

Narratiivisuus posttonaalisen teoksen hahmottamisen apuna –

Tutkimus laajan kaaroksen kertovuudesta Leo Brouwerin
viidennessä kitarakonsertossa *Concerto di Helsinki*

Konsta Mönkkönen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Tutkielma

5.4.2018

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi Narratiivisuus posttonaalisen teoksen hahmottamisen apuna – Tutkimus laajan kaarroksen kertovuudesta Leo Brouwerin viidennessä kitarakonsertossa <i>Concerto di Helsinki</i>	Sivumäärä 69
Tekijän nimi Konsta Mönkkönen	Lukukausi Kevät 2018
Aineryhmän nimi Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä	
Tässä tutkimuksessa pyrittiin selvittämään musiikillisen narratiivisuuden ilmenemistä posttonaalisessa musiikissa ja sitä, miten musiikin kertovuuden teoriaa voidaan hyödyntää posttonaalisen teoksen analyysissä. Tutkielma keskittyi kuubalaisen säveltäjän Leo Brouwerin viidenteen kitarakonserttoon, jolla on lisänimi 'Concerto di Helsinki'. Musiikillista narratiivisuutta on tutkinut muiden muassa Byron Almén, jonka tutkimukset keskittyvät pääasiassa tonaaliseen musiikkiin. Alménin teoriaa on laajentanut posttonaalista musiikkia koskevaksi Michael L. Klein. Alménin narratiivisuuden peruseräpäätökset toimivat analyysin metatason teoriana ja pintatason analyysissä hyödynnettiin Kleinin ajatuksia. Posttonaalinen musiikki on monimuotoisuudessaan musiikkianalyysin näkökulmasta haastavaa. Ei ole olemassa yhtä analyysimenetelmää, joka toimisi jokaiseen posttonaaliseen teokseen. Tonaalisessa musiikissa konventionalisoituneet hierarkiaerot esimerkiksi toonikan ja dominantin välillä näkyvät useimmissa tonaalisissa teoksissa, mutta posttonaalinen musiikki luo itse oman syntaksinsa ja hierarkkisuutensa. Tätä monimuotoisuutta Klein on narratiivisuuden näkökulmasta pyrkinyt selventämään jaolla seuraaviin neljään narratiivisuuden alaluokkaan: narratiivinen, uusnarratiivinen, ei-narratiivinen ja antinarratiivinen. Jokainen posttonaalinen teos voidaan sijoittaa johonkin alaluokkaan tai joidenkin alaluokkien välille. Brouwerin konserton sävelkieli on hierarkkista, mutta posttonaalista. Siinä on eklektisiä viittauksia useihin musiikkityyleihin. Muiden muassa tämän moninaisuuden vuoksi musiikillinen kertovuus voisi olla kyvykäs analyysikeino Brouwerin musiikkiin, koska narratiivisuus on musiikkianalyysin menetelmä, joka pohjautuu erilaisiin musiikillisiin elementteihin ja niiden dialogeihin. Näiden dialogien kautta pyritään hahmottamaan teoksen kerronnallisuutta. Dialogien perusteella sekä teoksen osista että konsertosta kokonaisuutena pystyttiin löytämään musiikillisen kertovuuden kehitys ja sitomaan yhteen aiheiden erilaisuudet yhdeksi kokonaisuudeksi. Konserton sisäinen aiheiden toisto osien välillä luo tunteen jatkuvuudesta ja elementtien muuttuminen teoksen edetessä vahvistaa musiikillisen kertovuuden tunnetta.	
Hakusanat musiikkianalyysi, narratiivisuus, kerronnallisuus, konsertot, kitara, hierarkia	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä 9.4.2018 Lauri Suurpää	

Sisällys

1 Johdanto.....	3
2 Leo Brouwerin elämä, ura ja musiikillinen tyyli	6
2.1 Leo Brouwer muusikkona ja musiikillisena toimijana.....	6
2.2 Musiikillinen tyyli	7
2.3 Kitarakonsertto nro 5 ”Concerto di Helsinki”	9
3 Narratiivisuus musiikissa	11
3.1 Narratiivisuus musiikkianalyysissa	11
3.2 Narratiivisuuden periaatteet.....	13
3.3 Narratiivisuus modernismin ja postmodernismin musiikissa	18
3.4 Narratiivianalyysit 1900-luvun musiikissa.....	22
4 Ensimmäinen osa: <i>Espacios</i>	25
4.1 Sävelkieli.....	25
4.2 Narratiivisuus ensimmäisessä osassa	30
5 Toinen osa: <i>Levedad y Peso</i>	37
5.1 Muotorakenne ja sävelkieli	37
5.2 Keveyden ja painavuuden musiikillinen ilmeneminen toisessa osassa	43
5.3 Narratiivisuus toisessa osassa	44
6 Kolmas osa: <i>Luminosidad</i>	48
6.1 Kolmannen osan musiikillisia elementtejä.....	48
6.2 Narratiivisuus kolmannessa osassa.....	51
7 Pohdinta	54
7.1 Osien sisäiset narratiivit	56
7.2 Narratiivisuus koko konsertossa	60
8 Loppukatsaus	65
Lähteet	67

1 Johdanto

Vuonna 1939 Kuubassa syntynyt Leo Brouwer on modernin kitaramusiikin tärkeimpiä säveltäjiä. Hänen teoksensa ovat tulleet tutuiksi monelle klassista kitaransoittoa opiskelevalle, sillä hänen tuotantoonsa kuuluu niin pedagogisia etydeitä kuin laajamuotoisia konserttoja ja soolokitarateoksia. Minulle kitaristina Brouwerin musiikki on ollut hyvin vahvasti läsnä. Musiikkianalyysiopintojen myötä kasvanut kiinnostukseni posttonaaliseen musiikkiin innosti tekemään tarkkaa analyysia Brouwerin teosten musiikillisista piirteistä.

Leo Brouwer muistuttaa erilaisten rooliensa kautta renessanssineroa, jonka musiikista nousee esiin myös muita taiteen ja tieteen elementtejä. Hän on esittänyt käsitteen ”universaali kieli”, jolla hän tarkoittaa musiikillista ”kieltä”, jossa yhdistetään erilaisia musiikillisia piirteitä, sävellystekniikoita ja muotorakenteita. Espanjan siirtomaavallan ajan orjakaupan myötä Kuuban musiikissa on sekä espanjalaisia että afrikkalaisia piirteitä ja muiden muassa nämä näkyvät Brouwerin musiikissa universaalien kielen käsitteenä. Universaali kieli sisältää myös ajatuksen siitä, että ulkomusiikillisiäkin elementtejä voidaan käyttää musiikissa. Musiikki ei ole vain säveltaidetta, vaan sillä voi olla ulkomusiikillisiä merkityksiä. (Kronenberg 2008, 30–31.) Erityisen merkittävä universaalien kielen käsite on esimerkiksi narratiivianalyysissa. Vaikka itse analyysi ei perustuisikaan ulkomusiikillisille tai pluralistisille elementeille, se luo oletuksen sille, että Brouwerin musiikista voi löytyä elementtejä, joilla on jokin ulkomusiikillinen merkitys. Näiden vuoksi on olennaista hahmottaa Brouwerin sijoittuminen taiteen kenttään kokonaisuutena eikä vain musiikin osalta.

Tässä työssä tutkin Leo Brouwerin viidennen kitarakonsertin narratiivista ulottuvuutta. Hyödynnän analyysissani Byron Alménin luomia narratiivisuuden periaatteita, joita täydennän Michael L. Kleinin ajatuksilla 1900-luvun musiikillisesta narratiivisuudesta. Tutkimuskysymykseni on: Miten musiikillisen narratiivisuuden teoriaa voidaan hyödyntää Leo Brouwerin viidennen kitarakonsertin analyysissa?

Tutkittava teos sijoittuu modernin tai jopa postmodernin musiikin aikaan. Tämän tyylin määrittely ja terminologia ovat globaalisti epäselviä. Michael Kleinin ja Nicholas Reylandin (2013) toimittamassa teoksessa *Music and Narrative since 1900* tätä musiikkia kutsutaan yleisesti 1900-luvun musiikiksi. Modernin ja postmodernin musiikin määrittely on vaikeaa musiikin moninaisuuden vuoksi. Saman säveltäjän ja mahdollisesti saman teoksen sisällä voi olla useita, keskenään erilaisia elementtejä, jotka kuuluvat eri tyyleihin. Tonaalisen musiikin luomat länsimaalaisesti globaalit keinovarot eivät päde sellaisenaan kaikessa modernissa musiikissa.

Narratiivisuus on kirjallisuudesta tuttu termi, mutta sen musiikillinen ilmenemismuoto on teoreetikoiden mukaan yksilöllinen. Kertovuus musiikissa muodostuu musiikillisten elementtien vuorovaikutuksesta. Kerronnallinen musiikki esittää konfliktin ja sille vastauksen. Vastakohtaisuuden analyysi pohjautuu konfliktin havaitsemiseen ja siihen, että musiikin oletetaan tuottavan siihen ratkaisun. (Almén 2003, 12, 19–20.)

Modernin musiikin yleisen syntaksin puuttuessa myös narratiivien analyysi voi olla haastavaa. Niin tonaalisen kuin posttonaalisenkin musiikin narratiivisuudesta on esitetty vastaväitteitä (esimerkiksi Nattiez 1990). Musiikin moninaisuus tekee kerronnallisuuden analysoimisesta vaikeaa. Tarvitsemme tarttumapinnan musiikin elementteihin ja niiden välisiin suhteisiin. Usein posttonaalinen musiikki luo itse oman syntaksinsa eikä kuulijalla näin ollen ole etukäteen mahdollisuutta varautua teoksen elementtien sisäiseen käyttäytymiseen, ainakaan samassa määrin kuin tonaalisessa perinteessä konventionalisointeiden elementtien, kuten tooppien ja retoriikan kautta. Postmodernismi musiikki kääntää selkänsä perinteisille kertovuutta luoville elementeille ja toimii, kuten moderni ihminen olettaakin: kyseenalaistaa oman olemassaolonsa (Klein 2013, 22–24).

Brouwerin tuotanto on hyvin laaja ja sävellyksistä näkyy kehityksellinen kaari varhaisista kuubalaisesta kansanmusiikista vaikutteita saaneista sävellyksistä 1900-luvun puolivälin jälkeisten avantgardististen sävellysten kautta 1980-luvulla kehittyneeseen sävelkieleen, joka palaa tonaalisuuteen ja modaalisuuteen. Etenkin toisen ja kolmannen kauden musiikit kuuluvat modernismin aikaan.

Sävellysuransa alkupuolen teokset ovat tonaalisia ja Kuubaan saapuneiden afrikkalais-ten mukana tulleet, afrokuubalaisiksi muotoutuneet rytmit ovat näissä Brouwerin teok- sissa vahvasti läsnä. 1960-luvulla Brouwer tutustui erilaisiin avantgardistisiin sävellys- tyyleihin Euroopassa ja hänen sävelkielensä muuttui huomattavasti. Hän toimi näin myös sävellystyyliliien ja -kulttuurin välittäjänä Euroopan ja Kuuban välillä. Avantgardismi näkyi ensin muille instrumenteille sävelletyissä teoksissa, mutta myöhemmin myös kita- rasävellyksissä. Erityisesti nämä kitarateokset ovat tänä päivänä saavuttaneet merkittä- vän aseman klassisen kitaran ohjelmistossa.

Uusyksinkertaisuuden aika, joka Brouwerin musiikissa näkyy viimeistään 1980-luvulta lähtien, on merkittävä ja edeltävistä sävellystyyleistä poikkeava. Avantgardistiset sävel- lykset väistyivät uuden, yksinkertaisemman sävelkielen tieltä. Tonaaliset ja modaaliset keinovarot ja niiden kautta muodostunut vahva sentrisyyden tunne ovat mahdollista- neet uusien, myös merkittävän aseman saaneiden klassisen kitaran teosten säveltämi- sen. Tältä ajalta ovat peräisin hänen tunnetuimmat konserttinsa ja konserttityyppiset teoksensa.

Kuten aiemmin on jo mainittu, jotta voimme hahmottaa Brouwerin musiikkia, on ym- märrettävä hänen taustansa ja sävellysten taustalla olevat ajatuksensa. Luvussa 2 esit- telen Leo Brouwerin elämää musiikillisena toimijana niin hallinnollisissa kuin musiikilli- sissä tehtävissä.

Luvussa 3 esittelen narratiivisuuden peruseriaatteita. Byron Alménin musiikillisen nar- ratiivisuuden perusteet toimivat analyysimenetelmäni pohjana. Merkittävässä ase- massa on posttonaalisen musiikin kertovuuden teoria, joka pohjautuu tässä tutkimuk- sessa erityisesti Michael Kleinin teoksiin.

Luvuissa 4–6 analysoin ensin konserton yleisiä piirteitä, muotoa ja rakennetta luovia te- kijöitä osakohtaisesti. Tämän pohjalta pyrin luomaan narratiivianalyysin jokaisesta osasta ja hahmottamaan kerronnallista ulottuvuutta. Konserton ykseyttä ja kertovuutta koko konserton laajuudessa pohdin luvussa 7.

2 Leo Brouwerin elämä, ura ja musiikillinen tyyli

2.1 Leo Brouwer muusikkona ja musiikillisena toimijana

Kuubalainen Leo Brouwer (s. 1.3.1939) on modernin kitaramusiikin tärkeimpiä säveltäjiä. Hänen teoksensa tulevat tutuiksi jokaiselle klassista kitaransoittoa opiskelevalle jossain vaiheessa opintoja, sillä hänen tuotantoonsa kuuluu sekä pedagogisia etydeitä että laajamuotoisia konserttoja ja soolokitarateoksia. Brouwerin sävellysurat alkoi jo varhaisessa vaiheessa ja hänen ensimmäiset sävellyksensä julkaistiin vuonna 1956. Ennen sävellysuransa Brouwer opiskeli kitaransoittoa Isaac Nicolan johdolla vuosina 1953–1955. Kitaransoiton opintojaan hän on myöhemmin jatkanut Hartfordin yliopistossa. Sävellystä hän opiskeli Juilliardin musiikkikoulussa sävellyksen opettajinaan mm. Isadora Freed sekä Vincent Persichetti. (Rodríguez 2013.)

Leo Brouwerin rooli esittävänä taiteilijana muodostuu kolmesta elementistä: hän on kitaristi, lyömäsoittaja ja kapellimestari (Korhonen 2001, 12). Nämä osa-alueet ovat osaltaan vaikuttaneet hänen tapaansa säveltää. Taidemusiikin säveltämisen ja esittämisen lisäksi Brouwer on toiminut monissa vaikutusvaltaisissa tehtävissä, kuten Kuuban elokuvateollisuuden musiikkijaoston (ICAIC) johtajana, UNESCO:n kansainvälisen musiikkikanslian Kuuban edustajana, Kuuban kulttuuriministerin musiikillisena neuvonantajana sekä Havannan sinfonian taiteellisena johtajana. Hän on myös merkittävä elokuvamusiikin säveltäjä. (Century 1987, 151.)

Brouwer harrasti nuorempaan myös maalaustaidetta. Vaikka maalaustaide jäikin pois musiikin viedessä aikaa hänen elämästään, on hänen ajatusmaailmaansa jäänyt siitä jälki. Paul Century viittaa tässä Paul Kleeen, jonka modernin taiteen teorian käsittelevät viivan ja värin perusperiaatteita verraten abstraktin taiteen ja aikamme musiikin suhdetta. (Century 1987, 160, 162.) Kuten aiemmin on jo mainittu, tällainen poikkitaiteellisuus näkyy Brouwerin musiikissa universaalina kielen ajatuksena.

Brouwer on kirjoittanut myös sarjan esseitä, joissa hän käsittelee muun muassa vallankumouksen jälkeisen Kuuban musiikkia yleensä, avantgardismia Kuubassa sekä aleato-

riikkaa. Vuonna 1970 julkaistussa esseessä *La música, lo cubano y la innovación* hän vastustaa musiikin luokittelua, jossa historiallisista syistä kompleksisen rakenteen omaavat teokset ohjautuvat konserttisaleihin, kun taas populaarimusiikille on ominaista yksinkertaisuus. Hän ottaa myös kantaa musiikkianalyysiin, jossa hän kritisoi liiallista teknisyyttä ja sitä, että suljetaan analyysistä pois ne olosuhteet, jotka ympäröivät säveltäjää, kuten filosofissosiaalinen ympäristö ja poliittiset olosuhteet. Säveltäjän sisäinen maailma on monimutkainen järjestelmä teorioita ja oppeja, niin formaalisia kuin informaalijakin. (Century 1987, 162–163.) Tämä on osaltaan ohjannut valintaani musiikkianalyysin menetelmäksi.

2.2 Musiikillinen tyyli

Brouwerin tuotannosta voidaan hahmottaa kolme vaihetta. (i) Nationalistinen vaihe (1955–1962), jolle on tyypillistä perinteiset musiikilliset muodot, kuten sonaattimuoto ja variaatioiden käyttö, sekä kuubalaisen kansanmusiikin harmoniset rakenteet. (ii) Avantgardistiselle vaiheelle (1962–1967) on tyypillistä uudet sävellystavat, kuten jälkisarjallisuus ja aleatoriikka. Tähän on säveltäjän omien sanojen mukaan vaikuttanut suuresti puolalainen koulukunta, johon hän tutustui vieraillessaan Varsovassa vuonna 1961. Avantgardistisen vaiheen sävellykset ovat saavuttaneet merkittävän aseman nykykitarakirjallisuudessa. (iii) Uusyksinkertaisuus, jonka voidaan katsoa alkaneen viimeistään 1980-luvun alussa, on sävelkieleltään huomattavasti yksinkertaisempi kuin tätä edeltävä avantgardistinen vaihe. Brouwer on itse kuvannut nykyistä, kolmannen vaiheen sävelkieltään termillä ”new simplicity”. (Rodríguez 2013.)

Brouwer sai jo lapsena kosketuksen länsiafrikkalaiseen uskonnolliseen musiikkiin, kuten yorubalaiseen rituaalimusiikkiin, ja tämä näkyy läpi hänen tuotantonsa. 12-vuotiaana hän alkoi opetella kitaransoittoa isänsä ja myöhemmin Isaac Nicolan johdolla. Hän kävi laajan ohjelmiston läpi varsin nuorena ja tutustui kitaran ohella muihin soittimiin, joille myöhemmin alkoi myös säveltää. Koska historiallisesti tunnetut säveltäjät eivät säveltäneet teoksia kitaralle, otti Brouwer sen tehdäkseen. Hän on itse todennut, että koska kitaralle ei ollut sävelletty Stravinskin tai Hindemithin sävellystyylien kaltaista modernia

musiikkia, hänen tuli aloittaa kitaralle vastaavien teosten säveltäminen. Afrokuubalainen kulttuuri oli olennaisena osana vaikuttamassa hänen ensimmäisiin sävellyksiinsä. (Kronenberg 2008, 31–33; Century 1987, 153.)

Merkittävä osa hänen sävellyksellisessä kehityksessään on vierailu Puolan musiikkifestivaaleilla 1961, jossa hän kuuli eurooppalaisten huippusäveltäjien uusia teoksia. Hän tutustui siellä sarjallisuuteen, aleatoriikkaan sekä elektroakustiseen musiikkiin. Kuubaan palattuaan hän järjesti konferenssin, jossa käsiteltiin näitä uusia sävellystyylejä. Samalla hän alkoi hyödyntää avantgardismia omissa teoksissaan, joskin ensin muille instrumenteille kuin kitaralle. Vasta vuodesta 1968 Brouwer alkoi hyödyntää edellä mainittuja sävellystekniikoita myös kitarasävellyksissään. Tämän ajan teoksista esimerkkinä on *La espiral eterna* (1971). (Kronenberg 2008, 34–35.) Samoihin aikoihin Brouwer tuli tunnetuksi myös levyttävänä kitaristina. Nykyäänkin Brouwer tekee säännöllisesti konserttimatkoja myös Kuuban ulkopuolelle, ja hän on toiminut monilla kitarafestivaaleilla taiteellisena neuvonantajana sekä pedagogina mm. Torontossa ja Suomessa. (Century 1987, 152; Norha 2008.)

Kolmannen kauden teokset palaavat tonaalisuuteen rajallisella määrällä avantgardetekniikoita yhdistettynä perinteisiin länsimaalaisiin, afrikkalaisiin ja afrokuubalaisiin muoto- ja sävelkieliin. Esitän olettan, että siirtyessään uusyksinkertaisuuden aikaan, hän ei jättänyt kaikkia avantgardistisia eleitä pois, vaan muutti niitä yksinkertaisemmiksi. Tämän aikakauden sävellyksiä ovat muiden muassa *Variations sur un theme de Reinhardt* vuodelta 1984, joka on hänen ensimmäinen variaatioteoksensa sekä *Sonata* vuodelta 1990. *El decameron negro* vuodelta 1980 on ohjelmamusiikkia kolmiosaisen sonaatin muodossa, joka on saanut vaikutteensa länsiafrikkalaisista kansansaduista, joita saksalainen antropologi Leo Frobenius keräsi vuonna 1910. (Kronenberg 2008, 43.)

Brouwerin uusyksinkertaisuuden ajan tuotanto voidaan ajatella osaksi postmodernismia. Postmoderniin ajatusmaailmaan kuuluu säveltaiteessa usein luopuminen perinteisistä struktuurista luovista eleistä ja elementeistä. Perinteisen struktuurin sijaan teoksiin on haettu tyylillistä jatkumattomuutta pluralistisuudesta ja eklektismistä. Miguel A.

Roig-Francoli esittää ajatuksen, että historiallinen aika on lineaarisuuden sijaan kehämäinen, eikä postmoderni musiikki vakauta rajoja menneen ajan ja nykyisyyden musiikin välille. (Roig-Francoli 2008, 300.) Brouwerin ajatus aiemmin kuvatusta universaalista kielestä sisältää postmodernin ajatuksen esimerkiksi pluralistisuuden ja eklektismin kautta.

2.3 Kitarakonsertto nro 5 *“Concerto di Helsinki”*

Merkittävän osan Brouwerin tuotannosta muodostaa 11 kitarakonserttoa. Näistä ensimmäinen ajoittuu avantgardistiseen vaiheeseen ja toinen uusyksinkertaisuuden alkuaikoihin. Kitarakonsertoista tunnetuimmat ja eniten esitetyt ovat konsertot nro 3–5, joista nro 3 (*Concerto elegiaco*) on sävelletty vuonna 1986, nro 4 (*Concerto di Toronto*) vuonna 1987 ja nro 5 (*Concerto di Helsinki*) vuosina 1991–92.¹

Kitarakonsertto nro 5 oli Helsingin juhlaviikkojen tilausteos, joka on omistettu kitaristi Timo Korhoselle. Vuosina 1991–1992 sävelletty teos on kolmiosainen. Sen ensimmäinen ja kolmas osa ovat perinteisen konserton tapaan tempoltaan nopeampia kuin toinen osa. Säveltäjä on kertonut osien nimien (*Spaces, Lightness and heaviness* ja *Luminosity*) tulevan Italo Calvinon teoksesta:

Kolmiosainen konserttoni perustuu aiheisiin Italo Calvinon teoksesta Kuusi muistiotä seuraavalle vuosituhannele. Otsikot ja sisällöt ovat omiani, mutta lähtökohta on Calvinon; tarkoitan esimerkiksi sitä, miten hän kuvailee täsmällisyyttä rahan sijaan ihmisen motivaationa. Minä teen musiikkia tilassa tai keveydessä tai painavuudessa... Kitaraosuus heijastaa osin Korhosen esittäjäpersoonaa. (siteerattu teoksessa Korhonen 2001, 12.)

Tämä teos ei ole ainoa, johon Brouwer itse tai joku hänen musiikkiaan tutkinut analyttikko liittää ulkomusiikillisia elementtejä. Niitä voi nähdä inspiraation lähteenä tai muuten vain viitteinä hänen teoksissaan. Italo Calvinon viittaaminen mukailee Brouwerin ajatusta universaalista kielestä, johon kuuluu yhtenä osana viittaukset ulkomusiikillisiin tekijöihin. Muita vastaavia käytännön esimerkkejä ovat matemaattisten kaavojen – kuten Fibonaccin lukujonon –, luonnosta löytyvien spiraalimaisten rakenteiden, nykymaailmaustaitteen ja maailmanmusiikin hyödyntäminen (Kronenberg 2008, 36). Brouwer oli

¹ Konserttojen 4 ja 5 lisänimet viittaavat niiden kantaesityskaupunkeihin.

itse lapsuudessa kiinnostunut musiikin ohella maalaustaiteesta (Century 1987, 160). Nämä viittaukset ilmenevät sävelteoksissa esimerkiksi viidennen konserton tapaan tausta-ajatuksina ja teoksen *La espiral eterna* tapaan tekstuurissa.

Ei ole objektiivisesti täysin selkeää, kuinka paljon voimme tulkita Brouwerin teosta Calvinon ajatusten kautta. Jos lukee Calvinon teosta niin, että tuntee Brouwerin konserton ja sen viittauksen Calvinon *Kuuteen muistioon seuraavalle vuosituhannele*, voi havaita tiettyjä yhtenäisyyksiä. Esimerkiksi konserton toinen osa, *Keveys ja painavuus* saa jo nimensä puolesta miettimään yhteyttä Calvinon *Keveys* nimiseen lukuun. Calvino toteaa kyseisessä luvussa, ettemme voisi ihailla keveyttä arvostamatta myös painavaa ilmaisua. Juuri tämä vastakohtaisuus antaa molemmille arvonsa. Calvinolla on ajatus siitä, että keveys ei ole epämääräistä ja sattumanvaraista, vaan yhdistyy pikemminkin täsmällisyyteen ja päättävyyteen. (Calvino 1995/1993, 36–38.) Toinen osa, jossa osan nimen ja tietyssä määrin tekstuurinkin perusteella voi havaita viittauksen Calvinon teokseen, on muutenkin merkittävä. Timo Korhonen on todennut, että juuri tämä toinen osa on omistettu hänelle (Korhonen 2017).

3 Narratiivisuus musiikissa

3.1 Narratiivisuus musiikkianalyysissa

Musiikin narratiivisuus on noussut musiikin teoreettisessa tutkimuksessa esiin 1900-luvun loppupuolella (Almén 2003, 1). Kertovuus on kuitenkin ilmiönä ollut läsnä musiikin historiassa jo pitkään. Kertovuus sonaattimuodon yhteydessä on peräisin samalta ajalta kuin koko ajatus sonaattimuotoskeemasta. Carl Czerny vertasi jo 1830-luvulla sonaattimuodon kaarrosta draaman kaarrokseen (Czerny 1979/1848, 34). Sonaattimuodon narratiivisuudesta ovat kirjoittaneet myös esimerkiksi James Hepokoski ja Warren Darcy (Hepokoski & Darcy 2006, 251–254). Kertovuuden hahmottaminen on läsnä myös musiikkipsykologiassa, jossa viitataan narratiiviseen tai strukturaaliseen muistiin tutkittaessa teoksen ulkoa opettelua (Chaffin, Logan & Begosh 2012, 356). Narratiivisuus musiikkianalyttisenä työkaluna on saanut osakseen myös runsaasti kritiikkiä. Kritiikkiä on esittänyt muiden muassa Jean-Jacques Nattiez, jonka kritiikkiin Byron Almén vastaa omissa narratiivisuusteoksissaan ja -artikkeleissaan. (Almén 2003, 1–5.) Tämän tutkimuksen näkökulmasta Alménin ajatukset ovat metatason työkaluja analyysille. Michael L. Klein on työstänyt narratiivisuuden periaatteita 1900-luvun musiikin analyysissa ja hänen ajatuksensa ovat selvimmin läsnä omassa työssän.

Almén vastaa Nattiezin kritiikkiin musiikin kertovuutta vastaan kriteeri kriteeriltä. Tämän työn kannalta näistä vasta-argumenteista on kuitenkin olennaisinta todeta vain, että musiikin narratiivisuus ei edellytä kertojaa, tekstiä tai syysuhteisuutta. Musiikissa on toistoa sekä jännitteiden luomista ja purkamista, jotka puolestaan luovat narratiivisuutta. Huolimatta siitä, että kuuliija ei tiedä kuka musiikillisessa teoksessa toimii ja ketä kohtaan, voidaan todeta, että edellä kuvatut kriteerit musiikin kertovuudelle riittävät perustelemaan musiikillisen narratiivisuuden olemassaolon (Almén 2008, 35).²

² Taiteellisen teoksen toimijasta on esitetty ajatuksia pitkään. Edward T. Cone on todennut omassa teoksessaan, että musiikki on kieli, joka kommunikoi ja ilmentää tunteita. On kyseessä musiikkiteos tai lyriikka, ei ole täysin selvää, kuka on teoksen toimija tai kuka teoksessa puhuu. Cone toteaa, että toimija ei ole itsestään selvästi säveltäjä tai lyriikassa runoilija, vaan toimija esittää ”roolia”, hän esittää taidetta persoonana. (Cone 1974, 1–2.)

Narratiivisuus edellyttää musiikilta kuitenkin tiettyjä piirteitä. Taustamusiikki, rituaaleihin sävelletty musiikki tai funktionaalinen musiikki, kuten tanssimusiikki, eivät sisällä narratiivisuutta, tai eivät ainakaan itsestään selvästi. Vaikka kirjallisuus tuntee ilmiöitä, joissa syysuhteisuus jää lukijan oman mielikuvituksen varaan, on Alménin mukaan kuitenkin ilmeistä, että kausaalisuus kuuluu kertovuuteen, vaikka sitä ei tekstissä tuotaisi vedenpitävästi esille. (Almén 2008, 31–32; Almén 2003, 7–8.)

Jotta musiikista voi tehdä narratiivianalyysin, on löydettävä tiettyjä piirteitä liittyen kausaalisuuteen, syysseuraussuhteeseen: (i) Teoksessa täytyy olla musiikillinen syntaksi, joka yhdistää peräkkäiset tapahtumat konfliktiseksi dialogiksi. (ii) Edellä mainitun tapahtumien luoman dialogin tulee esiintyä ajassa lineaarisesti. (iii) Teoksessa tulee olla päämäärätietoisuus, joka sisältää vähintään yhden merkittävän muutoksen dialogin musiikillisissa elementeissä. (iv) Lisäksi vaaditaan kulttuurinen edellytys, että kuulija osaa huomioida edellä kuvatut asiat. Pelkkä elementtien peräkkäisyys ei siis yksinään luo kertovuutta, vaan elementtien tulee olla keskenään dialogissa ja tämän dialogin on edettävä musiikissa lineaarisesti, kronologisesti. Peräkkäisten, toisilleen jotenkin kontrastivisten elementtien dialogi toimii pohjana kertovuudelle. Kertovuus vaatii kuitenkin analytikolta kulttuurisidonnaisen hahmotuskyvyn kuulla kertovuutta musiikissa. Paitsi säveltäjän sävellystyötä, Almén korostaa kuulijan osuutta. Myös Michael Kleinin mukaan kuulijan rooli on merkittävä ja narratiivisuus ei hänen mukaansa edellytä säveltäjältä narratiivista ajattelua, vaan se kehittyy kuulijan mielessä (Klein 2004, 23–24). Neljäs Alménin edellyttämä piirre on globalisoituneessa maailmassa merkittävä, koska kertovuuden esiintyminen jossain musiikissa – tai musiikkityylissä – ei todista sen olevan universaali ilmiö. (Almén 2008, 30–32.)

Kertovuus musiikissa on herättänyt paljon keskustelua ja Alménin ajatukset ovat vain yksi osa tätä dialogia. Kuten aiemmin on jo todettu, Michael Klein toteaa, että narratiivi ei ole itse musiikissa, vaan kuulijan halussa kuulla kertovuutta. Säveltäjä voi haluta kirjoittaa musiikkia, joka sisältää kertovuutta. Tällöin musiikin pintatasolla voi olla elementtejä, jotka tukevat narratiivista ulottuvuutta. Kuulijan roolia ei voida kuitenkaan väheksyä ja esteettisellä tasolla kuulija voi haluta kuulla kertovuutta huolimatta säveltäjän alkuperäisestä ajatuksesta. (Klein 2004, 23–24.) Käytettäessä Alménin narratiivisuuden

periaatteita on huomattava, että valtaosa Alménin ajatuksista koskee tonaalista musiikkia. Tätä on omalta osaltaan täydentänyt Michael Klein koskemaan myös posttonaalista musiikkia.

3.2 Narratiivisuuden periaatteet

Musiikin narratiivisuus on prosessi, jossa kuulija hahmottaa kulttuurillisesti merkittävät hierarkkiset suhteet ja niiden muutokset musiikissa ajallisesti. James Jakob Liszkan semioottisten kirjoitusten perusteella Almén toteaa, että musiikillisen narratiivisuuden analyysin tulee huomioida (i) musiikillisten elementtien semanttinen ulottuvuus, sekä teoskontekstissa että siitä irrallaan, (ii) näiden elementtien vaikutus toisiinsa ja niiden esiintyminen lineaarisesti sekä (iii) näiden elementtien välisten suhteiden vastakohtaisuuden globaalisuus. (Almén 2003, 12; Almén 2008, 38.)

Narratiivianalyysin perustana olevien elementtien semanttinen ulottuvuus on merkittävä. Käytännössä Alménin (2003; 2008) kolme edellytystä tarkoittavat sitä, että kertovuus rakentuu vastakohtaparien ympärille. Vastakohtaisuus voi rakentua (lähes) minkä tahansa musiikillisen parametrin ympärille, jos sen avulla voidaan rakentaa kertovudellinen analyysi teoksesta. Tonaalisessa musiikissa näitä parametreja voisivat olla tekstuuri, dynamiikka, tematiikka tai sointiväri. Parametrit voivat tukea toinen toistaan tai ne voivat luoda osittain omia ”narratiivejaan”. Posttonaalinen musiikki on tämän suhteen haastavaa yhteisen syntaksin puuttuessa. Teokset muodostavat itse oman musiikillisen ja kerronnallisen kielioppinsa.

Musiikillisia elementtejä arvioidaan osana teosta, mutta myös niiden ominaisuuksia irrallaan teoksesta. Elementtien ominaisuudet hahmottuvat näin sekä osana teoksen kaarrosta että konventionalisoituneina elementteinä esimerkiksi tooppien kautta, ja elementtien välisen dialogin avulla hahmotetaan teoksen kerronnallista ulottuvuutta. Musiikilliset elementit nousevat näin ollen tutkittavasta teoksesta, mutta elementeillä on kulttuurisidonnaisia ominaisuuksia. Tonaalisessa musiikissa on länsimaisessa yhteiskunnassa vahva, ainakin summittainen näkemys musiikillisten elementtien olemuksesta. Esimerkiksi erilaiset musiikilliset toopit tai retoriikka ovat laajalti samankaltaisesti ymmärrettyjä musiikillisia piirteitä. Elementtien kerronnallinen ulottuvuus tulee havaita

sekä teoksessa että sen ulkopuolella. Tällaiseen, elementtien globaaliin narratiiviseen ulottuvuuteen edellä mainitut toopit ja retoriikka ovat hyviä kuvailun ja analysoinnin työkaluja. Teoksen sisältä voidaan hahmottaa elementit, mutta niitä täytyy voida tarkastella myös irrallaan teoksesta. Tällöin kaikki kolme edellytystä täyttyvät: elementit nousevat musiikillisesta teoksesta, näiden elementtien dialogien kautta luodaan pohja kertovuudelle, ja koska elementtejä tulee voida tarkastella irrallaan teoskontekstista, hahmotetaan myös niiden globaalisuus.

Narratiivianalyysi vaatii etenkin Alménin mukaan vastakohtapareja. Vastakohtaparien muodostama dialogi ei kuitenkaan itsessään riitä narratiiviksi, vaan siihen vaaditaan niiden välinen konflikti, joka ratkeaa jommankumman voitoksi tai tappioksi. Näin ollen mikä tahansa elementti ei käy yllä esitettyyn analyysiin. Ennen elementtien analyysia edellä mainitulla kahdella eri tavalla on hahmotettava koko teoksen kaarroksen suhteessa ne osatekijät, joiden varaan kertovuuden voi rakentaa: Täytyy hahmottaa mikä teoksessa luo järjestystä ja mikä poikkeamaa. Tämä laajan tason yleinen vastakohtapari on narratiivianalyysin pohjalla. Kuulija löytää musiikista tekijöitä, jotka ilmentävät jotain vakaata tai jotka hän muuten mieltää järjestykseksi. Näiden elementtien vastakohta hahmottuu poikkeamaksi. Näin ollen, kun analyytikko tuntee teoksen kokonaisuutena, hän voi luokitella teoksen Alménin narratiivisuuden edellytysten mukaan joko musiikiksi jossa on kertovuutta tai musiikiksi, jossa sitä ei ole. Jos teoksessa on narratiivinen ulottuvuus, on löydettävä ensin vastakohtapari tai -pareja, joiden pohjalta määrittyy järjestys ja poikkeama. Kuulija havainnoi jonkin tilanteen järjestykseksi, jonka pohjalle kertovuutta voidaan rakentaa.

Kun kuulija on analysoinut ja havainnut toisaalta järjestystä ja toisaalta poikkeamaa luovat elementit, on löydettävä edellä mainittu dialogi näiden välillä. Ei riitä, että on jonkin musiikillisen parametrin alkutilanne X, joka vaihtuu toiseksi tilaksi Y. Kertovuus kehittyy näiden kahden tilanteen välille: alkutilanteen X jälkeen tulee olla narratiivinen dialogi, jossa nämä kaksi ovat keskenään dialogissa. Lopputilanne on tämän dialogin kausaalinen tulos, mutta ilman sitä, narratiivisen analyysin tukirankaa ei ole. Järjestyksen ja epäjärjestyksen välille muodostunut konflikti ratkeaa teoksessa ja tämän kautta voidaan hahmottaa teoksen kertovuus. On siis olennaista, että nämä elementit esiintyvät muodon

kannalta tai muuten merkittävässä jaksossa. Esimerkiksi A-B-A -muotoisessa tanssimusiikissa – joka ei Alménin mukaan ole funktionaalisuutensa vuoksi narratiivista – on alkutilanne A, joka palaa lopussa, mutta A:n ja B:n välillä ei välttämättä ole syysuhteisuutta: on vain lineaarinen, kronologinen eteneminen, joka itsessään ei luo kertovuutta.

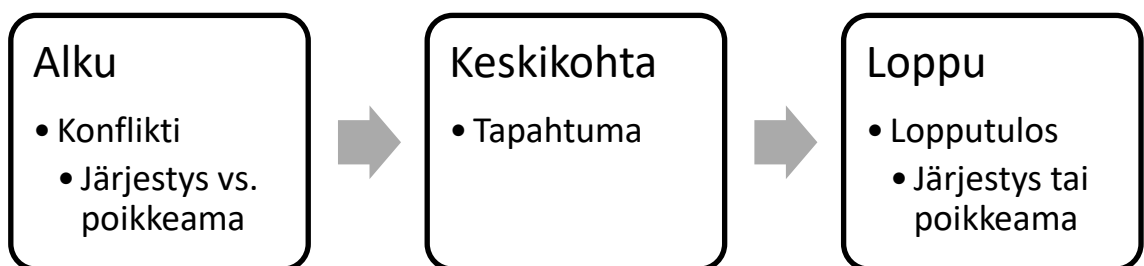
Vastakohtaisuus huomioidaan myös Alménin teorian kolmannessa edellytyksessä. Kuulija hahmottaa musiikkia aina kulttuurisidonnaisesti. Se musiikillinen ympäristö, missä kukin on kasvanut, määrittää omaa musiikin hahmottamista. Puhuttaessa narratiivisuudesta etenkin tässä tutkielmassa, musiikillinen konteksti on länsimaalainen taidemusiikki. Vaikka Brouwerin sävelkieli on saanut vaikutteita useasta suunnasta, tutkin tässä työssä sitä länsimaalaisesta näkökulmasta. Elementeistä voidaan hahmottaa tiettyjä maailmanlaajuisia, eleellisiä ja narratiivisia arkkityyppejä, jotka hahmottuvat globaalisti tiettyihin tunteisiin.

Kertovuus on kirjallisuuden ydinasia. Musiikillinen kertovuus ei kuitenkaan ole kirjallisuudesta juontuva ilmiö, jossa pyritään tutkimaan musiikin narratiivisuutta kirjallisuuden kertovuuden näkökulmasta. Kertovuus musiikissa on yksilöllinen ilmenemismuoto musiikillisten elementtien vuorovaikutuksesta. Narratiivisuus muodostuu kahden tai useamman hierarkkisesti jäsentyneen elementin välisestä konfliktista. Olennaisinta tämän tutkielman näkökulmasta narratiivisessa analyysissä on se, että merkittävät elementit esittävät ongelman, jolle musiikki esittää ratkaisun. Vastakohtaisuus ei tule kuulijan subjektiivisesta suhtautumisesta musiikkiin vaan analyysi perustuu kuulijan konfliktin havaitsemiseen ja siihen, että hän olettaa musiikin tuottavan siihen ratkaisun. (Almén 2003, 12, 19–20.)

Musiikkianalyysi tieteenalana tasapainoilee objektiivisuuden ja subjektiivisuuden välillä. Juuri tätä tasapainoilua Almén yrittää selkeyttää edellyttämällä elementtien analyysia sekä teoskontekstissa että siitä irrallaan. Siinä missä moni muu musiikkianalyttinen metodi voi parhaimmillaan olla objektiivinen kuvaus teoksesta, erityisesti narratiivianalyysin lähtökohta on subjektiivinen. Se ei kuitenkaan ole vain kuulijan mielentuotetta, ja jonka replikaatio tuottaisi eri henkilöiden kohdalla täysin erilaisen tuloksen.

Musiikillisen kertovuuden kenttää monimuotoistavat sanalliset ohjeet ja muut konkreettiset merkitykset, joita musiikkiteokseen liitetään. Ne eivät kuitenkaan ole välttämättömiä niiden sisällöllisten ominaisuuksien ymmärtämiseksi. Kuulija voi hahmottaa musiikillisten tapahtumien ”narratiivisen merkityksen” ilman alkuperäisiä säveltäjän kirjoittamien kommenttien tuntemista. Teoksen kerronnallinen ulottuvuus voi ilmetä säveltäjän merkinnöissä, mutta ne eivät ole välttämättömät. Kuulija muodostaa oman kertomuksensa kuunnellessaan teosta. Almén toteaaakin, että teoksiin liitetyt sanalliset ohjeet esimerkiksi ohjelmateoksissa jäävät helposti vain liitteiksi eivätkä niiden merkitykset välity kuulijalle täysin. Kuuntelu on kuitenkin lähtökohtaisesti subjektiivinen kokemus. Vaikka parhaimmassa tapauksessa nämä voivat välittyä kuulijalle säveltäjän tarkoittamalla tavalla, voivat ne usein jäädä epäuskottaviksi ja näin luoda irtonaisuuden tunnetta. (Almén 2003, 12–13.)

Kertovuuden voi tiivistää alla olevaan kuvioon. Siinä edellytetään kolme vaihetta: alku, keskikohta ja loppu (kuvio 3.1). Alussa tulee olla vastakohtapari (järjestys vs. poikkeama). Keskikohdan muodostaa teoksen aikana tapahtuva muutos vastakohtaparin elementeissä. Lopussa, kuten kuulija olettaa, tulisi olla jokin ratkaisu, jossa vastakohtaparin aiheuttama konflikti ratkeaa musiikillisin keinoin.



Kuvio 3.1. Narratiivisen teoksen eteneminen.

Olennaista narratiivisuuden analyysissä on se, että kuulijan sympatiat ovat jommalla-kummalla vastakohtaparin puolella (järjestys vs. poikkeama). Kuulija haluaa siis sen te-

kijän säilyvän, jonka puolella hänen sympatiansa ovat. Jos teos päättyy tilaan, jossa kuulijan toivoma vastakohtaparin elementti säilyy, kuuluu se osioon voiton painotus (*Emphasis on victory*). Jos kuulijan toivoma vastakohtaparin elementti ei säily lopussa, kuuluu se osioon tappion painotus (*Emphasis on defeat*). Näin kahden vastakohtaparin (järjestys vs. poikkeama ja voitto vs. tappio) voidaan hahmottaa neljä narratiivisuuden arkkityyppejä. Nämä on kuvattu kuviossa 3.2. (Almén 2003, 18; Almén 2008, 64–66.)

1. Voitto	
a. Komedia-arkkityyppi	Poikkeama voittaa järjestyksen
b. Romanssi-arkkityyppi	Järjestys voittaa poikkeaman
2. Tappio	
c. Ironia/satiiri-arkkityyppi	Järjestys häviää poikkeamalle
d. Tragedia-arkkityyppi	Poikkeama häviää järjestykselle

Kuvio 3.2. Narratiivisuuden arkkityypit (Almén 2003, 18)³.

Kuvio 3.2 avautuu selvimmin tutkien sitä abstraktien esimerkkien kautta. Jos kuulijan sympatiat ovat järjestyksen puolella, hän toivoo sen säilyvän. Alussa oleva konflikti järjestyksen ja poikkeaman välillä saa ratkaisunsa musiikissa, tai ainakin kuulija olettaa näin käyvän. Mikäli järjestys säilyy teoksen lopussa eli lopputuloksessa voittava osapuoli on järjestys, kuuluu se ensimmäiseen kategoriaan. Koska kuulijan sympatiat ovat olleet järjestyksen puolella, ja se on voittanut poikkeaman, kuuluu se alaluokkaan b eli teos on narratiivisesti arkkityypiltään romanssi. Samankaltaisen esimerkin kautta voidaan hahmottaa kuviota edelleen. Jos kuulija toivoo poikkeaman säilyvän ja se säilyy lopussa, on voittava elementti ollut jälleen se, jota kuulija on toivonutkin. Näin ollen se kuuluu kategoriaan 1. Koska poikkeama on voittanut järjestyksen, se kuuluu alaluokkaan a, eli arkkityypin komedia.

³ Kuviota luettaessa on huomioitava, että arkkityyppejä määrittävät termit (komedia, romanssi, ironia, satiiri ja tragedia) eivät viittaa niihin draaman muotoihin, joissa niitä on totuttu 2000-luvulla käyttämään. Tässä tutkielmassa niihin viitataan kuitenkin näillä termeillä, jotta säilytetään koherenssi lähdekirjallisuuden kanssa.

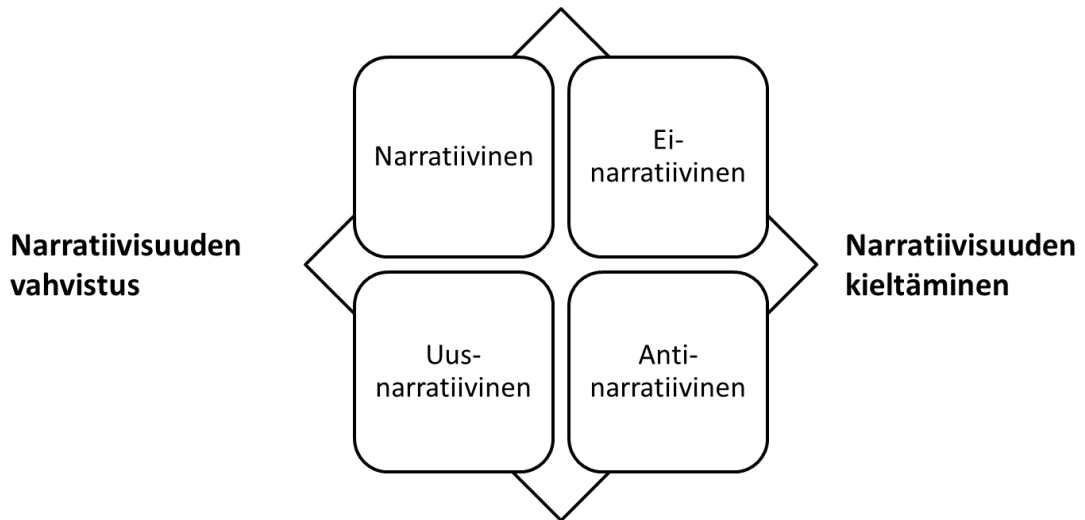
Kategoria 2 pitää sisällään ne tapaukset, joissa kuulijan sympatiat saanut elementti ei säily teoksen lopussa. Jos kuulija on toivonut järjestyksen säilyvän, mutta se häviää poikkeamalle, kuuluu se alaluokkaan c. Se on arkkityypiltään ironia/satiiri. Yhtä lailla teos, jossa kuulijan sympatiat ovat poikkeaman puolella, mutta lopussa poikkeama häviää järjestykselle, kuuluu se kategoriaan d eli arkkityyppiin tragedia.

Kuulijan sympatisoituminen jompaankumpaan vastakohtaparin elementtiin juontaa juurensa jo antiikin Kreikkaan ja Aristoteleen ajatuksiin. Almén kuvaa Aristoteleen ajatusmaailmaa kirjallisuudesta ja toteaa, että ihminen ymmärtää draaman henkilöiden tunnetiloja, vaikka katsoja ei itse kokisikaan mainittuja tunteita. (Almén 2008, 140.) Alménin ajatuksilla on selvä yhteys myös G. W. F. Hegelin kirjoituksiin. Hegel ei ota kantaa konfliktin selviämiseen, mutta toteaa kuitenkin taiteen päämääräksi sen esittämisen ”aisteja puhuttelevan taidehahmotuksen muodossa”. (Hegel 2013/1848, 109.)

Kuulijan aktiivinen rooli narratiivisuuden analysoijana on merkittävä. Teokselta vaaditaan elementtien välinen konflikti, johon musiikki tuottaa ratkaisun. On kuitenkin kuulijan tehtävä hahmottaa elementit, tarkastella niitä irrallaan sekä osana teosta ja hahmottaa kummalle elementille omat sympatiat mainitussa teoksessa kuuluvat. Lisäksi, ja oikeastaan ennen kaikkea kuulijalta vaaditaan kulttuurinen tausta, jotta hän osaisi huomioida edellä mainitut asiat.

3.3 Narratiivisuus modernismin ja postmodernismin musiikissa

Almén luo omassa tekstissään pohjan musiikillisen narratiivisuuden analyysin teorialle, mutta käsittelee pääasiassa tonaalisia teoksia. Michael L. Klein on laajentanut Alménin teoriaa posttonaaliseen musiikkiin. Kuvio 3.3 esittelee Kleinin mukaan modernismin musiikkityylien neljä eri narratiivista vaihtoehtoa. Kuvion vasemmassa reunassa ovat musiikilliset tyylit, joissa narratiivinen ulottuvuus vahvistetaan (narratiivinen ja uusnarratiivinen) ja oikeassa reunassa musiikilliset tyylit, joiden narratiivinen ulottuvuus joko puuttuu kokonaan (ei-narratiivinen), tai sitä käytetään vastoin kuulijan oletusarvoja (antinarratiivinen). Arkkityyppien vastakohtaisuus perustuu Alménin voitto-tappio-vastakohtaparin sijaan vahvistus-kielto-vastakohtaparille (confirm-deny). (Klein 2013, 8–9.)



Kuvio 3.3. Posttonaalisen musiikin narratiivisuuden lohkot. (Klein 2013, 9)

Narratiiviseen lohkoon kuuluu Kleinin mukaan musiikki, jonka narratiivisuus perustuu tonaalisten keinovarojen käyttöön. Selkeä kerronnallinen musiikki ottaa lähtökohdakseen 1800-luvun tonaalisen, tooppisen ja temaattisen ajatusmaailman. Tällöin kuulijalla on oletusarvoisesti keino hahmottaa narratiivisuutta, koska se perustuu tonaalisuuteen ja sen keinovaroihin. Kuulija olettaa narratiivisuutta ja hänen oletusarvonsa saa vahvistuksen. (Klein 2013, 4, 8–9.)

Uusnarratiivisuuden lohkoon kuuluu musiikki, jonka kerronnallinen ulottuvuus syntyy jonkin uuden ilmaisukeinon myötä. Rytmikka, sointiväri tai rekisterit voivat olla tekijöitä, jotka luovat narratiivisuuden tuntua ja aiheuttavat syysuhteisuutta. Kerronnallinen ulottuvuus saa uusnarratiivisessa musiikissa vahvistuksen kertovuudelle, kuulijan oletusarvo narratiivisuudesta vahvistuu. Toisin sanoen se vahvistuu uusien keinojen kautta. Esimerkki tällaisesta musiikista on György Ligetin *L'Escalier du diable*. (Klein 2013, 5, 9.) Moderni ja postmoderni musiikki eivät käytä tällaisessa musiikissa tonaalisuudesta tuttuja keinovaroja. Ne luopuvat perinteistä ja jokainen teos muodostaa oman sisäisen syntaksinsa, jonka varaan kertovuus voi rakentua. Modernille ja postmodernille musiikille on tyypillistä perinteisistä struktuureista luopuminen. Uusnarratiiviseen lohkoon kuuluva musiikki luo kuitenkin oman struktuurinsa, jonka varaan kertovuuden voi rakentaa.

Kaavion oikea puoli näyttää narratiivisten lohkojen vastakohtat. Ei-narratiivinen musiikki on vastakohta kerronnalliselle lohkolle. Se ei ole tonaalista eikä temaattista eikä siinä ole mitään syysuhteisuutta. Näin ollen se ei myöskään ole lainkaan narratiivista. Mikään ei luo tällaisessa teoksessa pohjaa kerronnallisuudelle. Musiikki koostuu itsenäisistä tekstuureista ja äänimaailmoista. Kuulijalla voi olla oletusarvo narratiivisuudesta, mutta se ei saa vahvistusta musiikilta. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi Earle Brownin *Folio*. (Klein 2013, 4–5, 9.) Kuten aiemmin on todettu, modernin ja postmodernin tyylin musiikki ei välttämättä käytä perinteisiä, tonaalisuudesta kumpuavia rakenteita, vaan muodostaa struktuurinsa itse. Ei-narratiivinen musiikki luo oman sisäisen struktuurinsa, mutta se ei tue narratiivisuuden tuntua, jolloin kerronnallinen ulottuvuus ei saa vahvistusta.

Neljäs modernin musiikin narratiivisuuden lohko toimii ikään kuin ”kritiikkinä” 1800-luvun narratiivisuudelle. Säveltäjät hyödyntävät musiikillisen narratiivisuuden konventioita, mutta käsittelevät niitä eri tavoin kuin kuulija olettaa. Kuulijalle luodaan oletus, konflikti, joka ei kuitenkaan ratkea. Kuulijalle syntyy siis oletusarvo teoksen narratiivisesta ulottuvuudesta, mutta se ei saa vahvistusta. Säveltäjä käyttää yhtä keinovaraa, mutta tarkoittaa toista. Tällaisesta musiikista Klein antaa esimerkiksi Witold Lutoslawskin teoksen *Jeux Venitiens*. (Klein 2013, 5–6, 9.)

Kleinin ajatukset modernin ajan musiikin narratiivisesta ulottuvuudesta ovat selkeästi sitä puolustavia. Musiikista voidaan löytää kertovuutta, vaikka sävelkieli olisi tonaalisuudesta poikkeavaa. 1900-luvun musiikki on narratiivista jollain ulottuvuudella tai ainakin se voidaan asettaa johonkin kuvion 3.3 lohkoon. Myös ei-narratiivinen on omalla tavallaan kertovaa olemalla täysin perinteisestä narratiivisuudesta poikkeava. Rebecca Leydon toteaa, että vaikka usein epäsuorasti ajatellaankin, että universaalin harmonisen syntaksin ja kadensiaalisen retoriikan puute poistavat posttonaalisesta musiikista suuren osan sen kyvystä kertoa ymmärrettäviä tarinoita, juuri tämän sivutuotteena toissijaiset parametrit tuovat kaksi olennaisesti uutta musiikin kerronnallisuuteen liittyvää komponenttia: aistilliset musiikilliset tilat ja musiikilliset toimijat (Leydon 2013, 311).

On kuitenkin huomattava Kleinin kuvion kattavuudesta huolimatta, että narratiivisuus ei itsessään ole analyysi. Reyland (2013, 46) huomauttaa, että narratiivinen analyysi voi johtaa tilanteeseen, jossa narratiivisuudella selitetään musiikillisia ilmiöitä, joita sillä ei voi selittää.⁴ Klein taas toteaa, että narratiivisuus antaa keinoja ymmärtää musiikkia, mutta yksin nämä keinot, metaforat eivät luo narratiivisuutta. Sen sijaan, että esittäisi kysymyksen, onko musiikki narratiivista, on Kleinin mukaan olennaisempaa pohtia, onko musiikin narratiivisten metaforien esittäminen perusteltua. Nämä metaforat ovat peräisin tonaalisuudesta, mutta pelkkä tonaalisuus ei takaa kertovuutta teoksessa. Sen sijaan modernismin ajan musiikki kääntää selkensä perinteiselle narratiivisuudelle ja tekee sitä, mitä moderni ihminen olettaakin: kyseenalaistaa itsensä. (Klein 2013, 22–24.)

Narratiivisuuden luokittelun ja sen analyttisen riittävyden lisäksi on otettava tarkastelun kohteeksi jako kahteen erilaiseen narratiivisuuden tyyppiin. Almén ja Hatten nostavat esiin käsitteet agentiaalinen narratiivi ja ei-agentiaalinen narratiivi. Agentiaalisessa narratiivissa musiikkia hahmotetaan implisiittisesti, sisälähtöisesti. Teoksen nimessä tai esitysohjeissa voi olla jokin elementti, joka ikään kuin elää musiikkia narratiivisen analyysin kautta. Teoksesta voidaan hahmottaa pää- ja sivuhenkilöitä, joiden kautta narratiivista musiikkia on mahdollista hahmottaa. Agentiaalinen narratiivi vaatii tilanteen, jossa kuulija voi samaistaa musiikillisen toimijan johonkin elementtiin⁵. Konsertto on sävellysmuotona tällaiseen viittaava. Konsertto voidaan helposti hahmottaa yksilön ja massan väliseksi dialogiksi, jolloin solistin osuudet hahmottuvat usein helposti protagonisistisesti.

Ei-agentiaalinen narratiivi on sen sijaan musiikin kerronnallisen analyysin yleisempi keino. Tässä teoksesta ei kumpua yksittäistä protagonistia, päähenkilöä, jonka kautta narratiivia hahmotettaisiin. Musiikin kuuntelija tai analysoija on se, joka luo narratiivin. Etenkin ei-agentiaalisessa narratiivissa ongelmaksi muotoutuu se, kuinka säveltäjä voisi ohjata henkilöä olemaan kuuntelematta teosta kerronnallisesta näkökulmasta. (Almén

⁴ Reyland viittaa tässä ruokapöytäkeskusteluun Björn Heilen kanssa.

⁵ Aiemmin mainittu Edward T. Cone käyttää musiikillisista toimijoista nimitystä ”persoona” (Cone 1974, 20–21).

& Hatten 2013, 60–61.) Kuulijalla on kuitenkin usein länsimainen kulttuurinen taipumus kuulla kertovuutta.

Teoksen narratiivisuus hahmottuu kuulijan mielessä, ja ei-agentiaalinen narratiivi voidaan hahmottaa monenlaisista teoksista. Agentiaalisessa narratiivissa teoksesta täytyy hahmottaa selkeä päähenkilö, joka voi olla säveltäjän oma tarkoitus tai kuulijan mielessä muotoutuva elementti ja johon personoituu jokin musiikin ominaisuus. Säveltäjä voi siis säveltää tarkoituksella teokseen jonkin musiikillisen elementin, jonka avulla narratiivia voidaan tutkia. Kertovuus voi kuitenkin hahmottua ilman, että säveltäjä olisi ajatellut tai tuonut narratiivisia elementtejä teoksessaan esille. Ei-agentiaalinen narratiivi hahmottuu kertovuudeksi kuulijan korvassa. Musiikillisten elementtien vastakohtaisuus ja sen myötä kehittyvä dialogi näiden vastakohtien välillä luo tunteen kertovuudesta. Musiikista ei tarvitse hahmottaa päähenkilöä, vaan kertovuus hahmottuu yleisemmällä tasolla.

Tässä tutkimuksessa hyödynnetään sekä Alménin että Kleinin ajatuksia. Kleinin jaottelu auttaa sijoittamaan konserton osat postmodernin tyylin kertovuuden lohkoon. Alménin teoria vastakohtaparien muodostamasta narratiivisuudesta toimii perustana itse narratiivisuusanalyysille. Alménin arkkityyppien avulla hahmotetaan taas näiden vastakohtaparien etenemistä teoksessa.

3.4 Narratiivianalyysit 1900-luvun musiikissa

Narratiivisuus on noussut musiikin tutkimuksessa suurempaan rooliin viime vuosina. Muiden muassa Byron Alménin ja Michael L. Kleinin teoreettisten lähtökohtien pohjalta on tutkittu musiikin kerronnallisuutta niin tonaalisessa kuin posttonaalisessakin musiikissa. Tonaalisen musiikin teoksista on tehty runsaasti analyysieja, kuten esimerkiksi edellä mainitun Michael L. Kleinin (2004) analyysi Chopinin neljännessä balladista. Analyysissään hän löytää viittauksia myös muihin Chopinin balladeihin. Romantiikan aikana nationalismi oli voimakas ilmiö ja sen vuoksi voidaan esimerkiksi Chopinin teoksia yhdistää muihin puolalaisiin taiteenmuotoihin ja ylipäätään Puolan historiaan. Jo Chopinin aikana hänen balladejaan yhdistettiin Adam Mickiewiczin runoihin, mutta tarkoittiko Chopin tätä itse, ei ole selvää. Vaikka Klein tutkiikin romantiikan ajan teosta, hän pyrkii

tutkimaan sitä tämän päivän näkökulmasta. On kyse tonaalisesta tai posttonaalisesta musiikista, narratiivianalyysi voi olla historiallinen tai se voi hahmottaa nykypäivän näkökulmasta.

Klein toteaa, että musiikilliset tarinat löytävät vertailukohtansa psykologiasta, sosiaalisista rakenteista, ideologioista ja aikansa muiden mediamuotojen tarinoista (Klein 2013, 18). Esimerkiksi Chopinin neljäs balladi ja muut kansallisromanttiset teokset voidaan helposti yhdistää nationalismiin ja Chopinin tapauksessa hänen kotimaansa historiaan. Modernissa maailmassa musiikin kertovuuden yhdistäminen ajankohtaisiin ilmiöihin on haastavaa, koska modernin maailman ongelmat – niin ihmisten kuin koko ihmiskunnan – ovat yhä monimuotoisempia ja monimutkaisempia (Klein 2013, 25). Emma Gallon on kuitenkin todennut 1900-luvun musiikin kertovuudellisesta aspektista, että narratiivianalyysi voi toimia itsenäään, erillään muista menetelmistä, mikä tekee sen erityisen toimivaksi analyysimenetelmäksi niin monimuotoisessa musiikkikentässä kuin mitä posttonaalinen musiikki on (Gallon 2013, 216–217). Nicholas Reyland toteaa Witold Lutoslawskin musiikin narratiivisuutta käsittelevässä väitöskirjassaan, että narratiivisuus voi tarjota todenmukaisemman analyysin teoksesta, kun kuuliija ei kiinnitä huomiotaan vain yhteen merkitysten rakennelmaan, vaan pikemminkin poikkimenetelmäisesti luo kuvan teoksesta seuraten eritasoisia ja vuorovaikutuksellisia elementtejä (Reyland 2005, 314).

Gallon (2013) on tutkinut omassa artikkelissaan Thomas Adésin musiikkia narratiivisesta lähtökohdasta. Teosten lähtökohdista tiedetään, että ne molemmat viittaavat Johannes Brahmsin musiikkiin, joten intertekstuaaliset viittaukset muihin teoksiin ovat ilmeiset. Gallon mainitsee esimerkiksi sävelkulun [h-g-e-c'], jonka hän tulkitsee viittaukseksi Brahmsin neljänteen sinfoniaan. Toinen teos, jota Gallon tutkii, on ilmeisen humoristisessa mielessä sävelletty teos *Brahms*. Tällä teoksella on taas intertekstuaalinen yhteys Alfred Brendelin runoon *Brahms II*.

Edellä mainittu intertekstuaalinen narratiivianalyysi on eräs huomattava musiikin kertovuuden analysoinnin alalaji. Emma Gallonin lisäksi tällaista tutkimusta on tehnyt muun

muassa jo aiemmin mainittu Michael L. Klein. Klein tutkii teoksessaan Lutoslawskin neljättä sinfoniaa intertekstuaalisuuden ja narratiivisuuden näkökulmasta. Intertekstuaalisia viittauksia löytyy esimerkiksi hänen omaan elämäänsä ja esimerkiksi Mahlerin teoksiin, Beethovenin yhdeksännen sinfonian neljänteen osaan ja Prokofievin Romeoon ja Juliaan. (Klein 2005, 108; 122.) Lutoslawskin musiikissa narratiivinen ajattelu on ollut jo yksi lähtökohdista: Hän on liittänyt musiikkiinsa termin 'akcja', toiminta (engl. action), joka on musiikillisten syysuhteisten elementtien sarja. Tätä on tutkinut mm. Nicholas Reyland omassa väitöskirjassaan. (Reyland 2005.)

Musiikillisten eleiden semanttinen ja onomatopoeettinen analyysi tuottaa posttonaalisessa musiikissa toisinaan selkeitä narratiiveja. Rebecca Leydonin (2013) artikkeli käsittelee Salvatore Sciarrinon teosta *Infinito nero*. Teos on täynnä onomatopoeettisia musiikillisia elementtejä, joiden tarkoitus on luoda kuulijalle äänimaisema todellisesta tilanteesta. Teoksen teksti on peräisin 1600-luvulla eläneen nunnan transsinomaisista puhepyrrähdyksistä. Sciarrino pyrkii luomaan teoksessaan samankaltaisen äänimaiseman kuin mitä 1600-luvulla nunnaluostarissa olisi voinut olla. Tällaisia elementtejä analysoiden Leydon luo narratiivin teoksesta, jonka sävelkielestä puuttuu tonaaliset tai temaatitiset elementit. Leydon esittää, että ns. toissijaiset musiikilliset elementit, kuten sointiväri, tekstuuri, tempo ja dynamiikka rikastavat musiikin kuvantamista, kun taas ensisijaiset musiikilliset elementit – melodia, harmonia ja rytmi – luovat narratiivisuutta. (Leydon 2013, 309.)

Musiikin narratiivisuus on tunnettu myös valtiollisella tasolla 1900-luvulla. Gregory Karl (2013) on tutkinut artikkelissaan Prokofievin viulusonaatin narratiivisuutta. Hänen mukaansa neuvostoliittolaisten säveltäjien musiikista on löydetty omana aikanaan narratiivinen ulottuvuus. Esimerkiksi Shostakovichin useasta teoksesta löydettiin antikommunistisia tai muuten kriittisiä vaikutteita. Valtion johdon tulkinta narratiivisuudesta ohjasi säveltäjän uraa. (Karl 2013, 362.) Huolimatta kertovuudenhakuisuudesta sävellysajan kohtana, nämä teokset antavat mahdollisuuden myös objektiiviselle narratiivianalyysille. Prokofievin viulusonaatti kuuluu Kleinin jaottelussa narratiivisen ja uusnarratiivisuuden välille ja Karlin analyysi osoittaa narratiivisuuden analyysin voimakkuuden tällaisissa tonaalisia keinovaroja käyttävissä teoksissa.

4 Ensimmäinen osa: *Espacios*

Ensimmäisen osan muoto on kolmijaksoinen. Ensimmäinen jakso muodostuu alusta harjoituskirjaimen E loppuun, toinen harjoituskirjaimesta F harjoituskirjaimen H loppuun ja kolmas harjoituskirjaimesta I osan loppuun. Ensimmäinen jakso muodostuu kahdenlaisesta materiaalista: orkesterin synkooppi aiheesta ja kitaran resitatiiveista. Jakso on muodoltaan a b a b *cadenza* a, jossa a on synkooppi aihe ja b kitaran resitatiivi. Sävelkieli on uusmodaalista, jolla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa sitä, että sävelkieli on posttonaalista, mutta säveljoukkoina käytetään diatonisuudelle läheisiä säveljoukkoja. Synkooppi aiheiden rytmi on hyvin suoraviivaista, vaikkakin tahtilajit vaihtuvat, kun taas resitatiivien rytmi on hyvin vapaanoloista, lähestulkoon improvisatorista.

Toinen jakso on hyvin orkesteripainotteinen ja kitara toimii pääosin säestävänä elementtinä. Jakson erilaiset materiaalit eroavat lähinnä harmonisella ja säveljoukkolisella tasolla (ks. seuraava alaluku). Jaksosta voisikin muotoilla aapiskirja-analyysin c d c, jossa c muodostuu karkeasti cis-pohjaiselle harmonialle ja d b-pohjaiselle harmonialle. Koko osan rytmi on pääosin hyvin legatomaista ja hidasta, varsinkin orkestraalisissa jaksoissa, mutta toisen jakson jälkimmäisen vaiheen c (harjoituskirjaimesta H alkaen) orkesterisatsi on hyvin rytmistä ja näin syntyy odotus jostain uudesta.

Harjoituskirjaimesta I alkava jakso päättää osan. Se on pitkä, jatkuvasti hidastuva jakso, joka yhdistää ensimmäisen jakson kitararesitatiivien ja orkesterin synkooppi aiheiden materiaaleja. Koko osan muoto tuntuu noudattelevan toisen jakson kaltaista kolmi-osaista A B A muotoa. Koko osan muoto on esitetty kaaviossa 4.1.

4.1 Sävelkieli

Konsertto on sävelkieleltään selkeästi posttonaalista, mutta siitä on kuitenkin havaittavissa vahva harmonioiden ja joukkoluokkien välinen hierakkinen rakenne. Harmoniaa voidaan tutkia säveljoukkoluokkateorian avulla, jolloin herää kysymyksiä diatonisen ja pentatonisen joukkoluokan välisestä suhteesta. Tässä tutkielmassa käytetään säveljoukkoluokkateoriaa vain apuna eikä sen käytön soveltuvuuteen tällaisessa musiikissa oteta tarkemmin kantaa. Harmonia-alueet on määritelty tiiviimmässä mahdollisessa muodossa, normaalimuodossa (Straus 2005, 35).

Muoto	A					
Harj. kirjain		A–B	C	D	C a d e n z a	E
Orkesterin rooli	Melodia	Säestys	Melodia	Säestys		Melodia
Kitaran rooli	Soinnut	Resitatiivi	TACET	Resitatiivi		TACET
Harmonia / sävelikkö	Diatonia	Pentatonia	Diatonia	Pentatonia		Häiritty diatonia
Sävelikön pohjaääni / sentrisyys	A	E	A	G#		D → C#

Muoto	B					A'			
Harj. kirjain	F	F +10	G	G+10	H	I			
Orkesterin rooli	Melodia				Melodia	Melodia			Säestys
Kitaran rooli	Melodia				TACET	TACET	Säestys		Melodia
Harmonia / sävelikkö	Diatonisen osajoukot	Diatonia	Oktatonia	Diatonia	Diatonia, joka etenee	Diatonia			Diatonia / Pentatonia
Sävelikön pohjaääni / sentrisyys	C#	E	Bb	A	C# →	C	A	C	E

Kuvio 4.1. Ensimmäisen osan muoto. Ylin rivi osoittaa koko osan muotoanalyysin etenemisen, toinen rivi kertoo tahtinumeroiden puuttuessa osan etenemisen harjoituskirjainten avulla. Rivit 3–6 osoittavat alaluvun 4.1 mukaiset roolit, säveliköt ja sentrisyyden kehittymisen. Taulukko on jaettu kahteen osaan ulkoasullisista syistä.

Sentrisyys näkyy analyysissäni vahvasti. Konserton harmonioilla on usein jokin selkeä keskussävel, joka usein esiintyy matalimpana sävelenä. Sentrisyys tarkoittaa jonkin sävelen esiintymistä keskeisenä. Keskeisyys voi ilmetä esimerkiksi toiston, keston, rekisterillisen ilmenevyyden, dynamiikan tai rytmisen tai metrisen sijaintinsa kautta. Sentrisyys posttonaalisessa musiikissa ei aina ole niin selvä kuin se esimerkiksi selkeän tonaalisessa musiikissa on: yhtenäisen linjan löytäminen posttonaalisen teoksen sentrisyydestä voi olla vaikeampaa kuin esimerkiksi toonikan määrittäminen tonaalisessa teoksessa. Samasta teoksesta voidaan löytää erilaisia keskussäveliä ja jokainen niistä on perusteltavissa. Musiikki – niin tonaalinen kuin posttonaalinenkin – ei ole kuitenkaan aina selkeää. (Straus 2005, 131–133.)

Kuten edellä on todettu, kokonaismuoto on kolmijaksoinen. Ensimmäinen jakso alkaa osan alusta ja päättyy ennen harjoituskirjainta F tahdissa 44. Ensimmäinen jakso koostuu orkesterin synkooppi aiheesta a ja kitaran resitatiiveista b. Synkooppi aihe a esitellään kuviossa 4.2 ja esimerkki kitaran resitatiiviaiheesta esitellään kuviossa 4.3. Orkesterimateriaalin nuottiesimerkit ovat redukoitu kolmelle viivastolle. Ylin viivasto osoittaa melodian, jos sellainen on kuultavissa, keskimmäinen kulloinkin käytössä olevan

joukkoluokan normaalimuodossa säveltasoinen ja alin bassolinjan. Kitaramateriaalin aineisto on reduktoitu kahdelle viivastolle, jossa ylemmällä viivastolla on kitaran stemma ja alemmalla orkesterin säestyksen säveljoukko. Molemmilla materiaaleilla on oma ominaisjoukkonsa. Synkooppi aihe rakentuu diatoniselle joukolle [013568t] ja kitaran resitatiivien taustalla soiva orkesterin sointu on pentatoninen joukko [02479].



Kuvio 4.2. Orkesterin synkooppi aihe a, t. 1–8 (Brouwer 1996, 1).



Kuvio 4.3. Kitaran resitatiiviaiheen b alku (Brouwer 1996, 2).

Ensimmäinen synkooppi aihe rakentuu diatoniselle joukolle [013568t], joka hahmottuu matalimman äänen perusteella a-sentriseksi. Synkooppi aihe päättyy harjoituskirjaimelle A, jossa joukko [02479] esiintyy basson sävelenään e. Sävelikkö muodostuu kitaran vapaista kielistä. Kitara esittelee ensimmäisen resitatiivinsa orkesterin säestäessä pentatonisella joukolla. Olennaista on huomata selkeästi alusta poikkeava tekstuuri. Alun rytmisyydelle kontrastiivisena toimiva rubatomaisuus sekä orkesterin roolin muuttuminen säestäväksi korostavat musiikillisen materiaalin muutosta.

Kitara esittelee toisen resitatiivinsa jousiston säestäessä uudella pentatonisella joukolla, kunnes kitaran kadenssi alkaa. Tämä jousiston sävelikkö on muotoa [e-fis-gis-h-cis]. Intuitiivisesti kadenssin luonne ja sävelkieli indikoivat muutosta. Intuitiivisuutta vahvistaa se, että kadenssin aikana solisti soittaa ensimmäisen kerran ilman orkesterin säestystä. Kadenssi päättyy harjoituskirjaimen E kohdalla, jossa synkooppi aihe palaa vielä kerran ensimmäisessä jaksossa. Säveljoukko on monisävelisempi kuin aiemmin. Diatoninen joukko on muuttunut huomattavasti dissonoivampaan muotoon [0123578t]. Puolisävelten dissonoiva luonne leimaa tätä jakson päättävää synkooppi aiheeseen esiintymää.

Toista jaksoa hallitsee orkesteri. Kuviossa 4.4 on harjoituskirjaimesta F alkava jakso, jossa perussointuna on cis-pohjainen joukko [0358], johon melodiassa lisätään säveliä yksitellen. Harmonia hahmottuu cis-mollipienseptimisoinnuksi. Melodian äänten myötä sävelikkö täydentyy diatoniseksi alueeksi, joka ei kuitenkaan enää sellaisena hahmotu.



Kuvio 4.4. Toisen jakson aloittava cis-sentrinen jakso (Brouwer 1996, 15–19).

Tämän jälkeen dissonanttisuus kasvaa entisestään. Harjoituskirjaimen G kohdalla esiintyvä aihe on selvästi diatonisuudesta ja pentatonisuudesta poikkeava ja käyttää oktatonista sävelikköä. Melodiallyisesti tämä aihe on sitä edeltävän aiheen kaltainen. Melodialle tyypillistä näissä kahdessa aiheessa on laaja rekisterillinen liike. Edeltävät, ensimmäisen jakson orkesterin melodiat ovat olleet pienellä sävelalueella liikkuvia, kuten alun melodia-aihe, jossa melodia liikkuu puhtaan kvintin alueella. Sen sijaan cis-sentrisen vaiheen

melodia ambitus on oktaavi ja suuri septimi ja oktatonisen melodian suuri septimi. Tähän asti teoksen rytmikka on ollut rauhallista. Harjoituskirjaimen H kohdalta alkava diatonisuuteen palaava jakso tuntuu kiivaasti etenevän kohti uutta johtuen orkesterin aikaisempaa rytmisemmästä tekstuurista sekä ennen kaikkea harmonisen rytmin kiihtymisestä. Orkesterin soittotapa on ollut aiemmin hyvin legatomaista. Tämän vuoksi kyseinen jakso kiinnittää kuulijan huomion ja antaa odottaa jotain uutta. Rekapitulaation tuntu palaa harjoituskirjaimen I kohdalla. Synkooppiihe palaa tahdissa I + 3, mutta on tällä kertaa kuitenkin rytmisesti augmentoitu. Augmentoitu orkesterin aiheen variantti rauhoittaa edelleen sointikuvaa. Pintatason rytmiiikan muutos luo tunteen hidastumisesta, vaikka tempomerkintä pysyykin samana

Osan kulminaatiopisteiden harmoniset alueet muodostavat selkeän kehikon koko osan muotorakenteelle, joka näkyy kuviossa 4.5. Niiden avulla on myös helppo hahmottaa osaa kokonaisuutena. On kuitenkin huomattava, että osan lopettava sointu luo kuitenkin jännitteisyyttä täyden diatonisuuden ja pentatonisuuden välimuotoisuudellaan.



Kuvio 4.5. Osan harmoniset kulminaatiopisteet.

4.2 Narratiivisuus ensimmäisessä osassa

Edellisessä alaluvussa kuvatut elementit luovat pohjan osan narratiivianalyysille. Ensimmäinen osa kuuluu Kleinin luokittelussa selvimmin uusnarratiiviseen luokkaan. Osan jännitteitä ja niiden purkauksia luova sävelkieli sekä rytmiikka ja tekstuuri viittaavat moderniin tyyliin ja näiden yhdistelmän perusteella uusnarratiiviseen luokkaan. Ensimmäisen osan niin kokonaisuutoa kuin narratiivisuuttakin luovista elementeistä olennaisimmat ovat orkesterin synkooppi aihe (a) ja kitaran resitatiivit (b). Näiden avulla osaa on helppo hahmottaa kokonaisuudeksi. Kolmivaiheisen ABA-muodon A:t koostuvat molemmista pääaiheista. Väliosa sisältää tekstuuriltaan erilaista materiaalia. Se kulminoituu oktatonisen harmonian esiintymiselle, joka muistuttaa orkesterin aikaisempaa melodia-aihetta.

Ensimmäisen osan narratiivinen ulottuvuus hahmottuu monella tasolla. Harmonian näkökulmasta vastakohtapari diatoninen–pentatoninen-harmonia-alue hahmottuu selvimmin. Diatonisuuden ja pentatonisuuden välinen suhde voi olla sekä komplementtinen että osajoukollinen⁶. Niiden välinen vastakohtaisuus ei hahmotu tässä teoksessa kummankaan roolin kautta, vaan niiden käytön mukaan. Diatonisuuden rooli on tämän teoksen kontekstissa dissonanttinen ja jännitteinen, kun taas pentatonisuus on stabiiliutta edustava.

Orkesterin melodia-aihe käyttää diatonista joukkoa ja on luonteeltaan eteenpäin pyrkivä. Eteenpäinpyrkivyyys ilmenee musiikissa sekä pintatasolla että laajemmalla tasolla. Pintatasolla eteenpäin pyrkivyyttä luo rytmiikka, harmonia ja melodia. Rytmisesti aihe liikkuu painokkain kahdeksasosin pysähtyen epäsäännöllisesti pidemmille aika-arvoille.

⁶ Tämän teoksen alussa esiintyvien diatonisuuden ja pentatonisuuden välinen suhde on osajoukollinen: pentatoninen joukko [d-e-g-a-h] kuuluu edeltävään diatoniseen joukkoluokkaan [a-h-cis-d-e-fis-g]. Myöhemmin säveliköt muuttuvat ja myös niiden välinen suhde muuttuu. Diatonisen joukon komplementti on pentatoninen joukko ja tätä on käyttänyt kitarasävellyksissä esimerkiksi Magnus Lindberg teoksessaan *Mano a mano* – joka tämän konserton tapaan on omistettu Timo Korhoselle – jossa kitaran vapaiden kielten pentatoninen joukko täydentää Des-duuriasteikon 12-säveliseksi joukoksi (Stenius 2006, 330–331).

Kitaran resitatiivit aiheen jälkeen korostavat rytmin eteenpäin pyrkivyyttä. Koska lyhyemmät nuotit aiheessa on aina kahdeksasosia ja pidemmät huomattavasti kahdeksasosia pidempiä, ja koska äänenvoimakkuus säilyy voimakkaana koko ajan, syntyy tunne toisaalta staattisuudesta (äänenvoimakkuus), mutta vielä enemmän eteenpäinpyrkivyydestä. Tätä nostaa esiin myös vastakohtapari melodia-sentrisyys. Aihe on sekä harmonialtaan että melodialtaan a-miksolyydinen, ja melodian liike säveleltä cis yläpuolisen sivusävelen kautta alaspäin kulkevalle melodiselle aiheelle päättyen sentrisyyden sävelelle a, korostaa melodisen aiheen pyrkimystä kohti lopuketta⁷. Toisaalta harmonian staattisuus, joka ilmenee 7-sävelisen harmonian säilymisenä läpi aiheen, luo paikallaan pysyvyyden tunnetta. Koko alun aihetta ja sen myöhempiä esiintymiä leimaa siis vastakohtaisuus staattisuuden (äänenvoimakkuus, harmonia) ja eteenpäinpyrkivyyden (melodia, rytmiikka) välillä, joka hahmottuu kuitenkin eteenpäinpyrkiväksi osan kontekstissa.

Orkesterin melodia-aiheen merkitys teoksen sisällä on siirtää seuraava jakso uudelle sävel- tai säveljoukkotasolle. Se itsessään sisältää jännitteen erityisesti harmonisella tasolla, jonka kuulija odottaa purkautuvan: vahva 7-sävelisen diatonisen joukkoluokan muodostaman harmonian dissonanssi purkautuu aiheen jälkeen, usein pentatonisen joukkoluokan jollekin harmonialle. Harmonian tasolla aihe on tasainen, kuten edellä on jo kuvattu, mutta melodian päätös on aina merkittävä. Harjoituskirjaimen A kohdalla alkaa kitaran ensimmäinen resitatiivi ja näiden kahden pääaiheen kontrastisuus ajallisesti tulee kuulijalle selväksi jo alkutahtien aikana.

Näiden elementtien vastakohtaisuus ilmenee siis diatonian ja pentatonian sekä orkesteritekstuurin ja kitaran resitatiivitekstuurin välillä. Myös ajankäytön suhteen nämä elementit ovat hyvin vastakkaisia. Orkesterin teema a on hyvin eteenpäin pyrkivä ja etenevä, kun taas kitaran resitatiivien ajaksi eteneminen pysähtyy.

⁷ Tässä työssä käytetään moodien nimityksiä selkeyttämään diatonisen säveljoukon ilmenemismuotoa. A-miksolyydinen viittaa siihen, että jakso käyttää (i) diatonista säveljoukkoa, (ii) se on a-senttrinen ja (iii) sävelikkö on a-miksolyydisestä moodista [a-h-cis-d-e-fis-g].

Raymond Monelle ja Robert Hatten (2000) ovat kuvanneet teoksessaan ajatuksen, jossa on kaksi erilaista aikakäsitystä. Itse ajatus ei ole Monellelta ja Hattenilta, vaan jopa fyysikot – muiden muassa Albert Einstein – ovat todenneet, että ajan nopeus riippuu sen havaitsijasta. Musiikissa tämä näkyy ajatuksena luonnollisesta ajasta ja koetusta ajasta. Näille ei ole olemassa selkeitä, vakiintuneita käännöksiä, joten käytän niistä nimityksiä objektiivinen (luonnollinen) ja subjektiivinen (kuvitteellinen) aika. Objektiivinen aika etenee lineaarisesti ja kronologisesti, kun taas subjektiivisen ajan nykyhetki kestää juuri niin kauan kuin tarvitsee kunkin aktiviteetin suorittamiseen: on kyse sitten golflyönnistä tai viulun fraasista. Aikakäsitysten ero perustuu siihen, että objektiivinen aika on vain peräkkäisiä yksittäisiä tapahtumia, mutta subjektiivisessa ajassa nämä peräkkäiset tapahtumat hahmottuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Kaunis melodinen kaarros on kokonaisuus eikä vain peräkkäisiä säveliä. (Monelle & Hatten 2000, 81–82.)

Brouwerin konserton ensimmäisen osan aiheissa tämä aikakäsitys ilmenee selkeimmin vastakohtaisuutena orkesterin aiheen ja kitaran resitatiivien välillä. Orkesterin aihe on omasta sisäisestä vastakohtaisuudestaan huolimatta objektiivisen ajan mukaan etenevä. Aihe kestää juuri niin kauan kuin se nuotissa lukee ja on selkeästi hahmotettavissa. Sen sijaan kitaran resitatiiveissa objektiivinen aika jatkaa kulkuaan, mutta musiikin pinnatasolla aika ”pysähtyy”. Resitatiiveilla on juuri niin kauan aikaa kuin mitä ne tarvitsevat ”saadakseen sanottavansa sanottua”.

Orkesterin teema a perustuu siis A-sentriselle säveljoukolle, joka hahmottuu miksolyydiseksi asteikoksi. Kontrabasson linja pyörii sävelen a ympärillä, mikä vahvistaa harmonia-alueen pohjasävelen tuntua. Orkesteritekstuuri on hyvin tiivistä ja vertikaalisena harmoniana soi lähes koko ajan koko diatoninen joukko. Kitara osallistuu orkesterin tekstuuriin omalla, flamencoön viittaavalla rasguedolla. Teema on pituudeltaan 8 taktia.

Vastakohtaisuus harjoituskirjaimen A kohdalla on hyvin selkeä. Säveltasollisesti päädyttään tasolle e ja harmonia-alueena on diatonisuuden sijaan pentatonia. Pentatonia on muotoa [d-e-g-a-h], joka saa muotonsa kitaran vapaista kielistä. Vaikka orkesteri jatkaa soittamista, on sen rooli hyvin erilainen. Sen tehtävänä on säestää pianissimo kitaran

ensimmäistä resitatiivia. Tässä etenemisen tuntu pysähtyy. Kitaran resitatiivi koostuu eräänlaisista ”pyrähdyksistä”, joita orkesteri imitoi kahden tahdin välein. Orkesterin eleet eivät muistuta alun teemaa, vaan nimenomaan kitaran resitatiivien pyrähdyksiä. Toimijat vaihtavat niiden ajaksi paikkaa, sillä kitara säestää osittain orkesterin eleitä vastaavan kaltaisella trillillä kuin millä orkesteri kitaraa resitatiivin aikana. Tahtimäärällisesti kitaran resitatiivi kestää 8 tahtia, mutta ajallisesti tuntu on hyvin erilainen. Ajallinen kesto on erilainen, mutta ajan tuntu hahmottuu myös objektiivisen ja subjektiivisen aikakäsityksen erolla.

Näiden kahden elementin eteneminen teoksessa rytmittää sen hahmottamista. Osa hahmottuu kolmiosaiseksi A-B-A -muodoksi. Ensimmäinen A hahmottuu juuri näiden kahden aiheen välillä. Orkesterin teema a on ajallisesti ja harmonisesti etenevä elementti, jonka kitaran resitatiiviaihe b pysäyttää. Diatonisuuden ja pentatonisuuden vuorottelu on selkeää, vaikka etenkin pentatoninen harmonia-alue muokkaakin olomuotoaan selvästi. Näistä kahdesta elementistä orkesteriaihe a päättää ensimmäisen kolmiosaisen muodon A:n. Tekstuurillisesti ja teemallisesti orkesteriaiheen voimakkuus ei jää epäselväksi, mutta harmonia-alueena harjoituskirjaimen E kohdalla esiintyvä orkesteriaihe on epäselvä. Sen diatonisuus on häiritty ja se etenee entistä voimakkaammin kohti seuraavaa jaksoa. Orkestraatio vahvistaa näitä parametreja vaskicrescendoillaan. Tässä vaiheessa vastakohtapari ei ole siis selvinnyt täysin.

Osan kokonaismuodon jakso B alkaa merkityksellisesti vajaalla pentatonisella joukolla, johon yksitellen lisätään säveliä. Näistä muodostuvista joukoista muotoutuu diatonisen joukkoluokan erilaisia 5-sävelikköjä, ja kokonaisuutena harmonia-alueeksi voidaan hahmottaa cis-pohjainen diatoninen joukko [cis-dis-e-fis-gis-ais-h], cis-doorinen. On kuitenkin huomioitavaa, että vertikaalisesti olennaisin harmonia on pikemminkin pentatoniseen kuin diatoniseen viittaava.

Vastakohtapareista dialogi etenee diatonisuus–pentatonisuus -asteikolla merkittävästi juuri tämän jakson alussa. Se, että edellisessä jaksossa diatonisuus on viitannut selkeästi orkesterin aiheeseen ja pentatonisuus kitaran aiheeseen muuttuu diatonisuuden ja pentatonisuuden dialogiksi. Sävel dis täydentäisi harmonian cis-pentatoniseksi, mutta sen

esiintyminen alttoviulun ylemmän divisin 16-osasivusävelisenä viittaa siihen, että vallitseva harmonia on cis-mollipienseptimisointu, johon lisätään yksittäisiä säveliä cis-diatonisesta säveliköistä [cis-dis-e-fis-gis-ais-h]. Harmonioiden paikallinen viisisävelisyys viittaa siis pentatoniseen asteikkoon ja laajemmassa mittakaavassa melodian sävelet muodostavat cis-dooriseksi täydentävän sävelikön ja ohjaavat kuulemaan jakson diatonisena. Yhtä kaikki, pentatonisuus on siirtynyt kitaran resitatiivien taustalta orkesterin uuteen melodia-aiheeseen ja kitara on siirtynyt solistin osasta orkesteria säestäväksi. Tämä viittaa siihen, että alkanut jakso on narratiivisesti jotakin uutta: kyseessä ei ole kumpikaan alkutilanteista, vaan pikemminkin näiden kahden dialogi. Ei ole selvää kumpaan säveljoukoista aihe vahvemmin viittaa.

Tahdissa F+10 kitaran resitatiivien aihe palaa, mikä jatkaa dialogia. Ajan kokemus aiheessa on kuitenkin eri kuin alussa: tässä ei pysähdytä vain kuuntelemaan rubatomaista resitatiivia, vaan orkesterin säestys vie narratiivia eteenpäin. Säestävä elementti on selvästi pentatoninen, mutta se on vain ohimenevä vaihe, sillä harjoituskirjaimen G-kohdalla kuullaan kertovuuden ja koko osan kannalta merkittävä aihe. Tämä oktagoninen aihe on koko dialogin kulminaatiopiste. Oktatonisuus, joka ei ole aiemmin esiintynyt osassa ja joka erityisen vahvasti pentatonisen jakson jälkeen korostuu uudenlaisena harmoniana luo tunteen muuttuneesta narratiivisesta tilanteesta. Pentatonisuus–diatonisuus -akselilla on siis jokin selvä poikkeama, joka ei selity näillä kahdella joukkoluokalla. Teksturaalisesti aihe on kuitenkin samankaltainen kuin harjoituskirjaimen F kohdalla alkanut cis-mollijakso. Kitara toimii säestävänä elementtinä ja orkesterin melodia on kaarokseltaan ja luonteeltaan samankaltainen kuin edeltävän jakson. Oktatonista jaksoa seuraava vaihe on taas alun resitatiiveihin viittaava ja vahvasti samankaltainen kuin samaista oktagonista jaksoa edeltänyt vaihe. Nämä muodostavat jälleen uuden pienoiskolmoismuodon: a-b-a'. B on vahvasti kontrastiivinen sitä ympäröiville aiheille, jotka korostavat vahvasti kitara–solisti -akselilla kitaran asemaa johtavana elementtinä. Hetkellisesti vaikuttaa siltä, että juuri tämän akselin dialogi olisi ratkennut. Melodia-sentrisyyks-akselin dialogi sen sijaan on vahvassa käännekohdassa, joka jatkuu seuraavan harjoituskirjaimen kohdalla.

Harjoituskirjaimen H kohdalla alkava orkesterin uusi, varsin vahvasti sekä pintatason kuvioinniltaan että harmoniselta rytmiltään eteenpäin pyrkivä aihe toimii orkesterin asemaa vahvistavana elementtinä, jota entisestään korostaa se, että kitara on ensimmäisen kerran kokonaisen aiheen ajan hiljaa koko osan mittaisen kolmiosaisen A-B-A' -muodon B-osan aikana. Kuten sonaattimuodon kehittelyjaksoinkin, myös tämä vaihe on musiikillisesti hyvin merkittävä, mutta sen perustavanlaatuinen tarkoitus on viedä kohti rekapi-tulaatiota. Vaikka osa ei ole sonaattimuotoinen, kontrastoivien elementtien roolit vertautuvat kuitenkin löyhästi siihen A-B-A-muodon kautta ja erityisesti B-jakson rooli hah-mottuu edellä mainitun kaltaisesti rekapi-tulaatiota valmistelevalle. Sonaattimuodon narratiivisuudesta on esitetty monia näkemyksiä, kuten aiemmin on jo esitelty.

Kuten aiemmin on todettu, alun melodia-aiheet ovat aikakäsitykseltään lineaarisia ja ki-taran resitatiivit lyyrisiä. Tämä harjoituskirjaimen H kohdalla oleva jakso sen sijaan tun-tuu olevan näiden suhteen erilainen: Vaikka jakso saakin jo tahtimäärältään vahvan pai-noarvon (21 tahtia), sen ilmaisullinen sisältö vaikuttaa vielä vahvemmalta. Aiempien ai-heiden temaattinen ja narratiivinen sisältö on voitu tiivistää varsin lyhyeen. Tässä jak-sossa sen sijaan musiikillisia tapahtumia on asetettu lyhyempään aikaan kuin mitä sama määrä tapahtumia lineaarisena aikana tarvitsisi. Pohjimmiltaan aiheen sisältö on kuiten-kin viedä kertovuutta kohti jonkinlaista ratkaisua. Ja tämä dialogi ratkeaa harjoituskirjai-men I kohdalla, jossa alun orkesteri aihe palaa diatonisuuden kanssa. Diatonisuus saa vahvan ratkaisun tunteen, orkesteri tuntuu voittaneen kitaristin ja melodisuus vaikuttaa olevan oman dialoginsa voittaja. Kaikki se, mitä orkesteri alussa edusti, tuntuu voitta-neen. Osan etenevä luonne tuntuu pysähtyneen. Myös harmonisesti koko osa tuntuu päätyneen lopukkeelle, kun pintatason liike ei enää tue eteenpäinpyrkivyyttä.

Kertovuus ei kuitenkaan vielä ole osan mittakaavassa ohi. Tahdissa I+17 kitara palaa säestämään orkesteria ja vielä tässäkin vaiheessa dialogi tuntuu ratkenneen alun tilan-teen hyväksi. Edes säveltasollinen muutos tasolta C tasolle A ei ole riittävän vahva indi-kaattori narratiivisuuden jatkumisesta. On ikään kuin osan aika olisi pysähtynyt. Alun orkesterin aihe palaa augmentoituna, mikä luo tunteen yhä vahvemmassa konfliktin rat-keavuudesta. Tämän aiheen lopussa kuultavat viittaukset alun kitaran resitatiiveihin luo-vat kuitenkin tunteen kertovuuden jatkumisesta.

Kitaran melodia x (kuvio 4.6), joka esitellään tässä jaksossa ensimmäisen kerran, esiintyy kevyen orkesteritekstuurin päällä. Tämä melodia linkittää kaikki konserton osat narratiivisesti toisiinsa, mutta tämä ilmenee vasta myöhempien osien myötä. Jo alussa kitaran resitatiivien aiheuttama tunne päähenkilön hahmottumisesta solistin stemmaan saa vahvistuksen tämän melodian myötä. Tässä vaiheessa melodia tuntuu vain haikealta päähenkilön laululta. Merkintä *cantabile* vahvistaa tätä narratiivista tulkintaa. Ensimmäinen osa loppuu tämän melodian jälkeen esiintyville resitatiivin katkelmille.



Kuvio 4.6. Melodia X, ensimmäisen osan esiintymä (Brouwer 1996, 39).

Koko osan viimeiset kaksi tahtia avaavat dialogin osittain uudelleen. Osan lopettava harmonia on luonteeltaan sekä diatoninen että pentatoninen. Se koostuu D-duuri ja e-molli-kolmisoinnuista [d-e-fis-g-a-h], mikä viittaa sekä alun diatoniseen joukkoon, joskin ei niinkään a-, vaan pikemminkin e-sentriseen. Toisaalta ilman säveltä [fis] sointu olisi alun pentatoninen harmonia. Esitelty vastakohtapari ei saavuta tyydyttävää ratkaisua, vaan kuulija jää odottamaan uutta osaa. Melodia–sentrisyys -akselilla sentrisyys tuntuu jäävän valloilleen, joskaan ei täysin selvästi. Kitara–orkesteri -akselin dialogi sen sijaan jää selvimmin auki. Ilman melodiaa x solistin rooli olisi ollut lopussa säestävä, joka olisi vahvistanut orkesterin asemaa. Toisaalta ilman viimeisen tahdin sointua, koko osa olisi voinut tämän vastakohtaparin osalta hahmottua solistin voitoksi. Se, että mikään dialogi ei saavuta selkeää ratkaisua tekee osasta narratiivisesti keskeneräisen. Kertovuuden oletetaan jatkuvan myöhemmissä osissa.

5 Toinen osa: *Levedad y Peso*

5.1 Muotorakenne ja sävelkieli

Konserton toinen osa on konserttoperinteen mukaisesti hidas. Sen nimi *Keveys ja painavuus* viittaa konserton osista selkeimmin Italo Calvinon teokseen, joka on toiminut Brouwerin mukaan teoksen innoituksena (ks. luku 2.3). Calvino toteaa esitelmässään *Keveys*, että ”emme voisi ihailla kielen keveyttä elleimme osaisi arvosta myös painavaa ilmaisuja” (Calvino 1995/1993, 36). Tämä keveyden ja painavuuden välinen kontrasti näkyy osassa erityisesti kitaran ja orkesterin tiettyjen aiheiden suhteessa. Kitara tuntuu edustavan vahvasti keveyttä ja erityisesti orkesterin diatoniset klusteriaiheet painavuutta⁸. Tämä ilmenee jo alun kitaran ja orkesterin välisessä dialogissa. Kitaran aloittama kellomainen aihe pienemmällä äänenvoimakkuudella ja kapeammalla rekisterillä hahmottuu keveydeksi. Vastakohtaisesti kitaran kanssa dialogisesti esiintyvät patarumpujen iskut ja viimeistään jousten kitaran aihetta imitoiva huokausaihe hahmottuvat painavuudeksi.

Osan alku on muodoltaan pirstaleinen. Se tuntuu etenevän aiheesta toiseen ilman selkeää motiivista yhteyttä tai kehittelyä. Aiheet luovat vaihtelevuudellaan muodollisen hahmottumisen tuntua, mutta se ei saa aiheiden välisessä vuorottelussa vahvistusta. Vasta harjoituskirjaimen D kohdalla päädytään aiheelle (päämelodia), josta osan kokonaisuus alkaa hahmottua. Tämän aiheen ja sen vasta-aiheen (diatoninen klusteriaihe) välinen dialogi muodostaa osan rakenteeltaan lopulta muotoon A B A' B cadenza A. Alku hahmottuu retrospektiivisesti johdannoksi, jolla on kuitenkin koko konserton laajuinen narratiivin kannalta oma merkityksensä. Koko osan muodollinen kaarros on esitetty kuviossa 5.1.

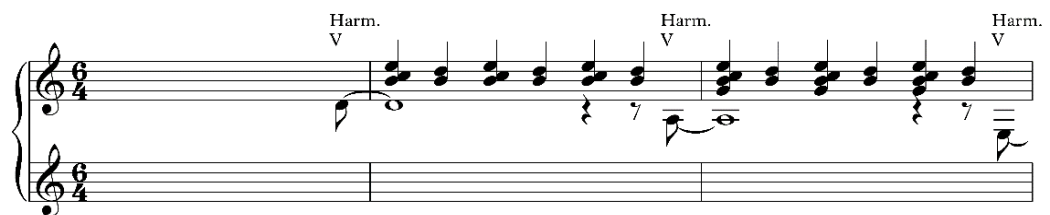
⁸ Tässä tutkimuksessa diatonisella klusterilla tarkoitetaan kaikkien diatonisen joukkoluokan sen hetkisen esiintymän sävelluokkien esiintymistä yhtäaikaisena harmoniana. Klusteri esiintyy teoksessa sekä perinteisen klusterimaisesti samassa oktaavialassa, mutta tässä merkitystä on laajennettu koko rekisterin kattavaksi: sävelet voivat siis esiintyä missä tahansa oktaavialassa, mutta jos ne esiintyvät selkeästi yhtäaikaisena seitsensävelisenä harmoniana, käytetään siitä nimitystä diatoninen klusteri.

Muoto	Johdanto, joka etenee kohti A:tä						A
Harj. kirjain		A	B	B+3	C	C+5	D
Kitara / Orkesteri	Kitara	Orkesteri	Molemmat	Molemmat	Orkesteri	Molemmat	Molemmat
Moodin vivahde	Epäselvä	Aiolinen	Lyydinen	Aiolinen			
Sentrisyys / pohjaääni	Epäselvä	A	F	A			
Aihe	Alku	Huokaukset	Resitatiivi	Fragmen- tit	Huokaukset	Fragmen- tit	Melodia A

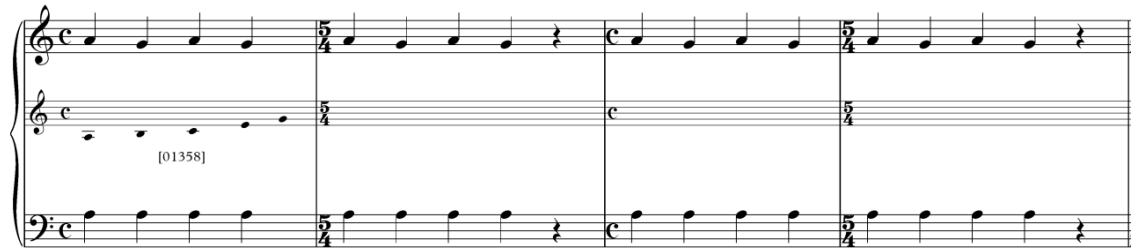
Muoto	B	A'	B	cadenza	A	Takauma
Harj. kirjain	E	F	G+5	H	I+2	J
Kitara / Orkesteri	Orkesteri	Molemmat	Orkesteri	Kitarakadenssi	Orkesteri	Molemmat
Moodin vivahde	Fryyginen	Lyydinen	Fryyginen	Lyydinen	Doorinen	Aiolinen
Sentrisyys / pohjaääni	G	E	G	F	A	E
Aihe	Painava diat. klusteri	Melodia A' (duurivariantti)	Painava diat. klusteri	Resitatiivi	Melodia A	Melodia I osasta

Kuvio 5.1. Toisen osan muoto. Ylin rivi osoittaa koko osan muotoanalyysin etenemisen, toinen rivi kertoo tahtinumeroiden puuttuessa osan etenemisen harjoituskirjainten avulla. Rivit 3–6 osoittavat alaluvun 5.1 mukaisen kitaran ja orkesterin välisten roolien kehittymisen, sävelikköjen luonteen ja sentrisyyden kehittymisen. Moodin vivahde perustuu diatonisen joukkoluokan pohjasäveleltä tai sentrisyyden keskussäveleltä lähteväksi asteikoksi. Kuvio on jaettu kahteen osaan ulkoasullisista syistä.

Solisti aloittaa osan yksin eräänlaisella huokausaiheella, joka muodostuu vuorottelevista dissonanssilta konsonoivammalle etenevistä sekunneista (kuvio 5.2). Soittotapa ja instrumentti ei heti yhdisty ”huokaukseksi”, mutta samaa aihetta mukaileva huokausaiheeksi hahmottuva orkesterin aihe (kuvio 5.3) antaa viimeistään retrospektiivisesti kitaran aiheelle huokausmaisen luonteen. Kitara-aihe yhdistyy orkesterin aiheeseen pata-rumpujen kaikumaisen eleen myötä.



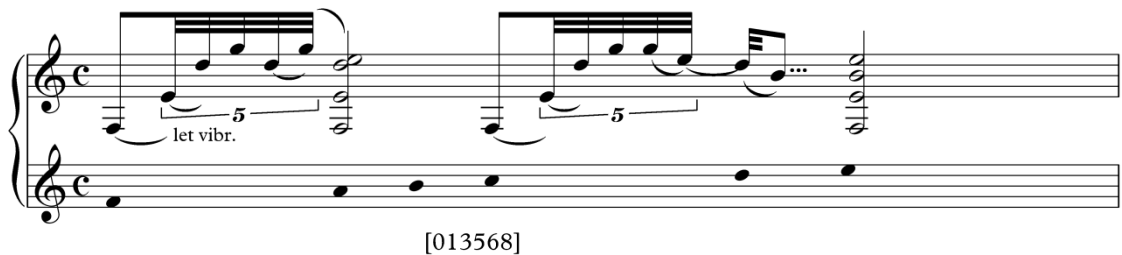
Kuvio 5.2 Osan aloittava kitaran aihe (Brouwer 1996, 42).



Kuvio 5.3. Orkesterin huokausaihe (Brouwer 1996, 44). Keskimäinen viivasto osoittaa vallitsevan harmonian.

Kitaran aloittavan aiheen mukaisesti myös orkesterin melodia on vahvasti toistoa käyttävä. Melodian sävelet a–g, ja myöhemmin h–a toistuvat niin, että ylempi sävel esiintyy painokkaampana. Koko orkesterin huokausaihe perustuu diatoniselle asteikolle, joka basson sävelen kautta hahmottuu a-sentriseksi. Voimakkaimpana harmoniana esiintyy vahvoilla tahdinosilla esiintyvä a-mollipienseptimisuurnooisointu [a-h-c-e-g], joka on normaalimuodossaan [01358].

Harjoituskirjaimen B kohdalla esiintyy selkeä viittaus ensimmäisen osan kitaran resitatiiveihin (kuvio 5.4). Resitatiivin aihe esiintyy pohjasävelenään f ja harmonia on selkeästi diatoninen, modaalisesti hahmotettuna f-lyydissävytteinen. Lyhyen resitatiivin jälkeen seuraa jälleen uusi aihe (kuvio 5.5). Huokausaiheen paluu harjoituskirjaimen C kohdalla luo kuitenkin jatkuvuuden ja selkeämmän struktuurin tuntua: Aihe on ensimmäinen osan aikana toistuva musiikillinen aihe. Huokausaihetta seuraa toisen kerran esiintyvä vaihtuvatahtilajinen jakso (kuvio 5.4), jonka jälkeen edetään harjoituskirjaimen D-kohdalla selkeälle välietapille. Pirstaleinen, aiheita esittelevä alku päättyy vasta tässä vaiheessa vakaammalle aiheelle.

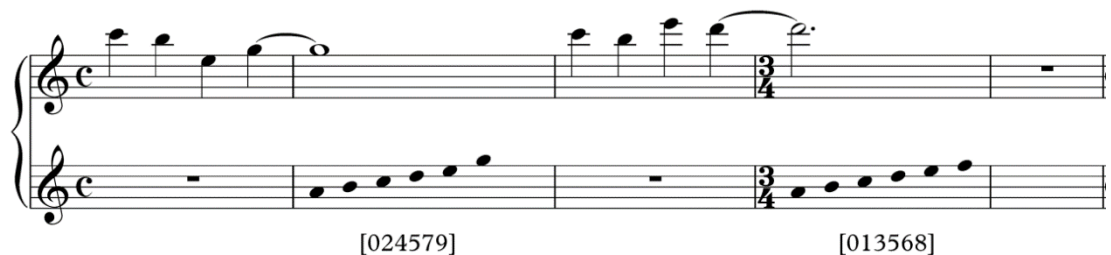


Kuvio 5.4. Näyte kitaran resitatiivista (Brouwer 1996, 45).



Kuvio 5.5. Kitaran aihe (Brouwer 1996, 46).

Kuvion 5.6 melodinen aihe on osalle merkittävä. Vaikka kyseinen aihe onkin tässä vaiheessa jälleen uusi aihe erilaisia aiheita esittelevän alun jälkeen, se hahmottuu myöhemmin merkittäväksi muotoa luovaksi elementiksi. Sen yhdistää aiempiin aiheisiin se, että sävelikkö on – alun mukaisesti – a:lle rakentuva diatonisuus, joka koostuu samoista sävelistä kuin koko osan aloittaneiden huokausaiheiden säveliköt. Harmoniat eivät ole täydellisiä diatonisia klustereita. Ne voidaan hahmottaa laajoiksi terssirakenteisiksi soinnuiksi, mutta niiden orkestraatio korostaa kuitenkin sekuntirakennetta, jolloin harmoniat hahmottuvat a-aiolisen asteikon klusteriksi g–e. Aihe on ensimmäinen osan aihe, jolla on selkeä melodia. Tämä korostaa aiheen roolia jo tässä vaiheessa ja se alkaa hahmottua pääteeman kaltaiseksi johtavaksi aiheeksi. Koko konserton syklistä luonnetta – joka myöhemmin saa uusia ilmenemismuotoja – luo kitaran improvisatorisen kaltaiset ”pyrähdykset” (esimerkiksi tahti D+6) ja huilun ensimmäisen osan loppuun viittaava synkooppi aihe tahdissa D+8.



Kuvio 5.6. Pelkistetty johtava melodia (Brouwer 1996, 49–50).

Toinen merkittävä aihe toisessa osassa on painava diatoninen klusteriaihe (kuvio 5.6). Se esiintyy ensimmäisen kerran harjoituskirjaimen E kohdalla. Tasainen eteneminen puolinuotein, dynamiikka, soitinnus ja diatoninen klusterisuus luovat kuvan painavuudesta, johon osan nimikin viittaa. Tätä korostaa vielä johtavan melodia-aiheen esiinty-

minen juuri ennen klusteriaihetta ja heti sen jälkeen. Viimeistään koko orkesterin unisonotahdin jälkeen päätyminen sävelelle h tahdissa F-6 (kuvion 5.6 kaksi viimeistä taktia) korostaa klusteriaiheen painavaa vastakohtaisuutta suhteessa muihin osan aiheisiin.



Kuvio 5.7. Painava diatoninen klusteriaihe (Brouwer 1996, 53–54).

Johtava aihe saa duurivariantin harjoituskirjaimen F kohdalla (kuvio 5.7). Sen saapuminen esittelee uudenlaisen harmonisen maailman koko konsertossa. Harmoniamailma viittaa vahvasti tonaalisuuteen kolmi- ja nelisointuisuudellaan. Huokausaiheet saavat tämän melodian jälkeen myös oman lyhyen varianttinsa harjoituskirjaimen G kohdalla, jonka jälkeen klusteriaihe palaa ja palauttaa osan painavuuden. Aihe päätty ensimmäisestä esiintymisestä poiketen sävelelle f, joka toimii siltana kohti harjoituskirjaimen H kitaran kadenssia.



Kuvio 5.8. Johtavan melodisen aiheen duurivariantti (Brouwer 1996, 55).

Kadenssi päättyy osan aloittaneelle kitaran aiheelle ja edelleen orkesterin vastaavan aiheen takaumalle. Näitä seuraava johtava teema palauttaa kuitenkin oman mollivivahteisuuksensa. Aihe on jälleen basson sävelen myötä a-sentrinen, mutta sävelikkö on muuttunut modaalisesti katsottuna a-aiolisesta sävelen fis myötä a-dooriseksi. Kuten aiemmin on jo mainittu, moodeilla ei viitata teoksen modaalisuuteen, vaan niitä käytetään selkeyttämään sentristen elementtien muuttumista. Säveljoukkoluokka voi pysyä samana, mutta sen vivahde muuttuu riippuen sävelten suhteesta keskussäveleen.

Kadenssin jälkeinen päämelodia luo tunteen osan päättymisestä. Harjoituskirjaimen J kohdalla kitara kuitenkin esittelee ensimmäisen osan lopusta tutun aiheen (melodia x) (kuvio 5.9). Samalla päädytään osaa hallinneesta a-sentrisyydestä ensimmäisestä osasta tuttuun e-sentrisyyteen, mikä näkyy vahvimmin bassonsävelestä. Tämä luo myös säveltasollisen takauman ensimmäisen osan loppuun ja samalla vahvistaa sitä tunnetta, että ensimmäinen osa ei saanut selkeää päätöspistettä. Säveltasojen ja aiheiden toistuminen luovat tunnetta koko konsertin sisäisestä rakenteesta ja syklisyydestä.



Kuvio 5.9. Kaikissa osissa toistuva melodia x, toisen osan esiintymä (Brouwer 1996, 73–74).

5.2 Keveyden ja painavuuden musiikillinen ilmeneminen toisessa osassa

Osan nimi *Keveys ja painavuus* ohjaa kuulijaa kuuntelemaan materiaalien vastakohtaisuuksia. Kumpikaan adjektiiveista ei kuitenkaan ole selkeästi musiikkilähtöinen, vaan pikemminkin kuvaileva. Painavuus musiikissa vaatii tietyt elementit, joiden pohjalta sen painavuus tai keveys ilmenee. Kuten aiemmin on jo todettu, juuri toinen osa viittaa selvimmin Italo Calvinon teokseen *Kuusi muistiota uudelle vuosituhannelle*, joka on Brouwerin omien sanojensa mukaan ollut taustalla vaikuttamassa konserttoon (Korhonen 2001, 12). Calvino asettuu itse teoksessaan puolustamaan keveyttä, koska kokee hänellä olevan enemmän keveydestä sanottavaa. Hän toteaa, että maailman painavuutta edustavat ominaisuudet tarttuvat hänen kirjalliseen tuottamiseensa ja sitä välttääkseen on tarkasteltava maailmaa toisesta näkökulmasta. Vastakohtapari ei kuitenkaan ole mustavalkoinen hyvän ja pahan välinen dialogi. Calvino toteaa, ettei kielen keveyttä voi ihailla, ellei osaa arvostaa myös painavaa ilmaisua. (Calvino 1995/1993, 17–36.)

Tässä analyysissä keveyden ja painavuuden erot näkyvät erilaisten vastakohtaparien kautta. Mitään selkeitä viittauksia Calvinon teokseen osassa ei nimen lisäksi ole, mutta sama vastakohtaisuuden tarve, jonka Calvinokin nostaa esiin, on läsnä myös musiikillisten aiheiden välisessä dialogissa. Vastakohtaparin ääripäät eivät ole toista arvokkaampia, vaan lähtökohtana oleva niiden välinen vuoropuhelu luo teokselle ja sen musiikillisille elementeille ominaissävynsä ja vaihtelevuutensa.

Solistin materiaali edustaa usein keveyttä ja suhteessa siihen orkesteri ilmentää painavuutta. Orkesterin materiaalin sisällä voidaan kuitenkin erottaa kevyempiä ja painavampia osioita. Tästä esimerkkinä on huokausaihe. Koko osan aloittava kitaran huokausaiheen kaltainen tasainen neljäsosin liikkuva aihe edustaa tämän kevyintä esiintymää. Harjoituskirjaimen A kohdalla esiintyvä orkesterin variantti tästä aiheesta on orkesterin materiaaliksi kevyttä, mutta kontrastina solistille painavaa. Orkesterin materiaalin keveys tekee staattisuus mollipienseptimisuurnooisoinnun päällä. Painavammaksi aiheen tekee puolinuoteittain tapahtuva diminuendo, joka erityisesti korostaa ja painottaa vahvoja tahdinosia.

Keveys ja painavuus voivat esiintyä myös pintatasollisesti päällekkäin. Harjoituskirjaimen D kohdalla ensimmäisen kerran esiintyvä päämelodia edustaa kokonaisuutena keveyttä. Sen esiintymisissä kitarastemma edustaa ilmavuudellaan, staattisuudellaan ja melodisella etenemisellään keveyttä, kun taas yksinään orkesterin säestävä materiaali voidaan hahmottaa vastakohtaisesti painavammaksi. Orkesterin säestyksestä painavan tekee sekuntirakenteisuus. Päämelodian duuri-aiheessa orkesterin säestys on vastakohtaisesti kevyempää johtuen selkeästä tonaalisuuteen viittaavasta kolmi- ja nelisointuisuudesta ja ennen kaikkea terssirakenteisuudesta ja orkestraatiosta. Vaikka päämelodian ensimmäisen esiintymän säestävä materiaali voitaisiin hahmottaa laajaksi terssirakenteiseksi soinnuksi, sen orkestraatio korostaa sävelten välistä sekuntisuhteisuutta terssisuhteisuuden sijaan.

Orkesterin vastamateriaali, joka esiintyy ensimmäisen kerran harjoituskirjaimen E kohdalla, on selvästi kontrastiivisesti painavaa. Se eroaa aiemmasta materiaalista monella tavalla: (i) diatoninen klusteri vallitsevana harmoniana, (ii) eteneminen puolinuotein ja homofoninen orkestraatio ja (iii) aiolisen moodin muuttuminen fryygiseksi, joka luo vastakohtaisuutta osan aiheiden välillä: aiempi materiaali on aiolista ja intervallirakenteen muuttuminen fryygissävytteiseksi yhdessä muiden muuttuneiden parametrien kanssa tekee myös fryygisyydestä painavuutta edustavaa. Sen painavuus korostuu entisestään aiheen lopun unisonon myötä, kun päädytään h-urkupisteelle.

Narratiivisuus rakentuu vastakohtapareille ja toisen osan kertovuuden keskiössä on osan nimen mukaisesti keveys ja painavuus. Tätä ja muita vastakohtapareja esittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

5.3 Narratiivisuus toisessa osassa

Kuten edellisessä alaluvussa on esitelty, jo itsessään osan nimi luo vastakohtaparin, jonka varaan voisi rakentaa narratiivin. Keveys ja painavuus ovat musiikissa subjektiivisia adjektiiveja eikä niiden edustamia jaksoja voi ilmaista objektiivisesti, vaan kuulijan rooli korostuu hyvin vahvana. Itsessään keveys ja painavuus eivät siis näy teoksessa, vaan eri jaksojen sijoittuminen akselin keveys–painavuus välille luo vastakohtaisuuden kautta narratiivia.

Muita vastakohtapareja, joiden väliselle dialogille kertovuutta voi rakentaa, on teoksen sisäisesti muodostuva rakenne jännitteisyydestä ja niiden purkautuvuudesta. Vastakohtaisuus voi rakentua myös ensimmäisessä osassa esitellylle erilaiselle aikakäsitykselle. Etenkin huokausaihe on varsin staattinen, kuten myös kitaran resitatiivit. Melodia-aiheiden harmoninen rytmi luo uudenlaisen tunteen etenevyydestä.

Kuten aiemmin on jo mainittu, osan alku ei tunnu muodoltaan hahmottuvan selkeäksi tai tutuksi rakennetyypiksi. Vasta harjoituskirjaimen D kohdalta voidaan hahmottaa osan rakenne eri elementtien dialogiksi. Osan alusta (harjoituskirjaimet A–C) voidaan vastakohtapareiksi hahmottaa ainakin orkesterin ja kitaran välinen kontrastiero. Niiden välinen dialogi jää kuitenkin puuttumaan. Eri aiheet keskeytyvät kitaran improvisatorisiin jaksoihin eivätkä niiden mahdolliset jännitteet pääse purkautumaan, jos niitä edes ennättää muodostuakaan. Alku sijoittuu siis Kleinin narratiivisuusteorian luokkaan antinarratiivinen.

Päämelodian ensimmäisen esiintymisen myötä herää kuulijalle tunne narratiivisuuden kehittymisen kohonneesta mahdollisuudesta. Musiikki tuntuu liikkuvan antinarratiivisesta lohkosta kohti uusnarratiivisuutta. Tahdin E–4 kohdalla keveyttä edustava teema alkaa muuttua painavammaksi laskevan bassokulun (a–g–f) myötä. Harjoituskirjain E tuo uuden, selkeästi painavuutta edustavan elementin.

Osan aloittaa siis antinarratiivisen jakson jälkeen keveys, joka saa ilmenemismuotonsa kitaran melodiasta. Kuten ensimmäisessä osassakin, yksi vastakohtapari muodostuu solistin ja orkesterin välille. Toinen vastakohtapari muodostuu teemojen ympärille: keveyttä edustavat teemat ovat rytmisesti, melodian kaarrokseltaan ja harmonialtaan yhteneviä. Pääaihe on ensimmäiseen osaan viittaava ja vaihtelevalla rytmisyydellään tässä kontekstissa keveyttä edustava. Teemojen ympärille rakentuva kontrastisuus hahmotuu vasta jälkikäteen osan lopussa, mutta toisaalta harjoituskirjaimen E kohdalla esiintyvä painava diatoninen klusteriaihe viittaa jo edeltävän aiheen keveyteen. Lisäksi harmonioilla on oma merkityksensä keveyttä ja painavuutta luovissa elementeissä, mutta erilaisten harmoniatyyppien välille ei muodostu vastakohtaparia.

Painavuus saa ensimmäisen varsinaisen ilmenemismuotonsa harjoituskirjaimen E kohdalla. Diatoninen klusteriaihe toimii samalla periaatteella kuin ensimmäisen osan orkesteriaihe, mutta on luonteeltaan kuitenkin erilainen. G-sentrisen sävelikön [g-as-b-c-d-es-f] luoma keskussävelen ja sitä seuraavan yläpuolisen sävelen välille rakentuva pieni sekunti, klusterimaisuus ja voimakas, puolinuotteja korostava painava rytmiiikka ovat tälle aiheelle ominaispiirteitä. Painavuus kuitenkin antaa keveydelle sijaa ennen harjoituskirjainta F ja viimeistään sen kohdalta alkavan teeman myötä. Painava klusteriaihe ”murenee kasaan” unisonolopetuksen myötä. Päätyminen sävelelle h on merkittävä painavuudesta luopuva ele, koska se on edeltävän sävelikön ulkopuolinen sävel ja kitara omalla keveyttä korostavalla roolillaan osoittaa myös orkesterin painavuudelle vastaakohtaisuutensa.

Pääteeman duurivariantti edustaa terssirakenteisilla soinnuillaan ja duurimoodisuudellaan osassa järjestystä. Tässä vaiheessa koko osa hahmottuu retrospektiivisesti pitkäksi prosessiksi alun pirstaleisesta rakenteesta kohti keveyden ja painavuuden vuorottelua, kunnes se päättyy keveimpään olemukseensa harjoituskirjaimen F kohdalla. Se voi toki päättyä keveimpään olemukseensa jo tahdissa F-6, jossa päädytään unisonossa sävelelle h. Näiden kahden vaihtoehdon välillä on haastava tehdä selkeää eroa: toisaalta unisono on dynamiikan ja sitä edeltävän materiaalin pohjalta äärimmäistä keveyttä edustava ele. Toisaalta tällainen kuuden tahdin mittainen hyvin pelkistetty jakso voi hahmottua myös sidosjaksoksi klusterin ja pääaiheen duuriversion välillä ja näin sillä ei olisi omaa asemaansa narratiivisessa kehityksessä. Kuulija kuitenkin tällaisen teoksen kontekstissa helposti jää seuraamaan teemoja tai aiheita, jolloin tällainen pelkistetty jakso jää vain sidosjaksoksi.

Pääaiheen duurivariantti toimii dialogina ja sen jälkeen esiintyvä orkesterin huokausaihe on saanut uuden, keveämmän ilmenemismuotonsa. Painavuus, joka vei kohti duurivarianttia, pelkistyi keveyden äärimmäiseksi esiintymäksi ja duurivariantti voidaan ainakin hetkellisesti hahmottaa keveyden ja painavuuden dialogiksi. Painavuus palaa vahvana elementtinä tahdin G+6 kohdalla. Orkesteri edustaa jälleen painavuutta omalla diatonisella klusteriaiheellaan, joka saa vielä ylimääräisen lopukkeen sen päättyessä säveltasolle f juuri ennen kitaran kadenssia.

Kitaran kadenssi alkaa viittauksella osan alkuun ja ensimmäisen osan resitatiiveihin. Molemmissa tapauksissa se edustaa keveyttä. Kadenssin aikana solisti ja patarummut käyvät pintatasolla selvää dialogia. Painavuutta edustavat patarummut toistavat keveyttä edustavan solistin aiheita. Lopulta narratiivi päättyy takaumalle, jossa solisti esittelee koko osan aloittaneen aiheen, mutta tällä kertaa ilman patarumpuja. Jousten huokausaihe on palannut takaisin painavampaan ilmenemismuotoonsa. Pääaihe palaa takaisin alkuperäiselle säveltasolleen, mutta tällä kertaa sen esittää jousisoittimet, jotka soittavat *con sordino*. Puolet soittavat jousella ja puolet imitoivat solistia soittaen pizzicato. Kitara lisää aiheen keveyttä omalla korkealta soitettavalla nopeasti liikkuvalla obligatolla.

Narratiivin monitasoisuus näkyy harjoituskirjaimen J kohdalla, josta alkaa takauma ensimmäisen osan loppuun ja melodiaan x. Koko osan konserton laajuinen narratiivinen merkitys hahmottuu vasta osan lopussa. Osa loppuu samankaltaisesti kuin ensimmäinen osa, mutta on merkittävää, että ensimmäisen osan lopun biharmoniaista (D-duuri ja e-molli) on jäänyt pois sävel fis, joka tekee harmoniasta selvästi pentatonisen.

Toinen osa alkaa siis pirstaloituneella muodolla, joka sijoittaa osan antinarratiivisuuden lohkoon. Pirstaloituminen näkyy niin laajemmassa muodossa kuin pintatasollakin. Vaikka harjoituskirjaimen D kohdalla odotusarvo kertovuudelle kasvaa ja teos liikkuu kohti uusnarratiivista lohkoa, dialogin puuttuminen siirtää sen takaisin antinarratiivisuuteen. Osa luo jännitteitä ja peräkkäisillä tapahtumilla on jokin yhteys, mutta dialogi jää puuttumaan eikä kertovuus hahmotu. Teos etenee pirstaloituneesta keveyden ja painavuuden vuorottelusta kohti kulminaatiopistettä, jonka jälkeen se lähes peilikuvallisesti palaa takaisin. Osan narratiivinen merkitys hahmottuu sen päättävän aiheen myötä, kun diatonisuus saa väistyä pentatonisuuden tieltä. Runsaiden takaumien kautta ensimmäinen osa saa omalle keskenjääneelle narratiivilleen vahvistusta, mikä taas luo odotuksia kolmannelle osalle.

6 Kolmas osa: *Luminosidad*

6.1 Kolmannen osan musiikillisia elementtejä

Kolmas osa esittelee sekä edellisten osien teemojen muunnelmia että uusia melodisia aiheita. Tämän tutkimuksen kannalta olennaisia ovat lähinnä edellisten osien teemojen ja aiheiden muunnelmien sekä muut viittaukset aiempiin osiin, koska kolmannen osan pääasiallinen kertovuudellinen tarkoitus on tuottaa vastaus ensimmäisen ja toisen osan keskeneräisiin narratiiveihin. Kolmannen osan narratiivinen kehys on toisen osan tapaan pirstaloitunut. Osaa leimaa tunne antinarratiivisuudesta: kuulijalle luodaan oletus josta-kin tulevasta kerronnallisesta musiikillisesta elementistä, mutta jatkuva fragmentointi ja uusien aiheiden esittely vie pohjaa selkeään narratiivisen muodon hahmottamiselta. Tämän vuoksi keskityn tässä tutkimuksessa niihin elementteihin, jotka jatkavat ja tuottavat ratkaisuja edellisten osien dialogien konflikteihin. Koko osan muodollinen kehys on esitetty kuviossa 6.1.

Kolmas osa hyödyntää edellisten osien materiaalia, mutta niiden karakteri vaihtelee sekä osan sisäisenä kehittelynä että muutoksina suhteessa konserton aiempiin osiin. Ensimmäisen osan diatoninen klusteriteema saa uuden ilmenemismuodon kolmannen osan pääaiheena. Kuvio 6.2 osoittaa kahden teeman kaksi erilaista ilmenemismuotoa. Ylärivillä on esitetty ensimmäisen osan aihe ja alarivillä kolmannen osan esiintymä. Huomion arvoista on, että vallitseva harmonia on muuttunut olennaisesti. Säveltaso on pysynyt samana, mutta ensimmäisen osan diatoninen klusterin, A-miksolyydin sävelikön seitsensävelharmonian sijaan kolmannessa osassa harmoniaksi muodostuu A-sentinen harmonia, joka hahmottuu joko duuripienseptimisoinnuksi tai duuripienseptimisoinnuksi, jossa on purkautumaton kvarttipidätys. Harmonia viittaa ensimmäiseen osaan, mutta seitsensävelisestä diatonisesta klusterista on muovautunut nelisävelharmonia. Tämä jatkaa sitä harmonista kehittelyä ja tiivistymistä, jonka ensimmäisen osan loppu ja toinen osa aloittivat.

Muoto	A				B	
Harj. kirjain	A	B	C	D	E	E+11
Kitara / Orkesteri	Kitara	Orkesteri	Kitara	Orkesteri	Kitara	Kitara
Sävelikkö	Miksolyydinen	Miksolyydinen	Lyydinen		Pentatoninen	Miksolyydinen
Sentrisyys / pohjasävel	A	A	F#		G	
Aihe	Pääaihe / Afrokuubalainen tanssi	Pääaihe / Afrokuubalaisen tanssin vivah-teita	Afrokuubalainen tanssi	Etenee kohti uutta aihetta	Pentatoninen aihe	Afrokuubalainen tanssi

Muoto	A'		C	A''
Harjoitus-kirjain	F	G	G+9	H
Kitara / Orkesteri	Orkesteri	Kitara	Kitara	Orkesteri
Sävelikkö	Doorinen / Miksolyydinen	Miksolyydinen		Doorinen / Miksolyydinen
Sävelikön pohjaääni / sentrisyys	E (huom. vain pohjaääni vaihtuu, sävelikkö sama)	A		E (huom. vain pohjaääni vaihtuu, sävelikkö sama)
Aihe	Pääaihe	Pääaihe / Afrokuubalainen tanssi	Fragmentoitunut afrokuubalainen tanssi	Pääaihe

Muoto	B'	Cadenza	Takauma		A'''
Harjoitus-kirjain	H+5	C a d e n z a	I–8		I+12
Kitara / Orkesteri	Kitara		Kitara		Orkesteri
Sävelikkö	Pentatoninen		Aiolinen		Miksolyydinen
Sävelikön pohjaääni / sentrisyys	H (huom. vain pohjaääni vaihtuu, sävelikkö sama kuin harj. kirjain E)		E		A
Aihe	Pentatoninen aihe		Melodia I osasta	Huokaukset II osasta	Pääaihe

Kuvio 6.1. Kolmannen osan muoto. Ylin rivi osoittaa koko osan muotoanalyysin etenemisen, toinen rivi kertoo tahtinumeroiden puuttuessa osan etenemisen harjoituskirjainten avulla. Rivit 3–6 osoittavat alaluvun 6.1 mukaisen kitaran ja orkesterin välisten roolien kehittymisen, sävelikköjen luonteen ja sentrisyyden kehittymisen. Moodin vivahde perustuu diatonisen joukkoluokan pohjasäveleltä tai sentrisyyden keskussäveleltä lähteväksi asteikoksi. Kuvio on jaettu kolmeen osaan ulkoasullisista syistä.



Kuvio 6.2. Pääaiheen esiintyminen ensimmäisessä ja kolmannessa osassa (Brouwer 1996, 1, 76).

Osa alkaa ensimmäisen osan orkesteriaiheen fragmentoinnilla ennen kuin solisti esittelee teeman uuden esiintymismuodon harjoituskirjaimen A kohdalla. Takaumallinen viittaus ensimmäiseen osaan ei jää vain teeman tasolle, vaan ensimmäisestä osasta tuttu kolmiosaisuus (ABA) ilmenee myös kolmannen osan teeman esittelyssä. Ensimmäisessä osassa A:t muodostuivat orkesteriaiheesta ja B:t kitaran resitatiiveista. Kolmannessa osassa A:t muodostuvat samasta orkesteriaiheesta, mutta sen esittää solisti (kuvio 6.2). B:t ovat resitatiivien sijaan tanssillisia välikkeitä, joiden rytmikassa on viitteitä afrokuubalaisiin rytmeihin (kuvio 6.3). Siinä missä kaksi ensimmäistä osaa – ja erityisesti ensimmäinen osa – ovat olleet rytmisesti ja metrisesti selvärakenteisia, kolmannessa osassa tällainen runko katoaa. Jatkuvasti vaihtelevat tahtilajit ja teemojen fragmentointi luovat epästabiiliuden tunnelmaa.



Kuvio 6.3. Vasta-aihe kolmannen osan alussa (esimerkin tahdit 1–3) ja eteneminen pääaiheelle (esimerkin tahti 4) (Brouwer 1996, 77).

Toisen laajemman jakson aloittaa harjoituskirjaimen E kohdalla kitaran uusi teema (kuvio 6.4). Teema on selvästi pentatoninen ja pentatonisena asteikkona on sama [d-e-g-a-h] kuin ensimmäisessäkin osassa. Tämä vahvistaa takauman tunnetta tai ainakin sykli-syyttä kolmannessa osassa. Diatonisuus on jäänyt harmoniana pois eikä koko osassa kuulla harmonian tasolla viittauksia ensimmäisen tai toisen osan diatonisiin klusteriaiheisiin. Ensimmäisen osan pentatonisuus kuitenkin liittyy edelleen vahvasti solistiosuuteen, mikä on merkittävä tekijä konserton kokonaiskaaroksen kannalta.



Kuvio 6.4. Toisen laajemman jakson aloittavan kitaran uuden teeman alku (Brouwer 1996, 90).

Pentatonisen teeman toinen esiintymä tahdissa H+5 johtaa solistin kadenssiin. Kadenssi aloittaa narratiivisen ja temaattisen takauman. Se viittaa vahvasti ensin ensimmäisen osan resitatiiveihin ja myöhemmin melodian x jälkeen toisen osan jousten huokaisuaiheisiin. Kadenssi sisältää myös viitteitä afrokuubalaiseen tanssiin rytmiiän myötä. Tahdin I–8 kohdalla alkava melodia x esiintyy ensimmäistä kertaa vain solistin esittämänä. Melodia x on esitelty aiemmissa luvuissa ja näkyy kuvioissa 4.6 ja 5.9. Se vie harjoituskirjaimen I kohdalla edellä mainittuun jousten huokausaiheeseen, minkä jälkeen alkaa pitkä orkesterin ja solistin crescendo kohti lopputahteja. Kitaran solistinen asema, lyhyin aika-arvoin etenevä crescendo päättyy tahdin I+12 alussa sävelelle A. Orkesteri kuitenkin esittää vielä oman aiheensa saman tahdin lopussa ja näin sulkee koko konserton.

6.2 Narratiivisuus kolmannessa osassa

Osan alun kolmiosaisen muodon tunne (pääaihe – afrokuubalainen tanssi – pääaihe) luo konserton aiempien osien luomien muotorakenneperiaatteiden pohjalta oletusarvon kertovuudesta. Vaihtelevat aiheet hahmottuvat samankaltaisesti kuin esimerkiksi ensimmäisen osan alussa diatonisen klusteriaiheen ja kitaran resitatiivien välillä. Aiheiden vaihtelevuus luo tunteen selkeästä rakenteesta ja uusien aiheiden esittely ja toisto johdattelevat kuuntelemaan teosta peräkkäisinä elementteinä, joiden kautta voisi hahmottaa koko osan kerronnallista rakennetta. Uusi pentatoninen teema on ensikuulemalla erilainen kuin mikään edeltävä materiaali. Sen voi hahmottaa osan alussa esitellyn pääaiheen (kuvio 6.2) pentatoniseksi variantiksi sen melodisen kaarroksen myötä, mutta tietyt avainelementit – kuten yläpuolinen sivusävel – jäävät puuttumaan. Vastakohtapari tuntuu vahvistavan aiempien osien narratiivista kehystä: diatonisuus on väistynyt pentatonisuuden tieltä. Narratiivinen kehys saavuttaa huippupisteensä tahdissa H+5, jossa edellä mainittu pentatoninen aihe esiintyy vieden kohti solistin kadenssia.

Jokainen osa on sisältänyt keskenään samankaltaisen kadenssin. Solistin resitatiivit pysäyttävät kertovuuden etenemisen, mutta aiemmissa osissa kadenssin narratiivi on jää-

nyt kesken. Solisti esittelee kolmannen osan lopussa pitkän kadenssin, joka päättyy melodiaan x ensimmäistä kertaa ilman orkesterin säestystä. Aiempien osien perusteella kuulija on asettunut solistin puolelle, joka edustaa yksilönä poikkeamaa. Kuulijan sympatit kääntyvät yhä vahvemmin solistin puolelle eivätkä edes jousihuokaukset ja niitä seuraava yhteinen pitkä crescendo tunnu vievän solistilta omaa narratiivista voittoasemaansa. Viimeisen tahdin alkuun asti vaikuttaa siltä, että solistin narratiivinen voittoasema säilyy, kunnes orkesteri omalla loppukomentillaan muuttaa kertovuuden kokonaisuuden järjestyksen voitoksi.

Kolmas osa poikkeaa monella tavalla ensimmäisestä ja toisesta osasta. Nopeampi tempo ja poikkeava karakteri luovat kysymyksen, onko kolmannen osan narratiivi mitenkään kytköksissä edellisiin osiin – kuten toinen osa on kytköksissä ensimmäiseen – ja onko siinä kertovuutta yhtä vahvasti kuin esimerkiksi ensimmäisessä osassa. Toisaalta pääteeman linkittyminen ensimmäisen osan orkesteriteemaan luo syysuhteisuuden tunnetta ja odotusarvoa kertovuudelle. Ajoittaiset viittaukset kolmiosaiseen muotoon, kuten esimerkiksi pääteeman ja afrokuubalaisen rytmiiikan vaihtelu, linkittävät musiikin muodoltaan ensimmäiseen osaan ja osaltaan luo pohjan jatkuvalle narratiiville. Rytmisesti selkeään pääteeman ja sille vastakohtaisen rytmisesti vaihtelevamman afrokuubalaisen tanssiteeman lisäksi vastakohtapariksi hahmottuu myös aiemmista osista tuttu orkesteri–solisti-akseli. Diatonisuus–pentatonisuus-akseli esiintyy näennäisesti, mutta se ei saa selkeää vahvistusta. Pentatonisuutta käytetään uuden teeman sävelikkönä (harjoituskirjaimen E kohdalta alkava teema), mutta diatonisuus esiintyy lähinnä viittauksena ensimmäisen osan diatoniseen klusteriin, joka on kuitenkin tiivistynyt nelisäveliseen muotoonsa.

Brouwerin konsertto on kolmiosainen kokonaisuus ja siksi kolmannen osan hahmottamista ohjaavat edeltävien osien aiheet ja muodot. Aiemmin mainittu teemojen vaihtelevuus luo samankaltaista rakenteen tuntua kuin esimerkiksi ensimmäisen osan alussa orkesterin diatonisen klusteriaiheen ja kitaran resitatiivien dialogi. Melodiat jäävät kuitenkin toisistaan irtonaisiksi eikä niiden välillä hahmotu selkeää kausaalisuutta. Edelliset osat ohjaavat kuuntelemaan teosta uusnarratiivisena, mutta kertovuuden vahvistus jää

puuttumaan. Osa hahmottuu itsenäisenä kokonaisuutena kontrastoivasti antinarratiiviseksi, mutta sen lopulla on merkittävä rooli koko konserton kertovuuden kehittäessä. Tätä esitellään luvussa 7.

7 Pohdinta

Asetin tutkimuskysymykseksi, miten musiikillisen narratiivisuuden teoriaa voidaan hyödyntää Leo Brouwerin viidennen kitarakonsertton analyysissa? Kuten aiemmin on todettu, Kleinin mukaan olennaisempaa kuin kysyä onko teos narratiivinen vai ei, on esittää kysymys narratiivisten metaforien esittämisen tarpeesta ja kyvystä tuottaa järkevä analyttinen tulos. Brouwerin konsertto on tuore teos ja asettuu musiikinhistoriassa tyyliin, jonka mukaan teoksia edelleen sävelletään. Kun kyseessä on niin monimuotoinen sävellystyylili kuin modernismi, tai postmodernismi, on haastava löytää analyysimenetelmiä, jotka sopisivat koko musiikkityylin teosten analysointiin. Narratiivianalyysi kuitenkin antaa rungon musiikin hahmottamiselle ja on analyttikon tehtävä löytää musiikista ne tekijät, jotka kertovuutta luovat. Kleinin narratiivisen nelijaon (narratiivinen, uusnarratiivinen, ei-narratiivinen ja antinarratiivinen) perusteella jokainen teos voidaan asettaa johonkin lohkoon tai lohkojen välille. Brouwerin konsertto sijoittuu sävelkielensä perusteella uusnarratiiviseen ja sisäisen rakenteensa perusteella uusnarratiiviseen tai antinarratiiviseen lohkoon. Tärkeimmät vastakohtaparit, joiden välille narratiivisuus rakentuu, on esitelty kuviossa 7.1. On huomattava, että kaikkien vastakohtaparien välille ei kehity narratiivista dialogia jokaisessa osassa, vaan esimerkiksi keveys–painavuus-akseli on toisen osan erityispiirre eikä saman vastakohtaparin dialogi esiinny ensimmäisessä tai kolmannessa osassa yhtä selvästi. Subjektiivisuus ja koko musiikillisen kertovuuden olemassaolon kyseenalaistaminen tekevät kuitenkin kertovuuden analysoinnista vaikeaa. Brouwerin konsertton analyysissa kertovuus avaa monien musiikillisten tapahtumien laajempaa merkitystä teoksen rakenteelle. Esimerkiksi keveyden ja painavuuden dialogin kautta voidaan hahmottaa monia erilaisia elementtejä saman dialogin osiksi.

Brouwerin konsertton narratiivisuus hahmottuu monella eri tavalla. Toisaalta jokainen osa hahmottuu omaksi kokonaisuudekseen, eikä osien välillä tunnu aluksi olevan juuriakaan kertovuudellista yhteyttä. Olennaiseksi jatkuvuutta ja syklistä luovaksi tekijäksi nousee jokaisen osan lopussa esiintyvä melodia-aihe (melodia x). Se ei muistuta minikään osan yksittäistä aihetta, vaan se on ikään kuin kaiku jostain menneestä, teoksen ulkopuolelta.

Vastakohtapari (järjestys – poikkeama)	Kuulijan sympatiat al- kutilanteessa	I osa	II osa	III osa
Orkesteri – Ki- tara	Poikkeama	Järjestys aloittaa, narratiivi jää kesken	Poikkeama aloittaa, vahvan dialogin jäl- keen narratiivi jää kesken	Poikkeama on voitta- maisillaan, mutta kui- tenkin järjestys voit- taa poikkeaman → tragedia
Pentatoninen – Diatoninen	Järjestys	Poikkeama aloittaa, narratiivi jää kesken	Poikkeama muuttuu järjestykseksi → romanssi	Epäselvä tilanne muuttuu poikkeaman voitoksi → ironia
Melodisuus – sentrisyys	Poikkeama	Järjestyksen ja poik- keama alusta alkaen kehittynyt dialogi muuttuu järjestyksen voitoksi → tragedia	Poikkeama muuttuu dialogin myötä järjes- tyksen voitoksi → tragedia	Ei tapahtumia
Luonnollinen aika – Kuvitteelli- nen aika	Poikkeama	Järjestyksen ja poik- keama alusta alkaen kehittynyt dialogi muuttuu järjestyksen voitoksi → tragedia	Poikkeama muuttuu dialogin myötä järjes- tyksen voitoksi → tragedia	Poikkeama voittaa järjestyksen → komedial
Selvä rakenne – Epäselvä rakenne	Järjestys	Ei tapahtumia	Järjestys voittaa poik- keaman → romanssi	Poikkeama muuttuu näennäisesti järjes- tykseksi, tilanne muuttuu poikkeaman voitoksi järjestyk- sestä → ironia
Stabiili – Jännit- teinen	Järjestys	Ei tapahtumia	Järjestys voittaa poik- keaman → romanssi	Epäselvä tilanne muuttuu löyhäksi jär- jestyksen häviöksi → ironia
Keveys – Paina- vuus	Järjestys	Ei tapahtumia	Järjestys voittaa poik- keaman → romanssi	Ei tapahtumia

Kuvio 7.1. Konsertosta nousevien vastakohtaparien eteneminen ja konfliktien ratkeaminen.

Kuten aiemmin on todettu, konsertolla on intertekstuaalinen yhteys Italo Calvinon teokseen *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Vaikka ei tuntisi teosta tai edes säveltäjän tähän viittaavaa kommenttia, uudeksi vastakohtapariksi voi havaita akselin ”keveys–painavuus”. Sävellysmuotona konsertto ohjaa perinteisesti kuulemaan dialogin solistin ja orkesterin välillä. Erityisesti kun kyseessä on hiljainen soolosoitin ja suuri orkesteri, on vastakohtaparien viittaukset keveys–painavuus-akselille selkeät. Brouwer korostaa tätä vastakohtaa selkeillä jaksoilla: solistille annetaan lähes koko äänikuva käyttöönsä, jotta kuulijan solistiosuudesta hahmottavan agentiaalisen toimijan musiikillinen sanoma kuuluisi.

7.1 Osien sisäiset narratiivit

Ensimmäinen osa on narratiivisuudeltaan konserton osista yksinkertaisin. Jo osan alussa luodaan selkeä vastakohtapari orkesterin ja solistin, diatonisuuden ja pentatonisuuden, ja abstraktimmalla tasolla jo edellä mainitun keveyden ja painavuuden välille. Myöhemmin vastakohtapariksi hahmottuu vielä akseli melodisuus–harmonisuus, jolla tarkoitetaan sitä, miten toisaalta osassa on jaksoja, joita ohjaa selkeä melodia ja toisaalta jaksoja, joissa melodia jää taustalle ja harmonialla on suurempi merkitys. Narratiivisuutta voisi hahmottaa myös erilaisen ajankäsittelyn kautta: resitatiivit ovat selkeästi lyyristä ajankäyttöä ja orkesterin aiheet taas lineaarista. Lineaarinen, luonnollinen aika etenee tasaisesti eteenpäin, kun taas lyyrisenä, subjektiivisena aikana musiikin luonnollinen aika pysähtyy eikä etene.

Diatonisuus–pentatonisuus-akselilla dialogi hahmottuu heti osan alussa. Orkesteriaihe edustaa diatonisuutta ja kitaran resitatiivit pentatonisuutta taustalla soivan harmonian perusteella. Diatonisuus häiriintyy juuri ennen keskimmäisen jakson alkua. Tämä keskimmäisen jakson aloittama aihe on itsessään selkeä diatonisuuden ja pentatonisuuden välinen narratiivinen dialogi: yksittäinen harmonia muodostaa nelisävelisen soinnun, johon lisätään yksitellen säveliä. Paikallisesti harmonia vaikuttaa enemmän pentatoniselta, mutta jos kaikki melodian äänet lisätään säestävään harmoniaan, muodostuu diatoninen joukkoluokka. Oktatoninen jakso on ikään kuin ulkopuolelta tullut dialogin kääntymä, joka ei ole kumpaakaan yksittäin eikä erikseen. Diatonisuus (poikkeama) tuntuu voittavan pentatonisuuden (järjestys) lopulta, vaikka onkin lopussa vain kuusisävelinen joukko.

Samankaltainen dialogi käydään orkesterin ja solistin välillä. Solistin resitatiivien jälkeen sen rooli muuttuu enemmän orkesterin osaksi kuin solistiseksi. Vasta viimeisessä jaksossa kitaran solistisuus palaa. Ilman viimeistä orkesterin harmoniaa osa kääntyisi solistin (järjestys) voitoksi, mutta juuri tämä kuusisävelinen harmonia jättää kysymyksen auki. Se ei ole riittävän voimakas kääntämään dialogia orkesterin voitoksi, joten kertovuus jää auki.

Melodisuuden kaarros ei ole yhtä selkeä. Alun orkesteriteeman ja kitaran resitatiivien välille muodostuu melodisuus–harmonisuus-akseli. Väliosassa samalla kun diatonisuus ja pentatonisuus käyvät omaa dialogiaan, myös melodisuus ja harmonisuus luovat omaa narratiiviaan. Väliosan oktaavialoista toisiin liikkuvan melodian melodisuus jää häilyvämmäksi kuin alkuosassa. Harmonisuus vaikuttaa olevan rakennetta ylläpitävä elementti. Melodia kuitenkin nousee ajoittain esille, kuten esimerkiksi oktatonisessa jaksossa, mutta sitä seuraava aihe hylkää melodisuuden ja harmonisuus sekä ylläpitää aihetta että kuljettaa sitä eteenpäin. Melodisuus (järjestys) voittaa sentrisyyden (poikkeama), mikä hahmottuu ennen kaikkea yhteistoiminnassa diatonisuus–pentatonisuus-akselin kanssa. Sentrisyys jää kuitenkin takaumana säilymään, mikä jättää kertovuuden auki kuten käy diatonisuus–pentatonisuus-akselillakin. Ensimmäisen osan kertovuuden näkökulmasta merkittävimmät vastakohtaparit (i) orkesteri–kitara, (ii) pentatoninen–diatoninen ja (iii) melodisuus–sentrisyys, johon liittyy myös vastakohtapari luonnollinen (objektiivinen) aika – kuvitteellinen (subjektiivinen) aika on esitetty kuviossa 7.2.

Orkesteri–solisti	Orkesteri edustaa järjestystä, solistin osuus poikkeamaa. Orkesterin vahva olemus luo järjestyksen tuntea, vaikka klusterimaisuus orkesterijaksoissa luokin sisäisen kaaoksen tuntua. Solisti hahmottuu kuitenkin poikkeamaksi kontrastiivisena orkesterin materiaalille ja kuulijan sympatiat asettuvat solistin puolelle. Suuren joukon ja yhden solistin välinen ero hahmottuu siten, että kuulija asettuu heikomman eli poikkeaman puolelle. Järjestys aloittaa, mutta osan lopussa narratiivi jää kesken.
Pentatoninen–diatoninen joukkoluokka	Orkesterin diatonisen klusterin sisäinen jännitteisyys ja sisäisen hierarkiaeron puuttumisen luoma kaoottisuus edustaa poikkeamaa. Kuulijan sympatiat asettuvat järjestyksen puolelle, jota edustaa harjoituskirjaimen A kohdalta alkava pentatonisen joukkoluokan säestämä resitatiivijakso. Poikkeama aloittaa osan ja kuten edellisessäkin vastakohtaparissa, myös tässä kertovuus jää kesken.
Melodisuus–sentrisyys	Melodisuus–sentrisyys-vastakohtaparin lähtökohta muodostuu myös kahden kontrastoivan aiheen välille: orkesterin klusteriaiheen melodisuuden ja solistin resitatiivien välille. Resitatiiveista puuttuu selkeä melodinen kaarros, joten ne edustavat sentrisyyttä. Tämä dialogi kehittyy ja etenee koko osan ajan, kunnes lopulta melodisuus, järjestys voittaa. Sisäisesti tätä vastakohtaparia ohjaavat aiemmat vastakohtaparit ja tämän vuoksi kuulijan sympatiat asettuvat sentrisyyden, poikkeaman puolelle.

Kuvio 7.2. Ensimmäisen osan narratiivisten dialogien kehittyminen.

Ensimmäistä osaa leimaa siis narratiivin jääminen kesken. Orkesterin ja kitaran välinen narratiivi jää selkeästi kesken viimeisen tahdin musiikillisen aineksen myötä: solisti ohjaa musiikkia eteenpäin, mutta orkesteri esittelee osan viimeisen voimakkaan harmonian. Tämä harmonia on välimuoto pentatonisen ja diatonisen joukkoluokan väliltä ja kuulomattomuus selkeästi kumpaankaan jättää myös tämän vastakohtaparin dialogin kesken. Ainoastaan melodisuus–sentrisyysvastakohtaparin dialogi ratkeaa poikkeaman häviöksi, joka asettaa osan Alménin arkkityyppiin tragedia. Arkkityyppeihin sijoittelu ei kuitenkaan tämänkaltaisessa musiikissa ole itsestään selvää tai yksinkertaista. Toisaalta kertovuus jää kesken, joten vielä ei voida tehdä johtopäätöksiä osan narratiivisuudesta.

Toinen osa on selvästi pirstaloituneempi. Tämä ilmenee pintatasollisesti jo vaihtuvilla tahtilajeilla, joiden aikana koko teos pikkuhiljaa ”pirstaloituu pienemmiksi palasiksi”. Kolmiosainen muoto kuitenkin luo tällekin osalle oman selkärankansa, mutta dialogi pirstaloituneisuuden kanssa tekee osasta merkittävän välietapin koko konserton laajuudessa. Osa jää antinarratiiviseksi, kun osan sisäiset konfliktit eivät ratkea, jos niitä ennäyttää kehittyäkään pirstaloituneessa muodossa: kertovuus ei saa vahvistusta. Jälleen merkinä koko konserton laajuisesta dialogin käymisestä kuullaan toisen osan lopussa tuttu melodia (melodia x). Tässä vaiheessa kuulija voi jo huomata melodian retorisen merkityksen dialogin tuloksen indikaattorina ja viittauksena ensimmäisen osan loppuun ja kesken jääneeseen narratiiviin. Tämä dialogi jää kuitenkin jälleen kesken, koska nyt diatoninen klusteri – josta toinen osa on esitellyt omat varianttinsa – on jättänyt jo toisen sävelen toisen osan päättävästä harmoniasta pois. Pentatonisuus tuntuu palaavan, mutta merkitykseltään hyvin erilaisena. Se ei enää edusta keveyttä, vaan on ikään kuin heikentynyt painavuus: pentatonisuus muodostuu tiivistyneestä tai harventuneesta diatonisesta joukkoluokasta eikä niinkään voittaneesta pentatoniasta.

Toisen osan narratiivianalyysi perustuu vastakohtapareille (i) keveys–painavuus, (ii) jännitteisyys–staattisuus ja – kuten ensimmäisessäkin osassa – (iii) orkesteri–solisti. Osan alku on kuitenkin antinarratiivinen. Akselien väliset kontrastierot tulevat näkyviin jo osan alussa. Kitaraosuus edustaa järjestystä (keveys ja stabiilius) ja toisaalta poikkeamaa (solistisuus). Musiikki luo johdannon jälkeen tunteen antinarratiivisuudesta luopumisesta, kun solisti ja orkesteri esittävät yhteisen, keveyttä edustavan aiheensa. Tämä

staattinen elementti vie kohti orkesterin uutta diatonista klusteriaihetta, joka sisältää sekä sisäisiä että elementtien välisiä jännitteitä. Tämä purkautuu suoraan äärimmäiseen keveyteen orkesterin ja kitaran oktaaviunisonossa. Seuraava musiikillinen aihe on jälleen keveyttä edustava, mutta mitään dialogia keveyden ja painavuuden, solistin ja orkesterin ja staattisuuden ja jännitteisyyden välillä ei ole. Painavuuden palatessa myöhemmin diatonisen klusteriaiheen muodossa kuulijalle luodaan odotusarvo jännitteestä ja sen purkautumisesta, mutta narratiivisuus ei saa vahvistusta. Toinen osa on antinarratiivinen ja sen vastakohtaparit, joiden välille kertovuus rakentuu, mutta joka ei saa vahvistusta, näkyvät kuviossa 7.3.

Orkesteri–solisti	Solisti, joka edustaa poikkeamaa, aloittaa osan. Dialogi solistin ja orkesterin välillä näkyy aiheiden imitaatioina ja vuorotteluna. Pääaiheen ja sen duurivariantin esittelevät molemmat yhdessä, mutta diatoninen klusteri on vahva järjestystä edustava elementti tällä akselilla. Narratiivi jää kesken, kuten ensimmäisessäkin osassa.
Keveys–painavuus	Solisti edustaa keveyttä ja orkesteri painavuutta. Pääaihe on kuitenkin orkesterin soitosta huolimatta keveyttä, koska painavuus ilmenee orkesterin sisäisessä aiheiden kehittäessä diatonisessa klusteriaiheessa. Dialogi jää puuttumaan, jäljelle jää vain tapahtumien peräkkäisyys. Järjestys voittaa poikkeaman, joten kyseessä on antinarratiiviseen lohkoon kuuluva romanssi.
Stabiili–jännitteinen	Aloittava solistin aihe on stabiili, joka muuttuu jännitteisemmäksi orkesterin aiheen toistossa. Jännitteisyys kulminoituu diatoniseen klusteriaiheeseen, joka ensin muuttuu äärimmäiseksi stabiiliudeksi unisono h:n myötä (ks. luku 5), mutta palaa myöhemmin. Painavuus vähenee solistin kadenssin myötä, mutta dialogi jää kesken.

Kuvio 7.3. Toisen osan narratiivisten dialogien kehittyminen.

Kolmas osa herättää kuulijan täysin uuteen sointimaailmaan. Ensimmäinen teema on variantti koko konserton aloittaneesta diatonisesta klusteriaiheesta. Sen esittelee kuitenkin kitara: järjestystä ilmentävän aiheen esitteleekin poikkeamaa ilmentävä solisti. Temaattisesti dialogi tuntuu jo ratkenneen, kun sekä solisti että orkesteri jakavat saman aiheen eri variantteja. Pirstaloitumisesta näkyy kuitenkin jälkiä sekä pintatasolla että koko osan laajuudessa. Kolmas osa etenee esitellen uusia aiheita ja osan materiaali pirstaloituu vielä enemmän kuin toisessa osassa. Keskustelussa kitarataiteilija Timo Korhosen – jolle konsertto on omistettu – kanssa hän totesi, että Brouwer oli säveltänyt kolmanteen osaan vielä uuden jakson, joka oli mukana kantaesityksessä, mutta myöhem-

mistä esityksistä ja levytyksistä se on jätetty pois (Korhonen 2017). Tämä vahvistaa entisestään pirstaloitunutta rakennetta. Tämä pirstaloituneisuus on kuitenkin osa koko konserton dialogia, jota käsitellään luvussa 7.2.

Kolmannen osan narratiivisuus on epäselvempi. Osan narratiivinen merkitys korostuu, kun koko konserttoa hahmotetaan yhtenäiseksi narratiiviksi. Osasta voidaan kuitenkin nostaa esiin edellisten osien tapaan vastakohtapari orkesteri–solisti. Diatonisuus–pentatonisuus-akseli esiintyy näennäisesti, mutta se ei saa dialogista vahvistusta. Solistin ja orkesterin välinen edellisten osien dialogi tuntuu ratkenneen jo osan alussa, mutta orkesteri ilmentää järjestystä ja solisti poikkeamaa edellisten osien tapaan. Koko osa pyrkii kohti solistin kadenssia. Sitä edeltävä materiaali on edeltävien osien aiheiden ja uuden materiaalin kehittelyä, eri elementtien välistä näennäistä dialogia, joka ei kuitenkaan hahmotu narratiiviseksi dialogiksi, vaan peräkkäisiksi elementeiksi. Kadenssissa erityisesti koko konserton aikana kehittyneet konfliktit ratkeavat ja takaumat sulkevat koko konserton kokonaisuudeksi. Kadenssin jälkeinen pitkä crescendo on solistin ja orkesterin yhteinen selkeän rakenteen voitto. Orkesterin lopussa esittämä lyhyt pääaiheen esiintymä kääntää kuitenkin osan narratiivin orkesterin voitoksi: poikkeama häviää järjestykselle, joka kuuluu antinarratiivisuuden lohkoon ja arkkityyppiin tragedia.

7.2 Narratiivisuus koko konsertossa

Jo ensimmäisen osan lopun kesken jäävä narratiivi luo oletusarvon sille, että konserttoa tulisi tarkastella kokonaisuutena. Ensimmäinen osa luo narratiiville pohjan: diatonisuus–pentatonisuus-akseli on merkittävä osan sisäisesti ja se ilmenee myöhemmin myös muissa osissa. Muissa osissa sillä ei ole sisäistä merkitystä, mutta konserton kokonaisuuden kannalta se on tärkeä. Orkesteri–solisti-akseli on sen sijaan vahvana läsnä koko konsertossa. Orkesteri–solisti-akselin lähtötilanteesta nousee myös vastakohtapari luonnollinen–kuvitteellinen aika, jossa orkesterin aihe edustaa luonnollista aikaa ja solistin resitatiivit kuvitteellista aikaa. Koko konserton narratiivinen kehys on esitetty kuviossa 7.4.

Vastakohtapari (järjestys – poikkeama)	Kuulijan sympatiat al- kutilanteessa	I osa	II osa	III osa
Orkesteri – solisti	Poikkeama	Järjestys aloittaa, narratiivi jää kesken	Poikkeama aloittaa, vahvan dialogin jäl- keen narratiivi jää kesken	Poikkeama on voitta- maisillaan, mutta kui- tenkin järjestys voit- taa poikkeaman → tragedia
Pentatoninen – Diatoninen	Järjestys	Poikkeama aloittaa, narratiivi jää kesken	Poikkeama muuttuu järjestykseksi → romanssi	Epäselvä tilanne muuttuu kehittyä poikkeaman voitoksi → ironia
Luonnollinen aika – Kuvitteelli- nen aika	Poikkeama	Järjestyksen ja poik- keama alusta alkaen kehittynyt dialogi muuttuu järjestyksen voitoksi → tragedia	Poikkeama muuttuu dialogin myötä järjes- tyksen voitoksi → tragedia	Poikkeama voittaa järjestyksen → komedial

Kuvio 7.4. Koko konsertin laajuuden narratiivin pohjana olevien vastakohtaparien eteneminen ja konfliktien ratkeaminen.

Diatonisuus [a-h-cis-d-e-fis-g] aloittaa koko konsertin. Se käy voimakkaasti dialogin pentatonisuuden ja myös oktatonisuuden kanssa ensimmäisen osan aikana. Diatonisuus on heikentynyt kuusisäveliseen muotoon [d-e-fis-g-a-h] ensimmäisen osan lopussa. Vaikka toisessa osassa kuullaan uusi diatoninen klusteriaihe, toisen osan lopun sointu on pentatoninen joukkoluokka. Se ei kuitenkaan tunnu olevan järjestyksen, pentatonisuuden voitto, vaan pikemminkin diatonisuuden tiivistynyt muoto. Ensimmäinen ja toinen osa luovat konfliktin diatonisuuden ja pentatonisuuden välille ja lopputulos näkyy kolmannen osan alussa. Siinä diatonisuutta edustanut orkesteriaihe saa uuden ilmenemismuotonsa, mutta harmonia ei ole enää diatoninen klusteri, vaan konfliktin tuloksena kehittynyt uusi harmonia. Kun samainen aihe saa oman pentatonisen varianttinsa myöhemmin kolmannessa osassa, mutta sen ja diatonisen version välille ei synny uutta konfliktia, voidaan todeta, että diatonisuus–pentatonisuus-akselin muodostama narratiivisuus ratkeaa toisen osan lopussa poikkeaman voitoksi.

Orkesterin ja solistin välinen vastakohtaisuus linkittyy voimakkaasti keveys–painavuus-akselille. Näitä voi kuitenkin tarkastella myös erikseen. Orkesteri edustaa poikkeamaa ja solisti järjestystä. Ensimmäisen osan välinen dialogi on selkeä ja se näkyy koko osan laajuudessa. Orkesteriaiheen ja resitatiivien välinen vaihtelu luo lähtöasetelman, keskiosan aloittava aihe on selvä dialogi, joka kärjistyy keskiosan päättävän aiheen orkesterin ai-

heeseen, konfliktiin. Poikkeama tuntuu voittavan järjestyksen, mutta lopulta solisti esittää vielä melodian x, jonka myötä dialogi aukeaa uudelleen. Solisti lopettaa osan melodisen aineksen, mutta orkesteri osan harmonisen aineksen. Narratiivi jää kesken.

Toinen osa palauttaa orkesterin ja solistin välisen selkeän vastakkainasettelun heti osan alussa ja dialogi jatkuu. Orkesteri imitoi ja antaa vastauksen kitaran esittämiin aiheisiin. Uusi diatoninen klusteriaihe korostaa orkesterin voittoa, mutta äärimmäinen soitinnuksellinen ja säveltasollinen tiivistyminen oktaaviunisonovaiheessa juuri ennen pääteeman duurivarianttia osoittaa jälleen dialogin mahdollisuuden. Toinen osa päättyy samankaltaisesti kuin ensimmäinenkin osa. Solisti sulkee osan melodian, orkesteri esittelee sille kontrapunktisen vastauksen, mutta orkesteri päättää osan harmonisen kaarrokseen ja näin korostaa omaa asemaansa. Kertovuus jää kuitenkin jälleen kesken.

Kolmannen osan pääaihe on merkittävä orkesterin ja solistin välisen dialogin konflikti. Orkesterin aiheen esittää uudessa muodossaan solisti ja näiden kahden välinen dialogi tuntuu jopa ratkenneen. Tilanne ei tunnu olevan kummankaan selkeä voitto, vaan kontrastoivien elementtien synteesi. Kadenssi palauttaa kuitenkin kolmannen osan lopussa solistin yksin voittajaksi, minkä erityisen painokkaasti osoittaa melodian x esiintyminen ensimmäisen kerran koko konsertossa vain solistin esittämänä. Konflikti kehkeytyy uudelleen juuri osan lopussa, pitkässä crescendossa, jossa solisti päättää crescendon viimeisen tahdin ensimmäisellä iskulla. Orkesteri voittaa konfliktin omalla, osan ja koko konserton päättävällä pääaiheen lyhyellä esiintymällään. Poikkeama voittaa järjestyksen: uusinarratiivisuuden ja antinarratiivisuuden välillä liikkuva teos vakiinnuttaa kertovuudellisen ulottuvuutensa ja sijoittuu arkkityyppiin tragedia.

Aikakäsityksiin perustuva kertovuus esiintyy voimakkaasti ensimmäisessä osassa, mutta koko konserton laajuudessa se asettuu hyvin laajan tason vastakohtapariksi. Luonnollinen, lineaarinen tai objektiivinen aika etenee kronologisesti ja tasaisesti. Kuvitteellinen, lyyrinen tai subjektiivinen aika ei ole suhteutettavissa objektiiviseen aikaan, vaan se käyttää juuri sen ajan, mitä kulloinenkin elementti tarvitsee: Subjektiivinen aika ikään kuin pysäyttää objektiivisen ajan kulun. Ensimmäisen osan alussa orkesterin melodinen

aihe edustaa luonnollista aikaa ja kitaran resitatiivit kuvitteellista aikaa. Tämä asettaa tälle vastakohtaparille lähtökohdan.

Laajan tason narratiivisuudessa aikakäsitysten ero hahmottuu jokaisen osan lopussa esiintyvän samankaltaisen jakson kautta. Tästä indikaattorina toimii melodia x, joka esiintyy jokaisen osan lopussa hieman eri variaatioina. Tämä kadenssinomainen, luonnollisen ajan pysäyttävä jakso vaikuttaa irralliselta, takaumalliselta elementiltä. Kuulija huomioi tämän ja asettuu tämän poikkeaman puolelle. Järjestys aloittaa koko konserton ja osan sisäinen kehittäminen luo dialogin esimerkiksi ensimmäisessä osassa orkesterin melodia-aiheen ja solistin resitatiivien välille tai toisen osan diatonisen klusteriaiheen ja pääaiheen eri varianttien välille. Kolmas osa valmistelee koko konserton sulkevaa kuvitteellisen ajan jaksoa, jonka solistin kadenssi aloittaa. Laaja poikkeamaa edustava jakso kulminoituu kadenssin melodian x -esiintymälle, joka ilmentää takaumallisuudellaan ja yhteenvetomaisuudellaan kaikkia kuvitteellisen ajan esiintymiä.

Intertekstuaalinen viittaus Calvinon teokseen *Kuusi muistiota uudelle vuosituhannele* nostaa yhdeksi vastakohtaparikandidaatiksi myös subjektiivisen keveys–painavuus-akselin. Akselin ulkomusiikillisuus tekee sen hyödyntämisestä narratiivisen kehyksen luomisessa haastavaa ja siksi narratiivisuuden rakentaminen sen varaan on haavoittuvaista. Musiikin keveys ja painavuus linkittyvät erilaisiin musiikillisiin elementteihin eivätkä ole yksiselitteisesti mitattavissa musiikin keinoin. Keveys ja painavuus muuttavat muotoaan pitkin konserttoa ja niiden tulkinta riippuu pitkälti tarkasteltavasta jaksosta ja sen laajuudesta. Alussa orkesteri edustaa painavuutta ja poikkeamaa solistin edustaessa keveyttä ja järjestystä. Vastakohtapari esiintyy uudelleen merkittävimmin oktagonisen jakson aikana. Orkesteri esittää uudella säveljoukolla melodian. Tämä poikkeaa huomattavasti alun painavuudesta, sillä kyseessä ei ole klusteri ja nimenomaan klusteriaiheisiin verrattuna oktagoninen jakso kuulostaa varsin kevyeltä. Painavuus kuitenkin tuntuu voittavan ensimmäisessä osassa. Painavuus esiintyy erityisesti osan lopussa rekisterillisenä tiiviytensä. Rekapitulaation alussa koko äänikuva kasautuu yksiviivaisen oktaavin alapuolelle ja tämä luo painavuuden tuntua.

Keveys palaa toisen osan alussa. Kitaran kellomainen alku edustaa keveyttä. Painavuus kasvaa vaiheittain ja saavuttaa huippunsa toisen osan diatonisessa klusterissa. Painavuus alkaa hävitä pikkuhiljaa ja viimeistään rekisterillinen avartuminen kolmannen osan alussa osoittaa konfliktin ratkenneen. Konflikti ratkeaa toisen osan kadenssin myötä: Kitaran edustama voimakas vastakohtainen keveys voittaa painavuuden. Tässä keveys ja painavuus ovat päässeet tasapainoon, mikä näkyy paitsi edellä mainittuna rekisterillisenä laajuutena myös sävelikköinä. Ensimmäisen osan diatonisen klusteriaiheen uusi esiintymä kolmannen osan alussa osoittaa, että painavuutta edustanut aihe on muuttunut konfliktin tuloksena keveyttä edustavaksi. Järjestys voittaa poikkeaman ja intertekstuaalinen kertovuus tuottaa arkkityypiksi romanssin.

Narratiivianalyysin kyky kuvata musiikillista teosta perustuu niihin vastakohtapareihin ja niiden esiintymisen musiikissa, joiden varaan kertovuutta rakennetaan. Vaikka tässä vaiheessa voi todeta, että tämän analyysin perusteella Leo Brouwerin viides kitarakonsertto on uusnarratiivisuuden ja antinarratiivisuuden välillä liikkuva, tutkittavasta elementistä riippuen eri arkkityyppeihin sijoittuva teos, on kuitenkin merkittävämpää seurata, miten tähän lopputulokseen on päästy. Arkkityypit perustuvat Alménin tonaalisen musiikin narratiivisuuden ajatukselle, eivätkä ne sovellu yksiselitteisesti posttonaalisen musiikin analysointiin. Kuten aiemmin on jo mainittu, erityisesti modernissa tai postmodernissa musiikissa, olennaisinta ei ole tutkia onko musiikki narratiivista, vaan onko musiikin narratiivisten metaforien esittäminen perusteltua. Modernismin ajan musiikki kyseenalaistaa oman kertovuutensa, mutta Brouwerin konsertossa on kuitenkin havaittavissa narratiivisia elementtejä ja niiden kautta kokonainen kerronta. Tämä kyseenalaistaminen näkyy toisen ja kolmannen osan narratiiveissa: ne eivät saa yhtä selkeää vahvistusta kuin ensimmäisen osan kertovuus. Ensimmäinen osa luo kerronnallisen kehyksen ja toinen ja kolmas osa pyrkivät kyseenalaistamaan sen. Kuitenkin koko narratiivi saa vahvistuksen koko konserton laajuudessa. Kuten koko kertovuuden perustana, on tässäkin vastakohtapari: vahvistus–kielto, jotka ilmenevät hyväksymisen ja kyseenalaistamisen kautta. Hyväksyminen, järjestys voittaa tässäkin poikkeaman.

8 Loppukatsaus

Kun aloitin konserton musiikkianalyttisen tutkimisen syksyllä 2012, olin vakuuttunut joukkoluokkien merkityksestä konsertossa. Tarkka teema-alueiden joukkoluokkien määrittely oli musiikkianalyttinen totuus ja ilmaisulle ei ollut tilaa. Korkeintaan silloin, jos sen voisi perustella posttonaalisella prolongaatiolla, jonka esiintymisestä posttonaalisessa musiikissa olin Olli Väisälän (2005) väitöskirjan perusteella vakuuttunut. Kandidaatin tutkintooni kuulunut proseminarityö vahvisti käsitystäni musiikin teoreettisesta tutkimisesta ja sen eksaktista luonteesta.

Vaadittiin kuitenkin musiikillista – ja musiikkianalyttista – kehittymistä ja kasvamista, että nuottien takaa löytyvän musiikin ilmaisuvoima saattoi valikoitua tutkielmani aiheeksi ja mielenkiintoni kohteeksi. Kuten muiden muassa Michael Klein on todennut, modernissa musiikissa ei ole samalla tavalla globaalisti ymmärrettäviä kertovuutta luovia elementtejä kuin tonaalisessa musiikissa. Moderni musiikki luo itse oman syntaksinsa ja mahdollisesti hierarkkiset suhteet. Tämän tutkimuksen – ja sen ohessa luettujen narratiivianalyysien – perusteella voidaan kenties varovaisesti todeta, että juuri kertovuus voisi olla se laajemmin posttonaaliseen musiikkiin soveltuva analyysimenetelmä. Tätä musiikinhistoriallisesti monimuotoista aikaa eletessä voi olla vaikea asettua objektiiviseksi analyttikoksi aikamme musiikkia kohtaan. Se on kuitenkin mielestäni toivottavaa ja merkittävää. Meillä on mahdollisuus keskustella niiden kanssa, jotka ovat joko säveltäneet musiikin tai olleet sävellysprosessissa mukana.

Gloaalissa yhteiskunnassa maailma on kutistunut. Kuubalainen säveltäjä on Pohjolan kitaristipiireissä laajalti tunnettu ja hänen teoksiaan esitetään monissa tilaisuuksissa. Leo Brouwerin musiikin oppivat tuntemaan niin harrastelija- kuin ammattikitaristitkin. Brouwerin universaali kieli on hyvä konkreettinen esimerkki modernista, tai postmodernista maailmasta, jossa elämme. Eklektisyys on hyvä esimerkki maailman kutistumisesta. Saman säveltäjän musiikissa ja jopa samassa sävellyksessä voi esiintyä niin länsimaista avantgardismia kuin afrokuubalaisia rytmejä.

Globaali maailma ja moderni musiikki herättävät monia kysymyksiä, mutta esittävät niihin myös vastauksia. Joku saattaa kysyä musiikkiopistossa, onko musiikin teorian opiskelusta mitään käytännön hyötyä. Modernilla musiikilla on helposti elitistinen maine. Monipuolinen sävelkieli ja lukuisat analyysimenetelmät osoittavat, että modernia musiikkia voi olla haastava hahmottaa. Kenties narratiivisuuden kautta voisi yrittää nostaa moderninkin musiikin tunnettuutta. Moninainen sävelkieli luo myös moninaisia tulkintoja, ja moninaisia narratiivianalyyseja.

Lähteet

- Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, Vol. 47 No. 1, 1–39.
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Almén, B. & Hatten, R. S. (2013). Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits. Teoksessa M. Klein & Reyland, N. (toim.) *Music and Narrative since 1900* (s. 59–85). Bloomington: Indiana University Press.
- Brouwer, L. (1996). *Concerto di Helsinki per chitarra e orchestra (Concerto n. 5)*. Partituuri. Ancona: Berben.
- Calvino, I. (1995). *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituuhannelle* (E. Suolahti, suom.). Helsinki: Loki-Kirjat. (Alkuperäinen teos julkaistu 1993)
- Century, P. (1987). Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba. *Latin American Music Review / Revista se Música Latinoamericana*, Vol. 8 No. 2, 151–171.
- Chaffin, R., Logan, T. R. & Begosh, K. T. (2012). Performing from memory. Teoksessa Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M (toim.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (s. 352–363). Oxford: Oxford University Press.
- Cone, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Czerny, C. (1979). *School of Practical Composition*. New York: Da Capo. (Alkuperäinen teos julkaistu 1848)
- Gallon, E. (2013). Narrativities in the Music of Thomas Adés: The Piano Quintet and Brahms. Teoksessa M. L. Klein & N. Reyland (toim.), *Music and Narrative since 1900* (s. 216–233). Bloomington: Indiana University Press.
- Hegel, G. W. F. (2013). *Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin* (O. Kuisma, R. Pitkänen & J. Vuorinen, suom.). Helsinki: Gaudeamus. (Alkuperäinen teos julkaistu 1848)
- Hepokoski, J. & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Karl, G. (2013). Afterlife of an Archetype: Prokofiev and the Art of Subversion. Teoksessa M. L. Klein & N. Reyland (toim.), *Music and Narrative since 1900* (s. 362–380). Bloomington: Indiana University Press.

- Klein, M. (2004). Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, Vol. 26 No. 1, 23–56.
- Klein, M. L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Klein, M. L. (2013). Musical Story. Teoksessa M. L. Klein & N. Reyland (toim.), *Music and Narrative since 1900* (s. 3–28). Bloomington: Indiana University Press.
- Korhonen, T. (2001). *Leo Brouwer: Guitar Concerto no. 5, "Helsinki", From Yesterday to Penny Lane, Iberia Suite*. Levynkansitekti. Helsinki: Ondine.
- Korhonen, T. (2017). Kitarataiteilija Timo Korhosen videohaastattelu. 15.11.2017.
- Kronenberg, C. (2008). Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a 'Universal Language'. *Tempo*, Vol. 62 No. 245, 30–46.
- Leydon, R. (2013). Narrativity, Descriptivity, and Secondary Parameters: Ecstasy Enacted in Salvatore Sciarrino's *Infinito nero*. Teoksessa M. L. Klein & N. Reyland (toim.), *Music and Narrative since 1900* (s. 308–328). Bloomington: Indiana University Press.
- Monelle, R. & Hatten, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musicological Association*, Vol. 115 No 2, 240–257.
- Norha, T. (2008). Missä räntäsade? *Turun Sanomat*. 16.11.2008. Viitattu 11.5.2013. <http://www.ts.fi/kulttuuri/musiikki/1074318788/Missa+rantasade>.
- Straus, J. N. (2005). *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey: Pearson education.
- Reyland, N. (2005). 'Akcia' and Narrativity in the Music of Witold Lutoslawski. Väitöskirja. Cardiff University of Wales, School of Music.
- Reyland, N. (2013). Negation and Negotiation: Plotting Narrative through Literature and Music from Modernism to Postmodernism. Teoksessa M. L. Klein & N. Reyland (toim.), *Music and Narrative since 1900* (s. 29–56). Bloomington: Indiana University Press.
- Roig-Francoli, M. A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill.

- Rodríguez, V. E. (2013). Brouwer, Leo. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Viitattu 11.5.2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04092>.
- Stenius, C. (2006). *Chaconne, Magnus Lindberg ja uusi musiikki* (C. Westerberg, suom.). Juva: WS Bookwell. (Alkuperäinen teos julkaistu 2006)
- Väisälä, O. (2004). Prolongation in Early Post-Tonal Music. Väitöskirja, Studia Musica 23. Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.