to the doctorate projects of the Applied Study Programme, and my project could be placed in the area where the red, blue and green circles converge.



My doctoral project consists of three elements:

1. A historical study on how the sacred music of Giovanni Pierluigi da Palestrina was performed in Palestrina's time (1551–1594) in Rome and what implications this historical evidence has for modern performances.

The historical study places Palestrina's work and music into a historical context and describes the circumstances of music-making in the late-sixteenth-century Roman chapels. It covers the central aspects of performance practice, such as ensembles, tempo and instruments, one by one. The emphasis is on the secondary sources, that is, the performance practice literature of the last 130 years, but primary sources play an important role in the discussion. Each section ends with a recapitulation of the material and a discussion on the implications of the findings for modern performances.

2. Two assessed doctoral concerts with Ensemble Petraloysio in November 2012 and January 2013.

Two concerts formed the artistic application of these findings. The findings were not applied mechanically and reconstruction was never the aim of this doctoral process. The objective of the concerts was to put into practice some of the ideas that arose from the historical evidence. The aim was to present musically meaningful manifestations of these ideas. It became apparent during the process that these manifestations required a new instrument. This realization led in 2011 to the founding of Ensemble Petraloysio, a professional ensemble normally consisting of roughly a dozen male singers and an organist. The size and make-up of the group reflects the ensembles that Palestrina normally had at his disposal.

3. A Summary and Report that ties together the scholarly and artistic elements and explicates the developmental aspect of my studies.

The third element includes a description of the Applied Study Programme and the role of development in the doctoral studies within this programme. It also features an analysis of the relationship between historical evidence and artistic application. The report addresses the many practical problems that arise when historical evidence is systematically introduced to modern performances, and discusses the benefits of such an approach. These discussions are followed by descriptions of the development processes aspect of performance practice, in the same order as they appear in the historical study. The report is reflective in nature and attempts to explicate and analyse the ideas, doubts and practical experiences, as well as the heuristic moments that characterised the six-year long development process.

Background; aims; method

I have been performing Palestrina and the polyphony of his contemporaries with both choirs and especially with ensembles since my 20s. By the time I began my doctoral studies, I had accrued some knowledge and a great deal of experience in the music and its performance practices. Mostly this had come about through courses, concerts and recordings, and, above all, by performing the music. What I knew of historical performance practice research was mainly through very general sources, such as music histories and informative CD booklets. But my main sources were aural - and through these sources I had gleaned an idea, or ideal, of how the music should sound. I think it is fair to say that my performances were then very much a reflection of this ideal, or more broadly, this performance tradition.

What set me on the journey that has led to this *lectio* was the realisation that there seemed to be quite a few historical details I had come across that did not appear to fit my ideal. The use of instruments was one detail, the idea that Renaissance musicians added improvised embellishments another. So the evening before the deadline for doctoral applications just over eight years ago, I wrote an application that included a study plan. Both this plan and the final plan I submitted about a year later focused on embellishment - my original idea was to revolutionise the performance practice of Palestrina's music by first studying the embellishment treatises of the sixteenth century and then teaching an ensemble to add embellishments ad hoc to the music, making it fresh and new.

It did not take me long to see that this plan was both over-ambitious and insufficient. Although there is quite enough evidence to suggest that improvisatory embellishment played a more prominent role in sixteenth-century performances of sacred polyphony than it does in our day, the evidence is not unequivocal or easy to interpret. And, there seemed to be multitudes of historical evidence outside the embellishment literature that seemed relevant to modern performances. So I decided on a broader approach: I would go through the central aspects of the performance practice of Palestrina's sacred music one by one and see what kind of picture these bits would ultimately form. I knew this approach meant that I would have to limit the depth of inquiry into each and every aspect, but I believed that from the point of view of a performer, having a relatively good understanding of all the aspects would be more valuable than mastering one aspect in all its depth.

Although the focus thus changed from a specific aspect of performance practice, embellishment, to a broader approach, the method remained the same. The first question was: what do we know about the performance practices of Palestrina's time? The question that followed was: how does this information relate to my assumptions of how Palestrina's music should be performed? And the third question was: how could this information be used in modern performances? Historical evidence, in this sense, was treated as a means to an end – the focus was on the transition from

knowledge to music-making. In many ways, the approach was hermeneutical, even if I believed that the musicology should be solid and not just a stepping stone; and the artistic interpretations should be evaluated as artistic performances, not as historical experiments. But this said, the connection between scholarship and performance has been the cornerstone of this doctoral project.

The basic methods that were used were thus

- a) historical performance practice scholarship
- b) experimentation on the ideas presented by this scholarship
- c) artistic performances

I think the first of these is fairly clear, especially because it forms what could be seen as the most concrete element of these studies; this book.

The second element is documented in some depth in the Summary and Report, but ultimately evades documentation. This is because the experimentation process cannot be limited to well-defined experimental situations, but is an on-going, continuous project that takes place in the musical every-day. The report, which is to a high degree based on a diary I kept throughout the process, naturally emphasises the specific experimentation, but also to some extent makes visible the nature of the on-going process. An example of a well-defined experiment could be the testing out of the *chiavette* transposition with small ad hoc groups with no other agenda. But most of the experimentation, as it were, was carried out in a broader musical context, either in rehearsal or in performance. The empirical evidence gleaned through both specific experimentation and a broader context was instrumental in the build-up to the third element, the artistic performances.

I need to emphasise that the artistic performances were not the end result, but part of the whole, as we will shortly see more clearly. In these artistic performances I count not only the doctoral concerts, but also other performances with my ensembles during the process. While the Ensemble Petraloysio concerts were crucial to my doctoral process, the concerts of my other choirs, and especially Lumen Valo were of great importance in understanding how the historical evidence can affect and enrich our performances.

How did it sound? Does it really matter?

If “Why Palestrina?” was the most general question, the other comments on my work were often of a lighter tone. When informed about my subject, the two humorous comments that I grew to expect were: “Oh, are there many survivors from that time to interview?” and: “Did you find many recordings in the archives?”

While I answered these questions smiling with some considerable effort, at some point I started to see the questions as important. I believe they revealed what many people think performance practice studies are ultimately about. Namely that the key

question is: What did it sound like? I believe that this question carries with it two separate assumptions. Firstly, that the aim of these historical studies is comparable to finding a CD recording of a performance, say of Palestrina's music, led by Palestrina himself. And secondly, it includes the intuitive assumption that if we could know what it did sound like, that knowledge would in some way be binding to us as performers, especially if we count ourselves amongst the Historically Informed Performers brethren.

Anyone who has plunged into historical sources will know that reconstructing an exact and reliable historical performance practice is an impossible task. We never have enough information, and even when we have ample evidence, interpreting the documents is anything but easy, and translating any written documents to sounds is a very complicated process that requires a great deal of conjecture and creativity. The same evidence can lead to starkly differing musical interpretations, all of which can be completely justified in their own right.

Secondly, I think there is a phenomenon that reveals just how unrealistic the second assumption, the idea of the binding nature of historical knowledge, ultimately is. I am referring to recordings of the early twentieth century. There are many recordings of works by their composers. Here we actually have CD recordings of historical performances, given by the composers themselves. I claim that no one sees these performances as in any way binding. If I hear a recording of a male choir song by Hugo Alfvén conducted by Alfvén himself, I feel no special obligation to imitate the sound of the choir or the interpretation of the work, despite being at its very source. I might well incorporate aspects of that performance into my musical approach, but no more than aspects from any other recording, be they historical or modern. Contrary to our intuition, we do not feel obligated to follow historical evidence, even when it is in audible form.

Now, if the idea is not to ask 'What did it sound like?' and to rigorously follow any evidence we have, what then is the aim, or even the point of performance practice studies? I think Richard Taruskin, in his defense of music history, hits the nail on the head. Paraphrasing Taruskin, I claim that the most important benefit is that the historical study of performance practice makes us aware of the dominant musical practices of our time. As Taruskin (*Oxford History of Western Music I*, 67) puts it: "And perhaps even more important, it [putting ourselves in the position of contemporaries of the music] gives us a distanced perspective on our own contemporary world, a form of critical awareness we would otherwise never gain". In my view the key questions are: "What can we learn about our own practices through the study of the historical evidence?" and: "Is there something in the historical evidence that could challenge and enrich our performances?"

While philosophical questions concerning historical performance practice studies and their value are interesting, I would like to turn the matter on its head and emphasise the role of musical practice in this context. I believe that the historical

evidence is ultimately given a voice and meaning through the intentions and ideas of the performer. Instead of being primarily a philosophical question, the application of historical evidence becomes above all a practical endeavour. I believe this approach describes the reality faced by the musician much better than an approach based on the intrinsic value of adhering to historical evidence. The link between research and performance is not a necessity on any level; rather, it is one possibility amongst many others for the performer.

I will now try to describe this link between research and performance and argue why it is valuable.

I suspect that we intuitively assume that the process from historical evidence to performance is a fairly straightforward affair and could be presented in this manner:

historical evidence → musical realisation

This way of thinking also assumes that the flow is one-way traffic only / that historical evidence gives food for practical adaptations. I think both assumptions are faulty. First of all, there is no direct route from historical evidence to modern performances. There is always an element of interpretation and adaptation that makes practical applications possible. As you see, I call this the element of interpretation and adaptation method. This is a key concept in this presentation and will hopefully clarify the focal point of my studies.

historical evidence → method → musical realisation

Secondly, I believe that the traffic between evidence and musical realisation flows both ways.

evidence ↔ method ↔ musical realisation

And that this dynamic becomes even clearer when we adjust this schematic presentation a little:

historical evidence ↔ method ↔ empirical evidence

I am sure that movement from left to right is easier to understand than that from right to left. Historical evidence goes through a methodological apparatus (that is: How do I implement this knowledge?) and leads to musical realisation. What about movement from right to left? First of all, it is fairly easy to see that the phase of musical realisation will influence the method of implementation through trial and error. A good example of this was my attempt to use original notation. I quickly learned that the jump from modern scores directly to sixteenth-century notation is

too big for most singers and leads to frustration. But with a few smaller steps, such as giving the singers only their voice part, but in modern notation or the original note values in score format (without barlines), much of what was the original aim in using Renaissance notation could be achieved with much less frustration.

Secondly, experiences in applying the historical evidence and honing the methodology will affect the way I read the historical evidence. While this may at first sound a little dubious, we need to remember that all the historical evidence becomes practical information only through a process of interpretation.

What I here call the method need not be a complicated philosophical structure. One good example of the method is what I call the default sound. That is, what kind of basic sound do I apply to the music, which as we saw, includes very little information pertaining to performance? Here is an example:

Music example: Palestrina, beginning of the First set of Lamentations (*First Book of Lamentations*, 1588). Ensemble Petraloysio.

Now, this performing group consisted of five male singers singing one per part with the organ doubling the vocal lines. I am sure you can appreciate how different this sound is from having a mixed choir of 24 singers singing the same music without accompaniment.

This is a good example of how the means by which we approach the music have been influenced by the historical evidence. At the same time the very means, chosen amongst many other possible and historically viable permutations, mold the music. And through performing this music according to the chosen method or means, we start gaining empirical evidence, which in musical parlance is often referred to as ‘does it work?’ This empirical evidence in turn gives us feedback on the method. It is in no way inconceivable that the combination of solo voices and Italian organ could be absolutely dreadful, for example, the balance completely off-kilter or the tuning impossibly difficult. This would cause a radical re-think of the method and the chosen means, as well as a close re-reading and re-evaluation of the historical evidence.

Another example of this process in my doctoral project was conducting. In the pilot project concert that preceded the doctoral concerts, I chose to sing along with the group and guide the singers by using the kind of tactus, an up-and-down hand movement I believed Palestrina’s singers would have been used to. This method was not a success. I found the double role difficult, the organist could not see my hand movements from within the choir, the singers became quite passive and the music was not as flowing or as rhythmic as I wanted it to be. I was not alone in this judgment and felt something needed to be done. The empirical evidence thus led me to revise my method, and while it did not lead me to doubt the historical evidence, it did give cause for a closer reading and a more flexible interpretation of the evidence.

Central findings

From early on in my studies, one key question posed by my guidance group was: What is the object of the development process? What **thing** is it, as it were. For a long time my answer was: the performance practice of Palestrina's sacred music. I would now like to be more precise: it is the very method by which I apply historical evidence to modern performance. It is NOT the thing that sounds, but the thing that causes the music to sound the way it does.

I already gave one example of the method, the default sound. This default sound actually consists of several components that are central to the results of my doctoral studies. But perhaps we could first hear another example of this default sound, this time the Kyrie of Palestrina's probably best-known mass, *Missa Papae Marcelli*. 25'30'

Music example: *Missa Papae Marcelli*, Kyrie. Ensemble Petraloysio.

This performance features many of the findings central to my doctoral project. As these are presented in detail in both the study and the Report, I will now concentrate on a few examples rather than running through the entire list.

1 All-male ensemble

One unequivocal piece of information we have is that Palestrina's choirs consisted only of male singers. The sopranos were either adult men, that is, falsettists or castrati, or boys, and sometimes even combinations of all three. This is a sound that is difficult to imagine, and of course, impossible to reconstruct. Of many other viable possibilities, I chose the all-male ensemble and used countertenors on the soprano lines. There is nothing radical in this approach as such, but it is not all that common in performances of Palestrina's sacred music. For me, the empirical evidence I gleaned through this kind of ensemble felt extremely important. I heard the music and the flow of its energy in a completely new way. I am completely aware that this is only ONE possible application of the historical information, but it is one that is highly meaningful to me.

2 Chiavette + pitch

Another central aspect of the performance we just heard was the pitch it was performed at. We know something of the Roman pitch during Palestrina's times. This information testifies that the general performance pitch was perhaps a little lower than our modern pitch standard. But the key factor here is not the standard pitch, but a transposition implied by the clefs. The set of clefs, the *chiavette*, used by Palestrina in this Mass imply a downward transposition of a pure fifth. This transposition is well documented and generally accepted in musicology, but it

has not become part of our prevailing modern performance tradition. Through experimentation and application, I found it made perfect sense when combined with an all-male ensemble.

3 The use of instruments, especially the organ

When I began my studies, I could not even think that the organ would play a central role in the musical applications of the historical evidence. To my surprise, I not only grew to accept that it seems to have been a fairly ubiquitous aspect of liturgical music and sacred polyphony, but also grew to love the sound of the choir combined with organ. We are fortunate to have two Italian organs at our disposal in Helsinki. One, an original instrument from the early 18th century, is here in this hall and the other, a modern instrument built in the style of the 18th century Italian Nacchini organs, is located in St. Paul's church only a few kilometres from here. As organs built in Italy remained fairly similar in size and disposition from Palestrina's time to the 19th century, we have an indirect, but important connection to the sounds of Palestrina's time through these organs. Both these instruments have played a role in my studies, and the organ of St. Paul's especially has taught me many things about tuning, volume, sound and the intriguing combinations of organ and voices.

One means of performing Palestrina that I had not even thought of before was suggested by late sixteenth-century sources, which showed that a five-part motet could well be performed by one or two singers with the organ playing the other parts. We will now hear Mats Lillhannus sing the second, less-known part of Palestrina's famous *Sicut cervus* for four voices. This kind of performance tradition might well have been born out of necessity, that is, only having one singer present, but the documents show it became a genre of its own, and one well appreciated at that. This performance also incorporates improvisatory embellishment, a practice that is well documented and an integral element of solo and ensemble singing, as well as instrumental music. In short, this means the adding of small gestures and runs to the music, a practice not completely unlike the way singers of our time embellish rhythm and blues songs or jazz.

Music example: Palestrina, motet *Sicut cervus*, part II, "Sitivit anima mea". Mats Lillhannus, tenor and Ilpo Laspas, organ.

In one of the doctoral concerts, I had the possibility to explore even richer sound combinations of instruments and voices. Two recorded excerpts from that concert speak volumes about the rich possibilities of performing Palestrina's music with forces that go far beyond the a cappella ideal that still dominates performances of Palestrina's music. This is the beginning of the Sanctus of Palestrina's six-part *Missa Tu es Petrus*. Here a cornett, four Renaissance trombones, a violin and the organ play

colla parte, i.e. they double the vocal lines. This kind of practice was suggested for large churches as early as 1555 by Nicola Vicentino.

Recording: Palestrina, *Missa Tu es Petrus* a 6, Sanctus. Ensemble Petraloytio live in November 2012.

If you think this sounds quite extravagant for Renaissance music, it is worth remembering that the 19 singers and instrumentalists heard here are only a fraction of the performers employed for the most magnificent feasts in Rome in the late sixteenth century. We can only imagine what kind of sound was created in St. Peter's by the 20 singers of the Cappella Giulia reinforced by 26 extra singers, as well as a cornett, three trombones, six trumpets, a bassoon and two extra organs on the feast of Sts. Peter and Paul in 1600. If the sixteenth-century Romans delighted in these performances on an almost symphonic scale, it is a pity we can practically never experience them in our time.

The diversity of approaches displayed in these examples captures the most important finding of my studies. This is that the performance practice of Palestrina's music in his own time was more varied and more diverse than the fairly uniform approaches of our time. Practical applications proved to me that many of these approaches are still viable and that the music not only survives these approaches, but becomes something new and fresh.

Importance

What then is the importance of my studies? On a personal level, my understanding of Palestrina's music and how it can be approached has developed immensely. What delights me most is that this process has led me to a more varied and bolder approach to performing Palestrina. It has opened many new doors and closed precious few. I believe the method I have developed in this process is applicable to other composers, locations and eras and should prove the cornerstone of my remaining professional career, perhaps not only in early music, but all music.

Seen in a larger context, I believe this work has benefits for other performers of Palestrina's music. The study gathers the scholarship relevant to performing Palestrina for the first time and can hopefully give impetus to new approaches, be they similar or completely different to mine.

What next?

There are several areas of inquiry that I would like to return to in upcoming projects. Possibly the most crucial is recording Palestrina with Ensemble Petraloysio. This is so important because musical novelties are disseminated aurally and the impact of recordings is so much quicker and stronger than that of scholarly studies.

On the research front, there are many areas of inquiry that need further work. I definitely want to explore and document the benefits of using original notation, and revisiting the performance practice of chant in Palestrina's time seems unavoidable. A reworking of the sub-chapter on *ficta* into a practical guide for performers is also high on the list of priorities. Ultimately, a new biography of Palestrina in the English language with sound examples would be much needed, but such a venture might well prove beyond my possibilities. Fortunately, many smaller projects – as well as a wealth of glorious music – await.

Music example: Palestrina, *Missa Papae Marcelli*: ending of Credo. Ensemble Petraloysio.

I now call upon the honoured Examiners appointed by the Sibelius Academy to present their comments, which they consider relevant to my demonstrations of proficiency for my doctor's degree. ■

TUIJA WICKLUND

Jean Sibelius's *En saga* and Its Two Versions: Genesis, Reception, Edition, and Form

Lectio praecursoria

Tuija Wicklundin väitötilaisuudessa 22.3.2014 R-talon kamarimusiikkisalissa vastaväittäjänä oli Nottinghamin yliopiston emeritus-professori Robert Pascall ja kustoksena professori Lauri Suurpää.

The present study examines Jean Sibelius's tone poem *En saga* for orchestra and its two versions dating from 1892 and 1902. The study is divided into three parts, thus providing three complementary approaches to the two versions of *En saga*, namely a historical, editorial, and form-analytical view respectively.

The idea of writing this study gradually came to mind during my work as an editor while I was preparing the edition of *En saga* for the complete critical edition *Jean Sibelius Works* (JSW). I realized that the critical editing of music was a fairly new and unknown scholarly branch in Finland, as was the early version of *En saga* as music. The revised version of *En saga* is, of course, a very well-known and much performed work, but the early version was not published until 2009 as the critical edition. Before this first edition, the availability of the score was limited: it appeared only as a manuscript up to the revision in 1902 and was then lost for over 30 years, that is, until 1935, when a manuscript copy was recovered and has since been housed in the Helsinki Philharmonic Orchestra archive. The early version, however, fell into oblivion and was performed only a few times as a curiosity. Thus, in writing this study, I initially had two aims in mind. Firstly, to broaden our common knowledge of the text-critical approach to music by explaining what is done, why, and how. Secondly, I wanted to introduce the early version of *En saga* to the public and to show it as a work of art in its own right.

To examine and edit a work, one must also know its background, such as information on the composition process and possible revisions or publications of the work. Thus, the first part of the study begins with explanations of these matters.

Additionally, Part One explains the reception of the two versions of *En saga* from two viewpoints. Firstly, it discusses the premieres of both versions and their public reception in Finland. Secondly, it deals with the programmatic references of *En saga*. The work is a tone poem, although Sibelius specified no literary or other program for it. Many scholars and critics have found the situation enticing and have therefore suggested various ideas about the program. These interpretations seem to fall roughly into three categories: the work is interpreted as being related to painting, Finnishness, and to a particular tale or events. Part One sums up these ideas and also presents Sibelius's own sporadic utterances concerning the program. Of these, the most often quoted, which you probably all recognize, reads:

“En saga is psychologically speaking one of my most profound works. I could almost say it encompasses my entire youth. It is an expression of a state of mind. [...] In no other work have I revealed myself so completely than in *En saga*.” (Levas 1957, 139.)¹

Part Two of this study, in turn, reveals the world of critical editing of music. It first concentrates on the critical editing by shedding light on the history and practice of it with a particular focus on the editing of romantic music. Some general principles are defined, and the entire path from sources to the publication of the first edition is explained.

The study then discusses more thoroughly the premises of the *Jean Sibelius Works* project. The source situations of Sibelius's works are explained, as are the typical practices of the past copyists and engravers who were occupied during Sibelius's lifetime. In addition, Sibelius's notational practices concerning orchestral music have been discussed with examples, although the sources for *En saga* include only a few sketches as autographs. Still, knowing these practices helps to understand the interpretations – and misinterpretations – or changes that the copyists and engravers made. In addition, some general emendations carried out in the Sibelius project are based on the knowledge of these practices. These include, for example, adding instrument names on each page or filling empty bars with rests, but also such matters as placing dynamics or duplicating them.

Thereafter Part Two focuses on *En saga* and poses questions that arose during the critical editing process and illustrates them with music examples. The questions involve problems originating from the sources, which are few and not in the hand of Sibelius. Namely, as Example 1 shows, for the early version, only copies in the hand of an unidentified copyist survive, whereas for the revised version, only the printed materials are extant. Moreover, the sources – especially the hand-written ones – include errors, misinterpretations, and inaccuracies as, in fact, do all sources. Some of the peculiar readings in the hand-written score copy of the early version

1 ”Satu on psykologisesti kaikkein syvällisimpiä teoksiani. Voisinpa melkein sanoa, että siihen sisältyy koko nuoruuteni. Se on erään sieluntilan ilmaus.[...] Missään muussa teoksessa en ole paljastanut itseäni niin täysin kuin *Sadussa*.”

originate from the copyist's individual style and probably additionally from his lack of experience. Example 2 shows a few bars of the trumpet staves. See especially the penultimate bar, where on beat 1, only one pitch for two trumpets appears. Let's then compare this with the new notetext of JSW, shown in Example 3, where the pitch has two stems and it appears to be *E flat*, not *f* as it seems in the manuscript copy. In the last bar, you can also see a mark on beat two, which looks almost like a quarter note but is actually a quarter rest.

Sources for *En saga*

Autograph manuscript score 1892
lost

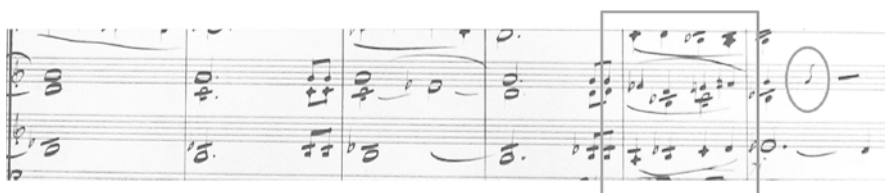
Orchestral parts 1893
lost

Copyist's copy of the score 1901

Copyist's copy of the parts 1901

Revised version 1902
lost

First edition 1902
Breitkopf & Härtel



Examples 1–3.

The image displays a musical score for Example 4, consisting of three systems of staves. The first system (measures 176-180) shows the early version of the theme, with a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket. The second system (measures 181-185) shows the revised version, marked *22 dolce* (dolce), with a second ending bracket. The third system (measures 186-190) provides a detailed view of the orchestration, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *p* (piano) marking. It features a circled section in the viola and cello staves (measures 186-190) and another circled section in the violin and oboe staves (measures 189-190).

After discussing the editorial questions about the early version, the study explores these same questions in the revised version. This demonstrates how the questions and their solutions differ due to the different source situations, but also due to the revision, which changed many things.

This actually evokes one further question for discussion, namely, the interaction between the versions in editing; in other words, whether and how the editorial solutions made for the one version of *En saga* can influence the other version. The answer in this case is: hardly ever or only between very limited issues.

This is due to the fact that comparison between the versions is not always easy or even possible. During the revision, Sibelius, for example, added articulation to themes, changed the orchestration, and also took out some thematic material. At this point, I would like to illustrate some of these changes: first, I would like to give an example of the orchestration. Example 4 shows one theme from the early version where violas and cellos play the beginning of the theme (circled with a green line) accompanied by the horns and later the flute (circled with a dotted green line); and the violins play the end of the theme (circled with a light green line), doubled by the oboe (circled with a dotted light green line). In the revised version, shown in Example 5, the same theme is played by the viola (circled with a green line), now pizzicato, and the continuation again by the violins (circled with a light green line), but this time no doublings appear. Let's listen to these examples.

148 **F**

Cl. (Bb) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II III IV

Tbn. III

Tb.

Gr. c.

VI. I II

Va.

Vc.

Cb.

156

Cl. (Bb) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II III IV

VI. I II

Va.

Vc.

Cb.

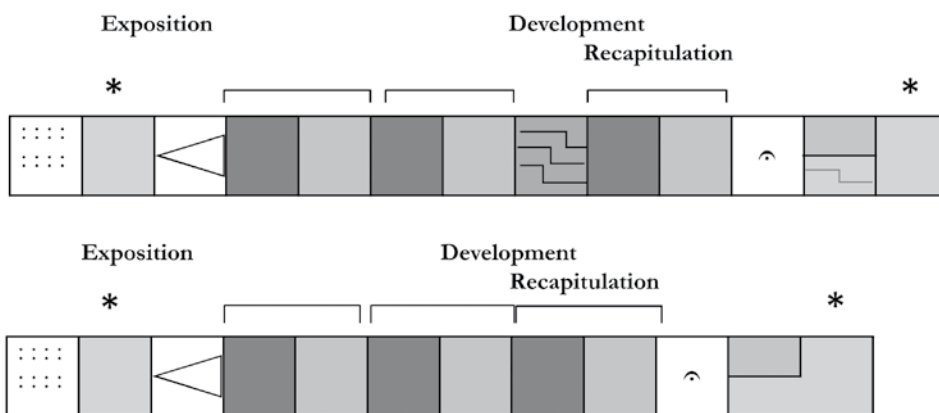
Examples 5. *En saga*, early version 1892

The thematic content of the work mainly remained the same in the revision. Example 6 shows a highly simplified view of the succession of thematic materials in both versions: the early version on the top and the revised version below. As the colors and brackets show, two themes appear as a pair and the first theme reoccurs at the end. While revising, Sibelius made one immediately audible change. Namely, the new thematic idea introduced near the middle of the early version – shown in red in the example – he removed, as well as the reminiscences of it near the end of the work. Since the early version is only rarely heard, let's listen to the beginning of the removed passage.

The removal of the theme obviously affected the form of the work as well. Part Three of my study therefore outlines the form in the two versions of *En saga* and traces the effects of the revision. Previous form-analytical literature on *En saga* is quite limited and the most extensive study, including a comparison of the two versions, appeared in 1956.² Thereafter, texts have focused on the revised version, probably because of the limited availability of the early version.

Most writers – myself included – tend to agree that *En saga* represents a sonata form. Differences between interpretations mostly have to do with defining structural borderlines and labeling the themes.

A sonata form spanning the entire work appears in both versions including an exposition with exposition repeat, a development, and a recapitulation. Due to the revision, however, the form manifests a bit differently in each version. As shown in Example 6, the new material we just heard appears in the development section of the early version. After Sibelius removed it, he instead handled the preceding material developmentally in the revised version. Therefore, the repeat of the exposition was shortened, and the development begins with the secondary-theme zone materials. The borderlines between sections were also blurred.



Examples 6.

² Ringbom 1956. Thereafter only Murtomäki (1990, 1995) has thoroughly studied the early version.

Form	INTRODUCTION	EXPOSITION	exposition repeat	DEVELOPMENT		RECAPITULATION	RECAP. cont.
Cycle	SONATA-FORM	FIRST	MOVEMENT	“SLOW MOVEMENT”	“SCHERZO”		FINALE

Form	INTRODUCTION	EXPOSITION	exposition repeat	DEVELOPMENT	RECAPITULATION	RECAP cont.	CODA
Cycle	SONATA - FORM	FIRST	MOVEMENT			FINALE	

Examples 7.

Additionally, Franz Liszt’s Piano Sonata in B minor entered the discussion as a formal model or counterpart, because, as in Liszt’s Sonata, in addition to the sonata form spanning the entire work, movements of a sonata cycle also appear in *En saga*. These two levels of form are shown in Example 7, the early version in red and the revised version below in green. A fairly recent survey by Steven Vande Moortele introduces the term two-dimensional sonata form to describe a situation of this kind (Vande Moortele 2009). I explain how, in my view, this two-dimensional sonata form functions in *En saga*. In fact, it functions rather well in the early version. The revision, however, changed the form quite profoundly and the two-dimensionality was radically reduced. Anyhow, the knowledge of the form in the early version helps to understand the form of the revised version.

One feature that remained unchanged in the revision is the return of the first melodic line in the very end of the work. This I have interpreted with a concept that Warren Darcy introduced about 15 years ago, namely teleological genesis (Warren Darcy 1997). The use of this concept offers a new perspective of the thematic events of *En saga*, which the two-dimensional sonata form does not include. The teleological genesis also manifests on two levels: it creates a wider span by connecting themes into a longer unit in the beginning of the work, but also through a procedure connecting the beginning with the work’s ending. ■

REFERENCES

- Darcy, Warren 1997. Bruckner's sonata deformations. *Bruckner Studies*, eds. Timothy L. Jackson and Paul Hawkshaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 256–277.
- Levas, Santeri 1957. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä 1. Nuori Sibelius*. Helsinki: WSOY.
- Murtomäki, Veijo 1990. Sibeliuksen *En saga*: muodon ja ohjelmallisuuden ongelma. *Sic* 3. Helsinki: Sibelius-Akatemia, pp. 157–187.
- Murtomäki, Veijo 1995. The problem of narrativity in the symphonic poem *En saga* by Jean Sibelius. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 471–494.
- Ringbom, Nils-Erik 1956. De två versionerna av Sibelius' tondikt 'En saga'. Åbo: Åbo Akademi (*Acta Academiae Aboensis, Humaniora XXII.2.*).
- Sibelius, Jean 1892 and 1902. *En saga*. Score, ed. Tuija Wicklund. Jean Sibelius Works vol. I/10. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009.
- Vande Moortele, Steven 2009. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.

LOTTA ILOMÄKI

Mikä ”solfalle” nimeksi?

Suurin osa Sibelius-Akatemian kandidaattiopiskelijoista käy ensimmäisinä opintovuosinaan viikoittaisilla ”solfatunneilla”. Virallisesti oppiaineen nimi on *säveltapailu*. Tavoitteena on kehittää musiikinopiskelijoiden kuulonvaraista omaksumis- ja hahmotuskykyä ja taitoa virittää erilaisten nuottikuvien pohjalta mielikuva soivasta musiikista. Tavallisia työtapoja ovat musiikin kuulonvarainen analysointi ja nuotintaminen, nuoteista laulaminen, erilaiset rytmiharjoitukset ja kuulonvaraiset muisti-, toisto- ja improvisointitehtävät. ”Solfä” kuuluu niin instrumentti- ja lauluopiskelijoiden, kirkkomuusikoiden, musiikkikasvattajien kuin jazzmuusikoidenkin opinto-ohjelmaan.

Olemme Sibelius-Akatemian säveltapailuopettajien kesken jo muutaman vuoden etsiskelleet oppiaineellemme nykyaikaisempaa nimeä. Keskustelua on vuodesta 2012 lähtien käyty säveltapailuopettajien kokouksissa ja sähköpostikeskustelussa ja lisäksi sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmän keskustelupalstalla. Vaihdoin ajatuksia myös klassisen musiikin, kansanmusiikin, jazzmusiikin sekä musiikkikasvatuksen opettajien välillä. Kokoan tähän kirjoitukseen keskustelussa esiintyneitä termejä ja kannanottoja.

Säveltapailu edustaa jo hiukan vanhahtavaa kieltä. Ennen kaikkea termi on koettu sisällöllisesti kapeaksi.

[...] tapailut, hapuilut ja hupailut eivät kuvaa nykyisen solfan sisältöä eivätkä enää sovi yliopistoaineen nimeksi.¹

Nimike on syntynyt käännöksenä ruotsinkielisestä termistä *tonträffning*. Oppiaine kuului Sibelius-Akatemian edeltäjän eli Martin Wegeliuksen perustaman Helsingin musiikkiopiston opetusohjelmaan, jonka Wegelius rakensi keski-eurooppalaisten esikuvien pohjalta. Ajan konservatorio-opetus sisälsi tosiaan täydentävinä pareina nuoteista laulamista ja kuullun musiikin nuotintamista – joihin

¹ Sisennetyt lainaukset on keskustelijoiden luvalla poimittu Sibelius-Akatemian opettajien sähköposti- ja verkkokeskusteluista 2012–2013.

Wegeliuksen musiikkiopistossa viitattiin nimikkeillä *tonträffning* ja *diktamenskrivning*. 1930-luvulle tultaessa *tonträffning* alkoi kuitenkin esiintyä kattokäsitteenä, jonka harjoitustehtävät jaettiin *lehdestä lauluun* sekä *sävelseluun* (ruotsinkielisinä nimikkeinä *prima vista* ja *diktat*), joista opiskelijat saivat erilliset arvosanat.² Nimi ”solfa” puolestaan on syntynyt tavuista sol-fa ja viittaa jo keskiajalta periytyvien solmisaatiotavujen käyttöön.

Säveltapailutunneilla lauletaan edelleen paljon, mutta nykyinen opetus kattaa laajan valikoiman muitakin työtapoja. Keskustelussa tartuttiin myös ”sävelten tapailmiseen” liittyvään konnotaatioon vaivalloisesta erillisten sävelten etsiskelystä. Sujuva nuotinlukijahan tunnistaa kirjoitetussa musiikissa pikemminkin motiiveja, sointuja, fraaseja tai muita musiikillisesti mielekkäitä yksiköitä, vaikkeivät kaikki välttämättä ole sanallisesti nimettävissä. (Ks. esim. Lehmann & McArthur 2002.) Vaikka nuotinluvun oppimiseen tyypillisesti kuuluukin vaihteita, joissa säveliä etsiskellään, keskustelijat pohtivat, kannattaako tätä vaihetta korostaa oppiaineen nimessä.

Jän pohtimaan tuota ”tapailamista”, se kun tuntuu olevan se kaikkein moitittavin osa koko sanassa. Jos ajatellaan erilaisia toimintoja, joita tällä (toistaiseksi nimettömän) aineen tunneilla tehdään, niin tapailminen sopii itse asiassa hyvin: improvisoitaessa tapailaan jotain annettujen reunaehtojen pohjalta, samoin transkriptiossa, diktaateissa, ja erityisesti tietenkin tuotettaessa ääneen jotain, jota nuoteista löytyy. Samalla sana antaa luvan olla epävarma, ja siihenkin suuntaan ollaan käsittäkseni menossa: virheet ovat sallittuja.

Itse kohdistaisin, jos kohdistaisin, kritiikkini sanaan sävel; kyllähän kyseisessä aineessa on kyse yleensä aina aika monista sävelistä yhtäaikaan tai ainakin hyvin pienen ajan sisällä peräkkäin. Nuotti nuotilta toimiminen on jotain, josta pyritään eroon. Tunneilla ollaan toki tekemisissä sävelten kanssa (kaikkinensa, säveleen liittyy siis paljon muutakin kuin vain säveltasoa), mutta erityisesti sävelyhdistelmien parissa.

Musiikinteoria ja musiikinhistoria ovat nekin oppiaineenimikkeinä vanhoja, mutta siinä määrin abstrakteja, ettei opetussisältöjen tai -menetelmien muuttuminen välttämättä muuta niitä ongelmallisiksi. Musiikkioppilaitoksissa taas musiikinteoreettisiin aineisiin on vuodesta 2005 viitattu kattotermillä *musiikin perusteet*. Säveltapailunkin oppiaineenimikkeelle on ehdotettu hieman yleisempiä vaihtoehtoja, jotka pitäisivät sisällään mahdollisuuden monenlaisiin työtapoihin ja menetelmiin:

2 *Tonträffning*-termiä on vuosikymmenten saatossa käännetty hiukan vaihtelevasti. Kun Sibelius-Akatemian matriikkelit kirjoitettiin 1920-luvulta alkaen sekä ruotsiksi että suomeksi, 1924 käytetään käännoästä *säveleentapaaminen*, 1933 taas termiä *säveltapailu*. Vuosien 1945 ja 1973 välillä matriikkeleissa ja vuosikertomuksissa esiintyy vaihtelevasti sekä termien *sävelentapailu* että *säveltapailu* käyttöä. (Sibelius-Akatemia /Helsingfors musikinstitut / Helsingin konservatorio: nimikirjat 1882–1884, 1924, 1933, 1947, 1973 sekä vuosikertomus 1945). Nuoteista laulaminen oli keskeisellä sijalla myös kansa- ja oppikoulujen musiikinopetuksessa, jonka materiaaleissa esiintyivät käännoäksinä myös mm. *äänentapaaminen* ja *äänteentapaaminen* (Wegelius 1993a, 1993b; 1926; 1928, vrt. Karvonen 1946).

- musiikin hahmotustaidot
- kuulonvarainen hahmotus
- sävelhahmotus
- säveltaidot
- soivat työtavat
- musisointi-, kuuntelu- ja hahmotustaidot.

Monet ehdotetuista nimikkeistä viittaavat hahmottamisen käsitteeseen. Laulettiinpa sitten nuoteista tai analysoitiin tai nuotinnettiin kuultua musiikkia, taitavalle muusikkoudelle on leimallista, että musiikki alkaa jäsentyä tunnistettaviksi hahmoiksi entistä rikkaammin ja joustavammin. Keskusteluissa toisaalta ilmeni nopeasti, että ”hahmotus”-termi ymmärretään usealla erilaisella tavalla. Välillä hahmottamisella tai hahmottumisella viitataan jo sanattomalla tasolla tapahtuviin prosesseihin, joiden tuloksena kuultu tai luettu musiikki jakautuu ajallisiksi ja tekstuurillisiksi yksiköiksi (ks. esim. Godøy 2011). Soittajahan ottaa esimerkiksi sormituksia valitessaan sanattomalla tasolla kantaa siihen, millaisista yksiköistä musiikki koostuu ja missä on samuutta, muuntumista tai vastakohtaisuutta (Gellrich & Parncutt 1998). Toisaalta hahmottamista käytetään tietoisemmasta vaiheesta, jossa koettua musiikkia jäsennetään opittujen ja määritelyjen käsitteiden avulla (ks. Tiina Koiviston kirjoitus tässä lehden numerossa). Käytännössä sanaton ja toiminnallinen jäsentäminen ja toisaalta tietoinen ja analyttinen ajattelu toki ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Jazzmusiikki sinällään perustuu kokonaan ympärillä tapahtuvan kuulokuvan hahmottamiseen ja siihen reagoimiseen sopivalla tavalla. [...] Säveltapailukursseissa laulamme melodioita suoraan nuoteista, opettelemme improvisoimaan soolomelodioita sointukulkuihin (esim. blues, *I Got Rhythm*), nuotinnamme yksi- ja kaksiaänisiä melodioita (myös äänitteiltä), nuotinnamme sointukulkuja ja -hajotuksia, harjoittelemme laulamaan moniäänisiä sointukulkuja kuorossa jne. [...] Analyysi kulkee tehtävissä mukana: tarkoitus on hahmottaa musiikkia kokonaisuutena.

Hahmottamiseen viittaavien termien käytölle tuskin on suoranaista esteä, että hahmottamisen prosessit ymmärretään usealla eri tavalla. Nykyisen ”säveltapailun” korvaamista hahmotus-termin johdannaisilla pidettiin keskustelussa ongelmallisina pikemminkin siksi, että hahmottamista kehitetään kaikissa musiikinteoreettisissa aineissa, eikä termiä siksi haluttu liittää vain yhteen oppiaineeseen.

Ajatus muusikkoudesta toistui monissa ehdotuksissa. Näihin ehdotuksiin sisältyy hivenen koominenkin tulkintamahdollisuus, jossa muusikko voidaan ymmärtää hahmottamisen kohteeksi:

- muusikon hahmotustaidot
- muusikon käytännölliset hahmotustaidot
- muusikon hahmotus- ja nuotinnustaidot
- muusikon kuuntelu- ja hahmotustaidot.

Myös kuuleminen, kuunteleminen ja kuulonvaraisuus esiintyvät ehdotettujen nimikkeiden osina:

- kuulonvarainen hahmotus
- kuullun hahmotustaidot
- kuulonvaraiset hahmotustaidot, kuulonvaraisen hahmotuksen taidot
- kuulotaidot
- muusikon kuullun hahmotustaidot.

Osassa nimiehdotuksista pyrittiin tunnistamaan säveltapailuopetukseen vakiintunut kahden suuntainen työskentely, jossa musiikkia jäsennetään vuoroin kuulokuvasta lähtien (imitoimalla, nuotintamalla, analyttisin käsittein tai vaikkapa improvisoimalla), vuoroin taas edetään nuottikuvasta kohti soivaa kokemusta.

- nuotinluku(taidot) ja kuulonvarainen hahmotus
- säveltaidot kuunnellen ja kirjoittaen
- kuulohahmotus- ja nuotinlukutaidot
- musiikin luku- ja hahmotustaidot.

Jos ajatellaan, että ”kuuleminen” kattaa myös ”sisäisen kuulon” eli soivan kokemuksen virittämisen mielessä, kuulemisesta johdetut termit voivat periaatteessa kattaa molemmat työskentelysuunnat.

[...] jos esimerkiksi lauletaan melodioita tai rytmejä suoraan nuoteista (siis juuri sitä ”sävelhappuuta”), onko se kuulonvaraista hahmottamista?

Vai voidaanko ajatella, että esimerkiksi seuraava melodian ääni tai seuraava rytmiaakki suhteessa edelliseen täytyy ”kuulla päässä” ennen kuin sen voi laulaa, jolloin se on kuulonvaraista hahmottamista?

Kuulonvaraisuutta täsmällisempää olisi kenties puhua ”kuuntelupainotteisuudesta”, mutta tämä kuulostaisi jo melko kömpelöltä.

Keskustelussa pohdittiin myös oppiaineen vieraskielisiä vastineita. Sibelius-Akatemian opinto-oppaassa säveltapailu on käännetty *aural skills*. Muita englanninkielisiä oppiainenimikkeitä ovat *ear training*, *aural training*, *aural skills* ja *aural learning*. Joissakin oppilaitoksissa *dictation* eli kuulonvaraisen nuotintamisen harjoittelu on erillinen oppiaine. Ranskalaisella kielialueella käytetään edelleen *solfège*-termin johdannaisia, joskin musiikkiopistotasolla on siirrytty termiin *formation musicale*. Saksalaisissa oppilaitoksissa opetettava *Gehörbildung* sisältää osittain samoja elementtejä, mutta painottuu vahvemmin kuulonvaraisen analyysiin. Amerikkalaisissa yliopistoissa opetettavat *music appreciation* -kurssit liittyvät nekin aihepiiriin, mutta niiden tavoitteena on yleisluonteisempi musiikin tyyleihin ja rakenteisiin tutustuminen.

Sibelius-Akatemian kansanmusiikin oppiaineessa säveltapailua opiskellaan nykyisin muiden teoria-aineiden yhteydessä.

Kamullahan säveltapailua ei enää ole omana oppiaineena, mutta juuri hiljan puhuimme teoriaa opettavien kanssa, että nykyisin kansanmusiikkiteoria-otsikon alla hiotaan myös solfa-taitoja. Jo pelkästään transkriptioita tehtäessä (niitä meillä tehdään paljon) ko. taidoista on paljon hyötyä. [...] Kamun opiskelijat saavat säveltapailuannoksensa monessa eri yhteydessä: kansanmusiikkiteorian oppitunneilla, transkriptioita tehdessä, sävellys- ja sovitusopinnoissa, instrumenttiopinnoissa, yhtyeessä jne. Ajattelin niin, ettei säveltapailunimikkeelle ole Kamua varten tarvetta kehittää korvaavaa ilmaisu.

Kamalla päätettiin että kyseiset taidot sisältyvät niin vahvasti teoriaopintoihin, ettei niille omaa erillistä kurssiaan tarvitse tällä hetkellä nimetä. Sana säveltapailu kuitenkin esiintyy opetussuunnitelmassa ja käytännön elämässä toistuvasti, joten olisi hyvä joko puhdistaa sen ”maine” tai sitten keksittävä parempi vaihtoehto. Musiikin kuulonvarainen hahmotus? Musiikin suulliset taidot? Musikaalisuustaidot?

Koska ”solfa”-termi selvästi on vakiintunut muusikoiden arkipuheeseen, keskusteluissa pohdittiin myös sen virallistamista oppiaineen suomenkieliseksi nimeksi. Mahdollisena nähtiin myös yhdistää lyhyt ja sisältöä kuvaava nimi:

- solfa
- solfa ja kuuloarainen hahmotus.

Jälkimmäinen ehdotus muistuttaisi rakenteeltaan kuvataiteen opintoihin kuuluvan ”Piirustus ja havainto”-opintokokonaisuuden nimikettä, jossa viitataan toisaalta yhteen kokonaisuuden keskeiseen työtapaan, toisaalta abstraktimpaan päämäärään.

Moni keskusteluun osallistuneista opettajista koki perinteisenkin nimen edelleen luontevaksi.

Mielestäni sana säveltapailu kattaa nuotinlukutaidon (laulaen prima vista), relatiivisen sävelkorvan kehittämisen, sävelmuistin, intervallisuhteiden ja harmonian kuulemisen, sävelmän muodon ja fraasirakenteen hahmottamisen, rytmien ja metrin kokemisen yms yms. Se on siis hieno ja kattava sana, ja siksi olisi sääli siitä luopua. [...] Säveltapailu ja solfa ovat mielestäni eri asiat. Säveltapailu on tässä tapauksessa kattotermi ja solmisaatio (solfa) on yksi metodi säveltapailutaitojen kehittämiseen.

Toistaiseksi termit ”kuulonvarainen hahmotus” tai ”kuulonvaraiset hahmotustaidot” saivat laajinta kannatusta. Nämä termit tulevat myös lähelle *aural skills* -termiä. Oppiainenumikkeen päivittämisessä päätettiin silti vuoden 2013 alussa ottaa aikalisä ja jatkaa pohdintaa. Sibelius-Akatemiassa on tällä välin myös siirretty opetussuunnitelmatyön painopistettä yksittäisistä opintojaksoista siihen, miten erilaiset yksittäiset kurssit tukevat koko tutkintojen osaamistavoitteita. Hahmotuksen ja kuulonvaraisuuden tematiikasta kannattaisikin varmasti jatkaa keskustelua oppiaineita yhdistävästä näkökulmasta ja tämän valossa palata kysymykseen yksittäisten kurssien nimeämisestä. ■

VIITTEET:

Gellrich, Martin & Parncutt, Richard 1998. Piano Technique and Fingering in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Bringing a Forgotten Method Back to Life. *British Journal of Music Education* 15, 5–23.

Godøy, Rolf Inge 2011. Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music. Teoksessa *New Perspectives on Music and Gesture*. Toim. Anthony Gritten & Elaine King. Barnham & Burlington: Ashgate, 67–82.

Karvonen, Arvi 1946: *Sävelentapailun oppijakso. 1/1, Oppikirja/Lukukirja*. Helsinki: Fazer.

Lehmann, Andreas & McArthur, Victoria 2002. Sight-reading: Developing the Skill of Reconstructing a Musical Score. Teoksessa *The Science and Psychology of Music Performance*. Toim. Richard Parncutt & Gary McPherson. Oxford: Oxford University Press, 135–150.

Sibelius-Akatemia (Helsingfors musikinstitut / Helsingin konservatorio): *Nimikirjat 1882–1884* (SIBA 5/2), *1924* (SIBA 5/11), *1933* (SIBA 5/14), *1947* (SIBA 5/18) ja *1973* (SIBA 5/29).

Sibelius-Akatemia: Vuosikertomus 1945 (SIBA 4/73). Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Wegelius, Martin 1893a: *Kurs i tonträffning. 1, Häft. 1, Lärobok*. Helsinki: Holm.

Wegelius, Martin 1893b. *Oppijakso äänenteenotuksessa 2, 1. vihko. Lukukirja ilman tekstiä, sisältävä kansansävelmiä y.m. kaikissa äänelajeissa*. Suomentanut P. J. Hannikainen. Helsinki: Holm.

Wegelius, Martin 1926. *Oppijakso äänenteenotuksessa 1, 1:nen vihko, Oppikirja*. Suomentanut P. J. Hannikainen. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

Wegelius, Martin 1928. *Oppijakso äänenteenotuksessa. Lukukirja, vihko 1*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

TIINA KOIVISTO

Muuttuvat musiikinteoreettiset käsitteet

Säveltäjäopettajien piirissä on jo pidempään keskusteltu mahdollisuudesta vaihtaa oppiaineen nimi vastaamaan paremmin sen varsinaista sisältöä. Useissa nimivaihtoehtoissa on tullut esille hahmottamisen käsite, esimerkiksi ”musiikin hahmotustaidot” tai ”kuulonvarainen hahmotus” (kts. Lotta Ilomäen kirjoitus tässä numerossa). Keskusteluissa on pohdittu myös sitä, millä eri tavoin hahmottaminen liittyy muihin teoria-aineisiin. Tässä kirjoituksessa tuon esille yhden ehkä vähemmälle huomiolle jääneen, mutta perustavaa laatua olevan näkökulman: musiikinteoreettisten käsitteiden ja hahmotuksen välisen suhteen.

Musiikinteoriassa muodostetaan käsitteistöä kuvaamaan musiikin eri rakennepiirteitä sekä näiden rakenteiden kautta kuulijalle ja soittajalle välittyviä emootioita ja merkityksiä. Musiikinteoreettiset käsitteet muodostetaan tiettyjen musiikillisten ohjelmistojen (kuten vaikka klassis-romanttinen ohjelmisto) pohjalta, ja ne pyrkivät vastaamaan joihinkin tiettyihin musiikin hahmottamiseen liittyviin piirteisiin. Musiikinteoreettiset käsitteet voivat kuvata pieniä yksiköitä, kuten intervalli tai oktaatoninen sävelikkö, tai laajempia hahmotuksellisia rakenteita aina teoksen kokonaisuuteen ja musiikillisen ajan kokemukseen asti. Hahmottaminen on yksi sanoista, joita voi käyttää valaisemaan musiikinteorian käsitteiden muodostumisprosesseja, ja se on osa laajempaa kokonaisuutta, jota voisi kuvata sanakolmikolla kuuleminen–hahmottaminen–kokemus.¹

Tiettyjen ohjelmistojen pohjalta muodostunutta musiikinteoreettista käsitteistöä ovat esimerkiksi tonaalisen musiikin teorioissa toonika ja dominantti, säe, sonaattimuoto, tai tonaalisuuden jälkeisen musiikin teorioissa sävelluokka, musiikillinen ääriviiva tai kaarros, transformaatioverkot jne. Jotkut termit, kuten rytmi ja metri, ovat säilyneet läpi vuosisatojen kuvaamaan musiikillisen ajan (tai muodon) jäsentymistä, mutta rytmin ja metrin merkitykset ovat muuttuneet vastaamaan oman ai-

1 Hahmottaminen-sanan merkitys on suomenkielessä laaja ja sitä voi käyttää monenlaisissa yhteyksissä. Esimerkiksi vastaavaa englanninkielistä termiä ei ole, vaan hahmottamisen joutuu kääntämään eri sanoilla asiayhteydestä riippuen.

kansa musiikkia ja ajattelutapaa; historian kuluessa musiikillisen ajan jäsentymistä on kuvattu myös aivan toisenlaisen käsitteistön avulla.

Myös musiikin ilmaisullisuuden kuvaamiseen on muodostettu käsitteistöä. Tällainen terminologia voi olla hyvinkin erityistä, kuten esimerkiksi barokin retoriikan sovellukset. Näissä latinankielinen termistö oli osa kuvio-opillista selitysmallia, jolla pyrittiin kuvaamaan musiikin kykyä välittää siinä piileviksi ajateltuja ominaisuuksia, joita nykyään nimitetään emotioiksi. Viime aikoina on tuotu esille esimerkiksi musiikillisten *toposten* käsitteistöä tai toisaalta sitä, miten eri musiikilliset tapahtumat saavat merkityksiä kehollisuuden kautta: ylöspäinen liike koetaan toisenlaisena kuin alaspäinen liike, samoin esimerkiksi nopea ja hidas liike. Myös musiikillisen eleen käsite tuo esille niitä moninaisia tapoja, joilla musiikilliset tapahtumat, kehollisuus ja kulttuurinen konteksti koodautuvat yhden käsitteen alle. Yleensä kuhunkin musiikinteoreettiseen termiin tai käsitteeseen sisältyykin runsas joukko musiikin hahmottamiseen ja kokemiseen liittyvää kuvausta ja taustaoletuksia yhdistettynä historialliseen ja tyyllilliseen monikerroksisuuteen.

Musiikinteoreettista käsitteistöä ja sanastoa voidaan ajatella myös laajemmin, ja ne voivat pitää sisällään kuvailevampia lähestymistapoja. Voidaan puhua vaikka-pa tekstuurin rakeisuudesta, sointivärien eri sävyistä tai sointivärisiirtymistä. Myös monet vertauskuvalliset ilmaukset ovat osa aivan tavanomaistakin musiikinteoreettista kieltä. Puhutaan liikkeestä, jännitteistä, lepokohdista, paluusta ja musiikin hengittämisestä. Fenomenologiset lähestymistavat puolestaan painottavat suoraa kokemusta ja rakentavat musiikin kuvailemistapoja näistä lähtökohdista käsin.

Musiikinteoreettisten käsitteiden ja kuvaustapojen kirjo on laaja, ulottuen hyvin teknisistä ja tarkoin määritellyistä käsitteistä kuvailevampiin lähestymistapoihin. Jollain tavoin käytetyt käsitteet kuitenkin pyrkivät tiivistämään ainakin joitain piirteitä siitä, miten hahmotamme ja koemme musiikkia, ja ne pyrkivät tarjoamaan kieltä välittämään näitä kokemuksia.

Musiikinteoreettinen käsitteistö ja musiikkianalyttiset lähestymistavat ovat aina olleet ja ovat yhä jatkuvan muutoksen ja uudelleen arvioinnin kohteena: tämä on musiikinteoreettisen tutkimuksen ydintä. Musiikillisten tyylien murroskaudet tuovat erityisen hyvin esille peruskäsitteistönkin muuntuvaisuuden. Tällaisia murroskausia ovat olleet esimerkiksi 1600-luvun duurimollitonaaalisuuden kehittyminen ja 1900-luvun länsimaisen taidemusiikin uudenlaiset musiikkityylit. Elävät musiikilliset käytännöt ovat moninaiset ja musiikinteoreettisen käsitteistön muodostaminen tapahtuu viiveellä ja on sekin monipolvinen prosessi. Esimerkkinä tästä on duurimollitonaaLiteettia kuvaavan käsitteistön kehittyminen.

1600-luvulla usean moodin järjestelmä oli pääpiirteissään kaventunut kahden moodin (duuri ja molli) järjestelmäksi. Tämä kehitys voi jälkikäteen näyttäytyä väistämättömältä ja yksinkertaiselta, vaikka siltä se ei välttämättä omana aikanaan tuntunut. Duurimollijärjestelmään päättymisen voi ajatella olleen yksi mahdollisuus muiden kehityslinjoiden joukossa. Susan McClary (2007, 93) toteaaakin, että ”useim-

mat 1600-luvun kolmen ensimmäisen neljänneksen muusikoista olisivat olleet hämmästyneitä ja jopa hieman surullisia, jos he olisivat saaneet tietää, että heidän valinnanmahdollisuutensa olisivat tulleet niin rajallisiksi vuoteen 1700 mennessä”.

Moninaisuudessaan 1600-luvun musiikki lepäsi jo kuitenkin, tavalla tai toisella, tonaalisella pohjalla, ja 1600-luvun säveltäjä ja muusikko navigoi basso continuo ja kontrapunktin tarjoamien käytäntöjen ja käsitteistöjen pohjalta. Meistä sellaiset nykyään perin yksinkertaisilta ja suoraviivaisilta tuntuvat tonaalisen musiikin käsitteet kuten toonika, dominantti, septimisointu tai modulaatio muotoutuivat vasta 1700-luvun alkupuolella. Säveltäjä ja teoreetikko Jean-Philippe Rameau toi esiin vuoden 1722 harmoniatraktaatissaan – valistuksen ajan hengessä, mutta käytännön muusikon intuition ohjaamana – ajatukset soinnusta ja sen käännoksistä, toonika- ja dominanttisoinnuista ja edelleen ajatuksen sointujen muodostamista kuluista. Nämä käsitteet tiivistivät jotain olennaista tonaalisen musiikin harmonioista kumpuavista liikkeen, jännitteiden ja paluun tuntemuksista. Rameaun teoriat myös yksinkertaistivat aiempaan basso continuo -käytännön intervallipinoihin perustuvaa hahmotus- ja musisointitapaa. Mielenkiintoinen kysymys on, millä tavoin Rameaun 1700-luvun alun teorioiden sisältämät hahmotukselliset perusoletukset olivat olemassa edeltävän sadan vuoden ajan muusikoiden mielikuvissa, vaikka terminologiaa niiden käsittelylle ei ollutkaan. Mutta toisaalta, korostaessaan tiettyä hahmotuksellista puolta musiikillisessa kudoksessa – kuten sitä, että soinut ja sen käänno ovat saman asian kaksi eri ilmentymää – Rameaun käsitteistö jätti väistämättä eri intervallipinojen erilaiset kvaliteetit toiselle sijalle – piirre, josta nykyiset ns. vanhan musiikin esittäjät eivät hekään välttämättä ole kovin ilahtuneita. Rameaun teoriat kuitenkin säilyivät pääpiirteissään ja toimivat tulevien tonaalisen musiikin teorioiden pohjana.

Myös 1900-luvun uudenlaiset musiikilliset tyylit vaativat uudenlaista käsitteistöä. Duurimollitonaliiteetin ominaispiirteisiin perustuvat käsitteet eivät niissä toimi. Monet 1900-lukujen alun musiikilliset ilmiöt ovat jo hyvinkin laajasti tutkittuja ja niiden käsittelyyn on kehitetty musiikinteoreettista käsitteistöä ja lähestymistapoja, joista monet pystyvät jo varsin hienovaraisesti tuomaan esille tämän musiikin ominaispiirteitä ja eri tyylillisiä vivahteita. Mutta mitä lähemmäksi omaa aikaamme tulemme, sitä vähäisemmäksi musiikinteoreettinen ja musiikkianalyttinen kirjallisuus väistämättä käy. Kromaattisen eli kahteentoista tasavireiseen säveleen perustuva sävelavaruus ja mikrotonaalinen sävelavaruus vaativat erilaista käsitteistöä. Spektrimusiikki, jossa sävelet liukenevat äänen mikroskooppisen rakenteen kautta sointiväreiksi, asettavat kysymyksen sointivärien ja säveltasojen hahmottumisen erityispiirteistä. Sointimassoille, tekstuureille tai eleille perustuvat sävellystyylit eivät aukene säveltasorakenteiden kautta. Se, miten jo näitä hyvinkin erityyppisiä keino-varoja käyttäen muodostetaan musiikillisia jatkumoa ja laajempia rakenteita ja miten me niitä hahmotamme, on yhtä lailla sävellyksellinen kuin musiikinteoreettinen kysymys.

Musiikissa juuri muoto ja siihen liittyvä musiikillisen ajan kokemus ovat laajempia hahmotuksellisia kysymyksiä. Erilaiset teoreettiset mallit ja lähestymistavat pyrkivät valaisemaan joitakin hyvinkin monimutkaisia musiikilliseen muotoon liittyviä hahmotuksellisia piirteitä. Eräät jälkitonaalisen musiikin teoreettiset lähestymistavat, kuten transformaatioteoria, ovat tuoneet esille muodon hahmottamista joko ajallisena tai avaruudellisena tapahtumana – tai niiden yhdistelmänä (esim. Lewin 1987). Kuulemme sävellyksen ajassa perättäisinä tapahtumina, mutta samalla hahmotamme sitä avaruudellisesti eli tavallaan kaikki aiemmin kuullut piirteet ovat yhtä aikaa läsnä mielikuvassamme. Tai kuten Lewin (1993, 41) on asian ilmaissut: sävellyksen perättäiset tapahtumat liikkuvat tiettyssä mahdollisten musiikillisten tapahtumasuhteiden maailmassa ja – näin liikkeessaan – tekevät tällaisen maailman abstraktin avaruuden aistiemme tavoitettavaksi. Tätä voisi verrata siihen, miten soittajalla on esityksessä kokonaiskuva teoksesta, mutta soittaminen tapahtuu kuitenkin ajassa perättäisinä tapahtumina. Tonaalisen musiikin teorioissa Schenker-analyysin pinta- ja syvätasojen välisen vuorovaikutuksen kautta voidaan kuvata monisyisesti tonaaliseen syntaksiin perustuvan muodon hahmottamiseen liittyviä piirteitä, mukaan lukien musiikin tietynlainen syvyysvaikutelma.

Musiikki aikataiteena nostaa esille kysymyksen ajan kokemuksesta, piirre joka liittyy muodon hahmottamiseen. Musiikinteoreettisessa, kuten myös muussa kirjoituksessa, puhutaan usein kokemuksellisesta tai musiikillisesta ajasta vastakohtana absoluuttiselle tai kelloajalle. Tämä korostaa ajan kokemuksen subjektiivisuutta, mikä on myös arkielämän ilmiö: vaikka kello näyttää kuluneen kymmenen minuuttia, voi se tuntua tilanteesta riippuen pitkältä tai lyhyeltä ajalta. Musiikissa voidaan puhua myös päämäärähakuisesta liikkeestä tai staattisesta ajan kokemuksesta. Tonaalinen musiikki perustuu tyypillisesti päämäärähakuiselle liikkeelle. Tonaalisen musiikin syntaksiin pohjautuvat sointujen väliset jännitteet muodostavat eteenpäin suuntautuvan liikkeen tunnun ja myös selkeän paluun tuntemuksen – ja edelleen monipuoliset sävellykselliset strategiat leikitellä näiden odotusten kanssa. (Tällainen musiikillinen syntaksi vaikuttaa myös sen pohjalta muodostuneisiin muotoperiaatteisiin.) Monet 1900- ja 2000-lukujen musiikilliset tyylit taas tuottavat hyvinkin erilaisia aikakokemuksia.² Tällöin tulee esille myös musiikin eri parametrien eri tavoin käyttäytyminen ajan suhteen. Esimerkiksi sointiväriin perustuvan spektrimusiikin aikakäsitys voi olla hyvinkin erilainen kuin jonkin atonaalisen teoksen orgaanisuuden periaatteelle ja päämäärähakuiselle liikkeelle rakentuva aikakäsitys. Myös erilaiset päällekkäiset aikakäsitykset ovat ominaisia monille uudemman musiikin teoksille, samoin musiikillisen ajan venyttämisen ja supistamisen erilaiset strategiat.

Musiikinteoreettiset kysymyksenasettelut voivat olla useantyyppisiä, ja teoreettisen käsitteistön kuvaamat rakenteet ulottuvat pienistä yksiköistä laajempiin

2 Tämä ei kylläkään ole ominaista vain omalle ajallemme. Länsimaisen musiikin historiassa on useita aikoja, jolloin musiikillisen ajan käsittely oli merkittävä sävellyksellinen keinovara, näin esimerkiksi 1300- ja 1600-luvuilla.

hahmotuksellisiin kokonaisuuksiin. Tie yksittäisestä musiikillisesta yksiköstä – oli se sitten sävel, intervalli, sointu, sävelikkö tai ele – sen laajempaan kontekstiin – renessanssipolyfonia, tonaalinen syntaksi, atonaalinen konteksti, mikrotonaalinen sävelavaruus – ja edelleen soittajan tai kuulijan hahmotusmaailmaan ja emootioiden välittämiseen, on monisyinen prosessi. Jokainen hahmottaa musiikkia omista lähtökohdistaan ja omaan henkilökohtaiseen historiaansa ja persoonaansa pohjautuen. Musiikinteoreettisten käsitteiden hahmotuksellisten, kokemuksellisten ja historiallisten peruslähtökohtien avaaminen voi olla apuna rikkaampaan musiikillisten ilmiöiden ja käytäntöjen ymmärtämiseen. ■

VIITTEET:

Lewin, David 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.

Lewin, David 1993. *Musical Form and Transformation: 4 Analytical Essays*. New Haven: Yale University Press.

McClary, Susan 2007. Towards a History of Harmonic Tonality. Teoksessa *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Collected Writings of the Orpheus Institute: Leuven University Press, 91–117.

Rameau, Jean-Philippe [1722] 1971. *Treatise on Harmony Reduced to its Natural Principles*. Engl. Philipp Gossett. New York: Dover Publications.

MARKUS KUIKKA

The 16th Biennial International Conference on Baroque Music

Matkaraportti 16. kansainvälinen barokkimusiikin konferenssista Salzburgin Mozarteum-yliopistossa 9.–13.7.2014. Järjestäjä University of Music and Dramatic Arts Mozarteum Salzburg.

Osallistuin ensimmäistä kertaa tähän tapahtumaan, josta olin kuullut aikaisemmin kollegoilteni. Konferenssi oli järjestyksessä jo kuudestoista, joten jos se on järjestetty säännöllisesti kahden vuoden välein, sille tulee ikää yli kolmekymmentä vuotta.

Mainittakoon tässä aikaisempia tapahtumapaikkoja, joista viimeisimpiä ovat olleet Royal Northern College of Music (2004), Varsovan yliopisto 2006, University of Leeds (2008), Queen's University Belfast 2010 ja University of Southampton (2012).

Konferenssin avajaiskonsertissa nimeltä "Viaggio Musicale" esiintyivät Mozarteumin vanhan musiikin osaston professorit Dorothee Oberlinger (nokkahuilu), Vittorio Ghielmi (gamba), Luca Pianca (luuttu) ja Florian Birsak (cembalo). Yleisö sai kuulla häikäisevän taidokkaita esityksiä säveltäjiltä Michel de la Barre, Antoine Forqueray, Carl Philipp Emanuel Bach, Arcangelo Corelli, Francesco Maria Veracini, Leopold Weiss ja Georg Philipp Telemann.

Olin kysynyt ennen avajaiskonserttia eräältä kokeneelta osanottajalta, voisiko hän suositella tästä luentojen heinäsuovasta jotain erityistä ja sain vastaukseksi hartoiden kohautuksen, silmien pyörytyksen ja tokaisun: "It's madness". Olin onneksi perehtynyt etukäteen online-listaan ohjelmasta ja tehnyt jonkinlaista tuntemieni luennoitsijoiden tai kiinnostavien aiheiden mukaan laadittua suunnitelmaa kolmelle luentojen täyttämälle päivälle.

Konferenssi oli jättimäinen: esiintyjinä oli lähes 200 luennoitsijaa jaettuna kuuteen samanaikaiseen luentosarjaan, joissa luennot oli lajiteltu lähes kuudenkymmenen teeman alle. Esityksistä oli luentokonsertteja vain muutama, ja tapahtuma oli selkeästi painottunut esitelmiin. Näiden lisäksi oli viisi paneelikeskustelua eri aiheista. Valitettavasti juuri se Geminiania käsitellyt paneeli, mitä suunnittelin me-

neväni seuraamaan, oli peruttu sen vetäjän Christopher Hogwoodin sairastumisen vuoksi. (Tätä kirjoitusta viimeistellessä tuli tieto hänen poismenostaan.) Monista konferensseista tuttuja keynote-luentoja ei ollut lainkaan, tosin ei niitä ehtinyt juuri kaipaamaankaan. Osanottajia oli tasapuolisesti Euroopasta, Pohjois-Amerikasta ja Australaasiasta. Tapahtuma oli yksinomaan englanninkielinen.

Toisen päivän iltana esiintyivät myöhäisgoottilaisessa Müllnerin kirkossa (Müllner Kirche) Salzburgin Bach-yhdistyksen kuoro *Collegium Vocale* ja *Salzburgin Barokki-yhtye* ohjelmalla ”Mozart ja Salzburgin barokin perintö”. Ohjelma sisälsi Leopold ja Wolfgang Amadé Mozartin teosten lisäksi Georg Muffatin, Steffano Bernardin, Mathias Sigmund Biechtelerin, Johann Stadlmayrin ja Antonio Caldaran sävellyksiä.

Kohokohtia yli kolmestakymmenestä kuuntelemastani esityksestä olivat Michael O’Loughlinin esitelmä J. S. Bachin ja Marin Marais’n musiikillisiin labyrinthteihin paneutuneesta esityksestä, Andrew H. Weawerin esitelmä musiikillisesta diplomaatiasta kolmikymmenvuotisen sodan lopussa, Robert Crowen luentokonsertissaan antama selvitys *Oleum effusum est* -teoksen alkuperästä sekä Greta Haenenin valaiseva esitys jousivibratolla harjoitettavasta jousenvaihdosta. Kaikkien osanottajien abstraktit ovat nähtävissä osoitteessa http://www.uni-mozarteum.at/files/pdf/icbm/icbm_abstracts.pdf

Viimeisenä iltana oli vielä konferenssin osallistujien konsertti, joka tapahtuman suuren osanottajamäärän takia muodostui yli kolmetuntiseksi maratoniksi. Tämä oli kenties ainoa lipsahdus muutoin itävaltalaisen lupsakasti ja ystävällisesti hoidetussa tapahtumassa, mikä sekin unohtui koko konferenssin laulaessa konsertin päätteeksi Samuel Webben (1740–1816) säveltämän kaanonin: *As Thomas Was Gudgelled One Day By His Wife*. ■

TUIRE KUUSI

Arvio Martin Paneliuksen, Risto Santin ja Jarkko S. Tuusvuoren teoksesta *Käsikirja*

(Kustannusosakeyhtiö TEOS, Helsinki; 2013)

Käsikirja on jo ulkoisilta mittasuhteiltaan vaikuttava teos: kovakantinen, yli 750-sivuinen järkäle. Se on nimensä mukaisesti käsikirja kädestä, ja sisältää hyvin erilaisia näkökulmia käteen. Kirjoittajat, neurologian emeritusprofessori **Martin Panelius**, anatomian emeritusprofessori **Risto Santti** ja filosofi **Jarkko S. Tuusvuori**, ovat korkean tason asiantuntijoita ja muodostavat oivallisen, toisiaan täydentävän kirjoittajatrion.

Käsikirjan laajuus ja käsikirjamaisuus tekevät siitä jossain määrin raskaan luettavaan. Kokonsa ja painonsa takia kirja ei ole sellainen, että haluaisin kantaa sitä aina repussa mukanani, vaikka sinänsä useat eri näkökulmat antaisivat mahdollisuuden lukea kirjaa luku silloin, toinen tällöin. Toisaalta kirjan lukeminen vie aikaa, sillä teksti on tiivistä ja asiapitoista ja sitä pitää sulatella. Kirjaston kuukauden laina-aika ei ehkä ole riittävä, ellei lukija sitten päätä käyttää kesälomaansa kirjan parissa. *Käsikirja* kuuluisi siis asiasta kiinnostuneen käsikirjastoon.

Tietoa kirjassa on valtavasti. Jos lukija esimerkiksi haluaa tietää työikäisten keskeisimmät olkavaivat Martti Vastamäen mukaan, löytyy tieto kirjasta s. 445, ja jos kiinnostuksen kohteena onkin käämi- ja luuvälilihasten jännittymisen aiheuttama koukistus MP-nivelessä, sekin tieto löytyy (s. 159). Tai kiinnostaako kenties Sakari Pälsin luonnehdinta puukosta köyhien kansojen aseena (s. 350) tai kreikan kielen kirjain *jota* ja sen yhteydet foinikialaisten kättä merkitsevään sanaan *yodb* (kirjan sivu 613). Ongelmalliseksi nousee tiedon löytyminen kirjasta, sillä lukujen päätöskot eivät suoraan kerro siitä, mitä kaikkia yksityiskohtia luku sisältää. Asiasanahakemisto valitettavasti puuttuu. Lähdeviitteitä kirjassa ei käytetä, mutta jokaiselle luvulle löytyy oma lähdeluettelo kirjan lopusta.

Kirjan ensimmäinen varsinainen luku käsittelee käden rakennetta. Käden rakenteen lisäksi luku sisältää muun muassa historiaa käden osien nimistä ja käytöstä pituusmitta- ja paljoussuureina sekä anatomia-oppiaineen historiaa. Edellä mainitun sekaan on sijoitettu kommentteja liittyen taiteeseen ja lainauksia kirjallisuudesta.

Itseäni tämä häiritsi, mutta jokainen lukija muodostaa itse suhteensa kirjaan ja sen käyttämään kirjoitustyyliin; lainaukset ja kommentit voidaan kokea myös piristävänä, yllättävänä ja asiatekstiä sopivasti täydentävinä. Ehkä joskus voi olla mukavaa uppoutua kaikkeen tähän muuhun.

Seuraavat luvut (”Käden liikkeet”, ”Käden evoluutio”, ”Käsi ja keskushermosto”, ”Käsi ja yksilökehitys”) on rakennettu samoin kuin ensimmäinen. Kullakin luvulla on pääotsikon mukainen sisältö, mutta luku sisältää paljon muutakin pääotsikon kuvaaman asian liepeiltä – historiaa, filosofiaa, taiteita, urheilua, yksityiskohtia.

Luvusta 6 eteenpäin siirrytään hieman toisenlaiseen aihepiiristöön. Ensin käsitellään kädentaitoja ja kättentyötä alkaen alkeellisista työkaluista, mutta myös käsityötä ja taiteen tekemistä. Luvussa ”Käsi ja uhka” kädestä kaivetaan ulos väkivaltaan liittyvä ”nurja puoli”, mutta siinä tarkastellaan lisäksi rasitusvammoja, käsien vapinaa, dystonioita ja muita käden toimintahäiriöitä sekä käden korvikkeita. ”Käsi ja kieli” -luku tarkastelee runsain esimerkein eri kieliä – ja todella monia kieliä siinä onkin – ja paljon muuta. ”Käsi ja yhteiskunta” -luku pureutuu mm. vallankäyttöön ja sosiaaliin suhteisiin, kun taas ”Käden sanoissa” tarkastellaan sitä, mihin kaikkiin sanoihin sana käsi voidaan liittää, eikä kirjalle tyypilliseen tapaan mitenkään rajoituta suomen kieleen. Luvussa ”Käsi ja kosketus” on pohdintaa paitsi koskettamisesta myös muun muassa hivelistä, kajoamisesta, käsillä hoitamisesta, muusikon taianomaisesta kosketuksesta, eroottisesta hieronnasta, masturbaatiosta, kättelystä ja syleilystä. Käsillä olevassa kirjassa on siis näkökulmia ja niiden käsittelyä laidasta laitaan. ■

PETER PEITSALO

Kirkkomusiikin taiteellisen tohtorikoulutuksen suuntaviivat

1 PRAELUDIUM

Akateemisella kirkkomusiikin tutkimuksella on Suomessa pitkät perinteet. Ilmari Krohnin (1899), Toivo Haapasen (1924), Martti Helan (1924) ja Enzo Forsblomin (1957) väitöskirjat vakiinnuttivat sen päälinjat: hymnologisen, keskiaikaisten nuottifragmenttien, organologisen ja urkumusiikin esittämiskäytäntöjen tutkimuksen. Jatkotutkintojen tultua 1980-luvulla osaksi Sibelius-Akatemian tutkintojärjestelmää ovat kirkkomuusikot suorittaneet niitä ahkerasti. Taiteellinen jatkokoulutus on pitkälti keskittynyt urkumusiikkiin: vuosina 1993–2013 Sibelius-Akatemiassa valmistui kymmenen taiteellista tohtorintutkintoa tältä alalta. Lisäksi kirkkomusiikon koulutuksen saaneet henkilöt ovat tehneet väitöskirjoja ja kehittäjäkoulutuksen mukaisia jatkotutkintoja muun muassa musiikin historiaan, urkujensoittoon ja soitintutkimukseen liittyvistä aiheista. (Sibelius-Akatemian opinnäytetietokanta eThesis.)

Urkumusiikin alan jatkotutkintojen taiteellisten opin- ja taidonnäytteiden keskiössä on ollut jonkin yksittäisen säveltäjän tuotanto tai tiettyä tyyliä edustava ohjelmisto. Taiteellisen työn tulokset on esitelty perinteiseen tapaan joko resitaaleissa tai äänitteillä. Muutamissa tutkinnoissa urkurin tehtävät ovat laajentuneet solistista yhtyemuusikoksi ja musiikin johtajaksi. Kun opinnäytteisiin on sisällytetty liturgista musiikkia, kuten messun ja hetkipalvelusten sävelmiä, virsiä, versikkelejä ja kantiloituja tekstejä, on opinnäyte vastaavasti ollut muodoltaan liturgian kaltainen tai suoritettu liturgisessa yhteydessä. Menettely perustuu oletukseen, että liturgisen musiikin dramaturginen ja esteettinen merkitys paljastuu vasta osana riittien jatku-moa (ks. esim. Kiiskinen 2005, 38).

Edellä mainittujen tutkintojen lisäksi Sibelius-Akatemian Akateeminen neuvosto on hyväksynyt vuosina 2011 ja 2014 kaksi kirkkomusiikin alan taiteellista jatkotutkintosuunnitelmaa, joiden opin- ja taidonnäytteiden lähtökohtana on kirkkomusiikon työlle ominainen liturginen konteksti ja monialaisuus. Koska tämä koulutus

etsii vielä muotoaan, on perusteltua pohtia, mitkä sen tavoitteet ja erityispiirteet ovat muuhun taiteelliseen tohtorikoulutukseen nähden ja miten se on tarkoituksenmukaista toteuttaa. Ennen kuin siirryn näihin kysymyksiin, tarkastelen muutamaa artikkelini keskeistä käsitettä.

2 LITURGIA, LITURGINEN MUSIIKKI JA KIRKKOMUSIIKKI

Mitä ovat liturgia ja liturginen musiikki? Miten kirkkomusiikki ja liturginen musiikki poikkeavat toisistaan? Kristillisessä traditiossa liturgiaksi kutsutaan julkista, yhteisöllistä jumalanpalvelusta, joka noudattaa määrättyä kaavaa ja koostuu sarjasta riittejä. Liturgia voi tarkoittaa myös tällaisen jumalanpalveluksen muotoa tai kaavaa (Schaefer 1998, 5). Liturgia kokonaisuudessaan on tulkittavissa transsendenttiin viittaavana symbolina, jonka ulkoinen hahmo on erotettavissa sen sisällöstä (Schaefer 1998, 10; Kotila 2004, 22, 51). Ulkoinen hahmo on kulttuuriympäristön muokkaama ja historiallisesti kerrostunut.

Jumalanpalveluksen teologiaa koskevassa kirjallisuudessa painotetaan usein liturgian dialogista luonnetta (esim. Kotila 2004, 35–39; *Palvelkaa Herraa iloiten* 2009, VIII). Theodor Kliefothin (1810–1895) teoria kaksisuuntaisesta vuorovaikutuksesta nousi keskeiseksi periaatteeksi 1900-luvun liturgisessa liikkeessä. Teorian mukaan vuorovaikutus toteutuu vertikaalitasoisesti Jumalan puhutteluna sanassa ja sakramenteissa sekä ihmisen vastauksena sanoin ja symbolisin teoin. (Bexell 1987, 37–39.) Kommunikaation välineinä toimivat sanat, eleet, liike, hiljaisuus, musiikki, kuva-, rakennus- ja tekstiilitaide. Liturgiaa voi myös tarkastella käytännön tasolla jumalanpalvelusta toimittavien pappien ja diakonien, seurakunnan, esilaulajan, kuoron ja instrumentalistien välisenä vuorovaikutuksena. Esteettisen arvottamisen kannalta merkityksellisiä tekijöitä ovat liturgian dramaattisen kokonaiskaaroksen hahmottuminen, musiikin ja sen esittämisen taiteellinen taso sekä muut esitystapaan liittyvät tekijät, kuten liturgian eri momenttien tempo ja ajoitus sekä tekstin selkeä jäsentäminen. Näihin tekijöihin on kiinnitettävä huomiota myös liturgisessa kontekstissa suoritettavan taiteellisen opin- ja taidonnäytteen arvioinnissa.

Liturgisella musiikilla tarkoitetaan jumalanpalvelukseen kokoontuneen seurakunnan funktionaalista musiikkia, mutta liturginen musiikki on toisinaan rajattu myös ahtaammin liturgisiin teksteihin sävellettyyn musiikkiin, kuten gregoriaaniseen lauluun. (Leaver 1998, 211, 217.) Liturginen musiikki on merkitykseltään rajatumpi käsite kuin yläkäsite kirkkomusiikki, johon lasketaan kuuluvaksi niin ikään konsertteja varten sävelletty musiikki, joka esimerkiksi tekstinsä kautta on yhdistettävissä kristilliseen kirkkoon. Kirkko-etuliitteen monimerkityksellisyydestä johtuen käsite on ongelmallinen, kun sitä käytetään ilman tarkempaa määrittelyä. On lisäksi tarpeen tiedostaa, että urkumusiikista vain osa on sävelletty liturgista käyttötarkoitusta tai kirkkotilaa varten.

3 KOULUTUKSEN TAVOITTEET JA TOTEUTUS

3.1 Taiteelliset opin- ja taidonnäytteet

Kirkkomusiikin taiteellisella jatkotutkinnolla on muiden tutkintotyyppien tapaan sekä tutkinnon suorittajan henkilökohtaiseen kehitykseen että alan kehittämiseen tähtääviä päämääriä. Sibelius-Akatemian jatkokoulutuspoliittinen suunnitelma (2012, 3) määrittelee taiteellisen jatkokoulutuksen tavoitteiksi luovat ja korkeatasoiset taiteelliset suoritukset ja oman alan keskeisten kysymysten korkeatasoisen käsitteellisen ymmärtämisen. Sibelius-Akatemian jatkotutkinto-ohjeen (2011, 5) mukaan taiteellisen toiminnan tulokset saatetaan julkisuuteen taiteenalalle ominaisella tavalla. Koska liturgia on kirkkomusiikille ominainen konteksti, on kirkkomusiikin taiteellisen tohtorintutkinnon tavoitteeksi asetettavissa *tutkinnon suorittajan valmiuksien kehittäminen korkealle taiteelliselle tasolle liturgisen musiikin toteuttajana ja uudistajana*.

Nykyisin kirkkomuusikolta edellytetään monenlaisia valmiuksia liturgisen musiikin saralla. Omien solististen taitojen lisäksi niihin kuuluvat musiikin johtaminen, sovittaminen, säveltäminen, organisointitehtävät ja yhteistyö liturgian muiden toimijoiden kanssa. Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin oppiaineen perustutkintojen opinnäytteissä arvioidaan opiskelijan kykyä soveltaa oppimaansa näillä eri osa-alueilla liturgian puitteissa. Eritasoisten tutkintojen jatkumon kannalta on perusteltua, että vastaava *monialainen malli* on sovellettavissa haasteellisemmassa muodossa myös taiteellisissa jatkotutkinnoissa. Monialaisen tutkinnon arvioinnin kannalta on tärkeää, että tutkinnon suorittajan musiikilliset tehtävät on määritelty selkeästi jatkotutkintosuunnitelmassa ja että opinnäytteen taiteelliset osiot ovat tältä osin vertailukelpoiset; lautakunnan on kyettävä arvioimaan opiskelijan taiteellista kehitystä opinnäyteprosessin aikana. Toisaalta ei ole periaatteellisia esteitä opinnäytteiden suorittamiselle rajatummin yhdestä roolista käsin esimerkiksi urkurina tai kuoronjohtajana, kun kohteena on jokin tietty liturgisen musiikin sävellystyyppi, kuten urku- tai kuoromessu. Tällöin liturginen konteksti olisi erottava tekijä muihin taiteilijakoulutuksen mukaisesti suoritettaviin tutkintoihin nähden.

Tutkinnon aiheesta riippuen on osa taiteellisista opin- ja taidonnäytteistä voitava suorittaa konsertteina tai tallenteina. Tämä tulee kyseeseen, kun jotakin sävellystyyppiä on tarpeen käsitellä laajemmin kuin se kirkkovuoden ajankohtaan sidotun liturgian puitteissa on mahdollista. On tarpeen selvittää, voisiko kirkkomusiikin perustutkintojen satsiopin ja sävellyksen opetusta kehittää niin, että kirkkomusiikin taiteellisen jatkotutkinnon voisi tulevaisuudessa suorittaa myös sävellyspainotteisesti.

Taiteelliset opin- ja taidonnäytteet on mahdollista toteuttaa eri aikoja ja traditioita edustavien liturgisten muotojen puitteissa. Tämä edellyttää suunnitteluvaiheessa erityisen tiivistä yhteistyötä liturgian vastuullisten toimijoiden välillä. Valin-

nat on perusteltava tutkinnon taiteellisista päämääristä käsin. Seuraavassa kaaviossa esitän kolme mallia liturgisessa kontekstissa suoritettaville taiteellisille opin- ja taidonnäytteille. Samassa tutkinnossa voidaan soveltaa useita malleja aiheesta riippuen.

A.	REKONSTRUKTIIVINEN MALLI
	Rekonstruoidaan jokin historiallinen jumalanpalvelusmuoto ja esitetään siihen liittyvää ohjelmistoa tiedostaen, että kyseessä on uudelleentulkinta toisenlaisessa historiallisessa viitekehyksessä.
B.	AJANKOHTAISTAVA MALLI
	Hyödynnetään historiallista, uutta, uudelleen sovitettua tai improvisoitua musiikkia jossakin nykyisessä liturgiassa.
C.	UUDISTAVA MALLI
	Pyritään uutta luoviin ratkaisuihin liturgian rakenteessa ja toteutuksessa musiikin noudattaessa kohdan mukaisia B. vaihtoehtoja.

KAAVIO Kolme mallia liturgisessa kontekstissa suoritettaville taiteellisille opin- ja taidonnäytteille.

Kirkollisen yhtenäiskulttuurin murentuminen ja musiikillinen tyylipluralismi heijastuvat muun muassa Suomen evankelis-luterilaisen kirkon erityismessuisissa, jotka viestittävät liturgian ja kirkkomusiikin jatkuvasta uudistamisen tarpeesta muuttuvassa yhteiskunnassa. Taiteellisesti painottunut jatkokoulutus voi tuottaa uusia liturgisen musisoinnin muotoja ja uutta aineistoa alalle, mutta se tarjoaa myös mahdollisuuden dokumentoida ja tulkita historiallisia ohjelmistoja ja esittämiskäytäntöjä.

3.2 Tutkielma

Sibelius-Akatemian taiteellisissa jatkotutkinnoissa taiteellisten opin- ja taidonnäytteiden osuus on suurempi kuin tutkielman. Painotus poikkeaa sellaisesta taiteellisen tutkimuksen mallista, jossa suppeampi taiteellinen osuus toimii väitöskirjan empiirisenä aineistona tai tutkimustulosten käytännön sovelluksena (Jullander 2007, 80–81, 83, 86). Sibelius-Akatemian ohjeissa tutkielman suhde taiteelliseen osuuteen on muotoiltu väljästi. Jatkotutkinto-ohje (2011, 5) asettaa tutkinnon tavoitteeksi opiskelijan taiteellisten valmiuksien ja alan itsenäisen kehittämisen sekä tiedollisen perehtyneisyyden omaan taiteenalaan ja sen merkitykseen. Jatkokoulutuspoliittinen suunnitelma (2012, 6) puolestaan korostaa käsitteellistä ja kriittistä tarkastelua sekä hyvää kirjallista ja suullista ilmaisutaitoa. Ohje jatkotutkintosuunnitelman laatimista varten edellyttää tutkielman tukevan taiteellista työskentelyä ja tutkinnon päämäärien saavuttamista (www.siba.fi/studies/doctoral-degrees/applying-as-a-supernumerary-student/arts-study-programme). Mainituissa ohjeissa painote-

taan siis taiteellista kehittymistä, oman alan tuntemusta, käsitteellistä ajattelua ja viestintätaitoja. Tutkielmalle ei aseteta muotokriteerejä tai suoranaista vaatimusta uuden tiedon tuottamisesta.

Sibelius-Akatemian kansainvälinen Advisory Board suosittelee loppuraportissaan (*Report of the International Advisory Board* 2013, 15) taiteellisen osion ja tutkielman välisen suhteen tarkempaa määrittelyä tohtorintutkintojen kansainvälisen vertailukelpoisuuden vuoksi. Raportin seurauksena Sibelius-Akatemiassa on keskusteltu siitä, voisiko jatko-opiskelijan kirjallisen reflektion opinnäytteen taiteellisesta osuudesta liittää esimerkiksi jatkotutkintokonsertin käsiohjelmaan tai tutkielman liitteeseen. Malli, jossa koko taiteellisen osuuden reflektio kytkettäisiin tutkielman argumentointiin, vaatisi opinnäytteen osioiden ajoituksen uudelleenarviointia, koska nykyisin tutkielma on jätettävä tarkastettavaksi ennen viimeistä taiteellista opinnäytettä.

Yhdysvaltalainen hymnologi Robin A. Leaver on kirkkomusiikin tutkimuksessa kiinnittänyt huomiota paradigman muutokseen, jonka mukaan liturgisen musiikin funktiot ja sosiaaliset merkitykset ovat nousseet kiinnostuksen kohteeksi täydentämään teoslähtöisiä tarkastelutapoja. Kysytään, millaista liturgiaa varten musiikki sävellettiin, kuinka sitä esitettiin ja miten teoksen liturginen funktio on vaikuttanut sen rakenteeseen? (Leaver 1998, 211–213.) Nämä taideteoksia kontekstualisoivat kysymykset ovat kiinnostavia myös taiteellisten jatkotutkintojen ja niihin liittyvien tutkielmien näkökulmasta. On lisäksi todettava, että suomalainen liturginen musiikki tarjoaa paljon tutkimatonta aineistoa, jota ei ole dokumentoitu myöskään soivassa muodossa.

3.3 Tukiopinnot ja oppimisympäristö

Kirkkomusiikin peruskoulutus on perinteisesti suuntautunut varsin kansallisesti. Siksi on tärkeää rohkaista jatko-opiskelijoita esittelemään tutkintoprojektejaan myös kansainvälisissä yhteyksissä. Alan jatkokoulutuksen keskittäminen DocMus-tohtorikouluun mahdollistaa kirkkomusiikin jatko-opiskelijoiden aikaisempaa tiiviimmän vuorovaikutuksen muiden tohtoriopiskelijoiden kanssa. Toisaalta liturgisessa kontekstissa suoritettavat monialaiset opinnäytteet asettavat tukiopinnoille erityisiä vaatimuksia. Esimerkiksi liturgiikka ja teologinen estetiikka ovat kirkkomusiikin kannalta hyödyllisiä tiedollisia tukiaineita.

3.4 Valintaperusteet, arviointi ja laadunvarmistus

Musiikin lisenssiaatin tai tohtorin tutkinto pätevöittävät tällä hetkellä Suomen evankelis-luterilaisen kirkon laajaa yliopistotutkintoa edellyttävään kanttorinvirkaan. Tämän niin sanotun A-kanttorin kelpoisuuden tuottaa myös musiikin maisterin tutkinnon puitteissa tai sen lisäksi suoritettu kuoronjohdon, laulun tai urkujensoiton

A-tasosuoritus. Koska kirkkomusiikin pääaineen mukaisesti valmistuvalta maisterilta ei edellytetä A-tasosuoritusta, on perusteltua, että sen voi suorittaa jatko-opintojen alkuvaiheessa. Asiantuntijalautakunnan tehtävänä on arvioida jatkokoulutukseen pyrkivän riittävä taiteellinen taso. Joillakin liturgisen musiikin osa-alueilla, kuten gregorianiikassa, ei ole käytössä vastaavaa tasosuoritusjärjestelmää.

Kuten edellä on käynyt ilmi, on liturgisessa yhteydessä suoritettavassa opin- ja taidonnäytteessä arvioinnin kohteena tutkinnon suorittajan yksilösuoritusten ja musiikillisen kokonaisvastuun ohella hänen kykynsä luoda tilaisuudesta dramaturgisesti ylläpitävä ja taiteellisesti vakuuttava kokonaisuus yhteistyössä muiden toimijoiden kanssa. Tältä osin vaatimukset eivät merkittävästi poikkea muista taiteellisista jatkotutkinnoista. Monialaisen tutkinnon opinnäytteiltä on edellytettävä muihin taiteellisiin jatkotutkintoihin vertautuvaa tasoa keskeisillä, jatkotutkintosuunnitelmassa määritellyillä osaamisalueilla. Arviointilautakunnan kokoonpanossa tulee ottaa huomioon riittävä asiantuntijaedustus näillä osaamisalueilla. Normaalin akateemisen käytännön mukaisesti on perusteltua kiinnittää arviointitehtäviin myös yliopiston ulkopuolisia asiantuntijoita, kunhan heidät perehdytetään huolella arviointikäytäntöihin ja -kriteereihin. Taloudelliset seikat eivät saisi olla ulkopuolisten lautakunnan jäsenten käyttämisen esteenä.

4 POSTLUDIUM

Kirkkomusiikin taiteellisen jatkokoulutuksen lähtökohtana ovat olemassa olevat rakenteet. Sisällöllisen kehittämisen kannalta on tärkeää luonnostella sille suuntaviivoja, mutta myös uskaltaa ottaa hallittuja riskejä ja reagoida kansallisessa ja kansainvälisessä toimintaympäristössä tapahtuviin muutoksiin. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on herättää keskustelua edellä luonnehditusta uudentyypisestä koulutuksesta. Kirkkomusiikkia on kautta aikojen leimannut tradition säilyttämisen ja uudistamisen välinen jännite, joka on hedelmällinen lähtökohta myös jatkokoulutuksen puitteissa tapahtuvalle taiteelliselle toiminnalle ja tutkimukselle. ■

LÄHTEET

Bexell, Oloph 1987. *Liturgins teologi hos U.L. Ullman*. Diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Forsblom, Enzo 1957. *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner*. Diss. Åbo: Åbo akademi.

Haapanen, Toivo 1924. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors: eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte*. Diss. Helsingfors.

Hela, Martti 1924. *Nils Strömbäck: kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana*. Diss. Porvoo: Werner Söderström.

Jullander, Sverker 2007. Musikalisk gestaltning som forskningsämne. Ett försök till positionsbestämning. *Svensk tidskrift för musikkforskning* 2007: 70–90.

Kiiskinen, Timo 2005. *Herzrührende Psalmen. Kirkkomusiikkia 1600-luvun alun Hampurista*. Painamaton raportti musiikin tohtorin tutkinnon (taiteilijakoulutus) kolmesta taiteellisesta opinnäytteestä. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kotila, Heikki 2004. *Liturgian lähteillä. Jobdatus jumalanpalveluksen historiaan ja teologiaan*. 3. uudistettu painos. Helsinki: Kirjapaja.

Krohn, Ilmari 1899. *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*. Diss. [Helsinki.]

Leaver, Robin A. 1998. What is Liturgical Music? Teoksessa *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Toim. Robin A. Leaver & Joyce Ann Zimmerman. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press. 211–219.

Ohje jatkokutintosuunnitelman laatimista varten. Sibelius-Akatemia. <www.siba.fi/studies/doctoral-degrees/applying-as-a-supernumerary-student/arts-study-programme>. Luettu 1.9.2014.

Palvelkaa Herraä iloiten. Jumalanpalveluksen opas. 3. uudistettu painos. [Helsinki:] Kirkkohallitus.

Report of the International Advisory Board 2013. Helsinki: Sibelius Academy.

Schaefer, Mary M. 1998. What is Liturgical Worship? Teoksessa *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Toim. Robin A. Leaver & Joyce Ann Zimmerman. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press. 3–18.

Sibelius-Akatemian jatkokoulutuspoliittinen suunnitelma 2012. <www.siba.fi/documents/10157/27df90fc-3e9c-4fd6-ac64-3ca006044976>. Luettu 1.9.2014.

Sibelius-Akatemian jatkokutkinto-ohje 20.6.2011. <www.siba.fi/documents/10157/8b399490-be54-437e-bf49-3e1e4e3e8bd7>. Luettu 1.9.2014.

Sibelius-Akatemian opinnäytetietokanta eThesis. <ethesis.siba.fi>. Luettu 1.9.2014.

TIMO VIRTANEN

HIP, Carpelan ja Sibelius

Axel Carpelanin maaliskuussa 1907 päivättyyn kirjeeseen Jean Sibeliukselle sisältyvä kiehtova maininta: ”Meillä oli hiljattain kaksi hienonhienoa konserttia Tampereella: Brüsseler-kvartetti sekä ranskalaiset. Brüsseliläiset soittivat aivan loisteliaasti ja saivat myrskyisän suosion, eivätkä ranskalaiset lainkaan vähempää. Vanhat soittimet tekivät minuun erityisen vaikutuksen ja vanhat mestarit kenties vieläkin enemmän. Tästä lähtien pitäisi olla kiellettyä esittää konserteissa Beethovenia edeltäviä mestareita moderneilla flyygelisoittimilla. Vasta klavesiinin (spinetin) välityksellä ne tulevat täysin ymmärrettäviksi ja lumoaviksi, ihmeellisiksi.”¹

Fabian Dahlströmin toimittaman Carpelan–Sibelius-kirjeenvaihdon loppuviiteissä kerrotaan, että Bryssel-jousikvartetti (Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry ja Jacques Gaillard) esiintyi Tampereen kaupungintalon juhlasalissa helmikuun 10. päivänä ohjelmassaan Haydnin ja Beethovenin kvartettoja.² Maaliskuun ensimmäisenä päivänä samaisessa salissa puolestaan konsertoi ranskalainen Société de concerts d’instruments anciens. Vuonna 1900 perustettu, Henri Casadesus’n (1879–1947) johdolla Euroopassa kiertueilla esiintynyt vanhaa musiikkia alkuperäissoittimin esittänyt yhtye, jonka kunniaresidentti oli Camille Saint-Saëns, oli herättänyt huomiota Euroopassa ja saavuttanut valtaisan suosion jo toimintansa ensimmäisinä vuosina. Suomessa se oli helmi-maaliskuussa 1907 ennen Tamperetta konsertoinut jo Turussa (Palokunnantalolla) ja Helsingissä (kaksi konserttia Yliopiston juhlasalissa ja yksi Palokunnantalolla). Tätä aikaisemmin Société oli vierailut Suomessa peräti kahdesti, marraskuussa 1905 Helsingissä (yksi konsertti) ja marraskuussa 1906 Helsingissä (Yliopiston juhlasalissa), Tampereella (Kaupungintalossa) ja Viipurissa (Raatihuoneella). Kaikkiaan se siis esiintyi Suomessa kolmesti marraskuun 1905 maaliskuun 1907 välillä, siis vähemmän kuin puoleltoista vuoden aikana.

1 Carpelanin kirje Sibeliukselle 5. 3. 1907. Kansallisarkisto, Sibelius-perhearkisto, kansio 18 (Dahlström 2010, 219): ”Vi hade nyss två finna konserter i Tfors: Brüsseler Kvartetten och fransmännen. Brüsslarne spelte alldeles öfverdådigt och gjorde stor furore, fransmännen icke mindre. De gamla instrumenten tilltalade mig särdeles och de gamla mästarna kanske än mera. Det borde hädanefter vara förbjudet att på konserter exekvera mästarna före Beethoven på moderna/flygel/instrumenter. Först genom clavecinen (spinetten) bli /de/ ej blott fullt förstälige och hänförande, underbara.” Jatkossa Carpelan kertoo C. P. E. Bachin ja Montéclairin musiikista.

2 Dahlström 2010, 481. Helsingissä kvartetti soitti kahdessa konsertissa (1) Debussyn, Mozartin, Schumannin ja (2) Beethovenin kvartettoja.

Vanhaa musiikkia alkuperäissoittimin kuultiin siis Suomessakin heti 1900-luvun ensimmäisinä vuosina, arvattavasti Pietarin läheisyyden ansiosta – Sociétén esitykset Suomessa näyttävät heittäneen laajaa uteliaisuutta, ja sanomalehdistö huomioi konsertit varsin kattavasti. Esiintyjät soittamineen esiteltiin sanomalehtikirjoituksissa milteipä eksoottisten ilmestysten kaltaisina. Soittimina Sociétén konserteissa vuonna 1905 olivat *virole d'amour* (Henri Casadesus), *basse de viole* (Marcel Casadesus), *contrebasse* (Edouard Nanny), *quinton* ("rouva H. Casadesus-Dellerba") sekä *clavecin* ("neiti Marguerite Delcourt"). Vuonna 1906–07 kokoonpanona oli *quinton* ("rouva Casadesus-Dellerba"), *virole d'amour* (Henri Casadesus), *viola da gamba* (Marcel Casadesus), *basse de viole* (Maurice Devilliers) sekä *clavecin* (Alfredo Casella).

Konserttien säveltäjänimet ja teokset – monet niistäkin selvästi suomalaistoimitajille eksoottisia – esiteltiin sanomalehdistössä paljon soittaja- ja soitintietoja ylimalkaisemmin. *Wiipurin* lehden konsertti-ilmoituksessa 3. 3. 1907 kirjoitettiin lyhyesti: "Jos ovat vanhaa sorttia soittimet niin on sitä musiikkikin: 1600–1700 vuosilta ja niiden tienoilta; uusin v. 1788." Vuoden 1906 konserttiohjelmien säveltäjänimienä tiedetään kuitenkin olleen ainakin Mouret, Montéclair, J. S. Bach, C. P. E. Bach, Ariosti, Bruni, Sacchini, Martini, Borghi ja Händel, vuonna 1905 sanomalehdissä mainittiin (Bachien ja Händelin asemesta) Mouret ja "Lulli".

Sociétén konserttien ohjelmaan sisältyneistä teoksista annettiin tarkkoja tietoja ainoastaan parissa konsertti-ilmoituksessa. *Uusi Suometar* kuitenkin julkaisi ilmoituksessaan 16. 11. 1906 kolme päivää myöhemmin annettavan konsertin ohjelman (alkuperäisessä ilmoituksessa olleet lukuisat painovirheet korjattuina):

1. Montéclair: *Les Plaisirs Champêtres*.
2. Ariosti: Sonatine (Quinton).
3. Ph. Bach: Concerto pour les violes.
4. J. S. Bach: Bourrée. (clavecin)
5. Händel: Gavotte variée. (clavecin)
6. Martini: *Plaisir d'amour*. (virole d'amour)
7. Borghi: Tambourin. (virole d'amour)
8. Bruni: sinfonia A-duuri.

Helmikuussa 1907 Société konsertoi Helsingissä kahden erilaisen ohjelman kera. Nämä konserttiohjelmat julkaistiin 17. 2. *Nya Pressenissä*. Ensimmäisen konsertin (24. 2.) ohjelma oli seuraava:

1. Montéclair: Ballet Divertissement.
2. J. S. Bach: Sonate för clavecin & virole de gambe.
3. Borghi: Konsert för clavecin.
4. Mozart: Menuetto. Adagio. Menuetto.
5. Lorenziti: *La chasse* för virole d'amour.
6. Bruni: Symphonie N:o 3 (G-dur).

Toisessa konsertissa (26.2.) kuultiin ilmoituksen mukaan seuraavat teokset:

1. Mouret: Divertissement.
2. Ariosti: Sonate för Quinton.
3. Ph. Em. Bach: Konsert.
4. J. S. Bach: Bourrée, Händel: Gavotte variée för clavecin.
5. Lully: Menuetto, Milandre: Adagio & Menuet för viole d'amour.
6. Montéclair: *Les Plaisirs Champêtres*.

Turun Sanomien 24. helmikuuta 1907 julkaisemassa konsertti-ilmoituksessa ohjelma oli yhdistelmä kahden Helsingin-konsertin ohjelmasta. Tämänyyppisiä teoksia Carpelankin siis todennäköisesti kuuli Tampereella maaliskuun ensimmäisenä päivänä.³ Arvostelujen mukaan siellä kuultiin lisäksi Gavotti J. S. Bachin ”Englantilaisesta sarjasta” sekä ylimääräisinä numeroina Mozartin a-molli-pianosonaatin (KV 331) *Rondo alla Turca* ja Durandin Chaconne. Vuoden 1907 Helsingin-konserttien ohjelmassa mainittiin Sacchinin ”Baletti”, Martinin *Plaisir d'amour*, Daquinin *Le coucou* sekä ylimääräisenä numerona myös ”Lullin” menuetti.⁴

Sociététen ”historiallisten konserttien” arviot olivat kauttaaltaan erittäin ylistäviä. Niistä käy ilmi, ettei soittimista edes ”klavesiini” (Pleyel-cembalo) ollut yleisölle tuttu – soittimen perusrakenne esiteltiin sanomalehtiartikkeleissa. *Tammerfors Nyheterin* nimimerkin *A. K.* mukaan (2. 3. 1907) klavesiini voi ”[...] hauraasta, hennosta soinnistaan huolimatta kuitenkin kaksine koskettimistoineen sekä kuusine pedaaleineen tuottaa sävellyksiin aivan toisenlaisen värin kuin moderni flyygeli [...]”⁵ Arvostelijan mukaan Bachin klaveerisävellykset kuulostaisivat modernilla flyygelillä esitettyinä ”verraten kuivilta” (”jemförelsevis torrt”). *Östra Finlandin* arvostelijan (nimimerkki – *n – n.*) mielestä Viipurissa ”Mozartia ja Bachia saatiin kuulla soitettavan niin kuin niitä pitääkin soittaa; nyt ne saivat oikean sävytyksensä ja ajanvärinsä.”⁶ (6. 3. 1907). Vaikka osa kriitikoiden innostuksesta saattoikin johtua uutuudenviehätyksestä, heillä ei – kiinnostavaa kyllä – näytä olleen minkäänlaisia ennakkoluuloja erikoisia soittimia ja vierasta musiikkia kohtaan, vaikeuksia omaksua kuulemaansa eikä tuonaikaisia ”moderneja” soittimia puolustavaa asennetta, vaan vertailuissaan he vieläpä asettivat ”alkuperäissoittimet” järjestään ”modernien” edelle.

Varsinaisesti esittämistapaa tai -tyyliä (esimerkiksi tempoja ja artikulaatiota)

3 Carpelanin kirjeen (Dahlström 2010, 219) mukaan konsertissa kulttu C. P. E. Bachin teos oli ”konsertto neljälle jousisoittimelle” (”Concerton för 4 stråkinstrumenter”).

4 Tunnettujen Bachien, Händelin, Lullyn ja Mozartin rinnalla esiintyvät säveltäjät ovat Attilio Ariosti (1666–1729), Luigi Borghi (1745?– n. 1806), Antonio Bruni (1757–1821), Antonio Lorenziti (n. 1740–1789), Louis-Toussaint Milandre (flor. n. 1756–1776), Michel de Montéclair (1667–1737), Antonio Sacchini (1730–1786), sekä Louis-Claude Daquin (1694–1772), Giambattista (”Padre”) Martini (1706–1784).

5 ”[...] trots den spröda, spåda klangen, likväl sina tvänne klaviaturer och sex pedaler kunde åstadkomma en alldeles annan färg på kompositionerna än den moderna flygeln [...]”

6 ”Nu fick man höra Mozart och Bach spelas så som de böra spelas; nu fingo de sin rätta kolorit och starka tidsfärg.”

koskevia huomioita ei arvioihin sisällynyt juuri lainkaan – *Wiipuri*-lehdessä tosin mainittiin 7. 3. 1907 ylimalkaisesti esitysten ”oikeaan osattu nyanseeraus”. Huomio kiinnitettiin ensisijaisesti harvinaisten soittimien ennen kuulemattomiin sointiominaisuuksiin. Tamperelaisessa *Kansan lehdessä* julkaistiin 3. 3. 1907 nimimerkillä *U.* erityisen kiinnostava kannanotto: ”Liikuttavan vaikutuksen tekivät soittimet, haitkein mielin kuunteli, miten suurten sävelmestareitten kuolemattomia teoksia esitettiin niin kovin yksinkertaisilla keinoilla. Meidän korvaa, jotka olemme tottuneet Wagnerin, Strauss’in ja Sibeliuksen meluavaan musiikkiin, tietenkin hiveli sävel alkuperäisistä mutta hienoista soittimista. [...] Varsinkin teki ’Clavecini’ liikuttavan vaikutuksen. Ajatella että Chopin ei saanut kuulla Reisenauerin esittävän teoksiaan nykyaikaisella pianolla, vaan sai tyytyä tähän pianon alkumuotoon. [...] Vahinko vaan ettei meillä ole useammin tilaisuutta kuulla tätä erikoista soittokuntaa. Varsinkin työkansa on korkeiden piletihintain vuoksi kokonaan pois sulettu.”

Ehkä kaikkia hämmästeleviä ja ylistäviä lehtiarvioitakin hätkähdyttävämpi oli Carpelanin kirjeessään Sibeliukselle ilmaisema suorastaan radikaali mutta epäilemättä myös hieman provokatiivinen mielipide: Beethovenia edeltäneen ajan musiikin esittäminen konserteissa muilla kuin alkuperäissoittimilla (Carpelan tosin nimeää ainoastaan ”modernit flyygelisoittimet”) olisi peräti – kiellättävä! Emme tiedä, kuuliko Sibelius Sociétén esityksiä Helsingissä vuonna 1905, 1906 tai 1907 – konserttien aikoihin hän oli kotimaassa. Myöskään Sibeliuksen mahdollinen vastaus Carpelanin intoa hehkuviin riveihin ei ole tiedossa, mutta viimeistään 1913 Sibelius kuuli itsekin ”vanhaa musiikkia alkuperäissoittimilla esitettynä”. 23. tammikuuta Henri Casadesus esiintyi Armas Järnefeltin johtaman Helsingin filharmonisen seuran orkesterin kanssa Berliozin *Harold Italiassa* -sinfonian, Händelin h-mollikonserteron (soittimena viola alta) sekä Lorenzitin ”sarjan” (viola d’amore) solistina.⁷ Kaksi päivää myöhemmin Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa: ”Henri Casadesus soitti viola d’amouria unohtumattomasti – inoubliable! Ah, kyllä – inoubliable!”⁸

Jäikö Sibeliuksen mieleen Casadesus’n soitosta sekä kohtaamisesta ”vanhan musiikin” ja ”vanhojen soittimien” kanssa jotakin muuta kuin unohtumaton muisto? Sibeliuksen tuotannossa vuoden 1913 jälkeisinä vuosina voi panna merkille viululle ja pianolle sävellettyjen teosten osalta barokin ja klassismin aikakauden musiikkiin viittaavat tyyllittelyt ja teosotsikot vuosina 1913–1921 opuksissa 40 (*Menuetto*, helmikuu [!] 1913), 78 (*Religioso, Rigaudon*, 1915–1917), 79 (*Tempo di menuetto*, 1917?), 81 (*Menuetto*, 1918) ja 94 (*Gavotte*, 1919) sekä gavottipastissi *Autrefois* op. 96 (1919), joka säveltäjän kirjeenvaihdossa esiintyy myös nimellä ”Scène rococo” ja jonka laulutekstin ranskannoksen säveltäjä toivoi laadittavaksi ”1760-luvun tyyliin”. Tällaisia ei Sibeliuksen soitinmusiikkituotannossa yhtä poikkeusta lukuunottamat-

7 Henri ja Maurice Casadesus esiintyivät Helsingissä myös marraskuussa 1910 Capet-kvartetin jäsenenä ja Gabriel Faurén kanssa. Ohjelmassa oli Faurén teoksia ja Beethovenin jousikvartettoja.

8 Päiväkirja 25.1.1913 (ks. myös Dahlström 2005, 164): ”Henri Casadesus spelade viola d’amour oförglömligt – inoubliable! Ack ja – inoubliable!”

ta (op. 58 nro 7, *Tempo di minuetto*, 1909) aikaisemmin esiintynyt.⁹ Ehkäpä Henri Casadesus'n ja Société de concerts d'instruments anciens -yhtyeen kaltaiset "HIP-liikkeen" varhaiset pioneerit vaikuttivat osaltaan paitsi ranskalaisen neoklassismin ideaalien muodostumiseen 1910-luvulla, myös Sibeliuksen tuotannossa barokin ja klassismin suuntaan kumartavien pastissien syntyyn. ■

LÄHTEET

Dahlström, Fabian (toim.) 2005. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Bokförlaget Atlantis.

Dahlström, Fabian (toim.) 2010. *Högtärade Maestro! Högtärade Herr Baron! Korrespondensen mellan Axel Carpelan och Jean Sibelius*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Bokförlaget Atlantis.

⁹ *Kung Kristian II* -näyttämömusiikkiin sisältyvää *Menuettoa* ja opiskeluvuosien sävellyksiä ei nähdäkseni ole tarpeen ottaa huomioon tässä yhteydessä.

ARTICLES

Matti Huttunen

***Aubade* op. 48 (1958) and Erik Bergman's historical situation in the late 1950s**

Erik Bergman was a central pioneer of Finnish musical modernism in the 1950s and 60s, and his orchestral work *Aubade* (1958) is the first Finnish example of multi-dimensional serial technique. *Aubade* was composed in an era that was characterised by contrasting tendencies: emerging avant-garde techniques, National Romantic legacy, discussions on the justification and nature of programme music, and the influence of neoclassicism and Soviet music. *Aubade* is an ironic commentary on the musical phenomena of its time. It breaks the traditional ideas of musical coherence, but it was openly based on an extra-musical source of inspiration (the morning fog of Istanbul), and despite its serial structure, it has often been labelled as a “neo-impressionist” work of music.

Keywords: serial technique, programme music, musical irony, Erik Bergman.

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

Markus Mantere

The Prophet in a Strange Land? Aspects of Arnold Schönberg's Immigration and Cultural Adaptation to the United States

This essay discusses Arnold Schönberg's (1874–1951) emigration and the beginnings of his “double life” (Goehr 1999) in the United States. Schönberg was an established composer and a respected teacher of composition when he had to escape the Nazi regime to the United States in 1933.

What followed was a clash of musical traditions. Schönberg brought with him his unwavering conception of the superiority of the Austro-German tradition of absolute music and a belief in music's progress – culminating in the modernist musical idiom represented by himself and the other Second Viennese School composers. The American classical music culture of the 1930s was still young, not yet widely institutionalized, and largely based on a different set of musical values: comprehensibility, entertainment and stylistic conservatism. Schönberg's sometimes difficult and uncompromising personality did not make adaptation to his new home any easier.

This essay, mostly based on secondary sources, discusses Schönberg's documented professional relationships and his development as a composer in the early years in the U.S. It tries to present a balanced view as to what extent the emigration, apart from personal traumas, was ultimately a step backwards – or forwards – in Schönberg's career as a composer.

Keywords: Arnold Schönberg (1874–1951), emigration, World War 2, American classical music of the 1930s.

About the Author: Markus Mantere, PhD, is a researcher at the Sibelius Academy in the project Re-Thinking Finnish Music History, funded by the Finnish Academy of Science and the Finnish Cultural Foundation (1912–1915).

Leena Unkari Virtanen

Historical thinking and music history pedagogy

This article reflects on music history pedagogy in the light of international history learning research, Finnish history didactic research and theory of art pedagogy. The objective of this article is to rethink the role of the music practitioner's tacit knowledge and historical thinking in music history teaching and learning.

The article outlines some recent research on music history curricula and teaching traditions in Finnish music schools. The result of this research points out that the content of music history such as so called facts, composers and canonized repertoires have not followed the overall changes in information society – the changes concerning ways of searching, dealing with and creating knowledge and information. As a consequence, teaching methods in music history classes have not followed the overall changes of the 21st century learning paradigm, nor are the teachers taking advantage of collaborative learning or e-learning possibilities like a flipped classroom.

This article proposes some examples on how historical thinking could be a basis for all music history teaching. The affective turn of history is quite naturally enhanced by music history, since music can be listened to as an affective memory of the past. The central concepts of music history could be examined through problem based learning. Music history learning outcomes could be defined as a student's skills, not as a core subject of teaching.

Keywords: Music history pedagogy, historical thinking, historical consciousness.

About the Author: DMus Leena Unkari-Virtanen is a senior lecturer in Metropolia University of Applied Sciences. She's an active writer, researcher and instructor.

LECTIO PRAECURSORIA

Mart Ernesaks

Franz Liszt and music of different European countries

The doctoral concert series consisted of five recitals and the main theme was "Franz Liszt and music of different European countries". The purpose of the doctoral research was to discuss the problems that occur when some of Franz Liszt's original pedal markings are realized on the modern piano. This study considers the factors that create the difference between the sound quality of Liszt-time and modern instruments.

Keywords: Acoustics of the piano, Clarity of sound, Franz Liszt, Historical piano, Pedalling.

About the Author: Mart Ernesaks completed his doctoral studies at the Sibelius Academy in 2014. At present he works as a lecturer at the Helsinki Conservatory.

Teemu Kide

Floating Music

Kelluntamusiiikki is a method of teaching musical improvisation, which also provides practical tools for individual learning experiences. In this project improvisation is seen as a series of actions that can modify the improviser's self image. When teaching improvisation, musical knowledge alone will not suffice. Conceptual terms are needed to aid the understanding of the non-verbal communication taking place in a teaching event. Furthermore, practical tools are required in order to learn how to engage in improvisation without prior thought.

Keywords: Floating, improvisation base, facilitating environment, the philosophy of "settling".

About the Author: Teemu Kide (Dmus) is a professional musician. He loves to give workshops on improvisation and interaction skills.

Kari Turunen

Performing Palestrina

From historical evidence to twenty-first century performance

This lectio praecursoria is a summary of the scholarly and artistic elements of Kari Turunen's doctoral project and an attempt to clarify the interaction between these elements. It also includes a major discussion on the role of performance practice studies in modern performance, the problems of the transition from knowledge to performance and the benefits of such an approach. The lectio also features some of the most salient findings of the doctoral process, such as the use of an all-male ensemble, the *chiavette* transposition and the use of instruments in sacred polyphony.

Keywords: Palestrina, performance practice, sacred polyphony, Renaissance music, Rome, notation, tempo, pitch, *chiavette*, *musica ficta*, singing technique, diminution, chant, instruments.

About the Author: Kari Turunen is a choral conductor and singer educated at the Sibelius Academy. The public examination of his doctoral work on Performing Palestrina was held in May 2014. He is the artistic director of five choirs and ensembles.

Tuija Wicklund

Jean Sibelius's "En saga" and Its Two Versions: Genesis, Reception, Edition, and Form

Wicklund's study examines the two versions of Sibelius's tone poem *En saga*. It divides into three parts. The first part sheds light on the genesis and revision of the work as well as on the reception and programmatic aspects of both versions. The second part examines the critical editing of music introducing the complete critical edition Jean Sibelius Works (JSW), and both versions of *En saga* from the perspective of editing them for the JSW. The third part discusses Sibelius's studies and his musical influences preceding *En saga* and provides the theoretical background for the form-analysis, which focuses on the sonata form manifesting on two levels: as a sonata form covering the entire work and as the four-movement sonata cycle appearing in the work's sections.

Keywords: Sibelius, *En saga*, critical editing, two-dimensional sonata form.

About the author: Tuija Wicklund works as an editor in the complete critical edition Jean Sibelius Works at the National Library of Finland.

OTHER WRITINGS:

Lotta Ilomäki

What should we call 'aural skills' in Finnish?

The text summarised recent discussions on the appropriate Finnish term for aural-skills education. The curriculum of the Sibelius Academy still employs a term dating back to the late 1800s, which connotes searching for notes. In spoken language, musicians commonly use the term 'solfa', which is considered too narrow to describe current educational practice. The suggested new terms refer to the ideas of musical perception, aural awareness, hearing and musicianship. Yet no-one has found a linguistically elegant term that would be descriptive of the content.

Keywords: Aural skills, ear training, aural awareness, musical awareness, perception, sight singing, dictation, music theory, curriculum, solmization, terminology.

About the Author: Lotta Ilomäki (DMus) works as a senior lecturer in aural skills and music pedagogy at the Sibelius Academy, Finland.

Tiina Koivisto

On music theoretical concepts

The essay discusses music theoretical concepts and their perceptual, historical and cultural underpinnings. Music theoretical concepts model structural features of particular musical repertoires. New styles, for example the evolving tonality in the 17th century and the emerging atonality in the 20th century, required new theoretical concepts. The essay discusses how the theoretical concepts and approaches reflect the ways we hear, conceive and experience music.

Keywords: Music theoretical concepts, perception, conceptualization, historical considerations.

About the Author: PhD Tiina Koivisto is Docent in Music Theory at the Sibelius Academy.

Markus Kuikka

Report of the 16th Biennial International Conference on Baroque Music held in Salzburg 9–13 July 2014. The Conference was organized by University of Music and Dramatic Arts Mozarteum Salzburg.

Keywords: Conference of Baroque Music, Mozarteum, Salzburg.

About the Author: DMus Markus Kuikka plays rare instruments such as the arpeggione, baryton and gamba. He is currently working as the Coordinator of Advanced Study at the Doctoral School of Sibelius Academy.

Tuire Kuusi

Martin Panelius, Risto Santti and Jarkko S. Tuusvuori: *Käsikirja*
(Kustannusosakeyhtiö TEOS, Helsinki; 2013)

The book *Käsikirja* is a valuable contribution to different aspects of the human hand. The book is huge, heavy, and full of knowledge ranging from anatomy, evolution and (historical) names of the hand to handcraft, philosophy, sports and socio-cultural aspects related to the hand. The name of the book is ambiguous, a kind of wordplay, since *Käsikirja* is both a book about the hand and a handbook. Actually, the book is so full of details that it could be used as a manual, the only problem being the lack of an index.

Keywords: hand.

About the Author: Dr. Tuire Kuusi works as a lecturer and is the director of the DocMus Department of Doctoral Studies. Her research interests are in music-theoretical concepts and the perception of their concrete representatives in music.

Peter Peitsalo

Guidelines for artistic doctoral education in church music

This review examines the aims and overall characteristics of artistic doctoral education in church music, which started in 2011 at the DocMus doctoral school of the Sibelius Academy. The topic is treated from the points of view of artistic projects, written work, supplementary studies and evaluations. The main goal of this study programme is to develop the skills of doctoral candidates to a high artistic level as directors, performers and renewers of liturgical music. It also offers opportunities to study historical performance

practices in church music in different liturgical contexts. In the research of church music, the functions of liturgical music and its social meanings have recently been focused upon, as supplements to approaches focusing on liturgical musical works. These also provide possible starting points for theses included in artistic doctoral degrees.

Keywords: doctoral education, church music, Finland.

About the Author: Doctor of Music Peter Peitsalo is Professor of Church Music at the Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, where he is sharing his activities between the department of Church Music and the DocMus doctoral school.

Timo Virtanen

HIP, Carpelan, and Sibelius

“Old music” performed with “original instruments” was heard in Finland as early as in 1905, 1906, and 1907, when the French ensemble Société de concerts d’instruments anciens gave concerts in Helsinki, Tampere, Turku, and Viipuri. The five players of the ensemble introduced historical instruments to Finnish audiences – such as *viola d’amour*, *quinton*, and *clavecin* – and composers – such as Ariosti, Borghi, Lorenziti, and Montéclair.

The performances of the Société were thoroughly successful, and the critics praised the unheard-of sound qualities of the instruments. One of the enthusiasts was Jean Sibelius’s patron and friend Axel Carpelan, who attended the Société’s concert in February 1906 in Tampere and later described his impressions in a letter to Sibelius.

At the last concert in 1913, Sibelius also had an opportunity to hear Henri Casadesus playing the *viola d’amore* in Helsinki. In his diary entry, Sibelius characterized the performance as “unforgettable.” The experience was possibly one of the impulses leading to the pastiches referring to the music of baroque and classicism in Sibelius’s oeuvre in the 1910s.

Keywords: Société de concerts d’instruments anciens, original instruments, 18th century, Sibelius.

About the author: Timo Virtanen, DMus, Docent (Sibelius Academy), Editor-in-Chief (Jean Sibelius Works).

SIBELIUS-
AKATEMIA
TAIDEYLIOPISTO ✕